

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Dança - Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

A DANÇA E A CIDADE:

Diálogos entre o espaço urbano e a criação artística

Débora Souto Allemand

Pelotas, 2014.

Débora Souto Allemand

A DANÇA E A CIDADE:

Diálogos entre o espaço urbano e a criação artística

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Dança – Licenciatura do Centro de
Artes da Universidade Federal de Pelotas,
como requisito parcial à obtenção do título de
Licenciada em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus

Pelotas, 2014

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

A314d Allemand, Débora Souto

A dança e a cidade : diálogos entre o espaço urbano e a criação artística / Débora Souto Allemand ; Thiago Silva de Amorim Jesus, orientador. — Pelotas, 2014.

202 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança)
— Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2014.

1. Processos de criação em dança. 2. Cidade. 3. Corpo-espaço. 4. Dança contemporânea. 5. Arte de rua. I. Jesus, Thiago Silva de Amorim, orient. II. Título.

CDD : 793.3

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

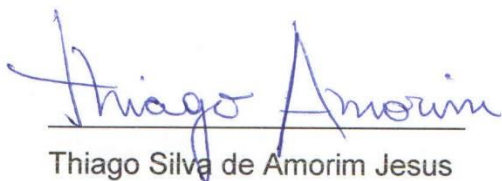
Débora Souto Allemand

A Dança e a Cidade: Diálogos entre o espaço urbano e a criação artística

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Licenciatura em Dança, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 02 de Dezembro de 2014.

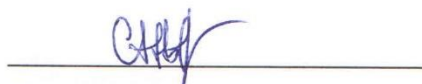
Banca Examinadora:



Thiago Silva de Amorim Jesus

Prof. Dr. no curso de Dança Licenciatura UFPel (Orientador)

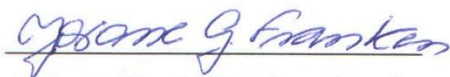
Doutor em pela Universidade



Carmen Anitta Hoffmann

Professora no curso de Dança Licenciatura UFPel

Mestre em História Íbero-Americana pela Universidade de Cruz Alta



Josiane Gisela Franken Corrêa

Professora Temporária no curso de Dança Licenciatura UFPel

Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, artista, professora e mulher, pelo incentivo à dança e à política.

Ao meu pai, pelo amor, pela paciência e por acreditar nos meus estudos.

Ao meu irmão, pelas diferenças e questionamentos que sempre me fizeram (re) pensar sobre os meus trabalhos.

Aos meus sensíveis amigos e amigas, de perto e de longe, pelas conversas, trocas e por fortalecer minha esperança em outros mundos possíveis.

Aos bons professores e professoras, desde os do Colégio Pelotense aos dos meus dois cursos de graduação, além dos sempre presentes professores e professoras de dança.

Ao meu orientador, pelos atravessamentos desde o primeiro dia de aula, questionando quem éramos e me transformando a partir de então.

Aos colegas, em especial aos “da primeira turma”, por se desestabilizarem e crescerem junto comigo nessa caminhada.

Às viagens, que me permitiram e permitem conhecer pessoas e mundos novos e me transformar a partir dos diferentes espaços.

À arte, por me desterritorializar a todo momento, em busca de lugares, espaços, movimentos, danças e “Déboras” desconhecidas a mim.

RESUMO

ALLEMAND, Débora Souto. **A Dança e a Cidade: diálogos entre o espaço urbano e a criação artística**. 2014. 202f. Monografia, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

O presente trabalho de conclusão de curso aborda dos processos criativos em dança originados no e com o espaço urbano, perpassando por conceitos de contemporaneidade, cidade, sujeito e dança. Além dessas revisões teóricas, foi realizado um estudo histórico a respeito dos movimentos de arte de rua e foram traçadas relações entre corpo e espaço, que neste trabalho são considerados co-dependentes e em transformação constante. O objetivo central do trabalho é analisar e comparar os modos de interação e influência exercidos pelo espaço urbano na produção artística dos grupos ...AVOA! Núcleo Artístico (São Paulo - SP) e Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto (Pelotas – RS), através dos projetos atuais dos mesmos – “Entre-espaços” e “In... Flor... Essência”. Para isso, foi adotada metodologia qualitativa e se utilizaram entrevistas e observações como instrumentos principais de análise, além de fotos e vídeos como complemento para a compreensão dos trabalhos dos grupos. A partir das análises de dados em confronto com os referenciais teórico-metodológicos adotados, descobriu-se que os principais motivos que levaram os artistas ao espaço urbano para realizarem seus processos de criação foram a necessidade de afirmação política da arte, a possibilidade de ampliação da forma de fazer e compreender dança e a formação de público para a dança. As diferenças regionais e culturais das cidades onde os grupos fazem parte ficaram claras nesse processo de leitura do espaço. Outra característica importante dos trabalhos foi o amadurecimento dos bailarinos, pois estar “em cena” durante todo o processo de criação aumenta a facilidade de lidar com os imprevistos de um trabalho na rua e faz com que eles estejam mais preparados e confiantes em cena.

Palavras-chave: processos de criação em dança; cidade; corpo-espaço; dança contemporânea; arte de rua

ABSTRACT

ALLEMAND, Débora Souto. **The Dance and the City: dialogues between urban space and artistic creation**. 2014. 202f. Course conclusion work – Arts Centre, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2014.

This course conclusion work is about creative processes in dance originated in and with the urban space, passing by contemporary concepts, city, subject and dance. In addition to these theoretical review, we conducted a historical study about the street art movement and relations were drawn between body and space, considered co-dependent and constantly changing in this work. The central objective is to analyze and compare the modes of interaction and influence exercised by the urban space in the artistic production of the groups ... Avoa! Artistic Center (São Paulo - SP) and Contemporary Center Berê Fuhro Souto (Pelotas - RS), through his current projects: "Entre-espaços" and "In... Flor... Essência". For this, we adopted qualitative methodology and used interviews and observations as main instruments of analysis, as well as photos and videos in addition to understanding the work of the groups. From the confrontation in data analysis with the theoretical and methodological frameworks adopted, it was found that the main reasons that led the artists to the urban space to realize their creative processes were the need for art politic affirmation, the possibility of expanding the understand dance and the public for dance. Regional and cultural differences of the cities where the groups are part became clear that space reading process. Another important feature of the work was the maturing of the dancers, as being "on stage" throughout the creation process increases the ease of dealing with unforeseen work on the street and causes them to be more prepared and confident on stage.

Key-words: creative processes in dance; city; body-space; contemporary dance; street art

Sumário

APRESENTAÇÃO	8
1. INTRODUÇÃO	10
2. REFERENCIAL TEÓRICO - METODOLÓGICO	14
2.1. Contemporaneidade e Arte.....	14
2.1.1. Corpo e sujeito.....	16
2.1.2. Dança Contemporânea: Um conceito?	19
2.1.3. Cidades contemporâneas.....	22
2.2. Corpo, Dança e Rua	24
2.2.1. Corpo-Espaço	24
2.2.2. Arte de Rua: Um Traçado	27
2.3. Metodologia.....	35
3. CENÁRIOS DE ESTUDO: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO E CENTRO CONTEMPORÂNEO BERÊ FUHRO SOUTO.....	38
3.1. ...AVOA! Núcleo Artístico	38
3.1.1. “Entre-espaços: Relações possíveis no Encontro com a Rua”	41
3.2. Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto	43
3.2.1. “In... Flor... Essência”	47
4. PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA NO ESPAÇO URBANO: ANALISANDO OS DADOS.....	48
4.1. Intenção	52
4.2. Lócus	55
4.3. Etapas do Processo	56
4.4. Movimento no Espaço	59
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
REFERÊNCIAS.....	69
APÊNDICES.....	74
Apêndice A - Roteiro das Entrevistas.....	75
Apêndice B - Integrantes dos grupos estudados.....	77
Apêndice C – Matriz de Análise.....	80
ANEXOS	81
Anexo A – Transcrições das entrevistas.....	82
Anexo B – Termos de Consentimento Livre e Esclarecido e Autorizações de Uso de Imagens e Depoimentos dos entrevistados	187

APRESENTAÇÃO

Sou dança, sou cidade, sou sujeito e movimento. Explicar porque eu danço? Se fosse possível com palavras, não existiria a arte...

O que me arrepia é a liberdade, é saber aproveitar cada instante deixando ser infinito, mesmo que por um segundo. Quanto tempo dura uma coreografia de três minutos? Não é mensurável! Se aquele que dança, o faz com amor, aquilo não é a eternidade?

A experiência é a eternidade, é esse emaranhado de sentimentos no papel, no palco, na rua, no espaço e no tempo... na vida! É visceral, é corporal, é sensação! É inexplicável, é irracional. “E quem um dia irá dizer que não existe razão nas coisas feitas pelo coração? E quem irá dizer que existe razão?”, já diria Renato Russo. Somos os Eduardos, as Mônicas, as músicas, os lugares, as sensações. E a melhor parte é proporcionar sensações, no leitor, no público, no cidadão.

Eu acredito na surpresa que a arte de rua é capaz de proporcionar. No fazer pensar sem raciocinar, na falta de sentido que faz sentido, no sentir.

Sou dança, porque a gente é o que é o tempo inteiro. Sou o que sou, mas também já não sou mais. Sou também livros, sou também pessoas, sou sensação, sou arquitetura. Como Arquiteta e Urbanista, tudo o que busco é não ser nada e dar lugar ao improviso, à criatividade, é fazer as pessoas dançarem nos espaços, por fora e por dentro. Contraditório, não? Pode ser, ou não.

Acredito não nas cidades perfeitas, mas nas cidades abertas para a espontaneidade. É loucura ou lucidez pensar assim? Gosto da dança como obra aberta, sem sentido único, da vida como ela é, de aproveitar cada instante. Gosto da arte de rua inesperada. Do povo brasileiro, que constrói sua casa no morro e “ainda tem tempo pra dançar” por entre subidas e descidas, ladeiras e vielas. Ah... a malandragem da rua, a surpresa, o não saber...

E é assim que me entendo nesse mundo como arquiteta, urbanista, professora, artista e pesquisadora. Talvez uma tríade de infinitas coisas, buscando a sensibilização das crianças, dos cidadãos, dos Arquitetos e Urbanistas... Buscando fazer cidades para pessoas, para corpos, para sujeitos.

Minha caminhada na Universidade inicia em 2005 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, mas a dança nunca largou do meu pé, da minha perna, do meu tronco, enfim, desde os cinco anos de idade sou dança. Hoje sei por que

escolhi Arquitetura e Urbanismo, pra mim o importante é construir espaços para sensibilizar as pessoas, hoje sei que fazer cidade é fazer política.

Em 2008, na primeira oferta de vestibular para o curso de Dança-Teatro na UFPel, ingressei no curso, sem deixar pra trás a outra graduação já iniciada. E desde então, essas duas graduações constroem juntas uma única Débora. Sou uma Débora transformada e atravessada por diversas Déboras, sou múltipla.

Durante esse tempo, realizei algumas ações de pesquisa e ensino relacionando dança e cidade. Participei de espetáculos como bailarina junto a diversos grupos e academias de dança. Sempre na luta com o movimento estudantil por uma educação capaz de formar sujeitos.

Então depois de sete anos de Arquitetura, sou hoje mestranda em Arquitetura e Urbanismo e busco aproximações entre as duas (diversas) áreas. Depois de seis anos de Dança, vi esse curso crescer e amadurecer infinitamente nesse tempo. Também cresci. E o que eu mais gosto, ainda que seja o mais difícil, é a constante reconstrução de nós mesmos, nunca caindo no lugar comum.

Os diversos choros dessa gente sensível, meus colegas, meus mestres, meus professores me fizeram crescer como pessoa. A constante luta política por mais vagas, por melhores condições, por mais sentimento. A política sempre esteve na minha vida, política partidária, política estudantil... Mas hoje vejo que posso transformar o mundo através da arte e da educação. E isso basta.

Chego no momento do Trabalho de Conclusão de Curso tomada por esses atravessamentos entre o que é dança e o que é cidade e questionando como podemos auxiliar nos processos de subjetivação. Entendendo que fazer educação é fazer política, que fazer política é fazer cidade e que fazer cidade é ocupar os espaços públicos com dança.

1. Introdução

Uma das características mais marcantes do tempo contemporâneo são a efemeridade, a liquidez e a velocidade das transformações. Os cidadãos da cidade são sujeitos múltiplos, sujeitos sociológicos, que não tem uma identidade fixa (HALL, 2005), em constante troca e reconstituição a partir do contexto em que residem. Somos bombardeados de informações que nos atravessam e nos transformam e empurrados pelo capitalismo para cada vez produzir e consumir mais. A maioria dos habitantes das cidades não tem experiência urbana¹, apesar de passar grande parte do dia no trânsito indo de casa para o trabalho e vice-versa.

A globalização hegemonizou a maioria das cidades e generalizou seus habitantes. Vivemos em espaços previsíveis, sem a possibilidade da surpresa e da experiência. Paradoxalmente, vivemos em meio à multidão de habitantes das cidades e ao mesmo tempo não temos troca com o outro, porque não temos tempo de parar pra pensar, parar pra sentir. Todavia, as cidades são importantes espaços de subjetivação e deveriam ser espaços de liberdade, de criação, de arte, pensadas e produzidas pelas pessoas e para as pessoas.

Entender o mundo contemporâneo necessita, então, pensar sobre corpo sem separá-lo do contexto em que está imerso, pois esses dois estão em constante troca. Por isso, Miranda (2008) sugere que o corpo do nosso tempo já não seja mais um corpo próprio e que ele torne-se *corpo-espaço*, em eterno vir a ser. Entender a dança hoje, também implica compreender que as técnicas experimentadas pelos sujeitos ficam inscritas em seus corpos e formam esses sujeitos. Neste caso, arte e vida estão fundamentalmente misturadas (DANTAS, 2004), uma das características da arte contemporânea. Bem como, sujeito e contexto também não podem ser entendidos separadamente.

Este modo de vida da sociedade contemporânea reflete diretamente no modo de fazer arte. Muitas obras artísticas atuais também são efêmeras e podem ser consideradas “obras abertas”, conforme sugere Eco (1991), pois possibilitam múltiplas leituras, a partir dos contextos e referências dos espectadores. A fluidez do nosso tempo tratou de diluir as fronteiras entre as linguagens da arte, entre artista e

¹ Experiência Urbana são as diversidades de sensações e trocas que a cidade pode proporcionar. Depois do Modernismo, as cidades em geral passaram a ser pensadas mais para os carros e para ser um local de trânsito de um lugar a outro e perderam essa característica do uso dos espaços públicos pelos habitantes.

espectador, entre espaço cênico e espaço da plateia. Os modernistas, a partir da metade do século XX, discutiram sobre a democratização da arte e passaram a utilizar espaços alternativos ao teatro de palco italiano, entendendo que o processo da arte era tão importante quanto o produto.

Os anos 50 marcaram época dos movimentos de vanguarda, que influenciaram e seguem influenciando diretamente no modo de fazer arte hoje. Situacionismo, *happening*, *performance* e Judson Church foram alguns deles. Utilizavam a cidade como forma de fazer política e faziam críticas sociais e culturais. Propunham uma fusão entre as artes, rompiam com a arte tradicional e não desvinculavam a arte da vida. Trisha Brown, oriunda da Judson Church, na década de 70 apresentou obras em telhados e paredes e utilizava ações e movimentos diários habituais em suas coreografias. Nessa época, o Teatro de Rua denunciava a cara segregacionista do sistema e propunha uma mudança aos que caminhavam na rua: de simples pedestres a espectadores (CARREIRA, 2007), gerando novas formas de estar na cidade.

A cidade, por ser este lugar de mudança constante, tem grande potência para a criação artística, abrindo possibilidades de diferentes sensações e movimentos e ampliando as formas de fazer e compreender dança. Assim, diversos grupos de arte utilizam a rua como espaço de afirmação política e buscam na cidade inspiração para suas obras. Além disso, a arte de rua faz com que as pessoas percebam sua cidade, que geralmente é desconhecida pelos cidadãos, fomentando uma participação ativa na vida pública e indo de encontro a um estado de inércia das pessoas.

Em meio a essas questões de dança, corpo, espaço, cidade, arte de rua e a partir da minha experiência como Arquiteta e Urbanista ao mesmo tempo em que Bailarina, fui motivada a pesquisar acerca da dança contemporânea e sua relação com a cidade. Percebo, desta maneira, a necessidade latente de estudar *como* a cidade modifica o movimento dos corpos e vice-versa, sendo um estímulo para a produção artística contemporânea.

Este trabalho, então, segue o fluxo da contemporaneidade borrando as fronteiras entre dança e urbanismo e, portanto, um tema de relevância para as duas áreas. Para a área da Dança, sugere novas formas de exploração do espaço a fim de ampliar as possibilidades de criação coreográfica e possibilita a formação de público através da democratização da arte. E para a área de estudos do Urbanismo,

o trabalho contribui no sentido de dar vista a uma nova forma de ler as características dos espaços urbanos e da sociedade.

Assim, a pesquisa aborda a temática do processo de criação artística a partir da relação da dança contemporânea com o espaço urbano. Para isso, proponho-me a um estudo qualitativo de comparação entre os grupos ...AVOA! Núcleo Artístico (São Paulo-SP) e Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto (Pelotas-RS), sendo que escolhidos os projetos atuais dos grupos em questão: *Entre-espaços* e *In... Flor... Essência*. Com isso, busco responder ao seguinte questionamento: O espaço urbano influencia nos processos de composição em dança dos grupos ...AVOA Núcleo Artístico e Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto? Como?

A escolha dos grupos se deu por diferentes aspectos. O...AVOA! Núcleo Artístico foi elegido por ser um dos grupos brasileiros que trabalham a/na cidade com o objetivo de provocar questionamentos acerca da vida urbana e por se interessar pelas poéticas corporais que podem surgir dos múltiplos estímulos que a rua é capaz de provocar. Além disso, o grupo participa anualmente de eventos de dança contemporânea que acontecem na rua, como a Bienal SESC de Dança e o Festival Visões Urbanas. Já o Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto foi escolhido por ser o grupo do qual eu participo atualmente, junto ao projeto Palavra Coreografada. O grupo é um dos únicos de dança contemporânea na cidade de Pelotas que desenvolve trabalhos de pesquisa no espaço público.

Minhas pesquisas acerca da relação entre dança e rua tiveram início em alguns trabalhos anteriores na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e no Mestrado em Urbanismo Contemporâneo. Além disso, durante minha trajetória no curso de Dança, sempre que pude, aproximei essa questão aos trabalhos realizados nas disciplinas da graduação. Também realizei algumas intervenções urbanas junto a grupos de dança dos quais participei nos últimos anos. Em virtude desses trabalhos, a hipótese inicial do trabalho era de que o espaço urbano era capaz de ampliar as formas de composição artística e almejava descobrir de que forma isso ocorria.

De tal modo, esta pesquisa tem o objetivo geral de analisar e comparar os modos de interação e influência exercidos pelo espaço urbano na produção artística dos Grupos ...AVOA! Núcleo Artístico e Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto. A escolha de me colocar em dois lugares diferentes no estudo dos dois grupos serve para complementar os conhecimentos acerca de ambos os processos. Desta maneira, consegue-se o distanciamento necessário para a pesquisa estudando o

...AVOA! e o envolvimento que também considero importante no estudo do Centro Contemporâneo. Essas duas formas de apreensão do processo de interação entre dança e rua foram aliadas na estreita relação entre teoria e prática.

Além do objetivo central, o trabalho tem como objetivos específicos contextualizar as trajetórias artísticas dos grupos em questão, analisar as características dos processos de criação em dança desenvolvidos pelos grupos nos projetos *Entre-espacos* e *In... Flor... Essência* e, por fim, comparar as estratégias de composição coreográfica utilizadas, a fim de traçar relações entre dança e espaço urbano.

Para compreender a linha conceitual da pesquisa apresento os principais autores com os quais dialogo neste caminho: Giorgio Agamben, Fabiana Britto, Paola Jacques, Mônica Dantas, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Stuart Hall, Helena Katz, Christine Greiner, Regina Miranda, Fayga Ostrower e Jorge Glusberg.

Assim sendo, o trabalho está estruturado em cinco capítulos incluindo a introdução, sobre os quais dissertarei aqui. No capítulo dois, apresentarei o referencial teórico-metodológico, dividido em três subcapítulos: Contemporaneidade e Arte; Corpo, Dança e Rua; e Metodologia.

A primeira parte do capítulo dois abordará temáticas conceituais a respeito do nosso tempo, buscando compreender os sujeitos, a dança e as cidades contemporâneas. Esse item mostra-se importante para compreender o tipo de arte que é realizado pelos sujeitos que vivem hoje nas cidades e as relações que ocorrem entre corpo, arte e cidade. A segunda parte – Corpo, Dança e Rua –, busca mostrar que, a partir das temáticas contemporâneas estudadas, corpo e espaço estão em constante troca, além de fazer uma revisão histórica sobre os movimentos da arte de rua. Por fim, na terceira parte, tratarei sobre a metodologia utilizada no trabalho e os procedimentos realizados.

No capítulo três, apresentarei o histórico, a caracterização e o projeto atual dos dois grupos em estudo: ...AVOA! Núcleo Artístico e Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto. O quarto capítulo trará a análise dos dados coletados sobre os processos de composição em dança dos dois casos estudados, elencando eixos que relacionam dança e espaço urbano.

O capítulo cinco enfoca considerações finais a respeito da pesquisa, seguido das referências bibliográficas utilizadas no texto, bem como os Apêndices e Anexos, que servem como material complementar à pesquisa.

2. Referencial Teórico - Metodológico

Neste capítulo, farei um breve relato a respeito da sociedade e tempo contemporâneos, buscando compreender como são esses sujeitos que agem no mundo atual e que produzem arte e cidade contemporânea, sendo produzidos por elas também. Para isso, descrevo um pequeno histórico a respeito da arte de rua, com o objetivo de facilitar a compreensão acerca dos grupos de estudo do trabalho, ...AVOA! e Centro Contemporâneo, que pesquisam dança contemporânea aliada à espaços urbanos.

2.1. Contemporaneidade e Arte

O tempo contemporâneo é o tempo da efemeridade, da velocidade, das transformações, das diferenças e da reunião de heterogêneos. Trata-se de um tempo que é e também não é, pois está se transformando constantemente e os agentes dessas modificações somos nós.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58 e 59).

Para compreender a contemporaneidade, segundo Agamben (2009), é preciso querer enxergar a sombra produzida pelas luzes, é preciso manter “fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Quer dizer, não enxergar apenas o que está dado, o que é óbvio, mas o que necessita de distância para enxergar. Como uma obra de arte que estamos muito perto, praticamente dentro dela, e não conseguimos enxergar o todo e nem a relação entre suas partes. É preciso dar três passos para trás para compreendê-lo. As luzes, por sua vez, podem ser tão fortes a ponto de cegar quem não olha para a sombra. Este é o perigo de olhar para o tempo presente: não conseguir dar os três passos para trás e ficar cego por só enxergar as luzes.

Por outro lado, aquele que está acomodado entendendo o mundo contemporâneo não pertence a este tempo, visto que também não o apreende completamente. É necessário fazer os dois movimentos: o de viver a

contemporaneidade e o de afastar-se dela para compreendê-la e percebê-la. Trata-se de um processo de *ritornelo*² desterritorializar-se, para reterritorializar-se e por fim, encontrar seu território, o contemporâneo.

Território, neste trabalho, é entendido a partir dos estudos de Deleuze e Guattari, intermediado pelas palavras de Zourabichvili (2004, p. 23), que descreve: “O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos”. Ou seja, o território não é algo fixo nem material, é individual e está em relação com o que é familiar para cada sujeito num determinado espaço-tempo.

No entanto, “o ser humano contemporâneo está fundamentalmente desterritorializado” (GUATTARI, 2003, p.1), não conhecemos nossos corpos e, conseqüentemente, quem somos, pois somos bombardeados de informações que nos atravessam. Somos empurrados pelo capitalismo para produzir e consumir, sempre querendo mais, desejando mais, e assim nos tornamos sujeitos sempre descontentes, em busca de algo que jamais encontramos e nunca territorializados. Mas tudo isso é devido ao caos da existência do indivíduo, que está sempre se reconstruindo e se transformando a partir do contexto em que vive.

Compreender o tempo presente, então, é estar em constante transformação, como num *ritornelo*, é preciso desterritorializar-se para reterritorializar-se, num processo que nunca cessa. Nunca estamos no lugar perfeito, visto que ao entendermos o contemporâneo completamente, já não somos mais contemporâneos. Mas afinal, como somos? Qual é a nossa identidade? Qual é a cidade contemporânea? E o que nela pode?

A fim de compreender algo sobre esse tempo contemporâneo é necessário experimentá-lo, para que a apreensão venha da própria experiência e a experiência é corporal, é visceral. “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” (BONDÍA, 2002, p. 21), ou seja, ela é o que somos capazes de apreender quando e porque estamos dispostos, é o que nos gruda, nos faz sentir e pensar sobre o que estamos sentindo.

A sociedade contemporânea, fruto histórico da sociedade moderna, não apresenta apenas uma lógica organizadora e não evolui a partir de um único ponto,

² Para Deleuze e Guattari, vivemos em um movimento de “ritornelo”, constituído de três etapas: buscamos alcançar um território (*reterritorialização*), habitamos esse território (*territorialização*) e lançamo-nos para fora desse território em busca de outro lugar, outros territórios (*desterritorialização*). (DELEUZE e GUATTARI, 1997).

linearmente. Ela cresce e se desenvolve a partir de vários pontos “descentrados”, múltiplas formas, evolui e se modifica a partir de dentro, mas também a partir de seu exterior. Trata-se de uma sociedade caracterizada pela fragmentação; ela é descontínua e encontra-se em constante processo de ruptura e deslocamento, está sempre em movimento (HALL, 2005). E isso se reflete no modo de fazer arte hoje. Umberto Eco (1991) denomina a obra contemporânea de “obra aberta”, já que dá lugar a diversas interpretações e faz refletir sobre a sociedade atual:

Poder-se-ia perfeitamente pensar que esta fuga da necessidade segura e sólida e esta tendência ao ambíguo e ao indeterminado refletem uma condição de crise do nosso tempo; ou então, ao contrário, que estas poéticas, em harmonia com a ciência de hoje, exprimem as possibilidades positivas de um homem aberto a uma renovação contínua de seus esquemas de vida e saber; produtivamente empenhado num progresso de suas faculdades e de seus horizontes (ECO, 1991, p. 60).

2.1.1. Corpo e sujeito

Existem diversas formas de compreender o sujeito, dependendo do contexto em que o pensamos. Cada país, cada tempo e cada área do conhecimento o entendem de uma maneira diferente, dependendo da visão de mundo que cada uma tem. Tratarei aqui das perspectivas apresentadas por Stuart Hall sobre o sujeito do pós-modernismo, sobre o dualismo corpo-mente advindo de Platão e Descartes e as relações estabelecidas entre corpo e o ambiente que experimenta.

Na época do Iluminismo (séc. XVII-XVIII), acreditava-se que o sujeito nascia com uma essência que permaneceria a mesma para o resto da vida, ainda que esse sujeito se desenvolvesse, o “centro” do sujeito seria algo interno. Durante a Modernidade, a noção de “sujeito individual” ficou obsoleta, passou-se a compreendê-lo “em relação com outras pessoas” (HALL, 2005, p. 11) e com o espaço-tempo que habita. Desta maneira, o “sujeito individual” tornou-se sujeito sociológico, que se forma e se transforma a partir da relação com mundo à sua volta, “na interação entre o eu e a sociedade” (HALL, 2005, p. 11).

Em relação ao conceito de corpo ocidental e o dualismo corpo-mente, considero que nascem com Platão - aproximadamente 400 a.C. -, ao separar o mundo em dois campos: o campo concreto, sensível, e o campo abstrato, inteligível, da mente. Esta divisão influenciou de forma significativa a concepção de corpo no ocidente. Para Platão, apenas o “mundo das ideias” pode representar a essência da

realidade, visto que é perfeito e imutável, e o contato direto do sujeito com o mundo, que é acessado através dos sentidos, passa a ter menos importância. Platão exclui de seu pensamento a condição dinâmica do mundo, de movimento, de fenômenos que estão em constante transformação e suas ideias dão base ao pensamento de Descartes (JESUS, 2013).

René Descartes viveu no século XVII, época do Iluminismo, foi considerado o “Pai da Filosofia Moderna” e influenciou grande parte do pensamento ocidental. Explicou o mundo material de forma completamente mecânica, matemática e objetiva, centrando a essência dos sujeitos na alma - a mente -, substância imaterial pensante do sujeito e que comanda a substância material – o corpo. Assim, surge o dualismo cartesiano corpo-mente, que entende que o sujeito individual está localizado na mente, substância estável e lugar do pensamento. Para Descartes, onde não houver alma não há pensamento e este não pode ser atribuído ao corpo, visto que o corpo é uma substância mutável capaz de crescer e de se transformar.

Descartes desloca para o sujeito o domínio do pensamento, mas defende que a razão humana só funciona mediante um “toque de Deus”, ou seja, a “mente”. A mente humana pensa e o corpo é deixado de lado, pois os sentidos “nos enganam” (JESUS, 2013). O corpo ficou, então, renegado a “levar a mente” de um lugar a outro, e as experiências sensoriais foram diminuídas em relação às atividades “pensantes”.

Wittgenstein, filósofo do início do século XX, vai contra as ideias de Descartes com relação ao corpo e propõe uma visão holística do sujeito, entendendo os homens como “seres que pensam, não mentes, uma vez que não existe distância entre nós mesmos” (JESUS, 2013, p. 36). Portanto, por mais que o raciocínio ocorra no cérebro, só é possível que ele aconteça dentro do corpo, sendo um corpo, e a partir de suas experiências sensoriais, que são nosso contato direto com o mundo.

Segundo Jesus:

O raciocínio, como caminho de construção do conhecimento humano, articula-se, então, a partir da experiência prática sensível e não mais (como queria Descartes) mediante representações mentais exclusivamente pertinentes ao mundo inteligível. (JESUS, 2013, p. 32).

Desta forma, quanto mais os espaços por onde passamos possibilitarem experiências sensoriais diferentes, mais a experiência poderá construir raciocínios e conhecimentos novos.

No período da Modernidade, século XX, “o cidadão individual tornou-se enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno” (HALL, 2005, p. 30), e surge a concepção social de sujeito. O sujeito entendido numa trama de relações sociais, onde é formado subjetivamente, não se trata mais de “indivíduos isolados”, mas sujeitos que internalizam o exterior e que agem no mundo, externalizando o interior em relação com a sociedade. Sujeitos em constante troca e transformação interior-exterior, constituídos e produzidos pelo contexto, em eterno processo, sempre inacabados (HALL, 2005).

O Modernismo na Arquitetura causou um empobrecimento da experiência corporal, estética e sensorial dos indivíduos na cidade, principalmente pela ênfase dada à racionalidade (RENNÓ, 2006). Assim, as sensações corporais foram sendo deixadas de lado gradativamente, e caminhar na cidade, por exemplo, virou apenas mais um hábito, uma rotina.

Para Hall (2005), o sujeito nasce com uma essência, mas é transformado constantemente a partir do contexto em que vive. Essas transformações o fazem ser alguém com diversas identidades variáveis e, por vezes, até contraditórias. Assim, o processo de identidade é difícil de ser construído, pois estamos sempre em processo, em constante ritornelo. O sujeito transforma-se a vida inteira e está sempre assumindo novas identidades em diferentes contextos, espaços e tempos. Por isso, as sociedades modernas são “sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (HALL, 2005, p. 14).

Somos múltiplos, fragmentados, híbridos, temos várias identidades mutáveis, por vezes até contraditórias. Mas, “psicanaliticamente, nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade” (HALL, p. 39). Em outras palavras, ao invés de vivermos em ritornelo, buscamos sempre um território fixo e estático. Ao mesmo passo, negamos nosso próprio corpo, nosso território primeiro.

[...] atualmente, as infinitas conexões, desorganizações e transgressões entre corpo interno-externo e mesmo entre corpo orgânico-artificial vieram desestabilizar ainda mais o conceito de corpo, que velozmente parece deixar de ser um corpo próprio para se tornar um corpo-espaço em eterno vir a ser (MIRANDA, 2008, p. 26).

Assim, somos o que o espaço e a sociedade nos concebeu e nos concebe constantemente, em cada espaço-tempo e contexto diferentes. As cidades exercem um grande poder sobre os corpos que com ela interagem, e quando são, por

exemplo, projetadas privilegiando os automóveis em detrimento dos pedestres, intervém diretamente na saúde e nos hábitos de seus habitantes dificultando a possibilidade de diferentes experiências sensoriais entre o corpo e a cidade.

Portanto, falar de corpo sem falar do meio em que ele se encontra não faz sentido, pois ambos são considerados co-dependentes (KATZ; GREINER, 2002, p. 89-90). Somos nossos corpos, que são o ambiente em que vivemos, somos as relações que fazemos com tudo que está à nossa volta.

Segundo Jesus, “a interação sujeito-sociedade, [...], acaba por encaminhar a determinação de comportamentos normativos em relação ao corpo” (2013, p. 92). Isto significa que o corpo depende e é transformado pelo espaço onde vive, assim como, torna-se um corpo diferente a partir dos espaços por onde percorreu. No entanto, não é apenas o contexto ambiente que conforma os sujeitos, os grupos sociais em que vivemos também nos transformam, como exemplo a escola e a igreja, entre outros.

E as transformações também ocorrem no ambiente, visto que, os corpos modificam os espaços a partir da sua interação com eles. “O corpo se metamorfoseia nos espaços que ocupa e assim transforma o ambiente em um movimento de mão dupla” (GREINER, 2010, p. 127). Greiner sugere ainda que, se temos a capacidade de fazer relações de um domínio de inteligência para outro, existe uma possibilidade de comunicação entre corpo e ambiente, corpo e outros corpos, enfim, relações de interação entre nós e nós mesmos e nós e a cultura em que vivemos. E acrescenta:

Os conceitos são gerados ou tornados conscientes pelo corpo vivo no curso da vida diária por meio de ações como mascar, urinar, respirar, etc. Assim como ações dão origem a novos conceitos, novos conceitos incitam ações. (GREINER, 2010, p. 130)

Há um vínculo indissolúvel entre o pensamento e a evolução, que se processa no corpo vivo, ou seja, corpo, pensamento e ambiente, racional e irracional, estão em ligação constante.

2.1.2. Dança Contemporânea: Um conceito?

Neste subcapítulo, tratarei sobre Dança Contemporânea a fim de compreender o tipo de dança realizado pelos grupos em estudo. Entretanto,

entendo que não existe apenas uma forma de conceituar arte contemporânea pela sua atualização constante, própria de nosso tempo (JOSÉ, 2011).

A contemporaneidade na dança não traz respostas prontas, contudo ela produz indagações a serem pensadas e repercutidas pelo espectador e pela sociedade. Ela vem para fazer uma nova leitura do mundo e proporcionar ao espectador novos pontos de vista. Este conceito de dança não quer contar um fato de forma linear, onde todos os espectadores entendem detalhe por detalhe. A dança contemporânea vem para mergulhar na expressividade do gesto cênico, em que um movimento pode ser tudo e coisa nenhuma ao mesmo tempo, onde não existe uma única história a ser compreendida, existe mais: um sentimento que proporciona ao público que ele crie a sua própria história. A abstração na dança abre espaço para a ressignificação e múltiplas leituras.

Merce Cunningham (1919-2009, EUA) é considerado um dos precursores da Dança Contemporânea, juntamente com Pina Bausch (1940-2009, Alemanha). Cunningham foi aluno de Martha Graham, mas quando formou sua própria Cia. de dança, criou um novo modo de compreender e fazer dança. Acreditava no movimento pelo movimento, sem referências exteriores, e entendia que a dança não precisava representar algo, expressar emoções como na Dança Moderna. Já Bausch entendia que a dança deveria surgir do próprio bailarino-ator, através de questionamentos da diretora que resultassem em uma autorreflexão e em corpos-sujeitos expressivos. Entretanto, para os dois, o significado da dança dependia do espectador para a compreensão a partir das relações que ele fazia com o seu mundo (GIL, 2010).

Cunningham inovou na forma de compor a cena, utilizando o acaso nos espetáculos e a não-hierarquia entre os elementos (dança, música, cenário), assim, o conjunto só era apresentado no momento da estreia e cada apresentação era uma nova estreia. Essa falta de hierarquia entre os elementos indicava não simplesmente uma mistura das artes, mas uma fronteira fluída entre elas, já que a dança não era o elemento mais importante em cena. Além disso, suas danças eram criadas de maneira a serem dançadas em quaisquer espaços físicos - teatros, ginásios esportivos, praças – e Cunningham também utilizava inovações tecnológicas na dança, através da iluminação cênica, vídeos e até software (ROSA, 2010).

Assim, na contemporaneidade, a dança mistura-se com a música, com a *performance*, com as artes visuais etc. e se transforma em algo que não é possível

denominar, justamente por ser própria da contemporaneidade, que é líquida, onde as fronteiras não são mais tão bem delimitadas. Na arte contemporânea, os limites entre bailarino e espectador também são borrados, pois a obra contemporânea é uma “obra aberta” (ECO, 1991) e busca “fazer sentido” no momento em que proporciona experiência ao espectador (MEYER, 2006). Umberto Eco explica a relação autor-fruidor dentro do conceito de obra aberta:

Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual (ECO, 1991, p. 40).

Portanto, a obra de dança contemporânea pode ser entendida como várias obras e só é finalizada no momento em que chega ao público, que a entende a partir de suas referências culturais e de gosto. A Dança contemporânea “é mais uma forma de se pensar a dança a partir de diferentes poéticas” (SOUZA, 2012, p. 12) e está mais ligada à questão processual, à maneira de fazer, os seus significados e inspirações, do que às questões formais e estéticas no sentido de dança clássica tradicional. Como diria Pina Bausch, um dos grandes nomes da dança contemporânea: não interessa **como** as pessoas se movem, mas **o que** as move.

O instrumento da dança é o corpo, assim, a técnica de dança forma sujeitos a partir de seus corpos. Trata-se de uma diluição dessas fronteiras, a técnica de dança aprendida é incorporada pelo bailarino, tornando-se “propriedades características deste corpo” (KATZ, 1994, p. 163). Essa compreensão dialoga com as ideias de Dantas que diz: “dança e vida, no caso do dançarino, estão inevitavelmente misturadas” (DANTAS, 2004, p. 7).

Outra característica importante da dança contemporânea é a proposta de sempre questionar e se refazer, “e até mesmo demolir, suas próprias categorias de enunciação e elementos compositivos” (XAVIER, 2011, p. 35). Portanto, o bailarino deve estar em eterno ritornelo, já que a arte contemporânea está sempre se questionando e vida e arte são inseparáveis. A dança contemporânea, nesse sentido, está colada no contexto, já que os bailarinos buscam criar a partir de seu próprio corpo, de si mesmos.

Entendendo que a arte deve questionar e interferir no mundo e na sociedade, “a dança contemporânea passou por um período de democratização” (SOUZA, 2012, p. 9), utilizando espaços alternativos em contraponto à espetacularização³ da dança, crendo que a dança deve fazer pensar e não ser importante somente como produto final. Assim, diversos lugares abertos e fechados passam a servir como espaço cênico, ampliando a ideia de quem pode dançar e do que é dança (SOUZA, 2012).

2.1.3. Cidades contemporâneas

É certeza que as separações e os divórcios, a violência familiar, o excesso de canais a cabo, a falta de comunicação, a falta de desejo, a apatia, a depressão, os suicídios, as neuroses, os ataques de pânico, a obesidade, a tensão muscular, a insegurança, a hipocondria, o estresse e o sedentarismo são culpa dos arquitetos e incorporadores. (Medianeras, 2011).

A conclusão do filme *Medianeras*, logo no início, descreve algumas características acerca da contemporaneidade na urbe: como a preferência do certo ao não-saber, a linha reta às linhas curvas, as menores distâncias, o transporte mais veloz, a preferência a tudo o que nos der menos possibilidade de sentir. Portanto, a principal mensagem do filme é a de que necessitamos viver o instante, descobrir as surpresas, enxergar o que está bem no nosso nariz: a existente falta de humanidade e a emergente possibilidade dela. Precisamos apostar na descoberta sensível sobre o que nos enfraquece e o que nos potencializa na experiência com a cidade contemporânea.

A cidade contemporânea tem perdido sua finalidade humana e somente progride materialmente. A globalização hegemoniza as cidades e generaliza seus habitantes. “Se perdeu o gosto pela diferença, pelo imprevisto, pelo acontecimento singular” (GUATTARI, 2003, p. 1). Vivemos em “espaços desertizados” – espaços neutros, não-lugares (TAKAHASHI, 2010), espaços seguros, previstos, onde não nos permitimos desterritorializar para buscar novos territórios.

³ Entendo que a palavra “espetáculo” tece relações com a arte tradicionalmente realizada no palco italiano, onde os artistas situam-se elevados ao público e, por isso, geralmente são considerados como sujeitos superiores. Não digo, com isto, que todas as obras realizadas em palco italiano provocam este tipo de pensamento, mas neste trabalho compartilho com a ideia de Guy Debord (2005, p. 12) a respeito das sociedades do espetáculo: “O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo”.

Takahashi (2010) tece relações sobre os paradoxos do mundo contemporâneo: vivemos escondidos na multidão de habitantes das cidades, diluindo nossos corpos no meio de outros anônimos. Esses corpos tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes “diluem a identidade e a autonomia” (TAKAHASHI, 2010, p. 138), assim, nos misturamos com os outros, somos os outros, ao mesmo tempo em que as possibilidades de experiência com o outro não são possíveis. Tornamo-nos sujeitos anestesiados.

“A experiência é cada vez mais rara por excesso de trabalho” (BONDÍA, 2002, p. 23). Viramos mecânicos depois da Revolução Industrial, funcionamos como máquinas. Experimentar algo “requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar [...]” (BONDÍA, 2002, p. 24), mas as cidades contemporâneas enfatizam a velocidade, trata-se de um tempo onde não se pode “perder tempo”. Dessa forma, para possibilitar viver experiências ativas, temos que desligar o automático e ligar o manual, o braçal, o corporal. Precisamos compreender que o ócio é necessário, precisamos nos dar tempo para sentir, para nos tornar humanos de novo, e isso requer aprendermos a lentidão, “cultivar a arte do encontro” (BONDÍA, 2002, p. 24).

As novas tecnologias (telefone, computador, internet), os ambientes virtuais, os novos meios de transporte (público, privado, individual, coletivo, veloz ou mais veloz ainda), as novas formas de comer, trabalhar, habitar e amar influenciaram e continuam influenciando significativamente nas cidades e nos sujeitos que as produzem ao mesmo passo em que são produzidos por elas. As cidades contemporâneas estão cada vez mais homogêneas, globalizadas e anônimas, fazendo com que os sujeitos se isentem de seu importante papel nas cidades e na paisagem (TAKAHASHI, 2010).

“Estas funções de subjetivação parcial que nos apresenta o espaço urbano não deveriam ser abandonadas ao azar do mercado imobiliário e das programações tecnocráticas, nem ao gosto dos consumidores.” (GUATTARI, 2003, p. 13). As cidades são importantes espaços de subjetivação e devem ser pensadas como tal, espaços de liberdade, de criação, de arte, comandadas pelas pessoas, ao invés de pelo mercado imobiliário. E para produzir espaços de liberdade é preciso que as cidades sejam pensadas por diversas áreas do conhecimento, inclusive os artistas, capazes de incentivar a sensibilidade dos cidadãos a partir do espaço urbano.

Portanto, os espaços públicos necessitam ser pensados a fim de proporcionar múltiplas sensações aos sujeitos que ali convivem, possibilitando a construção do conhecimento através da experiência do corpo na cidade. Nesse sentido, a diversidade de atividades no espaço público, que proporcionem diferentes experiências estéticas e corporais à rotina de caminhar pela cidade, pode ocorrer tanto através da arquitetura do próprio espaço, como também através da arte de rua. Tema que será tratado no capítulo a seguir.

2.2. Corpo, Dança e Rua

As primeiras manifestações de dança eram realizadas na rua, no espaço público, durante rituais onde todos participavam. Depois, houve um momento de entendimento da dança como algo ligado à alta sociedade, ainda que a dança nunca tivesse saído do espaço do povo. Então, por volta de 1950, iniciaram movimentos de retorno da dança à rua, com movimento políticos que criticavam a mecanização dos trabalhadores da Revolução Industrial e o capitalismo pós-guerra e entendiam que a cidade era o lugar do povo e, por consequência, lugar da arte. Nesse sentido, dança e espaço sempre estiveram conectados, principalmente espaço urbano e é sobre essa relação que discorrerei neste capítulo.

2.2.1. Corpo-Espaço

Neste subcapítulo pretendo tecer relações entre corpo e espaço, a fim de compreender como são realizados os processos de arte na rua e de que maneira o espaço interfere no tipo de arte criada. Entendo corpo e espaço em permanente troca um com o outro, podendo-se pensar na Banda de Moebius⁴ (figura 1) como metáfora para essa troca. Paola Jacques e Fabiana Britto criam o conceito de “corpografia urbana”, relacionando dança e urbanismo. Regina Miranda fala sobre Corpo-Espaço e Takahashi busca compreender o espaço a partir da perspectiva dos sujeitos. Já Katz e Greiner explicam a cultura como um produto do meio, a ponte entre interior e exterior.

⁴ Na Matemática, a Banda, Faixa ou Fita de Moebius é um exemplo que chamamos de superfícies não orientáveis e seu estudo deu origem a um ramo da Matemática que chamamos de Topologia (MIRANDA, 2008).

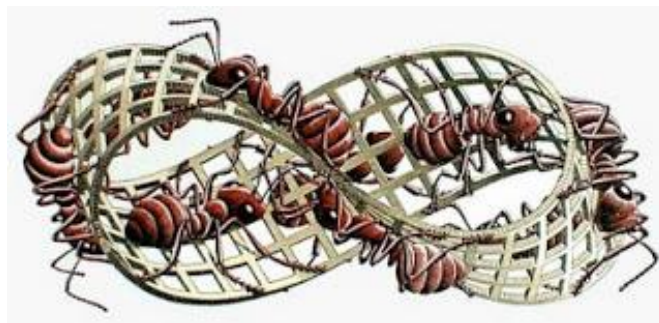


Figura 1: Banda de Moebius. Fonte: MATEMÁTICA CURIOSA, 2014.

“Corpografia Urbana” é um conceito cunhado pela Arquiteta e Urbanista Paola Jacques e pela Bailarina Fabiana Britto, professoras da Universidade Federal da Bahia. As autoras relacionam dança e urbanismo, mas afastam-se da ideia de cidade como um *lugar* em que o corpo se insere e compreendem-na “como um *campo de processos* em que o corpo está *coimplicado*” (BRITTO, 2013, p. 37), ou seja, o espaço não é um vazio, mas está sempre em troca com o corpo que interage com ele.

Para Takahashi (2010), o espaço não existe por si só, mas pode ser compreendido a partir da perspectiva do sujeito que o observa. E nessa relação, o observador não é passivo, já que, de acordo com o princípio da incerteza de Heisenberg⁵, “o simples ato de observação de um átomo já altera suas condições” (LIMA, 2003, p. 88). Devido a isso, no momento da observação, o sujeito passa a ser interagente, transformador daquele espaço.

O espaço topológico⁶ depende de quem o experimenta, o transforma e é transformado por ele, é uma extensão do próprio corpo, espaço relacional. Portanto, na topologia, pode-se pensar nos objetos como alongáveis, dobráveis etc. (MIRANDA, 2008), pois assim como o espaço, eles se transformam constantemente a partir do olhar que temos sobre eles. Ou seja, as definições que fazemos dos objetos ou dos espaços são únicas em dado instante.

A respeito das cidades, Takahashi (2010, p. 145) expõe: “o corpo foi esquecido nos dogmas urbanísticos dos anos 90, saturado pelas coordenadas

⁵ O princípio da incerteza de Heisenberg consiste num enunciado da mecânica quântica, formulado inicialmente em 1927, por Werner Heisenberg, impondo restrições à precisão com que se podem efetuar medidas simultâneas de uma classe de pares de observáveis em nível subatômico.

⁶ A topologia é uma geometria que surge a partir da primeira metade do século XIX, quando aparecem questionamentos sobre a geometria euclidiana como concepção geométrica única do universo. Nessa versão, são os processos de transformação constante que ocupam lugar de destaque (MIRANDA, 2008).

funcionais da cidade e sufocado pelos sistemas de tráfego e circulação”. Comunicamo-nos pelo corpo, tudo o que sentimos e pensamos é transmitido pelo corpo e essa relação se dá principalmente nos espaços públicos, na cidade, entretanto, vivemos no ciberespaço⁷, onde esquecemos que somos corpo e diminuimos nossas relações cinestésicas com outros sujeitos.

Porém, as cidades contemporâneas estão sendo planejadas de forma espetacular, distanciando os sujeitos do espaço urbano. “Estes projetos buscam transformar os espaços públicos em cenários, espaços desencarnados, fachadas sem corpo: pura imagem publicitária.” (JACQUES, 2010, p. 108). E a redução de seu uso afeta as dinâmicas sociais cotidianas, diminuindo a participação cidadã e a experiência corporal de apreensão da cidade. Logo, a utilização da cidade de forma ativa pode influenciar significativamente na educação do sensível, lembrando que “somos corpo”, possibilitando que os cidadãos descubram seus corpos e sejam capazes de resistir ao corpo-mercadoria⁸.

Então, a “corpografia urbana” propõe uma relação entre corpo e espaço urbano, seja:

uma cartografia⁹ corporal, ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (JACQUES, 2008).

Tal concepção está relacionada ao conceito de “Corpo-Espaço”, de Miranda (2008, p. 24), que significa a fluidez das fronteiras corporais e do espaço. Regina Miranda compreende o movimento, o corpo e o espaço “permanentemente imersos em mútuas relações de transformação”, como Jacques (2008), que não entende o corpo separado da cidade. A “corpografia urbana” sugere, então, que o corpo e a cidade configuram-se mutuamente; assim, a cidade fica inscrita nos corpos que interagem com ela, passando a ser também aquele corpo: “somos a cidade que experienciamos”.

Deste modo, a inserção da arte nas cidades é uma das maneiras de “traduzir” o código cultural da cidade, tornar visível o invisível (TAKAHASHI, 2010), além de

⁷ Ciberespaço é um espaço virtual, não-material, onde é possível relacionar-se e comunicar-se com outras pessoas sem a presença física de cada um. Se dá através da internet, de celulares e diversos outros aparelhos de comunicação.

⁸ Corpo-mercadoria é o corpo como objeto de consumo, para o qual se pensam produtos para a venda, ignorando o sujeito que é aquele corpo (JACQUES, 2008).

⁹ Cartografia é uma metodologia experimental, em cuja essência não está a validação ou a reprovação de uma situação, mas sim a possibilidade de “enxergar o não visível”.

proporcionar experiências sensoriais aos habitantes. Então, de acordo com a lógica da “corpografia urbana”, os bailarinos que dançam no espaço urbano tornam visível em seus corpos características do lugar e do modo de vida da sociedade.

