

**“É O ENCONTRO DAS PESSOAS QUE TRANSFORMA”: A CIDADE
DO RIO DE JANEIRO POR JOVENS QUE DANÇAM**

MIRILA GREICY BITTENCOURT CUNHA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE – UENF

Campos dos Goytacazes

ABRIL -2019

**“É O ENCONTRO DAS PESSOAS QUE TRANSFORMA”: A CIDADE
DO RIO DE JANEIRO POR JOVENS QUE DANÇAM**

MIRILA GREICY BITTENCOURT CUNHA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociologia Política. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Orientadora: Prof.^a Dr.^aCaterineReginensi

Campos dos Goytacazes

ABRIL - 2019

FICHA CATALOGRÁFICA

UENF - Bibliotecas

Elaborada com os dados fornecidos pela autora.

C972

Cunha, Mirila Greicy Bittencourt.

"É O ENCONTRO DAS PESSOAS QUE TRANSFORMA" : A CIDADE DO RIO DE JANEIRO POR JOVENS QUE DANÇAM / Mirila Greicy Bittencourt Cunha. - Campos dos Goytacazes, RJ, 2019.

125 f. : il.

Bibliografia: 118 - 123.

Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do Homem, 2019.

Orientadora: Odile Elise Augusta Reginensi.

1. Cidade. 2. Corpo. 3. Encontros. 4. Dança. I. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. II. Título.

CDD - 320

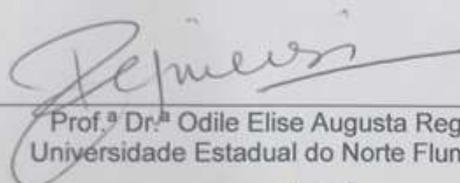
"É O ENCONTRO DAS PESSOAS QUE TRANSFORMA": A CIDADE DO RIO DE
JANEIRO POR JOVENS QUE DANÇAM

MIRILA GREICY BITTENCOURT CUNHA

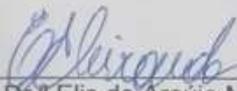
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociologia Política. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Aprovada em: 03 / 04 / 2019.

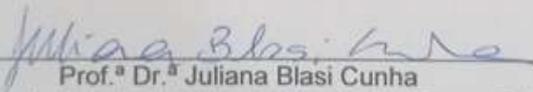
Banca Examinadora:



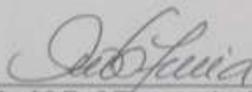
Prof.^a Dr.^a Odile Elise Augusta Reginensi (Orientadora)
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro



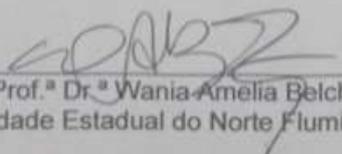
Prof.^a Dr.^a Elis de Araújo Miranda
Universidade Federal Fluminense



Prof.^a Dr.^a Juliana Blasi Cunha
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro



Prof.^a Dr.^a Teresa de Jesus Peixoto Faria
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro



Prof.^a Dr.^a Wania-Amélia Belchior Mesquita
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

DEDICATÓRIA

Àquelas e aqueles que não perdem sequer um dia sem dançar.
E aos interlocutores cujas histórias serão compartilhadas aqui.

AGRADEÇO

Aos meus amados: mãe, pai, irmã, irmão, amigas e amigos presentes nos difíceis momentos ocasionados pelo stress deste trabalho. Em especial Karine, pelo incentivo ao ingresso no programa e Andrea, que nem mesmo a quilometragem e geografia nos afastam. Aos interlocutores que em confiança condicionaram a quem não conheciam a oportunidade desse estudo. Aos que auxiliam a manutenção e refinamento do ensino e da pesquisa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) como bolsista que fui, aos funcionários, docentes e discentes, em encontros acolhedores às curiosidades, anseios, conhecimentos, afetos, emoções. Agradeço em laços mais estreitos aos "da minha turma", à professora Caterine, que sob orientação me acompanhou durante todo o meu percurso, e por todo companheirismo e amor de Gabriel. Parafraseando Carl Sagan, o que aprendi no processo é o que mais prezo na elaboração deste.

