

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES - PPGCA
ESTUDOS DOS PROCESSOS ARTÍSTICOS

DIOGO ALBUQUERQUE DE ALMEIDA

EXPERIÊNCIA 545 – POR SÃO GONÇALO:
Do Ativar E Escutar O CorpoCidade

NITERÓI - RJ

2018

DIOGO ALBUQUERQUE DE ALMEIDA

EXPERIÊNCIA 545 – POR SÃO GONÇALO:

Do Ativar E Escutar O CorpoCidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, no Instituto de Arte e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa Estudos dos Processos Artísticos - EPA, como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Pretextato Taborda Junior

Coorientador: Prof. Dr. Giuliano Obici

NITERÓI – RJ

2018

DIOGO ALBUQUERQUE DE ALMEIDA

EXPERIÊNCIA 545 – POR SÃO GONÇALO:

Do Ativar E Escutar O CorpoCidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, no Instituto de Arte e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa Estudos dos Processos Artísticos - EPA, como requisito para obtenção do título de mestre pela banca examinadora composta pelos membros:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pretextato Tabora Junior

(Orientador)

PPGCA-UFF/RJ

Prof. Dr. Giuliano Obici

(Coorientador)

PPGCA-UFF/RJ

Prof.^a Dra. Beatriz Cerbino

(Membro interno)

PPGCA-UFF/RJ

Prof.^a Dra. Ruth Silva Torralba Ribeiro

(Membro externo)

Faculdade Angel Vianna – FAV

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Jessé e Cláudia, por me apoiarem e terem se certificado de que meus irmãos e eu estávamos recebendo a melhor educação acadêmica possível.

Aos meus irmãos, Bruno e Thiago, e cunhadas, Larissa e Dayanne, por me incentivarem de diversas maneiras.

Ao orientador Tato Taborda por ser sempre generoso e inspirador, o que certamente fez desse mestrado uma experiência mais prazerosa.

Ao coorientador Giuliano Obici pelo apoio.

Aos demais professores e funcionários do PPGCA-UFF pelas trocas nas disciplinas e suporte durante o mestrado.

Às professoras da banca, Beatriz Cerbino e Ruth Torralba, pelas sugestões feitas durante a qualificação e aceitarem o convite para participar desse momento.

À Christiane da Cunha e Lyana Peck, colegas de mestrado, pelo apoio e incentivo mútuo que estabelecemos nesses dois anos.

Ao David Abreu pela disponibilidade e parceria em me ajudar a desenvolver esse trabalho.

Às professoras do Departamento de Arte Corporal da UFRJ pelo apoio e por, tão generosamente, me ajudarem a nutrir o eu dançante pesquisador.

À cidade de São Gonçalo pela inspiração, pelas trocas e por permitir que eu fizesse dela meu palco. O desejo dessa pesquisa é que todos os seus moradores possam fazer o mesmo.

À CAPES, pelo financiamento que tornou a realização dessa pesquisa possível.

Não poder orientar-se em uma cidade não significa grande coisa. Mas se perder em uma cidade como quem se perde em uma floresta requer toda uma educação.

Walter Benjamin

RESUMO

O presente trabalho é uma reflexão do processo artístico em dança *Experiência 545*. A partir da percepção de um corpo anestesiado pela diminuição das experiências sensíveis em uma cidade-espetáculo, a proposta é reativá-lo através de uma dança que ressignifique o exíguo espaço de um ônibus. Nesse palco móvel, as instabilidades do terreno, assim como as sonoridades e outros estímulos que atravessam seus limites disparam no corpo em estado de dança uma atenção ampliada. A ativação de uma escuta corporal torna possível resistir ao processo de insensibilização e se aproximar da cidade concreta, descobrindo novas e diferentes camadas do espaço urbano. Deixar que o movimento dançado seja permeado por novos sons, cores e texturas é entrar em relação com uma cidade que transpira diferença apesar das tentativas de padronização, e que constitui um corpo diverso que se constrói em diálogo com os corpos-carnes que a habitam e que juntos formam um grande corpocidade.

Palavras-chave: dança; cidade-espetáculo; ônibus; sons; escuta.

ABSTRACT

The present work is a reflection of the artistic process, *Experiência 545 (Experience 545)*. By the perception of a body that is anesthetized by decreasing sensible experiences that take place in a spectacular city, the proposal is to reactivate it through a dance that ressignifies the meager space of a bus. On this mobile stage, the instabilities of the terrain, as well the sonorities and other stimulations that cross its limits trigger on the body in a state of dancing a wide attention. The activation of a listening body make possible to resist the insensibilization process and get closer to the concrete city, discovering new and different layers of the urban space. Letting the dance movement be permeated by new sounds, colors and textures is to get in relation with a city that perspire difference in spite of the standardize attempts, and that constitutes a diverse body that builds itself upon dialogue with the flesh-bodies that live in it and together they form a big bodycity.

Keywords: dance; spectacular city; bus; sounds; listen.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – SOBRE CIDADES.....	16
1. AS CIDADES-ESPETÁCULO.....	16
2. DISSENSO E CONSENSO/COREOPOLÍTICA E COREOPOLÍCIA.....	23
CAPÍTULO 2 – SOBRE O CORPO QUE ESCUTA.....	28
1. O CORPO FENOMENOLÓGICO.....	28
1.1. Todo Corpo é Corpomídia.....	33
2. O ESPAÇO DO CORPO É O CORPO TORNADO ESPAÇO.....	35
3. A ESCUTA E O OBJETO SONORO.....	37
3.1. A Escuta Corporal.....	41
4. A IMAGEM SONORA.....	44
5. ERRÂNCIAS E CORPOGRAFIAS URBANAS.....	47
CAPÍTULO 3 – EXPERIÊNCIA 545.....	52
1. SÃO GONÇALO.....	52
2. EXPERIÊNCIA 545.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	68

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Estação de São Gonçalo.....	54
Figura 2 - No ônibus 545.....	55
Figura 3 - A vida lá fora.....	59
Figura 4 – No chão do ônibus.....	60
Figura 5 – Mãos e pés na sujeira do ônibus sentindo o chão e o calor.....	61
Figura 6 - Na Ponte Rio-Niterói; Corpo e Carro.....	63
Figura 7 - Corpo e Casas.....	64
Figura 8 - Mãos que "escutateiam" o lado de fora.....	65
Figura 9 – ÔNIBUS/CORPO/CIDADE/PESSOAS.....	66

INTRODUÇÃO

Minha vida é marcada por algumas mudanças e deslocamentos. Nasci em São Gonçalo, município da região metropolitana do Rio de Janeiro, onde morei até os 11 anos. Foi lá que eu brinquei descalço na rua de barro, lutei contra inimigos imaginários como se fosse super-herói e aprendi a andar de patins nas tardes de verão onde a temperatura chegava aos 40°C. Foi em São Gonçalo também que eu enfeitei a rua nas Copas do Mundo de Futebol de 94 e 98.

Durante a Copa, e em outras datas comemorativas, os moradores traziam para a rua cadeiras, televisões, aparelhos de som e piscina de plástico para as crianças. A rua era fechada para a passagem de carros. Cada morador trazia um prato de comida, conforme podia, e ali se instalava uma festa para acompanhar o Brasil jogar contra a Holanda. Era um evento. A rua era nossa, uma extensão das nossas casas. Os quintais ficavam abertos, não havia fronteira entre a rua e as nossas casa. Estávamos convidados. Vibrávamos juntos.

No ano de 2001 nos mudamos de São Gonçalo para o município de Resende, no sul do estado. Deixamos o número 44A da Rua Emirene Belga de Araújo no bairro Porto Velho com tristeza. Mas claro uma festa de despedida com direito a carro de som foi organizada pelos vizinhos.

Em Resende moramos por 4 anos em 4 endereços diferentes. Foi ainda um período de experiências sensíveis muito ricas. A cidade pequena me permitia ir para o colégio a pé e andar por todo o centro da cidade, no calçadão do Campos Elíseos, descobrindo cada rua e memorizando cada loja presente nela. Eu fazia meu próprio mapa.

Em 2007 nos mudamos para Curitiba, no Paraná. Curitiba é essa cidade grande com ares de cidade pequena. Apesar de ser uma metrópole, as distâncias não são muito grandes e costuma-se dizer que você chega a qualquer lugar em 20 minutos. De certa forma, eu tinha facilidade em me movimentar pela cidade a pé, e assim conseguia explorar seus diferentes cantos. Era comum sair direto da faculdade de química e ir tomar um quentão de vinho na Praça Osório durante o inverno.

Finalmente em 2014 retornamos a São Gonçalo. Mas São Gonçalo estava diferente; ou eu estava; ou nós estávamos. Por mais que eu tivesse ótimas lembranças de infância naquela cidade, eu não conseguia mais me conectar com elas. Nem com a cidade. Algo me impedia de

fazer essa conexão. Havia agora uma distância muito grande entre meu corpo e o corpo dessa cidade.

Eu havia decidido fazer o curso de bacharelado em dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que fica na Ilha do Fundão. Para isso, assim como muitos outros, eu deveria pegar dois ônibus: um até a Ponte Rio-Niterói, no meio do caminho, e outro de lá até o Fundão no Rio. O trajeto dura cerca de duas horas.

Todos os dias eu saio de casa, entro no ônibus 545 Alcântara X Candelária no ponto em frente do prédio onde moro, vou até a Ponte Rio-Niterói onde, exatamente no mesmo lugar, pego o segundo ônibus 760B Charitas x Galeão até a faculdade. No final do dia eu faço o exato caminho inverso até em casa. Todos os dias eu estou preso nesse caminho, nesse trilho, e faço ele sentado dentro de um ônibus fechado, com janelas fechadas por conta do ar-condicionado.

É como se eu não tivesse chance de me contatar com São Gonçalo. A cidade passa voando lá fora em frente aos meus olhos mas não nos conhecemos mais. Aquela cidade que me deu as memórias do meu primeiro joelho ralado, que abriu sua rua para me receber junto aos meus vizinhos e chorar a derrota do Brasil na final da Copa de 98, estava tão distante agora. E isso dói.

Ao mesmo tempo eu sentia meu corpo cada vez mais pobre, cada vez menos estimulado. Tudo que eu fazia era andar 20m do ponto de ônibus até em casa e sentar no banco acolchoado até o meu destino. No caminho dificilmente ocorria alguma interação. As pessoas que entram no ônibus escolhem os bancos que estão vazios, sem alguém ao lado, para evitar qualquer chance de conversa. Quando não há alternativa sentam-se ao lado de alguém mas mudam de lugar assim que dois bancos vazios ficam disponíveis. Como se fossemos elétrons com carga demais para ficarmos juntos no mesmo orbital, nos repelimos. A configuração mais estável e menos incômoda é cada elétron o mais afastado possível.

Mas durante essas viagens diárias, uma pista sobre como eu poderia retomar a ligação entre a cidade e eu surgiu. Invadindo o espaço interno do ônibus através das frestas os sons da cidade me conectavam a ela e me atualizavam do que estava acontecendo lá fora. Ali sentado em estado de letargia, os sons me atingiam e me acordavam, convocando-me para ir ao seu encontro e descobrir mais sobre sua origem. Meu corpo estava ativo de novo, à procura daqueles fragmentos de vida que driblavam a carcaça de metal do ônibus e me instigavam a saborear as sensações que traziam com eles.

No momento em que escrevo essa introdução estou sentado no meu quarto, no nono andar de um prédio em um bairro residencial de São Gonçalo. Daqui não posso ver o que acontece lá embaixo na rua mas a janela aberta e os sons que por ela adentram trazem algumas informações da vida lá fora. Digo que os sons “trazem” porque parecem ter essa característica de viajar, de atravessar barreiras, mas a sensação é de ir ao encontro deles. Vou de encontro aos sons porque me concentro na escuta; lanço-me a uma sonoridade e ao fazê-lo também me conecto com sua fonte emissora. Ao ouvir um carro passar roncando me transporto até ele – e ele a mim – e sou capaz de experimentar sua velocidade, seu peso, seu formato, sua cor. Mais do que medidas exatas, experimento sensações, construo imagens a partir dos elementos que os sons propõem.

Em uma tentativa de aproximação entre a cidade e eu o som se mostrou um dispositivo rico em informações. Nas quase duas horas em que atravesso São Gonçalo com destino ao Rio de Janeiro todos os dias, os sons entram e saem pela estrutura do ônibus. Ativar e ampliar a escuta é duplamente uma atitude de resistência ao estado de passividade que o sentar no ônibus induz e uma alternativa de aproximação sensível e criativa com o espaço urbano

Os elementos sonoros, além de completar as informações que recebemos a partir da visão, são capazes de nos informar sobre aspectos que a visão ignora. Ao ouvir o som de um martelo batendo contra um pedaço de madeira podemos imaginar que uma obra está em curso perto do local onde estamos. O som seco característico dispara a produção da imagem do martelo, da madeira e da ação que se dá entre eles. Além de nos dar pistas sobre a atividade desenvolvida os sons produzem imagens. Da mesma forma que somos capazes de imaginar como é visualmente uma onda quebrando no mar, somos capazes de imaginar a sonoridade desse fenômeno. O som produz imagens. Imagens sonoras. O próprio som pode ser também pensado como imagem descolada da visualidade, pensado como um registro da experiência em suporte neuronal. Caesar (2012, p. 260) atenta que “O som é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro, e quando se transmite de boca à orelha, ou das coisas soantes para a orelha”.

As imagens são construídas com e no corpo através das experiências. Abrir a escuta para as imagens sonoras nos dá oportunidade de conhecer a cidade de maneira mais íntima. Corpo e cidade estabelecem uma tal relação de troca de informações e construção mútua que o corpo se inscreve na cidade tanto quanto a cidade se inscreve no corpo. As imagens criam no corpo um mapa da cidade, um corpomapa.

As cidades contemporâneas, particularmente os grandes centros urbanos, estão passando por um processo de “espetacularização” (JACQUES, 2005, 2008). A espetacularização se caracteriza pela tentativa de padronização da paisagem urbana, resultando em uma diminuição da participação popular e da experiência física, sensível, na prática cotidiana. A cidade deixa de ser vivida, experimentada, para ser assistida.

Na cidade espetacular não há espaço para conflito. O atrito das experiências sensíveis entre o corpo físico e o corpo da cidade, que gera a faísca necessária para manter a vitalidade dos espaços urbanos, é reduzido. Os ambientes espetaculares da cidade são espaços apolíticos, propensos a um consenso e a homogeneização das sensibilidades. Espaços pacificados com corpos pacificados e domesticados. Como diz Rancière (1996), é o dissenso, o desentendimento, o conflito de ideias que gera política, e a política é a base da construção e evolução das cidades. Uma cidade do consenso, apolítica, é uma cidade paralisada.

Como sobreviver à espetacularização do espaço urbano? Como resistir e reverter o empobrecimento do corpo e da própria cidade na cidade espetáculo? Paola Jacques fala sobre a importância da experiência física, sensorial, como modo de devolver o corpo ao corpo e o corpo à cidade, de forma que ela deixe de ser cenário e passe a ser palco:

Quais seriam então algumas alternativas ao espetáculo urbano? Tenho algumas pistas: a participação, a experiência efetiva e a vivência dos espaços urbanos. Estas alternativas passariam necessariamente pela própria experiência física da cidade, que é quase impossível ou totalmente artificial nas cidades espetacularizadas. E mais do que isso, passariam pela experiência corporal, sensorial, podendo ser até mesmo erótica, da cidade. Só a experiência sensorial, individual ou coletiva, que não se deixaria espetacularizar, não se deixaria reduzir a simples imagens. A cidade não só deixaria de ser cenário e passaria a ser palco mas, mais do que isso, ela passaria a ser um corpo, um outro corpo. É dessa relação entre o corpo físico do cidadão (ou do arquiteto-urbanista, que evidentemente não pode deixar de ser cidadão também) e esse “outro corpo urbano” que poderia surgir uma outra forma de apreensão da cidade. (JACQUES, 2005, p. 19).

Sendo assim, ações artísticas são micro resistências, catalisadoras de dissensos, que permitem o surgimento de tensões no espaço público e explicitam a cidade que está escondida atrás da maquiagem estética urbana. Não só ações interferentes de natureza artística mas toda experiência sensível urbana que se oponha à passividade e ao controle da imagem consensual que a cidade espetáculo tenta construir.

Nesse contexto surge a Experiência 545 (uma referência ao número da linha de ônibus que vai do bairro Alcântara em São Gonçalo até o centro do Rio de Janeiro) refletida no trabalho. Nas viagens diárias de duas horas entre a minha casa, em São Gonçalo, e a faculdade, no Rio de Janeiro, sentado dentro de um ônibus fechado, sob uma atmosfera condicionada

aparentemente inerte, meu corpo sente a necessidade de experiências sensíveis, de se conectar com o ambiente e se aproximar da cidade.

Embora seja um ambiente fechado que me isola de certa maneira do ambiente externo, o ônibus é invadido pelos sons da cidade que percorre. Os sons tem essa capacidade de atravessar barreiras que muitas vezes outros estímulos não conseguem. As sonoridades se tornaram então um dispositivo disparador de uma ativação corporal, que conecta uma escuta auditiva a uma escuta corporal, proprioceptiva.

A escuta corporal se caracteriza como uma abertura aos estímulos sensíveis tanto externos como internos. O corpo torna-se poroso e se confunde com o espaço. Nessa escuta do corpo, um dos princípios do método Vianna¹, o olhar interior permite que o movimento se exteriorize em sintonia com os espaços internos e externos.

Para a Técnica Klauss Vianna, no próprio corpo estão os meios. A partir de um estímulo dado ao sistema motor, neste trânsito de conexões internas ao corpo e corpo-ambiente, num dado momento, podemos provocar a emergência de imagens, sensações, emoções da história de um determinado corpo, que podem, por sua vez, alimentar novamente o processo todo. (NEVES, *op. cit.*, p. 20 apud MILLER, 2016, p. 53).

Os estímulos sonoros que invadem a arquitetura insulada do ônibus disparam uma abertura corporal, provocando uma emergência de imagens e de movimento. O que surge não são movimentos, nem uma dança representativa do espaço e suas sonoridades. As fronteiras entre corpo e espaço se desfazem de tal forma que me torno espaço e danço com ele, nele, tanto quanto ele dança comigo e em mim. Gil (2013, p. 16) diz que “O espaço do corpo é o corpo tornado espaço”. Da mesma forma, o espaço externo ao ônibus é um corpo sonoro complexo, paisagem sonora em permanente reconfiguração pelo deslocamento, filtrada e modulada por frestas e aberturas dispostas na arquitetura móvel do corpo-ônibus.

Com a escuta corporal ativa outros estímulos chegam à percepção, como o chão do ônibus que, por sua vez, é interface com o chão onde ele transita. O chão do ônibus é impróprio, se comparado ao chão liso e aplainado de um linóleo de dança. É um chão instável, sujo e atravessado por forças que resultam da interação do chão da rua em que transita e das mudanças de direções, acelerações e velocidades tomadas pelo motorista que o dirige. Seus pneus de

¹ Método criado pelo bailarino, coreógrafo, professor e pesquisador mineiro Klauss Vianna e sua esposa também bailarina, coreógrafa, professora e pesquisadora Angel Vianna. O método, posteriormente sistematizado pelo filho do casal, Rainer Vianna, com colaboração da sua esposa Neide Neves, é um trabalho de observação e pesquisa das estruturas e movimentos do corpo. O aluno torna-se um pesquisador do corpo, um ser humano em autoconhecimento, um dançarino também pesquisador, e não um reproduzidor de movimento.

borracha e amortecedores atenuam a aspereza e a irregularidade do terreno mas não ao ponto de eliminá-las, de impedi-las de alcançar meu corpo. Ao afirmar a característica coconstitutiva da cidade e da dança, Lepecki (2012) sugere a adesão à uma coreografia voltada para o chão, uma nova coreopolítica que desafie a coreopólicia da cidade espetacular que não permite a ocupação dos espaços de maneira diferente para a qual foram concebidos. A coreopólicia da cidade espetacular transforma os espaços em meras vias de circulação.