Além dessa leitura da cidade, os artistas criam a partir das diversidades encontradas na rua e, por isso, vários grupos de dança e teatro utilizam o espaço urbano para seu processo criativo, por entenderem que o espaço físico influencia diretamente no tipo de composição que é criada. Os espetáculos no espaço urbano também estimulam a interferência do espectador, necessitando um alto grau de improvisação por parte dos atores (CARDOSO, 2008), o que acarreta em diferentes obras na medida em que cada proposta for apresentada em diferentes locais.

2.2.2. Arte de Rua: Um Traçado

A dança sempre passou por transformações de acordo com a forma de vida da humanidade. Com o nascimento das cidades não seria diferente, os ritos religiosos, que ocorriam através da dança, personalizam-se em grupos e “cada cidade terá seu rito, suas danças fixas”. Essa mudança na forma de organização da sociedade modifica o sentido da dança: “da identificação com o ‘espírito’ [...] a um rito cívico, porque integrado à vida da cidade e comandado por ela” (BOURCIER, 2006, p. 10 e 12). Assim, através da dança, as cidades são responsáveis pela identificação de um grupo e abandono de parte da identidade pessoal. Porém, quando a dança passou a ser considerada arte, ela voltou-se aos espaços fechados de contemplação.

Em crítica a essa elitização da dança que a confinou em espaços privados, por volta de 1950 na Europa iniciou um movimento de retirada da arte dos museus e galerias, a levando de volta para a rua, tendo como pano de fundo o Situacionismo¹⁰. Arte de Rua ou Arte Urbana são as “manifestações de arte realizadas diretamente no espaço da cidade” (JAHN; LAMAS, 2012, p. 79), transformando a cidade em “lugar”, no sentido de que as pessoas praticam-na, ocupam-na, dando significado àquele espaço e tornando-o um lugar. Assim, todas

¹⁰ O Situacionismo foi um movimento que reuniu artistas de diversas áreas contrários à sociedade de consumo, à cultura espetacular e à passividade da sociedade. Comandados por Guy Debord, sugeriam que o “principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no cultural.” (JACQUES, 2012, p. 206). Além disso, “eram contra o monopólio urbano dos urbanistas e planejadores em geral, e a favor de uma construção realmente coletiva das cidades.” (JACQUES, 2012, p. 209 e 210).

as manifestações artísticas na urbe – grafite, *performance*, *happening*, dança, teatro – são consideradas intervenção, já que modificam a paisagem e a relação entre os cidadãos (JAHN; LAMAS, 2012).

Ainda na década de 50, começa a ganhar vida o movimento chamado *happening*, uma proposta de fusão entre as artes, iniciado por John Cage¹¹, com o propósito de conservar a individualidade de cada arte e ao mesmo tempo formar um todo separado, que funcionasse como outra linguagem. Cage aplica, então, suas ideias sobre o acaso, que já vinha trabalhando anteriormente com Merce Cunningham¹² (GLUSBERG, 2005).

No primeiro evento organizado por Cage, em 1952, *Untitled Event* (Evento Sem Título), o espaço foi organizado de maneira diferente da habitual, de forma que os artistas pudessem circular por entre o público, diminuindo, assim, a distância entre público e artista, tornando a arte mais democrática. A partir desse evento, muitos críticos e historiadores dos movimentos de vanguarda atribuíram a Cage a incrível produção artística dos anos 60 e 70. Segundo Glusberg (2005), em declaração assinada por 50 autores de *happenings* da América, Europa e Japão em 1965:

Toda pessoa presente a um happening participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num *happening*, pode-se mudar de “estado” à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma “só direção” como no teatro ou no museu, nem mais feras atrás das grades, como no zoológico (GLUSBERG, 2005, p. 34).

Ainda fazendo parte do movimento *happening*, no final da década de 50, artistas japoneses, reunidos no grupo Gutai, também experimentaram unir as diversas artes e fizeram propostas de *live art*, uma das formas de arte que merece destaque nos precursores da *performance* (GLUSBERG, 2005). A *performance* surge no início dos anos 70 como forma de rompimento com a arte tradicional. As *performances* geralmente nasciam de improvisações, “(...) vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte” (GLUSBER, 2005, p. 43), assim, os artistas buscavam diminuir a distância entre vida e arte.

¹¹ John Cage era músico norte-americano e fazia experimentos com ruídos e sons cotidianos desde o final da década de 30.

¹² Merce Cunningham encontra-se com John Cage em 1940. Desde então, Cunningham assinala o fim de seu trabalho na Companhia de Dança de Martha Graham e passa a trabalhar com Cage em experimentações de novas propostas de música, dança e *performance* (ROSA, 2010).

Portanto, para marcar os princípios da *performance*, dois acontecimentos ocorreram em 1962. Um deles foi o recital apresentado na Judson Memorial Church de New York pelos componentes do Dancers Workshop, que marcou o nascimento do Judson Dance Group (GLUSBERG, 2005). O outro foi a “fundação do movimento Fluxus, idealizado por George Maciunas, cujos ‘concertos’ mesclavam *happenings* (mais livres que os habituais), música experimental, poesia e performances individuais” (GLUSBERG, 2005, p. 38).

“A Judson Church Dance Theater nasceu de encontros entre estudantes de diversas linguagens artísticas, liderados por Robert Dunn” (MUNDIM, 2012, p. 102). A proposta do grupo era discutir novas formas de arte, criando alternativas para liberar a coreografia das amarras convencionais e das influências da dança moderna predominantes nesse período (MARTINS; MEYER, 2008). As ideias do grupo reverberaram significativamente na forma de fazer arte de John Cage, Steve Paxton, Yvonne Rainer e Trisha Brown, por exemplo, e, conseqüentemente, no tipo de dança que é feita hoje. Esse movimento tinha caráter interdisciplinar, fazendo surgir novas organizações artísticas e rompendo os dualismos artificial-real, palco-plateia, criador-intérprete, processo-produto e cotidiano-cena (MUNDIM, 2012). A partir de então, fortaleceu-se a ideia de utilização de espaços alternativos ao teatro para apresentações, incluindo a rua.

Já o grupo Fluxus, foi um movimento formado por jovens norte-americanos, mas que também era ativo na Europa. Assim como o Judson Church, também tinha uma proposta de redemocratização da arte, a levando para o espaço público. A maioria dos artistas do grupo havia frequentado os cursos de John Cage na Nova Escola de Investigações Sociais. O grupo realizava atividades em galerias, pequenos teatros, ruas e praças, incorporando todas as disciplinas – música, dança, *happening*, poesia, crítica, vídeo e artes plásticas. “Representou um momento decisivo da arte de vanguarda e marcou uma militância com todos os setores da criação artística” (GLUSBERG, 2005, p. 136), influenciando inevitavelmente a arte contemporânea.

A arte da *performance*, então, surgiu como resultado dos trabalhos dos artistas que centraram suas investigações no corpo. “A performance é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística” (GLUSBERG, 2005, p. 58), que discutiu os dogmas comportamentais e influenciou na renovação do teatro, da música e da dança.

A partir desse momento, “a vida da sociedade será uma das maiores fontes de elementos para a arte da *performance*” (GLUSBERG, 2005, p. 72) e um dos temas mais utilizados como motivador para a dança de Trisha Brown. Trisha foi uma das importantes artistas que participou da Judson Church e considerada uma das fundadoras da dança pós-moderna¹³. Suas obras foram apresentadas em locais alternativos como, telhados, paredes, estruturas montadas especialmente para suas obras, tetos, colunas. O destaque em suas coreografias foi a utilização das ações e movimentos diários habituais, a repetição, a utilização de espaços públicos alternativos que extrapolam os limites do palco, incluindo a forte característica de atenuar os limites entre a vida e a arte, através da apropriação do cotidiano. A coreógrafa libertou-se dos limites da caixa cênica com intuito de ampliar as possibilidades de movimento com o corpo, além de estabelecer outra forma de relação com o público.

Brown, em 1965, influenciada por Cunningham, levou a dança para a rua entendendo-a como uma obra do acaso, onde os bailarinos não representavam, apenas faziam movimentos cotidianos em situações diferenciadas, como caminhar na parede, presos a equipamentos. O acaso viria das atividades que aconteciam na rua, onde não existem barreiras para definição desse tipo de espaço. Seria apenas mais um evento ocorrendo no espaço urbano, coexistindo com o resto, uma ação política: “arte que não vem com explicação ao lado” (ROSA, 2010, p. 50).

À luz do dia, sem figurino, sem anúncio, o homem apenas caminhava de cima a baixo, lentamente, enquanto durasse o percurso, já que não havia trilha nem *soundscape*¹⁴ para marcar o início ou o fim da função (ROSA, 2010, p. 49).

No espetáculo *Walking on the wall* (Caminhando na parede – figura 2) em 1970, colocou em xeque os limites entre dança e *performance*, propondo uma obra do acaso. Os bailarinos utilizavam equipamentos de escalada para caminhar na lateral de um edifício, obrigando os espectadores a apreciar a obra de ângulos não experimentados anteriormente. Além disso, Trisha discutiu a noção de espectador, já que a intervenção era realizada no espaço público e o transeunte poderia virar espectador ou não. Questionando essas barreiras, a artista estava fazendo um ato

¹³ A dança pós-moderna consolidou-se por volta da década de 1960 em meio aos movimentos da Judson Church, como forma de acompanhar a rápida evolução da sociedade. Suas principais características eram movimentos repetitivos e utilização de cenários diversos para a dança.

¹⁴ *Soundscape* é uma palavra proveniente da língua inglesa, em português significa “Paisagem Sonora”, que é composta pelos diferentes sons que compõem o ambiente.

político, além de dança, *performance* ou o nome que se quisesse dar para a intervenção (ROSA, 2010). Essas características do trabalho provocaram diversas críticas e muitos se recusaram a chamar suas obras de dança (KATZ, 2013).

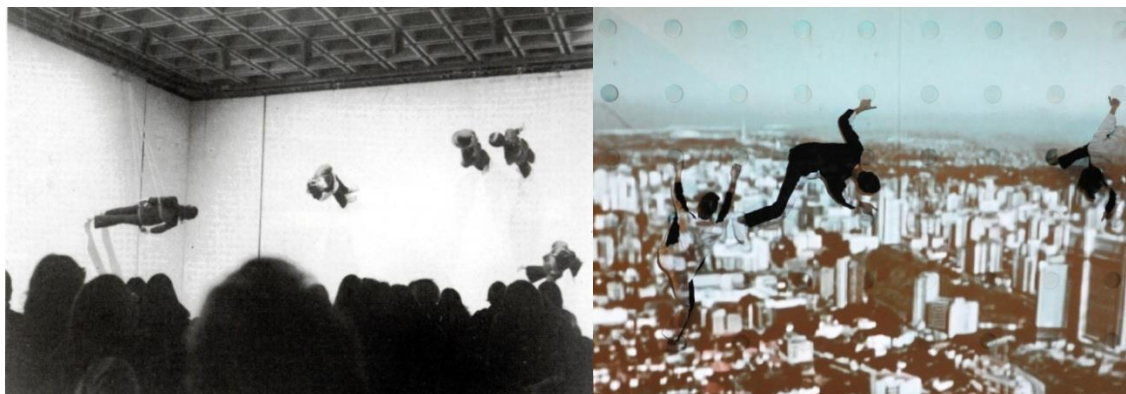


Figura 2: Espetáculo Walking on the wall, 1970. Fonte: TRISHA BROWN COMPANY, 2014.

Outra obra de Trisha que acarretou a discussão acerca do espaço urbano é *Roof Piece* (figura 3), de 1971. Nessa intervenção, Brown toma como cenário para a *performance* alguns telhados de Manhattan, tendo como pano de fundo os edifícios e o efeito escultórico das caixas d'água que compõem o *skyline*¹⁵ da região. Além do que, o alcance do olhar era colocado em suspenso para abrir espaço ao espectador completar o desenvolvimento da *performance* em seu imaginário. Ao se aproximar do espaço urbano das cidades, dos movimentos cotidianos, pressupondo o corpo como intermediário de nossas relações com o mundo, a coreógrafa procurava provocar uma participação ativa do observador em suas performances (DOBBERT, 2012, p. 450).



Figura 3: Espetáculo Roof Piece, 1971. Fonte: TRISHA BROWN COMPANY, 2014.

¹⁵ *Skyline* é uma palavra proveniente da língua inglesa, que significa a linha do horizonte de uma cidade.

A Dança de Rua também se estabeleceu na década de 70, apesar de uma das primeiras manifestações de Dança de Rua terem ocorrido em meio à crise de 1929 nos EUA, que acabou afetando o mundo quando muitos estabelecimentos foram obrigados a demitir seus funcionários para reduzir gastos. Entre esses funcionários, estavam músicos e dançarinos que foram às ruas fazer shows para se sustentar. Entretanto, a explosão desse estilo de dança ocorreu na década de 70 em Nova Iorque, com o movimento *Hip Hop* assumindo forma de protesto dos jovens pobres e negros, que acabou ganhando espaço em outras frentes com suas diversas manifestações (SANTOS, 2011).

No Brasil, a Dança de Rua surgiu no centro de São Paulo em 1984, com as primeiras manifestações de *b.boys*¹⁶ na Estação São Bento do Metrô, que posteriormente passaram a acontecer na Rua 24 de Maio esquina Dom José de Barros, ainda no centro de São Paulo (SANTOS, 2011). Esse se tornou o principal ponto de encontro dos dançarinos de rua, abrindo assim oficialmente as portas do *Hip Hop* no Brasil, por meio da *Break Dance*.

A dança *break* foi trazida pela elite brasileira, que viajava para os Estados Unidos e a praticava nas casas noturnas badaladas. A partir de então, foram criados alguns grupos interessados em dialogar com o governo, na busca de construção de políticas públicas voltadas para os negros, ou seja, percebeu-se no espaço público e na dança, meios de incluir as minorias (RECKZIEGEL e STIGGER, 2004).

Nessa mesma época surgiu o Teatro de Rua¹⁷, lutando pela ruptura da ordem social da cidade e denunciando a cara segregacionista do sistema, que confinou os espetáculos teatrais em salas fechadas. O teatro de rua "recria o espaço da rua e inventa uma nova ordem, ao mesmo tempo em que impõe às pessoas que caminham pela rua uma mudança: de simples pedestres a espectadores" (CARREIRA, 2007, p. 41), gerando novas formas de estar na cidade. A partir de então, diversos grupos de dança e teatro passaram a utilizar o espaço urbano como fomentador para a criação dos processos artísticos. Apresentarei alguns deles:

A Muovere Cia. de Dança foi criada em 1989 em Porto Alegre e tem como foco a urbe como o espaço de fabricação e exibição performativa. No espetáculo "Desvio Cena" (figura 4), os bailarinos criaram células coreográficas a partir do

¹⁶ *B.boy* é o termo utilizado para denominar os praticantes de *breaking*, um dos estilos da Dança de Rua.

¹⁷ Teatro de rua é uma modalidade teatral realizada em espaços abertos da cidade, sobretudo em parques, praças, monumentos, edifícios, rios, entre outros, em oposição aos locais fechados.

comportamento da rua, das pessoas, dos carros, dos animais e a cidade é apreendida pelo corpo dos bailarinos. O trabalho partiu de proposta coreográfica que pesquisa os vetores de movimentação do espaço urbano, suas linhas e seus sinais, suas fluências e interdições. Para isso, segundo Jussara Miranda, é necessário incorporar a rua, modificar os hábitos condicionados pelo espaço tradicional, produzir a partir de outros princípios (SANTOS, 2012).



Figura 4: Espetáculo Desvio Cena, Cia. Muovere. Fonte: CLICRBS, 2014.

Outro exemplo é a Cia. Dani Lima, criada em 1997 no Rio de Janeiro. Investiga questões de identidade, alteridade, memória e percepção, investindo em experiências transdisciplinares e no desenvolvimento de uma poética do corpo cotidiano e por esse motivo trabalha nos espaços públicos. Na intervenção “Coreografia para prédios, pedestres e pombos” (figura 5), realizada no Largo do Machado (zona sul do Rio de Janeiro) em 2010, o objetivo era lançar um olhar atento sobre o local, sua arquitetura, seus frequentadores, seu cotidiano, suas memórias passadas e presentes. Além de afirmar a rua como espaço de experimentação, valorizando a experiência cotidiana e a construção do comum e da comunidade como potência poética (Cia Dani Lima, 2014).



Figura 5: Coreografia para prédios, pedestres e pombos, 2010. Fonte: CIA DANI LIMA, 2014.

Então, diversos grupos de arte de rua buscam a espontaneidade do espectador-transeunte¹⁸, que se configura como uma espécie de participação na ação, fazendo com que o espetáculo se modifique e seja novo a cada momento e a cada apresentação, dependendo do local e de quem assiste (CARDOSO, 2008, p. 92). Para os artistas, quanto maior a interferência do espectador, mais rica torna-se a ação, pois diferentes tipos de elementos entram "em cena".

Além de fazer uma crítica à sociedade, a arte tem o poder de "deslocar a percepção do usuário urbano, que se encontra neutralizada pelo seu hábito, interferindo na constituição de novas experiências da cidade" (FONSECA e ROCHA, 2010, p. 350), fomentando uma participação ativa na vida pública, indo de encontro a um estado de inércia das pessoas que, acomodadas, estão de olhos fechados para sua cidade.

A arte é capaz de desterritorializar quem a experimenta e, principalmente, de proporcionar "experiência" e o sujeito que se permite ter experiências é passível de transformação, pois está aberto para o que toca, para o que "nos passa" e, "ao nos passar nos forma e nos transforma" (BONDÍA, 2002, p. 26). Assim, vamos nos transformando a partir do espaço, das pessoas, das coisas que nos tocam, pelas quais somos atravessados e transformados, somos o que comemos, somos o espaço em que vivemos, somos a arte que assistimos (ou sentimos), somos o que experienciamos.

Olhar a trajetória da dança pelos acontecimentos do mundo é perceber que ela sempre está de acordo com um contexto histórico e social e não há como descolar a arte da realidade como uma forma de representação e ressignificação do mesmo. Dito isto, no próximo capítulo introduzirei dois casos de estudo, com o objetivo de compreender o contexto deles e confrontar seus modos de criação a partir de trabalhos realizados na rua. O primeiro grupo, ...AVOA! Núcleo Artístico, que surgiu com o propósito de realizar intervenções em espaços diferentes de palcos tradicionais e o segundo, Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto, que começou a criar no espaço urbano depois de alguns Espetáculos para palco italiano e percebeu na rua um local de ampliação da forma de entender dança.

¹⁸ Espectador-transeunte é aquele sujeito que passa na rua no momento em que acontece a *performance*, então para pra assistir, ou não, mas de qualquer forma acaba interagindo no espetáculo (CARREIRA, 2007).

2.3. Metodologia

Através das leituras de Gerhardt e Silveira (2009) definiu-se o trabalho como um estudo qualitativo, buscando compreender os processos de composição atuais de dois grupos de dança, “...AVOA! Núcleo Artístico” e “Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto”. Não pretendo generalizar as formas de uso dos espaços urbanos pelos artistas da dança e sim, traçar uma comparação entre os dois casos citados a fim de compreender a relação entre a dança e a rua nos processos de criação *Entre-espaços e In... Flor... Essência*. Cabe ressaltar que a descrição dos processos leva em conta que nos trabalhos em estudo existem sujeitos que estão em transformação constante a partir dos contextos em que vivem, também sempre em modificação.

Portanto, com o objetivo de investigar processos de criação artística que articulem dança e rua, a pesquisa se deu a partir de dois lugares complementares. Por meio de estudo de caso do ...AVOA! Núcleo Artístico e traçando comparações deste com o Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto, grupo do qual faço parte e que, invariavelmente, sempre fortaleceu o modo de eu entender e realizar a pesquisa.

Para isso, foram utilizados principalmente dois instrumentos: entrevistas semiestruturadas com as diretoras e os bailarinos dos dois grupos estudados e observação junto aos grupos. Além desses dois instrumentos, fotos e vídeos serviram como material complementar para compreender as características dos dois trabalhos em estudo.

O procedimento teórico-metodológico seguiu as seguintes etapas:

Inicialmente, no mês de setembro, houve revisão do projeto de pesquisa junto ao orientador para definição dos objetivos da pesquisa e metodologia utilizada, bem como os rumos teóricos que a pesquisa tomaria. A etapa de construção da conceituação do trabalho deu-se de setembro a outubro do corrente ano. Ao mesmo tempo, foram feitos contatos via internet e telefone com as diretoras responsáveis pelos dois grupos, comunicando sobre a pesquisa e solicitando reuniões para coleta de material.

Posteriormente, no mês de outubro, foram definidos os roteiros das entrevistas junto ao orientador (Apêndice A). Em viagem a São Paulo, pude realizar pessoalmente as entrevistas com os integrantes do grupo ...AVOA! e participar de algumas atividades realizadas pelo grupo, como reunião de definição de trabalho no

Edifício Martinelli, na Rua São Bento (local de estudo do grupo). Durante todo o processo de realização da pesquisa, atuei junto ao Centro Contemporâneo e as entrevistas foram realizadas no final de outubro, em retorno da viagem a São Paulo.

Todas as Entrevistas Semiestruturadas foram realizadas por mim, que coletei informações individualmente com as diretoras e com três bailarinos de cada grupo. Foi escolhido esse tipo de entrevista, pois permite que o sujeito “fale livremente sobre assuntos que vão surgindo como desdobramentos do tema principal” (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 72), o que pode ser interessante para buscar os objetivos da pesquisa, já que cada pessoa faz diferentes relações a partir de uma mesma pergunta.

As entrevistas foram divididas em dois blocos de perguntas com aproximadamente sete questões cada. O primeiro bloco tratou de assuntos mais específicos do grupo e foi respondido pelas diretoras. E o segundo bloco tratava sobre o processo de criação dos projetos escolhidos de cada grupo – *Entre-espacos e In... Flor... Essência* -, com foco em compreender o uso do espaço urbano na relação com a criação de um trabalho de dança. Esse último foi respondido tanto pelas diretoras quanto pelos bailarinos entrevistados.

Os sujeitos entrevistados estavam cientes de sua participação na pesquisa, concordando com a forma de realização do trabalho e assinando termo de autorização de uso de imagens e informações cedidas (Anexo B). Foi definido que seriam utilizados os próprios nomes dos sujeitos, visto que todos autorizaram, e que se compreendeu importante para a pesquisa que as informações pudessem ser relacionadas com o lugar de origem e história de vida de cada um.

Entendo que a história oral contada pelos sujeitos entrevistados não pode ser considerada como a única história desses grupos, já que se trata de registro de depoimentos da história e não “da história em si”. Aquela história contada pelos grupos também é consequência das interferências da entrevistadora, portanto, perpassada de subjetividades nas falas dos entrevistados (DELGADO, 2010).

Foram utilizados como material complementar para análise, fotos e vídeos dos dois grupos em estudo. O material do ...AVOA! Núcleo Artístico foi coletado principalmente pela internet, através de site, blog e perfil e página nas redes sociais do grupo, além de vídeos do Youtube, levando em conta que esses são vídeos já editados, diferente dos vídeos de documentação do processo do grupo pelotense. O material do Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto também foi encontrado em

site do grupo e nas redes sociais. Além disso, tive acesso a praticamente todo o material de fotos e vídeos do projeto “In... Flor... Essência”, já que participei do processo de criação e fui autorizada pelo grupo a utilizar no trabalho.

Após a coleta de dados, esses foram organizados e analisados a partir dos objetivos da pesquisa, também buscando relacioná-los com os conceitos tratados no referencial teórico-metodológico. O trabalho propôs com esses dois processos criativos, confrontar ideias e soluções de dois diferentes grupos em sua origem. No capítulo seguinte, concretizarei as análises dos dados obtidos durante a pesquisa de campo e tecerei discussões e resultados acerca do trabalho.

3. Cenários de Estudo: ...AVOA! Núcleo Artístico e Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto

Para o estudo de comparação, foram escolhidos dois grupos que trabalham com dança contemporânea e pesquisam as relações entre criação artística e espaço urbano: ...AVOA! Núcleo Artístico, de São Paulo, e Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto, de Pelotas. O ...AVOA! surgiu com o propósito de realizar intervenções em espaços diferentes de palcos tradicionais e o Centro Contemporâneo iniciou suas criações no espaço urbano depois de diversos espetáculos realizados em palco italiano. Como é possível perceber, os dois casos têm diferentes trajetórias a respeito do histórico em trabalhos na rua, o que permitiu traçar relações complementares entre um e outro.

Abaixo, apresentarei a descrição dos dois grupos através da história dos mesmos e expondo características importantes para pensar a forma como eles trabalham com arte no espaço urbano. Posteriormente, traçarei relações acerca dos trabalhos atuais dos grupos, *Entre-espaços: relações possíveis no encontro com a rua e In... Flor... Essência*.

3.1. ...AVOA! Núcleo Artístico

O ...AVOA! Núcleo Artístico surgiu em 2006 na cidade de São Paulo e busca no espaço urbano um lugar poético e político. Luciana Bortoletto e Gil Grossi iniciaram sua parceria artística em 2001, pesquisando possibilidades de composição no palco ou em espaços alternativos entre fotografia e dança. Em 2006, Luciana Bortoletto e Gil Grossi fundaram o ...AVOA! Núcleo Artístico, e pela dificuldade em encontrar lugares para ensaios e apresentações, o grupo começou a utilizar a rua e espaços alternativos, como uma afirmação política da arte (BORTOLETTO, 2014).

Ao longo desses anos, o grupo concretizou 12 trabalhos, divididos em dois tipos: de Rua (espaço público) e de Teatro (caixa preta). Ainda que o foco esteja nas pesquisas de movimento a partir da rua e na rua, o grupo também utiliza espaços alternativos e teatro para suas criações. Proponho-me aqui a traçar um pequeno histórico, trazendo características dos principais projetos do grupo - *Solo de Rua, Urgência: A Cidade do Averso* e *Corpo Coletivo Movente* -, citados por Bortoletto (2014).

Em 2007, o ...AVOA! Núcleo Artístico ganhou seu primeiro prêmio – Prêmio Sesi Dança Circulação - para circulação do trabalho *As Formas Eram Já Mera Ilusão da Vista*, pontapé inicial para o desenvolvimento da pesquisa do grupo. Desde então, foi contemplado com diversos prêmios e editais, principalmente voltados aos espetáculos em locais alternativos, ainda que, hoje, a diretora entenda que muitos trabalhos não tem caráter espetacular e que podem ser chamados de experimento, *performance* ou ação (BORTOLETTO, 2014).

Em 2010, o projeto *Urgência - A Cidade do Averso*, que refletia a respeito da relação entre indivíduo e multidão, a partir dos conceitos de visibilidade e invisibilidade, foi contemplado com o 8º Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. O estudo surgiu a partir de observações de gestos de pessoas no centro de São Paulo - ambulantes, moradores de rua etc. (BORTOLETTO, 2014). Neste trabalho, o grupo teve como objetivo proporcionar para o cidadão, novas formas de percepção e sensações com a cidade, criticando o automatismo na relação com a metrópole (...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO, 2014).

Em 2011, nasceu *Solo de Rua*, com a proposta de discutir a questão da “coisificação” do ser humano e teve como inspiração o manifesto *As embalagens* do artista plástico Tadeusz Kantor (NÚCLEO AVOA, 2014). A pesquisa iniciou a partir de observações de moradores de rua de São Paulo, tocando em questões como precariedade, invisibilidade e banalização da miséria. Em entrevista, Bortoletto (2014) contou que o fato de o trabalho ter sido apresentado em Maceió, no Festival Visões Urbanas em 2012, fez com que as características do local em que foi criado (São Paulo) viessem à tona com questionamentos de espectadores à Luciana. Na figura 6, Luciana utiliza material semelhante ao usado por mendigos na cidade de São Paulo, diferente de moradores de rua de Maceió, onde o clima é distinto.



Figura 6: “Solo de Rua” no Festival Visões Urbanas em Maceió, 2012. Crédito: Gil Grossi, 2014.

Além dos trabalhos de criação artística, o grupo também é idealizador de ações teórico-práticas de trocas entre artistas independentes, estudantes, grupos de dança e coletivos de arte interessados na rua como território de criação e ação artística, poética, estética e política. Aprofundando essas questões, em 2013 o núcleo foi contemplado com o *14º Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo*, que subsidiou a pesquisa *Corpo Poético, Corpo Político*. O projeto realizou ações artísticas e pedagógicas e fez refletir sobre a participação da Arte no processo de ressignificação do território urbano, indagando “como minha organização física e de movimento transforma minha relação com o meu entorno?”. O grupo tinha o objetivo de desenvolver a possibilidade de prontidão para apreensão das características do espaço urbano, propondo inverter a ideia de “dançar na rua” para a ideia de compreender a rua e, então, elaborar a dança (BORTOLETTO, 2014).

Dessa maneira, a dança sempre esteve aliada a outros questionamentos, nunca foi a dança por ela mesma. Por isso, os trabalhos do grupo buscam uma diluição das fronteiras entre as linguagens artísticas, dialogando com a *performance*, a poesia haikai¹⁹, o teatro e as artes visuais. O tema do atual trabalho também traduz em parte o pensamento do grupo, buscando entender as relações, o entre, “não uma coisa ou outra coisa, não a gente nem eles, mas o que tem entre os dois” (SILVA, 2014, p. 107), assim, os papéis de artista e espectador também fica borrado, pois o grupo entende que quem passa no local de uma maneira ou de outra, também faz parte da ação.

Em relação às estratégias de preparação corporal, o ...AVOA! baseia sua metodologia na educação somática²⁰, fundamentada nos princípios de Klauss Vianna, contato e improvisação, mímica total e linguagem do palhaço (BORTOLETTO, 2014) e investe em composições coreográficas que valorizem diferenças físicas e singularidades de cada bailarino. O ...AVOA! Núcleo Artístico é um grupo heterogêneo, que reúne pessoas com experiências em áreas distintas, mas com um interesse em comum: a pesquisa e a criação no espaço público. O grupo atual (figura 7) é constituído de artistas visuais e de sujeitos que vem da área

¹⁹ Na poesia haikai, o primeiro verso trata da situação, do espaço, o segundo verso está relacionado a uma ação que rompe com algo já instaurado e o terceiro verso é a reverberação desses dois primeiros versos.

²⁰ É uma abordagem baseada na consciência corporal, que tem como objetivo a recuperação e manutenção da saúde de seus praticantes através de aplicações de técnicas precisas cujo objetivo principal é o movimento do corpo. Preocupa-se com as características e limites individuais.

do folclore, do teatro de rua, da dança contemporânea e da *performance* e atuam, em sua maioria, com arte-educação dentro do ensino formal ou informal.



Figura 7: Integrantes do ...AVOA! Núcleo Artístico, 2014. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b, 2014.

3.1.1. “Entre-espços: Relações possíveis no Encontro com a Rua”

O projeto atual do grupo estuda as relações entre a dança e a rua, através de pesquisas relacionadas à Rua São Bento, no centro de São Paulo, com auxílio do *16º Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo*. Surgiu em continuidade ao projeto para manutenção de pesquisa artística *Corpo Poético*, *Corpo Político*, mas neste, como projeto de criação (BORTOLETTO, 2014).

Entre-espços é um projeto para criação coreográfica com foco em espaços públicos, que se propõe a explorar formas e processos relacionais, levantando questões acerca dos encontros entre as pessoas e nas relações entre elas e entre as pessoas e o espaço. O local escolhido para o trabalho foi a Rua São Bento, no centro de São Paulo, porque era trecho do projeto anterior e “surgiram muitas questões ali, apareceram muitas provocações”, além de ser um local com características interessantes, como uma rua muito antiga da cidade, que carrega muitas histórias e memórias (SILVA, 2014, p. 108).

O trabalho ainda está em processo de composição, mas o grupo tem duas ações já consolidadas: as “micro-resistências” e a “caminhada lenta”, as duas surgiram de observações e de fotografias, que é uma metodologia bastante utilizada pelo grupo, tanto que eles utilizam o Edifício Martinelli como ponto de observatório. Assim, o “micro-resistências” serviu como um disparador para o grupo pensar as relações da rua e surgiu como uma metáfora da natureza na cidade – planta que

cresce em fachada, raiz de árvore que rompe o concreto e ergue o asfalto – e que as pessoas só percebem quando já está dada. Como se pode reconhecer na figura 8, os bailarinos instauram-se em vãos, como se fossem essas plantas (BORTOLETTO, 2014).



Figura 8: Grupo em ação nas Micro-resistências, inspirado na imagem da direita, 2014. Crédito: Gil Grossi, 2014.

E a “caminhada lenta” (figura 9) foi outra forma de observação do local, também convidando as pessoas a olhar, e uma opção de dilatar²¹ o tempo daquele espaço, que é uma rua de muitos fluxos (SILVA, 2014). Mas essa ação só funciona dentro de certo contexto, “dependendo do momento que a gente faz, ou do trecho da rua que a gente escolhe” (LIMA, 2014, p.136) e, por isso, eles entendem que as pessoas ao redor também fazem a cena junto com eles.



Figura 9: Caminhada lenta na Rua São Bento, 2014. Crédito: Gil Grossi, 2014.

²¹ O grupo utiliza a expressão “dilatação do tempo” ou “tensionamento do tempo” quando busca um rompimento na alta velocidade da caminhada das pessoas que passam na Rua São Bento.

3.2. Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto

O Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto surgiu em 1990 na cidade de Pelotas-RS. Foi fundado por Berê²² Fuhro Souto, que já trabalhava com dança e movimento na Estímulo Centro de Arte e Movimento desde 1983 (SOUTO, 2014). Durante mostra de dança realizada na cidade de Pelotas em 1990, I Dança Sul, Berê Souto entrou em contato com diversos grupos de dança do Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, Uruguai e Argentina e notou uma semelhança entre o trabalho que fazia e as obras de dança contemporânea apresentadas pelos grupos no evento. Assim, Souto (2014, p. 140) conta que notou que seu trabalho estava muito aquém do daqueles grupos, e percebeu “da necessidade de ter um grupo que trabalhasse todos os dias para a preparação (...), para ter um trabalho de qualidade”.

Durante esses 24 anos, Berê Souto trabalhou com diversas formações do grupo e apresentou 10 espetáculos, dos quais tracei um breve histórico com o objetivo de compreender as principais características do grupo e a maneira como trabalha atualmente, buscando embasar o processo de criação do espetáculo *In... Flor... Essência*.

O primeiro trabalho considerado pela diretora como um espetáculo de relevância para a trajetória do grupo, que teve temporada de apresentação, trilha própria e figurino foi Búzios, em 2000. Posteriormente, foram criados: *Nau dos Sentimentos* (2004), *Polem - A menina e as Pérolas* (2008), *Usando Drummond para falar às pessoas* (2009), *(Re) Visitando nossos 'Eus' – Através de Clarice Lispector e Fernando Pessoa* (2010), *Poemas Coreografados* (2011), *Mulheres In Verso* (2012) e *Por Instantes – Visita guiada por poemas coreografados na Biblioteca Pública Pelotense* (2013).

Além desses, o grupo apresentou-se diversas vezes em Feiras de Livro que, na maioria das vezes, ocorriam na rua. *Clarice Lispector e Fernando Pessoa*, por exemplo, foi apresentado no Quadrado²³ e, conforme mencionou a diretora, muitas pessoas pensavam que “era um espetáculo muito além do entendimento” (SOUTO, 2014, p. 146), porém, mostrou-se atraente ao público, principalmente às crianças. Segundo o crítico de arte, Vagner Vargas, a apresentação serviu para que o público

²² Decidi por utilizar no trabalho o nome artístico de Berenice Fuhro Souto, “Berê”, seu apelido e como gosta de ser chamada.

²³ Local de lazer na cidade de Pelotas/RS à beira do Canal São Gonçalo.

repensasse a “tradicional ideia de que teatro e dança são manifestações artísticas que devem ser apresentadas somente em teatros com palco italiano” (VARGAS, 2009).

Apesar de o foco do grupo ser de atuações em palco, muitas vezes utilizaram espaços alternativos como forma de ampliar as possibilidades de entender a dança. Como preparação para o espetáculo *Nau dos Sentimentos* (figura 10), o grupo fez laboratório na rua durante dois anos, com o objetivo de colher material para a composição. Berê Souto explica que “o grande amadurecimento do grupo se deu a partir da rua”, pois o bailarino está “desprotegido” e tem que estar “atento ao que está acontecendo, e ao mesmo tempo concentrado dentro do que está fazendo, porque se não se esvai a energia e foi tudo” (SOUTO, 2014, p. 144).



Figura 10: Espetáculo “Nau dos Sentimentos”, 2004. Fonte: CENTRO CONTEMPORÂNEO BERÊ FUHRO SOUTO, 2014.

Nos laboratórios trabalhados no calçadão de Pelotas, o grupo realizava intervenções inusitadas para compreender o que o público compreendia como “loucura”, tema do trabalho. Eles utilizavam equipamentos escondidos para filmar a movimentação que era feita pelas pessoas e o que era falado em reação àquela cena.

De 2010 a 2012, o Centro Contemporâneo realizou trabalhos somente com dois bailarinos, já que, durante esse tempo, a diretora do grupo atuou como Conselheira Estadual de Cultura e no Colegiado Nacional de Dança. Quando retornou à Pelotas em 2013, retomou sua prática de dança contemporânea como coordenadora do Projeto Palavra Coreografada, em parceria com Josiane Franken. O projeto conta com apoio da Biblioteca Pública de Pelotas, local onde ocorrem as aulas e ensaios do grupo.

Dentro do Projeto Palavra Coreografada, o primeiro espetáculo apresentado foi *Da Escravidão ao Sincretismo: Quatro Elementos Negros* (figura 11), que foi apresentado no Dia do Patrimônio 2014, evento organizado pela prefeitura, que surgiu de um pedido da própria Biblioteca de fazer uma visita guiada pelo prédio. Além da dança, foram utilizados poemas e o público ia se deslocando junto com os bailarinos pela Biblioteca, onde a dança ia acontecendo, revelando outro tipo de espaço para a dança, onde o público também tinha de se movimentar para assistir o espetáculo.



Figura 11: Espetáculo “Da Escravidão ao Sincretismo: Quatro Elementos Negros”, 2014. Fonte: Fotos de divulgação do grupo, 2014.

O segundo espetáculo realizado foi *Tempos Brancos: Uma Poética sobre as Memórias* (figura 12), que traçou relações entre as linhas da vida e as viagens que somos capazes de fazer a partir de nossas memórias. Em seus espetáculos, Berê Souto costuma trazer a questão dos afetos, trabalhando com múltiplas linguagens de arte – dança, textos, poemas, trilha sonora original e material audiovisual -, criadas em conjunto durante o processo.



Figura 12: Integrantes do Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto, 2014. Crédito: Éder Rodrigues, 2014.

O grupo atual faz aulas de contato e improvisação, alongamento, força, pilates solo e estratégias de consciência corporal – alavancas e respiração. Além disso, utilizam estratégias de confiança entre os integrantes do grupo e trabalham com técnica de voz para “buscar movimento através das palavras” (SOUTO, 2014, p. 143), objetivo principal do grupo: coreografar a partir de letras, palavras e textos.

Além da preparação corporal, o grupo realiza Seminários de discussão sobre dança, como o *Políticas Públicas para a Dança 2010* (figura 13) e o *Dança Fora de Si 2013*, com o objetivo de abordar a formação de público para a dança contemporânea, interagir e discutir com outras linguagens da arte e difundir as políticas para a dança. Esses momentos de discussão também são importantes para “que o bailarino tenha mais conteúdo” (SOUTO, 2014, p. 144), já que Berê Souto critica a “exteriorização” que muitos grupos de dança adotaram a partir da criação de movimentos em relação a um espelho.



Figura 13: Cartaz do 1º Seminário Políticas Públicas para a Dança 2010. Fonte: CENTRO CONTEMPORÂNEO BERÊ FUHRO SOUTO, 2014.

Em virtude disso, a diretora trabalha instigando os bailarinos a criarem movimentações a partir do interior e das sensações que as tarefas dadas por ela significam para cada um. Ainda, Berê Souto busca bailarinos que se compreendam e possam viver melhor, dançar melhor com a vida (SOUTO, 2014). As obras do grupo são construídas de forma colaborativa entre a diretora, que faz a gestão da cena, e os bailarinos. Para Barboza (2014), a diretora também costuma valorizar o repertório pessoal dos bailarinos.

Berê Souto pensa a dança como educação, por isso entende que “quem aprende a caminhar, aprende a dançar” e, assim, forma seus grupos com pessoas de diversas áreas e idades, desde que estejam dispostas a dançar (SOUTO, 2014). Então, o grupo atual é formado por algumas pessoas que trabalham com dança, sendo duas bailarinas que cursam graduação em dança e uma já graduada no curso, outras duas que já dançavam no Centro Contemporâneo e pertenceram a diversos grupos de dança e algumas que não tinham experiência em dança e não trabalham na área de arte.

3.2.1. “In... Flor... Essência”

O projeto atual do grupo caracteriza-se como uma intervenção urbana de dança contemporânea que propõe um diálogo entre a cidade e os sujeitos. O espetáculo está sendo criado em árvores da cidade de Pelotas, localizadas em sua maioria no bairro Laranjal. O trabalho tem o intuito de aproximar o público da dança contemporânea e de ampliar as possibilidades de espaços para a arte em Pelotas. O grupo propõe uma metáfora entre as flores, a árvore e as relações entre as pessoas, pensando sobre si mesmo através da cidade.

As experimentações e laboratórios nas árvores do Laranjal foram iniciadas em maio de 2014 em consequência da falta de local para aulas e ensaios. O Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto aposta que levar a arte para a rua é torná-la mais democrática e dinâmica, já que o espectador é capaz de interferir na obra. Na figura 14, é possível notar que as bailarinas trabalham tanto em cima da árvore quanto no entorno dela, dialogando com o espaço e com as pessoas que passam ao redor.



Figura 14: Utilização da parte superior da árvore e seu entorno, 2014. Crédito: Berê, 2014.

4. Processos de criação em dança no espaço urbano: analisando os dados

Com base nos projetos *Entre-espacos* e *In... Flor... Essência*, foi possível prospectar alguns aspectos relacionados ao processo de criação em dança e ao espaço urbano. A partir das análises dos dados coletados, juntamente com a minha percepção durante o acompanhamento dos dois grupos em estudo, emergiram quatro eixos, que são: Intenção, Lócus, Etapas do Processo, Movimento no Espaço. Esses eixos servem como linhas condutoras de análise e posterior comparação dos processos de composição em dança com vistas a compreender de que maneira o espaço urbano pode fomentar o processo artístico.

Primeiramente, é preciso compreender os contextos onde os trabalhos artísticos dos dois grupos estão inseridos, para analisar o tipo de criação artística realizada pelos sujeitos. O ...AVOA! estuda a Rua São Bento, localizada no centro da metrópole de São Paulo (figura 15), cidade mais populosa do país, com 11 milhões de habitantes (IBGE, 2014). Na Rua São Bento, estão localizadas duas estações de metrô e muitos dos grandes Bancos do país, incluindo a Bolsa de Valores, próximo a ela localiza-se a Rua 25 de Março, ponto forte de comércio no local.



Figura 15: Rua São Bento – São Paulo. Fonte: GOOGLE MAPS e Débora Allemand, 2014.

Já o Centro Contemporâneo, utiliza a Praia do Laranjal na cidade de Pelotas (figura 16) para seus ensaios. Pelotas é uma cidade localizada ao sul do Brasil, com uma população de 320 mil habitantes (IBGE, 2014) e está à margem da Lagoa dos Patos. Com um ritmo de vida diferente do da população de São Paulo, os habitantes

costumam tomar chimarrão e fazer caminhadas no calçadão dessa praia aos fins de semana.



Figura 16: Praia do Laranjal - Pelotas. Fonte: GOOGLE MAPS e Débora Allemand, 2014.

Após ter estado em contato com ambos ambientes, vale destacar que qualquer comparação entre os trabalhos dos dois grupos deve considerar que os lugares onde os trabalhos acontecem têm qualidades distintas e, por isso, os fatores que influenciam os sujeitos nas criações, provavelmente não serão os mesmos, ainda que o fomentador dos dois grupos para o trabalho na rua tenha sido a dificuldade de obter espaços adequados para ensaios e apresentações. É preciso também levar em consideração que os corpos e os espaços estão em relação e transformação constante (KATZ; GREINER, 2002) e que, assim como os espaços proporcionam certos tipos de trabalhos através dos corpos dos bailarinos, esse trabalho realizado também transforma o espaço.

Os dois grupos encaram o espaço público como um espaço de afirmação da dança, um espaço para fazer política através da democratização da arte. Berê Souto (2014, p. 146) assume: “eu acho que a dança tem o seu lugar, deve ocupar esse lugar na rua, mesmo que não seja de um espetáculo de rua” e Luciana Bortoletto (2014) expõe que ocupar a cidade é uma questão de necessidade, de investigação de como ocupar o local onde se vive. Portanto, nas falas das duas diretoras é perceptível que a dança vai para a rua não somente por falta de espaço, mas também como forma de exigir o direito à cidade.

Os grupos em estudo assemelham-se às propostas do movimento denominado Judson Church Dance Theater na questão de buscar outros espaços para fazer arte, já que na década de 50 ocorreu uma mudança no pensamento sobre os locais pra fazer arte. Na ocasião, os artistas organizaram um recital numa igreja

de Nova York, com a intenção de discutir novas formas de arte. Trisha Brown, então, propôs *performances* na rua com a intenção de atenuar os limites entre a vida e a arte, ideia fundamentalmente política.

Outra característica em comum entre os dois trabalhos, ainda que tenham seus lugares distantes geograficamente, é a temática dos dois projetos. No *In... Flor... Essência*, bem como no *Entre-espacos*, a relação entre as pessoas é um fio condutor. Neste último, o ...AVOA! trata da relação dos bailarinos com a arquitetura e com as pessoas que trabalham e passam na Rua São Bento. Segundo André Silva (2014), a dificuldade e a potência do seu trabalho é a questão de não estar num lugar bem definido, mas de buscar o que há entre os bailarinos e a arquitetura e entre os bailarinos e os transeuntes. Com isso, o grupo discute o lugar da dança na cidade, entendendo que a dança não está somente no bailarino, mas no jogo, aonde um vai transformando o outro mutuamente a partir da relação.

No processo *In... Flor... Essência*, a questão abordada pelo grupo pelotense advém da metáfora da (falta de) comunicação entre as flores para pensar sobre a relação entre as pessoas. Berê Souto (2014, p. 149) explana: “a gente tem que se conhecer muito, exercitar muito para ter uma relação verdadeira com alguém” e comenta que esse exercício de experimentação nas árvores pode facilitar na afinidade do grupo, fazendo com que as bailarinas aprendam a criar na relação entre uma e outra, sem deixar de lado as características individuais (figura 17). Nesse trabalho, fica perceptível “a maneira que eu dialogo com a vida” (SOUTO, 2014, p. 147), ou seja, como se dão as relações das bailarinas com as pessoas que fazem parte do seu entorno.



Figura 17: Criações em contato entre as bailarinas. Crédito: Berê, 2014.

Para ambas as diretoras, os processos de criação no espaço público facilitam a interação entre o grupo. Bortoletto (2014) diz que estar na rua durante todo o

processo é fundamental para a conexão e para dar confiança aos bailarinos, deixando cuidar-se e cuidando do companheiro, já que são muitas atividades que acontecem ao mesmo tempo na rua. Além disso, estar todo o tempo exposto, mesmo no momento de experimentação, faz com que o bailarino entre num estado maior de concentração.

Em relação aos múltiplos acontecimentos que a rua proporciona, Luciana Bortoletto (2014) comenta que o bailarino deve ser sensível a ponto de apreendê-los para ser ágil na resposta e fazer com que o trabalho tenha força poética e seja interessante ao público. Esses estímulos, segundo Ostrower (1990, p. 1) podem ser entendidos como catalisadores da criatividade, “questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o”, ou seja, podemos apreender certo fato e entendê-lo como acaso ou não e responder àquilo ou não. A rua proporciona uma infinidade de estímulos ao processo criativo, entretanto, eles só se tornam acasos se os julgarmos importantes para nós naquele espaço-tempo.

Assim como na rua, os acasos também acontecem nos espaços internos e passaram a ser utilizados em cena com destaque por Merce Cunningham. Cunningham e Cage pesquisavam a não-hierarquia entre as artes e propunham que as obras de música, dança e vídeo por exemplo, acontecessem no mesmo momento, mas ao acaso, sem ensaio prévio. Assim, o conjunto só era apresentado no momento da estreia e cada apresentação era uma nova estreia.

O ...AVOA! Núcleo Artístico propõe-se a estar em ação a todo o momento, “o ensaio é a ação” e não tem uma divisão clara entre o momento da cena e o momento em que ela acaba, “não tem uma solenidade” nem a preocupação de estar em cena; para os bailarinos é um ato natural (BORTOLETTO, 2014, p. 97 e 98). Tal situação acarreta numa mistura entre a vida e a arte e entre o sujeito e o personagem, o mesmo que propunha Trisha Brown na obra *Walking on the wall*, onde os bailarinos faziam movimentos cotidianos, mas em situações diferenciadas. As obras de Brown tinham a intenção de ser mais um evento naquele espaço urbano.

Percebe-se a diferença entre os dois grupos pesquisados quanto a esse tema, já que um tem uma trajetória de atividades no espaço da cidade e tem mais facilidade de imergir naquele contexto e outro tem maior experiência de apresentações em palco italiano, onde o próprio espaço proporciona que o início e o término do espetáculo sejam melhor definidos. Possivelmente, é por isso que as

bailarinas do grupo pelotense relataram da dificuldade da criação no espaço público, onde se está exposto, e admitiram que isso interfere na sua concentração. Para Mônica Barboza (2014), que por muitos anos dançou balé clássico, o fato de estar exposta é o mesmo que estar em cena e essa linha divisória, nas criações na rua, é difícil de acontecer.

Para facilitar na agilidade da resposta aos estímulos do ambiente, o ...AVOA! aposta em abordagens somáticas, pois entende que os bailarinos devem conhecer a si mesmos para desenvolver a escuta para a improvisação, estando atentos às maneiras de se relacionar com o entorno. É preciso conhecer-se e saber o que se está fazendo para perceber os acasos do processo. “Assim os acasos iluminam espaços vivenciais que se abrem à nossa mente e, à medida em que os ocupamos, o mundo vai se ampliando para nós” (OSTROWER, 1990, p. 7). Quer dizer que se o bailarino não souber o que está buscando, os fatos que ocorrem no espaço urbano podem passar despercebidos.

O ...AVOA! também trabalha com a “linguagem do palhaço”, enfoque que auxilia na prontidão, porosidade e agilidade na resposta aos estímulos que vem. A linguagem do palhaço configura-se como forma de expressão cênica que busca a interação com o público e provocar o riso de alguma maneira. “O palhaço é dono de uma composição gestual que se apoia na contradição, no exagero e na busca de revelar o artista: seu ridículo e seus sentimentos” (MATOS e BELTRAME, 2014). Então, a facilidade em atingir o público é o que interessa da linguagem do palhaço para o grupo paulista.

