

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE ARTES DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CAROLINE DE CÁSSIA SOUSA CASTELO

**MEMORIAL – CORPO(COREO)GRAFIA URBANA:
UMA POÉTICA NOMADISTA COM ARTISTAS ENTRERUAS**

Belém – PA

2017

CAROLINE DE CÁSSIA SOUSA CASTELO

**MEMORIAL – CORPO(COREO)GRAFIA URBANA:
UMA POÉTICA NOMADISTA COM ARTISTAS ENTRERUAS**

Exame de Defesa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra Ana Flávia Mendes

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

Belém – PA

2017

CAROLINE DE CÁSSIA SOUSA CASTELO

**MEMORIAL – CORPO(COREO)GRAFIA URBANA:
UMA POÉTICA NOMADISTA COM ARTISTAS ENTRERUAS**

Exame de Defesa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra Ana Flávia Mendes

Co-Orientadora: Profa. Dra Waldete Brito Silva de Freitas

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

Data de aprovação: ____/____/____

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes (Orientadora)

Universidade Federal do Pará

Profa. Dra Waldete Brito Silva de Freitas (Co-Orientadora)

Universidade Federal do Pará (ETDUFPA)

Membro: Prof^o Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior

Instituição: Universidade Federal do Pará (PPGARTES)

Membro: Prof^a Dra. Eleonora Ferreira Leal

Instituição: Universidade Federal do Pará (ETDUFPA)

Dedico esse Memorial a Matías Galindez Rodríguez e a todos os artistas de rua que participaram ou não desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Aos artistas de rua que me inspiraram nesse trabalho, obrigada por me mostrarem outra visão de mundo.

A minha mãe Aqueline Sousa e ao meu padrastro Kildare de Azevedo por me apoiarem desde cedo na carreira artística.

A minha avó, que em algum lugar do céu deve estar comemorando essa conquista.

Aos meus primos e minhas irmãs de sangue, Isabelle Sousa e Jñane Neiva pelo apoio incondicional na minha vida.

A minha mestra Waldete Brito, mãe-cênica, que tanto admiro, sou grata pelos seus ensinamentos ao longo desses sete anos (que parecem sete vidas).

A minha orientadora por acreditar na minha capacidade como artista-pesquisadora, agradeço pela sua paciência e por sempre me tranquilizar nos momentos difíceis.

Ao elenco da Cia Experimental de Dança Waldete Brito, por esses anos de cena juntos.

Aos irmãos que a vida me deu, Raquel Cruz, Cecília Moreno, Franco Salluzio e Lázaro Castro.

Ao meu grande amigo Marcos Vilhena pelo apoio diário.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará e aos colegas da turma de mestrado 2015-2017 pelas contribuições significativas nesse trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa discorre sobre um processo de criação em dança que teve como principal foco de estudo os artistas de rua que trabalham no centro da cidade de Belém – PA. A partir do conceito de corpografia de Jacques, compreende a estreita relação entre corpo e rua como um desenho urbano, assim como a dança desenha a rua na proposta cênica intitulada: *Nomadista*. Divide o campo de investigação em três momentos: o campo efêmero, o campo marcado e o campo treino. A Praça Floriano Peixoto (Belém - PA) serve de palco das entrevistas, laboratórios, ensaios e do próprio resultado cênico. A escrita do memorial dialoga com o conceito de Coreopolítica de André Lepecki, autores teatristas de rua no Brasil, como Turcler e Trindade. Thereza Rocha, Juliana Moraes e Líria Moraes acerca da dança contemporânea e suas possibilidades poéticas, estéticas e conceituais. Os encontros com os artistas de rua foram primordiais para a tessitura da poética e para as escolhas cênicas. Descobri potências criadoras a partir do gestual dos malabaristas, das histórias dos artistas, na relação com os pedestres-espectadores, nos acasos da cena, nas sensações, nos xingamentos e nas repressões, nas feiuras e belezas da rua.

Palavras-chave: Artistas de rua. Corpografia. Dança Poética. Processo de criação.

ABSTRACT

This research is about a process of creation in dance that had as main focus of study the street artists who work in the city center of Belém – PA. Based on the concept of corpography by Jacques, understands the close relationship between body and street as an urban design. Just as the dance draws the street in the scenic proposal titled: *Nomadista*. The semaphorized methodology created from this work divides the research into three fields: the ephemeral field, the scheduled field and the training field. The Floriano Peixoto Square (Belém – PA) serves as stage to the interviews, laboratories, rehearsals and the scenic result itself. The writing of the memorial dialogues with the concept of Coreopolitics by André Lepecki, street theater authors in Brazil, such as Turcler and Trindade. Thereza Rocha, Juliana Moraes and Líria Moraes about contemporary dance and its poetic, aesthetic and conceptual possibilities. The encounters with the street performers were primordial for the texture of the poetics and for the scenic choices. I discovered creative powers from the gestural of the jugglers, from the stories of the artists, from the relationship with the spectator pedestrians, from the scene, from the sensations, the curses and the repressions, the ugliness and the beauties of the street.

Keywords: Street performers. Corpography. Poetic Dance. Creation process.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: NA CALÇADA QUE ME CALÇA	8
2	SINAL VERDE: ESQUINARIAS	14
2.1	RASCUNHOS POÉTICOS	22
3	SINAL AMARELO: AS-FALTAR DA POÉTICA (DO PROCESSO / EM PROCESSO)	33
3.1	DOS INDUTORES	40
4	SINAL VERMELHO: PARE... ANDE... PARE... DANCE...	44
5	CONSIDERAÇÕES (NÃO FINAIS)	55
	REFERÊNCIAS	57

1 INTRODUÇÃO: NA CALÇADA QUE ME CALÇA

P O É T I C A
R U A
O P E D E S T R E
C E N A
E X P E R I Ê N C I A
E S Q U I N A S
A R T I S T A S
N O M A D E

Os conceitos acima descritas me auxiliaram a pensar e sistematizar o memorial, a partir do que eu devo considerar como mais relevante na pesquisa. Isso se deu, principalmente, pelo fato da pesquisa ter iniciado com um caráter muito mais antropológico e psicológico do que necessariamente poético. Até compreender, ao longo do mestrado, que o eixo principal é o processo de criação, e subjacentes a ele outros termos de grande valia para a pesquisa. O conceito “poética”, como é nomeado a própria linha de pesquisa da qual faço parte e que me dá subsídios para poetizar textualmente e cenicamente, me autoriza repensar a própria estrutura do trabalho e colocar a poética em primeira instância.

Compreendendo a poética como:

A definição de um conceito de poética é muito útil ao crítico, antes de tudo por que esclarecer a poética de um artista, isto é colher sua espiritualidade no ato de individuar-se num gosto de arte, colher esse gosto no ato de se manifestar-se na sua eficácia normativa operativa estas normas e operações no ato de concretizar-se em obras, é um dos melhores trabalhos que o crítico pode fazer. Em segundo lugar, poder considerar uma obra como realização de uma poética declarada ou implícita significa pôr-se na melhor situação para poder julgá-la. (...) Uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; a poética de per si, auspícia mas não promove de sua o advento arte, porque fazer o dela o sustentáculo e a norma própria atividade depende do artista. (PAREYSON, 1997. p. 17-18).

A poética na perspectiva Pareysiana, alcança uma ordem da subjetividade, das particularidade dos artistas e do seu tempo, principalmente dos gostos pessoais que se desdobram em programas de artes. A palavra ocupa o topo da estrutura conceitual acima, por compreender que ela tem lugar de maior importância nesse trabalho.

As demais palavras: rua, o pedestre, cena, experiência, esquinas, artistas e nômade, fazem referência ao que, especificamente, o processo de criação se alimentou durante a pesquisa da obra intitulada: *Nomadista*.

Nomadista é a junção da palavra nômade com a palavra artista; assim nomeio o processo de criação em dança contemporânea, concebido a partir da minha experiência com os artistas de rua.

Maffesoli (2004), em seu livro “*El nomadismo: vagabundeaos iniciáticos*”, parte da contemporaneidade para revelar que humanidade caminha para o nomadismo. O homem contemporâneo não se fixa numa só casa, num só trabalho, num só ambiente, numa só identidade sexual, somado ao livre uso da internet e as facilidades de transitar pelos lugares. O êxodo, de modo geral, expressa no fundo o desejo da liberdade, para o autor a vontade de ser livre é inerente à humanidade, mas reprimida socialmente.

Se puede, y es lo que sucede las más de las veces, cantar la cancioncilla del individualismo em boga. Se puede igualmente deplorar el hedonismo egoísta de las jóvenes generaciones o, al contrario, festejar su profesionalismo y otros valores positivos del propios del productivismo dominante. Partiendo de la petición de principio que em la modernidad hace del trabajo el valor esencial de la realización del individuo y de lo social, se puede ver en el desempleo la plaga del momento. Todas estas evidencias, o ideas convenidas, son ligares comunes que unicamente dan cuenta de las opiniones o proyecciones de quienes estan em el poder de decidir o hacer. (MAFFESOLI, 2004, p. 14).

Para o autor, “*la vida errante y el nomadismo, em sus diversas modalidades, son um hecho cada vez más evidente*” (MAFFESOLI, p. 15). Os homens sujeitos ao produtivismo e mercantilismo social como gerenciadores do “dever ser”, os acertos devem sempre acontecer, os erros (errâncias) são tudo aquilo que não deve fazer parte do cotidiano dos seres humanos.

La vida errante se encuentra entre esas nociones que además de su aspecto fundador de todo conjunto sócia, traducen convenientemente la pluralidad de la persona y la duplicidad de la existencia. Expresa también la revuelta, violencia o discreta, contra el orden establecido, y da una buena clave para comprender el estado de rebelión latente em las jóvenes generaciones, cuya amplitud apenas comienza a entreverse, y de la cual no se han terminado de evaluar sus efectos. (MAFFESOLI, 2014. p. 15).

A vida errante se concretiza naquilo que vai contra o sistema capitalista e as ações socialmente estabelecidas como corretas. O nomadismo não é consciente de si mesmo, emerge como uma extensão de exigência da época, marcada pelo desejo de romper com o enclausuramento e confinamento, características da modernidade, que ao mesmo tempo evoca

uma dinâmica de isolamento e reintegração, num inconsciente coletivo que Maffesoli (2004) prefere chamar de centralidade subterrânea.

O nomadismo está presente em todos nós, seja nas pequenas transições diárias que fazemos de um lugar ao outro, seja nos nossos comportamentos de fuga, na necessidade de mudanças, sejam elas de quais ordens for. Para o autor, o cerne da questão está na contemporaneidade suscita o desejo da liberdade. O artista de rua, foco no processo de criação, traz consigo o discurso da liberdade na sua fala, na sua arte e nas suas andanças.

Antes de começar a dissertar sobre a pesquisa propriamente dita, é importante situar a calçada que me calça – digo isso para deixar claro que não sou artista de rua.

Esta afirmativa foi conflituosa durante a imersão no trabalho, no convívio com os artistas e, principalmente, pelos laboratórios realizados, que me colocavam em situações similares a dos artistas de rua. Somente após o distanciamento maior com a obra, em diálogo com professores e colegas de turma, tive clareza do lugar de onde falo e da minha história artística. Começo, então, a estruturar como se deu essa passagem para a cena urbana, que não foi só uma mudança de espaço, mas, uma transformação ideológica, epistemológica e artística.

Aos 10 anos de idade, comecei minhas primeiras aulas em dança no Curso Experimental de Formação para Bailarinos, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), em 1999, durante o qual tive a oportunidade de aprender com vários professores, hoje mestres e doutores, que me ensinaram, desde cedo, que a pesquisa era um elemento primordial no processo de composição coreográfica.

No mesmo ano, comecei minha trajetória no teatro infanto-juvenil, na mesma instituição, e dei continuidade na escola de teatro do Serviço Social da Indústria (SESI). Essa formação dupla das artes, somada ao Curso Técnico em Dança (2004-2006), e a minha graduação em Psicologia e em Educação Física, se agregam na compreensão da beleza do hibridismo das ciências e das artes, encanto que me induziu à escolha do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), curiosamente localizado no mesmo prédio em que iniciei meu percurso artístico.

Hoje, apresento-me como Carol Castelo, bailarina-pesquisadora-intérprete da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito¹, desde 2009. Em 2014, após uma circulação com esta Companhia, na cidade de São Paulo, com o espetáculo Festa na Cidade, fui convidada pela

¹ A Cia. Experimental de Dança Waldete Brito foi fundada em 1998, possui 19 anos de existência. É dirigida pela Profa. Dra. Waldete Brito. *Nomadista* compõe uma das obras da Cia e a segunda que acontece na rua. O primeiro trabalho da Cia na rua foi *Corações suburbanos*, em 2005, quando eu ainda não fazia parte do elenco.

professora Isabel Marques a participar da Caleidos Cia de Dança, localizada no bairro Vila Madalena, na cidade de São Paulo – SP. Ambas as companhias das quais tive e tenho a oportunidade de participar, possuem alguns de seus espetáculos financiados por editais de fomento à cultura, municipais, estaduais ou federais, destinados à linguagem da dança.

Apesar dos diferentes contextos culturais e dos desiguais números de editais, comparando São Paulo a Belém, as duas Companhias de dança percebem a importância dos fomentos para produzir seus respectivos trabalhos. Contestam, inclusive, o valor atribuído nos editais às produções artísticas brasileiras e à manutenção do elenco. Como integrante desses coletivos, me coloco e compactuo desse posicionamento político, social e econômico.

E mesmo quando os projetos de dança dessas companhias não são aprovados pelos editais de fomento, os diretores e bailarinos os produzem, com custos mais baixos; desembolsam o dinheiro que não têm e, junto com amigos/parceiros da cena (sonoplastas, cenógrafos, figurinistas etc.), realizam seus trabalhos. Creio eu que essa é a realidade de muitos grupos no Brasil.