Para tal, a coreografia teria que se tornar uma metatopografia. Lendo e ao mesmo tempo reescrevendo o chão, reinscrevendo-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventado toda uma nova coreografa social, a topocoreopolítica. (LEPECKI, 2012, p.49).

É no chão supostamente impróprio do ônibus que a dança atua duplamente ao se comunicar com as ruas da cidade pela qual percorre e provoca dissensos – conectando arte e política - ao ocupar de modo imprevisto um espaço projetado para abrigar corpos estáticos, sentados ou em pé. O solo esburacado sobre o qual o ônibus muitas vezes transita torna o chão imprevisível exigindo que o bailarino dance com ele e disponha dos mais variados apoios para lidar com as incertezas do terreno.

Ao mesmo tempo que as forças incertas desestabilizam o corpo no chão do ônibus também oferecem um impulso para novos deslocamentos. Assim como nosso deslocamento em marcha exige uma desestabilização inicial para que o corpo ganhe impulso e mude sua posição inicial, também o chão do ônibus proporciona uma desestabilização necessária para que novos apoios e estados de corpo se desenvolvam.

Para nos ajudar a refletir sobre as questões que podem ser levantadas a partir da Experiência 545 este trabalho está dividido em 3 capítulos. O Capítulo 1 tem foco nas cidades: particularmente na ideia de cidade-espetáculo conforme formulada por Paola Berenstein Jacques a partir do pensamento de Guy Debord, com o empobrecimento das experiências sensíveis dos habitantes da cidade e a transformação dos espaços públicos em espaços consensuais e apolíticos. No Capítulo 2 as questões no corpo e do som são o enfoque. A escuta corporal, os diferentes modos como o corpo se abre para o espaço unindo-se a ele, as sonoridades e as imagens sonoras que elas disparam, assim como os mapas corporais – cartográficos, CORPOgráficos – que essa dança em trânsito cria, são algumas das questões que movem esse capítulo. Por fim, no encontro de fato entre corpo e cidade, no Capítulo 3 está descrita a Experiência 545 e as reflexões que surgiram a partir do processo.

Importante ressaltar que usarei o termo “bailarino” desvinculado de sua acepção no âmbito da técnica do balé clássico, tendo como suporte a definição dada por Louppe (2012, p. 69): “Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão”.

CAPÍTULO 1 – SOBRE CIDADES

1. AS CIDADES-ESPETÁCULO

Até o século XVI pensava-se que a temperatura do corpo era resultado de um calor inato, que diferenciava homens e mulheres, e seres humanos e animais. Esse pensamento foi modificado com as descobertas sobre a circulação sanguínea feitas por William Harvey, organizadas na sua obra *De motus cordis* de 1628. Ao contrário da concepção anterior de que o sangue corria pelo corpo aquecido pelos calores inatos contidos nas diferentes partes do corpo, Harvey descobriu que a circulação é que aquecia mecanicamente o sangue, e conseqüentemente o corpo, através dos movimentos do coração. Essas ideias mudaram a compreensão do corpo moderno, que assim como o sangue, para estar saudável deveria estar em constante movimento.

O mesmo princípio que relaciona o movimento com a saúde foi aplicado em outras áreas como na economia e no urbanismo. A livre circulação de mercadorias e trabalho aqueceram a economia e fizeram prosperar o capitalismo moderno. Para isso, as cidades também passaram por uma transformação, planejadas a fim de facilitar e agilizar o tráfego livre e contínuo de pessoas e produtos. As ruas, antes com calhas que acumulavam fezes e urinas humanas e animais, foram progressivamente sendo limpas e desimpedidas, promovendo a sua oxigenação; “artérias” que permitam o fluxo saudável de “hemácias”. Dessa forma as calhas foram substituídas pelo sistema de canos de esgoto – “veias” urbanas que transportavam o “sangue impuro”, água suja e excrementos, para lugares outros que não a rua.

Na era moderna, a importância atribuída ao movimento do corpo surgiu como um novo princípio de atividade biológica. O ponto de vista médico sobre a circulação do sangue, a respiração e os impulsos nervosos criou uma imagem de organismo saudável graças à estimulação que lhe conferiam os movimentos. Em consequência, os urbanistas do Iluminismo, no século XVIII, recomendavam que o espaço fosse desenhado para encorajar todas as atividades aeróbicas. Quem se movesse livremente se sentiria mais confiante. (SENNET, 2016, p. 366).

No entanto, a economia irrigada pela circulação de bens impôs aos indivíduos e seus produtos um alto tributo: a submissão a um regime de produção contínua de movimento. Os fluxos que percorriam essas vias deveriam, como o sangue, fazê-lo em *motu* contínuo, em movimento perpétuo. Parar, estancar o movimento, era sinônimo de uma morte econômica e social.

Além disso, para se destacar e sobreviver as pessoas deveriam oferecer algo diferenciado. Isso exigia o desenvolvimento e a apreensão de novas tarefas, mais específicas e individualizadas. Assim, o humano especializado e individual seria capaz de movimentar-se fisicamente e economicamente disfrutando dos bens e serviços que o mercado e a sociedade podiam oferecer.

Neste sentido qualquer tipo de conexão que estancasse ou ralentasse o movimento se constituía como empecilho para o desenvolvimento pessoal, inclusive a conexão com o meio. A livre circulação permitiu às pessoas se deslocarem e se tornarem responsáveis cada uma pelo seu destino. Forçado a se desvincular e impelido à uma movimentação constante, o indivíduo moderno diminuiu as experiências sensoriais que poderiam conectá-lo aos lugares e às pessoas, resultando em uma progressiva dessensibilização do corpo.

As cidades planejadas, através da rápida locomoção, permitiam a circulação de uma multidão, mas uma multidão de corpos individuais sem ligação com os lugares e com os outros corpos, o que convenientemente para aqueles que estavam no poder, também dificultava a organização de grupos. A ordem e o progresso eram conquistados a custo de uma sociedade de indivíduos voltados para si mesmo e em contínuo movimento, que não convivem e, absorvidos pela individualidade de suas trajetórias, nutrem um sentimento de indiferença mútua.

Alexis de Tocqueville, pensador político, historiador e escritor francês, no segundo volume de *A Democracia Na América reconhece o auto-respeito como um aspecto positivo na sociedade moderna mas também chama atenção para a solidão e falta de coletividade como um ponto melancólico dessa sociedade insulada*:

Cada um deles, retirado à parte, é como que alheio ao destino de todos os outros: seus filhos e seus amigos particulares formam para ele toda a espécie humana; quanto ao resto de seus concidadãos, está ao lado deles, mas não os vê; toca-os mas não os sente – cada um só existe em si mesmo e para si mesmo e, se ainda lhe resta uma família, podemos dizer pelo menos que pátria ele não tem. (TOCQUEVILLE, 2004, p. 389).

Essa descrição é de uma sociedade do século XIX mas não é difícil lê-la agora, quase dois séculos depois, e sentir que ela descreve com precisão o estado da sociedade atual. O processo de reformulação urbana e econômica baseado na circulação sanguínea, que pensa a cidade planejada como um corpo saudável na razão direta da circulação contínua de fluxos que lhe transitam, fez por apartar o indivíduo de si, do seu meio, de seus companheiros e de uma relação mais íntima com a cidade; processo esse que ainda não fomos capazes de reverter ou amenizar. Ao contrário, esse insulamento que se instaura, como consequência da circulação

individualizada, aumenta na razão direta em que as cidades ampliam seus processos de espetacularização.

A individualização e a desconexão do corpo foram agravadas por mais um fator que potencializou o efeito da circulação: a velocidade. Com a invenção do automóvel o movimento de pessoas e mercadorias se tornou ainda maior e mais rápido. A velocidade dificulta a formação de vínculos visto que diminui o tempo do contato e da experiência. Se lembrarmos do ensino médio a fórmula para o cálculo da velocidade², veremos que ela é inversamente proporcional ao tempo. Ou seja, quanto maior a velocidade, menor o tempo do deslocamento; menor o tempo de contato entre o sujeito e a cidade.

Para abrigar os automóveis, as ruas de pedestres também deram lugar às vias pavimentadas, padronizadas e lisas que garantem uma performance maior e mais suave, sem atrito dos carros. O ato de dirigir um veículo exige pouco investimento físico: o motorista sentado manipula o volante com movimentos pequenos – que necessitam de pouco ou nenhum esforço em carros mais modernos. Se a circulação de pessoas foi pensada a partir da circulação sanguínea que aquece e torna saudável o corpo, o conforto estacionário que os veículos automotores propiciam, transferem movimento e calor do corpo para as máquinas.

A velocidade permitiu que viagens com distâncias maiores se tornassem mais frequentes. Esgotados pelo ritmo frenético da vida urbana e pelas longas jornadas de trabalho pesado nas fábricas, os viajantes encontraram nos transportes lugares de repouso. A transformação dos transportes urbanos em lugares de descanso, com assentos acolhoados e confortáveis, trouxe comodidade mas também passividade e individualidade. Mesmo nas casas, as cadeiras de balanço que exigem algum engajamento dos pés e do corpo para realizar o embalo foram aos poucos substituídas por cadeiras estofadas de molas que realizam o trabalho pelos pés e imobilizam o corpo.

$$v_m = \frac{\Delta s}{\Delta t}$$

Onde:

v_m = Velocidade Média

Δs = Intervalo do deslocamento

Δt = Intervalo de tempo

Nos vagões confortáveis dos trens, sem os solavancos das carruagens e os barulhos dos cavalos, as cabines compartilhadas abrigavam pessoas em silêncio. O conforto e o silêncio também permitiram que as pessoas fizessem leituras durante a viagem. Isso resultou numa mudança social onde o direito ao isolamento e à privacidade eram prerrogativas do silêncio. Posteriormente, por volta de 1840, as cabines isoladas foram substituídas, principalmente na América do Norte, por poltronas voltadas para o mesmo sentido, de modo que os passageiros não se encarassem, mas olhassem todos para o encosto da poltrona da frente. Assim era possível fazer viagens de longa distância sem ter qualquer interação com outras pessoas.

Outras tecnologias foram criadas visando o conforto como os métodos de condicionamento de ar e iluminação de interiores. O controle da temperatura permitiu a independência de elementos externos para o aquecimento ou refrigeração dos espaços internos. Também a criação da luz elétrica diminuiu a dependência de janelas que permitiam a passagem da luz externa para o interior das construções. Além disso, permitiu que a permanência em ambientes internos fosse estendida. Ambos elementos contribuíram para o isolamento dos espaços e dos indivíduos dentro deles.

É preciso citar também a invenção, mais recente, dos aparelhos eletrônicos e dos fones de ouvido. Os aparelhos eletrônicos, como celulares e tocadores de mp3, monopolizam a atenção do indivíduo que não se sente estimulado ou a necessidade de interagir com as outras pessoas. Os fones de ouvido permitiram com que as pessoas escolham se isolar ainda mais, abafando os estímulos sonoros do ambiente externo e diminuindo consideravelmente a possibilidade de interação.

Atualmente não é difícil encontrar todos esses dispositivos de conforto nos transportes rodoviário, ferroviário, hidroviário e aéreo. Ônibus, trens, barcas e aviões ainda utilizam o mesmo sistema de organização de assentos voltados para o mesmo sentido e cada vez mais se modernizam com poltronas mais confortáveis e sistemas de condicionamento de ar melhores. Claro, a ideia de um ambiente mais confortável é bem vinda em um primeiro instante mas é importante perceber que ela também relaxa o corpo a um estado de passividade diminuindo as interações interpessoais e as experiências sensíveis, isolando os ambientes internos dos estímulos vindos dos ambientes externos.

Nas cidades grandes, o aumento da violência também é responsável por causar um confinamento das pessoas em espaços fechados e internos. Lugares específicos da cidade são

evitados por serem considerados perigosos e o deslocamento, mesmo em curtas distâncias, que poderiam ser feitos a pé, acabam sendo realizados por meio de carros particulares e táxis.

Todos esses fatores citados anteriormente contribuíram para afastar sensivelmente o corpo da cidade e estão relacionados com o processo que Paola Berenstein Jacques chama de espetacularização das cidades ou cidade-espetáculo. O termo é baseado na ideia de espetáculo de Guy Debord. A espetacularização é o processo que transforma a cidade em meros cenários para serem observados e admirados – em oposição a serem vivenciados – e “está diretamente relacionado a diminuição da participação popular, mas também da própria experiência física urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística” (JACQUES, 2005, p. 16).

A cidade-espetáculo surge a partir de duas correntes de planejamento urbano, que apesar de aparentemente distintas e opostas, geram o mesmo resultado. Uma corrente mais conservadora, pós-modernista, se preocupa em conservar o espaço urbano e a cultura preexistente, focada principalmente nos centros históricos, o que acaba por provocar um congelamento e uma museificação urbana. A outra, mais progressista e neo-modernista, visa criar espaços urbanos de grande escala, que favoreçam ainda mais a circulação de pessoas e bens; espaços *shopping centers*, com galerias comerciais, lojas de marcas conhecidas e praças genéricas que permitem à cidade se transformar em um exemplo do capitalismo.

Esses projetos urbanos se inserem no planejamento estratégico das cidades contemporâneas – às vezes simultaneamente - e assim como os indivíduos que precisam criar um diferencial para se destacarem dos demais, incentivam uma competição para atrair mais pessoas e movimento de capital. Visam criar uma imagem de cidade distinta, uma marca, seja pela sua extrema modernização ou saudosista historicidade. Seguem porém, um modelo internacional com um padrão pensado para atrair turistas e financiadores, tornando o espaço urbano homogeneizado e a cidade padronizada, cada vez mais similar às outras, gerando um resultado exatamente oposto ao objetivo inicial.

Os atuais projetos urbanos contemporâneos são realizados no mundo inteiro segundo uma mesma estratégia: homogeneizadora, espetacular e consensual. Estes projetos buscam transformar os espaços públicos em cenários, espaços desencarnados, fachadas sem corpo: pura imagem publicitária. As cidades cenográficas contemporâneas estão cada dia mais padronizadas e uniformizadas. (JACQUES, 2008).

As imagens das cidades, que deveriam diferenciá-las, tornam-se padrão mesmo quando possuem culturas distintas, com mobiliários urbanos similares que seguem a mesma lógica homogeneizadoras como hotéis internacionais, aeroportos, redes de *fast food*, *shopping centers*

etc. Mesmo os espaços históricos e culturais passam por esse processo que os transformam em cenários de simulação para turistas, seguindo uma imagem idealizada da cultura local. O espaço público é transformado em mercadoria a partir da manipulação da sua imagem, que serve como instrumento de marketing.

Guy Debord em seu livro *A sociedade do espetáculo* escreve que “O espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se torna imagem”³ (1997, Cap I, #34). A espetacularização age através das imagens das cidades, que são embelezadas e modernizadas, de modo a se aproximarem da paisagem urbana de outras cidades modelo, para em seguida serem vendidas como simulacros. O que se vende é a imagem e a marca da cidade, onde a cultura pode ser utilizada como fachada.

Também é comum hoje projetos de revitalização dos espaços públicos, principalmente de praças, que imitam diversos elementos de espaço privados como das praças dos *shoppings*, sendo utilizados os mesmo materiais e composição dos pisos, assentos, plantas. Esse processo é o inverso do que ocorreu nas primeiras galerias e centros comerciais que emprestavam elementos do espaço público urbano, mimetizando suas ruas e praças tradicionais. O espaço público de qualidade é hoje, supostamente, aquele que possui características do espaço privado, construído com os mesmos materiais; interno, protegido e policiado.

A pacificação do espaço privado se tornou a nova ordem na construção dos espaços públicos. Criam-se paisagens urbanas idênticas e genéricas, cidades-modelo e consensuais, onde não há espaço para conflito. Os espaços são padronizados, vigiados; tornam-se espaços neutros, assépticos. A experiência urbana é direcionada e portanto, menos diversa, provocando um empobrecimento das experiências sensíveis e do corpo na cidade.

Deleuze e Guatarri (1997), no texto “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra” do livro *Mil platôs*, contrapõem o “espaço liso” nômade – deserto, estepe, mar – ao “espaço estriado” dos sedentários (cidades). O primeiro diz respeito a um espaço que permite um movimento consistente e fluido; o segundo a um espaço dividido, métrico, com movimento truncado. No livro *Elogios aos Errantes* (2012), Paola Jacques propõe a adoção de um potencial nômade no espaço estriado da cidade, ao utilizá-lo de maneira livre e lisa, favorecendo experiências urbanas errantes.

O revide nômade, que poderíamos também chamar de devir-nômade dos errantes urbanos, mostra que “pode-se habitar de um modo liso até mesmo as cidades, ser um nômade nas cidades”. Que *nomos* coexiste com *polis* e que a questão dos errantes está

³ No original « *Le spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient image.* »

nas práticas e nos usos lisos dos espaços estriados e luminosos da cidade. (JACQUES, 2012, p. 29).

Minha hipótese porém, é de que não basta adotar um devir-nômade para potencializar as experiências no espaço urbano. A cidade tornada lisa em termos de mobilidade não garante que o corpo se engaje em diferentes experiências; pelo contrário, como visto anteriormente no texto, o aumento da circulação e da mobilidade pode dificultar que essas experiências aconteçam. Mesmo o caminhar lento, teoricamente alargando o tempo de uma possível experiência, não garante a certeza de que uma experiência sensível de fato se dê. Como lembra o sociólogo Erving Goffmann, o que importa é o modo como as pessoas administram seus corpos nas ruas; mesmo ao caminhar as pessoas podem adotar uma postura de “desestimulação defensiva”, utilizando-se do olhar de relance para diminuir o risco de contato físico, reduzindo a complexidade da experiência urbana.

Afastando-se dos outros, e mediante um conjunto de clichês, o cidadão sente-se mais à vontade; ele pressente a realidade e desloca o que lhe parece confuso e ambíguo. (SENNET, 2016, p. 368).

Assim, o fato do corpo caminhar pela cidade não garante que ele se envolva emocionalmente com ela e tenha uma experiência sensorial significativa. É comum vermos nos ambientes modernos, mas principalmente nos ônibus o desejo de isolamento dos indivíduos. Primeiramente as pessoas tendem a escolher bancos onde não há pessoas sentadas ao lado. Quando não há alternativa sentam-se ao lado do estranho mas mudam de lugar assim que vagam dois bancos vazios para sentar com sua privacidade e solidão.

Hoje, à medida que a experiência corporal cria guetos individuais, o medo do contato que deu origem ao isolamento dos judeus no Renascimento ganhou força na sociedade moderna, em que os indivíduos criam guetos em suas experiências corporais quando confrontados com a diversidade. O novo ambiente urbano converteu as descobertas de Harvey em uma tríade de velocidade, fuga e passividade. (SENNET, 2016, p. 368).