Nada é mais universal e universalizável do que as dificuldades.

Pierre Bourdieu (2012:28)

RESUMO

Este trabalho investigou os processos, significados e seus desdobramentos às ressignificações de pontos de encontros realizados na metrópole do Rio de Janeiro por jovens que se reúnem para dançar. Alcançou, por indicação “bola de neve”, 29 (vinte e nove) possíveis interlocutores. Destes, 20 (vinte) demonstraram intenção de troca à participação, e com 6 (seis) foram realizadas entrevistas seguindo à elaboração completa programada da metodologia em experimento: Trajetos Itinerários. De dois pontos de encontros iniciais foram detectados outros 17 (dezesete), totalizando 19 (dezenove) pontos a abranger toda a cidade. Junto à amplitude dos pontos de encontros, foi possível observar o quão diverso e grandioso são os fluxos das participações dos jovens que, em grupos (ou individualmente) executam variadas modalidades de danças, acopladas à denominação “danças urbanas”. Após pesquisa e embasamento bibliográfico, atentou-se à identificação e acompanhamento dos contextos históricos, culturais, econômicos, políticos e sociais da cidade, em correlação aos pontos de encontros analisados cuja intenção era traçar semelhanças, repetições e diferenças, frente aos motivos e escolhas de tais pontos específicos da cidade para a realização desta prática. Os resultados alcançados possibilitaram um panorama dos modos viventes “das cidades” que coabitam a Cidade, a compreender demandas, ajustes e adequações às necessidades da coexistência - corpo e cidade - diante locomoções, usufruto, significados e ressignificações dada pela via da linguagem corporal através da dança. A inclinação ao tema atravessa minha própria condição artística: dançarina profissional por mais de dez anos.

Palavras-chave: Cidade; Corpo; Dança; Pontos de Encontros.

ABSTRACT

This work investigated the processes of meaning and their unfolding for the re - signification of meeting points performed in the metropolis of Rio de Janeiro by young people who get together to dance. It achieved, by indication "snowball", 29 (twenty-nine) possible interlocutors. Of these, 20 (twenty) showed an intention to participate, and with 6 (six) were performed interviews following the complete programmed elaboration of the methodology in experiment: Itinerary Paths. From two points of initial meetings were detected another 17 (seventeen), totaling 19 (nineteen) points to cover the whole city. Close to the amplitude of the meeting points, it was possible to observe how diverse and grandiose are the flows of young people's participation, in groups (or individually) performing several types of dance, coupled with the denomination "urban dances". After the research and bibliographical background, it has attempted the identification and monitoring of the historical, cultural, economic, political and social contexts of the city, in correlation with the points of meetings analyzed, whose the intention was to draw similarities, repetitions and differences in relation to the motives and choices of such specific points of the city for this practice. The results achieved allowed an overview of "the living ways of the cities" that cohabit the City, to understand demands, adjustments and adaptations to the needs of coexistence - body and city - Against locomotions, usufruct, meanings and resignifications given by the way of body language through the dance. The inclination to the theme pass through my own artistic condition: professional dancer for more than ten years.

Keywords:City, body, Dance, meeting points.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Os 19 (dezenove) pontos de encontros indicados pelos interlocutores da pesquisa	36
Figura 2. Mergulhos na Baía de Guanabara	41
Figura 3. Fila de até 4 horas de espera para a entrada nos primeiros meses após inauguração - Museu do Amanhã	46
Figura 4. Imagem de tela do "Tour Virtual" pelo MAM.....	49
Figura 5. Materiais da Interlocutora Ane	59
Figura 6. Materiais da Interlocutora Teles.....	64
Figura 7. Pontos de Encontros Reboco das Artes (imagens de cima) e Teatro Cacilda Becker (imagens de baixo).....	67
Figura 8. O entorno da Praça Tiradentes.....	68
Figura 9. Materiais da Interlocutora Jona.....	74
Figura 10. Materiais da Interlocutora Meri.....	78
Figura 11. <i>B. Girls</i> e <i>B. Boys</i> nos vãos do MAM.....	99