Com isso, ao analisar meu percurso nas artes cênicas, percebo uma impregnação historicamente vivida por mim e muitos outros colegas no que diz respeito à desvalorização do artista no Brasil, ilustrado pelas minhas experiências no Norte e Sudeste deste país, em contato não só com as Companhias das quais fiz parte, mas com outros coletivos, também.

Começo, então, a pensar numa arte que vive de esmola, de doações, de editais que limitam a prática artística e que não atendem a real necessidade das Companhias, seja da dança ou de qualquer outra linguagem, que se organizam como tais.

Minhas inquietações acerca do valor da arte no país foram, sem dúvida, um dos principais indutores da proposição deste trabalho, somado a isso um fato ocorrido em maio de 2014: eu, turista/moradora de São Paulo, em minhas andanças pelos corredores da estação de metrô Vila Madalena, me deparei com um homem alto, bem vestido, que tocava no saxofone uma música da qual não me recordo com exatidão, mas sei que faz parte do repertório d'O Lago dos Cisnes.

A cena me paralisou por segundos, meus passos desaceleraram no meio da multidão e me percebi num estado de contemplação absoluta; me aproximei e coloquei uma quantia em dinheiro no seu chapéu. O músico acenou levemente com a cabeça em forma de agradecimento, eu segui meu caminho, encharcada de emoções e reflexões que até hoje reverberam em mim. Foi como se eu tivesse visto o retrato da realidade de muitas companhias e artistas do Brasil personificados na figura daquele músico.

Recordo que o que mais me tocou, e ainda me toca, no artista de rua, é do estar ali vendendo sua arte pela quantia que os outros julgam valer, condição esta que me traz certo desconforto, por também ser artista e saber o valor real do seu trabalho e o quanto ele ainda é socialmente marginalizado. São pré-julgamentos pautados, principalmente, no discurso da prática artística como um não-ofício, como coisa de quem não tem o que fazer, ainda mais quando visto em lugares públicos.

Eu me vi no músico; eu vi minha realidade; eu quis, então, experimentar o seu lugar, já que, até então, acreditava ou talvez ainda acredite num desmerecimento do artista sob aquelas condições, condição do pedir, do sujeito à mercê dos que doam ou não, dos que olham ou não, um lugar pejorativamente do coitado que usa a arte para sobreviver.

Nas minhas memórias e falas predominam uma ideologia militante de uma arte que precisa de espaço, de valor, de dinheiro e de reconhecimento. O artista de rua, na minha rasteira e até elitista convicção, se torna mais uma bandeira a ser levantada.

Desde o encontro com o saxofonista nos corredores do metrô, meus escritos começaram a ganhar corpo de pré-projeto, ainda que sob as vestes cegas de uma lógica capitalista. Digo cegas por não ter conseguido enxergar que ser um artista de rua pode ser uma escolha de vida desprendida dos bens de consumo ou daquilo que, socialmente, se julga dever ter, ideologia muito presente nos relatos dos protagonistas deste trabalho em busca de uma arte sem padrões e com a permissão de ser feita livremente.

Em São Paulo, cidade com grande número de artistas de rua, no governo de Gilberto Kassab, em 2011, foi instituído o Decreto Nº 52.504 (SÃO PAULO, 2011, p. 1), que garantiu, desde então, a liberdade de expressão artística nos espaços públicos da cidade. Três anos depois, em março de 2014, foi publicado no Diário Oficial o Decreto Nº 54.948 (SÃO PAULO, 2014), que regulamenta a Lei Nº 15.776, de 29 de maio de 2013, a qual dispõe sobre a apresentação e preservação da integridade do espaço público e a comodidade dos cidadãos, além de garantir a gratuidade e espontaneidade de eventuais doações.

O documento supracitado legitima a prática artística nos espaços urbanos de São Paulo – SP com a permissividade dos artistas de receber quantias em dinheiro dos seus respectivos espectadores. De acordo com a Associação dos Artistas na Rua de São Paulo², há cerca de 280 artistas cadastrados; são estes: músicos, circenses, atores, dançarinos, grafiteiros, praticantes de *Le Parkour*³, *performers* e poetas.

² Fonte: <http://www.artistasnarua.com.br>.

³ É uma modalidade onde o praticante se desloca entre obstáculos urbanos ou naturais, da maneira mais eficaz e rápida, usando habilidades naturais do homem, como: correr, rastejar e saltar.

Em Belém, existe um coletivo de artistas de rua que se reúne periodicamente, num evento denominado Palco Aberto (P.A.), composto por artistas locais e não-locais, em geral, estrangeiros, mas, o qual não se organiza nos moldes de uma associação. Não há um levantamento do número de artistas de rua na cidade, e não é a pretensão desta pesquisa realizá-lo.

O objetivo geral desta pesquisa é vivenciar um processo de criação em dança a partir da experiência dos artistas de rua, que recebem doações espontâneas no centro de Belém, a fim de construir uma poética cênica. Os objetivos específicos são: compreender a relação do artista de rua com o espaço urbano; investigar a maneira como o artista compreende sua relação com a própria prática; desvelar como o artista enxerga sua relação com o público na rua; realizar laboratórios em dança para a construção de uma composição coreográfica a partir dos dados da pesquisa com os artistas de rua.

2 SINAL VERDE: ESQUINARIAS

O marco inicial da pesquisa veio no contato com o saxofonista; a ideia fixa de falar sobre isso e de me colocar no lugar do outro, porque ele também sou eu, ambos artistas querendo viver de arte, ele com a música e eu com a dança. Começo a pensar em como seria dançar e receber dinheiro na rua. A dança contemporânea, me acompanhando nas trajetórias imagéticas de minhas criações, mesmo que ainda não palpáveis. Para Thereza Rocha (2013, p. 17):

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

A dança contemporânea como esse processo filosófico, reflexivo e pautado em perguntas, tanto para quem vê, quanto para quem faz, foi constante no processo criativo de *Nomadista*, desde a ideia inicial até o resultado cênico, sobretudo, por ser o primeiro espetáculo que concebo, por ser um solo, pelo exercício da autodireção⁴, até então novo para mim. Emerge uma série de questões epistemológicas acerca do fazer em dança contemporânea, que ao mesmo tempo pode ser tudo, mas nem tudo pode ser.

Me sinto acolhida quando leio Thereza Rocha (2013, p. 49), ao interrogar a dança precisamente naquilo que a define como tal, impondo um novo desafio ao exercício reflexivo. As obras de dança contemporânea permanecem na ambiguidade de um objeto que não é dança, mas também não deixa de ser, permanecem no limiar de sua recusa em passar a ser dança e sua correlata incapacidade de já não sê-la. Thereza (2013) compreende a dança contemporânea partindo de um pensamento reflexivo constante sobre aquilo que se faz, se vê, pretende ser e ao mesmo tempo que já é.

A responsabilidade de apresentar um resultado cênico como parte da defesa, dentro do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, me fez recorrer ao edital do Prêmio Experimentação, Pesquisa e Difusão Artística da Fundação Cultural do Estado do Pará, pelo qual fui contemplada em junho de 2016. O edital possibilitou pensar uma visualidade, figurino e registrar os ensaios, laboratórios e apresentação final.

⁴ A autodireção fez parte do processo na maior parte de sua concepção. No entanto, em sua etapa de finalização, convidei Waldete Brito, diretora da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito, para olhar a obra de outra perspectiva, o que, sem dúvida, foi primordial para ter maior segurança em ir para cena.

Ao compartilhar minha pesquisa com algumas pessoas, emergem as seguintes perguntas: Mas ele é artista? O conceito de arte não é muito amplo? De verdade, ele não é “cheira-cola” que aprendeu malabares? O que define que ele é um artista? Questões postas por colegas de curso, pessoas do trabalho e alguns curiosos acerca da minha proposta de pesquisa. Pergunto-me, então, o que define qualquer ofício, de qualquer pessoa? O seu registro profissional? O seu diploma? E para o artista?

Apoio-me em Sarah Thornton ao conceituar que o artista é aquele que possui a crença no seu fazer, aquele que se intitula como tal:

Artistas não fazem arte apenas. Artistas criam e preservam mitos que tornam suas obras influentes. Enquanto os pintores do século XIX enfrentavam questões de credibilidade, Marcel Duchamp, o avô da arte contemporânea, fez da sua crença sua preocupação artística central. Em 1917, ele declarou que um mictório suspenso era uma obra de arte intitulada *Fonte*. Ao fazer isso, ele atribuiu aos artistas em geral um poder quase divino de designar qualquer coisa que quisessem como arte. Não é fácil defender esse tipo de autoridade, mas é essencial para um artista que deseja obter sucesso. Numa esfera na qual tudo pode ser arte, não existe nenhuma medida objetiva de qualidade, de modo que o artista ambicioso deve estabelecer seus próprios padrões de excelência (2015, p. 9).

Não cabe nesse trabalho fazer análise sobre a qualidade da arte e/ou do artista, sobretudo por se tratar a arte em uma perspectiva contemporânea e por acreditar que a crença do artista é mais relevante do que qualquer manual técnico sobre alguma linguagem artística. Apresentar a crença na sua prática artística foi o critério para o artista de rua ser convidado a participar dessa pesquisa.

Virgínia Abasto de Sousa (2013), ex-artista de rua, em sua dissertação de mestrado, apresenta a seguinte classificação acerca do artista de rua, da rua, na rua, artista *urbes*, até chegar a um nome que fosse bem específico para esse trabalho. Surge então: o artista Entreruas, que nada mais é do que um recorte da atuação dos artistas na rua. O Entreruas é uma estratégia para focar a prática desse artista, especificamente, no meio urbano, uma vez que eles também exercem suas funções artísticas em outros locais, como eventos, projetos sociais, escola, entre outros. No entanto, ao longo da pesquisa, chamarei os artistas, ora de artistas de rua, pois dessa forma eles se nomeiam e ora como entreruas, relembando o recorte da pesquisa.

Ao pensar a rua como o palco permanente dos participantes deste estudo, um dos conceitos que movem a pesquisa é a Corpografia Urbana de Paola Jacques, que a define como “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” (2008, sem paginação).

Re-conceituo, como Corpo(coreo)grafia Urbana justificado pela presença de uma prática em dança, ou seja: a maneira como meu corpo se move, como uma intensão cênica é atravessado pelas ruas, de modo que esses registros percorrem e atuam no momento do processo de criação da poética.

Convido para dialogar com Paola Jacques (2008) os autores Assumpção (2015), Carrera (2007), Lepecki (2011), Turlle e Trindade (2016) e Augé (2005), na perspectiva da rua como um não-lugar/lugar político, público, coreopoliado.

Em se tratando de uma poética em processo, aciono Cecilia Salles (2006) em sua obra Redes de criação, por identificar vários aspectos de seu trabalho em meus processos criativos, como o acaso na cena, a obra inacabada e a dinamicidade e os encadeamentos dos modos de estruturar a poética.

Sarah Thornton (2015), em seu livro O que é um artista? entrevista cerca de 33 artistas plásticos sobre a compreensão deles em relação ao ofício, artistas famosos, que vivem da sua arte, tal como os artistas de rua aqui pesquisados. Ambos os “tipos” de artistas são de distintas realidades culturais, econômicas e sociais.

No entanto, consegui perceber algumas falas e pensamentos em comum sobre a crença do que é ser artista. Como, por exemplo, quando Zeng Fanzhi (citado em Thorton 2015, p. 67), considerado um dos artistas vivos mais caros do mundo, diz: “um bom artista não deve ser influenciado pelo mercado. Ele precisa ter uma mentalidade criativa”. Zeng escolheu ser artista para escapar das rotinas mundanas impostas pelos outros. Diz, ainda: “eu escolhi ser artista independente porque queria ter a liberdade de pintar o que bem entendesse sem nenhuma restrição... O artista é um filósofo solitário” (2015, p. 68).

Ao ler o trecho supracitado de Zeng sobre o que é um artista, me lembro do primeiro artista entrevistado por mim, Jominick Ávila. Quando perguntei sobre as condições de trabalhar na rua, ele respondeu, com sorriso no rosto: *Me sinto muito bem... Às vezes, as pessoas perguntam... Ah, por que você não arruma um emprego? Eu penso que... eu não gosto de ser mandado, de ter horário, de ter alguém me falando o que é pra fazer ou deixar de fazer (risos recolhendo o ombro)...* Eu pergunto: *Você gosta de se sentir assim?, livre?* Ele: *Sim, quem não gosta, não? Eu vejo que às vezes a pessoa tem família, tem filho e não sabe desfrutar disso, não consegue, não tem tempo... eu tenho tempo... Eu acho que... 24 horas muito, demasiadamente muito, muito tempo.*

Foto 1 – Jominick Ávila: “Artista-Aprendiz”



Fonte: da autora, 2015.

Em um trecho, o artista mais bem pago do mundo discorre sobre a liberdade de ser artista; em outro contexto, Jominick⁵ (Foto 1), artista de rua, reafirma a liberdade de ser artista. Zeng fala sobre ser independente, sobre ser um filósofo solitário. Tal como Jominick, sozinho e reflexivo, o sábio artista de rua também expõe acerca do ter o controle do que faz e no tempo que escolhe fazer.

Relato que se assemelha ao de Jéssica Arreerez, artista argentina que mora há 8 meses em Belém. Ela afirma: *É bom não ter horário para as coisas, eu não trabalho pra ninguém, se você trabalha 8 horas por dia, o tempo que você acorda, vai e volta do trabalho... você parece não aproveitar o tempo, agora temos mais tempo...* Jéssica percorre a América Latina com o seu companheiro, também artista, Matias Queno, que concorda com o depoimento da esposa.