Com esses guetos cria-se uma sociedade que não interage, não conhece o diferente e não sabe se relacionar com ele, pois não o faz, o evita. Isso fica especialmente claro quando o indivíduo é confrontado com o diferente em ambientes virtuais, onde a experiência corporal com o outro é nula. Não tendo uma experiência prévia, nem no momento, não sabe lidar com o estranhamento e a divergência. O resultado é a fuga ou a violência.

Na cidade construída de fora para dentro, visando o turismo, o habitante local também se torna turista e, assim como ele, não se apropria dos espaços mas circula por eles. A cidade é tornada também cenário para quem vive nela. O habitante não participa e não é responsável

pela construção da cidade, da *polis*; ele é apolítico. Paradoxalmente à sua origem, a cidade é agora um conjunto de espaços e cidadãos apolíticos, destituídos de conflito e dissenso.

2. DISSENSO E CONSENSO/COREOPOLÍTICA E COREOPOLÍCIA

Pensando como Jacques Rancière, o dissenso é a base e a origem da política. A oposição de um mundo ao outro, o desentendimento, é fundamental na esfera pública para que novos modos de pensar, agir e existir sejam possíveis. Como diz Rancière (1996, p. 105), “O que o consenso supõe portanto [...] é, em suma, o desaparecimento da política”. Em uma cidade onde não se permite o surgimento de dissenso, não há política. A democracia surge não do apagamento das diferenças e das ideias divergentes mas ao contrário, do reconhecimento delas e da pluralidade da qual é formada o espaço social público. Marilena Chaui (2008, p. 68) diz que “A democracia não é o regime do consenso, mas do trabalho dos e sobre os conflitos.”

A vivacidade do espaço urbano está justamente nas tensões criadas sobre o seu chão; no atrito entre mundos opostos. Não em uma oposição binária e bélica mas em uma coexistência das diferenças. Uma cidade construída visando o consenso, apenas esconde o conflito e segrega o ambiente urbano, despoltizando seus habitantes.

Como resistir então a esse processo de espetacularização das cidades, que tenta alisar as estrias do espaço público, direcionando e reduzindo a variabilidade das experiências sensíveis urbanas, resultando em corpos dessensibilizados e apolíticos?

Neste sentido a arte surge como uma possibilidade de ação política, atuando como deflagradora dos conflitos ocultos porém presentes no espaço urbano. Intervenções artísticas são micro-resistências, catalisadoras de dissensos, que permitem o surgimento de tensões no espaço público e explicitam a cidade que está escondida atrás da maquiagem estética urbana. Não só ações interferentes de natureza artística mas toda experiência sensível urbana que se oponha à passividade e ao controle da imagem consensual que a cidade espetáculo tenta construir. De maneira geral, intervenções onde a população se aproprie do espaço público e faça uso dele através da experiência corporal, de maneira que a cidade deixe de ser cenário e se torne palco.

Retomando as ideias de Jacques Rancière, arte e política estão estreitamente conectadas pela sua capacidade de produzir dissenso. Superando ultrapassadas expectativas de que o seu

papel seria o de produzir objetos de beleza, as práticas artísticas que friccionam o espaço urbano são responsáveis por redistribuir informações recolhidas do mundo sensível, ativando novos modos de percepção, possibilitando, na devolução dessas percepções, novos modos de relação com esses espaços. Ou seja, a arte é capaz de abalar hábitos e comportamentos pré-estabelecidos, consensuais, através da explicitação de dissensos, assim como a política. Giorgio Agamben é outro filósofo que também relaciona arte e política intimamente por serem atividades humanas que se preocupam em produzir aberturas para liberação de potências. Agamben (2008, p. 49) diz que “A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso.”

Ações que coloquem o corpo e a experiência corporal urbana em evidência são micro-resistências ao processo de espetacularização e empobrecimento corporal. Especificamente a dança e o teatro, enquanto artes do corpo, se aproximam ainda mais da política como diz Hanna Arendt:

[...] a política é uma *techné*, uma das artes, comparável a atividades como a medicina ou a navegação, cujo “produto” – como no caso do bailarino e do ator – é idêntico ao cometimento do próprio ato. (2007, p. 219).

A dança, propondo diferentes estados de corpo e uso dele, inevitavelmente embaralha o mundo das ações humanas; revolve o solo compactado das certezas no qual a experiência urbana espetacular coloca o corpo. E ao fazê-lo experimenta e dialoga com o contexto social do lugar onde se desenvolve. André Lepecki (2012, p. 15) define a dança como uma teoria social *da* ação e *em* ação, o que “constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante.”

Mais que uma metáfora ou analogia, a relação entre dança e teoria política se dá de maneira concreta. Para além das características que dividem entre si, como o aumento das potências e redistribuição de hábitos e gestos, a dança seria uma política que atua diretamente no contexto. Essa capacidade da dança em se dar sobre o contexto social onde surge traz consigo uma potência crítica diferencial.

Andrew Hewitt, enfatiza que a relação dança-política não deve ser vista de maneira metafórica mas materialista. Hewitt (2005) redefine o conceito de “coreografia” para que ela não seja confundida como uma metáfora da política mas seja entendida como a matéria que organiza, dispõe e determina as posições dos corpos em relação uns aos outros.

Sendo assim, resultando das relações humanas e da disposição dos corpos no espaço, a coreografia dispõe de informações virtuais de diferentes âmbitos – como o social, político, econômico, racial, de gênero – que o ser dançante utiliza na sua composição. Essa atenção ampliada aos elementos que circundam seu corpo e transitam entre ele e o espaço, inclusive histórico presente no chão, é o que Paul Carter define, em seu livro *The Lie of the Land*, como “política do chão”. No caso coreográfico particularmente, André Lepecki chama de “coreopolítica” a atividade que tem a política de chão como principal objeto, estabelecendo uma relação estreita entre o lugar e a dança que emerge nele e dele.

Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corresponsabilidade coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (LEPECKI, 2012, p. 47)

O chão urbano é, supostamente, o palco por onde os habitantes da cidade podem transitar livremente de acordo com os desejos das suas subjetividades, exercendo sua autonomia movente e política. Também é o campo de onde emerge a cidade, com suas construções variadas que orientam e determinam por onde e como o sujeito urbano pode circular. A coreografia da cidade é, portanto, influenciada pelo mobiliário urbano nela disposto. Movimento e arquitetura estão ligadas pela relação que estabelecem na criação das dinâmicas que se desenvolvem na cidade.

Existe uma relação de construção mútua entre o corpo e a cidade, onde essa se empresta – idealmente – às necessidades de seus habitantes, e ao fazê-lo, acaba por orientar seu movimento, sua coreografia. O planejamento urbano de uma cidade deve ser feito tendo em vista as atividades que nela se desenvolvem, a partir das relações que seus habitantes tem com o espaço, ou de modo a direcionar tais atividades assegurando a ordem e o progresso? Nas cidades modernas, como vimos no início do texto, a segunda corrente de planejamento têm orientado a construção do espaço urbano, de modo que o chão deixa de ser palco e se torna mero canal de circulação.

Para reverter esse processo que fragiliza a relação entre corpo e cidade, André Lepecki propõe a adoção de uma coreografia voltada para o chão, uma metatopografia, que leia e reinscreva o chão; no chão e por via dele. Uma nova coreografia que desafie a neutralidade do chão liso da cidade espetacular, “que deixe o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento” (2012, p. 49), resultando em uma *topocoreopolítica*.

Da mesma forma que os sons são portadores de uma identidade tão autêntica quanto dinâmica da cidade, não suscetíveis à filtragens voluntárias ou descartes na medida em que os ouvidos não têm pálpebras, o chão esburacado também guarda informações sobre a cidade que são fontes de potência de natureza háptica escondidas sob certa camada de asfalto. Ao refletir sobre a análise feita por Bernard Rémy do uso do solo por Pina Bausch, Laurence Louppe fala sobre como o chão esburacado, errático, pode ser propulsor de novos movimentos:

De acordo com Bernard Rémy, a abordagem do solo em Pina Bausch revisita uma história cuja ideologia acreditava haver fixado uma matéria inalterável: “Pina Bausch parte do que subsiste sob as ruínas das cidades alemãs.” Todavia este chão arruinado não é de todo um símbolo de morte ou de desaparecimento, como Bernard Rémy assinalou em primeiro lugar; pelo contrário são estas aberturas que restabelecem ritmos perdidos. “A leveza também é implacável”, afirma ele. Por conseguinte, temos um mundo “intermediário” de um espaço onde tropeçar entre escombros gravitários do solo pode ser um impulso vital. (LOUPPE, 2012, p. 205).

O chão liso dos shoppings e das praças artificialmente revitalizadas é o chão que representa a cidade espetáculo. Sem buracos, sem tropeços, sem impulso, torna-se superfície imune à vida. O chão do ônibus, por exemplo, por mais liso que seja na sua superfície é esburacado e instável, seja pela rua por onde passa ou pelas forças que o atravessam, e nos lembra de que é preciso desequilibrar, tropeçar, para seguir em frente e continuar andando.

Entretanto, esse chão urbano não está aberto - não sem consequências, talvez – para o uso livre que seu habitante ocupante desejar. O chão urbano e o movimento que acontece sobre ele é arbitrado e supervisionado pela ação que André Lepecki chama de *coreopólicia*. A *polícia* é a figura que controla os dissensos que a *política* propõe na *pólis*. No caso da coreopolítica, a coreopólicia age na manutenção dos espaços de circulação, determinando o que, quando e como é permitido em termos de movimento nesses espaços.

Os movimentos extremos, de paragem e de alta velocidade, são os principais alvos da repressão da coreopólicia. Sua função é garantir o movimento médio e constante, sem alterações, para que o sistema circulatório urbano esteja sempre – supostamente – saudável. E para isso a coreopólicia tem o monopólio da liberdade de movimento que tanto combate: pode parar onde for preciso e se movimentar em qualquer direção, sentido e velocidade que achar necessário.

A polícia é coreógrafa do movimento urbano, garantindo que todos se movam de acordo com o que é proposto pela arquitetura da cidade. No seu papel duplo, coreógrafa e polícia; coreopólicia. Pela implementação e manutenção de um movimento consensual, frustrando a possibilidade e o desejo de movimentos outros, desmobiliza ações políticas que teriam o poder

de romper com a circulação imposta. Dessa forma o espetáculo involuntário da cidade segue sem interrupções e sua imagem permanece intacta para promoção.

A polícia, em outras palavras, coreografa. Ou seja, é ela que garante que, desde que todos se movam e circulem tal como lhes é dito (aberta ou veladamente, verbal ou espacialmente, por hábito ou por porrada) e se movam de acordo com o plano consensual do movimento, todo o movimento na urbe, por mais agitado que seja, não produzirá nada mais do que mero espetáculo de um movimento que, antes de mais nada, deve ser um movimento cego ao que o leva a mover-se. (LEPECKI, 2012, p. 54).

O coreopolicimento, ao delimitar por onde é permitido mover e compelir os praticantes da cidade a estar sempre em circulação, impede que novas relações se estabeleçam no espaço urbano. Além de estar em constante movimento, dificultando a sua interação com o ambiente – já estéril pelas mudanças que o transformam em cenário – o ser urbano tem seu corpo empobrecido pela diminuição das possibilidades de experiências sensíveis resultantes dos travamentos da coreopolícia.

CAPÍTULO 2 – SOBRE O CORPO QUE ESCUTA

Começo esse capítulo com Merleau-Ponty e a fenomenologia para falar inicialmente de um corpo que não é apenas mecânico, físico, mas um corpo que está aberto, relacionado e em constante troca com o ambiente do qual faz parte. Um corpo que percebe e é construído a partir da atividade conjunta dos sentidos que se implicam na experiência. Assim, falamos de um corpo que se abre e se reverte, atravessado pelo fluxo de informação do ambiente no qual está inserido. Um corpo que, como pensado pela teoria corpomídia, contamina e é contaminado pela sua relação com o espaço de maneira tão íntima, que carnifica o espaço, que “é” espaço.

Em seguida, dialogo com José Gil que concorda com essa relação ao dizer que o bailarino corporeifica o espaço. Ao dançar, o bailarino cria um espaço próprio, imbrica-se e funde-se a ele, ao ponto de não ser possível distingui-los. Um corpo que é metafenômeno ao ser visível e virtual, um corpo devir, um corpo paradoxal.

Essa relação que o bailarino estabelece com o espaço é viabilizada pela escuta corporal que ele desenvolve. Uma escuta que não é somente auditiva mas uma escuta plurissensorial que é possível sentir inclusive nos ossos, por exemplo. Ao escutar sons, o bailarino imagina, produz imagens, que são também sonoras, e podem ser utilizadas em uma composição de dança.

Pensando no espaço escolhido para o desenvolvimento desse trabalho, uma das formas do bailarino escutar e se relacionar com o espaço urbano é através das errâncias. As errâncias permitem a construção de um corpo-cidade a partir de experiências desviatórias, investigações do espaço urbano, fazendo uso dissensual e conflituoso dele. Nesse sentido, também se apresenta como uma alternativa de resistência ao anestesiamiento corporal, à esterilização dos espaços urbanos e à espetacularização da cidade.

1. O CORPO FENOMENOLÓGICO

Cogito ergo sum. Penso, portanto sou. No século XVII a frase do filósofo francês René Descartes indicou uma compreensão de que há uma separação entre corpo e mente (ou alma, ou espírito), onde se localiza a essência humana. O corpo passou a ser visto como um objeto que possui extensão temporal e espacial, com funções mecânicas como a digestão, a circulação e o movimento. Enquanto o corpo era um objeto que dependia de outras ciências para entender

sua natureza, a mente era responsável pela compreensão das ideias e autoexplicativa. Na filosofia cartesiana a percepção se dá através da contemplação, pela percepção mediada pelo pensamento. A partir de empirismo e da relação estímulo-resposta, as informações do mundo externo são assimiladas no incorpóreo, na alma. Para Descartes o corpo é um objeto físico que compreende o mundo através do seu afastamento daquilo que percebe e por processos de decomposição mecânica de um todo em partes.

Eis-me, afinal, naturalmente de volta aonde queria, pois, como agora sei que os próprios corpos são percebidos não propriamente pelos sentidos ou pela faculdade de imaginar, mas, pelo intelecto somente, e não são percebidos por serem tocados ou vistos, mas unicamente porque entendidos, conheço de modo manifesto que nada pode ser por mim percebido mais facilmente e mais evidentemente do que minha mente. (DESCARTES, 2004, p. 34).

Dois séculos depois outros filósofos como Hegel, Marx, Freud, Kierkegaard e Nietzsche começam a exercitar novos modos de entender o corpo além do dualismo corpo x mente proposto por Descartes. Dando sequência a esse movimento, em 1913, Edmund Husserl deu início à fenomenologia ao desenvolver a noção de *Leib* (corpo vivo) e *Körper* (corpo estritamente físico). Avançando na ideia da fenomenologia, em 1928, Martin Heidegger desloca a questão do corpo para a da incorporação, ao substituir a noção de subjetividade e de mundo pela noção da existência humana (*Dasein*).

Fazendo uma síntese desses dois pensamentos o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* coloca o corpo como o sujeito da percepção, ao aproximar os conceitos de corpo (*Leib*) de Husserl da noção de ser-no-mundo de Heidegger. Assim, conexão entre corpo, ação e percepção começa a ficar mais clara. Merleau-Ponty rompe com a ideia de corpo-objeto e com a noção clássica dos órgãos como receptores passivos; a experiência se dá no corpo encarnado do sujeito que olha, escuta e sente e assim reconhece o espaço. A percepção parte de uma atitude corpórea, nasce do contato com o exterior através do corpo, e não por um fenômeno interno na alma.

O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles. [...] se é verdade que tenho consciência de meu corpo através do mundo, que ele é, no centro do mundo, o termo não percebido para o qual todos os objetos voltam a sua face, é verdade pela mesma razão que meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122).

A partir do estudo sobre membro-fantasma Merleau-Ponty critica uma visão mecânica sobre o corpo, retirando a ênfase do *cogito*, razão ou consciência na designação do ser-sujeito

para colocá-la na condição corpórea. Para isso utiliza as ideias de *corpo próprio* e *motricidade*. Na noção de corpo próprio não sou um espectador do meu corpo, utilizando-o com certo afastamento, sou meu corpo. Não se trata de *ter* um corpo mas sim de *ser* um corpo construído a partir de experiências vividas. Já a motricidade está relacionada à análise do movimento próprio e à habitação do corpo no espaço-tempo. A espacialidade do corpo se realiza na ação e as relações entre o corpo e o espaço são evidenciadas pelo corpo em movimento a partir das suas intencionalidades desdobradas em ação motora. O corpo move-se no mundo impulsionado pelos afetos gerados a partir das experiências vividas.

O sujeito não constrói o mundo apenas por representação quando toma consciência dele, mas a partir da percepção, da consciência perceptiva que se adquire através das experimentações do corpo no mundo. É pela experimentação de um corpo encarnado, imbricado na experiência e no movimento, que o mundo é construído para si, assim como o corpo, visível e invisível. O corpo é simultaneamente sujeito e objeto, sendo a referência central no processo perceptivo. Estabelecemos relações com o que está fora de nós, com o mundo, com o outro entrando em contato, a partir da abertura sensível facultada pelo corpo próprio. É uma experiência da ordem do que é vivido, e não do que é pensado.

A motricidade, porém, não é a única a influenciar nossa percepção e nossa imagem de corpo. Em realidade, esta motricidade está sempre ligada, diretamente ou não, a uma experiência emocional, imposta por uma relação com o outro. Meu corpo é vivido simultaneamente àquele do outro por meio da emoção que ele exprime e suscita em mim. (BERNARD, 2016, p. 54).

O corpo fenomenológico não é apenas um corpo mecânico físico mas um corpo experiencial que se constrói no mundo e compreende seus aspectos cognitivos, afetivos e subjetivos. O meu corpo é resultado da minha história perceptiva, escrita a partir das minhas relações com o mundo objetivo. Assim, cada corpo é singular e cada experiência corporal é única, diversificando as interações e interpretações do mundo, possibilitando diferentes formas de elaboração de conhecimento.

Para que esse conhecimento seja assimilado em uma informação unificada no corpo, a percepção trabalha na interação entre os sentidos, na inter-sensorialidade. Um objeto de percepção possui propriedades sensoriais que o constituem em seu conjunto. Quando um objeto é apresentado à minha percepção os sentidos operam em conjunção para a compreensão desse objeto ao unificar suas propriedades sensoriais em uma informação compartilhada. Percebo uma coisa porque tenho experiência e porque há uma operação de interação entre todos os sentidos. Merleau-Ponty (1999, p. 427) diz que “Se um fenômeno [...] só se oferece a um de

meus sentidos, ele é um fantasma, e só se aproximará da existência real se, por acaso, ele se tornar capaz de falar aos meus outros sentidos.”

Os sentidos colaboram na percepção de um objeto assim como os dois olhos se comunicam e atuam em conjunto na visão. O corpo não é um amontoado de órgãos cada um trabalhando separadamente mas um conjunto sinérgico com funções interligadas e orientadas para frequentar o mundo, o compreender, e dar significação à existência. O corpo é um sistema de sensações que se cruzam e se atravessam, onde “os sentidos traduzem-se uns nos outros sem precisar de um intérprete” (MERLEAU-PONTY, 1999, 315).