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Termos correlacionados Corpo x Cidade	24
Quadro 2. Composição de autores consultados.....	26
Quadro 3. Síntese das entrevistas	126

LISTA DE ABREVIATURAS

ANTT	–	Agência Nacional de Transportes Terrestres
B. Boy	–	Break Boy
B. Girl	–	Break Girl
BNDES	–	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CadÚnico	–	Cadastro Único para Programas Sociais do Governo Federal
CCO	–	Centro Coreográfico do Rio de Janeiro
CDURP	–	Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro
Cepacs	–	Certificados de Potencial Adicional Construtivo
CNTUR	–	Instituto Brasileiro de Turismo e do Conselho Nacional de Turismo
Comlurb	–	Companhia Municipal de Limpeza Urbana
CRJ	–	Centro de Referência da Juventude
CSONline	–	Revista Eletrônica de Ciências Sociais
CVT	–	Centro Vocacional Tecnológico
Dataprev	–	Empresa de Tecnologia e Informações da Previdência Social
DJ	–	Disc Jockey
DSUP	–	Departamento de Suprimentos do Exército
EEFD	–	Escola de Educação Física e Desportos
Embratur	–	Empresa Brasileira de Turismo
EMOP	–	Empresa de Obras Públicas do Estado do Rio de Janeiro
ENSP	–	Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca
Fecomércio	–	Federação do Comércio
FINEP	–	Financiadora de Estudos e Projetos
FioCruz	–	Fundação Oswaldo Cruz
FUNARTE	–	Fundação Nacional das Artes/ Ministério da Cultura
GIS	–	Sistemas de Informações Geográficas
IBGE	–	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IBM	–	International Business Machines
ID Jovem	–	Identidade Jovem
IDG	–	Instituto de Desenvolvimento de Gestão
IPHAN	–	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IRB-Brasil	–	Instituto de Resseguros do Brasil
LEED Gold	–	Leadership in Energy and Environmental Design
Lei Rouanet	–	Lei Federal de Incentivo à Cultura
MAM	–	Museu de Arte Moderna
MAR	–	Museu de Arte do Rio
MC	–	Mestre de Cerimônias
MIPIM Awards	–	Marché International des Professionnelsdel'Immobilier
PAC	–	Programa de Aceleração do Crescimento
Petrobras	–	Petróleo Brasileiro S.A.
PM	–	Polícia Militar
RAP	–	RhymeAndPoetry
RB1	–	Rio Branco 1
Seobras	–	Secretaria de Estado de Obras
SESC	–	Serviço Social do Comércio
TCC	–	Trabalho de Conclusão de Curso
THE	–	Teste Habilidade Especifica
UENF	–	Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro
UERJ	–	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFRJ	–	Universidade Federal do Rio De Janeiro
UPA	–	Unidade de Pronto Atendimento
VLT	–	Veículo Leve sobre Trilhos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
I. O ENCONTRO COM O TEMA	17
CAPÍTULO 1. CENÁRIOS E ATORES: OS JOVENS E A CIDADE	33
1.1. PONTOS DE ENCONTROS	35
1.1.1. Praça Mauá – MAR e Museu do Amanhã.....	42
1.1.2. MAM	47
1.2. OS INTERLOCUTORES	51
1.2.1 Interlocutor 1	55
1.2.2. Interlocutor 2	62
1.2.3. Interlocutor 3	71
1.2.4. Interlocutor 4	77
1.2.5 Interlocutores 5 e 6.....	81
CAPÍTULO 2. CORPOS QUE DANÇAM	88
2.1. O CORPO NEGRO	91
2.2. O CORPO NEGRO FEMININO	94
CAPÍTULO 3. O ENCONTRO: A RESSIGNIFICAÇÃO PELO ENVOLVIMENTO .	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
APÊNDICES	124

INTRODUÇÃO

É preciso virar o mundo pelo avesso; é numa outra sociedade que se realizará a junção do racional e do real

Henri Lefebvre(2016b: 41)

O início deste trabalho tem base em datas anteriores. Trata-se do desenvolvimento de minha própria condição de estare experienciara cidade por realizações pessoais, tanto como uma transeunte cidadina da metrópole carioca, quanto como intérprete-criadora-bailarina por mais de dez anos em apresentações, ensaios, treinos e criações em pontos de cidades (e do mundo) semelhantes aos que aqui serão tratados.