Tammy Rae Carland, artista também entrevistada por Sarah, acredita que o artista possui uma compulsão à repetição ou uma pulsão de repetir um só impulso várias vezes,

⁵ Jominick foi resultado de um campo efêmero (ao acaso). Nosso encontro foi na esquina entre a Av. Magalhães Barata com a 3 de Maio. O artista é colombiano, formado em engenharia agrônoma da Espanha, e trabalha na rua há mais de 20 anos.

tentando fazer certo ou o mais certo. Ela diferencia isso de eventuais vontades incontroláveis de criar; para ela, ser artista é, sobretudo, trabalhar com afinco, um dos papéis menos compreendidos, que ela diz ser totalmente diferente de uma carreira convencional.

Similar às reflexões de Tammy, ao perguntar à Jominick se ele é um artista, ele responde ser um “artista aprendizagem”. Suas palavras: *me considero um aprendiz de artista... Por que eu não sei tudo, não é? A gente tá sempre aprendendo... Nunca a gente pode achar que tá bom (risos)*. Eu insisto: *como que você aprendeu isso tudo que você sabe?* Ele responde: *Eu aprendi tentando, por tentativa, eu acredito que eu tenho que praticar... Sempre!* Ambos creem na dedicação aos treinos como algo relevante para o artista.

Jominick não enxerga a arte como um emprego, do mesmo modo que Kutlug Ataman (2015, p. 82):

A arte não é um emprego para o artista, assim como a religião não é um emprego para o sacerdote. Minhas obras não são produtos, na verdade; são artigos que você escreve quando conclui uma linha de pensamento. Toda arte é política, afirma, mas a arte política muitas vezes é uma coisa fácil. A arte não deve repetir o que você já sabe. Ela deve fazer perguntas.

Kutlug (2015), ao considerar a arte como um ato político, concorda com Emanuela Helena e Rodrigo Pereyra, artistas de rua que integram o coletivo Circo do Beco, em São Paulo. Reforçam a arte de rua como uma forma de reivindicar sua prática como um espetáculo digno, que deveria ser um espaço aberto, democrático, onde o chapéu fosse passado, não só pelo desejo de arrecadação monetária, senão para reivindicar a arte com um valor intrínseco, independe de se manifestar num museu, num circo ou mesmo na rua.

Ao entrar em contato com os artistas de rua e com a obra de Sarah Thornton (2015) vejo similaridade entre ambos os grupos de artistas, mesmo em contextos completamente distintos, o cerne ideológico do “ser artista” parece estreito.

Os artistas, principais indutores da poética aqui proposta, que têm como palco o espaço da rua, em sua maioria, são os circenses, mais especificamente, os malabaristas, atrevo-me a afirmar. Apesar de não querer limitar meu processo criativo a esse grupo de artistas, reconheço sua expressão volumosa nas esquinas da cidade e recorro às pesquisas escritas pelos próprios, como a pesquisa da circense e ex-artista de/da rua, Virgínia Abasto de Sousa (2013), em sua dissertação de mestrado, intitulada *Retratos de picadeiros: memórias de uma trajetória de circo na Amazônia paraense*, em que a autora categoriza os artistas em vários recortes, inclusive no contexto urbano:

O artista da *urbes*, gera sua produção “no” e “para” o centro urbano. Ele possui endereço fixo, participa das manifestações próprias da vida sedentária na cidade, com maior atuação no local onde mora e seus arredores [...] Se apresenta em eventos sociais e em festas particulares, que se junta com outros artistas da *urbes* para formar trupes e companhias. Seus números são adaptados e espetáculos são realizados aos espaços que a cidade dispõe, como galpões, praças, teatros, salões, etc. (SOUSA, 2013, p. 61).

O circense na rua, os da rua, ou rueiros:

Apresentam-se em sinais, áreas de lazer e pontos turísticos estratégicos. Após o show costumam fazer a tradicional “rodada do chapéu” recebendo assim moedas em forma de aplausos e sorrisos como força de vida. Eles não são moradores de rua, utilizam os espaços mencionados para apresentar a sua arte. Em algumas ocasiões, inclusive, participam no picadeiro dos circos pequenos, em peças de teatro ou show de música, fazendo uma temporada ou cachês para depois retornar ao palco a céu aberto. Não é rara para eles a vida em itinerância, de fato, boa parte destes circenses recebem formação graças a troca espontânea com os outros artistas de rua, que circulam de cidade em cidade, de rua em rua, de estado em estado ou de um país para o outro: motivos que os tem batizado comumente de “andarilhos” (SOUSA, 2013, p. 63).

A autora reforça que, apesar da proposta de classificação dos “tipos de artistas”, elas muitas vezes são transitórias e flexíveis. Um artista da rua pode se apresentar em uma lona de circo, em um evento, ou ministrar um curso em alguma instituição. Ele pode transitar entre várias categorias.

Em uma conversa informal, via áudio do *WhatsApp*, peço a Virginia Abasto de Sousa esclarecimentos sobre o artista *Urbes*. Ela esclarece que:

O artista da *Urbes* é aquele que vem com esse movimento de consolidar com artistas que se dedicam apresentações dedicados a unicamente dentro da área urbana, nós procuramos outro nome que não fosse o da *Urbes* porque tem outros artistas que também estão nesse núcleo urbano, porém até hoje eu não achei uma definição melhor, o artista da *Urbes*, ainda que incluísse outros artistas, ainda estaria definindo esse tipo de artista. Ai, por outro lado, você tem o artista da rua, que já é o viajante, que faz sinal, praça, que vai estar voltando para uma área específica, com um “time” de apresentação específico, um tipo de performance mais dedicada ao ambiente que ele trabalha (informação verbal)⁶.

Após a minha compreensão do que seria o artista *Urbes*, surge a questão que coloquei para a autora: *então, qual seria a diferença do artista de rua, do artista da rua, onde se encaixaria o artista que eu estou pesquisando?*

Eu quero que a gente pense em outro nome que não seja esse artista da *Urbes*, acabam sendo todos da *Urbes*, mas que faz sua performance para cidade, que nasce na cidade, que crescem através desses projetos, eventos, e ele tá aqui, pode até ir ali

⁶ Gravação de áudio transmitida pelo aplicativo de mensagens instantâneas *WhatsApp*, no dia 31 de março de 2016.

e voltar, mas o foco dele, o grande agir dele vai ser sempre essa *Urbes*. Como será que a gente pode chamar ele? Essa questão talvez seja a grande chave do meu trabalho, quando você pergunta onde se encaixa o meu artista? Acredito que ele seja como a maioria dos artistas, ele é um artista híbrido!, nem sempre nos encaixamos numa área só... Muitas vezes eu dormi na rua, isso me torna uma moradora de rua? Por vezes sim; durante alguns anos, eu fui moradora de rua, eu dormia, comia, bebia e trabalhava na rua, depois eu ia, dormia em casa, hostel, pousadas, e aí já não era moradora de rua, mas sempre me sustentando dessa maneira: com arte, com malabares, artesanato, aquela arte itinerante, então isso se encaixa tanto como DA rua e DE rua, que é próprio do ambiente e o que adapta à ele e depois volta pra casa... Os teus artistas talvez vão passar por esses ambientes sem necessariamente ser só de um, entendeu? Eles podem perpassar pelos dois, ou então eles podem se definir na verdade e dizer “sou este”, né? Você pode perguntar isto, você considera que você está ou você é da rua? Mas... acho que ficaria melhor se você analisasse, no depoimento deles, depois. Eu moro na rua? Eu estou na rua? Eu pertenço a ela? Eu permaneço nela? Aí vê se tu consegue analisar melhor, se é DE, DA, NA, como ele se situa melhor... E tem artistas que fazem isso e trabalham em eventos, que tem trabalhos específicos pra isso, eles vão perpassar em diferentes momentos, em diferentes espaços, a performance é diferente, a necessidade é diferente, o tempo de apresentação é diferente, a característica desse artista é diferente (informação verbal⁵).

No dia seguinte, ainda refletindo sobre toda a conversa, chego à conclusão de que eu precisava de um termo que contemplasse necessariamente o recorte desse artista na rua. Por mais que os artistas fossem híbridos, me interessava a sua performance somente no contexto urbano, na sua experiência única e exclusivamente na rua. É quando me vem à mente o termo *Entreruas*, neologismo criado pelo fotógrafo paraense Cleyton Telles⁷. Ao comentar com Virginia Abasto sobre a nova nomenclatura, ela diz:

Eu gosto da ideia. O “entre” tem uma questão que parece que dilata, não é estático, que tem a ver com isso que tu queres, que transita, essa é a palavra, dá sensação de trânsito, qual é esse trânsito? Quais essas ruas que ele transita? Que eu chamo de picadeiros, na verdade e que acabam conversando, né... Esse “entre”, que não é tipo sanduíche, é entrelaçado, não sei se tu me entendes, não fica prensado (informação verbal)⁵.

Ao tatear o campo, percebo nitidamente essas diferenças entre os artistas *entreruas*, e não só dentro das definições elaboradas por Abasto (2013). O artista *entreruas* é um termo criado como estratégia de recortar o meu campo de pesquisa, pois os artistas de rua, em sua maioria, atuam também em outras instâncias, que não a rua.

A classificação dos “tipos de artistas”, nesse trabalho, leva em consideração a maneira como cada participante se autodenomina. E, nesse vasto campo de definições, encontro artistas estrangeiros, paraenses, artistas graduados, artistas com mestrado, artistas autodidatas, artistas professores, graduandos, técnicos em artes.

⁷ Cleyton Telles é autor do projeto fotográfico *EntreRuas*. Nesse trabalho, o fotógrafo convidou bailarinos para registrar as suas danças na cidade de Belém. Em 2013, fui convidada para um ensaio do projeto. Esse evento foi, sem dúvida, um dos meus primeiros namoros com a rua.

O que há de comum nos artistas supracitados é a presença do chapéu ao final das apresentações, um adereço tão simbólico no universo do artista *entreruas* e que, nas palavras de Emanuela Helena (2014), artista de rua e colaboradora no livro *Baú Circo no Beco*⁸, é um elemento muito além de um adereço.

Um chapéu é um objeto com aba, corpo (ou copa) e buraco no meio que é usado para cobrir a cabeça das pessoas com diversas finalidades. O.K., então vejam nossa primeira ideia: o chapéu cobre a cabeça das pessoas. Então, ele guarda o conhecimento, a sabedoria, ele está ali juntinho com as ideias, conhece as criações mirabolantes antes mesmo delas tornarem-se reais, o chapéu esconde a razão e a loucura das pessoas, protege os pensamentos, compartilha os sonhos. Quantas coisas cabem num chapéu? Perguntem a um mágico! Obterás infinitas respostas! Muitas coisas entram e saem dos seus chapéus é um algo curioso, um objeto mágico e poderoso que pode ser usado com diversas finalidades, entre elas a de adorno cênico, figurino, fantasia... Alguém há muito tempo atrás que teve a ideia de compartilhar sua arte e seu sonho com os transeuntes, os avisados e desavisados e esperar destes um reconhecimento para sua sobrevivência, para subsistência, para sua vivência, para seu pão, sua casa, sua luz e sua continuidade. A vida se alimenta de sonhos, de maravilhas de vontades... A cultura e a humanidade precisam de arte, de delírios... O estômago tem fome de matéria, comida de verdade (HELENA, 2014, p. 30).

O “chapéu”, ou o ato de aceitar qualquer valor que os espectadores julgam valer, foi o que me conduziu a iniciar esta pesquisa, o que pra mim seria o “pedir esmolas”. No entanto, quando entro em contato com os artistas *entreruas*, descubro que não cabe o termo pedir, mas os termos trabalho e escolha de vida.

O meu processo criativo em dança, por sua vez, se inicia com a concepção do artista pedinte e, aos poucos, se modifica, a partir do contato com os relatos e experiências dos e com os *entreruas*.

As artes cênicas e as ruas, historicamente, sempre estiveram imbricadas, sobretudo pelo próprio nascimento de campo artístico, pelo viés das manifestações artísticas culturais mundo a fora. Com o tempo, as caixas pretas foram inaugurando uma nova forma de se consumir a arte e a dança.

Sob o domínio do privado, as obras artísticas consideradas de qualidade são levadas para as salas fechadas. O acesso ao teatro, à música, à pintura etc. passa a ser reservado àquela pequena parcela da população cuja posição na escala social e econômica lhe possibilita pagar para usufruir do prazer estético e do conhecimento produzido pela obra de arte, confinada agora em casas de óperas, prédios teatrais, museus e galerias; ou ainda, para satisfazer a extratos sociais menos privilegiados, a

⁸ O livro *Baú Circo no Beco: histórias de um picadeiro a céu aberto* (COOPER; VIEIRA, 2014) conta a história de um coletivo de artistas de rua que se apresentava em um local fixo, num “beco” localizado no bairro Vila Madalena, na cidade de São Paulo, e sustentavam seus espetáculos do dinheiro arrecadado no chapéu ao final de cada apresentação. O coletivo foi precursor no evento chamado *Palco Aberto*, arte ao ar livre, movimento realizado, hoje, por muitos artistas no Brasil, inclusive em Belém, ocorre no primeiro sábado de cada mês, no coreto da Praça da República.

arte como mercadoria de entretenimento alimenta cafés, bares, bulevares, cineteatros e outros (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 14).

A rua como uma terra de ninguém, no seu discurso, é pública. Um lugar historicamente desprivilegiado, lugar da miséria, da fome, do lixo e sem luxo. Um lugar de uma arte “pobre”, da arte como um produto não lucrativo. Isso tem reverberações tanto na formação de plateia, quanto na própria formação acadêmica de artistas. Sobre as potências na rua, Alexandre Araújo⁹ (informação verbal)¹⁰, professor da Universidade Federal de Rondônia, problematiza, por exemplo, a ausência da disciplina Teatro de Rua em muitas universidades brasileiras.