Dessa forma, diferente do pensamento cartesiano, a percepção não é protagonizada pela visão e pela razão mas sim pelo e no corpo pelos sentidos em sinergia. A síntese das propriedades perceptivas, a percepção, não é efetuada por um movimento epistemológico mas pelo “corpo, quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 312). Quando as “partes” de um corpo pensado a partir da fenomenologia estão em sintonia dinâmica entre si, se conhecem, o corpo projeta em seu entorno o que Merleau-Ponty chamou de “meio” - uma sinergia dessas partes e seus respectivos receptores – que torna possível a percepção do objeto.

Por isso não é sem coerência dizer que ouvimos cores ou vemos sons, quando nossos sentidos estão sintonizados e mobilizados na experiência. Michel Bernard (2016, p. 100) concorda: “Com efeito, pode-se dizer que nós vemos os sons e ouvimos as cores, na medida em que os sons, como as cores, ressoam em nosso modo de existência, em nosso corpo como estar-no-mundo”. No corpo a experiência da visão e a experiência da audição, se atravessam e impregnam uma à outra, trabalhando em conjunto para a unidade da experiência.

Quando um vidro se quebra, o som cristalino nos informa da sua rigidez e fragilidade; ao vermos um bloco de ferro afundar na água percebemos seu peso e densidade, bem como a viscosidade da água. Da mesma forma, ao ouvir o som de um automóvel é possível sentir a dureza e a textura do chão, e descrever o chão enquanto “seco” ou “molhado”. A forma dos objetos não é apenas seu contorno dado pela visão mas sim o conjunto das suas propriedades que se apresenta e é percebido por todos os nossos sentidos ao mesmo tempo.

O som, como vetor e objeto de percepção, se apresenta primariamente ao sentido da escuta. Porém, tão logo o faz, sua percepção é distribuída através do corpo e pelos outros sentidos. Ao captar um som não apenas a audição é ativada mas também o tato através da pele,

por exemplo. O mesmo acontece com os outros sentidos. Como nos diz Michel Bernard (2016, p. 50), “A unidade de percepção é o objeto que se apresenta pelos sentidos e por todos os sentidos. A percepção é sinestésica; e o corpo, ele também, como objeto, se apresenta a todos os sentidos.”. Em entrevista à Suely Rolnik, Hubert Godard atenta que “Se nasce plurissensorial, depois se perde essa capacidade e é preciso reconquistá-la.” (ROLNIK, 2005, p. 76).

O corpo dá sentido e permite a compreensão não só de objetos naturais mas também de objetos culturais como as palavras que lemos ou ouvimos. As palavras têm “fisionomia” porque nos relacionamos com os objetos os quais nomeiam, como nos relacionamos com as pessoas em geral, e formamos uma imagem que é a síntese do intercruzamentos das sensações durante a experiência da percepção. Ao ouvir a palavra “quente” é possível experimentar por um tempo, mesmo que curto, uma sensação de calor em torno do corpo; da mesma forma a palavra “duro” provoca uma espécie de tensão no pescoço e costas. Analogamente quando nomeiam uma parte de nosso corpo, ou quando direcionamos nossa atenção para dita parte, a representando para nós, podemos sentir uma sensação de quase-contato.

Isso não significa reduzir essas palavras a sensações empíricas – relacionando sempre “quente” a calor e “duro” à tensão – mas sim que o calor que o corpo sente ao ouvir a palavra, por exemplo, é uma maneira de configurar a sua forma. A palavra escrita não é apenas uma estrutura gráfica em um segmento de um espaço visual, ela se aproxima do movimento e da atitude que ela induz, desencadeando-se em algo que se diz, que se ouve e que se vê. E “é apenas quando sua presença se prolonga” - a partir da experiência – “que ela aparece como imagem exterior e sua significação como pensamento.” (MERLEAU-PONTY, 1999, 316).

Para explicar esta unidade ou entrelaçamento entre os nossos sentidos, nossa linguagem e nossos movimentos entre si, é preciso, segundo Merleau-Ponty, ir mais longe e estender esse entrelaçamento a uma área ainda mais vasta; àquela em que meu corpo se encontra com outros corpos humanos, e com os corpos de outros seres vivos e outras conformações que constituem aquilo que nomeamos de mundo. Assim como meus sentidos estão abertos para o mundo, dos acontecimentos no mundo irradiam informações que vêm de encontro aos meus sentidos. Se vejo, também sou visto. Se ouço, também posso ser ouvido. O corpo é “sentiente sensível”, sendo ao mesmo tempo parte do mundo e o que, através do que é percebido, lhe dá existência. Quando toco minha mão esquerda com a mão direita sou tocante e sou tocado. Da mesma forma, quando toco um objeto externo ao meu corpo, ele também me toca. Em resumo, não há limite entre o corpo e o mundo, eles se cruzam e se entrelaçam abertos às sensações. Um corpo se abre e se instala no outro através dos sentidos, da motricidade e da expressão.

Em suma, meu corpo não é apenas um objeto entre todos os outros objetos, um complexo de qualidades entre outros, ele é um objeto *sensível* a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e que fornece às palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 317).

O corpo, na percepção, não pensa o objeto mas se confunde com ele. O mundo se dissolve em qualidades sensíveis e os registros sensoriais se transbordam uns nos outros. A percepção sinestésica é a regra. A experiência não é dada em blocos, onde os dados da visão, da audição, do olfato etc. são computados separadamente, como o saber científico induz. Se isso acontece é porque desaprendemos a ver, a ouvir e a sentir, em geral.

1.1. Todo Corpo é Corpomídia

Se é através da experiência, na interação entre corpo e ambiente, que os processos de conhecimento se dão, como pensar essa relação de codependência? Como pensar um corpo atravessado continuamente por informações, mídias e signos que promovem um ininterrupto fluxo entre mental, neuronal, carnal e ambiental?

O vínculo entre corpo e ambiente pode ser percebido na nossa história evolutiva, na qual fizemos e continuamos a fazer negociações com o nosso entorno a fim de nos adaptarmos. As informações do meio, como a cultura (entendida como produto do meio), se instalam no corpo, “carnificam-se” nele. O fora e o dentro se conectam, se tornam espaço correlacionados com o intercâmbio de informações. O corpo, alterado pelas relações que estabelece com o meio, continua a se relacionar com ele mas agora pode fazê-lo de novas maneiras; transformado pela experiência, é levado a propor novas formas de troca com o meio. Nessa relação “Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças.” (GREINER; KATZ, 2001, p. 71).

Tal característica do corpo humano, de contaminar e ser contaminado, faz dele um possível índice das mudanças que ocorrem em seu entorno, no ambiente e no contexto social em que se insere. O corpo é constituído pelas informações que coleta do que lhe é externo, estabelecendo com elas sempre um estado provisório de codependência. Portanto ao se relacionar com o seu entorno, o corpo se relaciona também com o seu contexto, com as mensagens que fluem nele, com as memórias de mensagens prévias que foram experienciadas e também com a antecipação das mensagens futuras que já existem como possibilidade que se

formula a partir da experiência adquirida. O ambiente, assim como o corpo, nunca é estático, mas contexto-sensitivo.

É sobre esse estado-fluxo entre corpo e contexto que constitui-se a teoria corpomídia proposta por Christine Greiner e Helena Katz. O corpomídia é esse corpo que se organiza a partir do intenso trânsito de trocas de informação, em medidas de tempo muito pequenas, onde o corpo é sempre uma estação de recepção, armazenamento e redistribuição dessa coleção de informações cambiantes. Assim como o corpo fenomenológico rejeita a noção de “ter” um corpo que apreende o mundo por processos de observação, o corpomídia propõe um corpo que “é” na medida em que “está” com e no ambiente.

O que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. (GREINER; KATZ, 2005, p. 130).

Nesse sentido, nos voltarmos para as diferentes áreas que tratam do movimento nos ajuda a compreender o movimento que acontece no corpo quando processamos informações relativas à nossa sobrevivência, adaptação. Assim poderemos entender também como o movimento se especializa e se diferencia, podendo se transformar em gesto teatral, musical, dança ou qualquer modalidade de performance artística que se dê na conjunção de tempo e espaço. O corpo carrega as negociações e trocas de informações que faz com o ambiente para outras instâncias do seu modo de estar no mundo. As ações criativas de um corpo no mundo estão em ressonância com as suas experiências com o entorno.

Ao trocar informações com o ambiente o corpo adquire vocabulário e estabelece novas redes de conexão. Ao aprender um movimento, o corpo aprende também o movimento que o precede e o sucede, conectando-os. Quando um movimento se dá, anuncia junto dele a possibilidade da presença de outros movimentos, estabelecendo um sistema de fluxo, que é a própria condição de estar vivo, transferindo permanentemente informações. O corpo então é, ele mesmo, uma espécie de mídia que registra a informação que por ele passa, transformando-o e modificando o seu “design”.

Retratar o corpo como mídia significa entendê-lo como “o resultado provisório de acordos contínuos entre mecanismo de produção, armazenamento, transformação e distribuição de informação.” (GREINER; KATZ, 2001, p. 73).

2. O ESPAÇO DO CORPO É O CORPO TORNADO ESPAÇO⁴

O espaço do corpo não é, em um sentido expandido, o ambiente automaticamente externo a ele mas sim o espaço com que decide se relacionar afetivamente, seja ele externo ou interno. Muitas vezes o bailarino utiliza-se do espaço externo para criar relações afetivas que irão movimentar os espaços internamente e permitir que esse movimento retorne através do movimento dançado. O espaço ativa o corpo com suas propriedades e acontecimentos, informações que o corpo devolve ao espaço como movimento.

O bailarino não se desloca *no* espaço mas cria um espaço próprio com o seu movimento. É, como chama José Gil (2013), um *espaço paradoxal*. Ao contrário do espaço físico-arquitetônico objetivo, onde corpo e espaço estão afastados, no espaço paradoxal o corpo está totalmente imbricado nele, “a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço.” (GIL, 2013, p. 45). A pele se prolonga expandindo o espaço interno do corpo. A partir do momento em que há investimento afetivo na projeção do corpo no espaço, este investe-se de afetos e forças novas, e os objetos que o ocupam ganham valores emocionais diferentes. O ar adquire novas texturas, torna-se denso. A pele e as coisas se aproximam de tal forma que a própria pele, película continente do corpo, se torna um prolongamento deste no espaço. Gil exemplifica:

Podemos fazer a experiência seguinte: completamente nus, mergulhados numa banheira funda, só com a cabeça de fora, façamos cair na superfície da água, aos nossos pés, uma aranha. Sentiremos o seu contato sobre toda a nossa pele. A água criou um espaço do corpo delimitado pela pele-película da água da banheira. Podemos já extrair daqui duas consequências quanto a propriedade do espaço do corpo: prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis; é um espaço intensificado por comparação com o tato habitual da pele. (2013, p. 45).

Qualquer ferramenta que manipulamos, expande o espaço do corpo. Como quando dirigimos um automóvel e somos capazes de evitar bater em outros carros ou na calçada. Nosso corpo se expande aos contornos do carro. A particularidade do bailarino é a de não precisar de ferramenta para forjar esse novo espaço, o espaço do corpo. O bailarino corporeifica o espaço; pratica uma espécie de reversão do espaço interior do corpo em direção ao espaço exterior, igualando suas texturas. O espaço interior desposa intimamente o espaço exterior, até o ponto em que o movimento que se vê de fora coincide com o movimento visto e vivido no interior.

Apesar de ser um espaço finito ao ser visto do exterior, a ausência de limites internos e a sua reversibilidade para o espaço exterior, cria um corpo de dimensões quase infinitas. Corpo

⁴ GIL, 2013, p. 16

infinito, ainda que finito. O espaço do corpo do bailarino é um espaço profundo e por isso permite alterações plásticas nele mesmo. Mistura-se com o espaço, se dilata, se encolhe, se torce, se dispersa, se reúne em um ponto, se abre, se fecha... O movimento que emerge do corpo transporta-o através do espaço ignorando barreiras. O trajeto do movimento não se detém em algum lugar do espaço objetivo, não é impedido por obstáculos materiais, como paredes e prolonga-se para além da pele.

Os movimentos e gestos perceptíveis no exterior não são apenas deslocamentos, contatos e apoios no espaço. São resultados de um impulso interior que os compelem à ação. O corpo se torna um emissor dos impulsos imagéticos energéticos que ele mesmo recolhe e processa do espaço.

No gesto comum, o braço entra em movimento no espaço porque a ação impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço. Movimento ritmado que “transporta” o corpo, esse mesmo corpo que é seu suporte. Von Laban diz que o movimento é dançado quando “a ação exterior é subordinada ao sentimento interior”. (GIL, 2013, p. 12).

O bailarino se relaciona com o espaço de forma quase amorosa. Se relaciona com o espaço com tal intensidade que há o desejo de se unir a ele. E assim o faz. Abre as camadas externas da pele e se funde com o espaço até que não se pode mais dele se distinguir.

O não-peso do bailarino não é uma não-gravitação ou ausência de toda a ligação à terra. A sua leveza manifesta-se seja qual for a distância a que está do solo, mesmo quando rasteja nas tábuas do chão. É por isso que o seu “meio” não é o exterior ao seu corpo, mas desposa-o totalmente, misturando-se estreitamente com ele: é preciso que o bailarino se encontre no seu corpo na ausência de toda estranheza; ou seja que os seus movimentos se insiram no espaço com a mesma intimidade e a mesma familiaridade com a qual habita o seu corpo. (GIL, 2013, p. 16).

Nessa relação o espaço se insere em nós, criando novas conexões, articulando e desarticulando percepções, desestabilizando o corpo e movimentando o espaço interno. Essas desarticulações e desestabilizações são responsáveis por despertar no corpo o desejo de alterar sua condição atual, de atualizá-la continuamente, de movimentar-se. Quando o corpo escuta esse desejo, o movimento que é interno emerge à superfície e se propaga no espaço.

O espaço move-se através de nós, mas também em nós, seguindo “direções” internas, móveis e imóveis, com o auxílio das “viagens interiores”, talvez as mais importantes experiências humanas. Quem nunca sentiu que o espaço pode ser matéria propulsora a “esculpir” e a vibrar musicalmente pela presença do corpo ignora uma experiência fundamental ou mesmo fundadora. (LOUPPE, 2012, p. 189).

Nesse sentido o corpo que dança vai além do corpo fenomenológico percebido como visível, é um corpo metafenomenológico, visível e virtual ao mesmo tempo. Um corpo que

comporta um interior orgânico mas que pode se dissolver para emergir à superfície; que arrasta o espaço-tempo com ele, transformando-o. Um corpo que se abre e fecha conectando-se com outros corpos e outros elementos, podendo assim devir animal, mineral, vegetal ou movimento puro. Um corpo paradoxal, como chama José Gil (2013).

3. A ESCUTA E O OBJETO SONORO

A cidade é um espaço no qual estabelecemos inúmeras relações mediadas pelo corpo e seus sentidos. Luzes, *outdoors*, sons, cheiros, texturas, disputam nossa atenção e são assimilados, significados e armazenados mesmo que inconscientemente. O corpo é o agente construtor e dinamizador da paisagem urbana, ao mesmo tempo que é construído e dinamizado por ela, numa relação de ação e reação. É através do corpo e suas experiências e sentidos que a cidade passa a ter significado.

Segundo McLuhan (1977), a invenção do alfabeto deu origem à hegemonia de um espaço visual, gerando uma restrição e fragmentação sensorial na qual os olhos seriam os órgãos sensoriais mais importantes e a visão mais relevante que os outros sentidos. O surgimento desse “Homem Tipográfico” e do impresso alterou nossa sensibilidade de modo que somos orientados a perceber apenas o espaço mapeado pelos olhos, em detrimento, por exemplo, do espaço acústico percebido através da escuta.

O espaço visual e o espaço acústico possuem características específicas, que permitem leituras distintas, e por vezes complementares, do espaço urbano. Enquanto a visão nos fornece informações pontuais, sequenciais, estáticas do espaço, a escuta permite assimilar informações em rede, simultâneas e dinâmicas. Em concordância, Sterne (2006, p. 15) reflete que “a escuta é esférica, a visão é direcional; a escuta é imersiva, a visão é perspectivada; o som chega até nós, mas a visão viaja até o objeto; escutar tende a uma subjetividade, enquanto ver tende a uma objetividade”. Uma especificidade da escuta que vale mencionar é a vantagem em permitir o recebimento de dados exteriores ao espaço físico no qual o corpo se encontra, não sendo afetado por determinados limites, como muros e paredes.

O objeto da percepção sonora, o objeto sonoro, é o próprio som em sua natureza sonora, emancipado da fonte material que o produziu. É aquilo que se oferece aos ouvidos, um fragmento de percepção, que só existe a partir da escuta. A escuta se dá a partir do momento em que a fisiologia da escuta entra em contato com o objeto sonoro. Dessa forma o objeto sonoro está menos relacionado ao dispositivo emissor e mais conexo ao corpo e à percepção

que este faz dele. Pierre Schaeffer diz que “o que o ouvido ouve, não é nem a fonte nem o som, mas verdadeiramente objetos sonoros, da mesma forma que o olho não vê diretamente a fonte, ou ainda sua luz, mas objetos luminosos”⁵ (1988, p. 49).

Apesar de possuir uma dimensão física, podendo ser fixado por suportes de gravação e repetidos, os objetos sonoros ganham uma dimensão subjetiva a partir da escuta. Assim, o objeto sonoro sempre se apresenta e reapresenta à percepção de um sujeito que também está em constante transformação a partir das experiências que tem com o mundo.

No objeto sonoro que escuto, sempre há algo mais para ouvir; é uma fonte inesgotável de possibilidades. Com cada repetição de um som gravado, escuto o mesmo objeto, porém nunca ouço da mesma maneira, porque de desconhecido se torna familiar, e a cada vez percebo nele aspectos distintos; e mesmo nunca sendo o mesmo, sempre o identifico como esse objeto determinado.⁶ (SCHAEFFER, 1988, p. 68).

Para a fenomenologia a consciência é perceptiva, relativa ao corpo, não existindo apenas como um movimento interno. Quando ouvimos um som “externamente” ele se “internaliza” pela consciência perceptiva. Os ouvidos não são meros receptáculos de sons, mas são movidos por eles; são ouvidos-corpos que permitem a percepção e a compreensão do mundo a partir dos estímulos sonoros que ouvimos.

O espaço acústico mundial passou por uma forte transformação a partir do século XVIII com a Revolução Industrial. Nas cidades, o aumento de fábricas, maquinários e elevada concentração de pessoas diversificou e intensificou os sons presentes no espaço urbano. Não só as pessoas percebiam sonoridades diferentes resultantes da industrialização como produziam sonoridades a partir das novas interações possíveis com o ambiente.

À mudança no espaço acústico promovida pela Revolução Industrial seguiu-se a transformação causada pelos avanços na área eletrônica a partir do século XX. Além de dar origem à novas sonoridades, o surgimento de aparelhos eletrônicos possibilitou a gravação, edição, amplificação e manipulação em geral do som em larga escala. Os fones de ouvido, por exemplo, deram ao indivíduo a possibilidade de interagir ou não com o ambiente sonoro no qual está imerso, tornando-o ainda mais ativo na experiência da escuta. Por sua vez, o microfone e o alto-falante podem ser vistos como órgãos estendidos do ouvido, permitindo que a experiência sonora ocorra a partir de estímulos que anteriormente seriam imperceptíveis. Sendo

⁵ “Ahora bien, lo que oye el oído no es ni la fuente ni el ‘sonido’, sino los verdaderos *objetos sonoros*, de la misma forma que el ojo no ve directamente la fuente, o incluso su ‘luz’, sino los objetos sonoros”.