Podem esclarecer o modo como foi iniciado este trabalho, a arte de flunar, de ser um *flâneur*, conforme me apresentou João do Rio em *A alma encantada das ruas*. Livro de bolso, comprado em banca de jornal em uma das muitas rodoviárias por qual passei, durante umaviagem de mais de um mês sozinha, a conhecer todas as capitais do nordeste: o tão sonhado “mochilão”, logo após a conclusão do curso de bacharelado.

Enquanto cidadã sempre fui pedestre e assim o costume de cruzar longas distâncias a pé. São horas de caminhada em cidades a conhecer, como turista, ou mesmo na capital do Rio de Janeiro durante minha estada como residente - o que não omite o ar de visitante diante tamanha oferta de turismos que a Cidade Maravilhosa oferece.

Também contribuiu ao entendimento, ao esclarecimento e à organização necessárias para esta pesquisa, enquanto urbana, em minhas condições mescladas de artista e pesquisadora, a experiência corporal do errar, das *errâncias*¹ pela cidade, apreendidas em *Elogio aos Errantes*, por Paola Berenstein Jacques:

¹Simultaneamente aos três momentos históricos do urbanismo moderno, Paola B. Jacques classifica em seu livro *Elogio aos Errantes*, narrativas errantes divididas em: flanâncias (meados e final do século XIX até início do século XX, recriação da figura do *flâneur* em Baudelaire, analisada por Walter Benjamin nos anos 1930, com crítica a primeira modernização das cidades), deambulações (anos 1910-30, ações dos dadaístas e surrealistas, vanguardas modernas em crítica a algumas ideias urbanísticas do início dos CIAMs - Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna) e derivas (anos 1950-70, pensamento urbano dos situacionistas, com críticas radicais ao urbanismo moderno). Aos exemplos brasileiros a autora cita os artistas modernistas dos anos 1920/30, os tropicalistas dos

O errar, ou seja, a prática da errância, pode ser pensado como instrumento da experiência de alteridade na cidade, ferramenta subjetiva e singular – o contrário de um método cartesiano. A errância urbana é uma apologia da experiência da cidade, que pode ser praticada por qualquer um, mas o errante a pratica de forma voluntária. (JACQUES, 2012:19, 23).

“Você precisa sair e andar”, afirmou a escritora e ativista política Jane ButznerJacobs em *Downtownis for People*², ainda no ano de 1953. Referência também consultada à correlação dos temas corpo e cidade:

[...] Ninguém pode saber o que funcionará para as nossas cidades olhando para os bulevares de Paris, como as pessoas do *CityBeautiful* fizeram; e ninguém encontrará a solução olhando para os condomínios e bairros residenciais das cidades-jardim americanas afastadas dos centros urbanos, nem manipulando maquetes, nem inventando cidades dos sonhos. [...] Se você sair e andar, você verá todos os tipos de sinais. Por que o centro da cidade é uma mistura tão grande de coisas? [...] Por que uma boa churrascaria está geralmente num edifício antigo? Por que os quarteirões menores tendem a ser mais movimentados do que os mais espaçados? É a premissa deste artigo que a melhor maneira de se fazer planos e projetos para os centros urbanos é ver como as pessoas os utilizam hoje; buscar os seus pontos fortes, explorá-los e reforçá-los. Não existe uma lógica que possa ser sobreposta à cidade; as pessoas fazem a lógica, e é em favor delas, e não dos edifícios, que devemos moldar nossos projetos. Isto não significa se resignar ao presente; os centros urbanos realmente precisam de uma revisão; eles são sujos, são congestionados. Mas há também as coisas certas, e pela boa e velha observação podemos ver quais são. Podemos ver o que as pessoas gostam.

