



Cartografias no Morro da Conceição: abrir brechas no corpo da cidade

Ruth Torralba

Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói/RJ, Brasil

RESUMO – Cartografias no Morro da Conceição: abrir brechas no corpo da cidade – O artigo se constitui através das linhas de deriva de um grupo de pesquisa em dança no Morro da Conceição, localizado na Zona Portuária do Rio de Janeiro. A deriva e a ocupação afetiva no-com o espaço são afirmadas como gestos-fissura no espaço-tempo da cidade. Propõe-se um modo de pesquisa em dança que se tece na borda com outros saberes e práticas, nas zonas de trânsito do corpo com o mundo, e que ocupa afetivamente alguns espaços da cidade, criando novas grafias corpo-cidade.

Palavras-chave: **Cartografia. Corpo-Cidade. Pesquisa em Dança. Espaço.**

ABSTRACT – Cartographies in Morro da Conceição: opening breaches in the body of the city – The article is constituted through the drift lines of a dance research group in Morro da Conceição, located in the port area of Rio de Janeiro. The drift and the affective occupation in-with the space are affirmed as gestures-fissure in the space-time of the city. It is proposed a research in dance that weaves the edge with other knowledge and practices, in the transit zones of the body with the world, and that affectively occupies some spaces of the city, creating new body-city *graphs*.

Keywords: **Cartography. Body-City. Dance Research. Space.**

RÉSUMÉ – Cartographie dans le Morro da Conceição: ouvrir brèches dans le corps de la ville – L'article est constitué par les lignes de dérive d'un groupe de recherche en danse dans le Morro da Conceição, situé dans la zone portuaire de Rio de Janeiro. La dérive et l'occupation affective dans-avec l'espace sont affirmés comme des gestes-fissure dans le espace-temps de la ville. Nous vous proposons un mode de recherche en danse qui tisse le bord avec d'autres connaissances et pratiques, dans les zones de transit des corps avec le monde, et qui occupe affectivement certains espaces de la ville, la création de nouvelles graphies corps-ville.

Mots-clés: **Cartographie. Corps-Ville. Recherche en Danse. Espace.**

Introdução

Este artigo se propõe a seguir as linhas de errância¹ de um grupo de pesquisa em dança composto por mulheres no Morro da Conceição, localizado na Zona Portuária do Rio de Janeiro. Seguindo os fios-trajetos da pesquisa podemos afirmar a deriva e a ocupação afetiva no-com o espaço como gesto-fissura no espaço-tempo da cidade e como ação micropolítica que desarruma a organização social imposta aos corpos.

Abrir, rasgar, fissurar o espaço-tempo da cidade e gestar, parir novos gestos e novos modos de ocupar os espaços com a presença feminina nos parece um ato político, visto o corpo da mulher estar culturalmente ligado ao lar e à passividade e sofrer um alheamento em relação à vida pública e à política. A mulher de rua, a mulher que vaga pelos cantos da cidade é a mulher desqualificada, mulher da vida, mulher da zona. Afirmamos essas qualidades do corpo de mulher como resistência aos padrões sociais que massacram os corpos em modelos predeterminados. Afirmamos uma dança que se faz na fronteira com outros saberes, nas zonas de trânsito e deriva do corpo com o mundo.

O Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança, vinculado aos Cursos de Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), propõe um modo de fazer-pensar a dança através da criação de um espaço de investigação teórico-experimental organizado de forma coletiva e colaborativa, no qual trocas horizontais são criadas como prática formativa que favorece a autonomia dos pesquisadores. Propomos acompanhar processos criativos em dança que aconteçam na zona de indiscernibilidade entre a arte e a vida, numa cartografia afetiva dos movimentos do corpo nos espaços intra e extramuros da Universidade. Propomos uma pesquisa em Dança que não se ocupa de apresentar coreografias, mas que ocupa afetivamente os espaços da cidade, criando novas grafias do corpo na cidade. Neste artigo, abordaremos o momento da pesquisa relativo à *ocupação afetiva* do Morro da Conceição.

Ao longo de nossas derivas teóricas, o encontro com o Método da Cartografia como Pesquisa-Intervenção foi uma ponte de acesso a aportes teóricos que entendem a pesquisa como acompanhamento de processos, criação de realidades e de mundos e não como representação de um objeto preexistente e de um determinado modo de conhecer a realidade. O Método da

Cartografia propõe a pesquisa como um acompanhar de experiências, em que o pesquisador está implicado afetivamente nos processos que se fazem sempre por conexões e redes. Esse Método criado por pesquisadores brasileiros tem uma influência importante do trabalho do educador francês Fernand Deligny. Para o educador, que trabalhava com autistas no interior da França, a rede é um modo de ser. Pensando num modo de ser aracniano, entre a aranha e o humano, ele inverte o paradigma científico moderno que impõe ao ato de pesquisar o domínio e um controle previsível da experiência. Ele se pergunta se a aranha tem por projeto tecer a teia ou a teia tem o projeto de ser tecida. Uma das características desse ser-rede, ser-teia, é ser para fora como dimensão de ser necessária. Momento em que o espaço se torna concentracionário e a formação de uma rede cria um fora que permite ao ser viver, circular e habitar como aracniano (Deligny, 2015).

Nessa experiência, tem-se atenção pelo vago, por aquilo que confere vastidão e diversidade. Vago como *vague*, onda em francês, como vaga a onda na superfície do mar. Vagar é andar ao acaso. Acaso como coincidência: mútua incidência de forças que criam um vértice=encontro.

Vagar, como aponta Deligny (2015), é um infinitivo que não precisa de complemento. Os trajetos criados em rede constituem a rede, fazem-se rede, como o aracniano que nunca sabe se ele que trama ou se ele é tramado por sua teia de sentidos e de relações. A cartografia como método de pesquisa intervenção propõe uma inversão no sentido tradicional de pesquisar, enfatizando-se o processo, o percurso que traça suas próprias metas a partir de seu movimento, o caminho de ir, o movimento, para além das prescrições e objetivos dados a priori (Passos; Barros, 2010). Nessa perspectiva, toda a pesquisa é intervenção, todo corpo interfere no espaço, ocupa um espaço no espaço, portanto não há neutralidade nesse modo de estar na pesquisa. Conhecer é então um fazer-criar. Conhecer a realidade é acompanhar seu processo de constituição, sua feitura, feitura que se faz com.