A seguir, abordarei de modo mais detalhado os quatro eixos elencados para análise dos processos de criação em relação ao espaço urbano:

4.1. Intenção

Os dois grupos estudados têm diferentes propostas iniciais em seu surgimento, o que repercute diretamente no processo de realização de seus projetos. O ...AVOA! surgiu com o propósito de realizar intervenções em espaços diferentes de palcos tradicionais; já o Centro Contemporâneo, depois de muitas criações artísticas para palco italiano, começa a criar no espaço urbano. Entretanto, apesar dessa diferença, nas entrevistas realizadas, integrantes dos dois grupos relatam que a intenção de interagir com a rua passa por uma necessidade de

ampliar a forma de entender dança, além de aumentar as possibilidades de movimento e de composição cênica. (SOUTO, 2014).

O espaço da árvore possibilita maior número de perspectivas porque ele facilita no deslocamento e troca de lugares do público, já que não tem um único local estipulado para ele, enquanto num palco italiano, geralmente, o espectador assiste de um mesmo local todo o espetáculo. Além disso, na rua, cada espectador vai assistir de uma maneira, dependendo do local em que estiver posicionado, ou seja, esse tipo de espaço provoca outros olhares sobre os trabalhos de dança.

Outra intenção que foi possível perceber através das falas dos integrantes do grupo paulista foi a necessidade de atingir as pessoas que passam na Rua São Bento no momento da ação do grupo, fazendo com que elas possam se tornar o público da ação. Deste modo, são utilizadas diversas estratégias para conseguir essa relação, uma delas é o uso de elementos que ativem a memória dos sujeitos, como a sanfona utilizada para criar múltiplas sonoridades. Esse elemento, assim como o jogo feito como aquecimento pelo grupo (Cavalo Marinho²⁴), provocam identificações dos imigrantes nordestinos naquela região em relação ao que está sendo realizado. Para Luciana Bortoletto (2014, p. 97), também é importante compreender “que composição que acontece como consequência do acontecimento performativo”, assim, os pedestres tornam-se participantes da ação, pois a postura deles interfere na postura do grupo, numa troca mútua. E quanto mais houver a interação do espectador-transeunte, mais diversificados são os elementos para a composição coreográfica.

Além dessa relação que o público cria com o processo, os dois grupos buscam conversar com as pessoas, ouvir a opinião delas a respeito do trabalho. Isso é feito durante e depois da experimentação, com os que permanecem no local. Segundo André Silva (2014, p. 116), esse retorno serve para refletir sobre o que estão propondo e interessa saber “quais as possíveis leituras ou dramaturgias surgem”, pois isso também faz com que o ...AVOA! “reformule, repense, olhe novamente” sobre o próprio processo. Quanto ao grupo pelotense, a intenção também é explicar o processo de criação para o público, dialogar sobre outro

²⁴ O Cavalo Marinho é considerado uma dança dramática brasileira e possui uma combinação básica de três elementos em sua representação: música, teatro e dança. A dança do Cavalo Marinho caracteriza-se por pisadas fortes denominadas de “trupês” (passos), que marcam a célula rítmica da brincadeira. O mergulhão caracteriza-se pelo jogo rítmico entre os brincantes onde cada participante convida o outro ao desafio, desenvolvendo assim um jogo de prontidão e habilidades (CIA MUNDO RODÁ TEATRO FÍSICO E DANÇA, 2014).

conceito de arte, porque a maioria não imagina que se possa construir arte noutro lugar que não o teatro tradicional, lugar formal.

Para Berê Souto (2014), o *In... Flor... Essência* também estimulará às pessoas enxergarem a si mesmas através da cidade, descobrirem a cidade e, então, descobrirem a si mesmas, o que confirma, mais uma vez, a compreensão de que corpo e ambiente são co-dependentes (KATZ; GREINER, 2002). A diretora confrontou a experiência de assistir um espetáculo de dança na rua a caminhar na cidade, já que a caminhada proporciona olhar a cidade com mais cuidado, o que pode ser comparado à atividade de caminhar na cidade do movimento Situacionista. Para este grupo, a principal forma de fazer com que a construção das cidades realmente fosse feita pelos cidadãos era com atos de caminhar na cidade.

Com isso, é possível compreender que o grupo de Pelotas tem a intenção de fazer com que os espectadores se apropriem realmente o lugar em que vivem e fiquem atentos à cidade, “a que nós conhecemos e a que nos é desconhecida” (SOUTO, 2014, p. 152). Esta cidade para a qual estamos de olhos fechados e com a qual não nos permitimos ter experiência, cidade em que vivemos e que não sentimos fazer parte de nós.

O grupo ...AVOA! também busca surpreender àqueles que percebem os corpos incrustados das micro-resistências²⁵, pois esta ação confunde quem olha, “a pessoa não sabe se aquilo é ficção ou realidade” (BORTOLETTO, 2014, p. 97) e só percebe realmente a ação do grupo quando já está construída. Na figura 18, a bailarina em ação no SESC Ipiranga, busca incrustar-se nos vãos do local da apresentação.



Figura 18: Bailarina incrustada no vão, SESC Ipiranga, 2014. Crédito: Gil Grossi, 2014.

A ideia do grupo de colocar-se nos vãos da cidade surgiu de observações das plantas que resistem à cidade edificada e encontram espaços entre um lugar e outro

²⁵ Sobre o trabalho do grupo chamado “micro-resistências”, nas páginas 41 e 42 encontram-se maiores informações.

para crescer. A metáfora é utilizada para chamar a atenção dos sujeitos para certas atividades pouco vistas na cidade.

4.2. Lócus

Para o grupo pelotense, a escolha do local deu-se principalmente em função da estrutura da árvore e facilidade de subir nela, do que pelo espaço urbano do entorno. Foi escolhido o Bairro Laranjal²⁶ para o trabalho justamente porque é onde tem maior quantidade de árvores na cidade. Além da facilidade de subir e descer, o número de ramificações da árvore também contou, já que quanto mais, maior as possibilidades de interação das bailarinas com o local. Todavia, quando a árvore não facilitava a subida, as bailarinas utilizavam mais as raízes que ficavam para fora da terra e o entorno da árvore.

O grupo ...AVOA! escolheu a Rua São Bento principalmente porque ela fez parte do Projeto *Corpo Poético, Corpo Político*, realizado em 2013 também no centro de São Paulo. Esta rua foi um dos locais onde surgiram as discussões mais significativas do trabalho e o grupo sentiu-se bem recebido lá, fato que teve importância para a realização do estudo na rua, segundo Simone Lima (2014). Além disso, a imagem da rua vista de cima foi outro dos motivos de escolha do local, já que muitos integrantes têm formação acadêmica em áreas das artes visuais e a “imagem” foi recorrente na fala dos entrevistados. Conforme Luciana (2014, p. 89), há “um grafismo do fluxo de pessoas” quando vista de cima do Edifício Martinelli (figura 19), ponto onde eles se reúnem para observação do local.

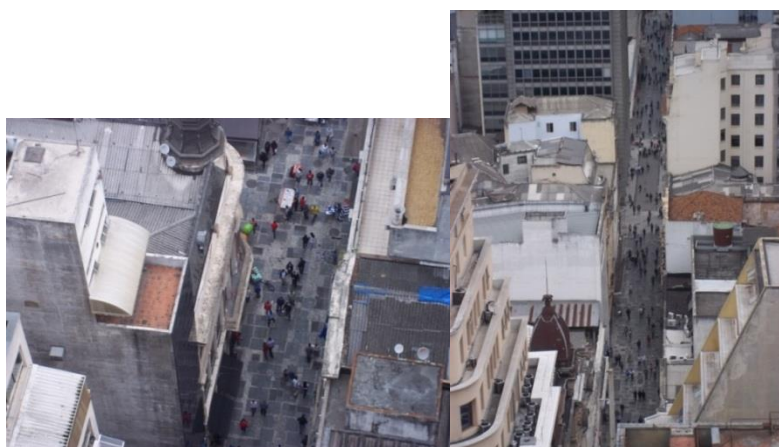


Figura 19: Rua São Bento vista a partir do Edifício Martinelli. Crédito: Débora Allemand, 2014.

²⁶ Laranjal é um bairro da cidade de Pelotas. A praia de água doce é rodeada pela Laguna dos Patos.

No caso do ...AVOA! Núcleo Artístico, foi realizada uma intervenção fora do local de estudo, o que possibilitou que as potências do trabalho fossem reveladas. Segundo André Silva (2014), a apresentação no espaço do SESC Ipiranga exigiu muito do grupo no sentido de reelaborar a discussão sobre os aspectos mais importantes da pesquisa, para depois adaptar a obra para um local com relações completamente diferentes das relações estabelecidas na Rua São Bento.

As vegetações que surgem nos vãos na rua, por exemplo, são muito diferentes das de um local fechado. A relação de estreitamento do espaço das relações que eles buscam na rua, num lugar interno é muito mais fácil, porque as pessoas foram ao local com o intuito de assistir o grupo, diferente do público da cidade que na maioria das vezes está de passagem e é surpreendido pela ação. A relação de “tensionamento” do tempo, trabalhado na rua São Bento, um local de grande fluxo de pessoas, não foi possível de perceber com a mesma facilidade porque o SESC Ipiranga é um lugar muito mais calmo que a rua em questão, então a “caminhada lenta”, uma das ações realizadas pelo grupo, não funcionava da mesma maneira.

4.3. Etapas do Processo

Nos dias de pesquisa nos locais, os grupos seguem procedimentos que geralmente repetem-se nas outras vezes. Abaixo apresentarei as fases do processo no momento de criação junto ao local de intervenção.

Ambos iniciam com realização de aquecimento. Entretanto, o aquecimento para o grupo de Pelotas se dá de forma mais individual e rápida e para o ...AVOA!, o Cavalo Marinho já é uma forma de começar a conexão com o espaço (figura 20), entrando num estado de concentração; estado esse que, no Centro Contemporâneo, começa na relação com a árvore e realização de tarefa sugerida pela diretora, através de texto ou poema. Para Mônica Barboza (2014), este momento de territorialização ou familiarização leva as bailarinas a um estado de introspecção (figura 21).



Figura 20: Aquecimento do ...AVOA! Núcleo Artístico. Crédito: Gil Grossi, 2014.

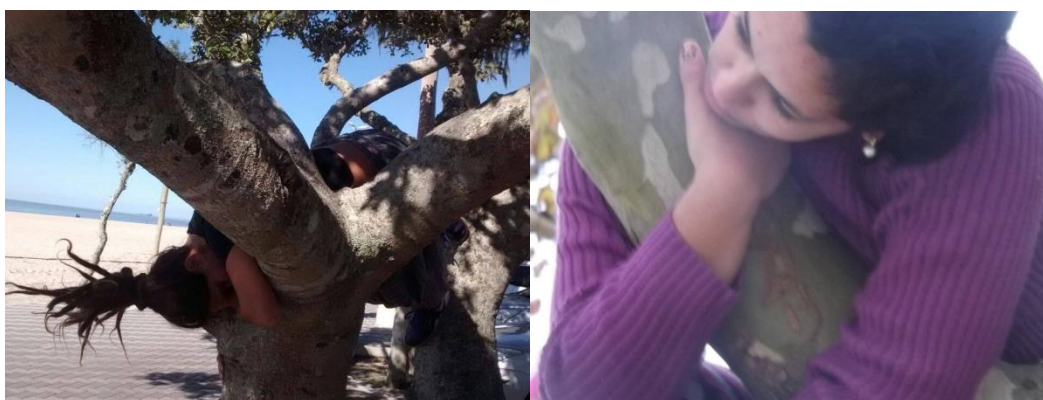


Figura 21: Introspecção das bailarinas na relação com a árvore. Crédito: Berê, 2014.

Este momento de introspecção no trabalho de investigação do Centro Contemporâneo se dá na relação das bailarinas com a árvore, que buscam autoconhecimento e procuram construir sentido sobre a temática da pesquisa (BARBOZA, 2014). Os dois casos buscam uma territorialização num primeiro momento, mas um procura isso de dentro para fora e o outro investiga isso junto à rua, entendendo que “esse procedimento faz a diferença entre o que é dançar na rua e dançar a partir, com e para ela, nela” (BORTOLETTO, 2014, p. 97).

Posteriormente, as duas Companhias tem linhas diferentes, pois no *In... Flor... Essência* as bailarinas buscam criar movimentos que formem uma sequência e no *Entre-espacos*, são trabalhados jogos e linhas de ação baseadas em provocações que tenham surgido do encontro anterior ou trazidas pela diretora dramática e/ou pela orientadora artística do trabalho²⁷.

²⁷ Valéria Cano Bravi e Lilian Amaral são colaboradoras no trabalho do grupo na parte de direção dramática e orientação artística. Mais informações sobre o trabalho das duas pode ser encontrado no Apêndice B.

Após a fase de criação de uma sequência, para Cristiane é o momento do diálogo com as colegas e de voltar a atenção aos movimentos do espaço entorno à árvore, estando aberto às interferências, possibilitando que a célula de movimentos criada seja modificada. É neste momento que as bailarinas buscam captar e selecionar os eventos que ocorrem no espaço e que são importantes para elas na sua relação com a árvore, manifestando, desta maneira, características subjetivas delas mesmas.

No caso do ...AVOA!, anterior ao processo de experimentação na rua há um momento onde os integrantes fazem observações do local e captura de imagens e durante toda a pesquisa do projeto, o grupo costuma fazer reuniões de discussão acerca das intervenções realizadas e de textos conceituais, entendendo que a teoria e a prática são processos complementares. Além disso, no momento da minha ida a campo, com viagem à São Paulo, o grupo estava fazendo coleta de depoimentos dos trabalhadores da Rua São Bento, que é entendido por eles como parte do processo de pesquisa. Na figura 22, o grupo em reunião de discussão sobre o processo no Edifício Martinelli, da qual eu participei.



Figura 22: ...AVOA! Núcleo Artístico e eu em reunião no Edifício Martinelli. Crédito: Gil Grossi, 2014.

Na ocasião da foto acima, o grupo não realizou intervenção prática na Rua São Bento em virtude das reformulações pelas quais estavam passando. Entretanto, discutiram sobre o processo que está sendo realizado no local citado acima com a diretora dramaturgista Valéria Cano Bravi. Esta trouxe reflexões acerca do processo e sugeriu aos bailarinos leituras de textos relacionados às técnicas corporais cotidianas.

4.4. Movimento no Espaço

Em virtude dos diferentes contextos que os grupos fazem parte, foram encontrados diferentes fatores que influenciaram nos processos de criação desses coletivos artísticos. No grupo de Pelotas, os elementos naturais – vento, luz, clima, temperatura, movimento e sons das folhas da árvore – foram os mais recorrentes nas falas das entrevistadas. O vento pode interferir no equilíbrio das bailarinas quando se está no topo da árvore e o frio, por exemplo, faz com que as bailarinas fiquem mais tensas (ROZISKY, 2014). Esse tipo de elemento natural não apareceu nos depoimentos do grupo de São Paulo.

Os equipamentos urbanos²⁸ que foram mencionados pelas bailarinas do *In... Flor... Essência* foram banco, lixeira e calçada, além dos carros estacionados, da areia em volta da árvore, onde foram feitos desenhos, e dos indivíduos que passam no local, buscando criar movimentos por entre eles no momento em que as bailarinas saem da árvore (OLIVEIRA, 2014). Neste movimento de encontro aos sujeitos as bailarinas têm a intenção de proporcionar experiência para elas, causar uma desterritorialização, para que os sujeitos saiam do lugar comum e percebam a cidade sob outra perspectiva.

Já para o grupo paulista, do *Entre-espacos*, o intenso fluxo de pessoas é corriqueiro e fez com que o grupo buscasse uma movimentação contrastante com o ritmo de caminhada as pessoas no lugar, “optando por dilatar esse tempo, por tensionar esse lugar, esse espaço-tempo que cada um experimenta”. As pessoas que trabalham na rua, principalmente os que fazem sons para vender produtos, como o “Seu Edson”²⁹ (figura 23) que vende “Natura e Avon”³⁰, também compõem o trabalho na questão sonora, além dos “carros que passam com os apitinhos ligados” (SILVA, 2014, p. 120).

²⁸ Equipamentos urbanos são bens de utilidade pública que servem para o bom funcionamento da cidade. São elementos necessários para a prática da cidadania, como bancos, lixeiras e postes.

²⁹ “Seu Edson” é vendedor ambulante de cosméticos Natura e Avon, na Rua São Bento.

³⁰ Natura e Avon são produtos de beleza vendidos através de catálogos.



Figura 23: “Seu Edson”. Crédito: Débora Allemand, 2014.

As características do trabalho do ...AVOA! na *performance* realizada pelo grupo com intervenção do “Seu Edson” assemelham-se às características dos *happenings* que ocorriam em 1950 e 1960. Nesses eventos, os artistas entendiam que toda pessoa presente participava dele e não distinguiam atores e público, compreendiam que existiam momentos onde os espectadores sentiam-se à vontade e intervinham. No caso do Seu Edson, o grupo o convidou para participar da intervenção da maneira que ele sentisse vontade e ele escolheu falar partes do corpo humano em meio às suas falas de venda dos produtos “Natura e Avon”.

Com relação aos sons, a diretora do ...AVOA! utiliza uma sanfona durante as experimentações, “que tem uma relação com a nossa respiração” (SILVA, 2014, p. 120) e auxilia na “dilatação” do tempo da rua. O Centro Contemporâneo também utiliza esses dois tipos de sons para criar movimentos, imitando os sons externos – o que as pessoas falam, sons do vento e da própria árvore – ou dialogando com as colegas durante o processo, falando a frase sugerida pela diretora e transformando-a, além de pensar sobre o que está fazendo, o que “alimenta o movimento” (BARBOZA, 2014, p. 184).

Para o grupo que pesquisa a Rua São Bento, uma rua estreita e com prédios muito altos, essa característica é utilizada pelo grupo, por ser uma rua diferente da maioria das grandes avenidas de São Paulo. Existe um contraste também entre as muitas pessoas que passam e os vendedores que estão parados ali o dia inteiro. Outro elemento mencionado pelos entrevistados foram as grades, que são elementos que fomentam as relações entre dentro e fora e causa estranhamento de quem passa quando vê o grupo em ação utilizando-as. Para Luciana Bortoletto

(2014), as grades com os corpos são uma espécie de uma partitura musical, enquanto imagem.

No caso dos dois grupos, percebeu-se grande utilização de elementos verticais, como a própria árvore e as grades, o que proporcionou maior utilização dos membros superiores e de força principalmente dos braços (figuras 24 e 25). O movimento com as pernas, no caso do estudo do grupo de Pelotas, ficou restrito, porque, no caso das bailarinas que deram depoimento, foram elas que deram estabilidade ao corpo, fazendo surgir novos tipos de movimentos.

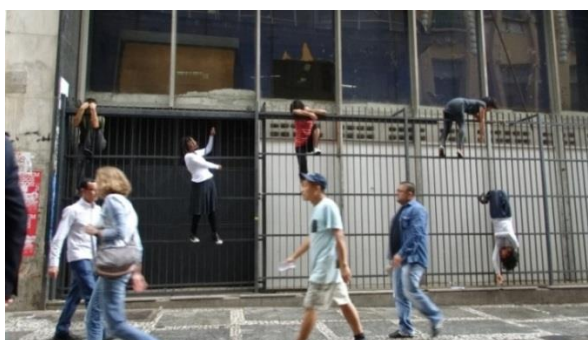


Figura 24: ...AVOA! Núcleo Artístico em ação nas grades da Rua São Bento. Crédito: Gil Grossi, 2014.



Figura 25: Bailarinas do Centro Contemporâneo fazendo movimentos de força e com os membros superiores. Crédito: Berê, 2014.

O desafio à gravidade (figura 26) foi uma das características de movimentação citadas por Lana, em entrevista, o que ela considera interessante, já que normalmente no espaço convencional não é utilizado esse tipo de trabalho. Estar de cabeça pra baixo proporciona uma sensação diferente e permite trabalhar com a questão da acrofobia³¹. Segundo Mônica Barboza (2014, p. 177), “estar

³¹ Medo de ficar em lugares altos.

pendurado é muito diferente (...). E isso proporciona sensações diferentes, trocas diferentes, (...) olhares diferentes”.



Figura 26: Bailarinas do Centro Contemporâneo em desafio à gravidade. Crédito: Berê, 2014.

Ainda sobre as experimentações do Centro Contemporâneo, a relação com o chão também é outra, já que o “chão é o galho”, o chão não é liso, não é plano. E isso amplia a possibilidade criativa quando se volta ao espaço convencional de aulas e ensaios. As bailarinas também destacaram que o estudo na árvore possibilitou um novo olhar sobre o espaço convencional, prestando mais atenção a esse espaço, a lugares, texturas, objetos que antes passariam despercebidos.

Por outro lado, o grupo de São Paulo trabalha muito mais com movimentos lentos, em pausa (figura 27), encolhidos e em torção, buscando contraponto aos lugares onde estão, uma escolha muito baseada nos desafios de uma grande metrópole, um lugar de muitos fluxos e estímulos. Desta maneira, o grupo escolheu fazer uma crítica à velocidade das cidades e à falta de experiência, buscando “um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: [...] parar para olhar, parar para escutar” (BONDÍA, 2002, p. 24).



Figura 27: Bailarinos em pausa e caminhada lenta. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b, 2014.

No caso do grupo de Pelotas, a grande quantidade de pessoas não é algo corriqueiro e devido a isso, algumas bailarinas relataram que quando muitas pessoas param para apreciar o trabalho, elas têm mais dificuldade de concentrar-se no processo de criação. Porém, se não estivermos abertos para o acaso que a cidade pode trazer e saber que parte de nós relaciona-se com aquele fato, continuaremos criando para nós mesmos e não ampliaremos o vocabulário de movimentos, é preciso aprender a perceber os acasos do processo e lembrar que todas as atividades que fazemos estão em constante troca com o espaço.

Analisando os trabalhos, percebi que existem algumas características dos processos dos dois grupos que são semelhantes e algumas com diferenças oriundas justamente dos espaços em que as Companhias estão em troca. As trajetórias dos integrantes dos grupos também interferem diretamente na maneira de trabalhar no espaço urbano e nas formas de responder aos estímulos que este proporciona. Entretanto, nos dois casos as movimentações criadas pelos sujeitos tem relação direta com o espaço com o qual dialogam.

No próximo capítulo, apresentarei as considerações finais a respeito da pesquisa desenvolvida, consolidando as principais descobertas do trabalho.

5. Considerações Finais

A partir da análise dos dados coletados, foi possível compreender melhor os processos de criação dos dois casos de estudo e notar que os temas iniciais utilizados pelos dois grupos foram, de um modo geral, semelhantes: as dificuldades de relações entre as pessoas. Os temas surgiram de análises da vida da sociedade urbana, assim como no movimento denominado *Performance*, onde as obras geralmente estavam pautadas na vida social.

Contudo, as diferenças entre uma cidade média no sul do Brasil e uma metrópole no sudeste do país ficaram claras, exaltando as culturas de cada ambiente. Enquanto o motivador para o movimento dos bailarinos paulistas foi principalmente o ritmo das pessoas do local e os sons produzidos por elas, as bailarinas pelotenses foram mais instigadas pelos elementos naturais, como vento, clima, etc. Entendo, assim, que a arte de rua valoriza as cidades onde está inserida, de modo que também as transforma a partir de suas apropriações dos espaços públicos.

Inicialmente, o objetivo geral do trabalho era analisar os modos de interação e influência exercido pelo espaço urbano na produção artística dos projetos atuais de dois grupos de dança, traçando relações entre um e outro. Foram estudados, então, os grupos ...AVOA! Núcleo Artístico e Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto, com enfoque em seus projetos atuais: *Entre-espaços* e *In... Flor... Essência*. A pesquisa buscou contextualizar a trajetória artística das duas Companhias e analisar as características dos processos de criação em dança nos projetos atuais dos grupos para comparar as estratégias utilizadas por ambos e compreender de que forma o espaço urbano interage nesses processos. Acredito que esses objetivos traçados inicialmente foram alcançados.

Durante as análises, descobri que os dois grupos iniciaram seus processos de criação no espaço público porque descobriram na cidade um lugar de afirmação de seu trabalho, um espaço possível de fazer arte em virtude da falta de investimento público em espaços adequados para a dança. As duas diretoras, assim como os artistas do Judson Church, provaram que fazer arte também é fazer política e que a cidade é o espaço onde as atividades políticas podem e devem acontecer. Desta forma, pesquisar o espaço público em ação prática no local ou de forma

teórica³², como neste trabalho de conclusão de curso, é modificar a sociedade através de discussões políticas, entendendo que as cidades devem ser locais de apropriação dos cidadãos.

Com a ocupação desse espaço alternativo ao palco italiano, surgem questionamentos acerca dos dualismos criados pela arte tradicional, como a relação entre artista e público, entre vida e arte e entre processo e produto. A arte contemporânea na rua deixa mais clara ainda a diluição entre artista e espectador, própria da contemporaneidade, já que, dependendo da perspectiva do olhar, o público confunde-se com os bailarinos por não existir divisão clara entre palco e plateia, como ocorre no palco tradicional, por exemplo. No caso do ...AVOA! Núcleo Artístico, o grupo considera que a paisagem sonora da Rua São Bento faz parte do trabalho, então o “Seu Edson”, por exemplo, que fica na rua vendendo “Natura e Avon” e falando essa frase, pode ser considerado artista junto com os outros integrantes do grupo.

Pelo fato da arte estar entremeada ao cotidiano da cidade, vida e arte misturam-se, causando confusão nas pessoas que passam e criando novas realidades para aquele ambiente. A arte passa a fazer parte do cotidiano e desfaz-se a ideia de que a vida cotidiana é a realidade e as obras de arte são algo além disso. Aliás, neste caso, não existe um momento único de apresentação da obra, pois o processo de criação é público e estar na rua é estar em estado de concentração e presença cênica. É importante que o bailarino esteja realmente envolvido no processo, para saber o que está propondo e qual sua intenção naquele momento. Isso faz com que, posteriormente, os bailarinos estejam mais preparados e confiantes em cena, pois as sensações experimentadas no espaço urbano tornam-se parte dos sujeitos, já que o meio da dança é o corpo.

Estar num estado de *performance* em todo o processo de criação aumenta a facilidade de lidar com os imprevistos de um trabalho na rua, pois, nesse espaço, são muitos os estímulos do ambiente. Para os dois grupos, esses estímulos são importantes de ser aproveitados, a fim de que exista a interação real com o espaço e para que o trabalho possa atingir o público de alguma maneira. Os trabalhos artísticos no espaço público são uma maneira de formar público para a dança, já que

³² Ainda que eu compreenda que a separação entre teoria e prática não tenha uma linha bem definida, neste caso entendo prática como a pesquisa dos grupos diretamente no local e teoria como uma reflexão a respeito do que foi realizado por eles.

as pessoas geralmente ficam curiosas com o que está sendo desenvolvido e costumam perguntar sobre o processo. A arte de rua facilita no diálogo entre o artista e o público, possibilitando que o artista tenha um retorno sobre o trabalho que está sendo realizado.

Percebi que ambas as Companhias tem maneiras diferentes de apreender os estímulos da cidade e fazer a leitura do ambiente. O ...AVOA! inicia com observações do espaço, utilizando fotografias para auxiliar nesse processo de apreensão das características do lugar. Já o Centro Contemporâneo, inicia seu processo introspectivamente e o momento das interferências mais diretas e explícitas do espaço é posterior.

Utilizar a cidade para criação artística é pensar a dança a partir de outras maneiras de utilização do espaço, que não só a forma tradicional do palco italiano, onde público e artista estão um de frente para o outro. É admitir novas formas de compreendê-la e aumentar as possibilidades da arte, bem como nas propostas do grupo da Judson Church, que utilizavam espaços alternativos com o mesmo objetivo - discutir novas formas de arte -, indo contra as influências da dança moderna predominantes na época.

Notei que os trabalhos na rua possibilitaram utilização de elementos na vertical, o que é menos comum nos espaços convencionais. Isso fez com que os bailarinos trabalhassem mais com o desafio à gravidade, por exemplo, pois muitos movimentos foram realizados de cabeça para baixo, causando novas sensações nos sujeitos que dançam, o que também proporcionou um novo olhar para os bailarinos, que passaram a prestar mais atenção aos detalhes dos espaços em geral. O processo experimentado no espaço urbano fica gravado no corpo dos bailarinos, já que esse é o meio da dança. Assim, experimentar novas sensações de movimentos faz com que o sujeito tenha maior repertório de possibilidades para criação em dança.

Uma das importantes descobertas do estudo foi a respeito da troca de local para descobrir as características marcantes da obra artística. Apresentar o trabalho em criação no espaço urbano num local diferente do espaço da Rua São Bento, um lugar fechado no SESC Ipiranga, revelou as características do trabalho do ...AVOA! e do local de estudo original. A troca de local exigiu do grupo uma reelaboração da discussão acerca do trabalho e fez emergir as potências do projeto.

Entretanto, detectei que um dos problemas da pesquisa estudar os processos atuais dos grupos foi a dificuldade dos entrevistados afirmarem alguns fatos sobre o trabalho, já que algumas particularidades ainda não estavam definidas, dado o estágio dos processos de criação. Porém, isso permitiu que eu acompanhasse os grupos de forma mais incisiva e garantiu a coleta de alguns dados através da memória recente dos bailarinos, o que talvez não tivesse ocorrido com projetos antigos dos grupos.

Com isso, destaco que os processos artísticos criados em espaços alternativos ao palco italiano e à sala convencional de ensaio são capazes de trazer importantes discussões acerca do tipo de arte que está sendo produzida, do lugar da dança e de contribuir para a formação de público ou, ao menos, de inquietar os cidadãos no contato com a dança na rua. Cidadãos estes, que na contemporaneidade, em geral estão afastados da arte, pois não reservam tempo de seu dia para as experiências sensoriais e trabalham de forma mais racional. Ou seja, facilitar o acesso à arte, levando-a para o espaço público, possibilita que um maior número de indivíduos possa vir a ser espectador dela.

A apropriação das cidades como forma de resistência e de ampliação das possibilidades artísticas é uma maneira de lutar pela sensibilização e aprendizado através da arte-educação. Arte não só como forma de entretenimento e sim arte que realmente seja capaz de produzir pensamentos sobre o mundo em que se vive. Arte capaz de sensibilizar os cidadãos das cidades e, com isso, possibilitar mais e melhores encontros e relações de troca entre as pessoas.

Fazer arte na rua é crescer nas brechas do sistema econômico como micro-resistência, colocando-se contra a hegemonização e racionalização das cidades e possibilitando aos espaços públicos darem lugar à construção de conhecimento através da experiência do corpo na cidade. Levar a dança para a rua é tornar as cidades contemporâneas mais próximas dos cidadãos, transformando lugares neutros em espaços singulares e abrir espaço para a diferença, o imprevisto, a novidade.

Implicar os processos de criação artística aos espaços públicos é ler a cidade subjetiva e, por consequência, ler a sociedade e a cultura. Fazer arte de rua é tornar visível nos corpos dos artistas as características do lugar e do modo de vida da sociedade, através da corpografia urbana. Além disso, a interação dos cidadãos com a rua produz a cidade a partir de um movimento de mão dupla.

Enfim, este trabalho de conclusão de curso evoca em mim uma perspectiva de trabalho aliando as minhas duas formações acadêmicas, além de reavivar a minha constante luta por um mundo onde todos tenham as mesmas oportunidades. Através da pesquisa pude constatar que os questionamentos acerca da temática contribuem para os dois campos de estudo, que devem ser alimentados também por outros campos, e que a interdisciplinaridade provoca novas visões sobre os assuntos abordados.

Nas minhas práticas de intervenção na rua, noto que se ampliam as minhas possibilidades de leitura da cidade, parte importante de discussão na área de Arquitetura e Urbanismo e na minha relação com a Dança, percebo que se abre um novo campo de estudo de movimento com ênfase na perspectiva do espaço. Além disso, este trabalho servirá como base para meus estudos do mestrado na linha de Urbanismo Contemporâneo, que se volta para o aprofundamento das pesquisas sobre arte de rua e como isso pode sugerir novas narrativas de cidade.

REFERÊNCIAS

...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO. Disponível em: <http://corpodancacidade.wordpress.com/> Acesso em: 14/09/2014.

...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Disponível em: <http://avoaentrespacos.wordpress.com/> Acesso em: 13/10/2014.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: ARGOS, 2009.

BARBOZA, Mônica Corrêa de Borba. Mônica Corrêa de Borba Barboza: depoimento [nov. 2014]. Entrevistadora: Débora Souto Allemand. Arquivo mp3 (41 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice deste trabalho.

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

BORTOLETTO, Luciana. Luciana Bortoletto: depoimento [out. 2014]. Entrevistadora: Débora Souto Allemand. Arquivo mp3 (91 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice deste trabalho.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRITTO, Fabiana Dultra. **A ideia de Corpografia Urbana como pista de análise.** Redobra, Salvador, EDUFBA, nº 12, ano 4, 2013.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. **Cenografias e Corpografias Urbanas:** um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. In: Cadernos PPG-AU/FAUFBA. Vol. 1, n. 1. Salvador: FAUFBA: EDUFBA, 2003.

CARDOSO, Ricardo José Brügger. **Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano.** In: Evelyn F. W. Lima (Org.). Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CARREIRA, André. **Teatro de Rua:** Brasil e Argentina nos anos 1980: Uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda., 2007.

CENTRO CONTEMPORÂNEO BERÊ FUHRO SOUTO. Disponível em: <http://centro-bere.blogspot.com.br/> Acesso em: 09/11/2014.

CIA DANI LIMA. Disponível em: <http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/parcerias/2010-coreografia-para-predios-pedestres-e-pombos/> Acesso em: 06/set/2014.

CIA MUNDU RODÁ TEATRO FÍSICO E DANÇA. Disponível em: http://munduroda.blogspot.com.br/2007/06/cavalo-marinho_24.html Acesso em: 17/nov/2014.

CLICRBS. Disponível em: <http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2013/09/muovere-danca-no-estacionamento-da-prefeitura-de-caxias-nesta-quinta-as-19h-4273352.html> Acesso em: 08/set/2014.

COSTA, Lana Rozisky. Lana Rozisky Costa: depoimento [nov. 2014]. Entrevistadora: Débora Souto Allemand. Arquivo mp3 (28 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice deste trabalho.

DANTAS, Mônica. **Perspectivas sobre a construção de corpos dançantes.** In: Anais do 18º Seminário Nacional de Arte e Educação. Montenegro. Ed. da FUNDARTE, 2004, p.65-71.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.

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

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História Oral: memória, tempo, identidades.** 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

FONSECA, Cacá; ROCHA, Edu. **Zonas em compreensão + Encontros.** In: Fabiana Dultra Britto; Paola Berenstein Jacques (Orgs.). Corpocidade: Debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010. Entrevista concedida a Revista Urbânia.

GERHARDT, Tatiana; SILVEIRA, Denise (Orgs.). **Métodos de pesquisa.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acesso em: 27 de abril de 2014.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança.** São Paulo: Iluminuras, 2004.
GREINER, Christine. **Apresentação.** In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (Orgs.). Leituras do corpo. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2010.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOOGLE MAPS. Disponível em: <https://maps.google.com.br/maps> Acesso em: 08/nov/2014.

GUATTARI, F. **Prácticas Ecosóficas y Restauración de la Ciudad Subjetiva.** In: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, nº 238. Ed. Reunidas SA / GRUPO ZETA, Barcelona, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 10ª ed. Rio de Janeiro: dp&a, 2005.

IBGE. Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/home.php> Acesso em: 11/nov/2014.

JACQUES, Paola Berenstein. **Corpografias urbanas.** 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 23/05/14.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga:** a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa das Palavras, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. **Experiências metodológicas para apreensão da cidade contemporânea.** Redobra, Salvador, EDUFBA, nº 12, ano 4, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. **Zonas de Tensão:** em busca de micro-resistências urbanas. In: Fabiana Dutra Britto; Paola Berenstein Jacques (Orgs.). *Corporidade: Debates, ações e articulações.* Salvador: EDUFBA, 2010.

JAHN, Alena Rizi; LAMAS, Nadjá de Carvalho. **O espaço como lugar: a arte urbana na cidade de Joinville.** In: Jahn e Lamas (orgs.). *Arte e cultura: passos, espaços e territórios.* Joinville, SC: Editora UNIVILLE, 2012.

JOSÉ, Ana Maria de São. **Dança Contemporânea: Um Conceito Possível?** In: V Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade. São Cristóvão, SE: 2011.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. **Corpo, Ritual, Pelotas e o Carnaval:** uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013. Tese do Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Palhoça, SC: UNISUL, 2013.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **A natureza cultural do corpo.** In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.) *Lições de Dança 3.* Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002.

KATZ, Helena. **Dança, Coreografia, Imunização.** In: NOLF, Angela; MACEDO, Vanessa (Orgs.). *Pontes Móveis: Modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade.* São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

LIMA, Dani. **Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural.** In: *Lições de dança 4.* Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

LIMA, Simone Laiz de Moraes. Simone Laiz de Moraes Lima: depoimento [out. 2014]. Entrevistadora: Débora Souto Allemand. Arquivo mp3 (51 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice deste trabalho.

MATEMÁTICA CURIOSA. Disponível em: <http://matcuriosa.blogspot.com.br/2009/05/faixa-de-moebius.html>. Acesso em: 27/06/14.

MATOS, Débora de; BELTRAME, Valmor. **Pistas sobre os Procedimentos criativos na Linguagem do Palhaço.** Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Debora%20de%20Matos%20e%20Valmor%20Beltrame%20-%20pistas%20sobre%20os%20Procedimentos%20Criativos%20na%20Linguagem%20do%20Palhaco.pdf> Acesso em: 10/nov/2014.

MARTINS, Letícia; MEYER, Sandra. **Viewpoints e educação somática:** Conexões a partir de uma prática cênica. In: Revista DAPesquisa, v. 1, n. 3, Florianópolis, 2008. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/leticia_sandrameyer.pdf. Acesso em: 02/07/14.

MEDIANERAS: Buenos Aires na Era do Amor Virtual. Direção: Gustavo Taretto. Buenos Aires: Rizoma, 2011. 95 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ja-vEbiY1c>. Acesso em: 17 set. 2014.

MEYER, Sandra. **Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança.** In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. Tubo de ensaio: Experiências em dança e arte contemporânea. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006.

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

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **A composição em tempo real: um lugar de convívio artístico, político e afetivo.** In: MUNDIM, Ana Carolina da Rocha (org.). Dramaturgia do corpo-espaco e territorialidade: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012.

NÚCLEO AVOA. Disponível em: <http://www.nucleoavoa.com/> Acesso em: 07/01/14.

OLIVEIRA, Cristiane Cardoso de. Cristiane Cardoso de Oliveira: depoimento [nov. 2014]. Entrevistadora: Débora Souto Allemand. Arquivo mp3 (18 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice deste trabalho.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística.** Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PROJETO CORPOÉTICO POLÍTICO. Disponível em: <http://projetocorpoeticopolitico.wordpress.com/> Acesso em: 28/10/2014.

RECKZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho; STIGGER, Marco Paulo. **Dança de rua:** opção pela dignidade e compromisso social. In: Revista Movimento, Porto Alegre, v. 11, n. 2, 2004.

RENNÓ, Sílvia de Alencar. **Existe uma experiência estética do usuário nos discursos da arquitetura contemporânea?:** Aproximações a partir das categorias críticas de Peter Eisenman e Bernard Tschumi. Dissertação do Curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2006.

ROSA, Tatiana Nunes da. **A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance:** propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança. Dissertação do Curso de Mestrado em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2010.

SANTOS, Analu Silva dos. **Dança de Rua:** a dança que surgiu nas ruas e conquistou os palcos. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Educação Física), UFRGS, Porto Alegre.

SILVA, André Simões da. André Simões da Silva: depoimento [out. 2014]. Entrevistadora: Débora Souto Allemand. Arquivo mp3 (53 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice deste trabalho.

SOUTO, Berenice Fuhro. Berenice Fuhro Souto: depoimento [nov. 2014]. Entrevistadora: Débora Souto Allemand. Arquivo mp3 (54 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice deste trabalho.

SOUZA, Paulo Henrique Alves de. **Dança Contemporânea: conflitos e aproximações.** In: Caderno de Artigos da 7ª Mostra de Produção Científica da Pós-graduação Lato Sensu da PUC Goiás, 2012. Disponível em: <http://www.cpgls.ucg.br/7mostra/Artigos/Caderno%20de%20Artigos%207%20Mostra.pdf> Acesso em: 4/out/2014.

TAKAHASHI, Jo. **Dimensões do corpo contemporâneo.** In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (Orgs.). Leituras do corpo. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2010.

TRISHA BROWN COMPANY. Disponível em: <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?section=50#main> Acesso em: 10/nov/2014.

VARGAS, Vagner. **Revisitando Eus.** 2009. Disponível em: <http://centro-bere.blogspot.com.br/2010/07/terca-feira-1-de-dezembro-de-2009.html> Acesso em: 05/11/2014.

XAVIER, Jussara Janning. **O que é a dança contemporânea?** In: Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB. Blumenau, v. 16, n. 01, p. 35-48, 2011.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004.

Apêndices

Apêndice A - Roteiro das Entrevistas

A) Sobre o grupo:

1. Como, quando e porque se deu a formação do grupo?
2. Quem são os integrantes do grupo e qual sua formação?
 - Integrantes já se conheciam?
 - Como são organizadas as divisões de tarefas do grupo?
3. Como é a rotina de trabalho de vocês? Quantas horas semanais? Que técnicas de dança/arte vocês utilizam? Ensaios, aulas, apresentações?
4. Como vocês entendem o trabalho? Por quê?
 - Dança contemporânea/*performance*?
5. A partir do que se construiu a poética do grupo?
 - Inspiração/ referências Artistas
 - Inspiração a partir da Rua
6. Qual o histórico dos espetáculos/performance?
 - Pesquisa
 - Um segue a pesquisa do anterior?

B) Sobre o projeto Entre-espços/In... Flor... Essência

1. Como escolhem o tema dos “espetáculos”? O que levou a proposta do Entre-espços/In... Flor... Essência para o grupo?
2. De que trata o Entre-espços/In... Flor... Essência?
 - Conceito
 - O que é esse tema
 - Quais são os personagens
3. O projeto Entre-espços/In... Flor... Essência está sendo criado na Rua São Bento/Laranjal, por que lá? Quais os critérios de escolha dos espaços para os espetáculos?
4. Como é (está sendo) o processo de composição desse projeto?
 - Preparação corporal - coreográfica
 - Preparação cênica
 - Artistas, estratégias, técnicas, métodos, jogos
5. Como o local influencia no processo de composição?

- Elementos do espaço que interferem mais... Paredes, bancos, atividades que acontecem...
 - Trabalham com improvisação a partir das pessoas que passam no local?
6. Trabalhando na rua, no momento da criação vocês também já estão apresentando algo, concordam? Por quê?
7. Vocês concordam que interferem no espaço de alguma maneira? Qual é a intencionalidade de interagir com o espaço?
- ser mais um evento naquele local?
 - ser neutro?
 - interferência com as pessoas/público/quem passa
 - relação obra com o espaço – como é a interação?
 - bailarinos com o espaço
 - sons com o espaço
 - repetem movimentos?

Apêndice B - Integrantes dos grupos estudados

- **...AVOA! Núcleo Artístico**

Luciana Bortoletto é co-fundadora e atual diretora do grupo. Atua como criadora, intérprete, performer e professora de dança contemporânea e improvisação, com abordagem somática. Estudou no Estúdio Nova Dança – SP de 1998 a 2006, onde também foi professora por quatro anos.

Gil Grossi é fotógrafo, professor e performer. Pesquisa fotografia e dança contemporânea desde 1985 e atualmente trabalha com a fusão entre dança contemporânea, poesia e artes visuais.

André Simões é bacharel em Ciências Sociais pela USP. Investiga a cultura popular tradicional brasileira, estudando o corpo brincador e suas relações com a cidade. Atualmente é educador do Programa de Iniciação Artística (PIÁ) e integrante do Núcleo Manjarra da Cia. Mundurodá.

Edi Cardoso é atriz formada pela Escola de Teatro de Santo André, fisioterapeuta formada pelo Centro Universitário São Camilo e pós-graduanda em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama Filho. Integra a Cia. do Miolo, de teatro de rua na cidade de São Paulo.

Juliana Rosa é graduada em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Integra o Programa de Iniciação Artística da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo como coordenadora, artista e educadora. Estuda a simultaneidade e a imagem no conceito de montagem eisensteiniano em campo audiovisual sensorial.

Piérra Varin é pedagoga formada pela USP e atua na rede municipal de Santo André. Realiza pesquisas sobre as danças e ritmos brasileiros e integra o Núcleo Manjarra da Cia. Mundurodá.

Simone Lima é artista visual graduada pela UNESP, performer, educadora e ilustradora de livros infantis. Atualmente é professora de Artes Visuais e de Integração Artística da Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA). Desde 2012 desenvolve pesquisas de vídeo-performance-objetos, com o intuito de construir um espaço de fronteira e trânsito entre a dança, a performance e a vídeo-arte.

Valéria Cano Bravi é a orientadora dramática do grupo. Coordenadora e docente do Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi. Trabalha com

consultoria e orientação de pesquisa de criação da dramaturgia cênica com diferentes profissionais de dança.

Lilian Amaral faz orientação em arte pública e relacional com o grupo. É artista visual, curadora e pesquisadora no campo da arte urbana contemporânea no contexto latino-americano e europeu. Mestre e doutora em Artes pela ECA/USP e Universidade Complutense de Madrid, pós-doutoranda pelo IA/UNESP. Atuou como artista e professora convidada em diversas Universidades na Europa. Pesquisa poética urbana contemporânea e patrimônio intangível (...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b, 2014).

- **Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto:**

Berenice Fuhro Souto atua como diretora e coreógrafa do Projeto Palavra Coreografada, é professora de Educação Física e formada em Dança Contemporânea na Escola de Dança do Teatro Sarmiento em Buenos Aires, Argentina. Fundadora do Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto. Ministra aulas de Dança Contemporânea, Improvisação e Performance.

Josiane Franken Corrêa atua como coordenadora, professora e diretora do Projeto Palavra Coreografada. Professora do Curso de Dança Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialista em Corpo e Cultura: ensino e criação pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Graduada em Dança – Licenciatura Plena pela Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ).

Bruna Oliveira é Graduada em Filosofia pela UFPel, com interesse em articular questões sobre corpo, espaço, poder e cultura. É bailarina desde os 8 anos de idade e também atua nas áreas de direção e produção teatral. Atualmente aproxima-se da linguagem da performance e da vídeo-arte.

Cristiane Cardoso de Oliveira trabalha atualmente como Corretora de Imóveis. É bailarina desde os 15 anos de idade e dança no Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto desde 2000.

Débora Souto Allemand é Arquiteta e Urbanista, Graduada em Dança Licenciatura na UFPel e Mestranda no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPel, na linha de Urbanismo Contemporâneo, pesquisando a

relação da dança com o espaço urbano. Realiza Intervenções de Dança na cidade, desenvolvendo pesquisas corporais juntamente com pesquisas bibliográficas.

Jaíne Ladeira é Graduanda em Dança Licenciatura na UFPel e trabalha com dança contemporânea e dança-teatro. Interessa-se por performance aliada à educação na escola formal.

Lana Rozisky está cursando Técnico Integrado de Química no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Rio-Grandense. É bailarina de dança contemporânea e jazz desde os 8 anos de idade.

Mônica Borba é Pedagoga e Licenciada em Dança. Tem Especialização em Psicopedagogia e é Mestranda em Educação. Atua como Professora de balé clássico e trabalho na rede municipal com Atendimento Educacional Especializado. Pesquisa a formação do professor de dança e a prática pedagógica em dança.

Apêndice C – Matriz de Análise

Objetivos Específicos	Perguntas Entrevista
Contextualizar trajetória e proposta artística dos grupos ...AVOA! Núcleo Artístico e Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto.	1A – Como, quando e porque se deu a formação do grupo?
	2A – Quem são os integrantes do grupo e qual sua formação?
	4A – Como vocês entendem o trabalho? Por quê?
	5A – A partir do quê se construiu a poética do grupo?
	6A – Qual o histórico dos espetáculos/performances?
	1B – Como escolhem o tema dos espetáculos? O que levou a proposta do Entre-espacos/In...Flor...Essência para o grupo?
	6B – Trabalhando na rua, no momento da criação vocês também já estão apresentando algo, concordam? Por que?
Analisar as características dos processos de criação em dança desenvolvidos pelos grupos nos projetos <i>Entre-espacos</i> e <i>In... Flor... Essência</i> .	3A – Como é a rotina de trabalho de vocês? Quantas horas semanais? Que técnicas de dança/arte vocês utilizam?
	2B – De que trata o Entre-espacos/In...Flor...Essência?
	4B – Como é (está sendo) o processo de composição desse projeto?
Comparar as estratégias de composição coreográfica utilizadas por ambos os grupos que tem o espaço urbano como fomentador do processo.	3B – O projeto Entre-espacos/In...Flor...Essência está sendo criado na Rua São Bento/Laranjal, por quê lá? Quais os critérios de escolha dos espacos para os trabalhos?
	5B – Como o local influencia no processo de composição?
	7B – Vocês concordam que interferem no espaço de alguma maneira? Qual é a intencionalidade de interagir com o espaço?

ANEXOS

Anexo A – Transcrições das entrevistas

Luciana Bortoletto - ...AVOA! Núcleo Artístico

Entrevistadora: Então é assim eu escolhi mais especificamente o Entre-espços para trabalhar

Tentar pensar mais este projeto assim mas eu queria saber primeiro um histórico assim um pouco do grupo algumas coisas que até eu perguntava algumas coisas pro pessoal mas eles entraram agora faz pouco tempo né e todos diziam "não, mas tem que falar com a luciana" risos.

Luciana: É porque eu acho que o histórico ele justifica também isso do grupo assim éé, eu po eu já posso ir falando?

Entrevistadora: uhum

Luciana: você gravou aquela história do político da da do do grupo do festival?

Entrevistadora: eu já to gravando tudo, mas eu posso cort editar

Luciana: Não, depois cê tira tá? Porque eu to falando de um outro grupo

Entrevistadora: vou começar agora, a partir de agora

Risos

Luciana: ééé, na verdade assim o avoa, as atividades artísticas em espaço urbano em espaço alternativo começou em 2001 antes de ter um nome desse grupo eu trabalhei durante 8 anos com o gil, eu e ele, e o gil é fotógrafo, e o gil é performer. agora ele não tá fazendo mais nada assim de corpo e tal ele tá mais dedicado a parte de, de audiovisual mesmo. e ele sempre foi né, há muitos anos que ele é fotógrafo.

Mas a gente fazia uma pesquisa que era experimentar possibilidades de composição no palco ou em espaço alternativo entre fotografia e dança. então a gente se baseava em fotonovela, teve um trabalho que agente circulou pelo Estado que era muito mais ligado ao humor assim.

Nesse período mais ou menos em 2003 eu conheci a poesia haikai por meio da sonia motta, a bailarina sônia mota e ela deu um workshop de improvisação, d de composição e ela usou poesia haikai num dos dias e eu fiquei completamente apaixonada, fui pesquisar, mergulhei, comecei a fazer parte de grupos de estudos aqui em são paulo com a comunidade japonesa da liberdade e eu fiquei um ano estudando poesia haikai porque eu achei que tinha realmente assim tudo a ver com fotografia e tudo a ver com dança. Então nunca foi a dança ela por ela assim sempre

foi ela e a minha curiosidade me levando para outros lugares. E aí essa questão da rua ééé ela tem um caráter assim ééé um pouco que eu falo assim ééé uma certaaaa necessidade artística, éééé porqueeeee eu não fazia parte eu não, eu não conseguia muita entrada pra pra... em palco em lugares, não tinha muito isso é difícil né você tá construindo e tal. então a gente quando conseguia trabalho era assim é assim espaço alternativo do sesc, não palco em teatro né, ééé fazia experimentação com vídeo-dança na rua né. Então não tinha espaço em teatro ia para a rua, não tem, não consegui palco em tal lugar, então vou experimentar em tal lugar, não tem sala de ensaio, então vamos ensaiar na rua.