⁶ “En el objeto sonoro que yo escucho, siempre hay algo más que oír; es una fuente inagotable de potencialidades. Con cada repetición de un sonido grabado, escucho el mismo objeto, aunque nunca lo oigo de la misma manera, porque de ser desconocido pasa a serme familiar, y cada vez que percibo en él aspectos distintos; y aunque nunca sea el mismo, yo siempre lo identifico como ese objeto determinado.”

assim, a experiência sonora ganhou novas possibilidades e novos estímulos sonoros, antes imperceptíveis, passaram a fazer parte do cotidiano urbano e subsidiar a reflexão e criação artística.

A combinação de determinados sons característicos que se misturam e tornam possível a diferenciação e identificação de um ambiente, cria o que Murray Schafer chamou em seu livro *The Tuning of the World (A Afinação do Mundo)* (1977) de *soundscape* ou paisagem sonora. O termo pode ser usado para se referir tanto a ambientes reais como a construções abstratas, como composições musicais. Segundo Schafer (2001, p. 25), a identificação de um espaço a partir de sua paisagem sonora é possível por causa da individualidade, quantidade e preponderância dos sons que a constituem.

Murray Schafer, porém, acreditava em uma poluição da paisagem sonora urbana pós Revolução Industrial. No seu projeto acústico, a poluição sonora causada por ruídos – sons indesejados, sons não musicais – deveria ser combatida para a melhoria da qualidade auditiva e sensibilidade estética das pessoas, visando paisagens sonoras mais agradáveis, limpas e saudáveis para a sociedade. Schafer qualifica inclusive as paisagens em *lo-fi* (*low fidelity*/baixa fidelidade) e *hi-fi* (*high fidelity*/alta fidelidade). Na paisagem urbana, pós-industrial, os elementos sonoros são abafados pelo ruído causado pelo seu amontoamento, gerando uma falta de clareza, configurando uma paisagem sonora *lo-fi*. As paisagens sonoras rurais, por outro lado, se configuram como *hi-fi*, onde os ruídos não são significativos e não atrapalham a clareza dos sons.

O ambiente silencioso da paisagem sonora *hi-fi* permite ao ouvinte escutar mais longe, a distância, a exemplo dos exercícios de visão a longa distância no campo. A cidade abrevia essa habilidade para a audição (e visão) a distância, marcando uma das mais importantes mudanças na história da percepção. (SCHAFER, 2001, p. 71)

No seu projeto Schafer buscava estabelecer uma ecologia acústica da paisagem sonora, estudando os seus efeitos sobre as características físicas e comportamentais das criaturas que nela vivem. O *The World Soundscape Project (WSP)* (*O Projeto Paisagem Sonora Mundial*) pretendia melhorar a qualidade estética do ambiente sonoro, aperfeiçoando-o e arranjando-o como uma grande composição musical para criar ambientes acústicos mais estimulantes. Novos profissionais dos sons, pessoas que sabem ouvir os sons do ambiente, seriam responsáveis por essa afinação do mundo acústico.

Outra estratégia proposta pelo WSP para o fim da poluição sonora seria a limpeza de ouvidos. Um programa de treinamento, como estratégia de sensibilização, visando modificar a postura da escuta e induzir aos ouvidos a se atentarem à paisagem sonora. Ao perceber melhor

os sons, seríamos capazes de melhorar esteticamente a paisagem sonora. Dessa forma, o ruído, enquanto poluição, deveria e poderia ser medido, combatido e controlado. O ambiente deveria ser higienizado em relação ao ruído, ou mesmo, ao som.

O ruído porém, enquanto estímulo sonoro, guarda com ele uma potência de criação. Obici (2006, p. 33) lembra que a história da música ocidental “ampliou os horizontes dos ouvidos explorando sonoridades estranhas, consideradas ruídos pelos padrões e tratados estéticos musicais”. Os ruídos são capazes de gerar instabilidades que resultam em criações artísticas. As definições de ruídos – e silêncio – são dadas por construções sociais e morais, que variam de acordo com a época e a situação. Podemos então focar na potência criadora dos ruídos e buscar frente a eles uma outra atitude de escuta.

A proposta de Murray Schafer em intervir nos sons da paisagem sonora, buscando torná-la bela, afinada, agradável e harmônica nos lembra um pouco a espetacularização das cidades. Uma busca por eliminar tudo que é, aparentemente, discordante e desconfortável à ordem. Um objeto sonoro “disruptivo” oferece tantas possibilidades de abertura de novos mundos e modos quanto um objeto sonoro considerado esteticamente “belo”. Falar de poluição sonora não é uma questão de qualidades materiais intrínsecas ao som mas sim sobre como nos relacionamos com os objetos sonoros e com o espaço. Claro, a poluição sonora é um problema real e são estabelecidos níveis de ruído e limite de exposição diária aconselhável para a manutenção da boa saúde mas determinados sons vistos como poluição, podem servir para produção. Como diz Obici (2006, p. 46) o “veneno do ônibus, pode ser tão instigante quanto o silencioso jardim sonoro de uma cachoeira”. É diante ao caos que construímos algo novo para enfrentá-lo e continuarmos vivendo. O desequilíbrio que move o corpo, move a vida.

Cada cidade, dependendo das suas atividades, organização, população, costumes, etc., possui sons diferentes que, no seu conjunto, constituem as imagens sonoras que construímos delas. Nesse cenário, a escuta se torna um instrumento importante de descoberta e conhecimento dos hábitos, identidade e modificações sociais que acontecem em um determinado ambiente. Ribeiro (2013) alerta que “O som tem a capacidade de chamar a atenção para pormenores que o olhar, por vezes, negligencia”. E mais do que isso,

[...] tal como a audição preenche o que o olho vê, também a visão preenche o que o ouvido escuta, um processo em que os sentidos se complementam e em que a cidade, por conseguinte, ganha outras perspectivas, outras cores, outros cheiros, outros sons, outras particularidades. É importante conhecer o lado invisível da cidade, criar novas narrativas, sentir e receber, sem ideias pré-concebidas de que tudo é ruído, a atmosfera acústica da cidade. O som transmite conhecimento: cruza o passado com o presente, gera e recalca memórias, reflete o futuro da cidade, contribuindo para a construção de novas formas de intervenção. A sonoridade da cidade, que, por vezes, se esconde atrás

do ruído e da cacofonia, tem um valor e um papel social preponderantes, que ajuda a revelar as marcas identitárias dos locais. (Ribeiro, 2013, p. ix).

Escutar é estabelecer relações com o mundo sonoro à nossa volta, é criar vínculos com os sons que nele se encontram. Existem diferentes formas de escuta, não somente a musical. Entender os sons da cidade fora do âmbito musical e escutá-los de uma outra forma é abrir a possibilidade de utilizá-los em outros modos de criação. Precisamos entender a particularidade de cada som e o que ele pode nos oferecer.

No filme *A Outra Terra (Another Earth)* um famoso compositor e pianista vive atormentado pela perda da sua esposa e seu filho em um acidente de carro. A sua nova companheira, vendo a sua angústia, resolve contar para ele a história do cosmonauta russo. O cosmonauta, sozinho no espaço dentro da sua nave, começa a ouvir um som incessante vindo de algum lugar desconhecido. Ele tenta procurar a origem do som, arranca os painéis da nave, mas não consegue encontrá-la, não consegue parar o som. Depois de algumas horas o som contínuo parece uma tortura. Aquele pequeno som poderá enlouquecê-lo. Ele não tem para onde fugir lá em cima no espaço. Então o cosmonauta descobre a única maneira de salvar sua sanidade: se apaixonar por aquele som.

Afinar o mundo, qualificando os sons como belos ou ruídos, seria eliminar a potência criadora dos sons em sua diferença. Precisamos, ao contrário, diversificar nossos modos de escuta, sair do automatismo de uma escuta musical pré-codificada e nos apaixonarmos pelos sons, como eles são. Assim poderemos mudar nosso modo de relação com os sons urbanos e transformar a vida na cidade, que pode ser angustiante, em força criativa.

3.1. A Escuta Corporal

Hubert Godard, baseado em pesquisas no campo da medicina, fala do “olhar cego”: a capacidade que as pessoas que perderam a visão cortical têm de se orientar no espaço. Através de imagens do cérebro em ação é possível observar que mesmo em cegos de nascença o córtex visual é ativo. Se os órgãos visuais – e a visão – não funcionam uma certa forma de olhar é possível pela criação de imagens a partir dos outros sentidos. Para Godard (in ROLNIK, 2005) isso seria uma capacidade do corpo de receber os relevos do seu entorno, uma capacidade de “fazer corpo com”.

O “olhar cego” seria uma outra forma de apreender os objetos do mundo, saindo do automatismo que o olhar objetivo pode instaurar, usando o mesmo filtro para significar os objetos com os quais se relaciona. Um fenômeno similar foi identificado para o tato, recebendo o nome de “tato cego” em referência à primeira descoberta sobre o olhar. Godard fala da possibilidade da expansão do mesmo princípio para os outros sentidos: “[...] essa operação que fiz na revolução do olhar, posso fazê-la com cada um de meus sentidos”. (GODARD in ROLNIK, 2005, p. 74).

Portanto, da mesma forma, poderíamos falar de uma espécie de escuta cega: escutar com a superfície do corpo, receber os sons do mundo com o corpo. Ativar uma escuta corporal, plurissensorial e intersensorial; escutar os sons e ritmos do mundo com toda a corporeidade. Uma escuta ativa/receptiva que se projeta para o exterior e percebe e é penetrada pelos objetos sonoros à sua volta; uma escuta por e através do corpo. Godard fala sobre duas maneiras de escutar:

A primeira que se chama voz aérea e a segunda, a voz solidiana ou ossosa que consistiria em suspender a interpretação, quer dizer, a escuta da voz aérea, e em deixar vibrar os meus ossos ao som da sua voz e apoiar-me nesta percepção igualmente. É, pois, ser tocado pelo som da sua voz, depois interpretá-la. (GODARD in ROLNIK, 2005, p. 74).

A voz aérea seria a mais objetiva, enquanto a voz ossosa seria mais subjetiva, relacionada às sensações, a voz que se escuta com os ossos. Nesse sentido se estabelece uma escuta mais íntima: uma escuta tátil que, sentindo no corpo o que o outro emite, permite o devir-outro. Segundo Caesar (2008, p. 2), pesquisas na área psico-acústica afirmam que cada célula da pele do corpo é capaz de perceber frequências sonoras, ou seja, de escutar. A sensação sonora é na pele uma experiência tátil de fato.

A escuta corporal é um dos princípios fundamentais do método Vianna. Antes de aprender a dançar é necessário que se tenha consciência do corpo. O corpo é despertado, desbloqueado, para ativar uma consciência corporal alargada, uma escuta interior, disparando, a partir da propriocepção, a transformação necessária para se romper com padrões de movimento. O reconhecimento corporal, dos ossos e articulações, para que o aluno saia da “dormência” corporal e desperte para um estado de presença. A atenção do aluno é guiada para tudo aquilo que ele vê, ouve e sente, dentro e fora de si, como subsídios para sua movimentação.

A escuta do corpo é um dos princípios da Técnica Klauss Vianna: um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções. (MILLER, 2016, p.18).

Uma escuta de si que permite o despertar do próprio corpo e dos cinco sentidos com o quais nos relacionamos com o mundo. Escutar o corpo com o corpo. Criar uma experiência sinestésica onde escutar é também tatear. Angel, pianista e escultora, fala sobre a influência dessas áreas na realização do seu trabalho: “Da escultura, sinto que trouxe toda a percepção tátil, de como tocar. Da música a percepção de ouvir. Da dança, toda a parte do fluxo do movimento e do espaço.” (RUBIN, 2002, p. 56, apud MILLER, 2016, p. 56).

Gil (2013) usa o termo *consciência do corpo*, em sintonia com Merleau-Ponty, para falar dessa abertura do corpo aos outros corpos. O corpo é “saturado” pelos sentidos e uma osmose completa se dá entre o corpo e consciência. Assim como a consciência pode ter um vetor externo direcionado aos objetos no mundo, ela também pode ser vetorizada internamente para viajar no interior do corpo. Essa viagem interna constrói um mapa desse espaço interno, revelando os trajetos e lugares da energia, orientando os movimentos do bailarino sem ter que vigiá-los do exterior.

Ora, ter consciência dos movimentos internos produz dois efeitos: a consciência amplia a escala do movimento, experimentando o bailarino a sua direção, a sua velocidade e a sua energia como se se tratassem de movimentos macroscópicos; e a própria consciência muda deixando de se manter no exterior do seu objeto para o penetrar, desposar, impregnar-se dele: a consciência torna-se consciência do corpo, os seus movimentos enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com a sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim uma espécie de “corpo da consciência”: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial. (GIL, 2013, p. 101).

Essa consciência corporal é o que permite, por exemplo, a comunicação sem palavras entre bailarinos durante o contato-improvisação. Os sentidos se fundem dando origem à uma escuta-tato, tato-paladar, olfato-visão... combinações e recombinações em que as características dos sentidos se entrelaçam para permitir o máximo de percepção no contato entre dois corpos. Os corpos engajados integralmente na percepção do peso, do movimento, do tempo e da energia do outro para que o diálogo ocorra de forma fluida.

Da mesma forma o corpo se comunica com outros corpos-objetos no espaço, percebendo suas características e transformando elas também em corpo e movimento. É uma consciência atmosférica em que toda a vibração captada ressoa no interior do corpo. Os ritmos dos outros corpos alteram o movimento do meu corpo dilatado, que permite essa comunicação à distância.

Assim, o bailarino dança em conexão com os outros corpos. A ausência de contato entre eles não impedem que o bailarino seja atravessado por linhas de energia que disparam nele a produção de movimento. O corpo se reverte para fora e para dentro criando uma atmosfera em que um corpo captura o outro, constituindo um corpo único que vibra em ressonância.

O mundo da consciência do corpo de Gil (2013) difere, nesse sentido, do mundo fenomenológico. Enquanto a consciência fenomenológica tem uma intencionalidade, a abertura da consciência do corpo não se abre apenas “para fora” em direção a um objeto que deve ser de “carne e osso”; abre-se também “para dentro”, em direção a um corpo propriopercebido e não apenas em direção ao mundo externo. A consciência do corpo se conecta com as forças e as energias do mundo, antes de “perceber” seus objetos. É o mundo das forças e das pequenas percepções.

É por essa força de contágio que a consciência se liga ao mundo e permite que a dança, enquanto arte do corpo, seja capaz de apreender o sentido do mundo. O bailarino amplia a percepção que tem do seu corpo e do mundo que o rodeia. É capaz de perceber o mundo no seu corpo, que vibra como uma caixa de ressonância aos movimentos do mundo, percebendo não só o seu sentido e energia mas o seu contexto.

Ele bailarino apreende o sentido geral da sua dança, a situação do seu corpo no espaço e frente ao público, o jogo dos olhares e das energias na atmosfera, antecipa o sentido dos movimentos a executar. Está consciente de tudo isto num grau muito superior ao de uma consciência normal. Chega até a produzir-se, em certos bailarinos, uma espécie de “iluminação” não mística (embora muitos assim designem), do pensamento, que lhes fornece, numa intuição única, o conjunto do conhecimento de todos estes fatores. Tal é a *awareness* o consciência do corpo do bailarino. (GIL, 2013, p. 135).

O corpo do bailarino é um universo de pequenas percepções, que lhe permitem se conectar com as forças que compõe o mundo de forma mais íntima e imediata. Assim, a dança, talvez mais do que as outras formas artísticas, oferece uma possibilidade mais potente de apreensão do real por ter o corpo em suas múltiplas camadas de sensorialidade como mediador da experiência.

4. IMAGEM SONORA

O termo “imagem” está cada vez mais presente nas discussões contemporâneas - imagem digital, imagem artística, imagem pessoal, imagem da marca, banco de imagens etc. - porém, não há uma clareza na compreensão do seu conceito. Ora fala-se de imagens que parecem habitar um plano etéreo, ora de imagens ligadas unicamente àquilo que se vê, ora ainda de imagens icônicas em que aquilo que se vê é apenas uma referência à uma realidade superior. Dessa forma, corremos o risco de nos referir de modo idêntico a imagens diferentes, assim como podemos usar discursos conflitantes para um mesmo tipo de imagem.

Hans Belting em seu livro “Antropologia da Imagem” (2014), opta por uma abordagem antropológica para lidar com as questões da imagem. Se a antropologia trata do homem e este possui como atividade vital a possibilidade de produzir unidades simbólicas, as quais chamamos de imagens, então é possível falarmos de uma antropologia da imagem. Belting (2014) diz que uma imagem é mais do que um produto da percepção; ela surge como resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva.

Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem. Por isso, o conceito de imagem, quando se toma a sério, só pode ser, em última análise, um conceito antropológico. Vivemos com imagens, compreendemos o mundo através de imagens (BELTING, 2014, p. 22).

Uma parte importante na definição de imagem é compreender como ela pode ser formada. Neste caso, a formação da imagem é possibilitada pelos meios que alcançam a nossa percepção.

Belting (2014) utiliza a analogia da moeda para esclarecer a relação entre imagem e meio. Imagem e meio são as duas faces de uma mesma moeda, impossíveis de separar, embora estejam separadas pelo olhar e signifiquem coisas diferentes. A imagem tem uma qualidade mental e o meio um caráter material. Quando nos relacionamos com os meios, animamos, damos vida, produzimos suas imagens.

Se quiséssemos traduzir espacialmente a relação entre imagem e meio, então o meio de nenhum modo se interpõe entre nós e a imagem exterior. É antes o contrário que se passa; a imagem, no acto de contemplação, permuta-se entre o meio e nós. O meio fica onde está, enquanto a imagem, por assim dizer, vem até nós. (BELTING, 2014, p.71)

A imagem só é possível quando é animada pelo seu espectador. Surge então, um terceiro fator determinante na produção da imagem: o corpo. Meio-Imagem-Corpo. É o corpo e a consciência corporal que proporcionam a percepção da imagem e a distinção entre imagem e meio. O corpo é então ao mesmo tempo meio, suporte de imagem, mas também produtor de imagem. É o “lugar das imagens”, por via da imaginação, e também suporte das imagens via sua aparência externa.

Portanto, a partir da capacidade neuronal de suporte, é possível definir uma potência imagética também aos sons. Caesar (2012, p. 260) atenta que “O som é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro, e quando se transmite de boca à orelha, ou das coisas soantes para a orelha”. O som também estimula a memória produzindo e recuperando imagens que não são apenas visuais mas sonoras. Ao imaginarmos as ondas do mar, por exemplo,

recorremos à informações tanto visuais como sonoras. A imagem sonora está para a escuta, assim como a imagem visual está para a visão.

Caesar (2008) escreve sobre o homúnculo, personagem da alquimia recuperado pelas ciências cognitivas. O homúnculo é a entidade que vive nos canais do ouvido, na cóclea ou caracol (devido a sua forma), depois do tímpano. Este homenzinho fica instalado em nosso interior e é o receptor das percepções e produtor dos pensamentos e emoções. Em noites de trovões e outros barulhos os homúnculos podem ser encontrados se escondendo dentro de nossos ouvidos, “quase sempre com suas cabeças afundadas entre os ombros, pernas encolhidas e olhares assustados.” (CAESAR, 2008, p. 1).