Pessoas estas que participam, constitui e constrói temporal, físico e geograficamente a cidade, em movimentos recíprocos, afirmados simultaneamente. Nesse sentido, à dinâmica citadina de grandes metrópoles como ao caso do Rio de Janeiro, há possibilidades da “morte do espaço da rua como lugar de trocas cotidianas, espaço de socialização [...redefinido] em vias de passagem de pedestres e veículos” (ROLNIK, 1995:57) que permite a construção de “espectadores anônimos”, em consequência ao espetáculo do cotidiano, à ilustração do

anos 1960, *A Rua*, de João do Rio (1881-1921), *Experiências*, de Flávio de Carvalho (1899-1973) e *Delirium Ambulatorium*, de Hélio Oiticica (1937-1980).

² De Jane ButznerJacobs. Revista *Fortune*. Nova York, 1953. A Cidade é para as pessoas. Tradução de Marcelo Consentino do Original *Downtownis for People*. Disponível na íntegra em <http://www.teatrodomundo.com.br/a-cidade-e-para-as-pessoas/>. Acesso dia 11 de dez. de 2018.

Teatro de uma guerra de relatos (CERTEAU, 1997): a proliferação das diversas formas de violência atreladas à cultura do medo, às relações de poder, à cidade da memória e à memória da cidade – que se tece com o tema da nostalgia de uma cidade mítica perdida e a impossibilidade de resgate na cidade atual. (CALDEIRA, 2007:148)

Por outra perspectiva, em proximidade com a temática corpo, a cidade pode ser investigada e transformada em personagem central, conforme a hipótese de Pina Bausch³ (1940 - 2009), coreógrafa alemã que explora, numa espécie de polifonia, a fala da cidade pelo discurso dos outros: “ Bausch parece querer demonstrar que a verdade da cidade é uma construção discursiva da multiplicidade de vozes que circulam pelo espaço”(CALDEIRA, 2007:148).

Por feliz coincidência, indução ou resqúcio, minha “condição urbana” (BRITTO, 2013) e minha experiência artística profissional na área da dança - com atuações em espaços urbanos como praças, calçadas, viadutos, ruas e escadarias (assim espacializada e corporalmente envolvida com a cidade para além das locomoções e caminhos de passagens) -, só foram somadas e tomada consciência enquanto fonte de pesquisa, quando para a realização do Trabalho de Conclusão de Curso, bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense no ano de 2016.

As teorias e práticas condicionadas pelos procedimentos acadêmicos transmutou minha proximidade com os temas corpo e cidade, agora partindo de outro (novo) ponto de vista: o de pesquisadora.

Se por um lado, torna-me universitária foi sinônimo de ausência da minha prática corporal na área da dança, por outro, esta formação foi responsável por minha reconexão artística. Pois toda discussão deste trabalho percorreu a progressiva percepção “das possibilidades de experiência da cidade e seus modos de compartilhamento e transmissão” (BRITTO, 2013:36) dada pelo diálogo (que então se faz presente) na prática dos encontros realizados para dançar, sobretudo em pontos centrais e turísticos da cidade, por jovens oriundos de regiões marginalizadas (geográfica, política, social e economicamente) da cidade.

³Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch, nasceu em Solingen, em 27 de julho de 1940, falecendo aos 68 anos em Wuppertal, 30 de Junho de 2009. Coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé, inaugurou em 1973 a modalidade *Tanztheater* (Dança-Teatro) tornando-se uma grande influência em todo o mundo: “The questions never stop, and the search never ceases. There’s something infinite in it, and that’s what’s so wonderful about it” (“As perguntas nunca param e a busca nunca cessa. Há algo infinito, e isso é maravilhoso” – tradução livre). Site Oficial disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/en/>>. Acesso dia 11 de dez. de 2018.

Uma vez que a experiénciação e vivéncias contidas no corpo promovem marcas, estas foram transformadas em oportunidades ao enriquecimento da pesquisa ante meu novo posicionamento. A saber: a análise dos encontros de grupos de jovens, que motivados pela prática da dança, se reúnem em pontos específicos da cidade para dançar.