Então venho muito nesse, nessa... quase como uma afirmação do trabalho mesmo, assim... É "não", ah, então é "sim", era um pouco isso assim né. E foi muito cedo porque ãã eu entrei no Nova Dança com 18 anos, com 21 já tava criando já estava fazendo o monte de coisas assim né, me joguei.

Entrevistadora: Sim

E aí em 2006 quando o Nova... final de 2006, janeiro de 2007 quando o nova dança fechou aí eu chamei algumas pessoas para dançar junto sair daquele lugar que era o dueto e falei "não, preciso experimentar, vamos experimentar trabalhar com outras pessoas". E aí eu estava num momento muito forte da poesia haicai com uma dança é o fechamento do estúdio que era um lugar tipo segunda casa porque eu ficava o dia inteiro às vezes dormia lá quando tinha festa tinha que... e aí essa coisa de sair de casa né aí surgiu o nome avoa essa coisa de que... até a tica quando fechou o estúdio ela falou numa reunião para a gente né "então agora é a hora de deixar o ninho" e isso foi muito marcante para mim assim foi muito...

E aí começaram as atividades enquanto grupo e foi passando por várias formações porque ããã o o o de alguma maneira o trabalho do avoa ele é sempre muito vinculado assim a criação é vinculada também as experimentações em sala de aula ããã eee a questão do corpo pra mim o que interessa muito não é se é um bailarino até porque minha trajetória ela vem muito híbrida também. ééé... Mas me interessou sempre, até pela relação minha e do gil, que ele é muito diferente de mim a gente jogava com isso em cena de seus corpos muito diferentes uns dos outros com diferentes histórias bem marcadas como que é fazer isso dançar junto.

Então a questão maior é com esse corpo se expressa mais do que uma técnica de dança aparecendo e tal. É lógico q é a técnica ela está sempre no fundo são técnicas também para isso aparecer. E eu fui descobrindo isso também e aí esse

grupo agora essa formação avoa começou o início do ano passado eu comecei a fazer orientação artística dentro do programa vocacional dentro do projeto vocacional dança que é da secretaria de cultura de são paulo. E aí ããã essas pessoas eram artistas que a gente chama de artistas vocacionados, são pessoas que se inscrevem para receber orientação. Em caráter de turma, não grupo orientado né.

Então eu trabalhava com a minha base mesmo de metodologia que é educação somática usei mais assim hydrokinesis do que a bezier no caso do vocacional ela é mais ela é mais ela é uma metodologia mais da imagem e da sensação do movimento e improvisação experimentação experimentação e aí foi, ããã, o grupo foi aparecendo dentro da orientação a 100 as pessoas que estavam mais firmes ali que podiam tar mais presentes nos encontros e que de alguma maneira tinham pesquisas artísticas que eu percebia que eu podia aprender também foi me dando esse desejo de me aproximar

E aí a gente ganhou um projeto o ano passado o 14º fomento à dança para manutenção de pesquisa que era o projeto corpo poético corpo político, que eu tava investigando justamente a corporeidade na rua, o que que corpo é... um campo que me interessa muito é nesse lugar da micropolítica associada à educação somática. Então na rua o que me interessa é como que minha organização de movimento, como que eu me organizo fisicamente transforme a relação com o meu entorno, desenvolvo a minha escuta, a minha porosidade e a minha possibilidade também de ação né de prontidão e de diálogo né.

E aí dentro do projeto Corpo poético Corpo Político nós tínhamos uma ação que se chamava Corpo Coletivo Movente, que vinha muito com a orientação da Lilian Amaral nessa parte, a Valéria Cano Bravi já estava fazendo orientação artística especialmente do Solo de Rua, que é o meu solo de rua.

Risos

O meu trabalho né de performance na rua, mas a a a Valéria também tava discutindo toda essa questão né dentro de uma perspectiva antropológica, que me interessa demais assim. O andré é antropólogo assim então tudo vai fazendo os canais né, as conexões. E no corpo coletivo movente nós a gente elaborou eu ea lilian uma convocatória pública convidando pessoas interessadas por um determinado trecho do centro de são paulo que tinha um vínculo afetivo independente de quem fosse entrar pra gente criar coisas

e aí juntou uma turma, na verdade essa turma que juntou gente que fazia aula comigo no nova dança em 2005 2003 pessoas que eu conheci em 2009 na verdade foi uma um espaço de retomada de contato também com outras pessoas artistas vocacionados foi na verdade foi o que juntou assim foi um espaço assim

E foi muito louco porquê tiveram vários problemas e ao mesmo tempo esses problemas geraram várias reflexões que ge que fizeram com que surgisse esse novo projeto e assim sendo o corpo coletivo movente que era um grupo de 30 no primeiro encontro aquela coisa né quando é aberto né as pessoas foram percebendo que não era dançar na rua tinha uma coisa muito forte com isso agente não vai dançar na rua que dança é essa aonde é que tá a dança e aí porque vinha muito a partir da rua e não propor coisas agente dividia em núcleos cada um desenvolve uma pesquisa por uma proposta mas justamente por eu tô falando isso porque eu acho importante eu acho que o corpo coletivo movente ele foi mesmo disparador para esse tá?

Entrevistadora: eu acho que sim também, porque todos os outros entrevistados me falaram isso

Luciana: é, porque o que aconteceu assim muito assim a minha intenção era dividir núcleos de criação só que justamente por juntar pessoas muito heterogêneas, tinham pessoas que não tavam instrumentalizadas pra des, pra elaborar propostas claras de criação. E que sentiam uma necessidade de eu tá muito junto e às vezes eu não conseguia também tá junto de todos os processos. Então automaticamente naturalmente foi fazendo uma seleção, então as propostas mais claras foram as propostas que ficaram e as pessoas que ficaram e no final quem ficou foi a Piéra, o André, a Simone, tinha o Thiago Cóen que não ficou pra esse projeto porque ele também tem um outro grupo que se chama Amor à terra, que tem um trabalho também de interlinguagens, que é um grupo bem jovem, super interessante assim. É... e eu acho que aí a bianca bittencourt, que eé min, era minha aluna no Nova Dança em 2003, que me acompanha, é uma querida assim, mas que mudou pra santos, pra estudar. Então ficou assim, e a jú. E aí ãã foi com essas pessoas que a gente elaborou o projeto do entre-espacos, chamei novamente a valéria, pra fazer uma orientação mais clara, porque a gente mandou pra ciração, né, deixou de ser manutenção de pesquisa e foi pra criação. A lilian amaral pra trabalhar as geopoéticas nos sentidos, que é a linha de pesquisa da lilian né, essa questão da rua. Não sei se você viu alguma coisa...

Entrevistadora: eu cheguei a ver é, no site eu li sobre cada um

Luciana: ela é fera assim, na questão da arte pública, relacional e esse projeto, esse trabalho das geopoéticas que é tem um projeto dela que se chama Rua, realidade urbana aumentada, que é do segundo pós doutorado dela se eu não me engano. É... ela faz agora dia na sexta feira eu vou participar de um congresso no memorial da américa latina porque ela ela ela tá na espanha ããã ela ela faz esses links entre instituição, comunidade em processos artísticos, então ela tá é espanha, acho que França e Brasil, pra discutir o que que é patrimoniável, e aí este projeto a gente discute exatamente, essa pergunta ela é uma das norteadoras, o que que é patrimônio pra a gente, o que que é patrimônio pra você e aí a gente enxerga a pessoa como patrimônio, né, então na rua são Bento as pessoas que constituem a rua são Bento, quem são essas pessoas né, mais do que o patrimônio como um prédio, como a faculdade são Bento ou o largo de são Bento, não necessariamente só isso. Mas as memórias afetivas que que fazem aquela rua né ããã e aí ããã eu vou te que voltar um pouco tá porque é tudo meio ãã.

Entrevistadora: Não é linear, risos

Luciana: ãã, não é muito linear e assim o há cá ele ele volta pra esse projeto, já tava no corpo coletivo movente, a primeira pergunta da convocatória do corpo coletivo movente era “como mobilizar silenciosamente?”, essa pergunta ela não foi por acaso assim, por conta da poesia há cá e de uma prática muito forte minha de escrita de poesia há cá e de observação da natureza urbana e de fotografar a cidade, eu comecei a observar no centro de São Paulo as vegetações baldias do centro de São Paulo, então assim, plantinha que cresce em fachada, raiz de árvore rompendo concreto, levam erguendo asfalto, é figueira crescendo em viaduto, que figueira destrói quando cresce né, e aí eu comecei a a dentro daquela perspectiva política tudo que tava acontecendo né vivendo no centro de São Paulo, acompanhando muito de perto tudo, todas as manifestações, vivendo as manifestações também né, ééé no início delas né, que depois virou um.. uma coisa... ééé mas começa a observar essas, o que eu comecei chamar de micro-resistências né ou micro re existências né, que é i é essas essas formas de vida assim né, essas vegetações que elas, elas crescem, ninguém percebe, e quando você percebe é porque ela já mudou a paisagem daquele entorno de alguma maneira, seja uma ma um recorte daquela paisagem né ou modifica o fluxo de quem passa porque ergueu a calçada a tal ponto que a pessoa tem que pular ou desviar. E ninguém escuta e ninguém vê acontecer, simplesmente vê depois que acontece, e

eu falei achei que isso me interessava muito pra pensar a dança na rua. Essa dança que ela brota, que ela que a pessoa se dá conta, que ela tenha dificuldade de reconhecer e que ela ela é ela é surpreendida depois que aquilo tá que aquilo já aconteceu, sem fazer estardalhaço, sem colocar grandes recursos assim, até porque o primeiro trabalho que eu fiz na rua em 2010 pelo fomento a gente usava uns figurinos enormes, no solo de rua também, então eu queria tirar tudo isso e experimentar o corpo nesse lugar né, e usar essa essa observação da natureza como uma metáfora e como uma inspiração assim de ocupação dos vãos da cidade e pensar que vãos são esses né e aí foi quando e a edi não era vocacionada mas ela ami, ela trabalhava com uma artista vocacionada, eu conheci a edi nesse contexto e ela é atriz de teatro de rua e a gente teve uma afinidade assim de cara porque eu tava começando uma orientação artística desse grupo que ela fazia parte que discutia gênero, e então ela não fez parte do corpo coletivo movente, a edi entrou agora mesmo. Só que a edi tem uma experiência, ela já é né trabalho de teatro de grupo e de teatro de rua né e estudou fisioterapia e tá fazendo pós em GDS éé em dança tá estudando...

então, é um grupo que ele me ele ele ele retoma aaaamm o sentido inicial do avoa, que é aquela relação da imagem com o movimento, porque a ju é do áudio-visual, a Simone é das artes-visuais e o gil vem disso e eu tenho uma experiência com isso. A edi do teatro de rua, a Piéra e o André com essa pesquisa das manifestações do cavalo marinho, maracatu rural, lá da zona da mata né, danças tradicionais brasileiras. ãããã e aí tudo isso começou a dialogar com esses espaços, com esses vãos, porque a gente começ, quando a gente pergunta o que que é patrimoniável e quais as relações possíveis no encontro com a rua, que é o nome do projeto, entra na questão da memória, que é uma memória do imigrante nordestino, então que que é o cavalo marinho no centro de são Paulo ou então varias questões pipocaram, a gente ta indo prum prum lugar por enquanto que é das micro-resistências, que é ainda por essa via da poesia hai cai, mas agora a gente vai começar um momento que é realmente de e já todo mundo já trazendo suas experiências mas é uma troca mais efetiva pra montagem mesmo do trabalho, ééé eu acho que o histórico ele passa por aí sabe? É poesia hai cai, fotografia, dança, vem junto assim, nortearam, porque a poesia hai cai ela tem uma estrutura ãã, que ela, o primeiro verso trata do lugar, da situação, do que é permanente, da cama né, da do do do queeee é onde a coisa acontece, o segundo verso ele tá relacionado a uma ação que rompe com algo

que tá já instaurado e o terceiro verso é a síntese do que que esse choque gerou de sentido e de reverberação poética, então é espaço, ação e reverberação, e a gente tá fazendo isso, é o espaço, a ação e a reverberação.

Tem uma coisa que ãã tá me me apaix me fez ficar apaixonada assim pela rua são bento né porque a rua são bento né não sei se eles falaram um pouco sobre isso né, mas a rua são bento se não é a primeira rua aberta em são Paulo é uma das primeiras ruas abertas ela é de 1600, então é uma carga de memória, de gente que já andou por essa rua, de coisas que já aconteceram nessa rua éééé e e e que quando a gente pensa na dança assim, quando eu morava no centro, eu morava em frente ao Teatro Municipal, e eu morava num condomínio que é comercial, é uma galeria que ela é tombada no centro de são Paulo assim, ela é a única galeria que ela é aberta, ela não é ela não é um tubo fechado, ela é aberta, então tem uma espécie de mezanino um primeiro andar assim que ficam os caras, os tatuadores, os caras dos sebos, eles ficam reunidos fumando ali na beiradinha, olhando a barão de Itapetininga e aqui tá o teatro municipal de são Paulo.

Entrevistadora: é uma que chega na lateral assim do teatro? Não?

Luciana: não, ela fica ela fica

Entrevistadora: Tem aquele largo ali na frente né do teatro, uma praça acho que é

Luciana: isso, que é a praça ramos

Entrevistadora: aqui tá o vale, tem uma que chega aqui

Luciana: então, é uma galeria que ela fica é ela fica em frente meio de lado assim, o teatro tá aqui, a galeria tá aqui, ela tem uma fonte, o chão todo desenhado, eu não sei se você passou por ali.

Entrevistadora: eu acho que sim

Luciana: ela tem umas joalherias em baixo assim e em cima é sebo, cabeleireiro, estúdio de tatuagem e e material pra skatista assim, é muito bonita a galeria. E eu morei ali, ééé e aí as vezes eu ficava do apartamento olhando a rua, que chama rua nova barão, é galeria nova barão, que é a rua, que é uma rua que é fechada né, à noite eles fecham os portões, e quando eu vou pra pra frente da galeria assim no primeiro andar dela, eu consigo ver a barão de Itapetininga, a praça ramos aqui, a praça da república lá. Ééé e é muito bonito, tem um grafismo da do fluxo de pessoas assim, e eu ficava hooooorasss observando aquilo e observando a população de rua aonde eles dormiam, tanto que o solo de rua nasceu assim e os vãos né, essa história de ocupação dos vãos também veio por conta disso né, porque que o cara

fica ali e não lá porque que ali é melhor néé, e esse corpo que fica encrustrado que ele entra numa invisibilidade né, que a gente quase tropeça, porque ele tá coberto com alguma coisa que é da cor do chão ou da parede as vezes né. Éééé então tem uma coisa na no centro que despertou um negócio em mim de paixão, me apaixonei assim, eu acho que era quase uma questão de sobrevivência no centro também, ou eu me apaixonava ou eu odiava, porque é muito estímulo, e aí a rua são bento ela era parte do trajeto do corpo coletivo movente, que era largo do Paissandu, boulevard são joao, passava em frente do martinelli, pegava a são bento até o largo são bento, pegava o viaduto santa efigenia pra ver o largo do Paissandu do viaduto santa efigenia, a gente conseguia ver um pouquinho da igreja né, eu propus esse, eu criei esse trajeto porque tem uma coisa do plano, você começa na igreja e depois você ve a igreja la de cima e é um trecho que pega o centro novo e o centro velho de são Paulo, então o largo do Paissandu é centro novo, boulevard é centro novo, rua são bento é centro antigo, o largo de são bento é centro antigo, o viaduto santa efigenia é centro novo, são construções de épocas diferentes de são Paulo, então é muito bonito assim eeee ela parece um vão né, lá de cima assim, você conseguiu ver ela, como ela é estreita né? Então tudo isso né, é muita coisa né? Muito fluxo assim, mas tem uma coerência, não é...

Risos

Entrevistadora: tem uma linha

Luciana: tem

Entrevistadora: Como vocês entendem o trabalho de vocês e por quê?

Luciana: Nossa! Risos... Acho que cada um é uma coisa, né? E porque também, é cada um uma coisa, né? Ruídos... Eu vou falar por mim, né? Como que é a pergunta?

Entrevistadora: Como vocês entendem o trabalho? Como que vocês se denominam assim?

Luciana: Puts... É tão difícil... Porque... Eu acho que eu tenho uma dificuldade... Eu acho que é um questionamento sobre dança... onde é que está a dança...e para isso, vai para um lugar muito da performance, pensando em linguagem e pelo fato de trabalhar com corpos que não são corpos treinados na linguagem de dança então ele fica no meio do caminho, ele fica... assim, a gente não tá conseguindo muito mais separar, né? Eu acho isso bom, por um lado, politicamente pensando em editais não é tão bom, porque as vezes a gente não se enquadra... enquuuuadra,

encaaaaixa... vasa, né? meio desforme assim... mas acho que está entre estas duas coisas, então entendo pensando em linguagem neste lugar de trânsito... é um questionamento sobre danças assim... é um questionamento sobre corpo na cidade... e aí pensando as camadas politicamente, parte poética, assim... politicamente, eu acho que é mais uma necessidade para mim, né... de me colocar em lugares diferentes, assim... de investigação como eu ocupo a minha cidade... a cidade onde eu vivo... eu me sinto meio dentro da baleia quando eu tô na Rua São Bento.. sabe o Pinóquio, quando ele é engolido ali... que ele fica dentro, vendo por dentro... eu me sinto assim, vendo as costelas a... é uma imagem poética... mas é ver por dentro, sabe.... e para isto preciso entrar no lugar de risco... não é pouco risco, viu? ficar pendurado... essas coisas assim... tem gente que vem com tudo assim... com todo o tipo de reação... entender... é mais um lugar de autoentendimento também... né? e politicamente é essa coisa desse corpo mesmo né? esse corpo... ruídos... de proposta de ocupação né? não sei se consegui responder, né? Como que eu entendo... qual que é a outra pergunta?

Entrevistadora: Como que vocês entendem o trabalho e por quê?

Luciana: Porque... Porque... Tem uma transformação, sabe, Débora? É meio se aparta aqui e vasa para lá, sabe? Não... Não tem um lugar fixo assim... quando eu passei por um período de 2012 até o final a escrita do projeto... eu estava muito pensando esta coisa do corpo politico... corpo politico... corpo politico... corpo politico... corpo politico... que corpo é esse? que relações são essas? eu acho que não dá para discutir arte hoje sem discutir... isto é uma característica de arte contemporânea... sem discutir a relação... eu acho que é esse lugar da relação, porque é uma necessidade de me relacionar... de experimentar propostas de relação... possibilidades de relação

Entrevistadora: E tem a política muito incrustrada né? não dá para separar...

Luciana: É e acho que saindo um pouco de um pensamento político mais agressivo porque eu estava no movimento mais... eu tava mais agressiva.... eu passei e aí que é uma questão de história de vida na dança... então foi uma coisa super delicada... para uma coisa grooooooosssa.... assim, né? de quase ruídos... em 2010 com urgência... tinha uma ingenuidade... hoje eu vejo assim ... mas tudo bem... também... mas a “páá, vamo láá!! E não sei o quê!!”. Aí foi para o solo de rua que eu me colocava em risco... queria eu experimentar esse lugar ... quase não consegui sair daquilo... daquele plástico né... ruídos... coisa mesmo, né? E aí essa vontade de

novo de retomar uma poética... que ainda este corpo... ele aparece as vezes sem a cabeça... então não dá muito para saber o que que é...confundir... há muito político.... mas retomar um pouco daquele lugar da delicadeza que eu estava sentindo um pouco falta assim... e que com as pessoas que estou envolvida permitiu sabe... experimentar de novo... já com uma maturidade...é o haikai num ooutro lugar... depois de passar por um monte de coisa... eu acho que isso sim... (se faz silêncio no ambiente...)

Entrevistadora: Eu acho que também um pouco tu já me respondesse isso sim, mas.... vou te perguntar de novo... pode ser que tenha uma coisa a mais.... a partir do que se construiu a poética do grupo, quais são as inspirações... vocês... referências... técnicas...

Luciana: Olha... antes dessa formação... tem.... tô falando antes... porque... se essas pessoas quiserem continuar juntas... prá outros projetos... eu acredito que o avoa vai passar por transformações grandes... porque são artistas que vêm com pesquisas próprias... e a idéia é ter contaminação... troca... é.... isso faz com que dê um salto, né? mas tá tudo junto ali um pouco na base também, mas a principal referência do avoa... avoa... enquanto grupo... é... é... a dança... improvisação em dança... e um pensamento... com base no pensamento Nova Dança... né...? que bebe da Judson Church, que bebe né... das escolas.. da escola de nova dança lá da Holanda, mas que então... pensando em referência né... assim... do Klauss né assim... esse corpo... que ele é... ele tem um pensamento... é um pensamento de corpo... muito atrelado à consciência mesmo né... entendimento dos mecanismos de movimento e isso é como que a organização do corpo transforma o olhar e a relação com o mundo... como que essa dança acontece a partir disso né... o respeito pela dança de cada um... é.... então isso pensando em dança... é referência...a poesia haikai, pra mim ela é norteadora de todo o pensamento de composição em dança... seja no palco ou seja na rua... porque tem trabalhos para palco que eu fiz... pouquíssimos, mas eu tenho... especialmente solo, tenho... é.... poesia haikai, nova dança.... é.... é engraçado que eu tenho uma referência que veio pelo Gil... muito porque Gil formou junto comigo... Avoa... né? Coisas que eu não vivi, mas ele viveu... que são causos que ele conta e que viraram um pouco ahhh... inspiração assim.... porque o Gil ... ele teve um contato mais forte com o Takao Kusuno e com o Olho do Tamanduá... que era um grupo dirigido pelo Takao... que era de Butô... e aí tinha uma coisa que Gil falava que eu não sei se era o Takao... eu não sei se era o Takao que falava ou

se era o Kazuo que falava para o Takao... eu não sei... me esqueci... quando o bailarino é jovem ele tem o vigor físico... ele salta... ele gira... ahhhh.... e que o bailarino precisa gostar muito de ler e ter muita curiosidade... porque quando ele termina o vigor... e ele precisa de um autoconhecimento e quando não tem mais o vigor físico... o que resta é a poesia... isso para mim... eu vi isso com 21 anos quando eu tava querendo saltar e cair e voaaaaar.... foi para mim uma coisa que... é... direcionou mesmo o pensamento de aula... a maneira como eu dou aula... a maneira como o grupo acontece... então eu acho que é uma referência indireta... sabe?... e.... e.... e.... eu acho que é isso assim... porque tem... tem outras também... de artes visuais é muito forte para mim... né... mas ... é.... eu venho muito da prática Débora, eu não tenho uma formação assim... eu comecei a fazer a graduação.... precisei parar... é.... a minha escola foi o nova dança... e o Luiz Luz é uma figura muito... muito presente na minha vida... a Débora... a... Débora... risos... a Denise Namura foi muito importante para mim... né... com o teatro gestual, com a dança-teatro... também veio da mímica... é... mas assim... a escola nova dança... é essa coisa de você falar assim... desenvolver a potencialidade de cada um... desenvolver a dança de cada um... a partir do osso... você entende como que o teu corpo é... isso... isso... virou muito político isso... (se faz o silêncio)... então são essas referências assim... eu falo muito?... eu estou muito prolixa?... (risos da entrevistadora)...

Entrevistadora: Ahhh... Mas eu acho que é assim mesmo... as coisas vão se misturando né? separa em perguntas, mas sabendo que ... ahhh... qual o histórico dos espetáculos assim? Se tu consegue me dizer mais ou menos e como que um foi se transformando em outro, porque pelo que eu entendo, né?... eles vão se ligando assim.

Luciana: Histórico... mas eu falo da formação ... ahhh....

Entrevistadora: É... do avoa...

Luciana: Do avoa... vou pensar a partir de 2006 então... tá? porque tem outras coisas antes... tá? é.... então avoa.... o primeiro trabalho enquanto é.... é que foi engraçado... é uma associação meio maluca, viu? Porque quando eu parei de dançar, de criar junto com o Gil, para cena... que ele mudou... a nossa relação mudou de lugar... né? porque a gente foi um encontro mesmo, né?... é.... paroooouuuuu um pouco essa coisa da dança com fotografia, né? porque isso vinha muito dele... então tem uma... tem um momento... parece uma ruptura... e é um

pouco... mas vem na... no... ahhh nutre, né? Mas assim... em 2007, nós fizemos um trabalho... se chamava... que era uma ... é um verso do... Baudelaire... chamava as formas eram já mera ilusão da vista... que era um trabalho de... para palco... palco pequeno... é.... que era dança e fotografia... tinha uma coisa com a fotonovela... com o corpo cômico... que eu também estudei palhaço... super engraçado... tinha uma coisa assim... aí a gente ganhou como avoa... como dueto... aí... depois.... ahhhh.... teve assim um período solo meu... que eu fiz algumas coisas assim que eu fiz o entre duas linhas e o iv e o branco... que era um solo também para acontecer em sala, salinha... é... que também era dança e fotografia... o desde o alicerce até o silêncio também era dança e fotografia... e aí... veio solo de rua... não... desculpa... aí 2010 veio urgência, a cidade do avesso... que aí foi o primeiro trabalho contemplado pelo fomento prá rua... espetáculo, a gente chamou de espetáculo de rua... que ainda é referência era Tadeusz Kantor... no período que eu estava estudando direção teatral... é... e que tinha essa relação do teatro mesmo assim com ... ahhhh... atabaque na frente puxando o cortejo... e a gente chegava num lugar e tinha contrabaixo rolando e aí vinha coreografia... é... (risos)... depois em 2011 veio o Casulos e o sonho de rua... que foi dois desdobramentos do urgência... é... aí solo de rua ele ganhou alguns prêmios... ele ganhou um prêmio e participou do festival visões urbanas... ele ganhou p prêmio no final do ano passado... é.... teve o... acho que... espetáculo... deixa só eu ver.... acho que foi isso... e agora essa montagem... mas é que teve outras coisas... muitas outras coisas que aconteceram sem apoio assim... teve o encontro em 3 versos... que é uma performance... é que são trabalhos... é meio explodido, sabe... assim... não tem um lance de espetáculo muito... é... tem muito esse caráter de fazer experimentos assim... performances... acho que eu não vou lembrar de todas agora, assim...mas mais significativos assim para rua é o urgência... o casulos... e o solo de rua... o encontro em 3 versos... que é um dueto com o sonoplasta Jorge Penha... é... e agora... e o corpo coletivo movente no ano passado... foi forte assim...

Entrevistadora:Bom... agora sim... ahhh... mais sobre o entre-espacos... e um pouco em geral também assim... como que vocês escolhem o tema dos espetáculos... e o que que levou a proposta de... do entre-espacos?

Luciana: Ahhhh... até acho que já falei...

Entrevistadora:Acho que sim...

Luciana: Você quer que eu fale mais um pouco?

Entrevistadora: Não, acho que não... É isso, né? Ããã e do que que trata o entre-espacos, o conceito, qual é a temática que vocês trabalham?

Luciana: o entre-espacos discute essas relações possíveis no encontro com a rua, o nome do projeto ele já responde assim né, a gente quer investigar que possibilidades a gente encontra de relações, que tipos de relações, então relações mais diretas, relações que a gente provoca, relações que a gente responde a estímulos outros mass ééééé basicamente a investigação de relação, a gente quer falar sobre relação, e aí assim a parte poética tem a ver com essa história das micro-resistências da, né, da do do do né, que vem da poesia hai cai, da dos vãos né, a o o o disparador mass... é isso assim...

Entrevistadora: e ã sobre a rua são bento acho que tu já me falasse também, porque que escolheram esse lugar, mas o critério de escolha dos espacos em geral assim, pra pra esses projetos

Luciana: pra pra pro

Entrevistadora:não só pro entre-espacos

Luciana: aaahh, tá...

Entrevistadora: pros outros também, os de rua mais especificamente

Luciana: tá... olha, no caso do entre-espacos, tem uma coisa de ocupação de vão mesmo, de olhar pra arquitetura muito forte, e pros vãos entre as pessoas, mas basicamente a primeira coisa é a arquitetura né, vai na rua são bento, vê e tal e uma forma de chamar a atenção pra memória arquitetônica da rua também, então da pessoa podê e como que o corpo dela se organiza quando ela che se depara com um corpo num vão que as vezes tá no alto, as vezes tá no chão, enfim, e o que que isso gera né. E memória, agora, a rua são bento era um trecho do corpo coletivo movente que era aquilo que eu te falei né, o solo de rua vem a partir da observação do gestual deeee dos da população de rua do centro de são Paulo. Teve um fato que é curioso que eu acho que fala um pouquinho disso assim, eu fui dançar o solo de rua em maceió, dentro do festival visões urbanas o ano passado, numa rua muito semelhante à barão de Itapetininga, que é um calçadão comercial, que liga uma praça a outra de forte fluxo de pessoas também né. E aí rolou uma coisa engraçada, porque são 30 metros quadrados de plástico preto de um lado, branco do outro, calor absurdo. E aí um casal chegou perto de mim e me deu dinheiro, achou que eu era mesmo e me deu dinheiro, aí alguém gritou “não! Não dá dinheiro, isso é arte! Não precisa dá dinheiro! Não é de verdade né, é arte!”. Risos. Aí esse casal, o

homem chegou em mim e falou assim, mas é, mas você tá parecendo aqueles moradores de rua de São Paulo que ficam se embrulhando em plástico, e eu não tinha me ligado que os caras que vivem na rua não em Maceió, depois eu fui olhar, os caras ficam de chinelo, de chinelo, bermuda e sem camisa, entendeu? E aí eu entendi que apesar de falar de uma temática que tá em todos os lugares, como ele é paulistano nesse sentido entendeu? Então eu acho que é bebe muito do centro de São Paulo porque o centro de São Paulo ele mostra muita coisa, e eu morei no centro de São Paulo, então é uma convergência né, ééé e o vocacional me permitiu circular muito pela cidade toda né, eu fui pra extremosss das periferias né de né eeee como muda de um lugar pro outro, e o centro tem a sua periferia, dentro da rua de uma rua você tem centro e periferia, quanto mais dentro de uma zona, São Paulo que é o centro. E tem os centros e periferias simbólicos também assim, então eu acho queeee o centro de São Paulo virou campo de estudo parece sabe assim? Um mote mesmo, pelo que ele traz de coisas mesmo assim.

Entrevistadora: sim, é o centro... ãã, e o processo de composição desse espetáculo, como que tá sendo, a preparação corporal tu já me falasse um pouco, mas a preparação cênica assim, ã os métodos que vocês usam, figurino, se vocês já tá pensando nisso...

Luciana: a gente começou a pensar agora, mas a gente tem uma tem uma pessoa no projeto que participou do Urgência, é uma figurinista maravilhosa de teatro, chama Telumi élen, que ela trabalha trabalhou trabalha com o Serroni, que é o cara na cenografia né assim, muito nome né, ééé eeee e ela tá no projeto a gente tem alguns desejos assim, mas por enquanto a gente tem pensado no por exemplo, figurino a gente tem pensado muito na cor da rua e no tipo de roupa que circula, tanto nas lojas quanto nos corpos, e aí a gente tá tentando achar o figurino a partir dessas referências, o que que a própria rua São Bento traz, no caso o casarão a gente também usou um pouco da arquitetura do casarão do SESC Ipiranga como mote pra pensar em cor, em textura né, são roupas urbanas mas que dialogam com aquele contexto arquitetônico, ou com aquele contexto também, aquele contexto na verdade né, quem são as pessoas, o que elas usam ali, tem um pouco isso, isso do figurino. A parte de cena ããã eu acho que a gente ainda tá, tem esse lance com a érica né da linguagem do palhaço que vem vindo de fundo, e educação somática, que acaba servindo de fundo pra pensar a cena também, mas a Valéria cano bravi na orientação dramaturgica que ela tá, agooooora que a gente tá começando a, tem

um lance que queeee que eu me que a gente se preocupa né e que eu falo, que é de na rua eu acho que neste caso, não tem uma solenidade, sabe aquela coisa de você “estou em cena, estou fora de cena, estou em cena”, acho que tem um um um lugarzinho lá que é uma chama que é da presença cênica, que ela precisa tá muito acesa mais o corpo muito diluído, ao mesmo tempo, muito poroso, esse lugar a gente ainda tá investigando como, pra não cair naquela coisa montada, que eu acho que o grupo, a o bom do grupo ser muito heterogêneo é que não tem, porque cada um vem de um lugar, não é não é condicionado, mas ainda assim é aaa valéria vai vir muito nesse lugar, tá vindo já.

Entrevistadora: Porque vocês partem também um pouco do que vocês experimentam né? Pra depois ir definindo..

Luciana: exatamente, é um caminho entendeu? Que ele é a partir do que a rua traz, então primeiro a gente se joga, quebra o côco, se rala, aí a gente vai, conversa, ééé e é e eu acho que esse procedimento faz a diferença entre o que que é dançar na rua e dançar a partir com e para ela, nela.

Entrevistadora: E como que o local influencia no processo de composição, de criação ãã quais são os elementos que vocês utilizam mais, que interferem mais, que vocês trabalham a partir das pessoas que passam no local...

Luciana: teeem tem é no caso das micro-resistências, queee que que gerou a performance Pequena dança pra crescer nos vãos, é tem um lance com esse lance do de pegar de assalto né, de surpreender depois que a coisa tá construída né e de confundir até, a pessoa não sabe se aquilo é ficção ou realidade, então as vezes tem gente que quer socorrer né, então acho que isso tem um a relação ela se dá no sentido de a gente vira um imã né, a gente não não não é um diálogo direto, não é pressionar e ceder né, a gente se instaura, a gente instaura. Aí tem um outro lugar que é do próprio aquecimento acontecendo na rua né, que a gente faz o treinamento, o aquecimento da gente já é no local, uma parte dele. ããã e aí como vem o mergulhão que é do cavalo marinho que são trupes as pessoas já se aglomeram, então a gente observa um pouco isso, quando forma a roda e quando não forma a roda, porque muito do artista de rua ééé “ah esse trabalho é pra formar roda” no teatro de rua, “ah esse trabalho é pra formar roda, não esse trabalho não é..”, então também pensar o.. que dança é essa que dança com a gente, que composição que acontece em, como consequência do acontecimento performativo, ééé e aí tem uma outra camada que é realmente da conversa, de estar junto com

quem trabalha, vive, frequenta a rua são bento, no caso do edson bento que é um cara que há 25 anos é camelô na rua são bento, o apelido dele é edson bento porque é um dos mais antigos, ééé e aí ooo Paulo zan que é o violonista erudito que toca e que muitas vezes já aconteceu de a gente tá fazendo as coisas e ele começar a improvisar com a gente ou conversar com ele, então a a tem uma camada que é já vem do corpo coletivo, que é um desejo muito grande que eu tenho, eu quero, se não acontecer agnessa criação, em algum momento tem que acontecer de reunir os artistas locais que frequentam a rua são bento e propor um encontrão assim pra dançar e tocar quase como um mapeamento eeee e também dessa interferência direta dessa coisa do do que que é o edson propor uma coisa pra a gente fazer assim. E a gente fazer o que o edson propõe. Então eu não sei quanto que isso vai funcionar, como, são desejos entende? Eu conheci muitos artistas né e a gente se começa a ver tudo assim, parece que o olhar fica biônico assim, e quando cê abre pra isso cê consegue enxergar muito mais, e aí acabei fazendo amigos mesmo assim que surgiu sabe? De um cara tocar porque ali é a acústica melhor e o outro tocar ali porque ali ganha mais dinheiro e ser o mesmo lugar, mas os motes eram diferentes né.

Entrevistadora: ã e assim, no momento que vocês tão trabalhando na rua já tão em cena né? Vocês já tão apresentando algo, e como que vocês trabalham isso assim né?

Luciana: sem solenidade, com a maior naturalidade, porqueeee é fluxo né é ir e vir, com exceção dos comerciantes, que param as vezes na porta, segurança a paisana e tal, policial que as vezes para pra olhar e tal, ééé mas éém é entender isso como parte de uma preparação corporal mesmo assim, é u é a por isso que a ação experim, o ensaio é a ação, então isso já pra pra ééé que é uma metodologia mesmo, se eu quero dialogar com aquele contexto entende-lo, eu preciso tá imerso nele, então que que é conseguir fazer uma respiração sokuxim, meditar com a britadeira, com um o carro forte querendo passar e com tudo acontecendo entendeu? Porque aí isso vai dando fortalecimento que ele é interno sabe? Entenporque se não tudo vira susto, então não pode ser susto, tem que ser motivo, tem que ser gancho, precisa ser estímulo, inspiração, mas não aquela coisa que paralisa, então por isso que estar na rua no processo todo ele é fundamental pra uma qualidade mesmo, e de conexão de suporte de grupo uns pros outros também, de cuidar de verdade sabe? Então você tá ali na grade, as vezes é, e alguém fala

“vo puxá” né, e o que que corpo é esse que ao mesmo tempo tá criando imagem poética, tá ali né, uma uma imagem política, eu tô de olho no meu parceiro de cena e tô escutando o que tá acontecendo. É muita coisa, então eu preciso de alguma maneira deixar isso fazer parte de mim né.

Entrevistadora: uhum. ã e os elementos que vocês utilizam mais, eu vi que vocês usam bastante as grades, os vãos né, vocês já pensam assim sobre algum outro elemento, mais pensando mais arquitetonicamente assim..

Luciana: o que a gente explora muito é onde tem onde apoiar né, onde a gente consegue de alguma maneira apoio, independente é acaba sendo mais grade porque também a gente descobriu que tem um lugar na são bento que vira uma partitura, parece uma partitura musical assim, é uma coisa muuuito de composição meeesmo de dança, uma dança que ela fica vertical ali né naa né tá presa ali na.. eeee mas tem as grades, tem um lance que é entre um prédio e outro, as vezes entre um cano e um muro que dá pra usar, que é onde geralmente brota também vegetação, que a gente acaba vendo né, tem espaço entre lixeira e entrada de loja, entre poste e parede né, é envolver também esse poste, então como que é o c, tem uma coisa com o corpo que interessa bastante que é o corpo em torção, não precisa ser uma grande torção, as vezes o corpo pode tá assim, só o braço tá em torção ou aqui envolvendo né, porque por causa dessa metáfora com a plantinha mesmo né e de de tá inscrustrado, entãããoo, e tem um lance da expressividade da torção né, a torção ela é muito expressiva assim, então a gente explora bastante. E aí essa torção em contraponto as vezes é um lugar que não é torcido, que é plano, que é reto néé, pensar nessa nessa nisso mesmo. Ééé e também tem uma coisa porque assim, o centro de são Paulo os caras fazem xixi, cocô, é vidro, é bituca, em todo lugar, aonde tem um cantinho tem isso, ééé tem um lugar ness no solo de rua tinha muuuito também, o solo de rua era radical nesse sentido assim, já me já me coloquei numas frias assim. Mas ééé umas co a higiene da rua que a gente não tem controle e de ter o risco de se cortar e tal, então ããã tem um olhar que mapeia o chão também, então o chão tá sujo, mas é um chão poss, aqui dá, ali não, parece uma bobagem no sentido, parece óbvio, mas isso faz a gente entender também que parte da são bento é mais usado como banheiro e qual parte é menos usado como banheiro e porque, o que que tem naquele trecho que faz as pessoas se sentirem à vontade, a população de rua principalmente né, acha que aí é possível né ãã e isso tem a ver com a arquitetura e tem a ver com uma dinâmica social da rua também,

política, onde tem mais PM, onde tem menos PM, onde é escuro, onde é claro, então é engraçado porque você vai entrando numa camadas mesmo sabe? É meio Ítalo Calvino, ééé cidades invisíveis, Ítalo Calvino total assim, é essa coisa do do da perspectiva né por onde que você olha, é. Então a arquitetura ele extrapola esse lugar do prédio, ele vai mesmo pra pra outras camadas assim.

Entrevistadora: sim, e qual que é a intenção de vocês ã no momento em que vocês estão interagindo com o espaço? ã como que vocês interferem naquele espaço?

Luciana: então, acho que isso é um pouco do que eu tava falando assim, vamo ve se eu éé se eu não vou, se eu for repetitiva aí cê me fala mas ééé, que tem essas camadas também de relação que a gente se propõe a investigar, então uma é o outro se deparar com aquilo e vir ao encontro ou não, ou se afastar, ou ignorar né, ou não ver, ééé são pro, formas de provocação assim né, tem uma que é do do espaço entre as pessoas, as vezes entre um corpo e outro aquele corpo se, se coloca, que é mais fácil num lugar como o casarão do sesc Ipiranga, onde as pessoas tão contemplando mais né.

Entrevistadora: não tão ali de passagem

Luciana: não tão de passagem, agora tem um lance que tá interessando bastante assim, que tem a ver com essa geopoética da Lilian também que é de representa, a gente tem uma caminhada lenta que a gente faz, é um exercício muito simples né assim, é caminhar lentamente olhando de verdade para o entorno, a ponto de convidar as pessoas a olhar pra onde a gente olha e olhar pra a gente se deslocando lentamente. Um estr, é um grupo de estrangeiros em câmera lenta né, e aí teve uma situação muito engraçada, que o garçom a gente se, foi se apresentar, foi ensaiar, estudar lá no centro e o garçom da lanchonete onde a gente foi almoçar foi atender a gente assim depois...

Risos

Luciana: imitando... eeee ele falou “ah, se vocês fazem isso, eu também posso, não sei quê”

Entrevistadora: isso é tão simples

Luciana: e aí começou a gerar um desejo de ééé entrar nos comércios, que a gente consegue fazer dentro dos estabelecimentos? Então a gente tá um pouco querendo cada vez ir mais.. risos. Tem vão, tem brecha, então vamo entrá... então onde a gente sente que tem um pouco de abertura em questão de relação a gente quer, a gente tá sedento disso... de de de diálogo né, então por enquanto a gente tá com

muito material, a gente não sabe ainda, mas é a gente fica experimentando essas camadas mesmo.

Entrevistadora: e devagarinho né

Luciana: e eu agora assim machucada, cê imagina o tamanho da ansiedade né, porque dá vontade de tá perto e não dá né, aí...

Entrevistadora: mas é uma outra relação também né...

Luciana: é uma outra relação. Tem um lance com a sanfona que é uma viagem muito minha assim, muito dum desejo meu de aprender, é um sonho, agora eu vou aprender a tocar, finalmente uma sanfona, vou. Né. E aí eu eu conheci por conta do centro de são Paulo, por conta da imigração nordestina no centro, uma loja que vende sanfona pé de bode, sanfona gaita ponto né, gaita ponto no sul né? Eu conheci primeiro como gaita ponto. Não sei se você viu ela, que ela é...

Entrevistadora: vi, vi nas fotos..

Luciana: você conhece? De botão?

Entrevistadora: uhum

Luciana: e lá no centro quando eu vou fazendo experimentações, porque eu não toco bulhufas né, to aprendendo né, agora com um sanfoneiro do centro de tradições nordestinas daqui de são Paulo, mas eu fico ééé criando sonoridades mesmo né, brincando com os acordes e tal. Ããã imigrante nordestino na hora os caras se identificam entendeu? Também é um outro, uma outra, um outro campo de relação ligada à memória, porque não só olham mas vem muitos comentários assim, teve vááárias situações da pessoa falar assim “mas cê não vai tocar?” ou “meu pai tocava isso aí, meu pai toca, você não!” né

Risos

Luciana: e assim “ah, eu sei tocar isso aí, deixa eu tocar?” ééé “aaahh, sanfona pé de bode, olha! Folhe de 8 baixos”, de um reconhecimento regional! E tem a ver um pouco com a história do cavalo marinho na rua, que tem a ver que é despertar também, que ela também crie esse potencial de provocar uma aproximação

Entrevistadora: sim, faz o trabalho chegar nas pessoas de outra maneira..

Luciana: de outro lugar, e eu tô aaamaaando, acho que o meu lugar nesse nesse trabalho assim de é é é esse olhar que é uma direção muito aberta né, cê percebeu né? Porque todo mundo nem... tem coisa que eu nem questiono, porque eu num manjo, assim eu deixo a coisa vir assim, aí eu vou organizando um pouco mais as ideias e a gente tudo é negociado, então é uma direção muito ééé é uma é norteia

mas tá junto, eu tô muito junto com eles, a gente é né.. junto... mas essa coisa daa, da sanfona pra mim ela tá servindo como uma maneira de eu dançar sabe? É um..

Entrevistadora: de outra forma..

Luciana: de outra forma

Entrevistadora: e vocês trabalham a partir de tarefas assim to, no dia que vocês chegam lá sexta feira, a partir do que a gente vai trabalhar hoje?

Luciana: a partir da problematização da semana anterior, ou a partir de um estímulo dado dentro dos encontros com as preparadoras corporais que é a Érica e a Melissa, por exemplo, ou a partir de uma problematização da Valéria que a gente não tinha se dado conta, ou da Lilian que também a gente não tinha percebido. A Lilian Amaral e a Valéria Cano, elas são pessoas assim, que, primeiro que elas tem uma vasta experiência cada uma no seu campo de estudo né, ambas são professoras, ambas são artistas né, ambas tem uma articulação muito forte no seu na sua maneira de de trabalhar, na sua linguagem, enfim.. e são completamente diferentes na maneira de orientação. Tudo que a Lilian tem de ééé ela é a Lilian ela é mais pró ativa e ela propositora eee pá né ela né ela vem mesmo junto, a Valéria ela ela vêê, escuuuta, absooorve, depoooois ela vai elaborar uma coisa pontual e certa pra e a Lilian já é mais ela é maaaaaiisss ela tem uma ãã ela é como eu um pouco assim de muitos estímulos, são várias coisas ao mesmo tempo que..

Entrevistadora: já vai falando...

Luciana: e que coloca a gente ela chacoalha assim sabe? Porque esse lugar da geopoéticas é muito isso né, cê vai articulando, então é muito bom pra a gente, porque éé faz com que venham venham diferentes também maneiras deee se relacionar, e deeee ééé e de colo e a gente se coloca de maneiras diferentes de trabalho assim, é muito desafiador. E eu eu tenho acho que a gente tem muita sorte de ter as duas assim porqueee num é fácil assim, esse trabalho num é fácil né? E esses olhares experientes né

Entrevistadora: e um pouco de fora e um pouco de dentro...

Luciana: iiisso, ah é...

Entrevistadora: e vocês não trabalham muito com, pensando a questão coreográfica?

Luciana: a gente pensa coreografia nesse lugar de onde é que a dança está, a dança tá em mim ou a dança tá na rua? Entãooo aaa pensa em composição coreográfica, que as vezes é uma pausa, as vezes é um deslocamento, mas não

naquela coreografia no sentido de sequencia coreográfica, que não tenho nenhum problema também com isso, desde que tenha uma coerência profunda com aquele contexto. Que foi o caso o urgência era isso, a gente ficava vendo gestuaaal na rua no centro de di ambulantes, de várias várias coisas né, esses gestos mais recorrentes e a gente criou uma coreografia de gesto, e de vocalidades também, era gesto e vocalidade, tinha uma coisa de gritar, de chamar, de direcionar e tal. No caso do entre-espacos, né, pensando quaaatro anos depois né, o que que mudou né? ãã a gente agora tem, tá pensando a estrutura coreográfica ainda nesse lugar do estímulo e tem uma coisa que vai vir eu acho que agora no início da segunda etapa um pouco mais é que é experimentar algumas coisas que a Piéra e o André trazem, que a Edi traz, ããã que o próprio olhar da câmara pode prop pode gerar entendeu? Tem uma coisa muito da perspectiva sabe? De onde olha, uma coisa visual muito forte assim.

Entrevistadora: uhum... e, com relação ao espaço assim, vocês notam depois que vocês saem do espaço, como que fica a relação de vocês com aquele espaço? Vocês notam modificações? Em vocês e no espaço né? Eu acho...

Luciana: a rua são bento, é uma loucura! Como todo o centro de são Paulo, mas assim... a rua são bento é uma síntese né, porque elaaa muda demaaaaais, mas é uma mudança, não é pequena, muda a intensidade de fluxos, muda a luminosidade, muda os sons que tão ali, muda os frequentadores, os camelôs que tem por causa do horário, muda muuuuito! Éééé então assim, fora os elementos permanentes né, pensando no hai cai né, no que é permanente e nas ações que acontecem, ééé isso nos afeta diretamente porque, por exemplo, a gente determina que porque ela é dividida em, a rua são bento ela é cê consegue dividir em três, ela tem do largo são bento até a praça antônio prado é uma fatia, da praça antônio brado até o largo do café é o meio dela e do largo do café até o largo são Francisco é outra fatia, é muito legal isso porque a gente só percebeu realmente isso estando lá e que eu não sei quantas pessoas tem essa dimensão de que ela pode ser dividida dessa forma, e cada pedaço dela muda a cada período do dia, se é semana se é fim de semana, e cada uma tem um forte, tem uma característica forte específica, a parte que é pro lado do largo são Francisco, é a parte mais suja, tem, porque é perto do largo são Francisco que é onde tem uma população de rua forte ali, e que as pessoas não tem banheiro, a gente não tem banheiro público! Elas vão fazer aonde né? Então, entrando nessa parte soci, mais social, fica mais forte né, político. O meio é muito

atrelado aos trabalhadores da bolsa de valores, eles executivos ali e tal, que é menos agora do que era há uns anos atrás, que agora é tudo pela internet também né, diminuiu, muita gente engravatada e tal, e que vão ali naqueles bares do largo do café tomar café, cerveja, chopp e tal. Ee da praça antonio prado, onde tem os engraxates, até o largo são bento muita gente com sacola, que vai na 25 de março, é muito louco! Muda muito!

Entrevistadora: o “mesmo” espaço, que não é o mesmo... então tá Luciana, é isso...

André Simões da Silva - ...AVOA! Núcleo Artístico

Entrevistadora: Tá ã primeiro eu queria te perguntar assim esse o meu trabalho eu tento entender como que o espaço urbano pode influenciar na movimentação do corpo e como que isso pode virar dança né a partir do espaço urbano da rua mesmo e aí eu eu vi que o projeto entre-espacos de vocês uma coisa que eu não entendi a o pequena dança para crescer nos vãos é um é um espetáculo dentro do projeto como é que é que funciona o projeto entre-espacos?