Ao se darem conta dos tímpanos, os homúnculos passaram a prestar atenção não só na sonoridade mas também no seu acontecimento, no seu transporte na membrana timpânica, como se ela fosse uma tela de cinema. O homúnculo se conscientizou da sua condição de sujeito observador, inaugurando assim uma escuta mais “imagética”. A “imagem sonora” é o conteúdo da experiência filtrada que se dá nesse mecanismo acústico.

É na superfície do tímpano, essa pele esticada entre o ouvido externo e o ouvido médio, que se dá essa escuta complexa que embaralha os limites entre percepção, sentido e emoção. Na tela lisa do tímpano se projeta todo tipo de imagem capaz de provocar nojo, medo, calor, efervescência, etc. O som produz um desfile de imagens no corpo que são capazes de induzir o movimento.

O bailarino se utiliza dessas imagens, que foram adquiridas anteriormente mas que estão sendo constantemente ressignificadas e recombinadas, constituindo-se em combustível impulsionador do movimento dançado. Imagens se atualizam em movimento através do corpo do bailarino. José Gil (2013) fala sobre como a imagem existe dentro do corpo sob a forma de energia psíquica, material, mesmo que infinitamente microscópica. O corpo do bailarino age como uma caixa de ressonância tal que permite que o infinitamente pequeno seja ampliado e atualizado em movimento na escala macroscópica.

A arte do bailarino consiste assim em construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e órgão a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado – uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esses, nomeadamente cinestésicos, sobre os quais a consciência não pode ter controle a não ser concentrando-se neles. Então, o corpo solta-se e a consciência do corpo torna-se um espaço interior percorrido por movimentos que refletem à escala macroscópica os movimentos sutis que atravessam os órgãos. (GIL, 2013, p. 21).

Assim, as imagens sonoras são capazes de produzir instabilidades no sistema corporal que serão administradas pelo bailarino consciente e estabelecerão um novo equilíbrio no sistema de tensões que dá sustentação e motricidade ao corpo. A atualização desse sistema virtual resulta em ação, em movimento. O corpo de carne e de músculos reverbera o que o corpo virtual dança.

Ao falar sobre a multiplicidade de corpos explorada pela dança, Louppe (2012) partilha desse pensamento sobre uma dança que resulta de um corpo-campo de informações e tensões. Essas informações e tensões, quando organizadas pelo bailarino, se tornam legíveis⁷ através do movimento e da dança.

Na verdade, mais do que corpos, há estados de corpo ou “momentos corporais”, como diria Hubert Godard. Estes corpos transmutam-se através das épocas, das culturas e dos indivíduos e, segundo mecanismos individuais, entre situações ou respostas. Não são somente um campo de interferências, mas um campo susceptível de organizar tais referenciais. Dançar consistiria, assim, em tornar legível a rede sensorial que o movimento explora e cria a cada instante. (LOUPPE, 2012, p. 85).

Dançar é transformar as imagens armazenadas no sistema corporal em movimento. Simultaneamente, novas imagens são produzidas e as anteriores ganham novos significados. Assim, o corpo está em um processo constante de troca de informações, comunicando através de si mesmo, aquilo que ele troca com o ambiente.

5. ERRÂNCIAS E CORPOGRAFIAS URBANAS

O corpo e a cidade mantém uma relação de coexistência. É através da experiência corporal que a cidade se constrói e ganha significado. Ruas são criadas a partir do seu uso pelos habitantes, orientando e padronizando o deslocamento que deve ocorrer pela cidade. Sinais de trânsito são instalados para cessar ou permitir o fluxo de movimento de pessoas e carros por uma rua, determinando o ritmo da cidade. Dependendo da sua localização, frequência de uso e finalidade, as ruas possuem características urbanísticas diferentes como maior ou menor grau de pavimentação, tipo de material utilizado na pavimentação, número de sinais de trânsito instalados na sua extensão, passagem ou não para carros etc. Essas características são definidas a partir do uso das pessoas sobre a cidade ao mesmo tempo que influem sobre as experiências que ocorrerão na mesma. A construção corpo/cidade se dá em conjunto.

⁷ Sem pretensão de determinar um sentido ao movimento mas reconhecendo a função semiótica que o gesto corporal carrega.

As possibilidades do “andar entre lugares”, construir a paisagem e dinâmica urbana, posiciona o corpo como um agente fundamental para o espaço urbano. É o denominador comum que determina a relação espaço-temporal na cidade. O que se observa é que a configuração do espaço urbano deve dialogar com o corpo, pois é através da experiência e sentido que a cidade passa ter significado. O corpo, como experiência vivida, constitui um domínio prático-sensorial em que o espaço é percebido através de cheiros, sabores, tato, visão e audição. (TAKAKI, 2015, p. 3).

Através dos sentidos somos capazes de perceber e nos orientar no espaço. Os estímulos espaciais geram respostas corporais que incidirão no ambiente. O corpo constrói a cidade mas também a cidade acontece no corpo. Merleau-Ponty (1994, p. 205) diz que “a experiência do corpo nos ensina a enraizar o espaço na existência”, de modo que é no espaço que o corpo existe. O corpo é, ao mesmo tempo, agente e recipiente da experiência sensorial e é, assim, modificado por ela.

Pesquisas sobre as relações entre o corpo e a cidade podem resultar em alternativas, micropolíticas e ações de resistência ao processo de espetacularização da cidade, que está diretamente relacionado à diminuição da participação popular e da experiência corporal urbana. O empobrecimento da experiência urbana leva a um empobrecimento da própria corporalidade, resultando em espaços urbanos refratários aos corpos, desencarnados, simples cenários. Nesse sentido, a experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana na contramão do empobrecimento da experiência corporal na sua relação com a cidade-espetáculo.

As errâncias urbanas, são experiências de apreensão e investigação do espaço urbano, de forma não planejada, desviatória, fazendo usos conflituosos e dissensuais que contrariam os usos para os quais os espaços foram planejados. O termo, criado por Jacques (2006), refere-se também às experiências de andar pela cidade, realizadas por vários artistas, escritores e pensadores nos séculos XIX e XX, como forma de intervenção e crítica à urbanização das metrópoles modernas: as *flâneries* ou flanâncias, da metade e final do século XIX até o início do século XX, que com a criação da figura do *flâneur*, homem lento voluntário, criado por Charles Baudelaire e analisado por Walter Benjamin, criticava exatamente a primeira modernização das cidades e a busca da velocidade dos homens modernos preocupados em não “perder tempo”; as deambulações, dos anos 1910-30, com as excursões urbanas dos dadaístas e surrealistas por lugares banais; e as derivas, dos anos 1950-60, pensamento urbano dos situacionistas, que desenvolveram a ideia da errância voluntária pela rua como forma de crítica ao urbanismo pós-Segunda Guerra Mundial. Todas essas figuras estavam praticando errâncias urbanas, relatando suas experiências através de escritos ou imagens.

No Brasil, artistas também erraram pela cidade como forma de crítica. Flávio de Carvalho, com suas deambulações urbanas a partir de 1930, que ele denominava *Experiências*; Hélio

Oiticica com *Delirium Ambulatorium* e os *Parangolés*, resultado da sua descoberta e vivência no Morro da Mangueira no Rio de Janeiro a partir de 1964, que tinha como proposta exatamente o poetizar urbano. Esse “urbanismo poético” demonstra uma outra forma de apreensão urbana, que possibilitaria a reinvenção poética e sensória das cidades.

A experiência de errar pela cidade está relacionada a três características, ou propriedades: se perder, lentidão e corporeidade. Ao contrário do pensamento urbanista que procura orientar através de mapas, o errante procura abandonar seus condicionamentos urbanos e se desorientar, se perder, e assim tornar possível conhecer o que desconhece da cidade. O errante consegue se perder mesmo na cidade que mais conhece. Perder-se em um lugar conhecido pode se mostrar uma experiência mais rica do que a desorientação em um lugar totalmente desconhecido.

Ao perder-se, outra propriedade diretamente associada aflora no estado de espírito errante: a lentidão. Quando nos perdemos, mudamos para um movimento do tipo lento à procura de referências espaço-temporais, mesmo se estivermos dentro de meios rápidos. Apesar de poder ser vista como uma crítica à aceleração contemporâneas e aos meios de circulação cada vez mais velozes, ao contrário do que se pode pensar, a lentidão não está relacionada a um grau de aceleração ou desaceleração do movimento, rápido ou devagar, mas a um outro tipo de movimento. Não se refere a uma temporalidade absoluta e objetiva, mas sim relativa e subjetiva que permite outra forma de apreensão e percepção do espaço urbano. Nesse sentido os movimentos do errante são do tipo lento mesmo quando são rápidos, e a errância continua sendo lenta mesmo em meios rápidos de circulação.

Milton Santos fala sobre a força do tempo dos homens lentos:

Agora, estamos descobrindo que, nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos. Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força é dos "lentos" e não dos que detêm a velocidade elogiada por um Virilio em delírio, na esteira de um Valéry sonhador. Quem, na cidade, tem mobilidade - e pode percorrê-la e esquadrinhá-la - acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. (SANTOS, 2006, p. 220).

Assim como está relacionada com o “se perder”, a lentidão está relacionada à questão do corpo, da corporeidade. A corporeidade lenta, ou dos homens lentos, se refere a uma temporalidade própria que implica em um estado de corpo outro. A partir desse corpo outro, o errante se relaciona com a cidade de forma afetuosa e intensiva, de maneira que o corpo urbano também ganha uma corporeidade outra. O corpo em ação, em relação corporal com a cidade, devolve a carne e o palco para ambos.

Em resumo, as três propriedades características das errâncias – desorientação, lentidão, corporeidade – estão intimamente relacionadas e se apresentam como uma outra forma de

praticar o espaço urbano. São também uma possível crítica ou resistência à orientação (excesso de informação), à rapidez e, principalmente, à redução da experiência resultante do pensamento urbanístico que transforma as cidades em espetáculos.

Michel de Certeau, em seu livro *A invenção do cotidiano*, fala dos “praticantes ordinários” das cidades, aqueles que a experimentam de dentro, ou “embaixo”, em oposição a visão aérea dos mapas urbanísticos. Ele, como vários autores, fala sobre o andar, a forma mais elementar dessa experiência urbana. Apesar de significativo e relacionado com a errância, o andar não é o único meio pelo qual o errante urbano apreende a cidade. A experiência urbana pode ser dar por outros meios, sendo mais importante o percurso, o percorrer, o deslocamento.

Mas “embaixo” (*down*), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-acorpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. (CERTEAU, 1998, p. 171).

Os praticantes ordinários da cidade se relacionam com ela de forma amorosa e apreendem um outro conhecimento do espaço e da cidade. Isso é possível por conta do estado de espírito errante que, guiado por atratores sutis, é cego para as imagens e representações visuais que já estão dadas. Como Jacques diz “são sobretudo as vivências e ações que conta, as apropriações com seus desvios e atalhos, e estas não precisam necessariamente ser vistas, mas sim experimentadas, com todos os outros sentidos corporais.” (JACQUES, 2006, p. 119). Na cidade-espetáculo só a imagem espetacular importa, apenas o olhar é requisitado. Mas a cidade precisa ser também tateada, escutada, cheirada, e seus gostos experimentados para que assim, junto com o olhar, a complexidade da vida urbana seja completa. Ao fazer isso, ao lermos a cidade pelo corpo, escrevemos no próprio corpo um registro dessa experiência, uma memória urbana, que Jacques (2008) chama de corpografia urbana.

Uma corpografia urbana é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita mas também configura o corpo de quem a experimenta. (JACQUES, 2008, p.1).

A corpografia tem como hipótese a inscrição - em diversos níveis de temporalidade - da experiência urbana no corpo daquele que a experimenta. A cidade é um conjunto de possibilidades de interações, e a corpografia urbana é a síntese dessas interações no corpo. Um corpo pode acumular múltiplas corpografias, resultantes de diferentes experiências urbanas,

onde o tempo e a intensidade dessas experiências será determinante para a sua forma de inscrição.

Compreender as corpografias de um corpo, através do estudo dos seus movimentos e gestos (padrões corporais), pode indicar a experiência urbana que as originaram. Dessa forma, as corpografias podem ser um meio para refletir sobre o urbanismo e possibilitar outras formas de se apreender e intervir no espaço urbano. Práticas errantes, enquanto experiências mobilizadoras das percepções corporais de forma mais intensa, resultam em corpografias urbanas mais complexas, permitindo um estudo corpográfico mais completo dos espaços da cidade.

As corpografias urbanas voluntárias, decorrente das errâncias, são uma possível forma de micro resistência ao pensamento urbano hegemônico atual que busca a espetacularização das cidades. Ao valorizar a experiência corporal da cidade, as errâncias e as corpografias questionam criticamente os projetos urbanos, principalmente aqueles que visam promover uma esterilização dos aspectos corporais e sensoriais dos espaços urbanos. Desviando da lógica espetacular como um antídoto à espetacularização, dando origem a um urbanismo “incorporado”, que apreende e reflete a cidade corporalmente a partir da construção e análise das nossas próprias corpografias.

1. SÃO GONÇALO

Apesar de não possuir um caráter de aprofundamento histórico, cabem aqui algumas considerações sobre as dinâmicas e transformações sócio espaciais que aconteceram entre o eixo São Gonçalo/Rio de Janeiro e que reverberam até os dias atuais, para compreender melhor o lugar do artista gonçalense nesse espaço urbano.

Segundo Viana (2015), até a década de 1940 São Gonçalo se destacava no ramo da citricultura, quando passou pela primeira fase de reestruturação do espaço urbano devido a chegada de novas indústrias. Na década de 1950 seu parque industrial contava com uma produção diversa com empresas metalúrgicas, químicas, farmacêuticas, de papel, papelão e vidro, alimentícias, de produção de cimento e cerâmica, entre outras (VIANA, 2015). Ao mesmo tempo que a industrialização trouxe a urbanização necessária para a realização das suas atividades, iniciou o processo de conurbação com Niterói, principalmente pela presença do porto como uma via para o escoamento da produção.

Na década de 1950, São Gonçalo foi assim descrita como subúrbio da cidade do Rio de Janeiro pelo geógrafo Pedro Geiger na Revista Brasileira de Geografia:

São Gonçalo é na prática, um subúrbio do Rio de Janeiro, no qual fazendas e pomares foram e estão sendo loteados em benefício do crescimento urbano e da industrialização. A produção de cimento, papel, vidro, sardinhas, produtos químicos e matérias de construção são alguns dos ramos industriais deste importante município. Também aí, as empresas de ônibus têm se multiplicado, mantendo longas linhas de comunicação; o bonde e os trens suburbanos nas horas do 'rush' são outros veículos coletivos que servem à população. A área urbanizada é muito extensa, pois é grande a dispersão do casario pelas antigas fazendas loteadas. Neves é conurbada ao bairro de Barretos em Niterói. (GEIGER, 1956, p. 47).

Uma segunda reestruturação do espaço urbano gonçalense ocorreu após a década de 60 com a crise produtiva no Estado do Rio de Janeiro entre os anos 70 e 80. Essa crise, não só econômica mas também político-administrativa, modificou as práticas políticas de gestão do território resultando na criação do Estado da Guanabara e a posterior fusão deste com o Estado do Rio de Janeiro. Aprovada a fusão, também foi criada em 1974 a Região Metropolitana do Rio de Janeiro, determinando o espaço metropolitano e os subúrbios metropolitanos. Essa reestruturação conduziu a cidade de São Gonçalo ao status de periferia metropolitana, levando a uma precarização dos espaços, dos serviços urbanos, do trabalho e da produção até a década de 1990.

São Gonçalo torna-se então uma cidade dormitório, com grande parte da população se deslocando para postos de trabalho em Niterói e no Rio de Janeiro. Segundo Mendonça (2007),

diariamente, cerca de 60 mil usuários de barcas saem de São Gonçalo para o município do Rio de Janeiro e outros milhares vão de ônibus, automóveis e transportes irregulares.

A partir dos anos 2000 começa a terceira fase de transformações espaciais e reestruturação urbana de São Gonçalo, com o desenvolvimento de novas centralidades nos subúrbios metropolitanos do Rio de Janeiro. A paisagem urbana começa a ser modificada para receber novos empreendimentos, como o São Gonçalo Shopping Rio em 2006 na BR-101 e o Shopping Boulevard São Gonçalo em 2010 no centro da cidade.

Viana (2015) utiliza o termo pós-subúrbio para caracterizar a relação que São Gonçalo exerce em relação a cidade do Rio de Janeiro neste terceiro momento de reestruturação gonçalense. O termo é baseado nos estudos de Soja (1993) do espaço urbano e suburbano da região metropolitana de Los Angeles:

Na base da urbanização pós-moderna está uma reestruturação geográfica da metrópole que de certo modo completa o processo de urbanização periférica iniciada um século atrás; e por outro lado expande esse processo a um escopo e a uma escala ainda não vistos. Chamei ao produto dessa Exópole, literalmente, a cidade “de fora”, no sentido de Cidade Exterior (em composição ao Interior), e à cidade que já não o é, a ex-cidade. Esse duplo sentido visa sugerir que nossa compreensão convencional do que é urbano e do que é suburbano está agora sendo “desconstruído” como subúrbios que já não são “sub” urbanos, mas aglomerações urbanas complexas, multifuncionais, densas e diversificadas. (SOJA, 1993, p. 156).

Segundo Soja (1993), essas cidades passaram por um crescimento urbano muito intenso nos últimos anos no contexto da nova urbanização capitalista, que já não se tratam mais de cidades suburbanas apenas mas de pós-subúrbios. Domingues (1994) destaca que o conceito de pós-subúrbio é caracterizado não só pela dominação do centro, mas também da transformação e insurgências das áreas suburbanas (ou periféricas) em áreas privilegiadas para a localização de atividades comerciais e financeiras que estruturam novas centralidades.

O processo de ocupação urbana inicial de São Gonçalo deu-se majoritariamente em torno das estações de duas ferrovias, Leopoldina e Maricá, inauguradas em 1895, que cruzavam a cidade com o intuito de facilitar o escoamento da produção cafeeira (Site Oficial da Prefeitura de São Gonçalo). A passagem de trens, inclusive pelo centro da cidade, fazia parte do cotidiano dos habitantes da cidade até o ano de 2007, quando ocorreu a desativação completa das linhas.



Figura 1 - Estação de São Gonçalo, em 06/2003. Foto: Carlos Latuff

Por mais de 100 anos os habitantes da cidade conviveram com trens e com o estado de alerta que a presença deles exigia de quem se deslocava pela cidade. A buzina do trem era um elemento constante na paisagem sonora e, antes do elemento visual, era o principal indicativo da aproximação do trem. Ao ouvir o trem se aproximar, mães seguram com maior firmeza a mão dos filhos, estudantes atrasados correm eufóricos para atravessar a ferrovia e motoristas no cruzamento apressam outros carros com suas buzinas.

É comum ouvir histórias sobre como alguém distraído não ouviu o trem se aproximar e por isso quase se tornou uma vítima. O trem e sua buzina característica não estão mais presentes na paisagem sonora da cidade, mas estão presentes na memória e no imaginário dos seus habitantes; estão marcados nos seus corpos, como um mapa.