A cartografia tem sido usada por muitos artistas-pesquisadores para ajudar a compor novos modos de pesquisar mais próximos da arte e da experiência sensível, que lide com intensidades mudas e invisibilidades, vestígios e marcas, com o erro, a surpresa e a deriva, mais do que verdades e procedimentos fechados em si como sentidos absolutos.

Acompanhar e propor ações e processos criativos que aconteçam na zona indiscernível que conecta arte e vida, no trânsito entre as macro e as micropolíticas dos espaços vividos dentro e fora dos muros da Universidade... Habitar os espaços afetivamente com corpos de mulher, possibilitando que novas formas de presença sejam criadas pelo encontro... Afirmar o vagar, o errar pelo espaço, o caminhar sem intenção e com atenção, e cartografar impressões do espaço... Ações que performaram um corpo-político na cidade. Performar, que é ato de resistência aos imperativos da 'performance' do corpo produtivo eficiente no mundo do capital. Esses são alguns fios que nos guiaram pelas ruas, adros, praças, esquinas e cantos do Morro da Conceição, fazendo afirmar um gesto político através da pesquisa em dança.

A experiência de vagar cria novas visibilidades através das *foto-grafias* que realizamos durante o caminhar sem intenção, e novas grafias do corpo se desenham na cidade, grafias que se constituem enquanto o próprio movimento de vagar. Vagar pelo Morro também abre espaço para tecer novas narrativas através dos *texto-grafias* que realizamos após nossas ocupações afetivas do espaço.

Este texto é tecido pelas reverberações de um corpo-coletivo que se misturou nas paisagens da cidade e que encontrou na obra de alguns artistas brasileiros, como Hélio Oiticica e Paulo Nazareth, um pouso para afirmar os gestos de deriva e a ocupação afetiva no-com o espaço como per-formação que liga arte, vida e política. Por esse motivo, encontram-se aqui também algumas dessas secreções do corpo na transa com a cidade, no trânsito entre dentro e fora, entre corpo e espaço. Essas secreções são as *foto-grafias* e os *texto-grafias* que recheiam o corpo dessa escrita feita carne e asfalto, muro e céu. Texto que é cria de um encontro de mulheres que vagam pelo corpo-rua da Santa Conceição.

Fissuras da Conceição: corpos de mulheres ocupando afetivamente espaços na cidade

A ida cheira a acolhimento. Comprar coisas para adoçar e alimentar o dia. Partilhas. Entro no metrô. Caras tristes e cansadas numa manhã de segunda. Respiro aliviada, me sentindo navegar no contrafluxo desses rostos cansados, dessa vastidão triste. Compadeço-me. Sinto e me afasto para não sufocar. Saio do metrô. Meu corpo se soma à multidão e mais uma vez me distancio para encontrar um ritmo próprio. Como a multidão é contágio!

No caminho, as flores da esquina estão de um colorido rasgado e brilhante. Da caixa de som de um lugar próximo grita a voz de Elis Regina que diz que *apesar de termos feito tudo, tudo que fizemos [...] continuamos vivendo como nossos pais*. Depois do domingo do dia 13 de março de 2016, assombrado pelo gigante adormecido e violento, concordo com as palavras de Elis. Lágrimas e força para re-existir. Mais uns passos e o cheiro bom de defumador. Atravesso a rua e a paisagem do morro puxa, convida. Chego à Casa Porto e encontro Francisco. O grupo vai chegando e somos só mulheres, e o tema de estar no mundo tendo um corpo de mulher grita na relação com os amores, com os pares, com o trabalho, com a cidade, com a vida. Esse é o tema. É o coletivo. Feminino+coletivo+cidade=sonho. Lídia anuncia que tenho para hoje um convite: ver o espelho d'água e tocar a pele d'água através de uma experimentação com um prato cheio de água. Caminhamos pelo morro. Sinto-me farejando o espaço. Hoje me veio uma sensação de atravessar uma película fina e espessa quando, conversando com Bruna, atravessamos a rua da escola, subindo o morro. Hoje os meninos não estavam na esquina. No adro das mulheres da janela, o sol arde e nos damos conta de que o sol não chegava lá antes por causa do horário de verão, que acabou semana passada. O espaço que o morro nos ofereceria não era esse hoje. Ele não acolhia, não nos recebeu para estar e pausar como tantas outras vezes. Andamos, subimos e chegamos na Pedra do Sal. Lá o espaço chamou. Comecei a colocar os pratos no chão da pedra e as outras se juntaram ao meu gesto. Um prato em cada degrau. Enchemos com água. O declínio do chão deixava os pratos estáveis e a água escorria (Imagem 1).



Imagem 1 – Foto-grafia dia 13 de março de 2016.

Fonte: foto de Ruth Torralba.

Dispomo-nos no espaço, cada uma com seu objeto, no seu mergulho para fora do espaço. O prato refletia minha sombra, as cores das casas do morro, o voo dos pássaros e a dança das nuvens no céu (Imagem 2). O cadinho de água no prato virou lago, rio, mar por onde meu corpo viajava. A água lavou toda a pele de mim, me inundou de suavidade.



Imagem 2 – Foto-grafia dia 13 de março de 2016.

Fonte: foto de Ruth Torralba.

Olho para Thaís, que está numa sintonia distinta, num outro tipo de vigor. Ela despedaça um pedaço de barro no prato d'água e depois risca a pedra com o que sobrou do barro. O risco do barro abria sulcos no chão da pedra, como se rasgasse-riscasse a terra, a pedra de sal. Meu corpo segue seu traço na pedra e o rastro de água que escorre pedra abaixo. Descemos, escorremos pela pedra de sal, juntas, sugadas, rastejantes, nos misturando à pedra, à água, ao sal, ao barro. As crianças (só meninos) se contagiam e começam a escorregar na pedra com uma alegria transbordante (Imagem 3). Também escorregamos na pedra feito escorrega, brinquedo de criança. As mães dizem que precisam ir e os meninos pedem para escorregar uma última vez. Eles nos dão espaço para brincar e depois se juntam todos no espaço da pedra para escorregar todos juntos uma última vez.



Imagem 3 – Foto-grafia dia 13 de março de 2016.

Fonte: foto de Ruth Torralba.

Hoje escorregamos aguadas pelo espaço da Pedra do Sal. Deixamos nosso rastro-água na pedra, que nos devolveu seu corpo de presença cheio de memórias. Quando chego em casa, mostro para meu filho as fotos que fizemos hoje e Pedro diz: “a Pedra do Sal! Se chama assim porque antigamente o mar chegava até lá e deixava marca de sal na pedra”. Hoje ela virou lugar para brincar, pausar, escorregar e para alguns corpos de mulheres desaguarem².