O pequena dança ele foi uma espécie de disparador né, éé a partir de uma investigação da luciana mesmo de pesquisar a vegetação baldia vegetação que surge em fachada, de imóveis no asfalto e aí ela propôs pra gente um experimento dentro des do do relações possíveis com o espaço é um dos experimentos que a gente faz na rua que é de se incrustar na arquitetura então ele funcionou como um disparador a princípio e dele a gente dele surgiu essa pesquisa de pensar as relações dentro da na rua com a rua pra rua então ele é uma espécie de fragmento desse projeto que dispara o projeto que é a relação não é só a pequena dança e aí a gente acabou fazendo usando ele como um experimento cênico mesmo em alguns espaços que a gente foi apresentar a gente usou esse experimento cênico esse experimento da rua pra essas cenas que agente desenvolveu sai daí esse projeto

Entrevistadora: e outra coisa que eu que eu fiquei pensando na hora de escrever a entrevista que num momento eu escrevi espetáculo depois performance depois obra, eu não sei como é que vocês se chamam se vocês chamam de espetáculo mesmo ou vocês pensam assim

André: a gente não é difícil definir assim eu acho que é bem difícil a gente a gente acaba usando esses termos um pouco para poder para poder definir pra poder dizer alguma coisa dizer de que é que se trata mas ele está numa linha bem tênue na fronteira mesmo de o que que é performance o que é dança o que que é espetáculo eu acho que é o mais distante de ser de fato enfim eu acho que espetáculo é mais distante a gente tenta performance ação

Entrevistadora: ação é, eu vi que vocês falam bastante ação quando eu falei com vocês no telefone e com outras pessoas risos. E aí eu queria saber como que vocês escolhem os temas dos espetáculos em geral e das ações ou das performances risos e o que que levou ao tema desse espetáculo em especial do pequena dança

André: a gente escolhe a partir do experimento a gente faz na rua as coisas tudo o que a gente propõe está intrinsecamente ligado ao processo de criação na rua ao processo de pesquisa da rua

Entrevistadora: sim, vocês fazem primeiro uma pesquisa...

André: a gente tá na rua a um tempo já então desses experimentos a gente vai vão surgindo coisas vão aparecendo temas vão aparecendo questões que a gente que a gente busca discutir com a dança é da acho que é daí assim que tá...

Entrevistadora: e meio que um vai levando o outro?

André: sim

Entrevistadora: por isso também...

André: sim sim um acaba como você vai aprofundando na pesquisa vão surgindo novos temas vão surgindo questões o pequena dança para crescer nos vãos foi de um experimento que a Luciana fez na relação entre arquitetura urbana e poesia haicai não sei se você conversou com ela ela chegou a te falar

Entrevistadora: não eu ainda não eu não consegui conversar bem assim com ela

André: a Lu tem um há um tempo ela estuda a poesia haicai também pensando nas dimensões do espaço e da ação de uma certa de um acontecimento alí e aí são esses dois motivadores que surgem pra criar o pequena dança para nascer entre os vãos e aí conforme fomos entrando todos Simone Juliana Piéra eu a Edi a própria Luciana a gente acabou modificando por enquanto porque cada um vai acrescentando é e a gente tem formações muito distintas então acabou também formatando de muitas maneiras essa proposta tá todo mundo fazendo tá todo mundo dentro do mesmo tema da mesma proposta mas acabam di acaba aumentando um pouco

Entrevistadora: sim cada um tem uma, uma proposta pra um trabalho...

André: uma leitura um tipo de pensar isso isso de sobretudo do instrumento da rua assim nem por lá que acontece depois a gente reflete a gente conversa sobre mas tá muito ligado à própria rua

Entrevistadora: assim sobre o entre-espacos do que se trata assim a questão de conceitos do tema como que vocês trabalham ele a partir do espaço quais se tem personagens como que vocês pensam nisso?

André: o que fica muito forte pra gente são as relações que a gente cria dentro desse espaço que é a rua e a rua são bento é uma rua bem particular em São Paulo você que chegou a ir você viu

Entrevistadora: sim fui lá

André: e o que acaba acontecendo é não elencar personagens específicos mas eles existem personagens ali que compõem aquela rua que compõem aquele espaço urbano e a gente está em relação com eles direta ou indiretamente e muitas vezes é muito diretamente nossa relação com eles alguns a gente se aproximou bastante já e outros a gente continua se aproximando de outras personagens né. e de outras pessoas na ruas que vivem ali que trabalham ali que tão ali veem a gente toda semana lá estudando a rua o e a pesquisa é de fato essa relação a dificuldade toda e o barato todo dela é pensar a relação mesmo não uma coisa ou outra coisa não a gente nem eles mas o que tem entre os dois como é que a gente lida com isso e são pessoas de muitos tipos e jeitos diferentes e formações e informações muito diferentes distintas um dos outros e é esse corpo que tá entre um e outro que compõe o pensamento e tudo o que a gente faz em torno do trabalho

Entrevistadora: e é mais então relacionado às pessoas?

André: é mais relacionado entre a relação risos do que entre uma pessoa ou outra

Entrevistadora: relacionado na relação... sim..

André: é exatamente é acho que a maior dificuldade de pensar o projeto é essa que não é lá nem cá

Entrevistadora: sim sim, é o meio

André: é o meio

Entrevistadora: é o entre

André: e o entre que tá muito palpado por uma ação nossa também de quem está propondo efetivamente é a gente mas eles compõem a partir dessa relação

Entrevistadora: sim o que vocês fazem transforma o que eles fazem

André: e eles transformam o que a gente faz então tem esse jogo bastante e esse jogo se dá também com arquitetura do espaço então é um jogo meio triplo que a gente está num vão de passagem que é bem singular e a cidade que compõe o espaço muito particular ao mesmo tempo tem pessoas e ao mesmo tempo tem a gente então são são essas tensões todas que estão em jogo o tempo inteiro

Entrevistadora: sim, e por que que vocês escolheram aquela rua em especial?

André: o ano passado ããã a genteee quase todo mundo do grupo hoje né que compõe hoje o AVOA, a genteee entrou pro projeto que a Luciana tinha proposto prum fomento anterior um fomento de dança né, queee que era o Corpo Poético,

Corpo Político, e a gente pesquisou uma região do centro, que compunha do Largo do Paissandu, eu não sei se você conhece, desce pelo Boulevard da São João, sobe pelo Martinelli e ia na São Bento, e cai pro Largo São Bento, atravessa o viaduto Santa Efigênia, era esse trajeto que tem ali no centro. E a gente ficou uma parte razoável do ano pesquisando, não enquanto AVOA né, a Luciana que fez uma convocatória pública, a gente que tinha uma relação de outro espaço com a Luciana acabou indo quase todos nós fomos pra lá. E a rua São Bento foi um desses trechos pesquisados, e dentro desse quando quando acaba o fomento e a Luciana decide escrever pra esse fomento que tá, ela convida algumas pessoas que compunham o Corpo poético, corpo político esse projeto. Eeee a São Bento foi uma das ruas queeee um desses um de um trecho né desse percurso inteiro que ficou muito forte durante a pesquisa do Corpo Poético, Corpo Político. Ali surgiram muitas questões, ali apareceram muitas provocações, e essas são essas provocações e esses essa inquietação que fica nesse projeto que tá agora, então ela surg é uma escolha que vem de um processo né, relacionada ao projeto anterior assim.

Entrevistadora: e quando que foi o Corpo Poético?

André: foi o ano passado

Entrevistadora: ano passado...

André: ano passado.

Entrevistadora: e antes disso vocês já vinham trabalhando na rua?! E com esse espaço em especial ainda não? Aaa rua São Bento.

André: então é que aí as trajetórias são muito diferentes de cada um a gente entra no avoa esse ano, né no final do ano passado pra esse ano para compor o grupo

Entrevistadora: o grupo então é mais a partir do ano passado esse grupo atual

André: esse grupo, essa formatação é, antes tem a luciana com o gil fazendo os trabalhos e aí eles investigam a rua em várias várias porções da rua

Entrevistadora: eu vi que eles fazem experimentações de fotográficas

André: fotográficas já tinha um histórico de experimentação e de trabalho deles com a rua, a lu fez o solo de rua enfim tem trabalhos já mais extensos ééé e aí tem as trajetórias individuais né que tão mais ou menos mas todo mundo de alguma forma relacionando com o espaço urba espaço da rua e aí a gente vai por conta do ano passado mais fortemente todo mundo a gente tava mais próximo a gente acabou estudando esse pedaço da cidade o ano passado a gente ããã a Piéra, que é minha companheira e eu a gente despertou os estudos sobre paissandu a gente fez

aqui embaixo na biblioteca também que é aqui dentro né do outro lado da rua... Alguns estudos aqui nessa parte da rua, com um grupo maior, é uumm essa coisa foi se ajustando né ao longo do tempo né

Entrevistadora: eu vi que tu trabalha com teatro né, um pouco?

André: eu trabalho coom eu trabalho com cultura popular, com cultura tradicional, que não tem muita divisão também risos e aí que tá o grande barato, então, eu acabo trabalhando coom...

Entrevistadora: sim, a gente acaba indo...

André: pra lá e pra cá assim, eu toco, danço, canto, e aí em alguma medida cê faz teatro né. Eu trabalho com um dos um dos brinquedos que eu trabalho é o cavalo marinho né, eu não sei se você conhece também...

Entrevistadora: não, eu não conheço muito de folclore

André: cavalo marinho é uumm, é um grande é um grande brinquedo né, tradicional, de manifestação popular, que é um alto de natal de, que que tem muitas personagens, que a gente chama de figuras, que elas entram pra pra fazer parte desse, dessa festa né, que é uma festa das tradições do oriente, e aí eu trabalho com com com a Companhia Mundorodá, com a Alice e Juliana, Alice Amaral e Juliana Pádua, que trabalham com teatro físico, então é com eles que eu desenvolvo o trabalho de teatro né, a partir do teatro físico e a partir do cavalo marinho, que é uma coisa mais teatral, se dá pra definir alg de algum jeito, o cavalo marinho é mais teatral, com personagem, com máscara, fala, com diálogo, com relação dos personagens. Eu acabo trabalhando com teatro aí nesse seguimento que é a trupe de sinal também.

Entrevistadora: tá, e eu queria saber como que tá sendo o processo de composição desse, do do Pequena Dança, como que é a preparação corporal de vocês assim, a preparação cêênica, essas questões...

André: a genteee tá toda sexta-feira na rua né, com algumas exceções que que acontecem, e a gente pesquisa, a gente pesquisa assim, a partir da primeira provocação foi ooo o Pequena Dança para Crescer entre os Vãos, que era essa ideia de se incrustar como vegetação que surge nesses espaços e pensando nessa nessa outra relação com a poesia haicai, de ter o espaço tempo e a ação imbrincada num num único momento ali. Disso surgiram, surgiram outros procedimentos e outras outras maneiras de investigar, que já tinham já tinham um eco do Corpo Cole, Corpo Poético Corpo Político. São caminhadas leeentas, ãã são giros, tem são

alguns momentos que a gente acabou experimentando né, se incrustar, caminhada lenta e espirais, sobretudo essas três formatações são as que mais aparecem, fora as outras coisas elas tão mais presentes. A genteeee, a gente trabalha a partir de um de uns lugares também de uma dilatação do tempo ali, como é uma rua de muito fluxo, muito movimento, de pessoas, de capital, de história que passa por ali a gente acabou optando por dilatar esse tempo, por tensionar esse esse lugar, esse espaço-tempo que cada um experimenta. Então ali tá a pesquisa de toda sexta-feira, que a gente vai pra lá. Fora isso a gente faz trabalho réi com a Moura, que é um trabalho de palhaço, pensando nessaaa, na qualidade que o palhaço pode ter enquantooo enquanto sujeito relacional ali também, entãooo da prontidão, dooo éé de de de uma dilatação da presença que o palhaço traz né? De uma de ficar, de responder ao que tá dado pela rua, de responder o que tá dado pelo outro, então a Érica faz um treinamento que vem nesse sentido né. Ee a gente tá com a Melissa, que a gente faz um trabalho que é um trabalho um pouco mais de base, de dança mesmo. A Melissa, a Melissa é dooo do Núcleo de Improvisação da Zélia Monteiro, então é um trabalho que tá mais ligado ao Klauss Viana e a essa uma estrutura mais de base corporal, a gente pega pros apoios, com, porque a gente se insere nos lugares né, então precisa, a gente acaba estudando esses apoios. A Lú e todas as, a Érica tanto a Érica como a Melissa e a Luciana elas trazem uma formação que é da educação somática, que é o princípio que a gente trabalha desde o começo, desde antes de qualquer outra pessoa entrar, desde o ano passado no Corpo Poético Corpo Político e pensando nessa estrutura óssea ligada à arquitetura. Então o trabalho corporal passa por aí, pela educação somática, que a Lú traz, a Érica Moura que também traz, a partir daí né, da a partir da da das relações com a coluna, do da estrutura óssea com a arquitetura, e aaa e a Melissa também vai por aí e aí ela tem um pouco de, uma linha um pouquinho diferente do Klauss, que a gente trabalha com essa, é isso que dá o nosso treinamento assim, a gente tem a gente treina com essas pessoas, com essas informações, um laboral com base.

Entrevistadora: uhum, e a questão ããã cênica assim doo dessa ação, vocês tem algum elemento cênico que vocês utilizam... como que vocês pensam isso assim?

André: ãã o único elemento, eles tão entrando aos poucos, agora tááá a gente tá com aaa a Lú táá tá tocandooo o fole de 8 baixos né, que é muito comum no sul, inclusive. A gente começou com uma sanfona, agora ela tá com o fole, éé com a gaita né, que é um que é um elemento que veio pra dentro da pesquisa, a gente

acabou experimentando outras coisas, mas o que tá ficando por enquanto é esse fole, né uma gaita de oito baixos. Tem alguns elementos que entram e saem né, eles acabam servindo de passagem

Entrevistadora: sim, experimentações né..

André: é, eee e a a outra coisa que a gente usa é a própria indumentária, pensar nesse figurino comooo, o que a gente fez também foi estudar um pouco como é que essas pessoas se organizavam no fluxo delas, e o e o figurino ela ele nasce a partir dessas pessoas, do trânsito, não é um figurino também cotidiano, que a gente muitos muitas vezes a gente se dilui no meio das pessoas e ess essa roupa ajuda muito né, a não ser uumm um sujeito extra né, a conseguir entrar e sair muito rapidamente nesse fluxo todo, éé então a gente compõe a cena pensando também nessas pessoas que tão compondo o espaço urbano.

Entrevistadora: sim, é a partir daquilo, mas tentando não ser igual, não ser neutro

André: é, não dá pra ser neutro risos

Entrevistadora: não dá

André: em hipótese alguma. Mas então são essas coisas que ficaram aí até agora né, a gente tá chegando na primeira parte da pesquisa, não chegou nem no meio ainda.

Entrevistadora: vocês começaram faz pouco tempo né?

André: faz pouco tempo, o fomento saiu no meio do ano né, então não tem seis meses...

Entrevistadora: dois, três meses

André: uns três, quatro.

Entrevistadora: ãã e assim ã que ã no espaço urbano mesmo, que preparação vocês fazem antes? Vocês fazem jogos, alguma coisa assim? De aquecimento assim mais assim?

André: a gente faz ali mesmo na rua, a gente aquece numa formação a partir da coluna né, dos pontos de apoio, e a gente faz alguns jogos, sobretudo um jogo que vem dãã do cavalo marinho, que é um, que é o mergulhão né, que é um jogo de iniciação do próprio brinquedo, da própria brincadeira do cavalo marinho, que a gente trouxe como informação pessoal ali pra pra pesquisa, ãã mas sobretudo a gente trabalha com esse eixo né do corpo com com se apropriar da com com deixar vim com a coluna e as e as partes do apoio que a gente usa muito, e as espirais, enfim, tem um trabalho que tá relacionadoo que a lú traz muito né da

educação somática, da percepção de movimento, da percepção da própria estrutura óssea como, como apoio, e aí a gente faz esse que é o mergulhão, que a gente já também tá transformando ele, mas é dele que a gente parte pra começar isso.

Entrevistadora: porqueee eu penso que assim, quando vocês tão aquecendo, por exemplo, vocês já tão em cena né?

André: sim, sim

Entrevistadora: então, tem que ter uma relação né um pouco de... risos.

André: é, é, é um entrar estando já na rua assim, é meio... que é um jeito de conectar também com esse ã com esse espaço que vai bombardear de todos os lados né, então esses jogos são, esse jogo p pra mim ele é muito importante assim como como preparação e como uma força, é bem importante, acho que funciona muito com a gente sabe?

Entrevistadora: então, ãã e quanto a isso assim, de de no momento de criação, eu não sei se vocês pensam em ter um produto final dess desse trabalho, eee e e pensar essa, a questão de de quando tá na rua já tá num momento de apresentação, né, como que vocês pensam essa relação assim?

André: ai, acho que tem, tem isso de de quando cê tá na rua cê já tá, cê já tá fazendo assim, tá num estado de performer, é meio permanente assim, mas acho que a preocupação maior nem é um produto final, a gente táá, a busca é pela criação, de fato é isso, a gente tá, a busca é a criação de um trabalho de dança, que tem ali sua linguagem mais ã mais borrada do que definida, porque os atravessamentos que a gente trabalha, as meninas trabalham com fotografia, com com audiovisual, a gente trabalha em muitas frentes, com música, com dança, ãã com performance né, acho que todo mundo ali trabalha, a Edi trabalha com trabalha num grupo de teatro, música, então a gente borra muito essas interfaces eeee acho que é, mas a mas a busca é muito por uma criação, ããã agora isso vai é, talvez vire um um trabalhoo mais acabado...

Entrevistadora: uhum, mas é pensar mais o processo mesmo

André: sim, é mais o processo, acho que a gente tá no momento de pensar muito pelo processo, o que vai resultar dissooo, vai ter que resultar, uma hora vai ter que... nem que seja um trabalho em processo, “bom a gente chegou até aqui”, mas é é um fomento de criação né, afinal de contas.

Entrevistadora: eee ã mais especificamente assim sobre o espaço como que esse local influencia no processo de criação?

André: o local influencia... de muitas maneiras, de muitas, tantooo tanto essa a arquitetura que tá dada ali, que é um vão muito estreito, é uma rua muito estreita, se você pensar na relação das outras avenidas das ruas de São Paulo, tem um fluxo muito grande de gente, ããã e tem um uma formatação arquitetônica, que cê deve ter reparado, entanto, que são esses prédios muito aaltos que tão ali, tem uma parte que sããão os prédios altos de centro financeiro, q que tá próximo à Bovespa, né a Bolsa de Valores, que é próximo an daonde era a Bolsa do Cafééé, tem todo uumaa uma relação que tá ligada com a arquitetura e a história da cidade também, ééé ela tá entre duas igrejas, eu não sei se você reparou isso, né de um lado é a São Bento e de outro a São Francisco, teem umaa tem a coisa de tá muito próximo à 25 de Março e às Estações de Metrô, um fluxo muito grande de gente que trabalha por ali, te tem as pessoas que trabalham há muitos anos na São Bento, que tão na rua, são camelôs, são vendedores, são os caras que anunciam, que ficam falando sobre os produtos, essa massa de coisas que que que compõem o trabalho, mas acho que ém ela não é só influência, ela compõe sabe? De uma, de uma certa medida acho que a rua ela traz elementos que a gente compõe com ele e ele com a gente né des desde essa arquitetura que permite ou não que a gente se ade que a gente faça essa aderência, até essas pessoas que passam ou tão ali, tem gente que passa tem gente que fica né, tem o Edson que é um senhor que fica ali, que trabalha ali há mais de vinte anos, tem o filho dele que já trabalha ali há não sei quantos anos também, tem o Preto, que são pessoas que a gente já conhece, que tão ali, por mais que todo mundo passe eles simplesmente tão ali, há vinte, vinte, trinta anos sabe? Então a gente tem esses apoios que são de muitos são muit de muitas pessoas diferentes também né, não só de quem... Que tem uma coisa muito clara e muito nítida, que a gente lida com fluxo muito grande, mas ao mesmo tempo tem essas pessoas que tão ali sempre, tem os garçons que já sabem...

Entrevistadora: contrastes... risos

André: é, exatamente, então acho que e é é é esse monte de coisa que que que a São Bento tem né, e uma história muito longa também na cidade assim, é uma das primeiras ruas assim, ela é muito próxima do centro mais mais antigo mesmo da cidade né

Entrevistadora: e e e uma via de, que não passa carro eu acho que é uma das únicas assim, daquele tamanho ali no centro, pelo que eu vi assim...

André: é, é, só passam carros de serviço né, que...

Entrevistadora: é, que é basicamente pessoas né?

André: sim, são basicamente são pessoas. Tem tem tem coisas interessantes, até com esses carros que passam, que podem passar, carro do correio, carro forte, que também estabelecem um jogo com a gente, muitas vezes eles passam e a gente tá lá em pausa por exemplo, e aí tem todooo não sei nem se dá pra dizer uma delicadeza, mas talvez seja isso mesmo o termo, dessas pessoas que trabalham com segurança, tem uma delicadeza em ouvir o nosso trabalho e não e não querer atropelar a gente, de..

Entrevistadora: um respeito

André: má, um puta respeito assim eles tem com a gente, ãã é um lugar muito singular de fato assim, passa carro, mas quando passa eles respeitam o trabalho que tá acontecendo ali, a agressão vem de outros lugares né, não vem desse lugar, pelo menos, não que ela não exista, mas ela não vem desse lugar, tem uma um respeito mútuo por quem trabalha pela com a rua, na rua, isso é bem interessante de pensar ali, os artistas, os comerciantes, os camelôs, né um super respeito né.

Entrevistadora: e em relação aos elementos do espaço assim, o que que vocês usam mais, a questão da arquitetura mesmo, as coisas fiiixas que tem lá, elemento pareeedes, ã o que que vocês utilizam mais assim? Ou é mais pensando essa relação mesmo das pessoas?

André: a gente não, a gente utiliza muito aaa arquitetura sim, a gente utiliza muito grade, onde tem grade, sobe enfim.. éé vãos, que tem poucos mas existem, são alguns vão que a gente a gente utiliza. O trabalho acabou a gente a repensar a própria rua né, a rua elaaa não é tão longa mass ela tem a segmentação que muda muito, de ter, tem uns pedaços ela muda também, muda a arquitetura, muda o fluxo, muda o tipo de comércio que tá feito, muda o tipo de pessoa que circula e o que fica, então cada cada segmento dessa rua dá praaa cê tem elementos diferentes pra explorar da arquitetura, ééé paredes mais fechadas ou mais abertas, com mais portas né vãos maiores ou menores, mas sobretudo a gente a gente costumaaa a gente costuma achar esses vãos, que de alguma forma revelam também essa rua né. E a grade tem sido um dos elementos que a gente tem usado bastante, porque elas são poucas, são muito poucas, eee e elas são umas a gente tem criado bastante, ela elas tem fomentado bastante as relações também, teve estranhamento, porque tem uma coisa que deitar na rua às vezes não provoca tanto estranhamento ali, às vezes provoca, mas nem sempre provoca, e subir numa grade

provoca muito, ou subir na parede, então a gente acabou, a gente acaba subindo muito nessas grades, nessas paredes que dá pra subir.

Entrevistadora: e a proposta é causar estranhamento?

André: acho que não causar estranhamento assim tão deliberadamente, mas causa, qualquer coisa que cê proponha na rua que fuja um pouco do cotidiano vai causar um estranhamento, ãã a proposta é pensar as relações e e e, é que tem um talvez tenhaaa um vício de pensar a relação só como umaaa uma relação positiva né, em que dois ou mais sujeitos se relacionam positivamente, mas as relações negativas são possíveis e elas não deixam de ser relações ao mesmo tempo ééé, então, subir pode gerar um um um estranhamento e uma relação que nem sempre é positiva mas ela, ainda assim...

Entrevistadora: gera uma relação

André: de o gerente do banco sair e mandar sair, e ficar lá discutindo loucamente pra você descer da grade do banco, porque não pode subir na grade do banco, mas ainda aí assim é umaaa é um tensionamento dooo do espaço né, acho que é aí tem esse lugar também, e não é proposital assim “eu vou subir porque o cara vai me tirar daqui, então eu vou subir”, não porque

Entrevistadora: porque é criação...

André: exatamente, tipo aqui é um espaço de investigação também, é a rua né, se ele tem uma grade que impede, que corta um certo fluxo

Entrevistadora: que tá, que tá na relação doo dentro e do fora...

André: por que eu não posso tensionar, pensar esse espaço também? Né, então acho que a chave, a chave deee de leitura do espaço tá mais aí né, ãã subir no Martinelli, entrar num banco, fazer uma grade, num corrimão, num vão, é mais por aí, mais isso acaba reverberando em outros lugares também, que às vezes a gente não separa tanto mas eles acontecem, inclusive essas relações são mais negativadas assim.

Entrevistadora: uhum, e vocês, vocês pensam sobre o que as pessoas pensam?

Risos

André: pensamos muito. Risos

Entrevistadora: eeee e como que isso transforma assim o trabalho de vocês?

André: a gente tem que pensar porque é que a gente tá propondo isso né? Se não não faria muito sentido pensar a relação, se a gente não pensa o que que as pessoas dizem. Éééé a geeenteee, a gente tem tenta ouvir muito o que as pessoas

falam, seja nessa passagem com que a gente tááá, no experimento, no estudo, seeejaaaa quando a gente consegue conversar e ter retorno né? E isso afeeta ééé de modo geral pra... pra ééé, é, bom, acho que tem muitos mas isso de alguma forma é um é um é um contraponto pro pensamento, pra que né pra a gente refletir sobre o que a gente tá pensando e propondo ali. Então, se isso tem aderência nas pessoas, se isso tem continuidade, ou quais possíveis leituras ou dramaturgias surgem quando as pessoas veem. Têm um rapaz que eleee que ele fica vendo eu fazendo letras de corpos, “não, agora eles tão formando..”, então rola assim né, por mais que a gente só esteja ali de estrado, a leitura dele é que a gente tá escrevendo coisas, que a gente tá apontando pra outros lugaaares, tem leituras muito próximas do que a gente propõe efetivamente né, do que a gente discute, o que a gente pensa, né ããã qual a drama, qual a leitura dramatúrgica que cê pode dar, tem pessoas que vão fazendo uma leitura muito próxima do que a gente do que a genteee elabora enquanto discurso. E outras pessoas vão elaborando outros discursos, que também fazem com que a gente reformule, repense, olhe novamente, sobretudo naa, pra pensar a relação né, que se a gente tá propondo a relação, tem, pode ter um lugar que não chega, que bate, que volta, que que passa reto, então a gente tenta ficar com essa escuta muito aberta e às vezes é difícil, porque é um lugar muito de muita passagem, então ouvir o que as pessoas...

Entrevistadora: muitas informações...

André: muitos estímulos ao mesmo tempo, mas a gente procura sempre ouvir mesmo assim né, conversar sobretudo com quem fica né, tem gente, tem muita gente que fica, tem muita gente que passa mas tem muita gente que fica vendo também

Entrevistadora: sim

André: A gente acaba tendooo, tendo essa conversa que que que nos ajuda aí.

Entrevistadora: eee vocês trabalham to.. todos dançam? Como é que é essa relação assim de vocês, dos bailarinos, vocês ora assistem, ora dançam? Não sei...

André: a gente já passou por vários vários momentos de alguns fazendo e outros assistirem pra a gente, todos fazerem...

Entrevistadora: tentar observar outras coisas né

André: exatamente, é, ééé acho que a gente foi passando por vários estágios. Hoje, todo mundo dança, a Lu não po não pode agora porque ela tá com problema de coluna, mas ééé ela vai e entra e entra também, ela tá tocando então ela vai

tocando, ou vão só só só nós dançando e o Gil, que vem fot fffotografando, e aí é uma coisa de pensar como é que como é que essa fotografia entra também, porque ela também é reveladora de alguma forma do trabalho que acontece, e se é um trabalho que propõe o jogo entre a arquitetura, a aderência da arq do corpo com a arquitetura revelar pela por um sujeito que fotografa às vezes não é interessante, então tem todo um trabalho dele de como ficar, como se posicionar, como registrar, como não revelar, ou como revelar em dados momentos, ééé ele ele não tá lá fazendo o trabalho mas ele tá lá fazendo o trabalho porque ele revela ou não...

Entrevistadora: sim, um olhar diferente né?

André: é, exatamente, a gente tem um cuidado aí pra a gente se revelar, pra não revelar, de como como como ele tá inserido no no trabalho, nós somos em todos dançamos assim, menos a Lú agora, sempre dançou mas agora... mas a gente experimenta às vezes, um vai o out outros ficam, vão dois três cinco, mas agora a gente tá todo mundo fazendo, neeste momento da pesquisa.

Entrevistadora: uhum, e vocês ãã vocês preparam alguma coisa, ainda não? Vocês tão num momento mais de experimentação ou vocês tem algumas coisas que vocês já selecionam assim, vocês repetem?

André: a gente tem repetido alguns procedimentos que a gente vem fazendo e esses procedimentos podem gerar outras inquietações quis que fomentem outros procedimentos de trabalho na rua, mass normalmente a gente repete algumas coisas ou a gente pode em alguns casos a gente foca um, hoje a gente vai ficar só nas micro-resistências né, nessas exceções do espaço, hoje a gente vai fazer só a caminhada lenta, hoje a gente vai fazer só a pausa, ou a gente pode fazer várias coisas ao mesmo tempo, a gente um pouco combina de acordo com uma necessidade que vem dooo da semana anterior, dos dos dias anteriores ali de, de necessidade mesmo da pesquisa assim, cada um vai, a gente conversa depois de fazer também assim, pra podeeer elaborar o próximo e pensar no que a gente pode fazer. E agora entrão vindo novos elementos né, que no momento que a gente parou pra poder apresentar no SESC, e aí se nn nesse nesse momen, eee teve a mostra do fomento que a gente foi apresentar também e já vinham surgindo outras coisas, que a gente acabou não usando ainda, mas que ta talvez a gente com comece e no próximo a gente tente inserir novamente, porque são inquietações que vêm surgindo já.

Entrevistadora: sim, e como é que foi essa experiência no SESC, foi foi num lugar interno né? Não foi na rua... Vocês levaram o que vocês tinham feito lááá? Como é que foi essa transferência assim de espaços?

André: foi uma transferência mesmo, mas é que a transferência não funciona né mecanicamente pelo menos, não vô fazer não vai funcionar porqueee um outro espaço, uma relação completamente diferente, é um casarão, não sei se cê chegou a ver...

Entrevistadora: eu vi fotos

André: é um casarão que o SESC alugou, reformou inteiro láá, fez umas exposições eee e tem uma, enfim a gente linkou coisas que a gente tá fazendo na rua, que a gente achou que poderiiaa trabalhar ali, e acabouou... vendo o que que era possível traduzir, não sei nem se essa palavra é muito boa também, mas a gente levou várias coisas que tão na São Bento pra lá né, que a gente estuda na São Bento, ééé e aí as coisas que mais ficaram, quando a gente foi tentando entender que espaço era aqueeele... foram as a é é essas vegetações que surgem né em qualquer qualquer espaço, que são vegetações que surgem no meio da casa, que lá também existiam poucas, mas existiam, em lugares que não era pra existir. Aaaa... esse estreitamento do espaço das relações, que lá era muito possível, e aí tem tem uma leitura né que veio das pessoas que assistiram que a gente conseguiu conversar, que era uma dificuldade, porque lá é um lugar muito calmo, é um bairro calmo, um espaço muito interno, mais calmo que aqui às vezes assim, e aí era muito mais difícil dilatar o tempo lá, que o tempo lá já é mais dilatado do que aqui, comparado à rua né, claro. Risos. A cidade ela continua no mesmo ritmo, mas comparado à rua, putz. Mas ainda assim causou essa sensação, dilatação do tempo-espaço né, de um de uma abertura, claro que a gente tinha um jogo muito ingrato que era o tempo da instituição assim esse tempooo essa apresentação dura, dura tanto tempo, então ali nesse tempo que você tem que fazer a sua apresentação, o que impede um tanto de você jogar cooom... com a dilatação do teeempo, com com uma criação de um espaço relacional mais estreeeito, ou mais alargaaado, mas ainda assim foi foi bem interessante porque revelou um tanto de potência que tem o trabalho, que a rua revela um tanto, mas esse espaço também revela um outro tanto né. Foi, foi bem interessante, foi difícil ao mesmo tempo né, é engraçado porque cê fazer na rua, cê fazer... não que seja mais difícil, mas é que lá foi bem complicado, não não pro... não porque foi ruim, acho que foi bem bom, foi bem importante, mas exigiu, foi um

desafio muito novo assim, exigiu muuuito né pra que a gente conseguisse reelaborar toda a discussão que a gente tá fazendo e deixar o que que é mais importante da pesquisa também, meio que... isso que era muito difícil lá dentro né, como propor esse entre, essas essas relações que tão entre ali nesse espaço que, que é completamente diferente daquilo que a gente pesquisa.

Entrevistadora: sim, ee ãã vocês trabalham com sequências coreográficas prontas, vocês trabalham mais com tarefas... com ações, assim... algo que vocês vão descobrindo, a grade, não sei quê... e aí tentam levar pra lá, mas ou tem alguma sequência coreográfica, alguma coisa que vocês vão montando a partir do espaço?

André: tem, não, teeeem, às vezes a gente elenca não uma sequência coreográfica...

Entrevistadora: um jogo

André: ééé, é, a gente elenca esses jogos, esses roteiros deee de ação né, então começa aqui, vai passar por ali, vai chegar num outro lugar, isso pode acontecer, a gente escolhe, ouu se vai ser só jogo, também a gente escolhe. O que a gente escolhe bastante é compor né com o espaço e com o outro, entre a gente e com outros...

Entrevistadora: deixar aberto pra poder...

André: ééé, mas em geral tem essaa, esse...

Entrevistadora: uma linha

André: uma linha, acho que não é tão linear, mas tem uma linha de ações, q q que pode ser também uma só assim

Entrevistadora: que pode mudar...

André: pode mudar, ela muda às, quase sempre ela muda, ela muda porque a gente, enfim, é um estudo né, é uma pesquisa, então a gente acaba mudando pra entender o que que a gente quer de fato com com esses com essa sequência, que pode ser entendida como uma sequência coreográfica, mas elaaa ela mais um jogo do queee sete oito né.

Entrevistadora: uhum, e como é que é a questão dos sons assim do espaço, vocês trabalham com sons, vocês utilizam instrumentos, vocês utilizam música mecânica?

André: então, ag agora tá isso, a gente tá com ã a Lú tá tocando o fole né, fole de oito baixos. A gente trabalha o tempo inteiro com esse com esse som da rua com essa paisagem sonora, ãm o som mecânico não entrou ainda, tem uma proposta da Edi que é de trazer... mas aí também é pesquisa que a gente não começou né que a

gente ficou, ficou ficou de experimentar né, tem coisas que depois, da dependência da orientação ainda. Que é pegar esses essa prop essa própria paisagem, essas próprias falas que estão na rua, que estão relacionadas com a gente e e e elaborar elas num trabalho mecânico de se ampliar, de repetir, em vários espaços, lugares, isso ainda não foi, mas isso existe como proposta de experimentação também. Tem e a gente já experimentou com, cooom o Edson Bento, o Edson é um senhor que trabalha ali e ele já fez um um jogo com a gente, de se relacionar com a gente a part a partir da venda dos.. a gente fez até um pequeno vídeo com ele

Entrevistadora: hum, legal

André: não sei se você viu, dá pra ver também depois, que ele fica vendendo produto de beleza...

Entrevistadora: ah! eu vi sim, vi sim!

André: que ele fica falando as partes do corpo. Foi um trato assim, a gente estabeleceu esse jogo com o Edson né, que tá ali, que sempre vê a gente, que a gente conversa com ele sempre, e tem o, tem uma vontade também, num primeiro, uma primeira aproximação que ainda não virou efetiva de experimentar os próprios músicos que trabalham ali na rua, de de a gente no Corpo Poético Corpo Político a gente até, enquanto a gente fazia o experimento, tinha um rapaz que toca violão e ele viu e começou a jogar com a gente, então essas composições também são...

Entrevistadora: mas nada programado...

André: nada programado, ele olhou, viu a gente vindo e começou a tocar, depois a gente foi falar com ele, “ah eu vi vocês, deu vontade de tocar” e ele ficou improvisando umas coisas, solos de rua

Entrevistadora: o legal de quem trabalha na rua é isso né, tá sempre pronto pro... aberto pro acaso...

André: e aí tem essas coisas que acontecem né, tem esses ruídos externos que invadem o trabalho, a gente invade, ãã essa paisagem sonora compõe muito né, os carros que passam com os apitinhos ligados, isso a todo momento, o som do fole que tem, que tem uma relação com a nossa respiração, que também é bem, é bem presente dentro do trabalho né, esse abrir e fechar enquanto a gente tá parado ou em movimento, às vezes também vão dando, vão dando um ritmo do respiro. Todas essas coisas ficam em jogo assim.

Entrevistadora: sim, e quando vocês saem do espaço assim, como é que ele um, que ele se modifica pra vocês, e pras pessoas que tão lá também?

André: hum, essa é muito boa. Risos. Eu acho que a São Bento, ela se modificou muito ao longo desse tempo né, que a gente tá pesquisando, a gente hoje, vejo muitos pontos de vista muitas vezes repetidas né, o que dá dá um outro lastro pra rua assim, elaa, ela ganha uma dimensão né maior. Acho que cada vez que a gente vai ela ganha esse novo laço assim, que tem tem, tem uma preocupação da gente, que a gente tem de estudar o que que é a rua, como é que ela se foi formada, como é que ela chegou a ser o que ela é hoje, por causa das pessoas que tão ali há muito tempo, uma pessoa que tá há mais de quarenta anos trabalhando ali na mesma rua, no mesmo ponto fixo, o Edson que tá lá há mais de vinte e cinco anos, ééé ela é meio alefi sabe? De compor camadas deeee de significados, e e a sensação que eu tenho de que, que a gente compõe uma certa camada, mesmo que pequena fica um rastro né? Dee de memória mesmo, as pessoas que tão penduradas, as pessoas que ficam devagar ali naquela rua. Ééé não é muito raro assim quando a gente experimenta ver pessoas que param assim completamente pra, sai, quebra o cotidiano completamente, tá indo pra 25 de Março, pára e fica vendo um tempo, acho queeee só são são esses lugares também dee do do cotidiano já já provoca uuuum um novo ruído assim na rua, é que é muito difícil medir né, como, é muito difícil ter essa medida, do que fica do que a gente faz, mas isso sim acho que fica pelo menos um rastro, um espectro ali deeee de presença ele fica permanente né, mas pra a gente acho que é muito forte né, aaa corporalmente, acho que isso fica muito impregnado no que a gente faz assim e como a gente pensa. É muito difícil passar lá de novo seeem, sem me atentar pra um tanto de coisas que eu já me atentei sabe? Hoje, hoje quando a gente tá experimentando também deeee de que essas memórias que tão sobrepostas nessa rua me afetem né, e isso é, e é, mas isso é bem pessoal também, mas acho que tem uma, umm uma relação muito afetiva com essa sobreposição de tempos e memórias que tão, que tão dadas, ã tão chutada tão massacrada elaa, isso vem muito forte assim pra a gente, pra mim pelo menos assim...

Entrevistadora: e, vocês fazem pesquisa cooom ã coom as pessoas sobre a rua?

André: também, nessa sexta as meninas foram colher alguns depoimentos, das pessoas que tão ali, que trabalham ali, a gente já conversou com algumas pessoas que trabalham ali, então tem um tem um tem esse lugar de conversar mesmo, de

pesquisar nesse sentido doo da fala, tem uma coisa que tá em livro, em registro, que já tá escrito, já tá ff feito, e que também é uma um material sempre possível, ééé e a gente vai tentandooo sei lá fazer muitas camadas dessa pesquisa também né, pra entender como ela foi, como ela se estabelece, qual é qual é a dinâmica dela de passado de presente, né, qual é como a gente tá olhando em perspectiva mesmo, é um trabalhoo que rola meio permanente assim, ele é incessante, não é frenético, mas ele é incessante assim, a gente não faz ele todo dia mas é uma dimensão muito importante praaa pra entender o que cê tá fazendo e onde cê tá fazendo né.

Entrevistadora: sim, pensar com o corpo eee a partir de outros lugares.

André: é, e não distanciando o corpo também né eu diria.

Entrevistadora: acho que é isso André

André: é isso?

Entrevistadora: é isso.

André: não sei se consegui responder tudo...

Entrevistadora: sim sim sim, foi ótimo

Simone Laiz de Moraes Lima - ...AVOA! Núcleo Artístico

Simone: Então, deixa eu te falar antes de cê começar, sobre sexta-feira.

Entrevistadora: Aham, diga, tá.

Simone: A gente tá num momento da pesquisa, é... Assim, porque a pesquisa tá acontecendo no grupo e aí tem, a gente tá fazendo alguns encontros que são entre duplas pra que desenvolva algum processo, dentro da pesquisa, pra que depois a gente compartilhe, pra que isso enriqueça o próprio trabalho. Então, nesse momento, eu tô nesse processo junto com o Gil, que é o... o Gil Grossi, que trabalha com a gente, de colher relatos de pessoas que trabalham na Rua São Bento, que é onde a gente tá trabalhando agora. E que trabalham lá já há muito tempo, e que, na verdade, chegaram, é... chegaram na gente dentro da nossa própria ação de performance, de tanto a gente tá lá, a gente foi se aproximando, foi se conhecendo. Um deles participou, inclusive, de uma das nossas ações e aí criou um vínculo de amizade.

Entrevistadora: Sim.

Simone: E aí a gente sempre conversava, e aí a gente achou interessante ter esse material e utilizar desse material também possivelmente, assim, ainda não tá estruturado como. Então, nós estamos colhendo esses depoimentos e dois deles que estão lá, que são o Edison e o Preto, que nós já conversamos, o Preto é camelô e o Edison, ele distribui papeizinhos, assim, falando, Natura e Avon. Cada dia da semana ele trabalha pra uma empresa.

Entrevistadora: Sim.

Simone: E eles trabalham no mesmo quarteirão, assim. Um é dezessete anos e o outro é vinte e cinco anos, que é esse quarteirão que pega, a... do Martinelli até a igreja.

Entrevistadora: Aham.

Simone: E eles nunca subiram no Martinelli, e o Martinelli é um ponto que a gente usa como observatório, né, pra ver a rua, dali de cima, fazer as discussões.

Entrevistadora: Eu fui lá na terça-feira.

Simone: Cê foi?

Entrevistadora: Fui, conseguir subir também.

Simone: Muitas coisas surgiram aí das observações que a gente começou a fazer. E aí nesse sexta, nós vamos subir com eles lá, pela primeira vez, com intuito de gravar

depoimentos e de ter uma conversa sobre o que é ver a Rua São Bento dali de cima. E o monitor de lá, do Martinelli, que também se chama Edison, que também se tornou nosso amigo, vai fazer uma monitoria especial pra eles. Então, é... eu não sei se nessa sexta a gente vai dividir o grupo e vai ter, né... eu e o Gil, de repente, talvez, ã, uma pessoa suba, e os outros façam alguma coisa na rua. Ou se a gente vai fazer todo mundo junto, a gente vai decidir na sexta. Então cê vai ver uma parte de bem processual mesmo, assim, da pesquisa, não vai ser um dia que a gente vai pra... pra uma ação de performance, né.

Entrevistadora: Sim, tá... Então tá, Simone, eu escolhi o “Pequena Dança”, então, pra trabalhar, né... pra tentar pensar o processo de criação a partir desse, desse... dessa performance, em específico, assim. Eu queria saber, primeiro, como vocês escolhem, em geral, assim, não sei se tu, há quanto tempo tu tá no grupo?

Simone: Eu entrei no grupo no meio do ano passado, dentro do... dentro de um projeto do grupo que não era o “AVOA” ainda, que era o “Corpo coletivo movente”, e aí esse ano, não... aí no final do ano passado, a gente resolveu, é... formar o grupo, assim, né, algumas pessoas ficaram, outras... teve uma outra que foi convidada, aí a gente escreveu o projeto pra esse que nós estamos agora. Então assim, dentro do projeto oficialmente, desde do início do ano.

Entrevistadora: Sim. Por que eu queria saber, assim, mais no geral, assim, mas não sei se tu vai saber me dizer, como vocês escolhem o tema dos espetáculos e como que foi a escolha desse, assim...?

Simone: Do “Pequena dança”? Não é um espetáculo, né, assim, a gente não trabalha, acho que dentro desse lugar de espetáculo.

Entrevistadora: Sim, isso é outra... dúvida que eu tenho.

Simone: A gente trabalha dentro... assim, a gente trabalha na rua, né, então não é um trabalho que... não é um palco que a gente monta na rua pra ser visto, né, a gente se mistura com as pessoas que estão ali.

Entrevistadora: Sim.

Simone: Então, não tem esse lugar do espetáculo. E o “Pequena dança” foi uma proposição da Luciana que ela já havia desenvolvido alguns anos atrás, sozinha, e ela encerrou a pesquisa dela, dentro do “Pequena dança” e ela lançou pra gente como experimentação, e a gente já tava experimentando outras coisas, e aí a gente começou a experimentar também esse lugar da micro-resistência.

Entrevistadora: Aham.

Simone: E nós, é... assumimos esse nome “Pequena dança para crescer nos vãos” que foi o trabalho que a gente acabou levando agora pro SESC, mas também no início, em julho... foi em julho?... eu acho que foi em julho, em julho ou agosto, agora não me lembro muito bem da data, a gente fez um outro trabalho, que era “Do que é feito o encontro”, que foi pra assim, asosma..., então foi nomes que a gente deu pra trabalhos específicos, né. O “Pequena dança” ele foi pra essa temporada que a gente fez no SESC, mas os trabalhos que a gente tem feito na rua, a gente não tá nomeando ainda, né. A gente não sabe ainda se, de repente, vai ficar esse nome como nome de um trabalho final do... do... fomento, porque ele ainda tá acontecendo, né. Mas, tem alguma coisa da pergunta que eu não respondi?

Entrevistadora: Como que vocês escolheram? Não, mas acho que tu já me respondesse sim, foi... Ah, tá. Foi a partir do outro, né.

Simone: é.

Entrevistadora: ã... tá.. e de que que trata esse? Porque assim, o “Pequena dança” tá dentro do “Entre espaços”, né?

Simone: Sim, sim, tá.

Entrevistadora: De que que trata o “Entre espaços”?

Simone: é uma proposta de trabalho pra rua, né. É... onde a gente parte assim, uma das questões que a gente tem levantado, é de como desenvolver um trabalho que nasça na rua, que é pra rua, e que tenha como base algumas questões da arte relacional. Porque a gente... é... de forma maneira que a gente se relaciona com esse público, o que que a gente quer comunicar, o que que chega ou não, né... é como que a gente entra nesse lugar, né. São questões que tão o tempo inteiro na nossa... fomentando a nossa pesquisa, assim. E o que que a rua, é... nos dá como elemento pra criação, assim. E esse entre espaço, ele tá sempre dentro desse lugar mesmo assim, que é explorar uma criação que é feito nesse lugar e a gente em trabalhado dentro de uma linha que não é narrativa, né, a gente tem trabalhado dentro de... de são trabalhos que eles podem ser vistos ou não, esse micro-resistência mais ainda, até, né, tem algumas experiências que a gente fez que, assim, cê fica completamente escondido, assim, de repente uma pessoa percebe. Outros não, a gente fica muito em evidência e todos conseguem perceber, mas a maneira como se relacionam com aquilo. Então a gente, é... tá tateando e investigando esses lugares, assim. E aí a pesquisa não parte só desse relação, mas também da própria relação histórica do lugar, tanto da história que ele tem de anos

acumulado, tanto esse tipo de história das pessoas que estão ali, vivas, e que movimentam a rua, né.

Entrevistadora: Sim. Então vocês não trabalham, assim, como personagens, ou algo do tipo, de vocês, dos bailarinos? Como vocês se colocam, assim... não sei também se vocês já pensaram sobre isso ou não ainda.

Simone: Não, não são personagens, assim. Esse grupo também tem uma característica que é, é... não sei se você sabe, mas não são todos bailarinos, né. Eu sou das Artes Visuais, né, então assim, tem uma... tem uma construção e... e um pensamento que... que tem a dança como algo muito forte, mas não é somente ela. Ela tá num lugar muito... de muito hibridismo mesmo artístico. A gente não tá, é... são corpos que dançam, mas não necessariamente são corpos é... que vem de uma formação em dança, como no meu caso, por exemplo, tem outras pessoas que sim. Tem outras que tão no grupo que tem essa formação, eu não tenho, mas... é muito mais num lugar, é... da... quando eu tô, por exemplo, é... na rua performando, é, sou eu, não é um personagem, né.

Entrevistadora: Sim. Aham. E por que vocês escolheram a rua São Bento, para fazer a criação dessa ação?

Simone: Olha, deixa eu pensar como foi a escolha da São Bento. Tem... é... quando a gente escreveu o projeto, a gente não tinha definido a Rua São Bento, mas o projeto anterior que foi o “Corpo coletivo movente” a gente tinha um trajeto, né, que pegava o centro novo, que é lá do Paysandu, aí subia pra São Bento e aí pegava o Santa Efigênia, tinha um percurso ali. As experiências que a gente fez dentro desse projeto na São Bento foram muito potentes e quando a gente voltou, o primeiro lugar que a gente pensou foi, vamos voltar pra São Bento e aí ali a gente continuou. Tem alguma coisa ali que fez com que a gente ficasse até agora, mas isso não quer dizer que a gente só vai ficar lá, mas nesse momento nós estamos na São Bento, assim. A São Bento é uma rua muito interessante, né, porque ela tem uma... ela é um corredor, né. E ela tem, a gente já... ela tem todos aqueles prédios, né... então dá uma sensação de como se tivesse um corte, assim, na cidade, que é aquela rua, né, como se tivesse um vão aberto, assim, né. E isso é muito interessante, assim, pra gente, né. E é uma rua que não passa carro também, né.

Entrevistadora: Sim.

Simone: De muita movimentação, é... até mesmo assim, pelo, eu não sei, teve alguma coisa naquela rua que pegou e fez a gente ficar. E acho que isso também

tem a ver com a maneira como nós fomos recebidos na rua, a gente foi muito bem recebido na rua São Bento. Né. Então, assim, isso fez com que a gente permanecesse. Ela não expeliu, sabe, pelo contrário.

Entrevistadora: Sim. Mais pelas pessoas mesmo.

Simone: É. Nós criamos vínculos lá e esses vínculos faz com que o grupo permaneça motivado a estar lá, como essas pessoas, como o Edison, como o Preto, o Robson, que é um outro, a própria polícia, a maneira como eles se relacionam com a gente é super tranquila, de cumprimentar, de parar pra ver, de falar parabéns, coisas que você fala assim “nossa”. Risos. Então, assim, acho esse lugar, traz uma segurança pro grupo mesmo cê tando na rua, que é um lugar que não é muito seguro, né, de estar, ela tem esse... eu não sei... eu me sinto, tem um aconchego da... nessa rua, sabe. Eu acho que a permanência tem a ver com isso também, além das outras questões da própria, da própria questão... da rua tá no centro, dessa formação que ela tem, das questões his... é uma das ruas mais antigas de São Paulo, né. Eu acho que é um pouco isso.

Entrevistadora: Sim. E vocês, então, vocês não definem todas as coisas no início. Vocês deixam um pouco ir vendo o que acontece para...

Simone: É, a gente tem algumas coisas definidas que são claras que é um pouco o que que a gente quer, qual que é a nossa proposta. Mas as ações elas tão em construção, a gente tá num momento de criação agora. Então a gente não tá apresentando um trabalho que já foi desenvolvido, a gente tá desenvolvendo um trabalho.