Ao fazê-los, geram questionamentos quanto à “expressão dos contrastes, a teimosia dos usos ‘indevidos’ dos espaços” (BARREIRA, 2010:156), que através da dança vão ressignificando e produzindo outros significados, ao passo em que constituem os “direitos de pertencer a cidade, de estabelecer itinerários próprios, de fazer do espaço público contemporâneo, enfim, um legítimo espaço político da diferença” (LEITE, 2002:130).

I. O ENCONTRO COM O TEMA

Sendo foco desta pesquisa a reunião de jovens em pontos da cidade do Rio de Janeiro para a realização da prática da dança, a concepção do estudo transitou pelas seguintes questões:

- Que experiência a cidade produz cotidianamente, que fica inscrita no corpo dos transeuntes (moradores e dançarinos), durante mesmo tempo em que ao ser habitado, tal espaço urbano concomitantemente também “toma corpo”? (REIS, SODRÉ & OSTROVSKI, 2016);

- Quais são os processos de ressignificações (motivados pelo exercício de dançar) produzidos nos pontos de encontros, enquanto indivíduos em identidade?;

- O que significa a semelhança e repetição dos grupos de jovens ser de maioria masculina, negra⁴, de classe social baixa, moradores de regiões periféricas da cidade?;

- O que está para além da dança, que alcança o envolvimento de horas de reunião, em pontos distantes de suas casas, que com aparelhos sonoros, acessórios, água e alimento, dançam e treinam, trocando ensinamentos e conhecimentos não só (das técnicas) do corpo como também de suas próprias (trajetórias e histórias de) vidas?

⁴ Diante as respostas dadas às entrevistas pelos interlocutores envolvidos, foi decidido o uso da fala nativa, sendo a auto declaração de todas e todos, definida como negras e negros.

Assim, o presente trabalho, em exercício interdisciplinar com autores da dança, arquitetura, geografia, antropologia, sociologia, literatura, dedica-se aos princípios e resultados da “coafetação” e da “coimplicação” (RIBEIRO, 2005)-próprias da configuração da vida pública-, quando corpo e cidade partilham experimentos de sistemas urbanos. Um estudo do cotidiano, a trazer a necessidade de refletir sobre o “não-dito”, o “invisível” e o “anônimo” (RIBEIRO, 2005), aqui configurados na imagem das dançarinas e dançarinos que se locomovem pela capital carioca para dançar. Prática que rompe com os modos de uso e apropriação da cidade, por serem, os pontos de encontros, originariamente não constituídos para tal atividade.

É válido recordar que a prática dos encontros investigada, não se restringe a cidade do Rio de Janeiro, tampouco ao país. Além do conhecimento prévio de tais procedimentos em São Paulo, França e Barcelona, tive meu próprio período de consumação dessa prática, realizadas nos municípios de Macaé, Niterói e na capital carioca. E, em viagens a outros países para a participação dos eventos: *XXI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*, em dezembro de 2017 no Uruguai; *XVI Congreso Centroamericano de Sociología*, em maio de 2018 na Guatemala; *X Congresso Português de Sociologia*, em julho de 2018 em Portugal, foi possível observar a ocorrência de encontros semelhantes ao que aqui serão mencionados nos centros urbanos destas regiões.

Estudos urbanos e dedicados à cidade estão nas Ciências Sociais desde sua constituição. Nos séculos XIX e XX, trabalhos teóricos e análises empíricas de pensadores clássicos e modernos, desenvolveram questões ainda importantes e atuais aos estudos. Algumas destas discussões foram para a elaboração de perspectivas, sobretudo no que diz respeito aos eventuais limites da circulação, mobilidade e uso da cidade, de “quens” transitam pela cidade, suas estruturas físicas, terrenos e construções transformados em pontos de encontros para dançar.

Situação que converge questões espaciais, sociais, culturais, políticas e econômicas, diante conjunturas corporais cujas presenças proporcionam olhares, falas, desconforto, interações, admiração e ameaça. Na realização de tais práticas, as tendências à privatização da construção social e das segmentações dos modos de conduta pública são então politizadas, pois, é somente a partir do que assim se diferencia que o reconhecimento público da singularidade ocorre (LEITE, 2002).