O Morro da Conceição é um marco da ocupação inicial da cidade do Rio de Janeiro pelos portugueses. Seu modo de vida e sua arquitetura semelhante aos tradicionais bairros portugueses resistiram às profundas transformações urbanas que a cidade sofreu ao longo do tempo. Encontramos a origem de seu nome na pequena capela em homenagem a Nossa Senhora da Conceição, que foi construída no alto do morro. Uma das pesquisadoras do Núcleo, Thaís Chillinque, mora ao lado da capela, que continua imperando no alto do Morro.

A escolha por esse canto da cidade sofreu forte influência do fato de uma das pesquisadoras estar morando no Morro da Conceição, que fica localizado na zona portuária da cidade, espaço que vem sofrendo grandes transformações ao longo dos últimos anos devido à cidade ter sido eleita sede de grandes eventos internacionais, como as Olimpíadas 2016. O Núcleo já tinha como tema a ocupação afetiva dos espaços e vinha pesquisando a deriva do corpo na criação de novos gestos, novas danças e narrativas através da cartografia do corpo, na relação com outros corpos e com o espaço no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Daí surgiu a vontade de percorrer novos caminhos da cidade, percorrendo sua gênese. E como encontro, como dissemos, é co-incidência de forças, eis então que se encontram desejo e possibilidade.

Ao habitar o Morro, encontramos também um modo diferente de viver na cidade, com mais ar, mais pausa, mais espaço para pousar e respirar. O olhar ofuscava e o pé desequilibrava ao encontrar a geografia sinuosa composta por adros e praças e tantos outros cantos para pausa e pouso. Conhecemos os moradores, escutamos suas histórias, comemos as comidas que eles fazem e vendem (salgadinhos, docinhos, sacolés), brincamos com suas crianças, conhecemos os lugares (Escola Sonja Kill, Observatório do Valongo, Biblioteca do Morro da Conceição, Casa Porto), nos movemos no chão e no muro de seu habitat. Criamos um corpo no chão do Morro e tecemos

fissuras e abrimos fendas por entre seus cantos. Somos mulheres que dançam quando caminham por entre suas ruas, sob o céu da cidade e o voo incessante dos pássaros. Espaço também é tempo. Estar no Morro da Conceição é furar o tempo, estar entre-tempos, entre o tempo inaugural e o tempo atual do Rio. Rio que leva ao mar. A Pedra do Sal, espaço que abriga várias manifestações culturais no Morro, se chama assim porque um dia o mar lambia de sal seu corpo. Numa manhã de março do ano de 2016, corpos de mulheres lambiam a Pedra do Sal, como água de cachoeira, de rio descendo pedras.

Em *Carne e Pedra*, Richard Sennet (2006) aborda a relação entre corpo e cidade exercida pelos gregos através do ritual da Tesmoforia. Ele nos conta sobre as diferenças sociais que circunscreviam práticas específicas a homens e mulheres, cidadãos e escravos na *polis*, que eram relativas à diferença de temperatura entre os corpos. Ao funcionamento do corpo correspondia um funcionamento e valor na cidade. A quantidade de calor dos corpos produzia sentido e valor: corpos frios eram considerados fracos e passivos, enquanto que os quentes eram os fortes e ativos. Corpos frios eram os corpos de mulheres e escravos e quentes os corpos dos homens livres. Richard Sennet aponta como os corpos frios das mulheres gregas criavam outros sentidos, para além da passividade e fraqueza, através de um ritual chamado Tesmoforia.

A Tesmoforia, ritual agrícola de origem pré-homérica, era realizada pelas mulheres gregas na cidade quando durante três dias, no outono, às vésperas do plantio das sementes, reuniam-se para o ritual. Primeiramente, as mulheres abatiam e enterravam porcos – considerados sagrados pela mitologia grega –, depois retiravam os restos da carne e cobriam as carcaças com sementes. Devolviam tudo às covas, afastavam-se do local, e juntas mantinham-se em abrigos, onde defumavam o ambiente com folhas de salgueiro. No terceiro dia do ritual, emergiam, sentindo-se com novo brilho, calor e potência.

Podemos afirmar que as transformações no corpo, neste ritual, não têm sentido somente individual, relativo ao autoconhecimento ou autocuidado, e estão também implicadas com os gestos políticos na cidade. A experiência de criar outro corpo é também experiência de construir um espaço para esse corpo na cidade. A verdade fisiológica imposta socialmente que tinha como efeito político a exclusão das mulheres na vida da cidade era sub-

vertida através da prática ritualística. Podemos dizer que a mulher grega, ao ocupar com seu corpo de presença um espaço na cidade, afirma um gesto político de transvalorização dos sentidos impostos socialmente. Segundo Cristiane Knijnik (2009), a prática da Tesmoforia deslocava vários sentidos do corpo na cidade: ocupação do espaço urbano pelas mulheres, passagem da frieza-passiva atribuída aos corpos femininos a corpos quentes e ativos e afirmação da multiplicidade de forças que constitui a polis. Ritual que é também ato performativo do corpo na cidade. Podemos assim dizer que os gestos artísticos, culturais, ritualísticos e cotidianos formam o corpo da cidade, têm a força de transformar sua paisagem.

A arte contemporânea, desde a década de 1960, com a performance, as artes do corpo e o avanço das mídias visuais e tecnológicas, vem questionando as premissas da arte e redefinindo seus sentidos. A galeria, o teatro e o museu são questionados como instituições comerciais. A arte vai para as ruas, praças, edifícios e para as universidades, habitando outros espaços da cidade. A arte vai se implicando com questões políticas e sociais de seu tempo e, como na prática da Tesmoforia, criando gestos políticos na cidade, intervindo no espaço urbano.

Nos anos 1960, especialmente nos Estados Unidos, muitos artistas comprometidos com a experimentação passam a questionar o museu e a institucionalização da arte e começam a ocupar outros espaços com suas experimentações artísticas. Essa ocupação se transformou no movimento artístico *land art*, uma arte da paisagem. Segundo Kátia Canton (2009), a partir da *land art* o diálogo dos artistas com o espaço público gradativamente se expandiu e se modificou. No cenário da dança essa experimentação fora do palco começou a acontecer também nesse período.