Entrevistadora: Sim, aham. E como que tá sendo o processo de composição, assim, dessa performance? É... a questão da preparação corporal, a preparação cênica, elementos cênicos, vocês utilizam? Como que tá sendo isso, assim?

Simone: Ó, não tem nenhum elemento cênico, não. São... é... bem a preparação corporal que a gente tem, a gente tem toda sexta-feira uma preparação corporal de palhaço e tem toda segunda-feira uma de improvisação, né, que tem uma linha muito forte do Klauss Vianna, assim, mas elas tão sendo a nossa base, assim. E aí quando a gente tá na rua, a gente faz um aquecimento, e... o que a gente vem desenvolvendo são coisas que o próprio grupo propõe, assim, vamos experimentar tal coisas, então, vamos. Aí a gente vai e experimenta, tá, isso aqui deu certo, isso aqui deu tal retorno. E se a gente quiser assim... se a gente tentar agora isso... tá um pouco nisso. O “Pequena dança”, acho difícil falar do “Pequena dança” pra rua

porque ele foi algo que foi... mais o que a gente deu esse nome pro trabalho no SESC.

Entrevistadora: Sim.

Simone: Mas quando a gente faz o micro-resistência, na rua, a gente fica é... a gente escolhe um... uma brecha dentro da rua que pode ser na arquitetura, ou pode ser no meio da calçada, enfim, mas que a gente permanece em pausa durante um tempo, e existe uma construção de uma imagem ali.

Entrevistadora: E o micro-resistência, ele também tá dentro do “Entre espaços”?

Simone: Tá. Tudo são nomes que a gente deu, são nomes que a gente vai dando, mas o projeto é o “Entre espaços”, assim.

Entrevistadora: Sim.

Simone: Então, no pequena... é.. é, não tem nenhum tipo de objeto cênico, mas apesar de que a gente talvez experimente alguma coisa, uma das coisas que surgiu que talvez a gente venha a experimentar é de trabalhar com uma caixa, de... que é uma caixa com um microfone que a gente possa, é... reproduzir alguns áudios de coisas que a gente já ouviu, ou que alguma pessoa possa pegar o microfone e falar alto. Então, assim, não se tá... até agora a gente não usou, é só a gente mesmo, assim.

Entrevistadora: Aham. E conforme vocês vão fazendo, experimentando coisas, depois vocês conversam, como é que é essa relação assim?

Simone: Sim. É, a gente...

Entrevistadora: Vocês repetem alguma coisa?

Simone: Ah, muita coisa que a gente repete, porque aí na repetição a gente vai descobrindo outras coisas assim, é fundamental fazer a repetição, mesmo. Tem dias que dá super certo, porque a gente fez um trecho específico da rua, aí depois na outra semana, a gente tenta num outro trecho, aí... aí reverbera de outra maneira, descobre outras coisas, né, então, não... tem outra coisa da repetição, bem forte. Mas a gente discute tudo que a gente faz, assim, chama pessoas pra assistir, também, pra poder colaborar com esse olhar de fora, né. A Valéria Cano Bravi é uma das pessoas que colabora com o projeto e que traz esse olhar também, e que propõe bastante reflexão pro grupo.

Entrevistadora: Sim. E, ã.. vocês tem, bom, não sei se tu vai saber me dizer exatamente, mas assim, em que que vocês se baseiam, assim, bom, tu já falasse do

Klauss Vianna, alguma outra linha, assim, que vocês seguem, que vocês se inspiram?

Simone: De dança?

Entrevistadora: É... mais exclusivamente pra essa... pro “Entre espaços”, assim.

Simone: Olha, o palhaço tem... vem com bastante força, assim, a linguagem do palhaço e da improvisação. Eu acho que são essas. Acho que sim.

Entrevistadora: Aham. E vocês, durante as experimentações na rua, vocês fazem a partir de tarefas, alguém... várias pessoas propõe, como que vocês fazem, assim? Cada dia é uma coisa?

Simone: A gente tem uma abertura pra que cada um possa propor, e a gente discute a proposta, e experimenta ou não, né. As coisas são escolhidas pelo grupo, assim. É... que a gente tem feito... (tempo), é... não sei, é, é um espaço muito de construção de criação, assim. Então, assim, as coisas elas... por exemplo, teve uma vez, teve num... no início logo depois que a gente, é... não sei se tinha saído o fomento ou não, mas logo no início, assim, a gente começou a fazer uma estrutura que era: nós íamos pra rua e cada dupla desenvolvia é... uma performance ali e os outros assistiam. Os que assistiam tentavam, é... não ficar em evidência, pra ficar claro que aquilo não era um grupo assim, tentava se misturar com as pessoas e tal. Às vezes, ficava, porque às vezes acontecia de ficar carregando duas mochilas e aí a pessoa percebia, e tal, e às vezes, não, e aí dentro desse lugar, essa dupla, tinha liberdade pra propor o que quisesse, né. E dentro dessas coisas que foram surgindo, a gente foi pegando algumas. Tipo assim, isso aqui ficou bacana, como, por exemplo, uma das coisas que surgiu, que uma das duplas se abraçou, e permaneceu abraçado durante muito tempo. E aí a gente depois resolveu fazer isso, adotar, todo mundo fazer esse abraço e ficar em pausa, em abraço, durante muito tempo. Aí depois a gente transformou esse abraço num abraço que foi se movimentando e virou um abraço coletivo. Então são coisas que surgiram de uma experimentação muito livre, assim.

Entrevistadora: Sim.

Simone: E aí a gente vai descobrindo um pouco. Ah, então, vamos permanecer com isso, não vamos, o que resultou, né. E é dentro desse lugar, né.

Entrevistadora: E aí, obviamente, cada um, a partir das suas referências, né, vai querer buscar alguma coisa diferente do outro, assim. Não sei como que é pra ti, se

tu leva alguma coisa das artes visuais mais, mesmo, pra tentar experimentar, a partir da dança.

Simone: Sim, ah, sem dúvida, eu levo. Não tem, acho que não tem como não levar.
Entrevistadora e Simone: Risos.

Simone: Sem dúvida, mas como... mas muito indo pra esse lugar da performance, né. Não é na, mas... sim... é de pensar a construção do corpo em relação ao espaço imagem, né. Isso eu levo com muita força, porque eu penso dessa maneira e vejo dessa maneira, né.

Entrevistadora: Sim.

Simone: Então, isso vem forte...

Entrevistadora: Aham. E como que o local influencia no processo de composição de vocês assim. Quais são os elementos que interferem mais? O que que vocês utilizam mais, assim? A questão da arquitetura, as pessoas?

Simone: É, a arquitetura não é só a arquitetura que é visível, né, não é só aquela tanto dos prédios e da rua, né, mas ela tem, eu não sei, eu... eu costumo pensar mais naquela arquitetura é... que tá impregnada ali, do tempo que... que tá passando, né.

Entrevistadora: Sim.

Simone: Dessa coisa.... de revelar, de repente, quando eu penso na arquitetura, eu penso muito em como meu corpo compõe e revela algo, pra aquele lugar que eu escolhi, né Como se, de alguma maneira, é... eu lançasse o olhar para aquilo assim, né... não só um olhar, é um olhar que vai olhar pra mim, mas que vai olhar pra aquele todo.

Entrevistadora: Sim.

Simone: Porque ele tá misturado, né, não é só pro corpo, né.

Entrevistadora: Sim. E vocês trabalham bastante com improvisação a partir da pessoas, né? Do local, assim? É mais com os que vendem lá, com os que passam? Como que é essa relação, assim?

Simone: Ai, é com qualquer pessoa que tá lá no momento, não tem separação, assim. Tem pessoas que vêm e que dialogam com a gente com muita força, que entram mesmo, assim, né. E que fazem, e que compõem com a gente, assim. E aí não tem separação, você não consegue... não é o... não sou eu que tô ali compondo, sou eu com aquela pessoa e com as outras, todas, que estão ali. E tem gente que deixa bem em evidência e permanece.

Entrevistadora: Que interfere mais, de forma mais...

Simone: Que permanece mesmo, assim. Como por exemplo, ah, tem inúmeros casos, teve um que a Juliane e a Pierra ficaram deitadas, uma em cima da outra, numa lata de lixo, assim. Teve uma mulher que veio e ficou durante muito tempo falando com elas, falando com as pessoas. Parecia que quem era a propositora da cena era essa mulher, não eram as duas, assim. Porque ela criou uma situação, pra aquilo que tava acontecendo, que mobilizou todo o espaço, assim. Depois que ela saiu, um outro homem entrou, sentou do lado delas, pegou um cigarrinho de palha, como se fosse um cigarro e começou a fumar. Risos. Então assim, são coisas que é... que acontece, assim, tem gente que chega falando e tem gente que chega simplesmente se acomoda, e fica do lado, né, como aconteceu com esse homem. Ah, tem inúmeros casos, assim, teve um que a gente fez uma pausa. E foi um dia que a pausa lá, tava com uma força tão grande, assim, que criou e a gente tava, meio que sem querer, ou querendo mesmo, meio que numa forma de um círculo, assim. De um lado e tal, tinha uma estrutura ali, tinha um campo.

Entrevistadora: Aham.

Simone: Mas as pessoas passavam entre a gente e tal, mas o que aconteceu é que por exemplo, um carro, porque ali na São Bento às vezes passam esses caminhões de correio, de... do banco, né, essas coisas assim, das empresas que atuam lá. Um carro, quando viu a gente, ele fez toda uma manobra pra poder conseguir passar pra não interferir, né. Um outro homem, que tava vendo, puxando um carrinho, também, ele tava vindo com várias outras pessoas, era um carrinho cheio de coisas, quando eles viram, nenhum deles falaram assim: “ah, sai daí”, não, eles fizeram uma manobra absurda, pra poder conseguir passar e também não interferir. Teve um homem, porque no centro tem de tudo né, teve um homem que começou a cuidar da gente, então, assim, se alguém passa, e aí ele começou a cuidar de um jeito que ele achava que tinha que cuidar, então se alguém passava no meio, ele já pedia pra pessoa sair. E aí teve uma hora que uma pomba veio e ele pegou e jogou uma coisa (risos), jogou tipo uma bola de papel, tipo “sai daí sua pomba”, tá atrapalhando. E não era uma coisa assim, tá atrapalhando o quê, né. Tem gente que fica também procurando, tão filmando de algum lugar, né, fica imaginando que é alguma coisa ou não. Então, acontece... depende muito do que que a gente faz, quando a gente faz umas coisas que, por exemplo, a gente fica deitado no chão, ou elas causam muito impacto, como foi esse caso das duas no lixo, ou... as pessoas simplesmente

ignoram, assim, e aqueles que não ignoram ficam assim “cê precisa de ajuda? O que a gente faz?”, não sei o que... e aí cria uma questão, assim.

Entrevistadora: Sim, e aí já muda a cena também.

Simone: Muda, muda totalmente.

Entrevistadora: A partir daquilo...

Simone: É. Teve uma vez que eu e a Edi, nós fizemos um... um, fiz uma proposta em dupla, assim, a gente fez o percurso da rua, performando e o grupo acompanhando. E aí uma família se deparou com a gente, em algum momento. E aí eles começaram a acompanhar em todos os lugares que a gente foi, eles foram atrás, assim. E riam. Davam gargalhadas.

Entrevistadora e Simone: Risos.

Simone: E eu achei muito curioso, assim, porque eles se divertiram, né. E em nenhum momento a gente tava com essa preocupação, mas eles acharam aquilo tão inusitado, assim, que eles davam muita gargalhada, assim. Então, são coisas que vão acontecendo, assim.

Entrevistadora: E eu queria saber também, pensando nessa coisa assim, de quando vocês trabalham na rua, vocês já tão em cena, né, vocês já tão apresentando algo. Como vocês pensam isso também, assim? Ao mesmo tempo que vocês tão fazendo uma criação, vocês já tão em cena, né?

Simone: Ah, toda vez que a gente tá, já tá, assim. Mesmo sendo experimentação é, assim. Não tem muita separação. Até quando a gente apresentou, que até foi uma coisa mais estruturada, formalizada, que foi pra mostra do fomento, que aí, né, tinha horário, tem gente que foi especificamente pra isso, pra poder ver e tal. Não eram só as pessoas que tavam ali, mas aí a gente fez coisas que a gente também, tudo que a gente vem fazendo, assim. A gente não desenvolveu algo novo, a gente pegou o que a gente já fez e criou uma estrutura pra mostrar naquele... naquele dia. E também, sem essa preocupação de que o público precisa permanecer com a gente. Tanto é que muitas pessoas não permaneceram, ficaram um tempo e foram embora. Porque o processo ele é longo, né. Quando a gente entra, quando a gente vê, nós estamos já há duas horas fazendo aquilo, né.

Entrevistadora: Sim.

Simone: Então, não é uma coisa que cansa quem tá fazendo, e também quem tá vendo, salvo alguns casos, porque às vezes acontece de alguém se deparar e ficar com a gente o tempo inteiro, até o final.

Entrevistadora: Aham.

Simone: E quando isso acontece é muito interessante, porque depois a pessoa vem conversar com a gente, pra saber de onde... quem nós somos, o que estamos fazendo ali e tal, não sei o que...

Entrevistadora: Sim.

Simone: Mas teve uma vez que um palhaço entrou. É um... eu esqueci o nome dele. Ele trabalha sempre ali no centro, ou ele tá vestido de Chaves, ou ele tá vestido de palhaço e tem uma outra fantasia que ele usa também. E foi num momento que a gente tava fazendo uma caminhada lenta, e essa caminhada lenta demora muito tempo, a gente fica muito tempo pra andar um quarteirão, assim, ou às vezes, meio quarteirão. E causa, assim, né, tipo assim todo mundo da loja fica olhando, as pessoas ficam comentando, tira foto, fica esperando o que vai acontecer depois daquilo, depois vê que é só aquilo, ou fica tipo, super encantando, assim, tem coisas... às vezes tem olhares que são assim lindíssimos, sabe, de retorno, sabe. E esse palhaço, quando se deparou com a gente ele entrou na nossa caminhada lenta, e o foco foi todo pra ele e a gente deu foco pra ele, deixou o foco se tornar. E ele fez a caminhada lenta com a gente, e foi incrível, assim. Então tem esses momentos, assim, que são totalmente, que não dá pra saber o que vai acontecer.

Entrevistadora: E tem muitos que entram assim, propositalmente, sabendo vou entrar para improvisar junto, ou é mais, como tu falasse, o do cigarrinho de palha, que tá, sentou ali, pra vocês ele tá em cena, mas pra ele não.

Simone: Não, pra ele, ele não tá. Ele só gostou da imagem, sentou e fumou um cigarro. Mas ah, tem gente que passa, que brinca, mas coisas assim, que duram...

Entrevistadora: sim, coisa rápida.

(cumprimentam outra pessoa)

Simone: mas que duram alguns minutos assim, de permanecer muito tempo, são casos bem raros, assim. Acho que esse palhaço foi o único assim que ficou muito tempo com a gente, essa mulher. Teve uma criança que uma vez que a gente tava em pausa também, que começou a correr em volta e a gritar "polícia, polícia, tá todo mundo louco". Risos. Era um menininho assim, de quatro anos, mas eu nem consegui ver, eu só vi no vídeo, eu ouvia porque eu tava bem no meio assim, eu não consegui enxergar. E tem isso, né, mas tem várias pessoas que entram, é.. que é muito rápido, assim... que conecta rápido e depois pum, vai embora. E outros não, que permanecem. O Edison, que é esse que a gente fez a entrevista, que vai tá na

sexta com a gente, ele teve uma vez que ele entrou, mas aí, não é... foi no “Corpo coletivo movente”, que nós convidamos ele pra entrar, porque a gente sempre cruzada com ele e aí nós ficamos amigos dele, assim, e aí a gente convidou, “ó, Edison, você não quer entrar?”, né, e ele “mas eu vou entrar”, aí falei assim “sim, mas você entra da maneira que você quiser, você pode tá oferecendo Natura e Avon como você sempre oferece e no meio disso falar coisas o que vier na sua cabeça do que você tá vendo e tal”. E aí ele entrou assim. Aí ele entrou no meio da gente e ficava fazendo “Natura e Avon”, e depois falava assim, pé, ele falava nariz, braço, cabeça e aí falava “Natura e Avon” e gritava “pééé”. Depois... E aí teve um momento que as pessoas, que... porque tem gente que olha pra aquilo e diz, ah, teatro, tá começando alguma coisa e para pra ver o que vai acontecer, né. E aí quando ele entrou começou a pedir pra ele sair, “você tá atrapalhando o teatro, sai daí que o teatro vai começar”.

Entrevistadora: Sim, porque o som tem uma questão mais assim, né.

Simone: Aí ele teve até que falar: “mas eu tô fazendo parte”.

Entrevistadora: Eles me convidaram. Risos.

Simone: Mas é curioso.

Entrevistadora: ã, eu queria saber assim, de que maneira vocês entendem que interferem no espaço, porque quando vocês tão na rua, vocês tão mexendo com aquele lugar, né, de alguma maneira.

Simone: Eu confesso que eu não tenho muita noção não, assim, de como que... o que fica pras pessoas que vêm assim. Eu tenho pras pessoas que me deram retorno. Mas os que me deram retorno, são pessoas mais próximas, assim, são amigos que foram ver, gente relacionada a arte. O Edson deu um retorno que foi assim, assim... ele falou assim “ah, interessante o trabalho que vocês fazem, assim a gente fica olhando e fica sem entender o que é, né...”. Risos. E... aí, mas... é uma interferência muito sutil, né... ela não é uma interferência... ah, mas teve algumas casos de... por exemplo, quando a gente usou a grade do Banco Bradesco. Ali, mexeu demais, assim, com o banco, porque o banco inteiro, toda a parte de cima do banco, foi pra janela. E aí, cê via, assim, todos os funcionários, assim “tipo, que que é isso? Vão invadir? o que é que é? O que são essas pessoas penduradas nessas grades? não sei o que, nanana”. E aí o segurança saía, olhava, e aí ninguém sabia muito bem o que fazer e tal, mexeu pra caramba, assim, e gerou um incômodo do banco. Da segunda vez, aí a Luciana foi até lá, se apresentou, entrou a carta do

projeto, falou “olha, a gente trabalha aqui na rua e tal, nós vamos usar a grade”, e aí eles falaram “não, tudo bem, pode usar, que bom saber que, né, que agora vocês se apresentaram e tudo mais e tal”. Mas aí quando nós usamos o segurança foi e falou: “é pra sair daí, não pode ficar, não sei o que tanãã”. E aí virou aquela coisa também, tipo, de repente gruda todo mundo na janela pra entender, né. Porque parecia.... apesar de não parecer, pelos corpos, da maneira como estava, que era pessoas que iam invadir o banco, cê tá na grade de um banco, né, isso gera uma leitura de... uma ameaça, de alguma maneira, aquilo ameaçou aquelas pessoas e causou uma coisa do tipo “o que que é isso, né”. Quem são esses corpos aqui, né.

Entrevistadora: Sim.

Simone: Então, teve é... tem esses ruídos que às vezes acontece, mas geralmente a gente é muito bem recebido, assim. Porque tem uma questão, agora, eu ando na rua São Bento e as pessoas me cumprimentam, né, os funcionários. Porque tem... cê vai lá, o cara da loja te vê, aí depois eu também vou lá, converso com ele. Então, assim, já tem uma relação de afeto, né. Mas tem muitos que nunca viram, que tão o tempo todo passando e que se deparam com a novidade, assim.

Entrevistadora: E qual que é a intenção de vocês, assim? Nessa interação com o espaço.

Simone: A intenção. Ah, eu acho que tem uma coisa que é.... deixa eu te tentar responder isso de um jeito... é, eu acho que tem uma.... eu acho que tem uma escolha de trabalhar ali... que eu acho que parte um pouco dessa coisa de que também estamos ocupando aqui, também fazemos parte desse lugar, assim. Nós não estamos vindo de fora pra fazer algo e sair, a gente tá construindo uma história aqui, né, tem uma coisa de ocupação e de permanência. E de ocupar aquele lugar e saber ocupar aquele lugar com todos que ali ocupam, né. Não é... eu acho que não é chegar naquele, lá... para oferecer alguma coisa, acho que a intenção não é essa sabe, de ai estou aqui pra oferecer algo pra rua, ou pra quem tá aqui passando, é simplesmente também estar ali, de habitar também aquele espaço.

Entrevistadora: Uma troca.

Simone: É, uma troca mesmo. É um lugar de... é... de escolha e de ocupação que ali também é possível de ocupação de artistas. Como é. Tem inúmeros artistas ali, tem gente que toca, tem gente que vende coisas, tem tudo quanto é tipo de coisas acontecendo, cada um tem de uma maneira o seu território e esse território comum, né. E a gente dialoga com tudo isso, com todas essas pessoas, com o espaço, tá

tudo misturado, não tem muita separação. É... é de alguma maneira tá inserido... ser a história disso dentro da nossa própria história, sabe? É como se a rua, durante esse período que a gente for ficar, e eu não sei quanto tempo vai ser, que a gente vai permanecer lá, de repente a gente pode permanecer muitos anos, né.

Entrevistadora: Aham.

Simone: Ela vai se misturar com a história do próprio grupo, assim. Não.... não é que.... aí, a gente desenvolve um trabalho pra fazer na Rua São Bento, não... a gente vive na Rua São Bento, assim, é a nossa casa, sabe.

Entrevistadora: E a relação da obra que vocês tão criando com o espaço. Tentando voltar um pouco assim assim, de quais elementos vocês utilizam mais e tentando pensar como que vocês improvisam também, no momento que vocês já tem alguma coisa pensada e utilizam nesse espaço, depois vão pro outro. Como que se dá essa relação assim.

Simone: Não, faz a pergunta de novo que eu me perdi agora.

Entrevistadora: Eu queria saber a questão do... ã... da improvisação a partir do espaço e ao mesmo tempo de vocês já terem alguma coisa, ã, pensadas, né, como tu falasse, a gente criou aqui e depois fez lá. Como que vocês modificam alguma coisa, a partir desse espaço específico?

Simone: A gente modifica da maneira como espaço oferece pra gente pra modificar. É ele que dá o estímulo da mudança, é ele que dá o estímulo do movimento, da proposta, é o tempo inteiro o espaço, assim. Não é uma coisa que eu desenvolvo um tipo de movimentação, e eu vou lá e aplico. É lá naquele lugar que ele sugere que o meu corpo faça aquela movimentação.

Entrevistadora: Sim.

Simone: Então eu não tenho um movimento pré-determinado. Até mesmo quando a gente criou a estrutura de... foi uma proposta, vamos caminhar em câmera lenta em um fluxo em movimento, que não é, é uma coisa super, é uma experimentação que a gente fez que a gente é algo que a gente não tá inventando a roda, né, é uma coisa que assim, vamos experimentar isso, né. Mas a maneira como isso se dá, dependendo do momento que a gente faz, ou do trecho da rua que a gente escolhe, ou por que que a gente escolhe, ela acontece de diversas maneiras, assim, a permanência dela, e... é sempre dentro do fluxo do dia e do... tem muitas coisas que aparecem assim, que são total do acaso assim, que uma vez a gente tava... tava na rua e aí tinha um, uns funcionários, não me lembro, não sei se eles eram da

Eletropaulo ou da SABESP, mas eles tinham, eles puseram um cercadinho assim, com aquelas faixas, né. E eles tavam é... quebrando o piso da rua e aí tinha uns buracos, assim, e aí a gente pediu pra entrar e eles disseram “ah, não, não sei o que, não pode”, assim, e aí o Robson, que é um rapaz que trabalha na rua, que adora a gente assim, faz super propaganda, quando a gente tá lá ele fica super emocionado e tal, e já virou também nosso amigo, foi até eles e disse assim “não, eles tão sempre aqui, deixa entrar e tal”, “são artistas, não sei o que”, aí falou assim “então tá, entra” e aí a gente entrou e foi ficando dentro desses buracos, assim, então são... não sei se você chegou a ver essas imagens.

Entrevistadora: Vi, vi sim.

Simone: Então, a gente ficou ali durante muito tempo, então quando eles perceberam que a gente ia ficar ali mesmo, então eles continuaram trabalhando. Ninguém mudou o ritmo de trabalho, então varriam, cavavam, e.... e aquilo gerou bastante, assim, as pessoas que trabalham na loja faziam comentários, e depois que via que o negócio continuava ali, também continuava na sua rotina normal. Um monte de gente vinha e tirou foto. Foi um dia que.... que muita gente parou pra ver, assim. Foi uma ação que causou um impacto, assim. Isso foi totalmente do acaso, assim, a gente não sabia que aquelas pessoas iam estar ali, que aqueles buracos ia tá ali e de repente a gente se deparou com aquilo e a gente usou. Então a gente usa muito do elemento que o dia oferece assim, né.

Entrevistadora: Sim. E aí a temática que vocês trabalham também não é pré-concebida? É a partir do que tá dado ali.

Simone: Mas se entende temática pelo que, assim?

Entrevistadora: A ação que vocês vão realizar, por exemplo.

Simone: Essa ação é dentro da mesma estrutura do micro-resistência, que a ação ainda é a mesma. A gente tava experimentando esse lugar, nessa época. É que a gente... o... a brecha que a gente vai ter, ela é que a gente não sabe, que a gente descobre no momento.

Entrevistadora: Sim.

Simone: E o movimento que vai surgir, ou a pausa que vai surgir, é a maneira como o corpo vai se acomodar naquele lugar. Então tem uma coisa de a gente escolher o lugar e deixar o corpo se acomodando, que pode ser um acomodar que... que gera uma forma é... de movimento corporal como pode ser que não, né.

Entrevistadora: Sim.

Simone: Pode ser algo que muito mais muito simples e pouco perceptível, assim, né.

Entrevistadora: Sim. E a relação dos sons assim, com o espaço, vocês produzem sons? Vocês utilizam sons do lugar? Vocês improvisam a partir daquilo?

Simone: A gente começou a usar som há pouquíssimo tempo, que é o som da sanfona.

Entrevistadora: Uhum.

Simone: Tem pouco tempo que a gente tá usando. Também não sei se a gente vai permanecer, assim. Também a gente trouxe a sanfona pra experimentar. E... e aí gerou... e aí nós fizemos o que a gente já tinha feito com a sanfona. Já gera uma outra leitura, né.

Entrevistadora: Sim.

Simone: Ela traz já um... ao mesmo tempo que ela que ela releva também, que tá acontecendo alto, né, ela traz pro grupo um outro tipo de conexão. Assim, porque aí você sabe que você tá, você sabe que aquela sanfona, de alguma maneira, é o seu espaço, aquele som.

Entrevistadora: O som vai criando o espaço também, né.

Simone: Vai, ele vai criando e delimitando, né.

Entrevistadora: Aham. ã... eu acho que talvez de alguma maneira tu já tenha me respondido, mas assim, se vocês notam alguma modificação do espaço depois que vocês saem e como vocês enxergam aquele espaço depois que vocês saem.

Simone: Olha, eu passo bastante na rua São Bento, assim. Quando eu passo normalmente para coisas que eu tenho que resolver coisas no centro e tal, é... parece que é uma outra chave, assim, não... parece não, é uma outra chave, né. Apesar de que agora eu passo lá, eu sempre tenho que parar pra falar com alguém, cumprimentar e tal, virou meio que uma cidade do interior assim, né...

Entrevistadora: Sim.

Simone: Mas.... quando termina... a relação que eu tenho com o espaço, eu não sei te dizer exatamente... se é com o espaço, mas tem um tempo assim, de.... de permanência desse estado de performance que ele não é de uma hora pra outra assim, sabe. Tem uma coisa que fica dilatado ainda dentro de mim, assim. Tem um processo, né.

Entrevistadora: Aham.

Simone: Eu nunca parei pra observar desse ponto de vista em relação ao espaço. É muito mais interno, assim. Mas... eu não sei se tem alguma grande transformação, assim. E eu também não sei se essa é a nossa questão, sabe.

Entrevistadora: Sim.

Simone: Porque não... eu acho que a gente não tá lá pra modificar... a gente tá lá só pra estar, assim. Não é uma coisa que... (pausa) ele... é, não sei. É um trabalho que de alguma maneira, eu não sei se ele... ele não... eu ia falar de mudar a rotina das pessoas, mas não é isso assim. Porque ele lança, de repente, um... uma outra possibilidade de... de algo acontecer naquele lugar, assim. E como aquilo mostra o que chega, o que fica.

Entrevistadora: Mas o evento.

Simone: Não dá pra saber, assim, né. Não sei muito bem.

Entrevistadora: Aham. Risos. Então tá, Simone, é isso.

Simone: O que eu sei também é que, as pessoas que tão lá, que trabalham lá, como a gente assim, eles gostam. E a gente também gosta, da rua movimentada, gostam das coisas acontecendo ali, porque ali é um espaço de encontro de pessoas, né, de encontro, de troca, de.... de ocupação. É um lugar que tem uma.... ele tem uma... aí, é uma espécie de, é como se fosse um lugar, não sei se você conhece esse conceito, de arquitetura, que pensa na alma dos espaços, ali é um lugar que eu sinto que tem, sim, porque é um lugar de convivência, assim, é um lugar de... é um lugar vivo, né. E acho que a gente tá ali também colaborando a partir disso, e vivendo a partir disso, e criando a partir disso, assim. Não é... é... ah, não sei, acho que é isso.

Entrevistadora: Então tá bom.

Berenice Fuhro Souto – Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto

Entrevistadora: Berê, primeiro sobre o grupo.

Berê: Sim.

Entrevistadora: Como, quando e por que se deu a formação do grupo?

Berê: Deste agora? Tu queres falar especificamente?

Entrevistadora: Não, eu acho que do grupo, do teu grupo mesmo.

Berê: Tá.

Entrevistadora: Que não deixa de ser uma continuação, né.

Berê: Não, é, é uma continuação. É num outro espaço, mas é uma continuação.

Entrevistadora: Sim, é, é o mesmo grupo.

Berê: O... o grupo, Débora, porque eu tinha a escola e teve o primeiro Dança Sul, ã... que era uma mostra de dança que tinha em Pelotas, com grupos de dança do Paraná até Argentina, e Montevideo. E quando eu vi a qualidade daquele trabalho, e que o meu tava muito aquém, porque era uma coisa assim, pueril, que hoje eu dou risada, eu vi da necessidade de ter um grupo que trabalhasse, todos os dias, para a preparação assim de tudo, ter um... para ter um trabalho de qualidade. E foi aí inclusive que eu descobri que eu fazia dança contemporânea, que eu não tinha essa noção antes.

Entrevistadora: Sim.

Berê: Porque eu tirei educação física.

Entrevistadora: Para ti, foi a dança. Risos. Quem são os integrantes do grupo e qual sua formação? Aí do grupo atual.

Berê: Tá, do grupo atual, é a Josi que é professora da Faculdade de Dança, ã... que coordena inicialmente esse projeto comigo na Biblioteca, que a gente chamou “Palavra coreografada”. A Maria Cristina, que é professora do IF-Sul; a Cristiane que é corretora; tu que és da Arquitetura; a Lana que é estudante do IF; a Mônica que é formada em Pedagogia e Dança; a Bruna que é formada em Filosofia, não sei se eu esqueci alguém.

Entrevistadora: Acho que não. Acho que é só.

Berê: São 8. Não, com a Josi, são 9.

Entrevistadora: A Josi, é... O João não sei, o Cauê não sei.

Berê: Não, o Cauê tá para quebrar um galho. Nem pode, nem tem tempo para essa dedicação.

Entrevistadora: A Jainne.

Berê: A Jainne, da Dança. E acredito que agora, passada essa coisa, vem aquele menino da medicina, que não tão no espetáculo, mas que seguem no grupo. É um menino que faz medicina, o Rafael; uma professora, me esqueci... a Raquel né; a Talita.

Entrevistadora: A Vanessa.

Berê: E a Vanessa, que não estuda.

Entrevistadora: Aham. E como são organizadas as divisões de tarefa do grupo? E se os integrantes já se conheciam. Por que eles foram pro grupo?

Berê: Não, não se conheciam. Não posso dizer que todo mundo era desconhecido, mas eu acho que a grande maioria era desconhecido e foram chamados. Eu acho que o que atraiu era a função da gente tentar não ser um grupo profissional ainda, mas fazer uma tentativa de não pagar um lugar, ã... e nós todos sermos ressarcidos quando enviarmos projetos. Então, ã... não sei, que...assim, que influi, né. O meu nome é um nome forte, assim, eu tava voltando pra cidade, eu nunca parei de trabalhar, mas eu tava trabalhando só com uma bailarina, ou dois, porque eu tava muito nas Feiras de livro, então claro, tem todo esse espaço. Eu acredito que as pessoas conhecessem o meu trabalho, mas muitos não conheciam.

Entrevistadora: Aham. E como são organizadas as divisões de tarefas do grupo?

Berê: ã... Tu queres saber pra tudo? Ou queres saber para a forma de espetáculo? Porque acho que a gente não tem uma... não sei, aí tu me ajuda a corrigir, uma definição, assim, eu acho que a gente pega junto para fazer, é realmente um grupo, né. Acho que tem: antes era mais dividido, era as aulas da Josi e a minha, infelizmente a Josi, ã... tá com a faculdade, e felizmente, né.

Entrevistadora: Sim.

Berê: E com o colégio. Então, fiquei eu dando aula porque a princípio era isso, eu queria alguém que dividisse essas tarefas, mas a Josi acredito que volte assim, né, uma pessoa que eu adoro trabalhar, mas a Josi dava aula e eu dava aula. O ano que vem eu acho que vai ter mais gente dando aula. A Mônica vai dar classe, tu, a Bruna vai dar alguma coisa de jazz, eu acho que vou buscar alguém que dê capoeira, enfim. No momento, eu dou as aulas e fora as aulas todas que a Josi dê... deu, né, ã... eu vou facilitando vocês de um modo que vocês vão exercitando a imaginação e criando seus próprios passos, isso eu gosto de definir sempre, porque tá no meu método de dança, que é aquela função da chuva que eu digo, se a chuva

arrasou a tua casa, tu tem um tipo de sentimento, e se a chuva é boa pra tua colheita, o teu sentimento é outro. E daquelas partituras que vocês vão criando, eu vou montando as coreografias. Na hora que eu vou olho assim, eu já sei mais ou menos quem encaixa com quem, aonde, onde vou te colocar, enfim. A criação é conjunta, os textos e roteiros dos espetáculos, dos dois que nós tivemos, foi meu. E acho que, ah, tá faltando guarda-chuva, a Jaine vem lá e traz mais guarda-chuva, não tem uma...

Entrevistadora: Muito bem definido isso não tem, né, é mais do momento também, de cada um, quem pode ajudar mais...

Berê: É o que eu penso, assim eu sou meio desregrada. Desregrada. Não acho que isso seja desorganização, é... é uma outra forma de adaptar àquele grupo, né, e o que eu gosto de trabalhar é com grupo assim, que eu não precise exercer, não tô trabalhando com crianças, somos todos adultos, todo mundo faz alguma coisa fora, não vivemos de dança. Então, é... a minha exigência é única, que seja prazeroso estarmos juntos, que a gente não precise tá malandreado, fugindo, realmente é pegar junto. Eu acho que isso a gente tem, apesar de muito diferentes, né.

Entrevistadora: Aham. É verdade. Como é a rotina de trabalho? Quantas horas semanais? Quais as técnicas de dança utiliza?

Berê: É assim, ã... muito pouco, né. Na verdade a gente começou com dois dias de aula só, então quando chega os espetáculos, ã... a gente até se junta, que eu acho sobre-humano, quase todo dia, não sobre-humano estar junto todos os dias, sobre-humano porque aumenta muito uma carga de trabalho que não seria necessária se nós tivéssemos encontro de duas horas por dia que é o que eu pretendo para o ano que vem, ver se a gente consegue isso. Porque aí, ã... se divide, né, as aulas. Eu acho que um ano é muito pouco tempo de trabalho, na verdade a gente começou em abril, né.

Entrevistadora: É, nem é um ano. Sete meses.

Berê: Abril, de julho pra cá, na segunda semana de... de julho pra cá, nós criamos três espetáculos, que a gente vai apresentar por quatro, cinco anos. Então eu acho que é um grupo com possibilidades, e é isso que eu fico com pena, imagina se a gente fizesse só isso, não é só, mas... Então nos encontramos duas vezes, quais são as técnicas? Fundamentalmente a gente teve uma pincelada de contact, a minha preocupação maior era com o não machucar bailarino, porque eu nunca tive bailarino machucado em trinta anos, então eram as alavancas, a maneira de cair, a

maneira de respirar, que isso é bem difícil, eu acho que a gente ainda não acaricia o chão, que é como eu quero chegar. Termina que se usa, ã... algumas técnicas de moderno, mas a gente nem fez a sequência que eu tenho de moderno, de... das posições do moderno, primeira, segunda, terceira, quarta, quinta e sexta.

Entrevistadora: Aham.

Berê: Improviso. A gente usou bastante a técnica do elástico e com bastante elementos assim. E... a Josi deu técnicas de segurança, de confiança, ã... trouxe outros elementos, bolinha, folha de papel, que isso a gente trabalha bastante, né, tanto eu como a Josi com...

Entrevistadora: Elementos, é.

Berê: Então... não tivemos uma técnica clássica, que também eu quero assim que a gente tenha, no máximo, uma aula por semana, porque a técnica de clássico é a do passaporte mais forte, então, pra mim, tem que ser a última técnica, já que não se quer ser bailarino clássico. Isso eu já tô falando para futuro. Tu me perguntou esse ano, né. Então, acho que eu já falei tudo, assim. Contact, improvisação, elástico, chão, alavancas, pilates, a gente fez pilates chão e muito alongamento.

Entrevistadora: Técnica de voz, né.

Berê: E técnica de voz, tanto comigo como com a Jaine. E muito a técnica de buscar movimento através das palavras que esse é o nosso objetivo, palavras e letras. Pra criar os movimentos, este foi o nosso trabalho.

Entrevistadora: Uhum. Tá, isso aqui tu já respondesse. A partir do que se construiu a poética do grupo?

Berê: Olha, ã... sempre é dos meus sonhos, eu vinha de um momento assim, com muita sede de criação, né. Tu quer dizer deste grupo agora, né?

Entrevistadora: Desse grupo agora, que também não deixa de ter uma ligação com o grupo anterior, né, mas como vai mudando as pessoas...

Berê: Sempre o grupo vai mudando, então é isso, eu tive sempre muito envolvida com Letras, eu fiz um curso de laboratório de autoria, eu sempre gostei muito de ler, e há tempos já o outro grupo tudo era em cima de literatura. Então eu vi, quando eu voltei pra cá, aquele potencial que tem a Biblioteca e resolvi apresentar o projeto “Palavra coreografada”. E aí, foi mais ou menos nessa época que eu conheci a Josi e perguntei se ela... queria trabalhar junto. A Josi mergulhou no projeto de cabeça, então foi através disso assim, da literatura porque tem duas... dois conceitos, né, o conceito da leitura mesmo, que... que eu gosto e aquele buscar um conceito que o

bailarino tenha mais conteúdo. Porque eu digo que das artes, nós, os bailarinos, somos os mais, desculpa a classe, mas... os mais futeizinhos, porque como a dança veio de estar muito na frente do espelho, e duma barra, e só o externo externo externo, a forma, a... né, a estética mesmo, eu acho que a gente ficava mais vazio assim. E eu, isso eu trago desde que eu comecei lá a escola de dança, que é a arte de dançar melhor com a vida. Então em primeiro lugar ser arte, buscar, né, e isso eu passo sempre pros alunos, assim... Eu vou falando e vou pensando, já fica, ã... mexe com as memórias né...

Entrevistadora: Já muda alguma coisa, né...

Berê: Mexe com as memórias né. É, exatamente... Eu acho que... é buscar isso assim, o viver melhor, o repensar, né, essa maneira de dançar com a vida.

Entrevistadora: E como que a inspiração, por que aí tu me conta um pouco que vocês já trabalhavam algumas experimentações de rua, laboratórios de rua, e como que isso influenciou também um pouco na poética do grupo, se influenciou.

Berê: Eu acho que o grande amadurecimento do grupo se deu a partir da rua. ã... porque toda a técnica que tu usa de contact, todo exercício de improviso, né, que pra leigos tu fala improviso é qualquer coisa, mas a gente sabe a dificuldade que é improvisar e isso esse grupo agora, eu também acho, que já tem um bom pique de improviso. A rua é um improviso, tu não tá protegidinha e também é diferente da gente improvisar de uma peça que não tenha ninguém, ou numa praça vazia, ou numa praia vazia, né, as pessoas é que te dão, todas tão vendo a mesma coisa, cada uma leva pro seu ponto de vista, né. Na verdade, o ponto de vista sobre a vista daquele ponto que a pessoa tem e a gente tem que amadurecer ali e muito, porque tu tem que tá atento ao que está acontecendo, e ao mesmo tempo concentrado dentro do que estás fazendo, porque se não se esvai a energia e foi tudo. Se alguém te ofende na rua e aquilo tu não sabe reprogramar ligeirinho e amadurecer, tá... tá... tá perdido tudo o que tu tá fazendo. Tu sai do papel. Então essa linha e agora eu tô com a linha tênue, e é uma linha tênue, entre o bailarino e o papel dele. E ali o que tem que vencer é o papel que ele tá representando, então é uma reciclagem rapidíssima.

Entrevistadora: Sim, um estado de apreensão, né.

Berê: Isso. E eu ainda não tenho, não organizei que nem eu tinha, porque a gente tinha um psicólogo acompanhando, que eu acho legal, porque muitas coisas aparecem também.

Entrevistadora: Aparecem.

Berê: É uma coisa bem profunda que a gente faz, eu acho.

Entrevistadora: E aí tu me conta um pouco qual o histórico dos espetáculos, e aí eu acho que pode ser mais de anterior e como que se chega nesses espetáculos desse grupo atual.

Berê: ã... Os espetáculos começaram como escola, bem o que eu disse. Depois do Dança Sul, eu passei a pensar em um grupo. Eu sai pra fazer muito curso e ter a consciência do que era aquilo que eu estava fazendo, me ajudou muito o profissional de Santa Catarina, que diz porque não é todo mundo que tem essa... E uma do Paraná, a Jobrasca, que viu o valor no meu trabalho. Porque hoje falando, ã... as coisas que eu faço, ou mais ou menos as que eu fazia, aquilo era uma loucura na cidade, porque ou se dançava clássico, ou tinha jazz e nem se pensava em música brasileira. Eu trabalhava descalça, com música brasileira, e já se trabalhava improvisado, claro que de uma forma muito empírica, né. Então, eu fui atrás e formei o grupo e comecei a fazer dois espetáculos, o espetáculo de final de ano da escola e o espetáculo de grupo. Tinha diferença, o grupo é que era o que se apresentava, ã... quando convidavam, mas eu ainda não tinha uma... apresentava uma vez, outra vez a gente não fazia...

Entrevistadora: Uma progressão?

Berê: Não. Temporadas. Então, eu digo assim por muitos anos teve o grupo, mas a fase de grupo que nos chegamos muito perto a nos tornar profissionais, é um grupo que eu tive por cinco, seis anos as pessoas, outras por quinze anos, que treinavam. Ensaíávamos todos os dias. Então eu digo, a partir de “Búzios”, que foi o primeiro espetáculo com temporada e com esse trabalho bem completo, assim, né, com figurino, trilha própria e temporada. E a partir dali, veio “Búzios”, aí “Nau dos sentimentos”, a gente fez laboratório na rua dois anos. Antes de apresentar o espetáculo, que é diferente do que a gente tá fazendo agora, que a gente vai fazer. Não vamos apresentar porcaria, mas a gente vai ensaiar. Porque aí que tu tem a visão, é diferente de tu te preparar dois anos pra uma coisa. E é isso que a gente vai fazer, agora essa coisa se cuspiu, como eu digo, né, nós vomitamos um espetáculo. Antes não, era um espetáculo mastigado porque a gente botava a mesa. Agora a gente ainda vai ter que fazer isso, vai ter que refinar, olhar o que a gente tá fazendo. Então, depois do “Nau de sentimentos”, veio “Usando Drummond, para falar as pessoas”, “Búzios”, ã... “Clarice Lispector e Fernando Pessoa, revisitando os nossos

eus”, e depois os da Feira de livro que fizemos com poemas meus, porque... bem como eu te disse, eu tava bem envolvida em escrever. Sempre então, nesses, fui eu que fiz roteiros, ã.... textos, ã... essa função. E aí sempre na rua. Sempre tinha... Mesmo que, tem diferença de um espetáculo ser para rua ou ser apresentado na rua, né. Clarice Lispector e Fernando Pessoa, que era revisitando os nossos eus, a gente apresentou lá no quadrado, então tinha criança na praça, e achavam que aquilo era um espetáculo muito além do entendimento, as crianças foram se calando, foram... e no final tava tudo paradinho, assistindo. Eu acho que a dança tem o seu lugar, deve ocupar esse lugar na rua, mesmo que não seja de um espetáculo de rua, eu acho que... tu enxerga... o bailarino enxerga o espetáculo de outra forma, as pessoas que vão ver também, e essa é a possibilidade de tu não ficares quadrado. Porque num palco tu tá olhando, tu tá todo protegido, tu sabe tudo que vai acontecer, né. Então eu acho que tem valor as duas coisas, tu fazeres um espetáculo de rua que é o que a gente tá começando agora, a fazer. E eu penso que dançar na rua é como a gente caminhar na rua, porque eu descobri a cidade de uma outra forma, eu abandonei o carro há dois anos, há dois anos eu vejo outra cidade, eu penso, eu admiro, eu vejo cantinhos, coisa que de carro a gente não faz. E dançar é a mesma coisa, é lindo dançar num teatro, é maravilhoso, mas a gente enxerga... a gente tem uma outra visão dançando na rua.

Entrevistadora: Sim. E o público tem outra visão do espetáculo também, né.

Berê: Muito, porque aí tem público que vê de frente. Aí sim, tem essa questão, que se tu faz para o palco italiano é praticamente, né, pra frente, e quando tu tá é como um teatro de arena. É um espetáculo que ele é muito mais rico, né, em possibilidades.

Entrevistadora: Não é chapado, né. Tá, e os espetáculos desse ano, me conta Os dois ou três, né. Dois, porque o “Inflorescência” ainda, não foi...

Berê: A gente ainda tá fazendo exercício... Na verdade, ã... os “Quatro elementos negros” não estavam nos meus planos, né. Quando eu comecei, ã... com o grupo eu já tinha ideia do “Inflorescências”, que era o que eu mais queria, na árvore e na rua, e esse roteiro que eu tinha escrito no Laboratório de autoria, que era falar sobre o Alzheimer de uma outra maneira assim, a poética, né, das memórias e do Alzheimer, e o “Elemento negro” não tava. E isso ó, agora tu pergunta, eu lembro que eu comecei dando aula de dança afro, e é uma aula que eu gosto muito, e eu gosto de usar essa linguagem seguido no contemporâneo, né. É uma releitura, uma outra

forma, mas eu gosto muito de trabalhar com os orixás, com a dança negra, e que na verdade era pra ser chamado de dança brasileira, né, porque negro todos nós somos. Enfim, não entendo assim, dança afro porque ela não é afro, é brasileira. Ã... e em agosto tinha o dia do patrimônio e a biblioteca pediu pra eu fazer uma visita guiada, que no ano anterior eu tinha feito só com a Cristiane, com poemas meus e... a gente ia explorando a biblioteca. Então, esse ano, saiu daí os quatro elementos negros, eu tive que usar a biblioteca de uma outra forma, que eu tinha usado no ano anterior e me baseie na escravidão, então isso tem um estímulo, né, pra tu pensar esse espetáculo que não vem só do que eu queria fazer. Mas os outros já tinham sido pensados. O que tu queria que eu te respondesse?

Entrevistadora: Não, é isso. Só falar desses dois e do “Tempos brancos” se tu quiseses falar mais alguma coisa.

Berê: O “Tempos brancos” eu acho que é, desses três assim, onde vai se reconhecer mais o meu trabalho, que é um trabalho, eu acho, que busca sempre um humor, ele busca o sentir, né, os afetos, eu acho que ele busca esse afeto é de múltiplas linguagens. Então a trilha é do Leandro Maia, que a gente termina que vai, claro, ele que compôs todo, mas a gente vai falando, acho que o Leandro tem o mesmo jeito que eu tenho de trabalhar assim, gostar de trabalhar em conjunto, ir aceitando e se empolgando e fazendo, ir mudando.

Entrevistadora: Mudando a partir do que os bailarinos levam também.

Berê: Isto. Então é um...

Entrevistadora: Um vai e vem, né.

Berê: É uma onda, né. E esse ano a gente tem o Chico Machado que eu até já trabalhei pra uma outra coisa, mas não dessa maneira assim, que tem essa linguagem visual e eu acho que eu sei lidar bem com isso. Vai parecer até arrogância, mas eu acho que tô na idade de saber as minhas deficiências, eu sei, né, e posso falar delas tranquilamente, eu não preciso ser boa em tudo, mas trabalhar com linguagens tão diferentes e inserir num espetáculo, porque se tu pensares, assim, tem a música, algumas músicas tem letra, que são já duas mensagens; tem as partituras dos bailarinos; tem as coreografias; tem a voz; e as imagens...

Entrevistadora: E o cenário. Também, não deixa de ser.

Berê: Sim, e o cenário. E eu acho que tá tudo dialogando muito bem, porque as imagens do... do Chico e dos alunos, do Cristiano e do Maurício, não ficaram

redundantes, né. É... eu acho que é um espetáculo realmente onde as poesias se juntam.

Entrevistadora: Quer falar mais?

Berê: Não.

Entrevistadora: Tá, vou ir te perguntando, que isso tu vai saber, eu acho que tu vai saber me responder também. Como escolhem o tema dos espetáculos? E o que que levou a proposta do “Inflorescência” pro grupo?

Berê: Como é, o que tu perguntou?

Entrevistadora: Como vocês escolhem o tema dos espetáculos? E o que levou a proposta do “Inflorescência” pro grupo?

Berê: Pois então, isso é engraçado. Eu vou te dizer assim ó, ã... o Teatro Sete de Abril tava fechado. A Biblioteca é um ótimo espaço, mas também te restringe. Eu acho que eu fui levada a pensar nisso. Qual o lugar que eu poderia ensaiar e ter um trabalho, se, por exemplo, quem é que me garante que a Biblioteca amanhã, “olha tu não vem mais e tal”.

Entrevistadora: Sim, não tem uma garantia.

Berê: Eu digo, vou começar a trabalhar na rua. E árvore é tudo de bom, né. E o que não nos falta, assim, são árvores legais, no Laranjal, porque Pelotas falta muita árvore.

Entrevistadora: Sim, no centro.

Berê: Tinha que ser muito mais arborizado. E aí... esse é o primeiro passo, né, é alguma coisa te... te dar o start, né.

Entrevistadora: Aham.

Berê: Aí eu digo, bom, árvore, o que que pode. Aí eu começo a pesquisar, sobre o que, o que eu queria com essa árvore, o que que eu ia fazer. Eu acho que tem muito do meu trabalho assim, eu não me incomodo de falar coisas sérias, de ter coisas tristes, mas eu acho que... o meu fim tem que ser bom. Não tem outra chance, porque acho que isso se confunde, né, ã... sempre na obra vai ter um pouco do artista, ou pouco ou tudo (risos).

Entrevistadora: Sim. (risos).