O espaço e a cidade podem ser, então, compreendidos não como simples suportes físicos/estruturais do espetáculo, ou seja, como cenário ou palco, mas, como lugar que, ao ser praticado cenicamente, torna-se também espaço a ser abordado em sua dimensão dramática (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 28).

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

Outro aspecto abordado por Carrera (2007, p.14) é a capacidade da rua promover “diferentes planos de atenção dos espectadores”, tanto pelo caráter flutuante e eventual do público na rua, quanto pela ausência de restrições, referentes aos espectadores. Por exemplo: na rua, as convenções sociais não são tão rígidas como as de uma sala de espetáculos, e como o cidadão não paga entrada, nem tem um lugar fixo para assistir o trabalho artístico de rua, se sente, em todo momento, em liberdade de entrar ou sair do âmbito da arte e de perceber a obra de diversos aspectos. Em *Nomadista*, o público se move junto com o deslocamento da cena que ora acontece no centro da praça, ora sinal, ora o espectador pode, simplesmente, ir embora, o que eu denomino de uma poética nômade. Os teatristas de rua parecem prontos a investigar o espaço cênico sob as possibilidades de desistência do público durante a apresentação.

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

⁹ Atual presidente do Grupo de Artes Cênicas na Rua.

¹⁰ Fala proferida no IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cênicas (2016).

A obra, agendada e divulgada nas redes sociais, cria uma situação de espetáculo convencional, onde as pessoas são convidadas a ir, o que é bem diferente quando este é encenado sem convite.

Em debates no IX Congresso da Associação Brasileira de Artes Cênicas¹¹, no grupo de trabalho Artes Cênicas na Rua, um aspecto discutido entre os membros são os ensaios nas ruas, os quais nunca são só ensaios, pelo fato de sempre haver público; os artistas sentem essa responsabilidade de não parar o fluxo cênico, de não errar e de improvisar caso aconteça algo não planejado.

No entanto, em muitos momentos no processo de criação de *Nomadista*, foram realizados vários ensaios, por vezes eu parava, refazia os movimentos, explorava outros, investigava os espaços e possíveis movimentações, descompromissado com o olhar do público até então. Talvez as afirmativas acima no grupo de estudo, sejam específicas do teatro. Na dança, especificamente, no meu processo, o ensaio aconteceu aos seus originais modos, outros ensaios, mais próximos da apresentação propriamente dita, teve um caráter mais fluido, com menos pausas, já na pretensão mais comprometida com o público.

2.1 RASCUNHOS POÉTICOS

Os primeiros rascunhos poéticos aconteceram dentro das disciplinas do programa de mestrado em Artes da UFPA. Na disciplina Corpo, Performance e Atuação Cênica, o trabalho final da disciplina foi a elaboração de uma cena, trabalhada ao longo do semestre até culminar em uma apresentação final.

Nomadista, em seu rascunho, se chamava *Esmolar-te*. A saia de retalhos simbolizava o lugar que ele ocupa e as experiências retalhadas de cada esquina que passava. Os retalhos também fazem uma analogia a outro tipo de pedinte, o não artista, que, muitas vezes, se veste de retalhos e tecidos leves.

¹¹ Congresso nacional realizado bianualmente por docentes e discentes das artes cênicas, com objetivo de discutir e produzir academicamente temáticas pertinentes à prática artística. Para isso, os temas são divididos em grupos de trabalhos (GTs).

Ao dançar na rua percebo o cheiro do lugar, o pé que relava no cimento da calçada, as pessoas que ali transitavam. Experimento colocar a saia no rosto e encarar o público, sem ele me ver, do mesmo modo que os artistas por vezes relataram, que parecem seres invisíveis na multidão. (Foto 2).

Foto 2 – Trecho do rascunho poético *Esmolar-te*



Fonte: Martin Pérez, 2015.

No segundo momento, me proponho a encarar os pedestres e ao mesmo tempo rodear a saia, como se eu me colocasse no lugar deles. Surge então o trabalho com as mãos, que, simbolicamente, pedem e recebem dinheiro em diferentes dinâmicas de movimento, em diferentes níveis e direções espaciais. A saia estendida no chão limita o espaço (urbano) em que a performance acontece, como uma lona de circo que demarca o espaço do circense.

A cena finalizou com caminhadas ao redor da saia, ora seguia os pedestres, ora olhava para eles. Voltei lentamente ao centro da saia estendida no chão e terminei com a caixa nas mãos, da mesma maneira que iniciei.

Ao final da apresentação do trabalho, o professor explicou sua percepção sobre o esboço e sugeriu melhorias na atuação de cada aluno. Como por exemplo: na organicidade de alguns movimentos e a precisão dos gestos. Tanto as sugestões dadas aos colegas quanto as referentes ao meu trabalho foram significativas para o meu desenvolvimento crítico acerca do mesmo.

Houve, então, como proposta dos alunos da disciplina Corpo, Performance e Atuação Cênica a proposta de que cada aluno realizaria o seu trabalho, em algum lugar do prédio do

PPGArtes (Programa de Pós-graduação em Artes). O coletivo de estudantes chamava-se Cênicos Cínicos, e a obra do coletivo foi intitulada *Se latto pero não mordo: Lattes porque me muerde?* (Figura 1). A minha temática permaneceu a mesma (*Esmolar-te*) e escolhi o próprio espaço urbano nas proximidades da entrada do prédio para realização do trabalho, os demais continuavam com o trajeto das suas respectivas cenas, cada um em uma área diferente do prédio.

Um dos meus deslumbres acerca dos artistas de rua é, sem dúvida, o cenário urbano por trás destes, que por vezes parece confundir, confluír e compor, com todas as “belezas e feiuras” que possam coexistir, existir e poetizar com/na rua.

Figura 1 – Cartaz de divulgação



Cartaz: Breno Filo, 2015.

Não é à toa que o lugar escolhido pelos artistas de rua são áreas com maiores “plateias”; o grande público é sempre bem-vindo pela probabilidade de angariar fundos. Os sinais de trânsito em horários estratégicos, com um bom fluxo de carros; as praças aos finais de semana, ou as movimentadas esquinas da cidade de Belém.

Pensar a rua nesses termos é também pensá-la como um “discurso” da cidade, ou seja, como expressão socioestética com a qual os trabalhos de performance urbana ou pública precisam se relacionar. Logo, partimos da primeira proposta, de que rua e cidade não são palcos, e sim territórios ativos, politicamente instáveis, fisicamente dinâmicos, dotados de força própria. Para quem trabalha com arte ou performance na rua, um desafio dramaturgic primordial consiste em relacionar-se com essa força e vontade ativas do espaço, sem entretanto dedicar-se a domá-la ou colonizá-la. A dificuldade reside sobretudo em deixar abrir mão, de certa maneira, da autoria e da previsibilidade do significado da obra que essa postura demanda (ASSUMPCÃO, 2009, p. 22).

Assumpção (2009) desmascara a rua de uma visão ingênua de ser só mais uma possibilidade de espaço cênico; pelo contrário, acrescenta uma característica da rua como potência, para além de uma fisicalidade, mas de uma repercussão e propagação ideológica do “ser/estar” na rua. Nas palavras do artista de entre ruas Rodrigo Ethus¹², *a rua como um espaço público, democrático, que leva a arte a todas as pessoas, inclusive as que nunca foram a um teatro e talvez nunca irão a um teatro. A arte com uma via política, democrática... e pra todos!* (informação verbal)¹³.

Por sua vez, Marc Augé (2005) define um “lugar” como identitário, relacional e histórico, logo, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar, um lugar de passagem.

A hipótese aqui defendida é a que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em sim lugares antropológicos e que contrariamente à modernidade baudelariana, não integram os lugares antigos: estes repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece). Onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio “em surdina”, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero (AUGÉ, 2005, p. 73).

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

A esquina escolhida pelo artista é estratégica. Eles escolhem esquinas movimentadas, em horários de grande volume de pessoas e de veículos. Chuck¹⁴, um dos malabaristas entrevistados, opta por trabalhar somente aos finais de semana, pois diz ser os dias mais lucrativos. Já Lorena (nome artístico: Lo Ojuara) prefere o horário da manhã, bem cedo, durante a semana. Ela diz: *se as pessoas saem cedo para trabalhar, vão olhar para mim e vão*

¹² Professor de artes visuais, performer e malabarista.

¹³ Entrevista realizada em fevereiro de 2016.

¹⁴ Chuck é malabarista de facões, geralmente fica na esquina da Av. Independência com Augusto Montenegro (Belém – PA).

pensar... Ela acordou cedo para trabalhar, assim como eu! E aí acho que se sensibilizam mais e começam a ver isso como um trabalho, saca? Ambas são estratégias de obter uma plateia com pagantes em potencial. Por esses fatores, acredito que a rua para o artista que atua nela, não é um não-lugar, não se resume à um lugar de passagem, ele é um lugar, histórico, relacional, como uma importância significativa para quem ali escolhe ficar.

Quando escolho a praça Floriano Peixoto, no mercado de São Brás e localizada na cidade de Belém para atuar, ensaiar e entrevistar os artistas, este espaço passa do status de não-lugar para um patamar de lugar, por que existe uma história que eu construí ali, uma relação afetiva que me altera toda vez que passo pelo local. Creio que do mesmo modo acontece com os artistas de rua. Os países, ruas e esquinas que passam, deixam de ser um lugar de passagem e assumem um “lugar de lugar.”

Turle e Trindade (2016, p. 18) defendem o artista de rua como um artista-trabalhador da rua, por compreender e validar a prática de atuação na rua como um trabalho. Ao ler isso, penso significativamente em mudar minha pesquisa de nome e reforçar a prática do artista como um trabalho; por outro lado, penso que isso acaba por enquadrá-los num sistema capitalista do qual os artistas de rua insistem e resistem em entrar, da lógica do trabalhista, da lucratividade, do empregador e empregado etc. Penso que artista-trabalhador me parece enraizar o artista no sistema trabalhista e sua ideologia. Prossigo a pesquisa na perspectiva do artista que trabalha na rua, mas antes de tudo é um artista em busca de uma liberdade de atuar no seu tempo, do seu modo, sem padrões e sem horários fixo. Concepção compreendida por mim ao longo da pesquisa.

Durante a apresentação de *Esmolar-te* na rua, ainda sob os olhares de uma proposta de processo criativo para uma disciplina, os colegas da turma, que também iriam apresentar seus respectivos trabalhos, se misturaram com as pessoas que ali transitavam. Alguns comentários dos pedestres com os colegas de turma: *Por que ela está ali? Deve ser algo espiritual.* Uma moça disse para outra: *isso é arte!* Uma senhora pegou a bolsa, mencionou procurar algum dinheiro, não achou; comenta algo com a amiga. Um senhor chuta a caixa desapercivelmente e eu contraceno com este acaso na cena; esses acasos vão se tornando cada vez mais corriqueiros nos laboratórios e ensaios abertos. Começo a me adaptar diante do imprevisível, penso que isso talvez seja o maior desafio da rua, o desconhecido que estar por vir.

Acaso e erro mostram seu dinamismo criador em meio à continuidade geram novas possibilidades de obra na perspectiva temporal do processo criador. A continuidade do processo defronta-se, nesses momentos, com quebras, rupturas ou descontinuidade (SALLES, 2006, p. 137).

As pessoas passaram e olharam com estranhamento, algumas com olhar de compaixão; outras passaram distantes de mim. Houve momentos da performance em que andei entre os pedestres, eles se esquivaram consideravelmente, alguns caminharam e olhavam pra trás, algumas pessoas acompanhadas cochicham umas com as outras, segundo o relato dos colegas de turma.

A composição de movimentos inicialmente partiu do ato de pedir, movimento pluridirecionado das mãos e braços com diferentes formas de projeção, no ato de dançar, ora olhando para partes do meu corpo, ora para os pedestres-espectadores, ainda embebida da ideia do artista e do valor atribuído a ele.

Ao longo dos meses, percebo que a concepção coreográfica se transforma com os encontros com os artistas. Cada conversa/entrevista que tenho com eles, revisitava várias vezes suas falas, as observações dos seus gestos. Voltava à sala de ensaio com todo esse material, me perguntando “pode compor ou não a poética?”.

O “pedir” já não cabe como indutor de pesquisa de movimento, os verbos e relatos que dançam em meu corpo se corrompem a partir da experiência com o outro. Em especial, com o encontro com o artista de rua colombiano Jominick Ávila. O artista me inspirou com seu jeito humilde e tímido de falar sobre coisas tão sábias da vida, me mostrou que ser um artista entreruas era, simplesmente, uma escolha de vida.

Meu encontro com este artista de rua foi bem ao acaso. Aconteceu no término de uma aula, a qual havia mexido muito comigo e com a minha percepção acerca do tema. Eu estava indo para o ponto de ônibus quando, na esquina da rua 3 de Maio com a Avenida Magalhães Barata, me deparo com ele, um homem franzino, mediano, pele morena do sol, cabelos bem aparados, usando um chapéu, uma blusa verde-escuro e uma bermuda azul royal.

Aproximei-me timidamente, meio sem saber por onde começar, sem roteiro prévio, mas impulsionada pela necessidade de conhecer mais sobre aquele artista que apareceu tão repentinamente. Foi quando sentei em um batente de uma loja ali perto e fiquei observando-o no sinal, vi a reação das pessoas ao passar por ele, alguns ajudavam com uma quantia em dinheiro, outros somente passavam; uns olhavam, outros não. Ao fechar o sinal, o convidei para uma conversa, o que mudou o rumo da pesquisa.