Uma das inquietações que nos uniu no Núcleo foi o interesse por uma dança que pudesse ser dançada em qualquer lugar, sem necessidade a priori de figurino, cenário, iluminação ou trilha sonora. Interessava-nos compor uma dança comum que não se limitava à composição coreográfica, uma dança que não se discernia da vida, um passo-caminhar que não se distinguia de um passo-coreografia. Além disso, como pesquisadoras em dança, instigava-nos sair da sala de aula e pular os muros da Universidade, nos interessava estar na rua, fazer dança na rua e/ou em outros espaços públicos. Nossos corpos queriam dançar a vida, dançar na rua, agir com o corpo na cidade. Aos poucos fomos entendendo que nosso pequeno gesto de vagar

sem intenção e sem destinação pelas ruas com nossos corpos dançantes de mulher era um ato político. Ser mulher que vaga, que dança na rua e que está à deriva e em devir com o espaço da cidade nos parecia uma coreografia que nos fazia sentido.

Corpo-grafia: corpo, arte e política na cidade

Paola Berenstein (2002) afirma que o espaço em movimento é ao mesmo tempo o espaço da ginga e ginga do espaço, que é também ginga corporal. Ela afirma que percorrer os becos e vielas das favelas é uma experiência de percepção singular que cria um ritmo único de se mover pelo espaço, a *ginga sensual* que a sinuosidade labiríntica da favela nos dimensiona. Podemos dizer então que a *ginga* é, portanto, um ato político de subversão aos trajetos retos e objetivos que diminuem o espaço para o acaso, para a paragem e para o encontro na experiência urbana contemporânea. Percorrer os espaços *gingados* – os espaços sinuosos e labirínticos – implica um novo ritmo, um novo ocupar o espaço, uma nova presença que nos possibilita nos perder, entrar numa experiência errante. Esse movimento transforma o espaço do corpo e o espaço da cidade, entrelaçando corpo-cidade. O espaço em movimento é espaço sensorial que, antes de ser espaço, é caminho a ser percorrido. Assim nos conectamos com o espaço do Morro, sua carne marca a nossa carne, sua sinuosidade labiríntica potencializa nosso corpo que deriva por suas entranhas.

No cenário brasileiro das artes, temos na figura de Hélio Oiticica um importante pouso para pensar a relação arte, corpo e política na cidade. Oiticica era um cartógrafo, um morador da zona sul carioca, desejoso da mistura com o povo, um intelectual desejoso de se *desintelectualizar* através da dança, não qualquer dança, a dança do povo, do morro, o samba, dança da ginga, do improviso, da entrega do corpo ao ritmo do ambiente, corpo menos individual, corpo mais coletivo. Oiticica (2011) afirma seu encontro com a dança como uma busca do ato expressivo direto, da iminência desse ato, a imersão no ritmo, onde o intelecto se encontra obscurecido por uma força ao mesmo tempo individual e coletiva, força que se faz no encontro entre corpos. Na ginga, na expansão do corpo no corpo da cidade, cria-se um corpo-coletivo. O artista costumava chamar sua amiga Lygia Pape para sair andarilhando com seu fusquinha pela cidade, criando uma corpo-grafia da cidade. O encontro com o Morro da Mangueira, com a arquitetura si-

nuosa, labiríntica da favela, o encontro com o samba, com os heróis da marginália, vão cada vez mais fazendo o artista afirmar que *o museu é o mundo*.

Para Oiticica, essa experiência torna a arte uma arte ambiental. A dança e a relação com o samba e com o Morro deram para o artista “[...] a exata ideia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade” (Oiticica, 2011, p. 78). Daí surge a necessidade da criação desses espaços ambientais, como na Tropicália, que estimulem esse ato criador no participante (não mais espectador, mas agente participante da obra). Com a criação dos Parangolés, especialmente com o ato performativo ocorrido nos jardins do Museu de Arte Moderna (MAM), em 1965, durante a exposição *Opinião 65*, Oiticica afirma essa relação do corpo como presença, intervindo no espaço da cidade. Nesse dia, Oiticica invade com seus amigos da Mangueira os Jardins do MAM, fazendo com que todos que estavam dentro do museu se juntassem à performance. Como afirma Wally Salomão (2003), é uma atitude precoce a respeito de uma problemática que insurge com força nas discussões internacionais no final do século XX. Para Oiticica (2011), o museu não estava em crise, o museu é uma crise. Em 1966, ele formulava em seu *Programa Ambiental* que o *Museu é o Mundo*, é a experiência cotidiana, são os programas para as *apropriações ambientais*, os lugares ou obras transformáveis nas ruas, ligando a arte à vida, o corpo à cidade. Para Oiticica esse gesto era...

[...] a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade – há como que uma exploração de algo desconhecido: acham-se ‘coisas’ que se veem todos os dias, mas que jamais pensávamos procurar. É a procura de si mesmo na coisa – uma espécie de comunhão com o ambiente (Oiticica, 2011, p. 83).

Oiticica, com sua presença intuitiva inaugurou essa experiência poético-política-corpográfica da cidade no Rio, Londres, Nova Iorque, traçando sua arte pelo corpo-mundo. O artista ousou e usou o corpo para se misturar com o povo, trazendo o tema do morro, da arte da periferia, da questão da elitização e intelectualização da arte, afirmando a experiência marginal como re-existência aos paradigmas sociais impostos. As obras de Oiticica questionam, a partir da incorporação em sua arte de matérias sensoriais advindas da experiência no morro, ideias preconcebidas que ligam a pobreza e a raça a uma naturalização daquilo que está na margem, que é diferente e que não

se enquadra nos valores sociais, como perigoso e de menos valia. Aqui no Brasil, na época da ditadura militar, essa ideia do *inimigo interno* ao processo de desenvolvimento da nação estava intimamente ligada a todos que iam contra os padrões impostos. Quando Hélio Oiticica homenageia Cara de Cavalo com seu Bólido Caixa 18 CARA DE CAVALO, ele desarruma nossa visão codificada do mundo, nos faz ver no inimigo número 1 da moral, da ordem e dos bons costumes, um herói, como um Robin Hood da favela que impõe uma nova ordem, que ginga e dribla para sobreviver no capitalismo selvagem que engole e acentua as diferenças. Assim também é quando Clarice Lispector mostra em carne crua o que sente a cada tiro que deram em Mineirinho: “O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro” (Lispector, 1999, p. 124). Experiência antropofágica de Clarice, devir-marginal de Hélio, estar na margem entre o ser e o mundo. Segundo Eduardo Viveiros de Castro (2008), temos que virar Robin Hood, saquear para dar. Para o antropólogo, esse é também um ato antropofágico: tirar dos ricos, puxar da Europa e dos EUA e *dar* para as periferias globais.