2. EXPERIÊNCIA 545

A Experiência 545 surgiu da minha necessidade em sentir meu corpo vivo novamente. Sentado por 4 horas diariamente na poltrona do ônibus, eu sentia que meu corpo não estava fazendo esforço algum e estava apenas sendo carregado do ponto A ao ponto B. Alguns dias, sentado no ponto esperando o ônibus chegar, desejei apenas deitar no chão irregular à minha frente, parar e sentir a fricção entre meu corpo e outro corpo, o corpo da cidade. Precisava que meu corpo tivesse outras experiências sensíveis diferentes daquelas que se repetiam dia após dia.

Sentado dentro do ônibus em um estado anestesiado, não via a cidade que passava lá fora como um borrão. Mas frequentemente sons, vindos tanto do ambiente externo como interno à caixa metálica, me despertavam desse sono acordado ao qual o conforto e a imobilização do transporte me induziam. Esses sons me contavam sobre a vida lá fora que eu não podia ver, que a visão direcionada e limitada da janela do ônibus não permitia. Um vendedor ambulante anunciando que “água é dois, água é dois”, um cachorro latia à distância, uma ambulância pedindo passagem alguns metros atrás...

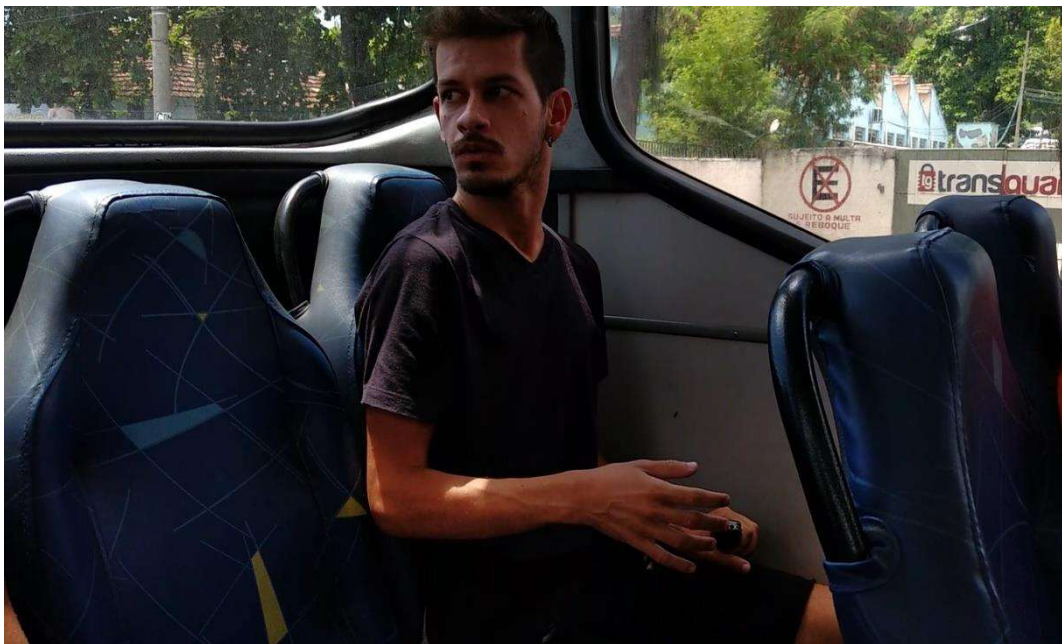


Figura 2 - No ônibus 545. Foto: David Abreu

E mais do que me informar sobre as suas fontes originárias, aqueles sons possuíam ritmos, cores, texturas. Minhas orelhas rapidamente se sensibilizavam, se tornavam antenas receptoras

que transmitiam o sinal também para o resto do corpo. Eu não escutava somente com os ouvidos mas com o corpo todo. Aquele som se multiplicava em sensações, disparava imagens, descoladas da visualidade, que chamavam minha atenção. Me retiravam do estado de dormência e me colocavam em um estado ativo de curiosidade e procura de outros sons que me ofereciam mais sensações. Um bufê se apresentava 360° ao redor de mim.

Senti meu corpo acordando novamente e com necessidade de colocar em movimento aquelas sensações, imagens, texturas, cores que me atravessavam a todo momento. Comecei tímido, experimentando sentado no meu lugar. Movimentando mãos e braços, fazendo contrações abdominais ritmadas e os pés se moviam dentro do espaço apertado do sapato. A curiosidade em saber mais sobre potência de ativação corporal, de criação de movimento e de avivamento da cidade que pulsava lá fora, foi crescendo em mim e eu decidi então tornar essa relação em uma pesquisa formal.

As experimentações ocorreram em sua maioria na parte da manhã e início da tarde, quando os ônibus estão com um número razoável de passageiros. Em alguns horários, principalmente no fim da tarde e início da noite, os ônibus nesse trecho ficam muito cheios e enfrentam engarrafamentos frequentes. Isso colocaria alguns problemas para mim. Primeiro, o espaço físico para eu experimentar seria limitado, tendendo ao ponto da imobilização. Claro, essa seria uma experimentação válida porém o desejo da pesquisa surge justamente da necessidade de mover em um lugar que te induz à imobilização.

Segundo, eu estaria em contato direto com os outros corpos presentes no ônibus, podendo causar alguma reação mais violenta, a qual eu não estou pronto para lidar no momento ainda. Sim, o trabalho fala sobre mobilizar corpos e provocar conflitos mas o respeito e a segurança com outros corpos e com meu próprio corpo também foram questões que me tocaram no momento da realização da prática.

Terceiro, em um ambiente muito cheio poderia ser difícil realizar o trabalho em vídeo por conta das autorizações de veiculação de imagem. Tentamos ter o cuidado de não registrar muitos rostos durante as filmagens, já que seria difícil nesse momento realizar também um trabalho de autorizações de imagens, ainda mais em um ambiente como o do ônibus onde as pessoas entram e saem a todo instante.

Por fim, nos horários de pico o ônibus enfrentaria engarrafamentos frequentes e períodos de paragem, o que não seria interessante para o desenrolar da pesquisa que necessita do movimento da caixa metálica e da constante alimentação sonora que acontece quando ele faz o

seu trajeto pela cidade. Por esses motivos escolhemos horários mais razoáveis para a realização das experimentações.

Os movimentos dançados nasciam a partir de uma composição em tempo real, improvisada, tendo como foco as relações que eu poderia estabelecer com os elementos sonoros e como eu poderia explorar os movimentos e o espaço do ônibus para além do lugar da poltrona. Os movimentos podiam surgir a partir do diálogo com o ritmo de alguma sonoridade, seja em consonância ou dissonância. Podiam surgir também a partir da informação direta sobre a fonte emissora do elemento sonoro. Por exemplo, ao ouvir o som de algum animal, um estado mais animalesco poderia se instaurar em mim e modificar a execução dos meus movimentos.

Nessa criação procurei trabalhar também com os parâmetros do movimento, pesquisa iniciada por Helenita Sá Earp⁸, que fizeram parte da minha formação durante a graduação em dança na UFRJ. Os parâmetros são conceitos-ferramentas, presentes no universo e no próprio corpo, que orientam uma composição em dança. São eles: Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo. Através deles é possível compreender e conscientemente escolher, por exemplo, movimentos sucessivos ou simultâneos de partes isoladas ou combinadas do corpo, com contato ou sem contato, utilizando linhas retas ou angulares e com um modo de execução dinâmico mais conduzido ou percutido. Os parâmetros ajudam o bailarino a produzir uma composição mais consciente das suas possibilidades de criação de movimento.

Como disse anteriormente, os sons provocam não só ritmo mas também cores, texturas e memórias. Fui percebendo que todas essas coisas estavam em jogo e disponíveis para eu me relacionar, tomando-as como força de criação na dança que acontecia ali naquela caixa metálica em movimento pela cidade. Encontrar e entender essas possibilidades ao longo do trajeto foi importante para explorar os diferentes movimentos que poderiam acontecer. Às vezes, porém, um aspecto sonoro ficava marcado e me afetava de tal forma que era preciso trabalhá-lo e explorá-lo por mais tempo durante o mesmo trajeto, mesmo que outros sons chamassem minha atenção. Mergulhar na profundidade de cada som era tão importante quanto flutuar em sua abundante diversidade.

Por vezes, uma peça solta do ônibus tilintava em um determinado ritmo conforme o veículo se movia. Esse ritmo me propunha um jogo, no qual eu podia me movimentar em

⁸ A documentação da pesquisa de Helenita Sá Earp, que é utilizada como referência, foi feita por MOTTA (2006) na dissertação de mestrado *Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranheza*.

consonância ou dissonância. Experimentei variar as partes do corpo que estavam no jogo: ora as mãos e o tronco seguiam o mesmo ritmo da peça, ora somente a cintura pélvica estava em movimento. Também procurei a polirritmia com múltiplas partes do corpo se movimentando simultaneamente em diferentes ritmos. Isso abria espaço para que outras sonoridades e um número maior delas estivesse em ação no meu corpo ao mesmo tempo. Não era difícil porém, que eu transitasse entre o ritmo e a textura proposta por determinada sonoridade, por exemplo.

Eu era uma caixa em que ressoavam os sons de São Gonçalo. Não uma caixa vazia mas uma caixa preenchida de experiências e memórias anteriores que se combinavam com esses novos elementos que passavam por mim e resultavam em estados de corpo e movimento. Ter essa vivência, com meu corpo ativo ali no meio do caminho que passo todos e muitas vezes não o reconheço, foi uma forma de criar novas memórias e me aproximar de São Gonçalo, da minha São Gonçalo, de uma maneira que não conseguia antes. Dançando no ônibus vi (mesmo que rapidamente) paisagens que lembram ou que fizeram mesmo parte da minha vida nessa cidade. Casas que lembram as que eu morei na minha infância, lugares por onde andei de mãos dadas às pressas com a minha mãe e o posto que fica na esquina daquela rua onde morava um amigo. Todas essas memórias atravessam meu corpo e minha dança ao estar em movimento por São Gonçalo.

Morais (2015) ao falar sobre a dança situada, ou *site-specific*, danças criadas especialmente para lugares fora do palco e que levam em consideração o contexto espacial no qual estão inseridas, lembra que nem o dançarino nem o lugar no qual se dança são “neutros”:

[...] não se trata apenas de discutir as obras que acontecem em lugares externos ao palco, mas de tratar da relação possível de se estabelecer entre o dançarino e o contexto no qual ele dança, como também da consideração de que o lugar em qual se dança não será “neutro”, seja ele qual for. Compreender que há uma especificidade no lugar em que se dança é também compreender que podem ser desenvolvidas especificidades compositivas, já que nem o dançarino nem sua dança partem do zero, ou seja, trata-se de uma pessoa com sua história e experiência de vida, e de um lugar que também possui uma história e aspecto circunstancial. (MORAIS, 2015, p. 29).



Figura 3 - A vida lá fora. Foto: David Abreu

Inspirado pela ideia de topocoreografia de André Lepecki decidi em algumas experimentações me dirigir mais ao chão do ônibus. Ali no chão sentia o calor do veículo e conseguia escutar melhor os seus sons metálicos que ressoavam a partir do contato que suas rodas tinham com a topografia da rua. Colado com o chão eu podia me relacionar melhor com a rua pela qual o ônibus passava. Hora asfaltada e lisa, hora esburacada, de paralelepípedos... e isso refletia no movimento do ônibus que, por sua vez, se refletia no meu movimento também. Uma rua asfaltada produz no ônibus um ritmo e uma velocidade diferentes daqueles que acontecem quando ele passa por uma rua com buracos. Enquanto na rua asfaltada o ônibus tem liberdade para seguir numa velocidade maior e em um movimento mais contínuo, na rua esburacada o ônibus segue devagar, cambiante, aos balanços, me desafiando o tempo todo a jogar também com meu equilíbrio.

Dançar no chão do ônibus foi importante também por ser um uso conflituoso com o uso para o qual ele foi originalmente construído. O chão do ônibus é um chão impróprio para dança. Na ordem prevista em seu estatuto construtivo, sua única função é permitir o acesso dos passageiros a seus bancos, ou, na falta de assentos disponíveis, permitir que pessoas façam a viagem em pé mas de maneira que a passagem continue livre para permitir o entre e sai do veículo. Deitar no chão do ônibus é uma atitude que perturba duplamente a ordem, de sentar nas poltronas e transitar pelo corredor.

O chão do ônibus é também impróprio porque é um chão sujo. As pessoas trazem barro e terra nos seus sapatos da rua lá de fora e muitas vezes descartam todo tipo de lixo ali. Isso para mim era extremamente inspirador porque aqueles eram os vestígios da cidade e das pessoas que por ali tinham passado. Aquela sujeira era o pó concentrado da vida que acontece em São Gonçalo. Amar também aquela sujeira e me cobrir dela, como me propus amar sons que poderiam a princípio serem considerados perturbadores aos meus ouvidos, me permitiu uma aproximação ainda maior com aquele espaço e aquelas pessoas.



Figura 4 – No chão do ônibus. Foto: David Abreu.

Assis e Zanella (2016) analisam como os restos da cidade são reconfigurados em outros lugares, como museus (do lixo), possibilitando a produção de outros sentidos. Nos interstícios urbanos há o vestígio de existências outras, de vidas que destoam das socialmente aceitas e que a cidade espetacular tenta apagar. Os restos e rastros dessa vidas são ruídos na homofonia que se pretende criar no espetáculo. Me relacionar com a sujeira e o lixo no chão do ônibus é como me relacionar também com os sons que seriam considerados ruídos indesejados na paisagem sonora pacífica, sem conflito da cidade espetacular. Perceber a sujeira é colocar no palco os espaços opacos da cidade. “Um olhar outro para os restos potencializa, também, para além dos objetos, olhares outros para o espaço, para o lixo e para a cidade.” (ASSIS; ZANELLA, 2016, p. 199).



Figura 5 – Mãos e pés na sujeira do ônibus sentindo o chão e o calor. Foto: David Abreu

Todas essas informações ficavam escritas no meu corpo e no meu movimento. Eu procurava e muitas vezes encontrava sem procurar, vestígios que me permitissem criar e ao mesmo tempo entender melhor a cidade em que eu vivo. Eu ia produzindo a minha corpografia, ou como Líria Morais (2015) chama, um corpomapa. As trocas que ocorrem entre o espaço e o corpo acontecem de forma tal que o primeiro se inscreve no último dando origem a um corpo que é um mapa do ambiente. Não é um mapa totalmente consciente mas um mapa com inscrições de sentidos, memórias, informações geográficas, sociais, políticas e tensões de múltiplas origens. Um bailarino que dança na cidade, lida com todas essas informações no momento da sua composição e o seu corpomapa segue em constante atualização.

O dançarino, ao se deparar com um dado lugar, passa a se relacionar com informações que pertencem à natureza desse respectivo lugar, e a relação é uma forma de mapeamento que pode ser compreendida em entendimentos distintos. O entendimento de mapa pode ser atrelado diretamente ao lugar no qual se dança. (MORAIS, 2015, p. 126).

Morais (2015) desenvolveu um trabalho semelhante chamado *Ônibus* (2010), com o intuito de testar chãos instáveis para improvisar. Ela percebeu que há configurações diferentes nos ônibus que dependem do seu trajeto pela cidade e da classe econômica das pessoas, que acrescentam informações a serem assimiladas durante a prática artística no próprio ônibus. Ao dançar em um ônibus em Portugal, Líria Morais experimentou um estranhamento semelhante ao meu ao dançar nos ônibus de São Gonçalo após passar muitos anos afastado da cidade, um sentimento de quase-estrangeiro:

[...] estive no FITAP – Festival de Arte e Performance em Vila Real, Portugal. Dancei no ônibus em frente a duas senhoras portuguesas. Naquele instante, o meu lugar no mundo era muito diferente, já que havia uma diferença cultural que me colocava (antes de qualquer coisa que eu fizesse) no lugar de estrangeira. Levar isso em consideração afetava o que eu pudesse fazer naquele ônibus, pois interferia no recorte da minha composição em tempo presente, que se trata de dar visibilidade às minhas propriedades perceptivas, percebendo/agindo ao mesmo tempo. (MORAIS, 2015, p. 167).

Os outros passageiros não sabiam como se relacionarem com a minha presença ali. Uns ignoravam, com medo que eu os notasse, outros desistiam de seguir até o fundo do ônibus e sentavam nos primeiros bancos e alguns poucos olhavam com curiosidade, diversão ou desdém para a cena que se dava. Obviamente as reações de quem assistia afetavam a minha dança - como qualquer troca de energia que eu acredito que aconteça entre duas pessoas que estão em relação - mas eu procurei não deixar que essas reações fossem o foco da minha prática, talvez como mecanismo de defesa para garantir a continuidade dela. Entrei no ônibus disposto a me relacionar com os sons, dançando, e assim, ao mesmo tempo, mostrar outras formas possíveis de ocupar o espaço do ônibus e outros estados de corpo que não aqueles induzidos pelo seu aparato. Esse foi meu objetivo principal ao entrar nessa experiência.

A Experiência 545 dialoga com autores como Cheyronnaud (2009) que utilizou o termo *audionauta*⁹ para identificar os viajantes no oceano da percepção auditiva. O audionauta que transita no ambiente sonoro urbano, experimenta sem planejamento prévio uma variedade de tons, ritmos e volumes, de fontes orgânicas e inorgânicas, como fazia o *flâneur* do século XIX. Informações sonoras que antes ignorava, constroem uma imagem mais complexa da cidade que permitem-lhe compreendê-la melhor.

Esta ligação entre os sons do passado e da modernidade permite escutar e reconhecer as alterações do pulsar da cidade, dos ritmos, dos hábitos e das tradições. Neste processo, o cidadão desempenha o papel de *audionauta*, “de visitante de universos, descobrindo e construindo os seus lugares acústicos”, deslocando-se “para perto dessa origem [sonora] concentrando aí a [...] atenção para ouvir melhor, e assim sucessivamente, sempre que o nosso interesse for solicitado por sonoridades” (RIBEIRO, 2013, p. 3).

O audionauta se abre para a cidade e a cidade se expande para ele. E nele. A nova cidade descoberta, seus novos sons e nuances, está agora marcada na sua memória, no seu corpo. Como um navegador que parte em busca de novas terras e vai completando o mapa por onde passa durante seu deslocamento, o audionauta preenche seu mapa sonoro ao navegar pela cidade. Eu me senti um audionauta ao procurar pelas sonoridades que os ambientes tinham a me oferecer.

⁹ *Acounaute* no original Francês e traduzido para o Português por Rodrigues (2011).

Alguém que realmente procurava explorar e experimentar a cidade a partir dos seus sons, sendo atraído e alimentado por eles.