Berê: E o artista acha que tem que ter alegria de viver, eu, o artista. Eu não nasci para... Não, já sangrei muitas vezes, como todo mundo. Não dá pra ser feliz nunca. Não sei se isso vai te atrapalhar, o que eu tô falando. Mas é... exatamente, para chegar no “Inflorescência”, né, que eu quero chegar no flor de gente. Flor de gente

não é uma receita de bolo, né, mas eu pensei isso, em pessoas que saibam viver. Sempre penso muito na... na qualidade que dá a vida quando a gente trabalha com os diferentes, e isso sim esse textinho bobo que agora virou moda e politicamente correto. É o que eu digo, eu escutar quem pensa como eu, é emburrecedor, né, então esses contrapontos. E... esse flor de gente sem uma receita, mas com vários temperos, né. Essa flor de gente se tem uma receita, a única receita é experimentar temperos novos. Então, eu já tinha dois elementos, né, a árvore que eu queria trabalhar e eu queria que nessa árvore nascesse uma flor de gente. Então, ã... isso tu vai lá pra biologia, tu vai pra poesia, e vai te acumulando e o andar se faz realmente caminhando, né, que isso é o que eu instintivamente era assim que eu vivia. Não sei porque, mas é... Aí eu encontrei que o lugar que as flores se comunicam chamava inflorescência, junto, né. E a Mônica brincando, um dia, botou no nosso grupo, in-flor-essência”, que é como virou o nosso nome de espetáculo.

Entrevistadora: Três partes.

Berê: E essa comunicação das flores, então, as flores são muito sozinhas, ã... isso também veio do que eu penso, né, que a gente tem que se ser, ter que se conhecer muito, exercitar muito para ter uma relação verdadeira com alguém. Então pra te relacionar é exatamente isso da flor, a flor ela tem as suas características, ela não muda. E isso me lembrou o meu trabalho que hoje seria de TCC, que não tinha na época que eu me formei na Educação Física, que o meu trabalho de final de curso foi, porque eu adorava química, era uma coreografia que tinha os nêutrons e os elétrons. E... porque tu não tem que deixar de ser negativo, nem positivo, junta, né, e forma uma outra coisa sem perder as suas características, tu cria junto, né. E isso talvez seja a utopia que eu...

Entrevistadora: Risos.

Berê: Porque a gente precisa duma utopia pra viver, e a minha é essa assim, pras pessoas viverem e melhorarem. E esse exercício do “Inflorescência” eu acho que vai nos dar vários caminhos, pelo pouco que eu já pude ver de exercício, assim, de um com o outro e depois tu passa a dialogar, e enfim. E é difícil tu subir na árvore, depois é fácil tu subir na árvore, aí é fácil, ã, tá ali em cima, já, mas tu já, tu ainda não consegue dançar e aí bate com aquela função que eu digo, que quem caminha dança, e aí a gente vai indo. Então, eu acho que vai ser, ã... uma caminhada bem bonita e dependendo da árvore, eu acho que é isso, vai mudar o nosso cenário, vai mudar o nosso galho, vai mudar o que a gente olha, a cidade é de um jeito, a cidade

é bonita, a cidade é feia, a cidade é... que que tem em torno, tu vai notar esse entorno, vai ter um outro anglo de visão.

Entrevistadora: E me conta como que, tá... Ele tá sendo criado no Laranjal, principalmente, porque tem mais árvores, mas os outros locais também. A gente experimentou outros locais, quais foram e por quê?

Berê: Pra ter justo essa outra visão, né, porque a gente podia apresentar numa árvore e ali tá pronto. Então um outro lugar foi na Praça Coronel Pedro Osório, mas eu, por exemplo, queria passar pra Praça dos Enforcados, porque até, essa questão de energia mesmo.

Entrevistadora: Sim, do lugar.

Berê: Do lugar...

Entrevistadora: Do lugar modificar, né, de alguma maneira. E como que tá sendo o processo de composição desse espetáculo? Preparação corporal, coreográfica, cênica, estratégias?

Berê: A preparação coreográfica não tem, acho que vai isso... demorar mesmo né. Nós estávamos fazendo laboratório nas árvores, já fizemos em três ou quatro árvores, mas é um processo muito inicial ainda. De subir, de falar, nós vamos gravando o que a gente vai fazendo. Isso eu estudei na Educação Física que o corpo não esquece e acho que não esquece mesmo. Tirando o da Vanessa. (risos)

Entrevistadora: (Risos) Pobre Vanessa.

Berê: Agora brincando. E... isso é uma pena tu me perguntares agora, porque, a partir de dezembro, que a gente vai começar a trilhar, toda semana, né. Então é isso, eu nem penso em coreografia agora. Agora eu penso em exercício de improviso e conhecimento e autoconhecimento, né.

Entrevistadora: Sim.

Berê: Então, esse primeiro diálogo com a árvore e aí o diálogo com o companheiro. A maneira que eu dialogo com a vida e a maneira de dialogar com a cidade com é esse espaço cênico, né. Pra depois ir escolhendo as partituras e ir formando coreografias que a gente dance realmente na árvore.

Entrevistadora: Tá, e me fala das estratégias. Quando a gente chega lá, tu nos dá um texto. Como vai funcionando os laboratórios, por enquanto?

Berê: A gente alonga, aí eu dou textos, que são meus, ou coisas que costumamos dizer, né. Tipo assim, eu lembro daquele aula do “o fruto não cai longe do pé”, né, porque é... é essa oposição que fica da liberdade de agir e desse caminhar que a

gente vai ter e da raiz, né, que todos nós temos um... uma raiz, que alguns conseguem se libertar e outros não.

Entrevistadora: Aham.

Berê: E aí eu vou estimulando com textos e palavras, e às vezes, ã... vou colocando situações, né. E é legal de ver assim, por exemplo, lembrei agora quando tu falaste, a Cris que tem medo de altura, e daqui a pouco tu vê a Cris com uma perna só, fazendo um “atitude” e um “arabesque” em cima de uma árvore, de cabeça pra baixo.

Entrevistadora: Hm, tá. Como que o local influencia no processo de composição? Além da árvore, ã... quais são os outros elementos, assim, que são mais utilizados?

Berê: Primeiro elemento é o da tua visão, né. E a tua visão vai enxergar o que tu tens dentro. Então, eu tenho, isso me deixa atenta, né, pro ser humano. Sem citar nomes, um dia eu vinha vindo, atravessando a praça, e eu adoro, eu acho poético atravessar a praça ã... com aquele ipê roxo, aquele ipê amarelo, aquilo tudo no chão parece um tapetinho de flor. E tinha uma pessoa ao meu lado que diz assim: “ah, eu acho um horror essa sujeira que fica a praça”.

Entrevistadora: Sujeira de flor.

Berê: E nós as duas estávamos vendo a mesma coisa. Então, este olhar é o de cada um. E voltamos lá a vista do ponto, né.

Entrevistadora: Sim.

Berê: E é isso que eu acho legal trabalhar com gente. Porque aí tu vê o teu olhar e tem o olhar do outro, que nem sempre vai te afetar, ou ele te dá a chance de te afetar.

Entrevistadora: ã... E como que é a relação essa de fazer um laboratório na rua, ao mesmo tempo estar em cena, né, apresentando algo?

Berê: Tu sabe que isso assim, ã... a gente parece até que tá meio invisível. Eu não sei se é... porque os bailarinos ainda não tem essa... Essa técnica, ainda, de mexer com quem tá passando, brincar, interagir. Porque... eu acho que a gente não... não tem parado muita gente, né, e que isso é um desafio, porque querendo ou não todo artista quer ser visto, né, por mais tímido ou tudo, mas a visão é essa, né. E isso não tem acontecido, eu acredito que isso vá acontecer, a medida que... naturalmente, vai ter isso, de brincar, ou de trabalhar com quem tá passando, fazer esse diálogo. Eu acho que esse diálogo com o público não teve. E eu tenho essa paciência de

esperar. Porque... se tu não dialoga não tem porquê, né. Então é meio frustrante, assim, eu esperava um diálogo mais imediato.

Entrevistadora: Mas eu acho que são várias camadas, né, que a gente vai, eu pensando por mim. Primeiro é a árvore. Primeiro é eu, né, aí depois é a árvore, depois é a relação com o colega, depois é... Apesar de que não é separado, né, que as coisas vão nos atingindo.

Berê: Não.

Entrevistadora: Ao mesmo tempo.

Berê: Mas é aquilo assim, eu não tô dizendo, ã... só do bailarino, né. Talvez o lugar que a gente tenha escolhido, esse público também não... não saiba, ou não se interesse mesmo, por ser afetado.

Entrevistadora: Ou não veja, também, não... Né, às vezes passa batido.

Berê: Porque algumas pessoas pararam, perguntaram e tal, mas que a gente tem que construir um diálogo, e que ele é a coisa mais importante, é.

Entrevistadora: E qual que é, e acho que tu até já respondeste, qual é a intencionalidade de interagir com o espaço? A relação dos bailarinos com o espaço. Como que a gente interfere naquele espaço?

Berê: É que na verdade, ã... a dança já trabalha, né, com espaço e com a ocupação desse espaço, né, então é uma ampliação dessa possibilidade espacial. E com alguns obstáculos. O que me ocorre agora, é isso, assim. E o objetivo de enxergar realmente o lugar que vivemos, que é dentro de nós mesmos, a nossa primeira e eterna casa, que é muito desconhecida, muito. E depois o que abarca essa casa, né, que é essa cidade, e que influi muito na jeito de sermos. É aquilo, tu nasce numa cidade que ninguém joga lixo no chão, tu não vai jogar lixo no chão. E Pelotas, é e sempre foi muito suja, né. Então até isso, assim, não aconteceu de alguém jogar alguma coisa no chão, mas é chamar atenção pra aquilo. É estar atento a... a cidade, a que nós conhecemos e a que nos é desconhecida. Enfim.

Entrevistadora: Eu acho que é isso. Porque essa última seria mais pra depois, assim, mas como a gente não fez ainda muita coisa. O que muda depois da relação dos bailarinos com o espaço? O que que muda depois? Que a gente sai do espaço. Não sei se tu nota.

Berê: Eu não posso te dizer exatamente deste espetáculo, mas eu vou te dizer que muda muita coisa. Mudamos todos nós, né.

Entrevistadora: Sim.

Berê: E neste caso, que é o espetáculo direto pra cidade, eu acho que esse espaço muda também. Porque é um espetáculo falando da onde ele mora. Então, sempre o público sai modificado, né. Modificado, ou mexido, ou senão, a gente já sabe, né, nem seria arte se isso não acontecesse. Então eu acho um bom diálogo. Não, não é um bom diálogo, é que todo bom diálogo modifica muitas coisas. Então, sem fazer este espetáculo, mas por outras coisas que já fizemos, da rua, enfim, e já tivemos assim, muitas vivências. Teve no “Nau dos sentimentos”, uma menina fingia que se matava. No final, um senhor quando descobriu que nós éramos um grupo de dança, chamou a polícia, a gente saiu fugido. Então, são experiências, né, inusitadas. E aquilo que tu vive, e.... e não é uma vivência de bailarino, é com o público também. Eu posso te falar de “Nau dos sentimentos”, né. Por que que duas mulheres brigando junta gente? Por que que dois homens abraçados, as pessoas se afastam? Por que que esses mesmos dois homens abraçados, um que é mendigo, pedindo dinheiro, ninguém olha? E quando alguém de terno deita no colo desse mendigo junta gente? Então, te faz rever alguma coisa, né.

Entrevistadora: Aham. Me fala mais sobre esses laboratórios que aconteceram, como que eles foram feitos? Aonde?

Berê: Foram feitos no calçadão de Pelotas, lá por 2002 e 2003. Dez anos atrás, que horror.

Entrevistadora: Dez anos.

Berê: Que a gente trabalhava ã... com uma câmera escondida e eu ficava na volta com o público com um gravador, porque na verdade como a gente falava “Nau dos sentimentos”, ã... vinha daquela, quando as pessoas não gostavam, antigamente não tinha hospício. Então quando as pessoas eram contra o governo, eles botavam numa nau a deriva e chamavam de loucos. Então era em cima da loucura, né, o que é loucura, né, o que é regra, o que é fugir da regra. Era em cima disso que a gente trabalhava, e dos que as pessoas diziam enquanto viam aquilo, porque todos tavam tendo a mesma visão e o que era pra cada um. E isso que a gente trabalhava corporalmente depois.

Berê: Para aí. Oi.

Entrevistadora: E a última coisa.

Berê: Só vou, pra terminar ali. Então, essas coisas a gente pensava o que mexeria com o público para eles falarem, se fazer essa situação, ã... Então, ia uma câmera com o segundo ou terceiro andar, filmar, né, essa performance.

Entrevistadora: Interessava mais a resposta do público.

Berê: Isto.

Entrevistadora: E vocês usavam no espetáculo isso? Depois, né, pra criações?

Berê: Isto, até os movimentos feitos naquela parede, o movimento que gerava isso tudo. Pode falar, Débora.

Entrevistadora: ã... Como se dá adaptação de, no caso da árvore né, que é criado em uma árvore, pra outra árvore?

Berê: Eu acho que isso que dá essa adaptação são as nossas aulas de técnica, de improviso, né, o saber não machucar, de ter essa segurança, de se mexer. O já se conhecer, né. Pra tu não, o contact, essa, isso tudo.

Entrevistadora: E a ideia são criar sequências coreográficas? Não só a partir do improviso?

Berê: Não só.

Entrevistadora: Pra ter uma finalização, um produto final?

Berê: Não. Como é esse agora, tem muita coisa de improviso, tem muita coisa junto, é isso aí.

Entrevistadora: Mas tem tarefas, né, digamos assim. Então tá. Deu. Pronto.

Cristiane Cardoso de Oliveira – Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto

Entrevistadora: Sobre o espetáculo “Inflorescência”, como vocês escolhem o tema dos espetáculos e o que levou a proposta do “Inflorescência” para o grupo?

Cristiane: É que, ã... a escolha do... do nome normalmente é feito uma discussão, mas a coreógrafa ela já vem com uma proposta já mais ou menos pronta pra nós, né. E nisso a gente vai fazendo o laboratório. ã... e aí veio a proposta do “Inflorescência”, veio através da Débora e da Berê para que a gente fosse fazer uma intervenção na rua, ã... a partir do projeto da árvore.

Entrevistadora: Tá. E... do que que trata esse espetáculo? Conceito, tema? Como é que... Quais são os personagens?

Cristiane: Então, ele “Inflorescência” vem da... de um nome biológico, né, que é, o..., a... não sei se é a palavra certa, a fecundação das flores, ã... e nisso ficou uma coisa poética de in-flor-essência, né, que foi uma criação... Foi uma sugestão de uma das componentes do projeto. ã... a questão é, a gente pegar alguns temas, dentro do que ã... a raiz de cada um, as vivências de cada um, as memórias de cada um, dentro dessa raiz da árvore, dos galhos, das folhas. Acho que é mais ou menos isso.

Entrevistadora: E nesse espetáculo que tá sendo criado nas árvores, em que lugares tão sendo feitos? E porque que foi escolhido esses lugares?

Cristiane: Nós fizemos, acho, alguns vários ensaios na árvore no Laranjal. Primeiramente, a gente fez uns dois ou menos numa árvore onde a gente via que era mais fácil subir e descer e o que tinha ao redor. Depois, a gente acabou trocando de árvore, fizemos também na Praça Coronel Pedro Osório. ã... como era mesmo a pergunta?

Entrevistadora: Porque tá sendo criado lá?

Cristiane: E a... a questão do espaço, do vento, do que que te proporciona. As pessoas passando, né, como a gente tava fazendo isso mais aos finais de semana, era um público que tinha ali já pra gente trabalhar já com o público, com a presença deste público e como é que seria as reações desse público.

Entrevistadora: Aham. E como que é o processo de composição desse espetáculo? A preparação corporal, a preparação coreográfica, cênica, as estratégias? Como que é? Chega lá no dia e faz o que?

Cristiane: A Berê, normalmente, que é a coreógrafa, vem com a... Vem já com uma proposta, né, então nos passa, nos lê um texto ou um poema, ã... pra que a gente

possa buscar dentro da gente um movimento e as sensações que aquilo, que aquele poema nos passou ou que aquela frase nos passou. Antes disso, em aula, a gente faz, ã... a questão de faz a aula mesmo, para quando chegar na árvore consiga se movimentar, com força, com equilíbrio. E, qual era a outra? Eram três perguntas numa só, né?

Entrevistadora: É, a questão das estratégias, da preparação corporal. Qual é o tipo de preparação corporal? Das aulas mesmo.

Cristiane: Ah, a gente faz bastante coisa de força, né, ã... até pra poder subir na árvore e descer da árvore tu precisa de muita força. ã... questão de improvisação, de contato, ã... Acho que seria mais ou menos isso, pra esse espetáculo. E também com as aulas de..., com algumas aulas para.... de teatro mesmo, pra gente poder ter o poder da voz. Até porque na rua é mais complicado as pessoas se ouvirem.

Entrevistadora: E... como que é esse trabalho com a voz? Lá na árvore?

Cristiane: Ele é... ele é muito engraçado, porque quando a Berê passa o texto, e aí tu tem que imaginar e começar a sentir, e daqui a pouco ela passou uma frase e essa frase vai se modificando com as vivências de cada um. ã, daqui a pouco, se torna às vezes música. Bá, e às vezes sai umas viagens assim, a gente acaba com uma frase que não tem nada a ver com o que a gente começou, mas é bem legal porque é justamente isso, tu vê as pessoas parando pra ti assistir, o barulho da folha interferindo e daqui a pouco a gente começa a fazer também os sons que a árvore tá, que a árvore também tá interferindo em nós, né.

Entrevistadora: E vocês chegam a fazer... uma questão de... Na parte de coreografia? Ou é mais improviso?

Cristiane: Não, a gente tenta... ali, a partir do improviso fazer a parte coreográfica, né. Então, dentro do que a coreógrafa viu que ficou bom, porque às vezes a gente perde um pouco a noção do todo, né, ã... a gente volta, repete, refaz, tenta ver as movimentações que foi feitas, os deslocamentos, ã... pra tentar fazer todo mundo junto e não ficar só no improviso, porque ele tem que ser coreografado. O improviso ele tem que virar coreografia. A criação, na verdade, né, vira coreografia.

Entrevistadora: Sim. E como que o local influencia no processo de composição? Quais são os elementos do espaço que interferem mais? ã... se são as pessoas que passam que é o que dá coreografia, o que vira, o que é material.

Cristiane: É, o que foi interessante que a gente fez tanto de dia quanto à noite. Porque a luz interfere, se a gente tá de dia a gente fez já final de tarde. De manhã e

de noite, então a gente tem a interferência da luz. A questão do vento, que às vezes te... tá lá em cima da árvore e o vento pode acabar te desequilibrando, e interferindo. E claro, a questão da pessoas, assim, das pessoas pararem, querer escutar o que a gente tá falando, querer entender, querer saber o que é aquilo. E ao mesmo tempo, tem gente que tá ali no seu mundo e ponto final, né. Passa sem nem...

Entrevistadora: Nem prestar atenção.

Cristiane: Nem ver que tá acontecendo alguma coisa. E aí a gente tenta interferir nessas pessoas também no momento que a gente sai da árvore, porque a gente não fica só ali, né.

Entrevistadora: E... e como que se dá a transferência de um lugar pro outro, né? Porque é uma criação em dois ou três lugares... duas ou três árvores diferentes.

Cristiane: A questão é, claro, mudou o espaço, então tu não vai fazer exatamente o que tu fazia na outra árvore. Tu vai ter que te adaptar, dentro do que a árvore te proporciona. Da mesma forma que a gente se adapta às pessoas que tão passando ali e como elas também tem que se adaptar porque a gente tá interferindo no lugar delas, né. ã... a árvore modifica bastante, porque a raiz muda, muda os galhos, algumas vezes tem bicho. Então, isso tudo interfere na nossa movimentação também. E às vezes são árvores menores, outras árvores maiores, então às vezes até os próprios bailarinos acabam uns interferindo mais nos outros.

Entrevistadora: Aham. E como que vocês usam o espaço ao redor, assim? Ele também é usado? Também é pensado? É metade em cima da árvore e metade fora?

Cristiane: É que não tem muito metade, assim, a coisa acontece tanto na árvore quanto fora da árvore, no espaço, nos bancos. Por exemplo, lá no Laranjal mesmo, nós temos os bancos, tinha lixeira, tinha parte de... parte da calçada, os outros, os carros que estavam estacionados, então isso tudo vai se utilizando também, né. A calçada. Tinha até um dia, um.... um desse coisinha de krep's que tem ali na volta da praia, que a gente utiliza também esse espaço, né. E o espaço entre as pessoas, que as pessoas tão passando e tu tem que achar o espaço entre elas também.

Entrevistadora: Aham. E como que é a questão de trabalhar na rua estando em contato com o público? Ao mesmo tempo que tá improvisando, tá ensaiando e tá criando.

Cristiane: Mas tá fazendo de verdade.

Entrevistadora: É, já tá apresentando.

Cristiane: É, às vezes, é que vai depender muito da tua concentração também. Porque às vezes acaba sendo muito difícil, porque tu acaba vendo pessoas conhecidas. Aí tem a questão de tu lidar com a vergonha, de tu “será que eles vão aceitar? Será que eles não vão aceitar?”, e, mas ao mesmo tempo, é muito curioso, e é muito legal, porque tu vê a reação de cada um diferente. E também não é só a reação deles que é diferente, a nossa acaba sendo diferente dependendo da reação. Então é sempre uma surpresa, a gente não sabe exatamente o que vai acontecer. E é aquilo, é como se tu tivesse apresentando de verdade. Aquele friozinho na barriga. E agora, será que eu faço isso? Será que eu não faço?

Entrevistadora: E como que vocês, ã... qual é a intencionalidade de interagir com o espaço? E como que se dá essa interferência no espaço?

Cristiane: Repete a pergunta, por favor.

Entrevistadora: Qual que é a intenção de interagir com aquele espaço? Com aquelas pessoas que tão passando? Se é tá neutro, se é tá dentro da árvore, se é realmente interagir com as pessoas, com os sons.

Cristiane: É que na verdade, nesse processo de criação, eu vejo, no meu caso, eu tento ficar mais dentro de mim, e dentro do local que eu tô. A partir do momento que eu já criei o que foi proposto naquele dia, eu começo a interferir nas pessoas, até receber interferência delas e a tentar prestar atenção no som, nos movimentos, que tão acontecendo na volta. Então, eu separo o processo assim, primeiro eu interiorizo, né, vejo como vai ser essa minha movimentação, como é que eu vou fazer. Depois que eu já tenho essa movimentação feita, eu começo a interferir e receber... aceitar essa interferência das pessoas, do som, da luz. Como a gente de noite usou as luzes, as lanternas. Então, começar a trabalhar com essa interferência, depois que eu já tenho, mais ou menos, essa minha criação feita.

Entrevistadora: Então é um movimento que parte um pouco de dentro pra fora, pra daí se modificando a partir...

Cristiane: A partir das interferências.

Entrevistadora: E qual é a relação, ã... Vocês usam esses elementos, sons, voz, usam a lanterna. Como que isso interfere na criação? Ou como que isso é, vira criação?

Cristiane: A gente começa, a... alguém, enfim, resolve fazer o barulho da folha. Então, a partir desse barulho da folha eu vou ver o que essa folha vai... vai... ã... vai tá mexendo comigo, como que eu vou imaginar essa folha para que eu possa tá

criando novamente. Então... na verdade, toda essa interferência, ela tem que vir para o interior para que eu possa tá depois colocando no movimento e na... e na coreografia mesmo, né, usando a voz pra fazer a folha, ou aquele barulho de folha o que vai me lembrar, o que vai me trazer, se vai ser um movimento mais agressivo da folha mexendo, se vai ser um movimento da folha, se vai ser um movimento do galho, enfim.

Entrevistadora: Aham. E como que é a relação entre os bailarinos, assim, né? O que um propõe que acaba modificando o outro? E se a coreógrafa interfere no meio também, ou ela dá uma tarefa do início?

Cristiane: É, ã... normalmente a coreógrafa dá a tarefa do início e deixa a gente criar por algum tempo. ã... conforme os bailarinos vão sentindo, se a coisa continua, porque às vezes a criação vai e a gente fica meia hora, quarenta minutos, sem parar, pra depois retomar isso, vendo vídeos e dando depoimentos. E é muito interessante porque, a partir de o barulho de um ou do movimento do outro, a gente interfere assim. Mas é muito engraçado, porque ã... as pessoas elas tem umas relações. Então eu não consigo, ã... os bailarinos já tem mais ou menos umas pessoas que eles conseguem se relacionar mais fácil na coreografia, né. Então, daqui a pouco tem cinco bailarinos ali, dois ou três tem uma sensibilidade maior um com o outro e a coisa flui melhor, assim, né. Então, não, a gente até tenta, vai trabalhar isso pra que... pra que consiga trabalhar com os outros bailarinos, mas tem coisas que já é mais... natural, assim, que tu não precisa tá tentando pra que a criação saia, né.

Entrevistadora: Sim. E qual a relação que fica com aquele espaço, assim? Se aquele espaço se modifica ou o que que muda, pro espaço e pros bailarinos depois que tem a intervenção?

Cristiane: Cada dia que a gente chega na árvore, a árvore ela tá de um jeito, né. Teve dias que a gente chegou na árvore e não tinha uma folha, a gente viu as folhas surgirem, a gente viu nascer flor. Então, o espaço ele interfere, ele se movimenta, né. Ele vai mudando e como a gente também muda. Tem uma parte que a gente faz, começa a fazer desenhos na areia, e quando a gente sai do... sai da parte de criação, que a gente consegue olhar, a gente vê que a gente modificou aquilo, tanto na areia, como a gente modificou pras pessoas que tavam passando. Porque quem vai pro Laranjal às vezes pra caminhar, não vai esperar que vai ter um bando de gente numa árvore dançando e falando, fazendo sons e falando texto, enfim.

Entrevistadora: Aham. E as pessoas perguntam, se interessam? Importa essa conversa com as pessoas pra explicar? Como é essa relação também?

Cristiane: A gente tem bastante público, o público para bastante pra saber. Alguns perguntam, outros olham, vê mais ou menos o que aconteceu e sai. E como eu disse, tem outros que nem param. E pra nós, é bem importante que as pessoas perguntem pra gente poder explicar o processo, né. E... e também às vezes as pessoas chegam com coisas novas. Teve o caso duma senhora que veio contar que viu um espetáculo do outro lado do mundo, que ela tava viajando num cruzeiro, e ela viu um espetáculo que as pessoas eram a própria árvore, mas que remeteu ela o que a gente tava fazendo, né.

Entrevistadora: Sim. Então tá. Muito obrigada.

Cristiane: Acabou?

Entrevistadora: Deu. Tu respondeu rápido.

Lana Rozisky Costa – Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto

Entrevistadora: Sobre o espetáculo “Inflorescência”, então. Como que o grupo escolhe os temas dos espetáculos, né, os que tu participasse, e o que que levou, o que ou quem levou a proposta desse espetáculo “Inflorescência” pro grupo?

Lana: Tá, como o grupo escolheu o tema do espetáculo.

Entrevistadora: É, se é... se alguém leva o tema, se é a diretora que leva, como que é... é... (as duas falam juntas)

Lana: Tá. A Berê trouxe o tema, se não me engano e aí a gente foi desenvolvendo isso até que foi criado o “Inflorescência”.

Entrevistadora: Tá.

Lana: Mas ela já tinha antes uma ideia pré-construída.

Entrevistadora: Tá, e dos outros espetáculos também? É assim que funciona?

Lana: Eu acho que do primeiro foi uma coisa mais conjunta, e foi saindo, porque, por acaso, tinha uma data, que...

Entrevistadora: O do “Quatro elementos”?

Lana: É. Que era em relação ao tema e foi uma coisa conjunta, porque todos nós criamos o espetáculo, e... e todo... e... mas a ideia... mas o contexto geral foi ela que trouxe, a diretora.

Entrevistadora: Aham. Tá. E do que que trata o “Inflorescência”? Conceito, tema, se tem personagens, como que vocês desenvolvem, assim.

Lana: Hm... Eu acho que o “Inflorescência”... ele tem, não sei explicar, tem muita coisa envolvida. E... (risos). Mas tem muita coisa, tem relação com... com jogo de significados e palavras e aquela coisa de pessoa natureza, natureza pessoa, pessoa faz parte da natureza, pessoa e natureza, pessoa é da natureza, e... e eu acho que é por esse caminho. E... qual é a outra pergunta?

Entrevistadora: É, conceito, tema. E como que se trabalha, assim. Vai te lembrando, durante, que temas que a gente usou.

Lana: Nós usamos... temas em relação a... a gente fez exercícios envolvendo vários temas, começamos em contato com as árvores, já no meio delas, ã... dentro desse contato, aplicando a dança, a vontade que dava pra fazer, coisas que a gente fez quando menor, jogo de palavras e conceito, a gente fez também. E... e trabalhando principalmente o contato com a árvore que era a primeira coisa que a gente tinha que fazer pra depois, pra começar a construir alguma coisa pra depois desconstruir.

Entrevistadora: Aham. ã... tu sabe por que que tá sendo criado lá no Laranjal? E quais são os critérios de escolha, assim? Porque a gente trabalho no Laranjal, na Praça.

Lana: Hm... Eu acho que a gente escolheu principalmente esse porque é onde tem árvore. E... e a gente achou importante trabalhar com árvores diferentes pra ter experiências diferentes e ver no que dava. E... e a gente sempre ia atrás da árvore que parecia ser mais... mais indicada pra gente poder lidar com ela e interagir com ela, quanto mais ramificações, por exemplo, melhor pra nós.

Entrevistadora: Aham. Mais possibilidades.

Lana: É, de movimento e de interação. E às vezes, a árvore não era tão aberta, assim, e a gente sempre dava um jeito de se interagir mesmo que fosse com as raízes ou embaixo dela. Isso a gente também procurava muito, que é voltar às raízes e ir adiante depois e tal.

Entrevistadora: Aham. E tu sabe me dizer como que tá sendo o processo de composição desse espetáculo, assim? Quais são as estratégias que são usadas? Como que vocês... vocês chegam no dia na árvore e fazem o quê? Tem uma preparação corporal, tem aquecimento?

Lana: Tem, a gente faz o aquecimento que a gente sempre faz, aquecer o corpo pra interagir, e cada dia a gente tenta.... ã... fazer, a gente começa sempre interagindo com a árvore e a diretora vai passando elementos pra nós, pode ser de falar, pra gente mentalizar, pra representar depois, ã... Os elementos de fora, trazer pra aquele envolvimento com a árvore e... e a gente vai fazer um laboratório assim, se lembrando do que a gente vai fazendo e refletindo sobre isso. Aí no ensaio seguinte, a gente retoma aquilo, ã... repassa e adiciona mais coisas.

Entrevistadora: Aham. Então, tem tipo uma tarefa, que vocês vão desenvolvendo?

Lana: É, como se fosse, que vai sendo dita durante, enquanto a gente se envolve, tá fazendo.

Entrevistadora: E tem alguma coisa, assim, de cenário, música que se usa?

Lana: Por enquanto, não.

Entrevistadora: Além do movimento?

Lana: Porque enquanto a gente tá usando só a interação corpo e árvore e as raízes e tal, corpo com corpo, a gente interage com os outros bailarinos também. E o que a gente mais usa por enquanto fora corpo e árvore, é voz. É falando coisas, várias

coisas. Por enquanto, a gente não botou música ainda, mas a gente imagina pôr bastante batuque.

Entrevistadora: Aham. Risos. Pôr bastante batuque. E como que o local influencia no processo de composição, assim? Quais são os elementos do espaço e da árvore que mais interferem, se as pessoas interferem? O que as pessoas que passam ali pensam? Vocês chegam a falar com elas? Sabem de alguma coisa?

Lana: Depende muito do momento de cada um, tipo, tem gente que tá interagindo só com muito pessoa e árvore, uma coisa muito pessoal, desenvolvendo uma coisa que mentalizou, tem gente que tá esperando vir alguma coisa, pra poder interagir mais e tal. E se alguém para e pergunta, a gente... ocorreu de a gente responder já usando falas que a diretora tinha dito pra gente trabalhar, ou só respondendo mesmo e dançando, e indo assim. Poucas pessoas pararam, olhavam e diziam coisas, não muito educadas, e aí a gente ignora ou brinca com isso, e vai levando na boa e vai interagindo. E usa isso como... usa esses elementos de fora também pra trabalhar na árvore. Como gritar um “bom dia” depois que alguém atendeu o telefone. E é mais isso mesmo.

Entrevistadora: E quais outros elementos interferem mais, assim? Além dessa tarefa que é dada pela diretora?

Lana: ã...

Entrevistadora: Que que faz criar movimento?

Lana: Além disso, eu acho que tem relação com o clima também, se tá muito frio, tu fica mais tenso, mais duro, querendo ficar mais aconchegado. Se tem muito movimento, tem pessoas que ficam mais tímidas, então trabalham coisas menores, e mais, ã...

Entrevistadora: Mais internas.

Lana: Sim, e detalhadas, assim, em miniaturas. E tem gente que não, que é o contrário, gosta de se expor mais, trabalhar mais, e... e eu acho que isso. O vento também, tipo, se a gente tá tentando ir lá pra cima, o vento atrapalha um pouco e dá um medinho.

Entrevistadora: Risos.

Lana: Se a gente fica mais embaixo, quem não consegue subir, trabalha muito nas raízes, e no tronco e tenta tocar nos galhos. E quem não consegue descer, fica sempre lá em cima também, quase nunca vai pra raiz. Acho que é isso.

Entrevistadora: Aham. E vocês vão montando coreografias ou vão experimentando? Já tem alguma coisa pronta?

Lana: Olha, alguma coisa que seja... em grupo, eu acho que a gente ainda não montou nenhuma coreografia, mas eu acho que cada um se lembra de pelo menos alguma coisa que deve ter, uma sequência pelo menos que deve ter criado, naquele espaço exato da árvore, naquele momento, que vai usar depois, em tal momento e precisa, eu acho que sim. Acho que cada um foi criando a sua coreografia, um pouco cada dia, e trazendo os outros dias e montando tudo pra futuramente a gente usar em grupo, tudo.

Entrevistadora: E como que se dá a relação de levar essa sequência de uma árvore pra outra? Como que interfere, assim, a modificação do espaço?

Lana: É bem difícil, assim, porque, por exemplo, se tu te acostuma com uma raiz que é bem grande, longe da árvore, e trabalhar nela, e tu vai pra uma árvore que às vezes nem tem raiz pra fora.

Entrevistadora: Aham.

Lana: Tu fica sem aquilo pra trabalhar, e tu não tá ligado diretamente na árvore, tu tá no chão perto dela. Se tu tava acostumada a girar num.. num dos primeiro galhos, que era grande, não dá mais na outra porque é pequeno, ou é muito grande. Então, a gente..., é difícil, mas a gente tenta adaptar pra outra.

Entrevistadora: Sim.

Lana: Mas fica difícil ou adapta o movimento ou se adapta na árvore, pra fazer a mesma coisa.

Entrevistadora: Sim. E como que é a questão de ao mesmo tempo tá criando, tá fazendo um laboratório na rua, já tá apresentando, né? Porque, já tá em cena, já tem pessoas olhando.

Lana: Ah, eu não penso nisso. Pra mim, eu tô só fazendo um laboratório, assim, e as pessoas que passam tão passando e eu não vejo elas passar, raramente eu vejo, se eu vejo eu olho pra outro lado. Se elas... nunca ninguém falou comigo, mas se falasse, comigo, dependendo eu ia ou só responder ou usar as falas. Mas... eu... eu falo sem olhar pra nada quando a gente tem que falar alguma coisa. Ou não falo, ou falo baixinho também.

Entrevistadora: Tenta se desligar do exterior pra conseguir se concretar.

Lana: É, mas se tem muito movimento, muito barulho, eu fico tentando só me concretar em mim e na minha tarefa e no que eu tô fazendo, pra lembrar depois numa sequência, só que é mais difícil.

Entrevistadora: Sim. E a ideia é partir de dentro pra fora? Pra a partir de então, o espaço modificar, porque sempre tem a questão do imprevisto, a partir das coisas que vão se modificando no espaço.

Lana: É. Tem isso. Tipo, como vou explicar... ã... pergunta de novo.

Entrevistadora: A ideia... como que é a questão da improvisação, assim. Ao mesmo tempo que tem uma sequência pronta, tem a improvisação a partir do espaço, né. Então, se começa de dentro pra fora.

Lana: É, depende. Tem vezes que o que pode acontecer de... ã... o que acontece... pra mim, por exemplo, eu chego numa árvore nova e eu tenho que explorar ela. Eu exploro toda ela, todas as ramificações que eu posso alcançar, todos os lados, tudo que é lugar, pra ver onde eu tô. Pra analisar o...

Entrevistadora: Reconhecer.

Lana: O território. Pra conhecer, é. Aí depois, se não me surgiu nada que me deu vontade de fazer na hora, eu vou tentando aplicar a sequência, ou alguns movimentos ou a sequência direitinho. E a partir daí, eu vou deixando a árvore me contagiar e toda aquela energia que tá tendo do grupo, e sou também contagiada pelo que a outra pessoa tá fazendo, porque se eu quero ir pra aquele galho e tem alguém ali. Eu vou ter que fazer outra coisa, se alguém falou alguma coisa, interferiu no meu pensamento. Então, vai vindo tudo meio que junto na hora. Mas... sempre me lembro da sequência e acabo adicionando coisas na sequência, que aí se eu for pra uma terceira árvore, por exemplo, vai ser mais difícil, mas eu vou adicionar ainda. E quando eu voltar pra primeira, eu vou tentar fazer tudo que eu fiz nas outras árvores.

Entrevistadora: Aham. Tem uma coisa e vai tentando incorporar com as outras coisas que vão acontecendo.

Lana: É. Junta o imprevisto que vai se transformando em uma sequência.

Entrevistadora: Aham. Tem uma base, assim, digamos né. ã... qual é a intenção de interagir com o espaço? E... e como que é essa questão de interferência no espaço, assim? Qual é a maneira que vocês interferem no espaço se é que vocês acham que interferem?

Eu acho que a gente se interfere porque a gente tá meio que invadindo um espaço que já tá ali. Tipo, pode ser a casa de outros animais, pode ser ã, a gente acaba, às vezes, mesmo meio que destruindo um pouco, porque.... raspa um pé aqui, tira uma casca ali, então a gente tá interferindo naquele lugar. E... como é que é a pergunta?

Entrevistadora: E qual é a intenção de interagir com aquele espaço?

Lana: Eu acho que é mais usar, acho que depende muito do momento... do que a gente tá pensando e qual é o objetivo momentâneo, mas... eu acho que... essa interação é mais usar como um suporte, um item a mais na dança, como se usasse uma cadeira, num palco, a gente tá usando todo mundo, uma árvore, na rua. Então, tipo, essa interação é mais como usar como um apoio, mais como um objeto num palco.

Entrevistadora: Sim.

Lana: E ao mesmo tempo, é o nosso palco, porque a gente tá se apoderando dali e usando ali mesmo, e não só com daquilo, mas naquilo.

Entrevistadora: Sim.

Lana: Acho que é mais isso.

Entrevistadora: É tipo, o elemento principal.

Lana: é. Tipo o chão do palco mesmo.

Entrevistadora: Sim. E essa coisa de mudar o chão, que o chão às vezes passa a ser na vertical? Qual essa relação assim, de... tu tá lá na sala de aula, num lugar aberto, e aí vai pra árvore, que é uma coisa que te trava, ou não, ou te proporciona outros tipos de movimentos?

Lana: Tem o desafio a gravidade, que é muito interessante de fazer, que é muito legal, tipo, no chão, a gente se sente seguro, porque no chão, ao máximo o que tu vai te machucar, é só tua altura que tu cair. Tipo, se tu é uma pessoa baixinha, tu não vai te machucar tanto. Já na árvore, não, tu trabalha com uma altura totalmente diferente, pode ser desde... menor do que tu até e pode ser bem maior. Mas o fato de estar acima de algum lugar e não presa no chão, já dá outro medo. Então tu já fica mais receosa, assim. E... e isso ao mesmo tempo é muito divertido, porque se tu for tentar fazer alguns movimentos na árvore, é impossível de fazer no chão. Tipo, se segurar num galho e escalar com os pés não dá, mas dá pra tu fazer alguma coisa depois na horizontal, como se o chão fosse o galho e depois tu tentar fazer, mas...

Entrevistadora: Transformar o movimento.

Lana: É, e eu acho que cria movimentos muito interessantes. Mas... essa coisa de mudar pro vertical é bem diferente. É desafiador.

Entrevistadora: Tá, e tu falou que dá medo?

Lana: De vez em quando dá.

Entrevistadora: Mas é um medo de altura?

Lana: Não, é tipo, às vezes, como eu disse antes, eu vejo tudo onde eu posso ir e onde eu não posso ir. Aí digamos que eu tô com uma vontade muito grande de, sei lá, de ficar de cabeça pra baixo, que eu ficaria, tipo, com os pés pra cima, o que eu faria tipo, numa vela, fazendo um rolo pra trás, ã.. uma ponte, qualquer coisa, até botar as mãos no chão e ficar de cabeça pra baixo, na árvore não dá pra fazer isso. Porque não tem esse espaço adequado e aí o tu vem te desafiar. Tipo, se teu corpo quer fazer aquilo, tipo, bá, quero fazer isso, me pendurar de cabeça pra baixo, mas tu fica receosa, porque tá, eu vou me pendurar de que jeito, vou me segurar como, se eu cair eu vou cair direto de cabeça, eu vou morrer, vou me machucar, vou me quebrar. Então, tipo, dá esse medo e ao mesmo tempo... e porque é uma coisa desconhecida, o chão a gente conhece. Desde que nasceu e a árvore, não. A gente nunca ficou... a gente brinca quando pequeno em árvore, nem todo mundo ainda brinca, mas também não se lembra de... porque quando a gente era criança, não tem medo, e aí, é sempre o medo de se machucar e sentir dor.

Entrevistadora e Lana: Risos.

Lana: Sim, e a criança, assim como ela não conhece a árvore, ela não conhece o chão também.

Entrevistadora: Sim, então se cair ali, caiu lá.

Lana: É a mesma coisa. Risos. É, exatamente.

Entrevistadora: E a gente acostumou com o chão.

Lana: É, a se atirar no chão e tal, sem se machucar, sem fazer barulho. Da árvore não dá pra se atirar.

Entrevistadora: E... e voltando a essa coisa de criança, tu chegou a te lembrar alguma coisa, fazer coisas que tu fazia na árvore, como que foi a tua memória com...?

Lana: Sim. Eu sempre subi em árvore, desde pequena. E aí eu sempre gostei de subir no mais alto, tentar subir subir subir subir, e depois enxergar a vista que eu conseguia. Por isso que toda vez que a gente ia pra uma árvore, a primeira coisa que eu fazia é subir, largar direto pro lugar mais alto da árvore, onde eu conseguia

mais seguro. E ficava lá um pouco, tipo, mentalizando o que a gente precisava fazer, ou entrando em contato mesmo, recebendo a energia da árvore. E depois lá de cima, ir explorando. O que eu sempre fiz, eu sempre explorei as árvores que eu subi, tentando entrar por todas as ramificações, passar daqui pra lá, desse galho pro outro sem descer, como é que eu subo, como é que eu desço. Eu também eu tive sempre esse problema que é descer, eu sempre consigo subir de árvore. Descer que é mais difícil. E... e é isso, eu sempre fiz isso, de explorar, de ir de um galho pro outro, de me pendurar, de ficar de cabeça pra baixo, de pensar que eu era um macaco, que eu era Tarzan, essas coisas assim mesmo, e depois eu aplicava a dança.

Entrevistadora: Sim.

Lana: Até que a minha infância não é tão distante, né.

Entrevistadora: Risos. E tu consegue te lembrar quais são os tipos de movimentos, assim, coisas que tu fazia mais, que tu fizesse mais, não quando tu era criança, agora, nessas improvisações?

Lana: Eu acho que a coisa que eu mais trabalhei foi braço, fazia movimentos com braço e com mão, ã... usei pouco as pernas e o tronco, movia mais o braço e talvez a cabeça. Porque pela segurança mesmo, porque se eu me mexer muito, eu perco meu equilíbrio. E disso de usar o meu equilíbrio também. E... e a coisa de desafiar a gravidade, eu fiquei muito de cabeça pra baixo, tentei me pendurar desse jeito, daquele jeito, e depois usando sempre os braços e a mão. Foi o que eu mais percebi, assim.

Entrevistadora: Sim.

Lana: Que eu usei.

Entrevistadora: E tu consegue, não sei se tu já fizesse isso, ou pensa, em levar esses movimentos pra sala de aula? Mudou alguma coisa depois quando foi pra sala de aula? Digo, Biblioteca?

Lana: Eu acho que eu fiquei mais segura em algumas coisas, porque... do fato de trabalhar lá em cima e eu pulava às vezes da árvore, e coisa de cair e... acho que em função do braço, também, ver que pude me sustentar. Porque várias vezes fiquei pendurada só pelos braços, usei muito os braços nas árvores e eu percebi que eu consigo me sustentar, eu consigo me segurar, assim. E eu já pensei assim, em coisas que eu poderia fazer. Só que eu não cheguei a fazer, não sei se cheguei a fazer mesmo, sendo árvore e fazendo no chão. Se eu fiz, foi involuntariamente e

fazendo sem querer. E também eu ando usando muito braço, também. Acho que eu desenvolvi mais eles.

Entrevistadora: Risos. Legal. E a... a coisa do som do espaço, assim. Porque o espaço da rua é um lugar que tem sons diferentes, né, e imprevistos. ã... vocês também dançam o som?

Lana: Eu não sei, porque... eu desligo completamente a audição. Só... só a visão, só quando eu tô na árvore, quanto o chão, também, eu desligo da audição, só existe visão e tato, pra mim. Eu me mexo, faço tudo, eu rio, eu copio, pra aprender. Eu ignoro todos os sons, eu não entendo, inclusive. Eu olho assim, quando eu percebo, mas eu não vi aquilo, eu não vi que tava passando carro. E agora tava pensando, lá no Laranjal, eu nunca me lembrei de ter ouvido a lagoa, ou claro, é longe, e não tem muita onda, mas tipo, o vento do Laranjal, eu não ouvi. Eu simplesmente ignoro todos os sons. Quando eu tô muito desconcentrada, eu tô viajando em outras coisas eu também não tô ouvindo os sons, mas o que me traz de volta a audição, são os colegas falando, quando falam, ou quando se alguém escala algum galho ou algo assim, que é o que eu mais presto atenção e reajo, ou com movimento, ou trocando fala, ou com olhar também. Mas eu ignoro praticamente todos os sons.

Entrevistadora: Sim.

Lana: Porque eu fico meio que dentro de mim e da criação.

Entrevistadora: Sim, pra se concentrar, né.

Lana: É.

Entrevistadora: E a coisa da natureza, que tu falasse, assim, da metáfora da natureza pessoa. Como vocês trabalham isso?

Lana: Ai, eu acho que a gente trabalha como uma vez que a gente ficou falando alguma coisa como do fruto que caiu do pé, ou do fruto que caiu pé, tudo pé, o fruto tá no pé, lá tá o fruto, o que é fruto depois que sai da árvore? O fruto tá morto, não tá? Eu acho que... tipo... eu nunca pensei em grupo, assim, sempre pensei em mim, bem na época que a gente tava trabalhando o “Inflorescência”, eu tava... eu tava aprendendo Botânica, na escola, em biologia. Aí eu aprendi a diferença entre fruto, fruta, semente, natureza morta, a partir de quando é natureza morta ou não, e aí eu fiquei pensando bastante tipo, tá, eu tô no corpo, como se a árvore fosse um corpo. E eu aprendi uma vez que o fruto que a gente come, a parte tipo a maçã, aquela parte branca que a gente come, é o ovário da fruta e a sementes é que são os óvulos. Então eu pensei, eu tô num corpo, se eu arrancar aquilo do corpo, tá morto,

a partir do momento que se desconecta, não é que nem bebê e mamãe que tu corta o cordão umbilical e os dois tão vivo. Não, tu tira e aí tá morto. Aí tu come um ovário morto. Eu ficava, risos, viajando nisso, inclusive eu nem ouvia os sons por causa disso, eu ficava viajando, mas não só nessas coisas literais, mas eu viajava também tipo, como voltando a infância também, como eu via a natureza, e como a gente cuida e não cuida. Tipo, bá, eu pisei aqui forte. Aí tipo, ou chutei, tirei uma casca, imagina se fosse uma pessoa, e tu tivesse tirando pedaço dela. Será que não... tudo bem que eles, que elas não tem nervos e tal, não dói, mas, dá...

Entrevistadora: Tem uma relação de vida.

Lana: É um ser vivo ali, pulsante. E aí a gente tá ali, lidando com aquilo. E sempre me vem aquilo que eu via em desenho, que eu assisto até hoje, tipo, Pocahontas, que tem uma árvore que sente, que fala, que se mexe. Imagina se depois, ã... bá, eu viajo muito.

Entrevistadora: A gente faz um espetáculo e depois abre, não, pera aí.

Entrevistadora e Lana: Risos.

Lana: Eu quero meu cachê.

Entrevistadora e Lana: Risos.

Lana: Ah, mas é por isso mesmo.

Entrevistadora: E como que seria se tirassem aquela árvore daquele lugar e colocasse em outro lugar?

Lana: Ah, seria completamente diferente. Porque, por exemplo, se a gente trabalha numa árvore no Laranjal e... e pega aquela árvore e põe num campo de golf, vai ser completamente diferente, porque vai ser outro ambiente, a gente tá sempre focada na árvore, mas a gente enxerga o ambiente também. E o ambiente vai mudar completamente. E tu vai te sentir meio perdida, mesmo que tendo elemento em comum daquele árvore, que é as pessoas dançando em comum a mesma coisa, só que os sons são completamente diferentes, o vento é completamente diferente, tudo isso que interfere na gente, a temperatura, vai mudar tudo. Então vai ser completamente diferente. Acho que até, eu não tenho experiência de palco, em relação a dança, mas acho que deve ser diferente também. Tu tá num palco e tu vai em outro palco, não são completamente iguais. Claro, tem muitas semelhanças por causa das luzes e música, tudo, o que isso não tem na árvore. Acho que mesmo com música ia ser completamente diferente porque ia ser outra acústica, tudo, acho que ia ser meio que um desastre tentar fazer a mesma coisa.

Entrevistadora e Lana: Risos.

Entrevistadora: E essa coisa da visão, assim, que na árvore tu enxerga todos os lados? E no palco, é mais um lado, né? A frente.

Lana: É, na árvore não tem lado. Tipo, é 360 graus.

Entrevistadora: É. O movimento é 360 graus.

Lana: é. As pessoas podem tá sentadas só de frente pro lado, mas pode tá sentadas pra mim, pode tá sentadas atrás de mim, ou na lateral, ou na outra, na diagonal. E... é, não tem lado. É, no palco... eu não sei como comparar porque eu nunca dancei em palco. E onde a gente tá dançando agora é todos os lados. É, não tem palco. Acho que seria também, inclusive, meio difícil de ver um... o “Inflorescência” mesmo em uma árvore muito fechada, porque tu não vai enxergar algumas coisas, tu vai tá focada nas pessoas e do nada surgiu uma perna ali. E tu vai querer ver o que tá acontecendo, mas não vai enxergar. E a outra pessoa que tá lá, não enxerga o que tu tá vendo. É uma coisa que...