Esse modo *estético* de abordagem da arte, nas palavras de Rancière (2005), é uma partilha do sensível que cria uma recombinação da paisagem visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer, a arte e a política. Essa partilha é um recorte dos tempos e do espaço, do visível e do invisível, da palavra, e do ruído que define o lugar e o que está em jogo na política, na vida comum das cidades. A obra *Tropicália* de Oiticica é um ícone dessa valorização de nossa cultura como experiência antropofágica, em que global e local, natural e artificial, corpo e espaço, rito e arte, arte e vida, arte e política, singular e coletivo, tudo se mistura e as linhas de fronteiras se borram. Inspirado por suas andanças nos becos e favelas cariocas, na ginga do morro, Oiticica cria essa *obra ambiente* que insere o espectador como participante da obra. Obra que só se realiza quando o participante adentra o espaço ambiental da obra e se mistura a esse espaço, acordando no corpo experiências plurissensoriais. A intuição de Oiticica traz várias reflexões a respeito da *intelectualização* da vida e da obra de arte, a respeito da vida na cidade, que vai anestesiando o corpo, a relação da obra de arte como mercadoria e bem de consumo. Além disso, insere a experiência estética na vida e o espectador na experimentação que só existe quando ele habita o espaço da obra, sendo agente e obra-acontecimento, sendo participante. Quando o crítico de arte

Sérgio Duarte quis saber da fase da obra de Lygia Clark (2014) denominada *Estruturação do Self*, após sua longa estadia na França, no final dos anos 1970, ele precisou ir até seu apartamento em Copacabana, tirar a roupa e deitar no *grande colchão*. Arte que não é para ser mostrada, mas vivida.

No cenário atual, a obra do artista Paulo Nazareth (s. d.) e sua experiência errante pelas cidades do Brasil, da América, do Mundo também nos ajudam a pensar a relação arte e cidade, corpo e política, através de questões atuais que dialogam com o local e o global, centro e periferia, contemporâneo e regional. Podemos afirmar o artista como um *flâneur* contemporâneo que cria uma cartografia do presente e um corpo receptáculo de experiências, sensações, memórias, colocando questões que borram as especialidades da arte. Uma arte que toca a questão das fronteiras em um mundo globalizado, a questão dos povos colonizados da América Latina, do povo mestiço da América, da relação com o habitar do corpo na cidade no mundo contemporâneo, a força do capitalismo selvagem em nosso país, etc. Podemos afirmar sua obra como uma cartografia de errância, que cria um mapa afetivo com os lugares por onde o corpo do artista atravessa e é atravessado.

Paulo Nazareth (s. d.), caminhante errante, narra suas viagens em papéis que viram arte, como panfletos de cordel. O artista vai coletando vestígios, encontrando pessoas, instaurando relações, traçando fios afetivos entre fronteiras geográficas, deixando o corpo ser marcado por impressões, se misturando ao espaço e ganhando sentido na deriva e no movimento de se deixar marcar pelo mundo. Nazareth tem como meta uma linha, um trajeto, um movimento de ir, de caminhar como ser coletor que coleta histórias, pessoas, coisas, memórias. Caminha descalço do Sul ao Norte, do mundo colonizado ao mundo colonizador, invertendo o mapa *mundi*, levando nos pés descalços a poeira dos lugares, deixando a carne ser impressa pelo mundo através dos passos, deixando pegadas e carregando a poeira dos lugares nas solas dos pés, levando toda a poeira da América Latina para ser lavada em algum canto dos Estados Unidos³. Caminha para se livrar da ideia de permanência. Experiência de tecer redes no mapa estratificado por fronteiras que não são meramente geopolíticas no mundo globalizado. Como um aracniano, vagando, vai tecendo teias, redes de relação que abolem as fronteiras, conectando arte e vida.

Nós também escrevemos depois de vagar, grafamos enquanto vagamos. Andamos e nossa pele encontra a textura do espaço, tecemos então

novas camadas de tempo, novas películas de corpo. Nossa dança se faz com o espaço: às vezes ela é apenas um caminhar, outras um parar, outras ler um texto na praça ou dançar para as moças da janela, outras escorrer pela pedra de sal. Ao vagar sem intenção e com atenção ao momento presente e ao espaço entre corpos, alargamos o tecido do tempo, pintamos novas cores e texturas no espaço e criamos a cada passo um novo corpo. Vagamos para afirmar o corpo em movimento como exercício ético, estético e político. Criamos grafias do corpo na cidade ao deixar o espaço grafar o corpo durante o vagar e o corpo grafar o espaço durante a escrita. A escrita se faz gesto de pensamento, desdobramento do corpo que errou pelas cidades do mundo. Caminhando e vagando, tentamos captar como cada situação cotidiana pode ganhar novo ritmo. Vagando, cada pedacinho de tempo cria fissuras e desfaz as durações rígidas e as fronteiras duras.

Vemos na obra de Paulo Nazareth e de Hélio Oiticica, entre outros artistas, uma inspiração para nossa errância e vagar. Inspiração que nos ajuda a pensar a relação arte e cidade, corpo e política. Ao caminhar errante pela cidade, o corpo sai do fechamento de um *eu* interiorizado e pode então acolher em sua pele o estranhamento, a diferença, o não-saber. A errância faz da arte algo cotidiano, que tece redes de confiança entre corpos na cidade. A experimentação artística é tomada como produção de sentido como sensação, conceito e direção e não somente criação estética. Como nos diz Canton (2009), os problemas que envolvem as cidades grandes não podem ser *resolvidos* por criações artísticas, mas o afeto é capaz de criar um canal de comunicação entre pessoas que partilham um mesmo espaço urbano e um mesmo contexto político e social. A arte pode intervir, criar fissuras no tempo-espaço, criar espaços de abertura no congestionamento dos sentidos, na indiferença e intolerâncias às alteridades e às desigualdades. A arte pode abrir espaços para respirar e para pausar, pode fazer o pensamento dançar e criar um corpo comum, um corpo-coletivo para uma partilha da experiência sensível nas cidades do mundo, afirmando com Oiticica que o *Museu é o Mundo*.

Nossos gestos de errância pelo Morro, sem intencionalidade prévia, sem previsão e com muita provisão e profusão de matérias, se afirmam como gesto político de abrir fissuras no espaço-tempo da cidade. O corpo perseguiu o desejo de encontrar os lampejos dos vagalumes, como nas palavras de Didi-Huberman (2011), criando pequenos levantes na cidade.