Sua roupa inspirou a proposta de figurino da performance, uma bermuda e regata solta semelhante ao que usava. Outros elementos foram somados à performance: o gestual do malabarista, como ele olha para as claves de malabares, manuseia seus instrumentos e seu relato sobre as experiências diante dos pedestres-espectadores. Jominick falou acerca da

invisibilidade social, o não-visto, o “desapercebido”: *Tem umas pessoas que recriminam, que gosta, que não gosta (sic.)... É assim... Eu gosto das crianças que se alegram comigo, elas são puras, não tem maldade, elas gostam... Às vezes, as pessoas olham, acham que vamos roubá-las, mas não, eu não faço isso, não fazemos... elas não conhecem*¹⁵.

Em um encontro com outro artista entreruas, chamado Lurrale¹⁶, ele denomina o fenômeno da invisibilidade do artista de rua de *O arco-íris invisível*, título de uma de suas performances, que faz referência à arte que não se valida como existente pelos transeuntes. Lo Ojuara, outra entreruas colaboradora da pesquisa, diz: *Quando estamos no sinal e vamos passar o chapéu, as pessoas disfarçam, olham para o celular, olham pra outro lugar, às vezes não queremos nem o dinheiro, mas o mínimo de atenção*. Acerca do fenômeno, Tomás contribui:

No império visual da sociedade ocidental contemporânea ser invisível tende a significar ser inexistente ou insignificante. Este sentimento de invisibilidade é provocado pelo não-reconhecimento de outrem sendo esta atitude um produto da cultura e do passado biográfico daquele que-não-vê. Existem duas possibilidades para que um indivíduo seja invisível quando na realidade objetiva é fisicamente visível. Por um lado pode ser o resultado de um ato voluntário. Por outro lado pode ser a consequência de uma intersubjetividade constituinte, o que implica que o ato de “não-ver” é uma perspectiva coletiva e partilhada dando origem a uma alteridade invisível (TOMÁS, 2008, p. 1).

Para a autora, o desprezo social e o não-reconhecimento dão origem ao sentimento de invisibilidade. Na atualidade que vivemos, o invisível tende a significar o insignificante. Com efeito, múltiplos sentimentos estão ligados ao sentimento central de ser invisível para os outros: a vergonha, a paranoia, a impressão de insucesso pessoal, o isolamento, a clandestinidade. São emoções, sentidas por todos a um momento ou outro na vida quotidiana, une-se intimamente ao mundo amargo e silencioso da invisibilidade social. Podemos descobrir através desse termo um mundo social que se constrói segundo os preconceitos visuais e os olhares imaginários.

Por vários dias ao longo da pesquisa, eu me vesti com a indumentária tal qual a dos artistas de rua, roupa leve, remendada, velha e com os cabelos desgrenhados, já com o propósito de me aproximar desse grupo social e de perceber na pele os arredores e suas possíveis manifestações. Em um desses dias de pesquisa de campo, resolvi entrar numa loja para comprar um caderno e uma caneta, pois havia esquecido meu diário de bordo em casa.

¹⁵ Entrevista realizada em setembro de 2015.

¹⁶ Fundador do evento Palco Aberto, na cidade de Belém. O evento reúne vários artistas de rua mensalmente. É ator, circense, músico e, atualmente, ganhou uma bolsa no Espaço Experimental de Dança e aluno da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Os homens da loja se entreolharam, fizeram algum sinal, um deles se aproximou e ficou ali na vigília; comprei o caderno e saí da loja, para alívio dos funcionários. Senti que a minha presença incomodava. Nas palavras de Tomás (2008, p. 3):

Esta comunicação defende o argumento segundo o qual “os invisíveis” são criados pela percepção coletiva, que não só os cria mas também os transforma e os revela acompanhando os preconceitos da altura. Ou seja, este fenómeno é subordinado a uma intencionalidade própria à “consciência coletiva”.

Percebo que se cria um senso comum acerca dos fenômenos sociais, a cultura do “mal vestido”, de “não dê esmolas”, como forma de não alimentar determinadas práticas, da venda de mercadorias em lugares não permitidos, como nos coletivos, daquilo que suja ou perturba a ordem natural do que “deve ser” a rua.

O exercício de fazer arte na rua parece se confundir com práticas ilícitas, e congrega as ideologias culturalmente partilhadas no que diz respeito ao contexto urbano, somadas à figura histórica marginalizada do próprio artista, seja dos palcos ou – “pior ainda” – se for da rua.

O “fazer sinal” é a principal forma de angariar fundos dos artistas de rua, o que acabou virando uma cena do espetáculo. Creio que o auge do trabalho é quando saio da centro da praça e caminho para a faixa de pedestre, me distancio dos espectadores que estavam acompanhando a poética e vou em direção aos carros e danço no sinal (foto 3).

Foto 3 – Laboratório no Sinal



Fonte: Roberta Castro, 2016.

Nesse momento os espectadores são outros, a iluminação dos carros compõe a cena, tal como uma luz cênica. Um clima de tensão é gerado em mim, tanto por ir ao encontro do desconhecido, quanto pelo tempo do sinal de 30 segundos, a dança é determinada pelo tempo do semáforo e por variáveis que eu não tenho controle; como os carros que aceleram antes do

tempo, os ciclistas que avançam o sinal, os carros que para em cima da faixa, a maneira de como os pedestres recebem a poética, altera o meu estado psicofísico no ato da cena.

A cada página que alimentou o meu diário de bordo, foram novas descobertas de sensações que reverberaram em mim e, conseqüentemente, na poética. Às segundas-feiras, me encontrava com os malabaristas. A cada encontro, uma lição diferente; é prazeroso descobrir e me redescobrir neles. Era como um ciclo de amigos que parecem me conhecer desde sempre, me tratam assim e a qualquer outro artista ou não-artista – todos são acolhidos naturalmente pelo grupo. Mesmo em outros lugares ainda em descoberta, como a Praça da República e outras esquinas, os entrecruzes se mostram cada vez mais próximos da minha dança. Em um dos laboratórios no sinal descrevo no meu diário de bordo:

Fazer sinal hoje foi menos frustrante do que das outras vezes, hoje eu tive uma resposta bem positiva dos espectadores. Alguns não me deram dinheiro, mas abaixaram o vidro, sorriram, acenaram, é como se eu conseguisse me aproximar das falas das pessoas que eu estou pesquisando, e como se eu fosse uma delas, eu faço sinal... Hoje eu consegui sentir um pouco mais do que é isso... Essa experiência com o outro, quando eles falam que não é só o dinheiro, mas um sorriso um abraço, um acenar a cabeça, me senti muito feliz com esse retorno. Teve uma mulher que quase bate o carro, se esforçou pra me dá algumas moedas, não pelas moedas mas por ela validar aquilo que tava fazendo. Tô feliz de ter me aproximado daquilo que eu estudo (autora, Julho de 2016).

“Fazer sinal” era o mais desafiador no processo, nem sempre foi tão tranquilo e agradável como descrito na citação acima, muitas vezes carros ou motos aceleravam avançando o sinal, tive vários vidros do carro que se fechavam na minha cara, e várias pessoas que nem se quer olhavam. Isso gerava e ainda gera uma angústia e deixo isso claro durante a cena.

Para André Lepecki (2011), a dança se revela como um instrumento genuinamente político. Na minha percepção, a rua parece potencializar esse estado político artístico, seja por ser um cenário tão cotidiano e às vezes desaperecebido, seja pela problemática apontada no próprio tema da pesquisa.

Me aprofundo na discussão de Lepecki, ao levantar a hipótese de que a dança, em si, já teoriza inevitavelmente acerca do seu contexto social. “A dança entendida como teoria social *da* ação, e como teoria social *em* ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante” (LEPECKI, 2011, p. 45). É importante frisar o ímpeto não metafórico: para o autor, a coreografia não deve ser

entendida como uma metáfora da política e do social; ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política.

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

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

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

Ao ler sobre coreopolícia, me recordo do dia que o Aldo Mendes¹⁷ chegou na sua *bike-som* ouvindo um reggae; um policial se aproximou e disse para parar a música, que não estava alta, mas que incomodava pela forma atípica de ocupar aquele espaço público. No fundo, o espaço não parece ser tão público, há sempre o por onde se deve andar e o como se deve andar. Não é à toa que muitas praças no Brasil são cercadas por grades, limitando quem entra ou não ali.

Coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalcados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano. Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço, e, no desejo do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado. Como dançar uma dança que muda lugares mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos) (LEPECKI, 2011, p. 48).

¹⁷ DJ que toca na rua, usando sua *bike-som*.

Creio que a própria temática da obra *Nomadista* transita por esse lugar de uma coreopolítica, que aciona o coreopoliciamento. Nessa perspectiva, a dança por si só nunca se finda numa poética, mas se desdobra em possibilidades de pensamentos e reflexões. O que o artista produz está diretamente ligado à forma como vê o mundo e de como o mundo lhe afeta; isso vira dança, que vira mundo, que vira dança no mundo como um ato político de autoafirmação.

Por entender a dança contemporânea como múltipla, aberta, e infindável em suas proposições e pensamentos, parece contraditório perceber que sua prática da dança ainda permanece na redoma arquitetônica do teatro tradicional (caixa preta) e pouco busca os espaços urbanos. Me refiro principalmente à cena da dança contemporânea paraense.

Diferentemente das poéticas em teatro, aonde os lugares não-convencionais, ruas e espaços alternativos são mais explorados se compararmos à dança. Inclusive, a própria dança urbana hoje se apresenta mais nos espaços artísticos convencionais. É curioso pensar nesse movimento que nasce nas ruas, mas se volta progressivamente aos palcos.

E quando penso nos “porquês” da dança contemporânea de “não-rua” ou no distanciamento rua-dança, alguns motivos podem ser alegados, como: o piso inapropriado para rolar, saltar, girar, deslizar, rastejar, entre outros “limitadores” de movimento.

Em outra perspectiva, creio que a rua pode instigar os criadores a compor movimentações a partir do que aquele espaço o oferece.

Outros argumentos que podem afastar a dança da rua se apresentam pelas dificuldades de iluminação, som, conforto da plateia e o perigo que habita nos espaços públicos das cidades brasileiras, o que me faz lembrar do momento que convidava as pessoas para assistir a poética “*Nomadista*”, encenada por mim na praça Floriano Peixoto (Mercado de São Brás). Muitos amigos exclamavam: “Mas lá? Lá é perigoso!”. De fato é, e deixo claro que não julgo o receio dos espectadores, e tão pouco as escolhas cênicas da dança de “não-rua”, mas penso que a arte pode desconstruir o perigo, criar magia, possibilitar outros modos de ver e viver esses lugares, e principalmente, tornar a dança mais acessível e democrática ao público.

Minha experiência no processo de criação de *Nomadista* me fez refletir que a poética urbana é uma poética de risco. Desde riscos cênicos, como: chover e não acontecer a apresentação, algum pedestre tropeçar nas instalações, interferências diversas do público etc. Ou ainda, os riscos de vida do próprio atuante.

No processo de criação de *Nomadista*, presenciei atos de violência verbal de pedestres e policiais, e algumas tentativas de furto. Essas sensações, esse mal-estar urbano já me introduzem condições compositivas, me deslocam do conforto da “caixa preta”.

3 SINAL AMARELO: AS-FALTAR DA POÉTICA (DO PROCESSO / EM PROCESSO)

Em *Nomadista*, tanto na poética quanto no trabalho escrito, o cerne da criação está na minha imersão com os artistas de rua. Eles são autores de primeira grandeza neste trabalho, pois, é a partir das experiências deles e com eles que os resultados escrito e poético foram possíveis.

Chamo esta seção de “As-faltar”, pela analogia com os buracos das ruas não asfaltadas. Esses buracos são lacunas, tais como eu vejo o processo de criação, o que parece “faltar” na poética, um sentimento constante de incompletude.

As-faltar do processo significa trilhar a criação nas constantes travessias, dos movimentos que se constroem, se desfazem, se reconstroem a obra. Para Salles (2006) O processo criativo como uma obra inacabada é o diálogo do artista com ele mesmo, que age nesse instante, com o primeiro receptor da obra.

Ao pensar sobre processo criativo, concordo com Souza (2014), que problematiza o conceito de Fayga Ostrower (2009, p 09.): “criar é, basicamente, formar. É poder dar forma a algo novo”. Souza (2014) acredita em uma (des)forma na criação. Desformar seria o processo caótico e fluído que se dá durante a criação. Eu questiono, inclusive, o que seria esse “novo” na concepção de Fayga.

Entendendo a existência do momento de de(s)forma, identifico, no processo de criação coreográfica, a capacidade de não compreender; como também, não relacionar, não ordenar, não configurar e não significar. Pois, apesar da de(s)forma não ser em sua essência verbo, este momento é capaz de transformar em verbos, objetos, sujeito, em qual for a necessidade, todo e qualquer estímulo apresentado (SOUZA, 2014, p. 26).

A (des)formação na criação seria uma etapa para o estágio de formação – formação no sentido da poética, ou, do criar como “formar”. O movimento contínuo do que seria um processo de criação, usa a imagem e a poesia como instrumento reflexivo na sua prática artística. Percebo em *Nomadista*, o estado de fluência do processo de criação, tal qual os autores supracitados descrevem. A instabilidade e imprecisão de uma linearidade criativa, as sensações e incertezas das escolhas e não escolhas que fazemos ao percorrer um caminho rumo ao resultado desconhecido e infindável.

Os processos de criação dos quais tive a oportunidade de participar foram todos em grupo, *Nomadista* foi meu primeiro processo criativo solo, em diálogo com várias outros artistas, contudo a exigência parecia muito maior, por caber a mim a decisão final do que entraria ou não na poética.

No início do processo de criação, o espaço utilizado foi a sala de dança da academia Cia Athletica (Foto 4). Algumas das composições coreográficas foram realizadas em salas, quando finalizadas ia para rua e investigava o que daquilo funcionava ou não naquele espaço, ou ainda, quais outras possibilidades de movimento e de espaço que a rua oferecia.