Entrevistadora: Cada um enxerga de um jeito.

Lana: E cada um enxerga o que quer também. Quando vê, tô enxergando esse corpo, mas eu tô de olho naquela perna, e eu quero saber o que tá acontecendo lá, mesmo que o foco esteja aqui, sabe, vai de cada um. E as pessoas vão, acho que, tipo, assistir o espetáculo, girando em torno de nós.

Mônica Corrêa de Borba Barboza – Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto

Entrevistadora: Então vamos lá! Eu vou te perguntar sobre o grupo também, algumas coisas, porque pode ser que tu me diga alguma coisa diferente da Berê, já que tu tava antes no grupo, que ontem eu até não perguntei pra Cris, mas eu acho que é bom.

Mônica: Tá.

Entrevistadora: Mas o foco é o "Inflorescência", então se tu não souber também essa parte...

Mônica: Tá, aí eu te digo, o que eu não souber eu te digo.

Entrevistadora: Como, quando e por que se deu a formação do grupo?

Mônica: Débora, eu não sei muito bem, assim. Eu sei algumas coisas de conversa informal com a Berê, assim, que eu acho que pode contribuir, assim, das coisas que ela fala hoje sobre isso. Ela me comenta que não foi bailarina, assim e que isso eu acho uma coisa bem interessante, assim. Eu até mexi com ela assim, tu e a Roseli Rodrigues, assim. Só, né. E que ela fez Educação Física e sempre se interessou pelo movimento, e ela começou a trabalhar com dança um pouco pela Educação Física, outra pouco é, pelas questões que acaba, a casa assim, né, e daí ela, então, encontrou uma busca por algo que trouxesse pra ela um tipo de trabalho com dança, que ela custou a achar o tipo de trabalho dela que era diferente do resto, né.

Entrevistadora: Ponto.

Mônica: É. E eu avalio, assim, pelo que ela fala hoje e pelo... pela época em que eu comecei a dançar também e do que eu me lembro de dança, que ela era muito de vanguarda, ela sempre foi de vanguarda, né. Então tinha toda uma rejeição na dança local ao tipo de trabalho da Berê, ao tipo de corpo que a Berê colocava em cena, que já não era aquele estereótipo da... ã... ultrapassado, vamos dizer assim, do entendimento de dança mais ampla. E aí ela me comenta que fez muitos cursos, muitos cursos, muito curso, fez muita aula com muita gente, e aí então ela foi construindo um trabalho dela. Eu acho que surge do trabalho e surge da necessidade da Berê de encontrar um caminho próprio, dela, assim. Agora datas, essas coisas, eu não tenho muita noção, pra ti dizer.

Entrevistadora: Sim. Aham. Bem legal isso. ã... Isso aqui não precisa... Como é a rotina de trabalho do grupo? Atual, né, porque...? Quais são as técnicas de dança, quantas horas semanais, ensaios, apresentações?

Mônica: Tá, pois é, a técnica é complicado falar, né. A gente tem uma rotina de ensaios atrelada a dois fatores, né, ã, a nossa disponibilidade que é muito pequena, e... e é uma característica hoje, eu acho, que dos grupos amadores, né, muito diferente de quando eu dançava no grupo, no Ballet de Pelotas há quinze anos atrás, né. Então, a gente trabalha e dança. A gente não dança e trabalha, nessa ordem. Então, pelas questões econômicas, principalmente. Então, o que acontece, a gente tem que tentar achar um horário que todo mundo possa, que é quase impossível, mas que a gente consegue. Então, a gente tem, pelo menos, dois ensaios por semana, que não tem cem por cento de frequência, porque a gente é muito amado por... pelo trabalho, pelo estudo, e a gente tá atrelado também ao espaço que nos é emprestado, né. Então, a gente tem dois ensaios por semana porque são os dias que a gente tem esse espaço emprestado. Fora isso, a gente tem horários extras, assim, quando tem questões de espetáculo mais próximo que daí é uma coisa que demanda mesmo de outras alternativas mesmo, mas a gente tem esse grande agravante que é não tem espaço disponível pra hora que a gente pudesse, né. E aí na rotina de trabalho. É... hoje a gente tá sem fazer aula, né, que é um problema, na minha opinião, porque a gente não tem uma... eu não falo em homogeneidade, até porque eu trabalho não quer homogeneidade, mas a gente não tem uma unidade de preparação corporal, e isso é um problema, né, em alguns aspectos, porque a gente não tem conseguido se organizar nisso, então a gente em ensaiado, na verdade, né. Mas... a proposta é que a gente faça aulas, né, duas vezes por semana e que essas aulas já promovam uma preparação corporal e um processo de criação que vai alimentando os próximos espetáculos, ou o próprio trabalho que a gente já tem. ã... Eu acredito que ano que vem a gente vai conseguir se organizar um pouco melhor, assim, pra ter alguma técnica mais específica, né. Na verdade, o que a gente tem tido, a gente tem um trabalho, básico, de preparação corporal. Eu não chamaria de técnica ainda, porque a gente não tá tendo uma aula sistemática de dança, de um tipo de dança contemporânea específica, né. Então, eu não chamaria de técnica, mas a gente tem uma preparação corporal, trabalhando força, flexibilidade, trabalhando algumas coisas mínimas, assim, pra buscar essa unidade, assim, de preparação, mas ainda não tá bem, na minha opinião, não tá bem organizado.

Entrevistadora: Eu não sei se tu sabe me dizer alguma coisa sobre os espetáculos anteriores, assim, sobre o que trabalharam, pesquisas...?

Mônica: Tá, eu posso te falar de dois espetáculos, assim. Um que eu assisti. Eu assisti muitos espetáculos da Berê, mas faz muito tempo, daí eu não vou saber te dizer tanta coisa. Mas eu posso te falar de dois. Eu posso te falar do “Pólen”, mas daí o ponto de vista é de platéia mesmo, porque eu fui assistir a “Pólen”, e o “Pólen” foi um espetáculo que me chamou bastante atenção, porque ele tem características interessantes. E posso falar do “Sertão”, que foi um espetáculo quando a Berê ainda tava com escola de dança, então tinha criança, tinha toda aquela estrutura de espetáculo de escola, que eu dancei. Então, posso te falar sobre esses dois.

Entrevistadora: E dos de hoje, desse ano.

Mônica: Sim, e dos atuais. Bom, o “Pólen”. Ah, pera aí, me retoma o que tu queria saber. Sobre...

Entrevistadora: A pesquisa, como que é feita, como chega no... e como que funciona esse espetáculo.

Mônica: Tá.

Entrevistadora: Como que funciona esse espetáculo.

Mônica: Tá. O “Pólen” eu fui assistir o Pólen. O “Pólen” ele tinha uma característica interessante porque ele era um espetáculo de contação de histórias. Então, dança com contação de histórias, dança para contação de histórias ou contação de histórias com dança. Não sei bem. E tem uma característica interessante nos processos da Berê porque ela faz uma interseção, assim, uma relação com outras áreas, com outros campos, da arte e não da arte, o que é bem interessante. Então, o “Pólen”, por exemplo, eu lembro de conversar com as gurias, na época, que dançavam, a Bianca, a Bruna, né, e tinha toda a parte musical, né, que é toda uma criação que a Berê constrói junto com o pessoal da música. Tinha uma questão de trabalho com figurino muito bem elaborado, que não lembro quem fez, mas também tem essa ideia. A Berê constrói com... com o movimento do espetáculo e com as pessoas. E tinha toda uma parte cênica e de dança mesmo assim, né, que eu lembro que as gurias contribuíam muito com o processo de construção das cenas coreográficas, dos desenhos, né, do movimento, do trabalho de movimento. O “Sertão”, já tinha mais uma cara de academia, assim. Então, não tinha tanto esse processo criativo que o grupo, né, que tem uma característica mais semi-amador assim...

Entrevistador: levar pra cena.

Mônica: levar pra cena. Então lembro, por exemplo, que a gente dançou, que eu dancei uma coreografia de afro, eu dancei um jazz também, né. Bem a técnica, né, bem marcadinha assim, né, num único espetáculo onde essas coisas dialogavam. E tinha crianças, tinha, né. Então, claro, daí um método, uma metodologia mais tradicional, vamos dizer assim, de criação. Então, os passos são passados pelo coreógrafo para os bailarinos dançarem. Eu não sei, naquele momento, eu dançava com a Bianca, mais sob a direção da Bianca, então eu não sei como que a Berê conduzia os processos com o pessoal do grupo que se inseriu no espetáculo, mas era mais um processo mais tradicional de criação. Mesmo muito aberto, muito dialogado, com opinião de todo mundo, mas era isso, né, tinha uma sequência de movimentos, que a Tauana também montou um afro, que a Bianca montou o Benditas, que era um jazz e aí ia passando pra gente, a gente ia contribuindo, mas mais próximo do tradicional, assim. O coreógrafo vem com a sua ideia ou constrói a sua ideia e passa os movimentos para os bailarinos. Já no grupo, eu vejo que a Berê, ela mesmo comenta isso né, foi amadurecendo o modo de construir a suas obras ao longo do tempo, né. Então, hoje, a gente tem esses espetáculos assim, o “Inflorescência”, os “Quatro elementos” e “Tempos brancos”, em processo de criação, uma construção muito mais colaborativa, assim, do que os outros trabalhos dela, pelo que ela me fala, né. Porque a experiência que eu tenho como bailarina da Berê, eu vou chamar essas de agora, né, desse ano, né. Então ela tem uma gestão da cena, mas ela arranja o material que a gente produz, estimula, proporciona que a gente crie o material. Mas o processo é colaborativo, colaborativo e muito valorizando esse repertório pessoal. Eu vejo duas coisas que a Berê faz muito, né, na construção das obras, valorizar o repertório corporal e valorizar a potência, vamos dizer assim, características do repertório de cada um, né. Então, ela entende o que ela quer na cena e ela escolhe a pessoa porque a pessoa tem as características daquela técnica que vai favorecer aquele momento, né. Isso ela tem usado nos trabalhos. É... que mais que eu posso te dizer, que...? Não sei, assim...

Entrevistadora: É, mais sobre esses espetáculos, assim... é, mais o histórico, é...

Mônica: A pesquisa. Bom, tá. É, eu acho que a pesquisa sim, a ideia do espetáculo vem da Berê, sim, ela concebe a obra, né, como um todo. Então, nesse sentido, é... ela não sabe como a obra vai se materializar totalmente, mas ela vem com uma ideia de espetáculo, o que é muito bom, né, porque nos coloca numa relação com a ideia que ela teve, né. Ela trabalha assim. Tem pessoas que trabalham diferente, né,

vem com um tema. Ou constroem um tema, eu gosto disso, ela vem com uma ideia. Com uma ideia de uma poética, né, de uma estrutura, de um tipo de linguagem, mas ela... se a gente for pensar no movimento em si, na construção da cena em si, sim, essa construção é extremamente colaborativa. A gente não é mais Berê.

Entrevistadora: Sim.

Mônica: Ela é grupo, né. E ela faz um processo de criação e transformação, porque ela vem com ideia pra construir a cena e isso se transforma na medida em que a gente produz. E daí ela retorna com aquela produção já com um outro feedback, já com uma outra. Então, ela é uma... ela orquestra, assim. Como se fosse um, um, um... regente de uma orquestra, ela vai orquestrando... Não, aqui vai ter mais baixo e violino, e não vai ter, né, vamos supor, mas ela faz isso, ela faz os arranjos, ela aprimora, assim, ela lapida, ela dá o final, muito embora, sempre, também acatando, em alguns momentos, coisas, né, ou revendo coisas que a gente pensou. Ou dizendo, “não, é isso mesmo, é assim que vai ser. Vocês tão achando estranho, mas depois vai ficar legal”, mais ou menos isso, eu acho.

Entrevistadora: Risos. Então, sobre o “Inflorescência”, o que que levou a proposta desse espetáculo para o grupo e como que se escolhe, bom, os temas do espetáculo tu já nos falasse.

Mônica: Tá, bom... ã... deixa eu pensar. Como...

Entrevistadora: Que que levou, ou quem levou.

Mônica: Tá, a Berê... Eu não sei muito bem, porque eu cheguei no grupo para dançar polling, daí não tem polling. E aí já tinha uma coisa iniciado, já tinha uma ideia da Berê contigo, sei que tem uma ideia dela contigo com esse espetáculo, que eu acredito que vem duma, duma... dum desejo de trabalhar com intervenção urbana, com uma dança mais de intervenção urbana, por parte da Berê, e com certeza aproximado das tuas experiências, da tua formação. Bom, aí o que eu sei, assim, de coisas que a Berê me colocou, né. Ela leu algumas coisas que inspiraram, assim, né, falou um pouco de alguns autores que ela se inspirou, né, e um pouco a ideia de árvore que faz relação com um monte de coisas, né. E daí, então, ela propôs um projeto de pesquisa que a gente trabalhasse essa ideia, né, da comunicação das flores na árvore como uma grande metáfora, pra mim, com a vida, com a vida das pessoas, com as memórias das pessoas, com a relação das pessoas com as suas raízes, com os seus frutos, com as suas flores. E, então, começou daí o processo de experimentação mesmo do que que seria esse processo

de interação com a árvore, ã, e acho que essa relação com a árvore, essa relação física, material, com a árvore, é que foi também ajudando a Berê a construir uma ideia de espetáculo, porque ela tem isso também que ela comenta, né. Ela tem uma ideia, mas o texto, o roteiro, ela produz depois que a obra já tem...

Entrevistadora: Tá em andamento.

Mônica: Tem algumas raízes, vamos dizer assim, né. Mas acho que é isso. Então eu cheguei quando já tava acontecendo, fui pra alguns experimentos na árvore, né. E aí posso te falar mais um pouco sobre a minha relação com esses experimentos, mas a ideia do que eu tenho do espetáculo é essa.

Entrevistadora: Tá. Do que que trata o “Inflorescência”? Não sei se tu quer falar mais alguma coisa sobre isso, assim, o tema desse espetáculo, o conceito, personagens.

Mônica: Tá, eu não sei muito de personagens, acho que não tem uma ideia construída de personagem. Acho que ela vai trabalhar com isso, com aquele... com aquela sensação que a árvore te produz, né, no teu corpo, né, na simbologia, então, daí no sentido que ela tem pra ti, que a árvore é um grande símbolo, né. E mesmo na relação de descoberta de movimento, de prazer de movimento, né. Com a árvore e com os outros, que eu acho que o espetáculo tem isso. Como a ideia é essa, comunicação entre as flores, eu acho que como esse córregos se comunicam nesse movimento, que é totalmente diferente de um movimento plano, né. Do movimento com uma relação mais convencional, estar pendurado é muito diferente, né. E isso proporciona sensações diferentes, trocas diferentes, né, olhares diferentes, miradas diferentes. Acho que é isso. Tá.

Entrevistadora: ã... É, eu acho que tu já me falaste também. O processo de composição desse espetáculo, preparação corporal, coreográfica, cênica, estratégias, assim, se tu quiseres me falar, assim, das estratégias mesmo.

Mônica: Tá. Bom, ã... acho assim, o espetáculo é isso, ele tem que acontecer na árvore, ele acontece na árvore, tudo tem que acontecer na árvore, desde o processo de criação até os ensaios, tudo, e isso é muito legal, mas é problemático, né. Porque como a gente tem todos esses problemas de ajuste, é difícil a gente achar um dia, é difícil a gente achar uma árvore, é difícil a gente achar um local que não vai ter comprometimento sonoro, e muito embora o som externo faça parte do espetáculo, porque ele é um espetáculo na rua, né. Dia de chuva, dia de frio, né. Então tem toda a questão de tempo, também, né, que é interessante e que também interfere, né. A árvore em um dia de frio é totalmente diferente da árvore num dia quente, num dia

de sol. Então, a gente... ã... quando a gente vai pra cena na rua, a gente tá exposto a coisas muito diferentes, né. E aí a gente cria uma relação muito diferente com o trabalho. É... que mais?

Entrevistadora: É, estratégias...?

Mônica: Bom, estratégias é isso, é ir pra árvore e sentir coisas, né. A Berê sempre vai com algum estímulo, mais preparado. Ela tem uma questão interessante que é o hábito de filmar e de fotografar os trabalhos, e especialmente a árvore fazia mais isso, né. E isso dá feedbacks interessantes pra gente. Se olhar, né, e ver possibilidades, ver coisas que são interessantes, né. E também fazer a autocrítica, né. ã... fotos, e ao mesmo tempo dar um registro, né. O que é muito complicado é memorizar coisas, né, porque como a gente ainda tá conhecendo aquele lugar árvore, e nem sempre é a mesma árvore, tem tudo isso, né. O ensaio que a gente vai fazer, no palco do Sete de Abril, é sempre o palco do Sete de Abril, com o mesmo declínio, com as mesmas características. Mas a árvore é sempre diferente e o espetáculo tem isso, a árvore vai ser sempre diferente, se ele for pra outro lugar. Então, isso é interessante, mas ao mesmo tempo, nos dá relações diferentes. Então, por exemplo, uma coisa pendurada, que tá fazendo numa árvore alto, numa baixinha vai ser outra coisa, né. Então, tem esse jogo, a gente ainda não começou a sistematizar tão bem, pelo menos não nas vezes que eu tava, né. As questões de preparação corporal e de técnica, são os mesmos problemas que eu tava te falando antes, assim, né. Teria que se pensar uma preparação corporal específica pra esse tipo de trabalho, que exige uma força de braço diferente, né, um alinhamento diferente, então isso a gente também não pensou ainda, não tem. Artistas, é o grupo, né. Tem uma relação com o local muito forte, né. Então, tem cachorro na cena, às vezes, tem pessoas sentadas no banco do lado da árvore, achando que a gente fumou uma maconha e tá ali viajando, né. Tem o olhar das pessoas, tem o trânsito, tem o próprio clima da lagoa, né, quando a gente faz no Laranjal. ã.. E tudo isso tem a ver. Método, eu acho que é isso, acho que a Berê vai oferecendo estímulos, ela vai observando muito, ela vai colhendo coisas assim, guardando coisas pra ela coisas que ela quer usar depois, né. Mas eu acho que é um processo de criação um pouco mais lento que o normal, porque ele demanda coisas que a gente não tá acostumado, eu especialmente, vou falar de mim, não tô acostumada a fazer, né. Então, ele lida muito mais com o imprevisto, com o improviso, do que um espetáculo mais fechadinho, assim, pra um espaço fechado.

Entrevistadora: Sim.

Mônica: Mas acho que é isso.

Entrevistadora: Aham. E como que o local influencia no processo de composição? Além da árvore, dessa árvore ir se modificando, quais são os elementos do espaço que a gente utiliza mais? São as pessoas que passam, são...?

Mônica: Tá. Eu acho que a gente utiliza pouco, a gente fica muito concretado na relação com a árvore, é a sensação que eu tenho. A gente tá descobrindo possibilidades, de movimento, e de construção de sentido, principalmente, naquela obra ali, no que aquela obra quer dizer, no que quer dizer pra gente pra poder querer dizer pros outros. Mas como a gente tá centrado nisso, a gente nunca tá totalmente concentrado, porque a gente tá num espaço de rua, né. Então, é muito, ã, eu acho que sons interferem muito, sons é uma coisa que me chama a atenção, porque, ã... como a gente tem feito na praia, às vezes é muito sereno e às vezes é bem movimentado. Mesmo que a gente vá em horários mais alternativo, né, ã... a circulação de pessoas interfere, né, diretamente. Então, a gente tá lá, fazendo um movimento super concretado e daqui a pouco tu olha e dá de cara com uma pessoa, assim, tendo uma reação muito diversa, ou de admiração ou de surpresa, ou de não entendimento do que que é aquilo que tá acontecendo, se é dança, se é teatro, se é performance, se é artista de rua, se é uma coisa da prefeitura que tá acontecendo ali, né. Então as pessoas... aquela reação de estranhamento interfere, desconcentra, e ao mesmo tempo, produz alguns sentidos, pra gente, pro movimento que a gente tá fazendo ali. Eu acho que é mais isso, mas acho que a gente não tá trabalhando com o externo, embora esteja, a gente tá muito focado, eu pelo menos, no que eu tô fazendo na árvore, pra entender o que eu tô fazendo ali e pra ficar alguma coisa, senão fica vazio, né. Fica experimentação...

Entrevistadora: É, porque acho que tem essa relação da raiz, né, que a gente tá trabalhando, então tem uma coisa de buscar a nossa raiz e junto com a árvore que é uma coisa ã... um espaço muito diferente.

Mônica: é, ele faz... ele leva... o trabalho da Berê de uma maneira geral, ele leva uma introspecção muito grande. Me lembra muito as coisas que eu li de Pina Bausch, né, e... e que eu nunca tinha experienciado, a não ser no Tatá, algo semelhante, né. No Tatá, também tem muito isso, muito forte. Então, quando eu venho pro trabalho da Berê, isso do Tatá me é muito caro, assim. Porque é uma experiência que eu trago que contribui com o trabalho da Berê, mas me lembra

muito Pina Bausch, que é isso, né, é uma introspecção, né... é... um processo de criação pro outro, mas é um processo de criação sempre sobre si mesmo.

Entrevistadora: Sim.

Mônica: Sempre sobre si mesmo, a partir da temática, né, então, a gente tá falando do modo de comunicação entre as flores, mas a gente tá falando da nossa comunicação com o mundo, com as nossas relações, da onde a gente vem, do que a gente tá fazendo ali, né. Então, claro, isso te leva pra uma introspecção muito grande.

Entrevistadora: São sempre metáforas.

Mônica: É...

Entrevistadora: Também, com a vida mesmo...

Mônica: É. E ao mesmo tempo, é... que te leva pra uma introspecção, te pede uma relação com os outros, e é difícil. E é difícil fazer esse jogo, e com a árvore, e a gente tá aprendendo.

Entrevistadora: É... Risos. Como que é a questão de ao mesmo tempo que tá criando, já tá apresentando algo?

Mônica: É, é... É complicado... Complicado porque tem a coisa da exposição, né. E a gente tem muito uma cobrança, assim. Isso é uma herança. ã.. eu... Eu escrevo sobre isso no meu TCC da dança, né, isso é uma herança que o clássico deixou em mim, muito forte. Eu não sei se os outros gêneros de dança deixam essa herança, tá, mas o clássico deixou o que eu chamei de fantasmas, assim, né no meu TCC, são os meus fantasmas né, então eu tenho o fantasma do corpo, do estereótipo, eu me cobro muito se eu tô com barriga, se eu tô com braço pelancudo, essas coisas assim, bem materiais.

Entrevistadora: Estéticas.

Mônica: Estéticas, num sentido, sempre é estético, mas num, nesse sentido do belo que uma dança mais tradicional trabalha. Um corpo mais próprio pra dança, como se pudesse ter um corpo próprio pra dança. E isso é muito forte em mim. ã... a mesma coisa a exposição, né. Pra mim, estar na cena, é uma coisa muito forte.

Entrevistadora: É um outro estágio.

Mônica: É um outro, é.. é uma outra condição de corpo, né, de... de... E quando a gente tá na obra e na rua, ensaiando, montando, qualquer coisa que a gente tá fazendo a gente tá em cena, mas não tá. É uma coisa louca, assim. Pra gente, a gente tá ensaiando.

Entrevistadora: Sim, a gente tá criando.

Mônica: E pras pessoas, a gente tá se apresentando. Ontem aconteceu isso no ensaio, por exemplo, né. E... é importante nesse tipo de trabalho, porque esse trabalho vai acontecer assim. Mas no processo de criação, é louco isso, né, porque a gente tá acostumado a fazer processo de criação pra gente.

Entrevistadora: Sim.

Mônica: E ali o processo de criação ele é público, né. Interfere, pra mim, interfere, ainda, porque eu fico um pouco preocupada, preocupada em que sentido? Se tá belo, belo em que sentido? Se tá harmônico, tá alinhado, tá preciso, isso fica, isso tá introjetado na gente, tá introjetado lá no meu imaginário do que é dança, do que é cena, né, e isso é muito forte em mim. Não sei se pras outras pessoas é, não sei se pras pessoas que já dançaram, ou pras que não dançaram é diferente, mas pra mim, é forte, né. Então claro, tem momentos que eu tô tão concentrada ali, que eu me esqueço disso, mas se eu me desconcentrar isso é o que me puxa, pra fora de mim, né, porque daí fico: “ah, as pessoas tão olhando”, tá, “ah, o que eu fiz”.

Entrevistadora: Sim, tenho que dançar.

Mônica: Né, “ai tá, tô aqui, cinco minutos com a cabeça encostada na árvore sem fazer nada, né, sentindo né o que aquilo quer dizer”. Então isso interfere.

Entrevistadora: Aí começa a pensar.

Mônica: Começa a pensar e aí tu começa a perder o processo criativo, né, uma parte, não sei, a gente sempre pensa, não sei. Mas é..., mas interfere assim, um pouco, mas acho que muito pelo... porque, no meu caso, pelo... por essas coisas que eu tô te falando, que eu trago da minha trajetória da dança muito forte assim, né. Acho que é isso.

Entrevistadora: E qual que que é a intenção de interagir com o espaço? Como que acontece essa interferência, pras pessoas, pra gente, pra árvore? Como que é essa relação dos bailarinos com o espaço, dos sons que a gente faz, dos sons na gente?

Mônica: A intenção... (tempo)... Eu acho que a intenção é construir... outras poéticas de movimento. ã... um pouco mais conectadas com o espaço, intencionalmente, né.. Acho que é um desejo de... de trabalhar uma linguagem do movimento mais ampla. E... dialogar com as pessoas sobre essa possibilidade, através do trabalho. ã... isso provoca na gente, né, que tá construindo o trabalho, outras relações com o espaço, noutros espaços, mais convencionais, de apresentação de espetáculo. Porque a gente passa a prestar atenção em coisas que antes não prestaria, né. Pra mim, que

venho de uma tradição de dançar em um palco italiano, onde coxia, é coxia, né. Onde eu posso tirar a calcinha do bumbum, (risos), bem tranquila, tomar a minha água, ficar ofegante, né.

Entrevistadora: Tem a relação do dentro e fora.

Mônica: Dentro e fora, né, tem a relação do exposto e do escondido, né. Pra mim, começa a fazer sentido outras coisas, né. Começa a fazer sentido objetos, começa a fazer sentido direções, começa a fazer sentido outras relações, cabeça pra baixo e tal. ã... e aí isso interfere no processo criativo, dentro e fora do trabalho da árvore. Então, quando eu volto lá pra Biblioteca e a gente vai pra outro trabalho, prum trabalho que tem outra relação, eu tô atravessada por aquela outra experiência, de cabeça pra baixo, por exemplo, que é uma coisa que normalmente a gente não tem, né. ã... essa relação fora do chão, né, o que é o chão também, né. Ali na árvore, o chão é o galho, né, é a raiz, a raiz não é lisa, né, a raiz não é plana. Muda essa relação de chão quando eu vou pro chão compor, né. Amplia a minha possibilidade de... criativa, muito, né. E a minha necessidade criativa também, porque na medida que a gente começa a ser um bailarino que cria, a gente passa a ter a necessidade de criar, né. Não basta mais executar movimento, eu preciso mais, eu preciso dar o meu sentido pro movimento. E um trabalho assim, ele é em si provocador de mudança no processo de criação do bailarino e acredito eu que do diretor também, né. Acho que é um espetáculo que é um laboratório pra processo criativo, eu penso assim, porque é isso que ele vai fazendo com a gente, né. ã... Que mais que tu perguntou?

Entrevistadora: E a relação dos sons com o espaço e com os bailarinos?

Mônica: Bom, o som é uma coisa bem interessante também, porque eu sempre brinco com isso, assim, quando eu dava aula lá no curso de Dança eu sempre comentava isso com os alunos. Eu fui entender que dança não precisa ter musica, e que música não é só uma obra mais tradicional, assim, né, uma canção assim, vamos dizer assim, quando eu comecei a pensar isso no curso, né. E isso muda completamente. Assim como, é... pensar que a cena é só dentro de um espaço fechado muda a minha concepção de cena, pensar que a dança ela pode ser som, e que o não som é sempre som e que o não-movimento é sempre movimento, muda tudo. Muda tudo. Muda tudo. Então, quando eu vou compor, né, não importa pra mim, tanto mais, se vai ter perna, ou não, às vezes eu tenho uma tendência até a minimizar a minha performance, por causa da minha herança clássica forte. Embora

a Berê me peça muito isso, porque acho que ela gosta de ver isso na cena, né. E eu sempre tento fugir, tento fugir, tento fugir. Na verdade, acho que o caminho não é fugir, nem um nem outro, né, é pensar como pode ser isso hoje. Porque eu não sou mais aquilo que eu era antes. Então, tem isso, né. Quando eu vou compor hoje pra mim, tem muito mais força, um gesto. Um gesto, né, uma ação dramática do que um passo, porque pra mim já não é mais passo, é ação dramática e isso é muito diferente, muito diferente.

Entrevistadora: Uma cultura assim, né.

Mônica: É muito diferente. Não só o jeito de denominar, mas o jeito de entender, né.

Entrevistadora: Sim.

Mônica: Isso... isso interfere na relação com a árvore também, né. Essa dificuldade, ã, isso pra mim ainda é uma dificuldade, uma coisa que ainda não sei como lidar, o que que é performático, né, o que é virtuoso, qual é o limite entre ser virtuoso e ser técnico, né. Como o curso de Dança mexe muito com isso, né. Então, mais no início do... do... do curso assim, uma crítica muito grande a isso né, então isso também tocou muito a gente. Depois, a gente começou a pensar pela nossa própria cabeça, começou a pensar sobre isso, depois que, né, que eu sai do curso. Isso é uma coisa que mexe muito comigo, assim, né. Quando eu vou dançar, e a Berê me pede uma perna e eu quero fazer uma mão. Isso mexe comigo ainda, né. O que que é? Como é que essa minha perna não é exibicionismo, eu não quero que a minha perna seja exibicionismo, eu quero que ela seja ali como consequência da ação dramática, necessidade da ação dramática, né. Isso pra mim ainda é difícil, né. E no trabalho da árvore, eu acho que isso vem menos. Porque... ã... o cenário é outro, a estrutura é outra, né.

Entrevistadora: Sim, e não tem a relação do espaço amplo que tu vai...

Mônica: É, é. Saltos, piruetas, outros tipos de saltos e outro tipo de pirueta. Outro tipo de construção, né, que é legal pra fazer esse diálogo, assim. ã... o som... tá, vou voltar pro som, me perdi. O som é interessante, porque na rua, ãã... tem esses dois jogos assim, muito constantes, que é o som interno, ã..., aí um som interno não num sentido metafísico, assim, mas um som interno de tua voz interna, né, porque a gente tá compondo ali e pensando sobre o que tá compondo, né. Quando a gente tá compondo e pensando sobre o que tá compondo, esse som interno tá muito mais gritante do que os sons externos. Em outros momentos, se eu me desconcentro, eu me desconcreto é porque o som externo me chama pra perceber o que tá

acontecendo fora desse meu som interno, né. Tem uma coisa que a gente começou a construir ali na árvore, que é, que tem muito no trabalho da Berê, que é esse diálogo vocal mesmo entre os bailarinos, né. Bom, aí eu tenho que tá muito atenta a esse diálogo vocal, que é um outro tipo de estímulo, interessante assim... que... é, estimula o outro tipo de processo criativo, que é o processo criativo de narrativa, né, que pra quem vem duma dança mais codificada, é novíssimo, né, que eu só experimentei no Tatá, né. Então, também, eu já tava mais familiarizada, mas ali é um pouco diferente, porque no Tatá a gente usa texto mais demarcado, né. E ali no Inflorescência, não tem texto marcado, talvez vá ter num determinado momento, mas surgem diálogos ali, que são daquele momento, né, que são dos estímulos que a Berê tá provocando, né, e diálogos mesmo, conversa, né. Se tu for pegar lá os vídeos, ou se tu for pegar alguma coisa, tu vai ver isso, né. Minha raiz, aí o outro te diz “qual é a tua raiz?” aí tu tá pensando aquilo e tu não vai dizer qualquer coisa, né, aí, “bom, aí a minha raiz, minha mãe, minha raiz, é o ballet, minha raiz...”, né, essas raízes vem também e alimento de algo e isso alimenta o movimento. Esse é o tipo de som que tem no “Inflorescência”, que é diferente dos outros trabalhos. E tem o som da rua, o som da rua é muito diferente do som do estúdio, né, do lugar fechado onde a gente tá ensaiando. A gente interage menos com o som externo quando a gente tá num estudo e muito mais com o som externo quando a gente tá na rua, né. E as vezes a gente capta esse som externo, né, por exemplo, o vento (imita som de vento). Daqui a pouco quando tu tá num processo de criação muito livre, quando vê tu tá fazendo o vento.

Entrevistadora: E no Laranjal, né... risos.

Mônica: No Laranjal que é puro vento. ã... tem buzina, tem cachorro, né, e isso interfere, até... nesse diálogo, nesse som diálogo que eu tô chamando, narrativa também interfere. Acho que é isso.

Entrevistadora: E eu não sei, tu fosse só no Laranjal, né.

Mônica: Só no Laranjal.

Entrevistadora: Porque a gente acabou adaptando a árvore do Laranjal pra Praça e da Praça pro Laranjal, mas tu fosse nas duas árvores, então como se dá essa relação. Tu fizesse alguma mesma criação no outro lugar...? Essa adaptação de um espaço pro outro.

Mônica: Pois é, é que é tudo muito incipiente, né. Eu acho que eu fui a três árvores, eu fiquei pensando ontem pra te responder, mas eu acho que fui a três árvores.

Duas vezes numa árvore bem do trapiche lá e uma vez numa outra árvore mais pro meio do Laranjal. ã... o que eu me lembro é que a Berê tentava retomar coisas, que ela já tava tentando sistematiza, então, claro, repeti-las era um pouco diferente, porque... o tronco era diferente, tem uma outra questão assim que é a irregularidade da presença das pessoas, então, coisa que tu fazia com uma pessoa, na outra árvore a pessoa não tá.

Entrevistadora: Sim.

Mônica: Ou a pessoa era a tua referência de posicionamento, aí a pessoa não tá, aí tu vai fazer com outra e aquela outra nunca foi na árvore, então tem isso também. Cada dia que tu vai na árvore, tem uma pessoa que nunca foi.

Entrevistadora: Risos.

Mônica: Também tem isso. E tem uma coisa de altura assim, muito característica. Todo um processo de criação assim, daquele dia é diferente do anterior, porque a árvore é diferente, né. Isso é interessante, assim, né, sempre vai ter que ter essa adaptabilidade, assim, quando o trabalho tiver mais sistematizado. Não sei como é que a Berê vai, se ela vai deixar momentos de improviso, não sei como ela vai fazer isso, mas sempre vai ter que ter uma adaptabilidade, porque... eu me lembro que me chamou muita atenção no segundo dia é que o tronco era diferente, então fazer as coisas em torno dele era diferente e altura, era muito mais baixo os galhos, então era diferente.

Entrevistadora: Sim, e na primeira, aquela do trapiche, tinha o banco embaixo, né.

Mônica: É, isso.

Entrevistadora: Que a gente fez um monte de coisa no banco. Risos. Aham. E tu nota alguma modificação no espaço depois que sai? E a modificação em ti, acho que tu já falasse também, né, de depois, de quando vai pra sala de aula, o processo era diferente. Mais do espaço, assim, pras pessoas que passaram, se as pessoas falam alguma coisa.

Mônica: Pois é, acho que isso um pouco eu tava te dizendo, assim, né. A gente não chega, sempre tudo se transforma, né, tudo tá em movimento, sempre. ã... então a árvore se transformou também, mas assim, mais materialmente falando, a gente não chega a fazer uma grande transformação física, na árvore, a gente não arranca galho, uma flor ou outra, uma folha ou outra, mas a gente não derruba, né. Então, não tem assim, a... a gente sai dali e a árvore continua ali, muito semelhante, embora não igual ao que tava antes. ã... eu acho que as pessoas que passam por

ali, elas passam por um momento, naquele momento ali pelo menos, de pensar, elas são tocadas de alguma forma. Não é normal tu chegar na praia e enxergar pessoas penduradas numa árvore, não é normal. Então, no mínimo aquilo causa estranheza pra quem tá passando ali, né. Pra quem chega e pergunta ou pra quem chega e fica um pouco mais, é isso que eu tava falando fica um diálogo, né, de possibilidade de construir arte onde não se imaginaria, talvez, né. Eu diria, no senso comum, que se seja possível produzir arte assim, né.

Entrevistadora: Sim.

Mônica: Pelo menos pela prática, pela cultura de arte que a gente tem em Pelotas, muito erudita, muito fechada nesses espaços, nesses casarões, nesses espaços mais convencionais com uma estética mais convencional. Então fica esse diálogo assim, eu acho que as pessoas elas passam por um momento de, pelo menos, pensar, em outra possibilidade de construção de trabalho cênico, que elas não sabem se é dança, que elas não sabem se é teatro, que elas não sabem se é performance. Elas não sabem se é circo, elas não sabem se é hippie, elas não sabem o que é que aquilo, mas alguma coisa tá sendo construído ali e que toca as pessoas porque é um trabalho artístico, né, é um processo artístico. Então diz alguma coisa pra quem tá passando ali. Chama atenção de quem tá passando de carro, né. Constrói alguns diálogos com aqueles que passam ali naquele dia, naquele momento. Pessoas me comentaram depois assim, “ai, tu tava fazendo alguma coisa no Laranjal, né? Tava fazendo uma apresentação”, e eu disse, não, era um trabalho de pesquisa, “ah, eu te vi lá pendurada numa árvore”. Então quer dizer que aquilo faz algum sentido pras pessoas.

Entrevistadora: Alguma coisa fica.

Mônica: Pra quem te vê e te conhece, “ah, é alguma coisa de dança”, pra mim, né, no meu caso, é alguma coisa de dança que a Mônica tá fazendo na praia. Acham um pouco estranho.

Entrevistadora: Fica bem nessa linha da dança.

Mônica: Claro, acham que é um pouco estranho eu tá numa árvore pendurada, mas acham que enfim, é algum trabalho de arte que eu tô fazendo ali, porque, né... ela não ia tá pendurada numa árvore. Eu não vou pro Laranjal e me penduro em árvore, mesmo, tomando um chimarrão.

Entrevistadora e Mônica: Risos.

Mônica: Então, faz algum sentido pras pessoas que assistem e claro, pra aquelas que conhecem a gente mais, né.

Entrevistadora: Sim. Aham.

Mônica: Aqueles que conhecem a gente mais acham que é uma apresentação...

Entrevistadora: Sim, já tem certeza.

Mônica: Já perguntam que dia é, coisa assim...

Entrevistadora: Risos. Então tá, Moniquita.

Mônica: Não sei se era isso que tu precisava.

Entrevistadora: É isso. É que na verdade, o trabalho é bem inicial ainda, assim, né.

Mônica: É é.

Entrevistadora: Então tem coisas que realmente a gente não sabe.

Anexo B – Termos de Consentimento Livre e Esclarecido e Autorizações de Uso de Imagens e Depoimentos dos entrevistados



Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Prezado(a) Senhor(a)

Gostaríamos de convidá-lo a participar de nosso estudo “A Dança e a Cidade: O espaço urbano como originador da criação artística”, que tem como objetivo analisar como o espaço urbano dialoga com a dança contemporânea, mediante o processo de criação artística dos grupos ...AVOA! Núcleo Artístico e Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto.

A pesquisa, utilizando a metodologia da Cartografia, consistirá na realização de uma comparação entre dois processos de composição de grupos que utilizam a rua, mediante entrevistas, filmagens, fotografias e observação junto aos participantes do estudo e posterior análise dos dados. O estudo espera contribuir com as áreas de Dança Contemporânea, Performance, Processos de criação em arte e com estudos sobre Urbanismo, buscando entender de que maneira a cidade interfere nos corpos dos habitantes.

Trata-se de um Trabalho de Conclusão do Curso, desenvolvido por Débora Souto Allemand e orientado pelo Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, do curso de Dança Licenciatura do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

A qualquer momento da realização desse estudo qualquer pesquisado envolvido poderá receber os esclarecimentos adicionais que julgar necessários. Qualquer participante selecionado poderá recusar-se a participar ou retirar-se da pesquisa em qualquer fase da mesma, sem nenhum tipo de penalidade, constrangimento ou prejuízo aos mesmos. Todos os registros efetuados no decorrer desta investigação serão usados para fins unicamente acadêmico-científicos, não sendo utilizados para qualquer fim comercial.

Em caso de concordância com as considerações expostas, solicitamos que assine este “Termo de Consentimento Livre e Esclarecido” no local indicado abaixo. Desde já agradecemos sua colaboração e nos comprometemos com a disponibilização



à instituição dos resultados obtidos nesta pesquisa, tornando-os acessíveis a todos os participantes.

A handwritten signature in blue ink, reading 'Débora Souto Allemand', written over a horizontal line.

Débora Souto Allemand (Pesquisadora)

Dança Licenciatura – UFPel

A handwritten signature in blue ink, reading 'Thiago Amorim', written over a horizontal line.

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (Orientador)

Dança Licenciatura - UFPel

A handwritten signature in blue ink, reading 'Luciana Bortoletto', written over a horizontal line.

Luciana Bortoletto

Diretora do ...AVOA! Núcleo Artístico

São Paulo, 26 de Outubro de 2014.

Qualquer dúvida ou maiores esclarecimentos, entrar em contato com os responsáveis pelo estudo:

Débora Souto Allemand

e-mail: deborallemand@hotmail.com

Telefone: (53) 3302 7200/ 9110 2482

Thiago Silva de Amorim Jesus

e-mail: thiagoufpel@gmail.com

Telefone: (53) 8144 4274/ 9121 6161



à instituição dos resultados obtidos nesta pesquisa, tornando-os acessíveis a todos os participantes.

A handwritten signature in blue ink, reading 'Débora Souto Allemand'.

Débora Souto Allemand (Pesquisadora)

Dança Licenciatura – UFPel

A handwritten signature in blue ink, reading 'Thiago Amorim'.

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (Orientador)

Dança Licenciatura - UFPel

A handwritten signature in blue ink, reading 'André Simões da Silva'.

André Simões

...AVOA! Núcleo Artístico

São Paulo, 20 de Outubro de 2014.

Qualquer dúvida ou maiores esclarecimentos, entrar em contato com os responsáveis pelo estudo:

Débora Souto Allemand

e-mail: deborallemand@hotmail.com

Telefone: (53) 3302 7200/ 9110 2482

Thiago Silva de Amorim Jesus

e-mail: thiagoufpel@gmail.com

Telefone: (53) 8144 4274/ 9121 6161



à instituição dos resultados obtidos nesta pesquisa, tornando-os acessíveis a todos os participantes.

Caro(a) Senhor(a)

Débora Souto Allemand

Débora Souto Allemand (Pesquisadora)

Dança Licenciatura – UFPel

Caro(a)

Thiago Amorim

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (Orientador)

Dança Licenciatura - UFPel

Simone Lima

Simone Lima

...AVOA! Núcleo Artístico

São Paulo, 23 de Outubro de 2014.

Qualquer dúvida ou maiores esclarecimentos, entrar em contato com os responsáveis pelo estudo:

Débora Souto Allemand

e-mail: deborallemand@hotmail.com

Telefone: (53) 3302 7200/ 9110 2482

Thiago Silva de Amorim Jesus

e-mail: thiagoufpel@gmail.com

Telefone: (53) 8144 4274/ 9121 6161



à instituição dos resultados obtidos nesta pesquisa, tornando-os acessíveis a todos os participantes.

Débora Souto Allemând (Pesquisadora)
Dança Licenciatura – UFPel

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (Orientador)
Dança Licenciatura - UFPel

Berenice Fuhro Souto

Pelotas, 7 de Novembro de 2014.

Qualquer dúvida ou maiores esclarecimentos, entrar em contato com os responsáveis pelo estudo:

Débora Souto Allemând

e-mail: deborallemând@hotmail.com

Telefone: (53) 3302 7200/ 9110 2482

Thiago Silva de Amorim Jesus

e-mail: thiagoufpel@gmail.com

Telefone: (53) 8144 4274/ 9121 6161



à instituição dos resultados obtidos nesta pesquisa, tornando-os acessíveis a todos os participantes.

A handwritten signature in blue ink, reading "Débora Souto Allemand", written over a horizontal line.

Débora Souto Allemand (Pesquisadora)
Dança Licenciatura – UFPel

A handwritten signature in blue ink, reading "Thiago Amorim", written over a horizontal line.

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (Orientador)
Dança Licenciatura - UFPel

A handwritten signature in blue ink, reading "Cristiane Oliveira", written over a horizontal line.

Cristiane Cardoso de Oliveira

Pelotas, 07 de Novembro de 2014.

Qualquer dúvida ou maiores esclarecimentos, entrar em contato com os responsáveis pelo estudo:

Débora Souto Allemand

e-mail: deborallemand@hotmail.com

Telefone: (53) 3302 7200/ 9110 2482

Thiago Silva de Amorim Jesus

e-mail: thiagoufpel@gmail.com

Telefone: (53) 8144 4274/ 9121 6161



à instituição dos resultados obtidos nesta pesquisa, tornando-os acessíveis a todos os participantes.

A handwritten signature in blue ink, reading 'Débora Souto Allemand', written over a horizontal line.

Débora Souto Allemand (Pesquisadora)
Dança Licenciatura – UFPel

A handwritten signature in blue ink, reading 'Thiago Amorim', written over a horizontal line.

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (Orientador)
Dança Licenciatura - UFPel

A handwritten signature in blue ink, reading 'Lana Rozisky', written over a horizontal line.

Lana Rozisky

Pelotas, 04 de Novembro de 2014.

Qualquer dúvida ou maiores esclarecimentos, entrar em contato com os responsáveis pelo estudo:

Débora Souto Allemand

e-mail: deborallemand@hotmail.com

Telefone: (53) 3302 7200/ 9110 2482

Thiago Silva de Amorim Jesus

e-mail: thiagoufpel@gmail.com

Telefone: (53) 8144 4274/ 9121 6161



à instituição dos resultados obtidos nesta pesquisa, tornando-os acessíveis a todos os participantes.

A handwritten signature in blue ink, reading 'Débora Souto Allemand', written over a horizontal line.

Débora Souto Allemand (Pesquisadora)

Dança Licenciatura – UFPel

A handwritten signature in blue ink, reading 'Thiago Amorim', written over a horizontal line.

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (Orientador)

Dança Licenciatura - UFPel

A handwritten signature in blue ink, reading 'Mônica Borba', written over a horizontal line.

Mônica Borba

Pelotas, 07 de Novembro de 2014.

Qualquer dúvida ou maiores esclarecimentos, entrar em contato com os responsáveis pelo estudo:

Débora Souto Allemand

e-mail: deborallemand@hotmail.com

Telefone: (53) 3302 7200/ 9110 2482

Thiago Silva de Amorim Jesus

e-mail: thiagoufpel@gmail.com

Telefone: (53) 8144 4274/ 9121 6161



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Luciana Bortoletto,
RG 32922591-1, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Débora Souto Allemand e seu orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, do projeto de pesquisa intitulado "A Dança e a Cidade: O espaço urbano como originador da criação artística", a realizar as fotos e vídeos que se façam necessárias e a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e depoimentos para fins científicos e de estudos (trabalhos, livros, artigos, slides), em favor dos pesquisadores acima especificados.

São Paulo, 26 de Outubro de 2014.

Débora Souto Allemand

Débora Souto Allemand

Thiago Amorim

Thiago Silva de Amorim Jesus

Luciana Bortoletto

Luciana Bortoletto



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, André Simões da Silva,
 RG 30.985.399-0, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Débora Souto Allemand e seu orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, do projeto de pesquisa intitulado "A Dança e a Cidade: O espaço urbano como originador da criação artística", a realizar as fotos e vídeos que se façam necessárias e a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e depoimentos para fins científicos e de estudos (trabalhos, livros, artigos, slides), em favor dos pesquisadores acima especificados.

São Paulo, 20 de Outubro de 2014.

Débora Souto Allemand

Débora Souto Allemand

Thiago Amorim

Thiago Silva de Amorim Jesus

André Simões da Silva

André Simões



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, SIMONE LAIZ DE MORAIS LIMA,
RG 21524853-3, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Débora Souto Allemand e seu orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, do projeto de pesquisa intitulado "A Dança e a Cidade: O espaço urbano como originador da criação artística", a realizar as fotos e vídeos que se façam necessárias e a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e depoimentos para fins científicos e de estudos (trabalhos, livros, artigos, slides), em favor dos pesquisadores acima especificados.

São Paulo, 23 de Outubro de 2014.

Débora Souto Allemand

Thiago Silva de Amorim Jesus

Simone Lima



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Berenice Fuhro Souto,
 RG 8011937342, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Débora Souto Allemand e seu orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, do projeto de pesquisa intitulado "A Dança e a Cidade: O espaço urbano como originador da criação artística", a realizar as fotos e vídeos que se façam necessárias e a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e depoimentos para fins científicos e de estudos (trabalhos, livros, artigos, slides), em favor dos pesquisadores acima especificados.

Pelotas, 7 de Novembro de 2014.

Débora Allemand

Débora Souto Allemand

Thiago Amorim

Thiago Silva de Amorim Jesus

B. Souto

Berenice Fuhro Souto



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, CRISTIANE CARDOSO DE OLIVEIRA,
RG 1089093957, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Débora Souto Allemand e seu orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, do projeto de pesquisa intitulado "A Dança e a Cidade: O espaço urbano como originador da criação artística", a realizar as fotos e vídeos que se façam necessárias e a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e depoimentos para fins científicos e de estudos (trabalhos, livros, artigos, slides), em favor dos pesquisadores acima especificados.

Pelotas, 07 de Novembro de 2014.

Débora Souto Allemand

Thiago Silva de Amorim Jesus

Cristiane Cardoso de Oliveira



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Lana Rozisky Costa,
 RG 6104571671, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Débora Souto Allemand e seu orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, do projeto de pesquisa intitulado "A Dança e a Cidade: O espaço urbano como originador da criação artística", a realizar as fotos e vídeos que se façam necessárias e a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e depoimentos para fins científicos e de estudos (trabalhos, livros, artigos, slides), em favor dos pesquisadores acima especificados.

Pelotas, 04 de Novembro de 2014.

Débora Souto Allemand
 Débora Souto Allemand

Thiago Silva de Amorim Jesus
 Thiago Silva de Amorim Jesus

Lana Rozisky
 Lana Rozisky



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Mônica Corrêa de Borja Borbato,
RG 1031770405, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Débora Souto Allemand e seu orientador Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, do projeto de pesquisa intitulado "A Dança e a Cidade: O espaço urbano como originador da criação artística", a realizar as fotos e vídeos que se façam necessárias e a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos e depoimentos para fins científicos e de estudos (trabalhos, livros, artigos, slides), em favor dos pesquisadores acima especificados.

Pelotas, 07 de Novembro de 2014.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Débora Souto Allemand", written over a horizontal line.

Débora Souto Allemand

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Thiago Silva de Amorim Jesus", written over a horizontal line.

Thiago Silva de Amorim Jesus

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Mônica Borba", written over a horizontal line.

Mônica Borba