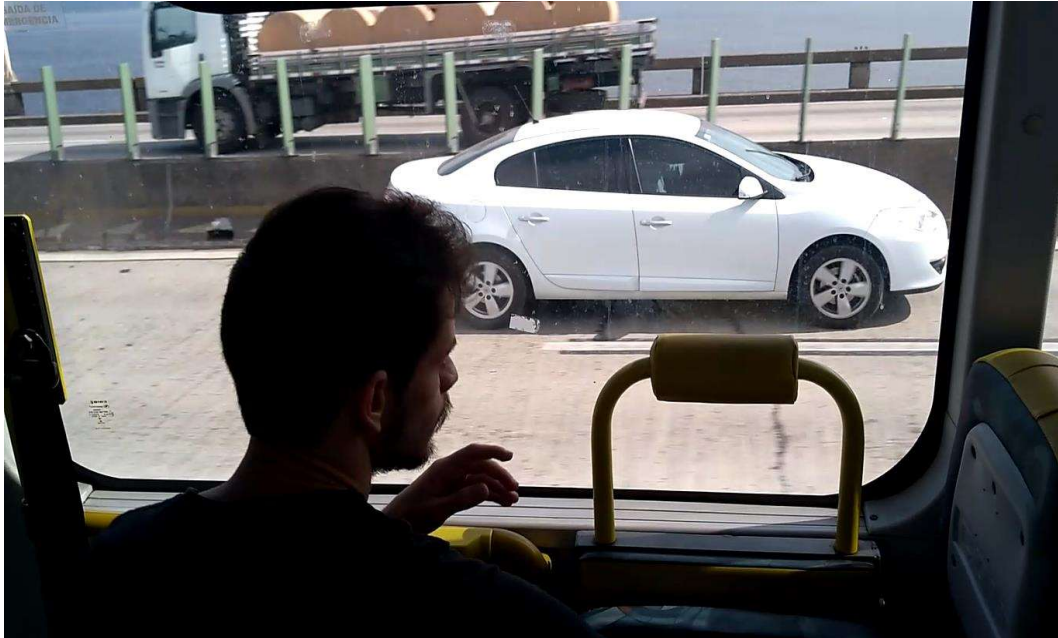


Figura 610 - Na Ponte Rio-Niterói; Corpo e Carro. Foto: David Abreu

Baseado no trabalho do biólogo norte-americano Christopher Lark sobre a capacidade das baleias de produzirem e comunicarem entre si mapas sonoros do fundo do mar a partir da reverberação do som emitido pelo seu canto, Guilherme Martins (2016) desenvolveu o conceito de cartofonia. De acordo com Martins (2016, p. 46) a cartofonia “seria o mapeamento afetivo do espaço a partir dos sons que o percorrem”.

O conceito de cartofonia ajuda esse trabalho a pensar em um mapa corporal, uma cartografia específica para os sons. Os mapas cartofônicos seriam os mapas corporais que compomos ao explorar a cidade sonoramente. Durante o trajeto eu pude perceber que sons eram mais frequentes ou mais propícios de ouvir em determinada região da cidade. Não é um mapa que está desenhado mas é um mapa que está corporeificado em mim.

Outra prática de exploração de lugares a partir da escuta, é o *soundwalk*¹⁰, ou caminhadas auditivas. O *soundwalk* é uma prática na qual artistas fazem um mapeamento que cruza aspectos objetivos e subjetivos da paisagem sonora, ou seja, uma cartofonia, criando em muitos casos dramaturgias sonoras que fundem realidade e ficção. O *soundwalker*¹¹ é um audionauta e vice-

¹⁰ Apesar da palavra *walk*, indicar o ato de caminhar, o *soundwalk* trata-se de “qualquer excursão cujo principal propósito é a escuta do ambiente” (WESTERKAMP, 1974, p. 1).

¹¹ *Soundwalker*, aquele que pratica o *soundwalk*, ou na tradução livre para o Português, andarilho do som.

versa. O audionauta, através do *soundwalk*, produz sua cartofonia do ambiente urbano. A particularidade desta pesquisa é que o mapeamento da paisagem sonora não se dá por flangem mas é feito enquanto se é carregado por um dispositivo externo de cujo trajeto o audionauta não tem controle, o ônibus. E o principal: os estímulos sonoros servem para uma composição, não musical, mas uma composição de movimentos que acontece em tempo real.



Figura 7 - Corpo e Casas. Foto: David Abreu

Jussara Miller escreve em seu livro *A Escuta do Corpo* (2016) sobre o processo do trabalho de pesquisa e criação de *Corpo Sentado*, uma crítica e reflexão ao corpo sentado, fixado, acomodado e abandonado, o corpo sedentário que nossa sociedade constrói. É um trabalho coreográfico em que “a escuta do corpo permeia todo o processo” (MILLER, 2016, p. 101). Neste sentido encontro identificação com o trabalho de Miller porque também o incômodo do corpo sentado, imobilizado por horas de trânsito foi o estímulo deflagrador inicial para a realização do meu trabalho. Minha inquietação surgiu da necessidade de mobilizar esse corpo sentado, de proporcionar a ele outras configurações, de expandi-lo e retroalimentá-lo através da experiência do movimento.

Em todas as experiências eu fui acompanhado do meu amigo e colaborador David Abreu. David, com o celular na mão, fazia mais do que o registro da experiência: controlando a câmera é a sua poética que transparece no vídeo. É um trabalho duplo que acontece. Desde o primeiro dia quis saber como a dança que acontecia *in situ* inspirava outra pessoa que faria o vídeo. O

trabalho que está no vídeo é resultado da poética de uma segunda pessoa afetada pela dança que acontece ali dentro do ônibus.

David, que também é bailarino, foi importante também para me fornecer *feedbacks* sobre como a experiência estava se desenvolvendo e me atentar sobre possibilidades. Além disso, sua presença era um ponto de segurança, tanto físico como psicológico. Muitas vezes artistas não são figuras bem vindas em espaços públicos e tudo pode acontecer. A minha integridade física é uma preocupação constante não só durante a minha prática artística mas também durante a minha vida diária enquanto homem homossexual, o que diz sobre a posição e a situação de insegurança de pessoas LGBTs nessa cidade, estado, país e sociedade. Mesmo quando me sentia estrangeiro àquele lugar, David era uma certeza de que pelo menos uma pessoa estava cuidado de mim enquanto eu fazia minha viagem.

Ter consciência dessa fragilidade e necessidade de segurança foi importante para estabelecer limites tanto para mim quanto para o outro. É um cuidado de mim para poder cuidar do outro e estar com o outro. Estabelecer essa parceria e relação de cuidado e afeto foi também uma maneira de conflitar com a insensibilidade e a individualidade que se estabelece no espaço do ônibus e na cidade em geral. Segundo Waldow e Borges (2011) o cuidado é o deslocamento de interesse da realidade individual para a realidade do outro, sendo relacional, tendo uma conotação de “interessar-se pelo outro, e isto de certa forma movimenta ambos – completando-se no outro” (p. 415).

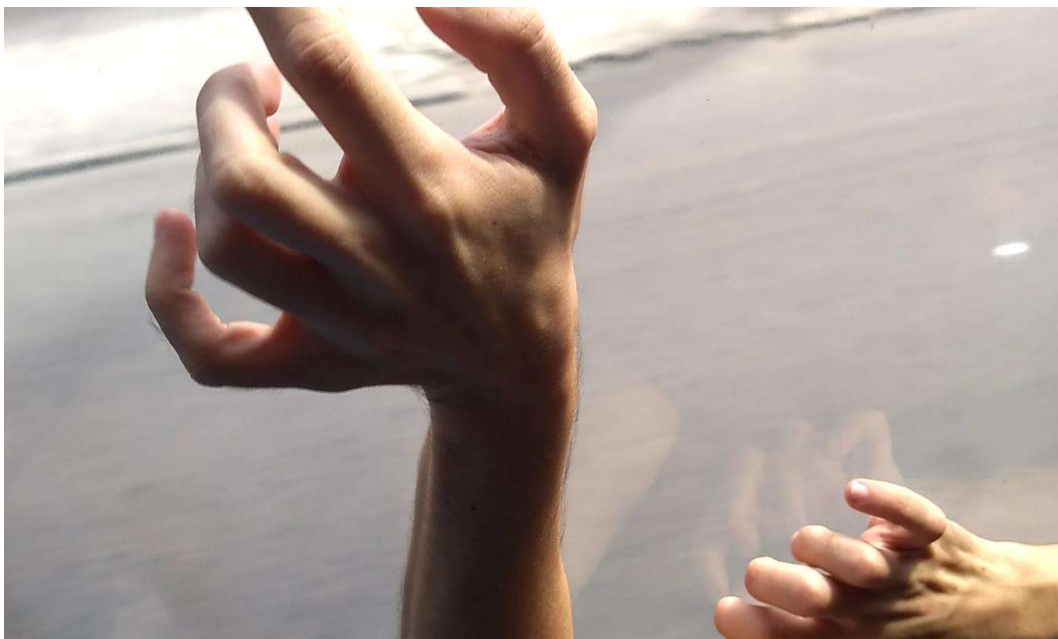


Figura 8 - Mãos que "escutateiam" o lado de fora. Foto: David Abreu

Considero a Experiência 545, apesar de transcorrer por um trajeto supostamente pré-definido, uma experiência errante pois possui todas as características das errâncias urbanas descritas no Capítulo 2. É uma experiência de apreensão e investigação do espaço urbano fazendo uso conflituoso dele. Apesar da trajetória definida, eu me perco durante o caminho ao me relacionar com os sons e os outros elementos urbanos que adentram o interior do ônibus. Não controlo a trajetória, e ela só é importante na medida em que parte da minha cidade, a minha São Gonçalo, e do meu caminho cotidiano. Como dito anteriormente, se perder em um caminho conhecido pode se mostrar uma experiência mais rica ainda porque dá a oportunidade de perceber elementos que antes ignorávamos no trânsito cotidiano por determinado lugar.

O fato de acontecer dentro de um ônibus e em alta velocidade também não desqualifica a experiência enquanto errância porque, no caso dessa pesquisa, é a minha velocidade, a minha lentidão que importa. É a corporeidade alterada por minha atenção amplificada que dita o ritmo da experiência. É a temporalidade subjetiva que permite com que eu me relacione de forma afetuosa com a cidade mesmo dentro de um veículo em maior velocidade. Também aqui se encontra uma crítica que entra em contato com Milton Santos: dentro de um veículo de maior velocidade, com alta mobilidade, característico dos homens que podem conhecer a cidade e não o fazem, apenas passam por ela, me proponho ser um homem lento, com meu tempo próprio, em um estado corporal outro, que tenta se aproximar e viver a cidade em trânsito por ela.

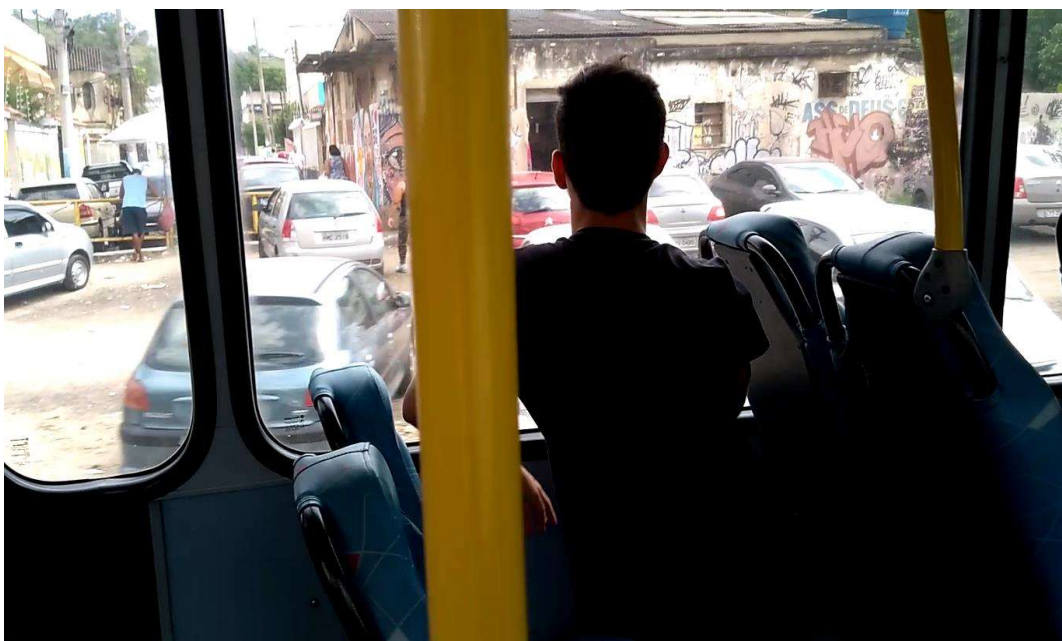


Figura 911 – ÔNIBUS/CORPO/CIDADE/PESSOAS. Foto: David Abreu

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar a Experiência 545 foi um processo que me fez perceber a necessidade de poetizar a vida urbana. Embora eu estivesse em um curso de dança todas as noites, cinco vezes por semana durante quatro anos, ativando o eu-corpo, isso não garantia que ele não fraquejasse e se apagasse no embate com a rotina e o cotidiano. Sem dúvida porém, foi a atenção, a escuta e o cuidado ao corpo que adquiri na dança que me permitiram perceber a fragilidade e o estado de anestesia que a vida na cidade-espetacular pode causar. Isso só me faz reafirmar o lugar e a importância da dança enquanto produtora de conhecimento; um conhecimento que só poderia ser construído por e no corpo.

Esse trabalho não para aqui e não deve ser pensado como algo que se aplique apenas à essa situação e minha experiência individual. Elevar nossa potência de vida é uma necessidade diária. Procurar formas de resistir às pressões da vida contemporânea urbana e encontrar micro poesias em elementos e situações que a princípio podem parecer insignificantes ou perturbadoras. Não precisamos necessariamente nos tencionar e buscar eliminar e higienizar aquilo que é conflituoso por sua própria natureza. Precisamos encontrar maneiras de dialogar, novas formas de se relacionar e escutar o que se abriga em dobras mais sutis de uma experiência com a cidade.

Olho agora com outros olhos para São Gonçalo. Um olhar mais doce, mais compreensível, entendendo que ela também, assim como eu, passou por mudanças. Mas que é sempre possível – e necessário – que nos relacionemos, conversemos, friccionemos e nos escutemos. Porque estamos juntos. Porque constituímos juntos um corpopidade. Um corpopidade que divide memórias, como aquelas adquiridas na Rua Emirene Belga de Araújo, 44A, Porto Velho – São Gonçalo/RJ.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. Arte, inoperatividade, política. In: **Política: crítica do contemporâneo. Conferências Internacionais**. Fundação Serralves, 2008. p. 39-49.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ASSIS, Neiva de; ZANELLA, Andrea Vieira. Lixo: outras memórias da/na cidade. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 28, n. 2, maio-ago. 2016. P. 195-203.
- BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. 1ª ed. Portugal: KKYM + EAUM, 2014.
- BERNARD, Michel. **O corpo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.
- CAESAR, Rodolfo. O tímpano é uma tela! **Catálogo da Exposição Arte e Música**. Rio de Janeiro, 2008.
- CAESAR, Rodolfo. O som como imagem. **IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas**, 2012.
- CARTER, Paul. **The lie of the land**. 1ª ed. Londres: Faber & Faber, 1996.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes. 1998.
- CHAUI, Marilena. Cultura e democracia. In: **Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**. Ano 1, no. 1 (jun. 2008-). Buenos Aires: CLACSO, 2008. p. 53-76.
- CHEYRONNAUD, Jacques. Rebutts de sons. "Bruit" comme terme de critique perceptive. **Revue en ligne de sciences humaines et sociales**. ethnographiques.org, n. 19 – dezembro, 2009. Disponível em: <http://www.ethnographiques.org/2009/Cheyronnaud>. Último acesso: 13/02/2018.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Livros da Revolta, 1967.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Tratado de Nomadologia. In: **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v. 5, 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DESCARTES, René. **Meditações sobre filosofia primeira**. São Paulo: Unicamp, 2004.
- DOMINGUES, Álvaro. (Sub)úrbios e (sub)urbanos: o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos? **Revista da Faculdade de Letras – Geografia**. Série I, v. X/XI. Porto, 1994/5, p. 5-18. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1588.pdf>. Último acesso: 13/02/2018.
- GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. 3ª ed. Iluminuras. São Paulo, 2013.
- GEIGER, Pedro Pichas. Urbanização e industrialização na orla Oriental da Baía de Guanabara. In: **Revista Brasileira de Geografia**. Rio de Janeiro: IBGE, 1956.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. In: **Revista Fronteiras**. v. 3, n. 2. 2001.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HEWITT, Andrew. **Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement**. Durham/London: Duke University Press, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. **Arqtexto**. 7ª ed. 2005. p. 16-25.

_____. Elogio aos errantes. In: **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2006.

_____. Corpografias urbanas. **Vitruvius. Arqtextos**. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/08.093/165>. Último acesso: 29/01/2018.

_____. **Elogio aos errantes**. - Salvador: EDUFBA, 2012.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopólicia. **Ilha**. v. 13, n. 1, p. 41-60. 2012.

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

MANCINI, Bianca Scliar. Dançar afetos com a cidade: O trabalho de Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal e Istanbul. **CORPOCIDADE: debates em estética urbana** 1. 27 a 31 de outubro de 2008. Salvador, Bahia. Disponível em: <http://corpocidade.blogspot.com.br/2008/12/danar-afetos-com-cidade.html>. Último acesso: 13/02/2018.

MARTINS, Guilherme de Castro Duarte. **Cartofonias: expedições ao território volátil dos sons**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual. Faculdade de Artes Visuais. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2016.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.

McLUHAN, Marshall; McLUHAN, Eric; HUTCHON, Kathryn. **City as Classroom: Understanding Language & Media**. Agincourt: Book Society of Canada, 1977.

MENDONÇA, Adalton da Motta. **Transformações sócio-econômicas no eixo Niterói-Manilha em São Gonçalo/RJ**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional. Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. 3ª ed. São Paulo. Summus, 2016.

MORAIS, Líria de Araújo. **Corpomapa: O dançarino e o lugar na composição situada**. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro e Dança. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

MOTTA, Maria Alice. **Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. – Niterói: UFF/ IACS, 2006.

NEVES, Heloísa. **Mapas do encontro: estudos da percepção**. São Paulo: Annablume, 2011.

OBICI, Giuliano. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Ed. 34. 1996.
- RIBEIRO, Ana Catarina Freitas. **Sonoridades urbanas: A cidade da audição na construção de um arquivo sonoro de Coimbra**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Faculdade de Economia. Universidade de Coimbra. Coimbra, 2013.
- RODRIGUES, Carlos Miguel. As sonoridades e os sentidos na construção do documentário antropológico. **Doc On-Line**, n. 11, p. 174-190, dez. 2011.
- ROLNIK, Suely. Olhar cego: entrevista com Hubert Godard. In: **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4ª ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicais: ensaio interdisciplinar**. Madrid: Alianza, 1988.
- SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.
- SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2016.
- SOJA, Edward W. **Geografias Pós-Modernas. A reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- STERNE, Jonathan. **The audible past**. Duke University Press. Durham, EUA, 2006.
- TAKAKI, Emika. Corpo-Cidade: coreografias urbanas. Trama: Indústria Criativa em Revista. **Dossiê: A Cidade e as Questões do Urbano**. Ano 1, vol. 1, p. 86-94. 2015.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. **A democracia na América: sentimentos e opiniões**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- VIANA, Juliana Nazaré Luquez. As três reestruturações urbanas de São Gonçalo: apresentando e começando a verificar uma hipótese. In: XIV Simpósio Nacional de Geografia Urbana - SIMPURB, 2015, Fortaleza, CE. **Anais do XIV SIMPURB**, 2015. v. XIV.
- WALDOW, Vera Regina; BORGES, Rosália Figueiró. Cuidar e humanizar: relações e significados. **Acta**, v. 24, 2011. p.414-418.
- WESTERKAMP, Hildegard. **Soundwalking**, 2001. Disponível em: <http://cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Soundwalking.html#top> (originalmente publicado no **Sound Heritage**, Volume III Number 4 Victoria B.C., 1974, revisado em 2001). Último acesso em: 13/02/2018.