O espaço alterava sem dúvida as proposições, se um gesto fosse muito pequeno não aparecia no espaço tão grande como a praça, falar as frases sempre em tom alto por conta do barulho do lugar, a divisão do espaço com os skatistas e dançarinos de break, a presença dos pedestres alteravam o meu estado de corpo e muitas vezes busco uma contracenena com estes. A sala de ensaio trazia certo conforto pra mim, um lugar mais intimista e aonde conseguia acessar um estado de concentração mais facilmente do que na rua, com seus excessos de informações.

Foto 4 – Pesquisa de movimento do resultado cênico: *Nomadista*.



Fonte: Roberta Castro, 2016.

Em meio a todo esse caos que é criação, pensar em como sistematizá-la ainda é um desafio pra mim. Ao tentar organizar o meu caos criativo no processo do *Nomadista*, somado

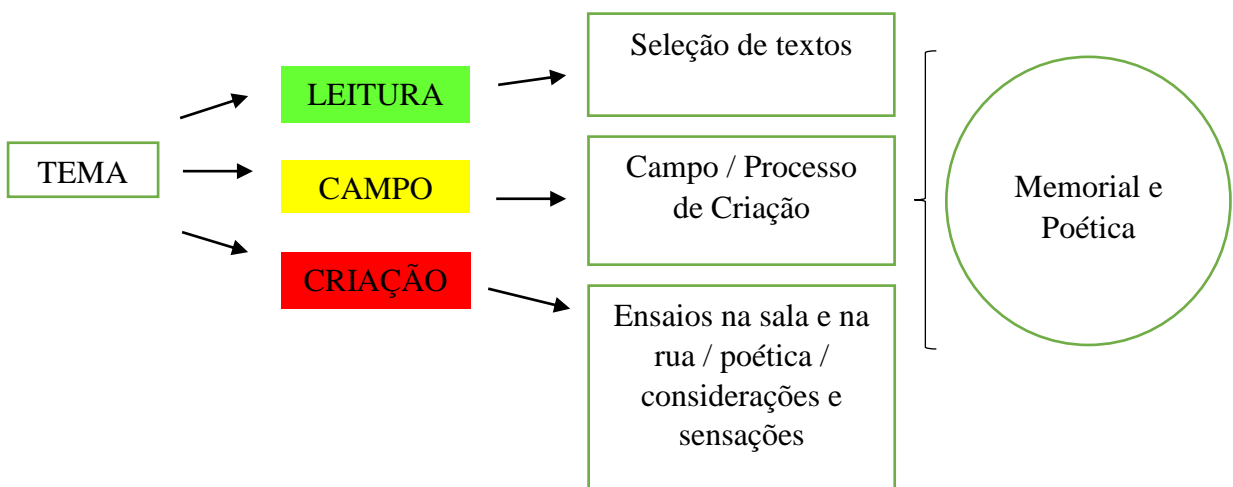
à escrita do memorial, desenho o percurso metodológico que ora o foco está na prática da sala de ensaio e da rua, ora em frente ao computador.

Para a estrutura da pesquisa, proponho uma metodologia semaforizada, parto da figura simbólica do semáforo e da função que possui em organizar o fluxo de carros e de pessoas nas cidades. A metodologia semaforizada é o modo como penso a organização desta poética imersa num fluxo de ideias em trânsito, na busca de sistematização que norteie o processo de criação na rua, numa dinâmica que dê passagem, bloqueie, pare, atravesse, crie estados de tensões e recomece. O semáforo traz a analogia com as cores e com os significados que essas cores têm no trânsito e na pesquisa. Divido em três momentos/cores: Leituras (verde), Campo (amarelo) e Criação (vermelho).

A Leitura (verde) abre os caminhos da pesquisa para que as ideias passem, atravessem e fluam livremente. Busco autores próximos ao universo dos artistas de rua, e os próprios artistas de rua também são importantíssimos nesse trajeto. O Campo (amarelo) é o estado de atenção maior desse trabalho; o mergulho no campo de pesquisa, os rascunhos poéticos, os laboratórios e as entrevistas. A Criação (vermelho) é o movimento de parar, e continuar. É o estado de fechamento do memorial e as percepções do resultado cênico em diálogo com outros atuantes e autores da rua, é a finalização da obra, compreendo-a como uma obra aberta, com possibilidades de ser modificada e ressignificada.

Nesse ensejo, apresento na Figura 2 um diagrama da metodologia semaforizada construída a partir da imersão no processo teórico e de produção poética:

Figura 2 – Metodologia semaforizada



Fonte: da autora, 2017.

Começo esse parágrafo concordando com a fala de Juliana Moraes (2013), que, ao dissertar acerca do processo de criação, critica os métodos e/ou metodologias de dança, se diz aversiva a ter um processo tão bem desenhado e estruturado para uma pesquisa que ainda nem começou. A estrutura metodológica nesse trabalho foi se moldando concomitante ao processo de criação, este que trilhou possibilidades de pensar um campo, uma vivência, acionar memórias e de, inclusive, escrever sobre uma estratégia de investigação dada pelo próprio processo e não ao contrário.

Nomadista é um processo que se concebe na rua e se embrenha pelo escritório, é a metáfora usada por Salles (2006) para dizer que é no ambiente que muitos indutores haverão de emergir. A rua como uma metáfora do mundo externo. Os próprios objetos, livros, jornais ou imagens que pertencem à rua são coletados e preservados. No caso desta poética, os artistas são o “mundo externo”, o meu escritório, por vezes, é a própria rua e, por outras, a sala de ensaio. “Assim como os interesses e buscas do artista se modificam, os escritórios se transformam. Espaço é, sob esse ponto de vista, transitório; no sentido que está sempre se constituindo em função do que está sendo feito e do que se quer fazer” (SALLES, 2006, p. 97).

Ao mergulhar no processo de criação, percebo o meio urbano com inesgotáveis possibilidades cênicas, somado a contracena com os acasos da rua, construção uma familiaridade com um espaço público, de ser provocada na relação com os transeuntes, de mapear a carga semântica do local e propor a partir da poética, outras semânticas.

Para Rebouças (2009) o termo “semântica”, nesse contexto, sugere na relação com a historicidade do espaço e a alteração na recepção do público e dos artistas. Em outras palavras, o espaço urbano por si só já comunica. Acrescento que a poética tende a modificar e compor com as leituras prévias do urbano, em um diálogo mútuo, do que já está posto e do que será proposto poeticamente.

Líria Morais acrescenta que a sensação e a fisicalidade do espaço urbano como potências indutoras de criação, denomina o fenômeno de corpomapa.

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

Em outras palavras, os componentes urbanos físicos, sensoriais e semânticos podem servir de mote para criação. Logo, a necessidade de ir a campo para realizar observar os artistas; vivenciar laboratório na rua; experimentar aulas de malabares¹⁸ e obter registros diversos, como vídeos, fotos e diários de bordo como alimento ao longo da criação.

A pesquisa foi realizada a partir de três campos, que determinei como campo treino, campo marcado e campo efêmero. Os campos se configuraram a partir da presença e atuação dos artistas de rua, que se consideram artistas.

No campo treino, a pesquisa ocorreu nas proximidades do mercado de São Brás, onde toda segunda-feira, um grupo de malabaristas se reunia para treinar diversos instrumentos de malabares. Nesses encontros, eu treinava malabarismo com os artistas, não na pretensão de especializar o gesto motor, mas em perceber esses novos estímulos no meu corpo e novas possibilidades de movimentos (Foto 5). Durante o treino a bola caía diversas vezes e corria e pagava as bolinhas, o corpo tenso, focos sempre nos elementos, a existência de uma contagem que condiz com a altura que se pretende lançar os elementos, as possibilidades de manipulação com os dedos e punhos, tudo isso virou movimento na cena.

Foto 5 – Campo treino: experimento com bola de malabares



Fonte: Roberta Castro, 2016.

O campo treino, foi o campo mais explorado na pesquisa, diferente do campo marcado, que se caracterizou por ser um encontro agendado com esses artistas no ato de suas respectivas performances, no sinal, nas praças ou nas esquinas.

O terceiro campo, foi o campo efêmero, que abrangeu o contato com o artista viajante. Geralmente, são estrangeiros que percorrem a América Latina, onde o contato

¹⁸ Os malabaristas foram os meus principais participantes da pesquisa, foram os mais acessíveis, achei importante observar e experimentar os seus instrumentos como pesquisa de movimento. Os instrumentos experimentados foram: bolinhas, bola de contato, claves, diabolôs, arcos, leques, bandeiras e swings.

experiencial pode ser feito uma única vez, por conta de suas andanças, e pelo fato de muitos não possuírem meios de comunicação. No campo efêmero foi possível identificar a cultura dos artistas de rua em diferentes contextos. No Chile, por exemplo, é muito comum ter um artista em qualquer sinal, as pessoas buscam muito essa prática no país. Em relação ao Brasil alguns relatavam que o artista ainda sofre preconceito, mas sentem que na cidade de Belém as pessoas são muito acolhedoras

Meu processo criativo se dá nesses três campos de pesquisa como principais alimentos para composição da poética.

3.1 DOS INDUTORES

Gestual: partindo de treinos com os malabares dos artistas de rua e observando a execução, começo a experimentar as movimentações no meu corpo a partir dos malabares e da imitação e repetição desse gestual. A repetição é muito presente na prática artística dos circenses.

Foto 6 – Campo treino: observação do gestual do malabarista Yure Lee.



Fonte: Roberta Castro, 2016.

Nas palavras de Yure Lee¹⁹ (Foto 6), *o artista trabalha o tempo inteiro, tem que ser um trabalho contínuo, senão você enferruja... Se não você perde o jeito, seja acrobacia aérea, seja malabares e a própria cena, a maioria dos artistas circenses eles são palhaços também... Eles frequentemente fazem o palhaço pra rua... Então se nós não tivermos essa*

¹⁹ Artista de rua, professor universitário de História, treinador de técnicas de malabares do resultado cênico *Nomadista* e atuante no movimento Palco Aberto.

*vivência, nem que seja aquela tipo assim, “te vira vai lá e faz!”, você perde o jeito... Literalmente perde a prática*²⁰.

No treino constante com os malabaristas a fluência dos gestual das manobras, a facilidade com a qual brincam com os elementos, inventam, ensinam novos números uns para os outros, num aperfeiçoamento constante da técnica e quanto mais difícil o número, mais impressionam os espectadores e conseqüentemente, maior a probabilidade de ganhar mais dinheiro nas ruas.

Entrevistas: algumas entrevistas foram anotadas e algumas filmadas, na tentativa de realizá-las no caráter de conversa, a partir da temática arte-rua-pedestre. As entrevistas foram revisitadas para realimentarem o processo de criação. As entrevistas em vídeo são encontradas no canal do *Youtube* Entre Ruas²¹. No encontros do Campo Efêmero, como os artistas eram encontrados no momento que estavam trabalhando eu dava alguma quantia em dinheiro para que compensasse o tempo que poderia estar nos sinais, explicava sobre a pesquisa e em seguida conversávamos sobre o trabalho na rua.

Algumas questões que eu levantava era como eles percebiam essa relação com o meio urbano, de modo geral. Perguntava sobre a relação direta com os pedestres-espectadores, que era ser artista para eles e outras coisas que eles achavam relevante falar. A condução da entrevista era sempre em forma de uma conversa, nem sempre eu seguia esse roteiro, as vezes eles falavam sobre outras coisas e não havia problema pra mim, o importante era ouvi-los. Algumas vezes tinha dificuldade de compreender os estrangeiros que falavam muito rápido e pedia para repetir, outras vezes eles não me compreendiam também, e eu repetia até a conversa fluir.

Sensações (Repressões / Xingamentos – Felicidades / Amizades): minhas sensações foram diversas: medo, ou receio, de ir ao encontro naquele lugar, principalmente por conta da pouca iluminação no ambiente e por ser uma área de vulnerabilidade e, em alguns dias, com pouco trânsito de pessoas. Em uma das apresentações, um grupo de menores assaltou um homem próximo da praça e, nas janelas dos ônibus, chamamos a polícia, que veio ao local e abordou os garotos. Além disso, o receio da própria repressão dos guardas municipais ali, com uma postura um tanto quanto intimidadora, numa coreopólicia que se instaura cotidianamente naquele lugar.

²⁰ Entrevista realizada em 27 de junho de 2016.

²¹ Fonte: <https://www.youtube.com/channel/UCxhV73eFx5F63g-2bSDGA4Q>.

Em muitos momentos a sensação era de tranquilidade, felicidade em estar naquele grupo de artistas, conversando, treinando e confraternizando. Ou nos ensaios quando algum pedestre falava algo positivo do trabalho.

Os Pedestres-espectadores são os transeuntes que ali passavam e olhavam e os que não olhavam para mim durante os laboratórios e as apresentações, além de ouvir as experiências dos artistas de rua e suas impressões, relações com os pedestres-espectadores, como na Foto 7. A garotinha entra na cena, parece me procurar, observa e contracenando com o que a “rua me dá” no agora da cena.

Foto 7 – Ensaio *Nomadista*



Fonte: Roberta Castro, 2016.