Ocupar Espaços é uma per-forma-ação

Sobre ser-mulher e caminhar nas ruas do cais

Os dias pesam sobre a cidade Maravilha que aguarda os Jogos Olímpicos. Cidade que grita. Se ela falasse, poderia contar tantas histórias que a velocidade midiática não conseguiria sustentar. Hoje o beco que leva a primeira subida para Conceição está vazado: não acolhe os corpos dos moradores de rua, nem reserva espaço para os vendedores ambulantes. Hoje apenas um ambulante resiste perante a guarda municipal que, ao menos hoje, usa a palavra e não a força. Chego ao nosso porto e aguardo Laura e Thaís. Bruna está a caminho. Lídia está doente. Converso com Francisco e, sob um espanto compartilhado, falamos da ação da polícia na Ocupação da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro (SEDUC). Nada é noticiado nos jornais até àquele momento, mas sabemos que a violência opressora do Estado está operando e tentando minar a força revolucionária de nossa juventude. As meninas chegam e conversamos sobre essa nuvem cinza que está flinando sobre nós. A mesma nuvem que pesa traz a luminosidade dos dias. Thaís conta que caminhou ontem pelas ruas do cais. Como moradora da região portuária vive de perto os paradoxos das mudanças da cidade. Agora é bom andar por ali, a brisa do mar chega, os pássaros podem dançar ao vento, mas essas ruas não dão mais colo a tantos desabrigados da ordem social. Thaís nos convida a iniciar nossa expedição cartográfica pelo cais. Penso no gesto do agarrarlargar⁴ que nos propomos a fazer mais uma vez. Eu penso e Laura aponta um graveto branco perdido na Casa Porto e nossos corpos sintonizam no gesto partilhado e seguimos *agarrarlargadas* pelas ruas do cais. Os movimentos precisam ser atentos para o lado de dentro (espaço entrelaçado da relação) e para o lado de fora (os movimentos captados das derivas pelo cais). O corpo todo também tem que se agarrarlargar: das ideias preconcebidas, das direções determinadas; e ele flana. O corpo capta o espaço e cria um espaço em relação, em composição. Colocamo-nos ao lado para tecer um tempo-templo uma-com-as-outras. Tudo que o olho vê, ele vê-com, formamos um corpo-com. O tempo está alargado e o espaço é deriva. Somos teia em movimento. Sinto como se meu corpo tivesse multiplicado suas direções no espaço e vê-sente o voo dos pássaros, a brisa do mar, as paredes das construções, tudo a nos tocar e nos trans-

formar, a nos atravessar numa *transa* plurissensorial onde de fato #tamojunto# (Imagem 4).



Imagem 4 – Foto-grafia de 6 de junho de 2016.
Fonte: foto de Ruth Torralba.

Estamos tão juntas que nosso corpo desloca o espaço. Somos só mulheres. Somos só três mulheres com a força de uma multidão. Caminhamos pelo cais e a única outra mulher que partilha aquele lugar conosco é uma mulher que trabalha num dos prédios já inaugurados. Somos três mulheres agarrarlargadas e muitos homens se espantam com nosso gesto: primeiro olham as mulheres e, quando veem o objeto que nos entrelaça, retornam o olhar num gesto demorado e estranhado. Somos só mulheres num gesto paradoxal que, se antes era para nada, para vagar, ao encontrar o olho do operário da construção do cais, toma um tom de deslocamento: não, não são só mulheres que andam sozinhas pelo cais, elas carregam um objeto para nada, para vagar, elas estão juntas, entrelaçadas e agarrarlargadas (Imagem 5).



Imagem 5 – Foto-grafia de 6 de junho de 2016.
Fonte: foto de Ruth Torralba.

Encontramos um caminho para o Morro e seguimos até lá. É bonito ver, do local em que estamos, a Conceição se anunciar bela com seus casari-

os. Ela nos chama e nós a seguimos. Seguimos por um novo caminho. Passamos em meio às obras da cidade Maravilha e mais uma vez encontramos o olhar deslocado de homens que, se antes buscavam ver nossos *rabos*, se atentam ao pau-graveto que agarrarlargamos. Encontramos um prédio que é uma escola de crianças do ciclo fundamental, apesar de parecer uma pequena prisão escura. Olhamos pelo buraco do portão e sai de lá um homem que parecia o inspetor e também parecia um louco no manicômio. Esse homem poderia ser um louco do manicômio, um presidiário, mas era tudo isso e também um inspetor de escola. Thaís pergunta se a escola está ocupada pelos estudantes em greve. O homem não entendeu num primeiro momento e disse que para saúde, educação e cultura *não tem dinheiro porque não tem lucro*. Digo que aquela escola parece ser de fundamental, que não deve ser estadual e não está em greve. Ele me olha em meio aos seus brados desconexos e diz *Isso mesmo. Aqui não tem esse negócio não. É criança pequena*. Ele parece, a um só tempo, se indignar e se colar ao discurso dominante. Sai uma mãe e uma criança de lá de dentro, a mãe sorri e a imagem não se cola: o sorriso dela e a escuridão do lugar. Saímos de lá com uma sensação forte de que uma janela se abriu para nós naquela cena. Uma janela que mostra as contradições de nosso tempo presente. Entendo agora o caminho de deriva do pensamento de Foucault (2013) que se debruçou por tanto tempo perante as instituições disciplinares para no final da vida nos brindar com seu texto sobre *O corpo utópico e as heterotopias*. Esse texto faz tanto sentido aqui-agora. Precisamos fazer ventar a instituição, ocupar de afeto para tirar as traças disciplinadoras e aniquiladoras da vida. Precisamos não tanto mais quebrar do que cuidar, ocupar amorosamente para criar novos espaços no próprio espaço.

Seguimos para a Conceição...

agarrarlargadas com a força que ela convoca... (Imagem 6)



Imagem 6 – Foto-grafia de 6 de junho de 2016.
Fonte: foto de Ruth Torralba.

Lá nosso corpo fica mais leve, a tensão dos olhos dos outros não está mais presente. Somente a Conceição com suas memórias de pedra, chão, parede, adros, escadas, curvas para nos acompanhar. Ali podemos até nos aventurar a colher erva para um chá (Imagem 7) e repousar a pele e respirar suave e encontrar brecha no espaço... Rasgar a película do espaço e a nossa também para rasgar-se num encontro.