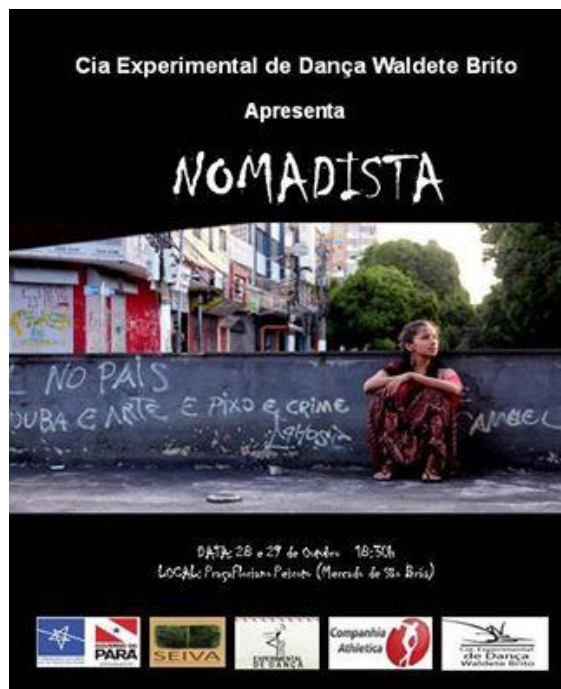
Com o passar do tempo de pesquisa, me percebi cada vez mais familiarizada com a rua, já não tinha receio de ir ao local, o cheiro da rua, que não era agradável, por haver moradores de rua que mijam e defecam no local. Aos poucos, esse odor já não me incomodava mais, já conhecia as pessoas que ali trabalhavam, os funcionários do bar, o rapaz do lanche, os malabaristas, skatistas, capoeiristas, nada já me era tão estranho.

Em um dos ensaios, ocorreu algo que mexeu muito comigo. Em um dos momentos da dança, eu pego na mão das pessoas. Certo dia, um senhor que sentava no banco e assistia minha dança se esquivou de mim quando me aproximei, como se estivesse com nojo de tocar na minha mão, e o choro veio à tona, me senti muito mal com a reação dele. A cena seguiu comigo tentando controlar o choro.

Em outros momentos, o choro vinha quando recebia uma moeda, quando algum pedestre me dizia palavras de incentivo, ou na cena final, ao dizer a frase: *¡Yo no puedo ser más feliz!*, frase de Jominick Ávila, primeiro artista entrevistado da pesquisa. Todas as vezes que a repito, eu me lembro da sensação que tive quando o conheci e quando ele me disse essa frase, e eu voltei em prantos pra casa.

Nos dias 28 e 29 de novembro de 2016, foram apresentadas duas sessões como resultado da bolsa de pesquisa da Casa das Artes em 2016 (Figura 3). As apresentações foram as possibilidades de sensações. A rua me desafiou em vários aspectos, desde o medo de ensaiar num local perigoso, até certa timidez de dançar num local aberto ao público.

Figura 3 – Divulgação *Nomadista*



Cartaz: Roberta Castro, 2016.

Encerrado a etapa “sinal amarelo” que compõe a Metodologia SemafORIZADA, partimos para a seleção daquilo que compõe a poética. Me lembro de uma fala da Prof^a PhD. Rosa Hercoles na Mostra Alaya de Dança²² “Criar é selecionar, as vezes queremos colocar tudo, pensamos de forma barroca, somos cheios de barroquismos.” Essa frase ecoa muito forte pra mim e busco refletir sobre esses barroquismos, tanto nas minhas poéticas, quando assistindo outras obras. O barroquismo, no qual Rosa se refere é aquilo em excesso, aquilo que é redundante na obra, ou elementos que nada dizem e que podem ser descartados. Compreendo a perspectiva de Rosa e ao mesmo tempo que concordo com seu pensamento também me faz reconhecer muitos barroquismo em mim e não acho isso ruim, acredito que sejam modos

²² Residência artística realizada pela Alaya Cia de Dança em 2016, sob direção de Lenora Lobo. A Mostra versava sobre processo de criação em dança e selecionou 12 jovens artistas do Brasil. Eu tive o privilégio de estar entre os 12 selecionados.

diferentes e importantes de produzir e pensar a dança contemporânea, essa sua fala foi de extrema importância no processo de *Nomadista*.

4 SINAL VERMELHO: PARE... ANDE... PARE... DANCE...

Argan (2014) considera a cidade como algo não linear, um espaço que não é delimitador, nem um espaço em expansão; ela não é mais considerada um espaço construído e objetivado, mas um sistema de serviços, cuja potencialidade é praticamente ilimitada. O conceito de Argan, sobre cidade, me remete as potências poéticas da rua percebidas por mim ao longo do processo de criação.

A cidade, no sentido mais amplo do termo, possa ser considerada um bem de consumo, ou melhor, até mesmo um imenso e global sistema de informações. Mas a única possibilidade de conservar ou restituir ao indivíduo uma certa liberdade de escolha e de decisão, portanto, de liberdade e disponibilidade para engajamento decisivos, inclusive no campo político, é colocá-lo em condições de não consumir as coisas que gostaria que as consumisse, de consumi-las fora daquele tipo de consumo imediato, indiscriminado e total que é prescrito, como sistema de poder, pela sociedade de consumo (ARGAN, p. 219).

A cidade é construída pelo ambiente urbano, isso acrescenta a relação entre as pessoas que moldam o ambiente, criam, recriam modos e convenções sociais de como usar a rua. O consumo desse espaço revela como podemos ou não usufruir.

“O mercado de São Brás, localizado na cidade de Belém, faz referência uma lembrança do culto que o povo paraense devotava a este glorioso santo, cuja, procissão saía da igreja das Mercês para a de Nazaré, com grande aparato e imensa devoção” (Cruz, 2013). Ao redor do mercado, a praça Floriano Peixoto, em homenagem ao Marechal Floriano, que assentou o primeiro batalhão de artilharia à pé da cidade.

Esta praça é um espaço conhecido por ser um local de inúmeras manifestações populares, passeatas políticas, protestos etc. Além de, cotidianamente, servir para o ensaio de grupos de quadrilha, dançarinos de break, skatistas, capoeirista e artistas de rua.

Foto 8- Praça Floriano Peixoto.



Fonte: Google Imagens.

A última reforma realizada no mercado foi em 2013. O mercado tem muitas infiltrações e pichações nas paredes. Na praça Floriano Peixoto (Foto 8), os monumentos foram depredados e duas das três estátuas de bronze da praça foram furtadas. O descaso com esse patrimônio histórico de Belém é retrato de muitas outras praças e áreas de lazer na cidade.

É nessa “semântica do lugar” (REBOUÇAS, 2009) ou seja, no que a rua comunica, que a trama da obra vai se alterando, se afetando e moldando, estabelecendo um diálogo Obra-Rua que me permite poetizar mesmo em condições adversas, estas somam com o processo de criação e transformam aquele espaço em uma potência artística.

Roteiro

1ª CENA: ENTREGA DE VINHO PARA OS ESPECTADORES

A luz desse trabalho foi concebida por Patrícia Godim. A iluminação foi disposta em cinco torres de papelão, sustentadas em carrinhos de madeira. Na parte superior, duas lâmpadas brancas, como um “farol de carro”, e abaixo, três lâmpadas que contêm as cores do semáforo. A concepção de luz e dos materiais para Patrícia veio da observação dela no local, os caixotes velhos nas proximidades do mercado, os carrinhos de madeira que servem de suporte para as caixas de luz, tal como os carrinhos dos feirantes do mercado. A “gambiarra” da rua, presente no material de cena, nos cabos, nos fios e extensões aparentes e na reciclagem

dos materiais (Foto 9). As caixas empilhadas demarcavam um dos lugares de apresentação, os espectadores se posicionavam sentados ou em pé.

Foto 9 – Cena: *Nomadista*



Fonte: Roberta Castro, 2016.

O figurino (foto 10 e 11) foi desenhado e criado por Aline Folha e costurado por Vaine Cunha. A calça e o top são beges e dão destaque as tatuagem de hena; a calça é bem larga. Imitam modelos das roupas usadas pelos artistas. A saia ainda é toda retalhada e pintada. Seus retalhos formam o desenho da América Latina, as placas das esquinas das ruas de Belém, a faixa de pedestre e algumas pichações que trazem frases contidas nos monumentos da própria praça.

A saia tem um lado colorido e outro bege, ela se modifica no decorrer da apresentação, ora uso do avesso, ora tiro e fico só com a roupa debaixo. Na cena final, uso uma outra saia vermelha e toda vazada, seu trançado é um grande apanhador de sonhos, tal como os feitos pelos artesãos na Praça da República.

Foto 10 – Cena: *Nomadista*

Fonte: Roberta Castro, 2016.

Foto 11 – Cena do resultado cênico *Nomadista*

Fonte: Roberta Castro, 2016.

Eu começo oferecendo vinho para o público, algumas pessoas aceitam, outras não. Em seguida, eu bebo e ajusto a luz – que possui dispositivos que eu mesma posso acionar. A bebida escolhida foi um vinho bem barato, que faz referência ao ritual de Jominick, quando confessa sobre a necessidade de beber antes de fazer malabares na rua; se acha menos inibido

assim, o vinho também faz referência à Dionísio, que segundo a Mitologia Grega é considerado o Deus dos artistas.

Em seguida, faço gestos com os braços, como se fossem os vidros dos carros subindo e abaixando, sem olhar no olho das pessoas. Toco no rosto das pessoas que eu sei que são artistas e toco no meu rosto ao mesmo tempo, como se o toque simbolizasse a seguinte reflexão: “eu, artista de rua, sou igual a você, sou tão artista quanto.”

2ª CENA: “OLHA PAI!”; GESTUAL DOS MALABARES

“Olha pai!” é a primeira frase dita em cena. É a fala de uma criança admirada com o malabarista. Em seguida cumprimento o público, a composição continua com gestuais dos malabares, mais especificamente, movimentos de “oito” com os braços, as movimentações das bolinhas e a contagem sistemática²³, bola de contato e a constante ação da repetição desses movimentos descoberto durante os laboratórios no Campo Treino. Viro a saia e digo uma das frases que mais me chamou a atenção durante a pesquisa: *Eu já fiquei sem dinheiro, mas nunca sem comer*, frase dita por Luanx²⁴. Ao perguntar para Luanx sobre as dificuldades da rua e de morar na rua, seu relato foi muito forte pra mim e decidi colocar em cena.

“Vagabundo!”, eu grito em cena. A palavra surgiu de um dos pedestres-espectadores, enquanto estava treinando malabares com os demais artistas. Naquele dia, essa fala me chocou profundamente; os outros não tiveram a mesma reação, parecia ser natural ouvir aquilo.

Como me disse Natália Rivera, malabarista chilena: *No Brasil, a cultura do artista do sinal é de um vagabundo, diferente do Chile, a prática de malabarismo no sinal é muito comum e não é visto dessa forma [...] Às vezes, a gente escuta coisa ruim, mas eu procuro pensar... que... de repente essa pessoa não teve um dia tão bom... Eu prefiro dar atenção às coisas boas que me dizem.* “

No Chile é muito comum os artistas saírem do país para tentar a vida em outro local quem tenha um custo de vida mais baixo. O contexto político e social de cada lugar, a temperatura das cidades, o acolhimento das pessoas nas cidades, são fatores que determinam as idas e vindas do artista nômade.

²³ Cada altura e tipo de troca dos malabares tem uma numeração, uso essa contagem na cena.

²⁴ Artista de rua e integrante do Grupo Vertigem de Circo. Entrevista realizada em julho de 2016.

3ª CENA: SINAL E A ENTREGA DOS “PRESENTES”

A poética é nômade, no sentido de deslocamento das cenas e do público, ora em direção ao sinal, ora no monumento principal da praça, a plateia caminha conforme as cenas vão trocando de espaço. O espaço que os espectadores ocupam é livre, podem assistir a obra de vários ângulos. Em algumas apresentações percebia que o público as vezes não seguia para o espaço das cenas, ou ficavam bem distantes de mim, o que me gerava ansiedade e até frustração por querer que eles vejam da maneira que eu julgo melhor. Percebo que a corpografia urbana também se faz presente na plateia e no desenho que molda a poética

Na cena “A entrega dos Presentes” assim que o sinal fecha, eu danço na faixa de pedestre, peço dinheiro entre os carros e o ato se repete mais uma vez. Retorno ao centro da praça oferecendo o que eu ganhei ou não aos espectadores.

Nesse momento, digo algumas frases para cada pessoa de quem me aproximo (Foto 12). A reação da público em receber esse presente, são diversas. Algumas pessoas que estão transitando não aceitam, outras se emocionam, algumas agradecem e alguns tem receio do toque se esquivam, quando isso ocorre me traz à tona uma profunda tristeza, fica evidente o preconceito, o medo ou receio daquilo que é desconhecido.

Foto 12 – Cena do resultado cênico *Nomadista*: entrega do presente



Fonte: Roberta Castro, 2016.

As frases ditas nessa cena partiram de um dia em contato com os artesãos da Praça da República. Eram artistas advindos de vários lugares do país, artistas recém-chegados de Brasília, Santarém, Fortaleza e Rio de Janeiro, alguns em família, outros entre amigos, e

alguns que viajam sozinhos. Nesse dia, fui em busca de materiais para estudar o figurino, as miçangas, as estampas, as cores.

Descubro que, a cada compra feita, os artistas “seduzem” os clientes com frases afetivas. Ao comprar mais de um item eles falam: *vou fazer um presente pra você*; em geral, é um chaveiro, um anel feito de ferro, de cobre ou aço. A sedução continua com algumas frases: *esse aqui é pra você nunca esquecer de mim*; *a vida é dura pra quem é mole, esse aqui é um pedacinho do céu*, entre outras frases que entraram na cena.

4ª CENA: NO MONUMENTO E NAS PICHAÇÕES

As movimentações desta cena são provocadas pelo que a rua me deu enquanto possibilidade de espaço. Um “cenário” já posto, em que parece caber ao intérprete-criador dialogar com todas as informações da rua, um diálogo da arquitetura urbana e a poética.

Na Foto 13, a ação de deitar no monumento veio induzida pela vontade de dar destaque à pichação e aos escritos *A polícia mata e você não vê*. No campo de pesquisa, percebo que a polícia mata a arte quando reprime os artistas de exercê-la. As repressões se tornam pequenas mortes. Deitar é o descansar, dormir na rua quando não se tem o dinheiro para pagar um quartinho, é esperar o frio passar, ou alguém passar, é dormir para acordar junto com a cidade.

Foto 13 – Cena – “Nomadista”



Fonte: Roberta Castro, 2016.

Quando levava para a rua minhas células coreográficas, produzidas na sala de ensaio, não conseguia perceber a dimensão delas no meio urbano e, ainda, o que havia no local que

pudesse conversar diretamente com as propostas de cena. As pichações, por vezes, pareciam dançar comigo e criavam inúmeros subtextos no instante da cena.

Exploro os espaços, as pichações, tento deixá-las evidentes. Os pedestres que passam ali na calçada. É nesta cena que começa a sonoplastia elaborada para a poética. Composta por áudios das entrevistas com os artistas de rua, sons de saxofone em referência ao contato inicial com o músico no metrô e sons de flauta, bem comum aos domingos, na Praça da República. Na primeira e segunda temporada de *Nomadista*, o músico Walter Filho fez um pequeno trecho, que compunha a cena final, uma edição entre músicas, sons e falas dos artistas entrevistados. Nas demais cenas, a própria paisagem sonora se tornou o fundo musical da poética.

5ª CENA: CENA FINAL (CAIXA COM MOEDAS)

A Foto 14 mostra o momento final do trabalho: o pote branco guarda o dinheiro do artista e ao compartilhamento dos artistas que peregrinam juntos. As moedas são jogadas em direção aos espectadores em referência ao desapego material, as moedas coletadas nos sinais, a partilha do dinheiro e a ideologia de que a felicidade não está atrelada ao valor monetário, pensamento recorrente nos artistas que entrevistei e com quem convivi.

Foto 14 – Cena final do resultado cênico *Nomadista*



Fonte: Roberta Castro, 2016.

A cena final traz esse desapego e compartilhamento do pouco que se tem, afinal, eles não precisam de muito. Lembro-me, novamente, de Jominick Ávila, artista citado no início do trabalho, quando lhe perguntei como ele se sentia trabalhando na rua. *Me sinto muito bem... Às vezes as pessoas perguntam: ah, por que você não arruma um emprego? Eu penso que...*

eu não gosto de ser mandado, de ter horário, de ter alguém me falando o que é pra fazer ou deixar de fazer... Concluí afirmando: *¡Yo no puedo ser mais feliz!* – frase dita no final do resultado cênico. A frase dita por Jominick, muito me assustou quando Jominick falou isso por que as minhas expectativas sobre os depoimentos dos artistas era outro, da ordem dos problemas sociais, da falta de emprego, algo do gênero.

O último dia de apresentação dessa temporada foi véspera das eleições para Prefeito em Belém. Havia uma “bandeirada” com cerca de 40 ou 50 pessoas (Foto 15). Negociamos que o carro-som parasse a música para iniciarmos, porém, o volume de pessoas que estavam ali com a finalidade política, e que conversavam muito entre si, foi um exercício de concentração enorme. Na última cena, um senhor pegou seu celular e ficou falando exageradamente alto bem na frente da apresentação. Pensei: *Isso é rua... E esse é o desafio.*

Foto 15 – Cena *Nomadista*



Fonte: Roberta Castro, 2016.

Ao reler o que escrevo e enceno, já percebo a necessidade de modificar cenas, movimentos, me alimentar de outras histórias, propor alterações na poética. Mas convencida de que o memorial se encerra, mas a poética e suas mutações permanecem. Possivelmente o ponto final desse trabalho não irá trazer, nesse momento, algumas das modificações que farei em *Nomadista*. A velocidade, o tempo e espaço da poética é outro e seu processo infindável.

O que está por vir...

Era 8 horas da manhã, do sábado (8 de abril de 2017) e ele (Matías Galindez Rodríguez) estava contente. Conversando sobre política e outras questões da vida nas ruas num posto de gasolina na região norte do Brasil, Matias acabou irritando um jovem, que estava passando de carro no local. A discussão terminou com 10 tiros a queima roupa e o assassinato intolerante e xenofóbico do uruguaio, que viajava trabalhando com a arte circense pelo Brasil e pela América Latina. A artista Samira Lemes, que têm ajudado a família a conseguir os recursos para levar Matias ao Uruguai, conta que ele era um jovem de muita paz e serenidade, e servirá de inspiração para muitos. “Ele semeava amor. E temos que mostrar que esses artistas de rua são os anjos do mundo. São os ‘busca vidas’. Se doam para mudar essa realidade do mundo”. Filho de família humilde, ele perdeu a vida aos 29 anos em Ji-Paraná/Rondônia, no noroeste do Brasil. (Adaptado de Agatha Azevedo, 2017. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/2017/04/o-dia-em-que-o-circo-chorou/>.)

Matias Rodriguez, é um caso que irá virar cena em *Nomadista*. Sua morte no mês de março de 2017, teve uma repercussão enorme no Brasil e no Uruguai, país de origem do artista. Matias assim como muitos outros artistas sofrem violências, nas suas diversas instâncias, das mais sutis às mais fisicamente danosas. Ele morto com 10 tiros a queima roupa, simplesmente por ser artista e defender seu espaço de atuação, não tem como não me afetar, os tiros doem em mim, as lágrimas caem sem ao menos ter trocado uma palavra com o artista.

Um minuto de silêncio...

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo de criação, comumente eu descarto coisas, encaixo, refaço e erro. Acredito, inclusive, que o meu maior equívoco nesse processo de pesquisa foi ideológico, ao fazer afirmações a partir do meu ponto de vista sem antes recorrer, de fato, aos artistas entreruas.

Em minhas primeiras escrituras do trabalho, elaboro o seguinte texto quase que introdutório da pesquisa: *esmolaria, esmolamento, esmolar-se, esmolação, esmolarte! A arte que vive de doações demarcam seus espaços. O pedestre que anda que “espectariza” ou “invisibiliza” o outro que malabara, que atua ou toca. No gesto fluido de amar a arte e*

desarmar a cinzenta urbanidade. Diante dos olhares de estranhamento, ele segue em andamento para outras esquinas, outros lugares e não-lugares.

Nesse trecho, afirmo que a condição do artista entreruas recebe esmolos como se ocupasse a mesma condição de um pedinte. Essa ideologia errônea veio à tona nos meus primeiro esboços coreográficos, cujo nome era *Esmolar-te*. Acredito que, por mais errônea que seja a ideia, foi significativa para acionar uma sensibilidade e outros modos de pensar o objeto.

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

Salles (2006) descreve o processo de criação como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final.

No processo de criação, descubro caminhos que por vezes não imaginei passar; ele se desfaz e refaz a cada laboratório, a cada entrada numa sala de ensaio ou nos experimentos urbanos.

Em uma das minhas primeiras experimentações na rua, um dos espectadores-pedestres chuta uma caixa que faz parte da cena; em outro momento, um homem para e joga uma moeda. Ambas as situações me paralisaram e me fizeram contracenar com acaso na cena.

Os erros, assim como os acidentes, de toda espécie, provocam uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra, que levam, por sua vez, ao estabelecimento de critérios e consequentes seleções (SALLES, 2006, p. 136).

O processo criativo a partir de Cecília Salles (2006), ganha um *status* tal como a própria obra, vista como um sistema aberto, inacabado e interativo. Desse modo presencio em minha pesquisa a dificuldade de construir ou delimitar determinados elementos no processo da minha poética.

O processo iniciou com tentativas tímidas de querer / saber / deduzir / investigar / experienciar o universo dos artistas de rua, somadas à minha vontade latente de dançar um espetáculo solo (como minha avó dizia “um solo sozinha”). Talvez a vontade de dançar

sozinha tenha vindo junto com a vontade de me desafiar como artista-intérprete-criadora, compor coreograficamente, dirigir de forma mais atuante.

Na imersão no processo, por vezes, perguntei-me: *sou uma artista de rua?, me transformei em uma artista de rua?*. Até que, em uma aula de Seminário de Pesquisa em andamento, o professor Miguel Santa Brígida falou: *Carol, eu conheço você, você não é artista de rua, você é uma artista que está investigando isso*. Fiquei pensando sobre isso dias e dias, até assumir a posição de que sou uma intérprete-criadora que investiga uma poética de rua sobre a rua, mas não sou uma artista de rua, e sim uma artista na rua.

Resolvo encerrar essa parte do trabalho, confessando que *Nomadista* foi, sem dúvida, o trabalho que mais me emocionou ao longo desses 18 anos de dança.

Durante o processo, aconteceu algo visceral, que aciona memórias e sensações indescritíveis. O controle da cena, por vezes, tenta escapar e me deixar num lugar distante do papel de interprete, certo e preciso de suas ações. O que pode ser perigoso, em se tratando de uma perspectiva de “o espetáculo não pode parar”; muitas vezes, o choro vinha à tona, de forma descontrolada, principalmente quando algum espectador me dava dinheiro, ou dizia uma palavra afetuosa, ou quando ele não olhava e fechava o vidro do carro, como se não estivesse ali, ou ainda, quando alguém se esquivava de mim, com medo ou receio do toque.

E começo a devanear sobre até que ponto o intérprete tem ou não o controle e porquê desse controle, ou, quem sabe, de como controlar o descontrole no ato da cena. Minha estratégia era respirar e me trazer para o corpo desse atuante consciente de cada passo que deve dar sem comprometer a obra. O choro então passa a ter essa preocupação do “até onde eu posso me deixar levar?”; um desafio para mim, como intérprete-criadora, lidar com as emoções tão latentes no agora da cena.

Compreendendo que o ensaio na rua também é um aqui-agora, na perspectiva do espectador, e sempre há transeuntes por ali, que por vezes aplaudiam, agradeciam e ficavam estáticos ao assistir, alguns se aproximavam e me cumprimentavam durante os ensaios, outros diziam *nunca vi algo assim*.

Percebo, que na cidade de Belém não existe uma cultura das pessoas de irem ao teatro e acabamos, como artistas, produzindo para outros artistas, amigos e familiares. Quando a dança vai para a rua, inevitavelmente, alguém que não tem o hábito de ir ao teatro presencia um ato poético mesmo que por alguns segundos.

Acredito que este trabalho, para além da obra em si, teve como papel importante refletir acerca da democratização da arte; compreender a rua como dilatador político a partir

da dança; compartilhar as experiências com os artistas de rua e respeitar suas escolhas de vida. Foram, sem dúvida, os maiores ganhos pessoais e artísticos do trabalho.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio História da arte como história da cidade 5. Ed. São Paulo. Martins Fontes. 2014.
- ASSUMPÇÃO, Pablo. Da rua como coisa ativa: sua força linguística, mística e estética. In: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE; ROCHA, Thereza (Orgs.). **Deixa a rua me levar**. 8. ed. Joinville: Nova Letra, 2015. (Seminários de Dança).
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- CARRERA, André. Teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1980: uma paixão no asfalto. São Paulo: Hucitec, 2007.
- COOPER, Giulia; VIEIRA, Maria Fernanda (Orgs.). **Baú Circo no Beco**: histórias de um picadeiro a céu aberto. São Paulo: Arvoredo; Funarte, 2014.
- CRUZ, Ernesto. Ruas de Belém: significado histórico de suas denominações.2. Ed. Belém. Cejup. 2013.
- HELENA, Emanuela. O espetáculo vai começar!. In: COOPER, Giulia; VIEIRA, Maria Fernanda (Orgs.). **Baú Circo no Beco**: histórias de um picadeiro a céu aberto. São Paulo: Arvoredo; Funarte, 2014. Disponível em: http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3837/CNB_MIOLO.pdf. Acesso em: 29 maio 2015.
- JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, v. 8, n. 93, fev. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 15 ago. 2015.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha**, v. 13, n. 1, 2, p. 41-60, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 05 jan. 2016.
- MAFFESOLI, Michel. **El nomadismo**: vagabundeos iniciaticos. [S. l.]: Fondo de Cultura Economica de España, 2004.
- MORAES, Juliana. **Dança frente e verso**. São Paulo: Nversos, 2013.
- MORAIS, Líria de Araújo. O dançarino e a rua: pontos de vista em composição In: ABRACE XVI - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais. Uberlândia(MG) UFU, 2017. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/IXCongressoABRACE/31816-O-DANCARINO-E-A-RUA--PONTOS-DE-VISTA-EM-COMPOSICAO>>. Acesso em: 28/02/2017 às 11:44.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 24. ed. Petrópoles, Vozes, 2009.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?** Uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador, BA: Conexões Criativas, 2013.

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

SÃO PAULO (Cidade). Decreto nº 52.504, de 19 de julho de 2011. **Diário Oficial da Cidade de São Paulo**, v. 56, n. 134, 2011. Disponível em: <http://dobuscadireta.imprensaoficial.com.br/default.aspx?DataPublicacao=20110720&Caderno=DOC&NumeroPagina=1>. Acesso em: 29 maio 2017.

SÃO PAULO (Cidade). Decreto nº 54.948, de 20 de março de 2014. Regulamenta a Lei nº 15.776, de 29 de maio de 2013, que dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do Município de São Paulo. São Paulo: Câmara Municipal de São Paulo, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação:** construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SOUSA, Maria Virginia Abasto de. **Retrato de picadeiros:** memórias de uma trajetória de circo na Amazônia paraense. 2013. 223 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte, Belém, 2013.

SOUZA, Ercy Araújo. **Imagem mudança:** um processo de transição em dança. 2014. 108 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciência da Arte, Programa de Pós Graduação em Artes, Belém, 2014.

THORNTON, Sarah. **O que é um artista?:** nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

TOMÁS, Júlia Catarina de Sá Pinto. A invisibilidade social, uma perspectiva fenomenológica. In: CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 6., 2008, Lisboa. **Anais...** Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008. Disponível em: <<http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/285.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2017.

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

<https://jornalistaslivres.org/2017/04/o-dia-em-que-o-circo-chorou/>.) Site Acessado em 01/06/2017.