Imagem 7 – Foto-grafia de 6 de junho de 2016.
Fonte: foto de Ruth Torralba.

Lá na Conceição, nossa travessia agarrarlargada foi vista por meninas de uma escola. Duas meninas que estão num canto do Morro gritam para as outras que estão em outro canto: *Elas estão andando com um pau na mão. Três mulheres com um pau na mão. HaHaHa.*

Mulheres agarrarlargadas.

No fim, uma pausa para um chá de erva colhida nos muros da Conceição⁵.

Em nossa pesquisa, entendemos nosso fazer como ação de ocupação afetiva do corpo no-com o espaço. As derivas e errâncias pelos cantos do Morro nos dispararam dois gestos cartográficos que aqui denomino de: fo-

to-grafias⁶, que são registros de imagens realizados no momento presente da experiência; e texto-grafias, que são escritos realizados após o gesto de ocupação. Entendemos que nossos gestos performam mundos, criando novas visibilidades através das foto-grafias e novas narrativas através dos texto-grafias.

Nossa deriva partia da Casa Porto, espaço parceiro da pesquisa, localizado aos pés do Morro, no Largo da Prainha. Lá da Casa Porto, lemos, recebemos parceiros, conversamos sobre a deriva, traçamos no mapa da região o percurso que fizemos no encontro anterior. Não nos alongamos, exercitamos a contração do coletivo numa atenção ao estar junto. Nossos músculos nos ajudam a criar um corpo em abertura para ver, ouvir e sentir com toda a pele as curvas, relevos, cores, sons e texturas do Morro.

Nossa ação se faz em ato, em presença, numa relação de contágio intensivo com o espaço ao redor. Nossos corpos não traçam narrativas, nem contam histórias. Nosso percurso não é planejado, nem preparado. Nossa deriva segue o chamado das curvas da Conceição. Podemos dizer que é o movimento da deriva que cria um corpo em estado performático e não o contrário. A deriva nos distancia dos limites definidos do nome próprio e da história pessoal no mesmo instante em que convoca a presença intensiva do corpo. Em nossa pesquisa, as narrativas são criações a posteriori e narram sempre uma experiência compartilhada.

Abordamos a performance aqui como um campo das artes que está em consonância com nossas ações. Não somos performers, mas pesquisadoras-artistas da dança que entendem a dança para além dos coreografismos, afirmando novas core-grafias (corpo e escrita em grego) como gestos políticos na cidade. Os estudos da performance nos interessam, no entanto, por ativar novas intensidades e estados de corpo e por afirmar a indiscernibilidade entre arte e vida, corpo e política.

Performar então aqui é habitar um espaço limiar entre a subjetividade e o mundo. Performar é habitar um momento presente, onde há um só tempo somos criatura e criador, oferecendo o corpo para uma dinâmica de contágio na busca da criação de um corpo comum, um corpo público, como nos parangolés de Oiticica ou em obras como *a casa é o corpo* de Lygia Clark, nos quais mesmo o assistir já é um fazer, o público como participante. A performance dimensiona o corpo como espaço de experimentação,

investigação e criação. Para Renato Cohen (2013), a performance se insinua num espaço-limite entre as artes plásticas e artes cênicas. Consistindo em uma arte de ruptura, a performance está em consonância com o advento da modernidade e com o início do século XX, momento em que a experimentação com o corpo sensível toma grande força. Para Cohen, a performance é uma arte de intervenção que intenciona causar uma transformação sensível em seu público.

Diana Taylor (2013) evidencia a performance como ato político, cartografando várias experiências na América Latina, em que a performance estava vinculada às questões ligadas às diferenças, às desigualdades e às minorias sociais, afirmando um caráter de resistência política no ato performático. Ela se pergunta se a performance desaparece ou persiste, sendo transmitida por meio de um sistema não arquivado que ela denominou de repertório, transmitindo memórias, fazendo reivindicações políticas e manifestando senso de identidade de um grupo. Segundo Taylor (2013), se a performance não transmitisse conhecimento, somente os letrados e poderosos poderiam reivindicar a memória dos fatos sociais. A autora aborda assim relações entre a performance incorporada e a produção de conhecimento e as mudanças sociais e políticas.

A performance é considerada como levante, como forma de intervir nos cenários políticos, como atos de transferência vitais, transmitindo conhecimento, memória e sentidos. Taylor lembra que a performance surge como tema de pesquisa nos anos 1970 ligada aos levantes sociais e disciplinares que no final da década de 1960 sacudiram a academia: o movimento feminista, o movimento Black Power, a reação às ditaduras na América Latina, etc. Segundo a autora, os estudos da performance surgem para atenuar as divisões disciplinares entre antropologia e o teatro, “[...] encarando os dramas sociais, a liminaridade e a encenação como formas de escapar das noções estruturalistas de normalidade” (Taylor, 2013, p. 32). Temos aqui uma visão ampliada de performance que a insere em um cenário necessariamente político. Através dessa visão, a performance funciona como modo de transmissão de uma memória traumática, desdobrando-se em arquivo e repertório de imagens culturais compartilhadas, ao mesmo tempo que as transforma. Para a autora, assim como o trauma, o protesto performativo se inscreve de modo inesperado e importuno no corpo social e sua força depende de sua potência de provocar reconhecimento e reação no aqui e no

agora, em vez de recontar algo que passou. Insiste assim na presença e ocupação do espaço: só se pode participar estando lá. E estar lá ou aqui em presença marca então não apenas o espaço da performance, mas também o ambiente coletivo que se dirige a todos e que nos afeta a todos e nos faz estar (todos) aqui criando um corpo de presença coletivo, instaurando pequenos levantes.

Ocupar afetivamente o Morro da Conceição é deixar aberta essa ferida do tempo que está lá num passado que ainda resiste na paisagem urbana atual, num momento em que a especulação imobiliária e a expansão de grandes empresas na zona portuária modificam, muitas vezes de forma violenta, a vida de seus moradores. Por outro lado, estar nesse espaço da cidade, ocupando afetivamente sua paisagem com nossos corpos, é estar aqui e fazer afirmar a memória do lugar de transe, trânsito e troca que era e ainda é essa região da cidade. Região que recebeu os escravos africanos na época do Brasil Colonial, que recebe refugiados de outros países e também da própria cidade à procura de moradia mais barata e que nos recebe todas as segundas pela manhã.

Realizamos com nossas ocupações em deriva pelo Morro uma performance-ação: uma ação que performa mundos. Performar é criar de um corpo presente, à espreita, à espera, como um felino antes do salto. Performar é uma atitude felina, como a dos gatos que se espreiam pelo Morro. Para tanto, é necessária uma postura de quem escuta com toda a pele os movimentos do mundo, uma postura de um corpo que aguarda e que se cria no intervalo entre o corpo e o muro. Habitar assim o momento presente, o instante-já do movimento. Performar é acessar o plano do movimento: um movimento absoluto sem sujeito e sem forma. O movimento que cria a performance “[...] não pertence ao corpo, ele atravessa o corpo, corporiza, possibilita um novo tom, um novo tônus. O corpo aparece como efeito do movimento que o atravessa e o co-compõe” (Torralba, 2015, p. 14). Esta é assim nossa dança de deriva do corpo. Aqui não se distingue o movimento do corpo de sua dança, de seu gesto de ocupar com afeto o espaço.

Nessa perspectiva da performance, a arte e a política se atravessam. A luta encontra o rito e a festa e toda rua ri e sonha um novo mundo por vir, produzindo pequenos levantes. Trata-se de ficarmos atentos aos vagalumes, como diria Didi-Huberman (2011), aos lampejos, aos levantes. Olhar através das brechas do tempo, entre passado e futuro, e compor um corpo de

presença como o dos vaga-lumes, formando uma comunidade iluminada de desejo e de danças no escuro da noite, produzindo lampejos-desvios, descrevendo linhas de deriva no escuro, não se contentando com a luz da Sociedade do Espetáculo, que ofusca a delicadeza fugaz e intermitente dos vaga-lumes.

É preciso ir até os vaga-lumes para ver suas luzes intermitentes traçando danças na noite. Foi para nós a coragem de ir e colocar o corpo à deriva que nos possibilitou *dançar* nas ruas do morro e afirmar pequenos levantes todas as segundas no Morro da Conceição. Nossa per-forma-ação abriu fissura no espaço-tempo entre nossa carne e a pedra da cidade, criando novos gestos, novas narrativas, aflorando memórias, criando deslocamentos nos olhos acostumados a sempre olhar uma paisagem do mesmo modo.

Vagar pelas ruas sinuosas do Morro, preenchendo o espaço com o corpo de mulher; propor uma dança e um modo de pesquisa em dança que pode acontecer para além dos limites do palco, da sala de aula e dos muros da Universidade; afirmar a relação corpo-cidade como ação política através da ocupação afetiva no-com o espaço; esses foram fios que traçamos durante a deriva, criando uma teia de imagens, sensações e narrativas.

Criamos um corpo coragem para levar a dança que se agita em nossos corpos para a rua, abrindo vários veios de rio na Conceição. Nossas ações afetivas rasgaram o corpo da cidade, criaram sulcos e fissuras em seu corpo de asfalto, assim como as ruas criaram marcas em nossos corpos, elas aguararam pedaços de chão da cidade de Oxum (Imagem 8).



Imagem 8 – Foto-grafia de 30 de novembro de 2015.

Fonte: foto de Ruth Torralba.

Notas

- ¹ O termo *linha de errância* advém do trabalho do educador francês Fernand Deligny, que nas décadas de 60 e 70 do século XX coordenou um trabalho com crianças autistas no sul da França. As linhas de errância se referiam aos caminhos percorridos pelas crianças que eram tratadas de modo livre e não reclusas em espaços especializados, como era comum até então. Deligny e sua equipe acompanhavam essas linhas e registravam através de vídeos e da realização de mapas. Na relação com o espaço percorrido e ocupado, o autista criava um modo de estar no mundo, na qual as linhas constituíam um mapa afetivo na sua relação com o mundo.
- ² Cartografia do Morro da Conceição escrita em 14 de março de 2016.
- ³ Performance realizada pelo artista entre março e novembro de 2011, na qual ele caminhou com pés descalços do Brasil até os Estados Unidos, passando por vários países da América Latina. Em alguns momentos, o artista precisou usar meios de transporte, como barco, mas a maior parte do percurso foi feito a pé e descalço, no intuito de levar a poeira do chão do sul para ser lavada em algum lugar dos EUA.
- ⁴ Este termo foi usado para definir um gesto em que estamos num certo modo de contato com o objeto e com os corpos de contato em que *agarramos e largamos* ao mesmo tempo, afirmando um modo não contraditório de estar na relação com os seres e as coisas do lugar.
- ⁵ Cartografia realizada em 6 de junho de 2016.
- ⁶ Além das fotografias, foram realizados alguns vídeos por colaboradores da pesquisa, mas neste texto nos ateremos apenas às imagens fotográficas.

Referências

- BERENSTEIN, Paola. Quando o passo vira dança. In: VARELA, Drauzio; BERTAZZO, Ivaldo; BERENSTEIN, Paola. **Maré: vida na favela**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. P. 59-65.
- CANTON, Kátia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Eduardo Viveiros de Castro In: COHEN, Sérgio; CESARINO, Pedro; RESENDE, Renato. **Azougue: edição especial 2006-2008**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. P. 23-36.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark: The Abandonment of Art.** Cornelia H. Butler and Luis Pérez-Oramas. New York: The Museum of Modern Art, 2014.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

DELIGNY, Fernand. **O Aracniano e Outros Textos.** São Paulo: n-1 Edições, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico e as Heterotopias.** São Paulo: N-1 Edições, 2013.

KNIJNIK, Cristiane. **Cacos Urbanos: gesto, cidade e narração.** 2009. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Para não Esquecer.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NAZARETH, Paulo. **Arte Contemporânea.** Rio de Janeiro: Cobogó, s. d.

OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica: museu é o mundo.** Organização: Cesar Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2010. P. 17-31.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

SALOMÃO, Wally. **Qual é o Parangolé? E outros escritos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra.** Rio de Janeiro: Record, 2006.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TORRALBA, Ruth. **Core-Grafias Intensivas de uma Corporeidade em Movimento.** 2015. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.



Ruth Torralba é artista da dança, pesquisadora, professora, psicóloga clínica, terapeuta pelo movimento, pela Faculdade Angel Vianna (FAV), com aperfeiçoamento em eutonia (IGA-SP, BR), mestre e doutora em psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisadora colaboradora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (NUPEED) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e do CORPOREILABS - UFF, FAV, UFRJ.

E-mail: ruthtorralba@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 29 de outubro de 2016

Aceito em 13 de junho de 2017

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.