Desse modo, o estudo faz referência às diversas vias de resistências diárias exercidas pelos residentes urbanos cariocas investigados, que realizam manobras tais como: longas distâncias em transportes precários e custosos; processos de negociações com demais personagens - funcionários, guardas, pessoas em situação de rua, turistas, ambulantes, consumidores, transeuntes em geral - também envolvidos nos mesmos lugares, “pontos de encontros” então destinados à este grupo à dança; falta de incentivo, patrocínio e investimento ou auxílios; ausência de infraestrutura -banheiros, bebedouros, fonte de energia elétrica -, para ilustrar algumas das circunstâncias possíveis que foram verificadas, e que serão apresentadas ao longo da escrita deste trabalho.

Durante o procedimento temporal, material, energético e vital da pesquisa, percebeu-se se tratar de uma construção, tais encontros em uso corporais em dança, permanente, fluida, dinâmica, longe de se esgotar neste projeto de dissertação.

Nesse sentido, as prováveis fronteiras, acessos, limites, negociações, comportamentos, significados e ressignificações, obtidos na relação dos interlocutores com os pontos específicos da cidade “escolhidos” para a realização dos encontros motivados pela prática da dança, desenvolveram as seguintes questões-objetivos:

Quem são estes jovens? Porque se encontram? O que define os pontos de encontros? Onde ocorrem? Desde quando? Quais os conflitos, implicações e consequências de estarem presentes? Como se relacionam com outras pessoas reunidas por demandas variadas, de interesses distintos como para o esporte, lazer, moradia, turismo, trabalho, etc.?

A discussão dos espaços urbanos, então públicos, quando sob a presença e ação da diversidade (LEITE, 2002) é o contexto dos pontos de encontros, cujas dimensões sociais, culturais e políticas podem ser detectadas por composições que perpassam aspectos físicos e estruturais. Nos museus, estações de metrô, trem, praças, universidades, instituições culturais e fachada de teatro, as segmentações socioespaciais tornam-se visíveis de acordo com o modo e de quem as usam.

Para a compreensão e elaboração da pesquisa, por meio dos procedimentos metodológicos selecionados, foram realizadas as atividades de:

- Levantamento das referências bibliográficas de trabalhos que versam com a relação corpo e cidade;
- Identificação do grupo (jovens que se organizam para a prática da dança em pontos de encontros na cidade do Rio de Janeiro) por via do trabalho de campo - observação, entrevistas e trajetos itinerários –;
- Mapeamento dos pontos de encontros (adquiridos na execução do item anterior);
- Discussão e análise do material (coletados através da concretização das etapas mencionadas acima) e produção do resultado (inspiração e releitura de cartografia e fotonovela, para elaborações próprias dos resultados por apresentações de imagens).

Se durante longos séculos a Terra foi o grande laboratório do homem, sendo só há pouco a cidade introduzida neste papel (LEFEBVRE, 2016b), mesmo de modo ainda incipiente Cidade(s) – e ainda mais embrionário, Corpo(s) - tem sido reverberada no mundo acadêmico ao alcance de áreas, temas e assuntos grandiosos.

Embora a maior parte da literatura, “desde o mito da Torre de Babel até as modernas distopias futuristas” (CONSENTINO, 2015)⁵ trate do tema cidade, “de uma maneira geral, é da cidade grande [...] como palco de lutas, fonte de ideias e inovação, paixão, violência e medo” (ROLNIK, 1995: 96), que os assuntos e discussões são direcionados:

as cidades sempre foram convincentemente retratadas como um cenário apocalíptico de criminalidade, insalubridade, stress, individualismo, luxúria, consumismo, superficialidade e outras formas de degradação física, psíquica e moral (CONSENTINO, 2015).

Considerações que por vezes não levam em conta que a própria condição e construção, da cidade em si e por si mesma, apontam processos também a serem investigados. E mesmos que tais processos comportam perspectivas sobre ponto de vista oposto: de ânimo, criatividade e ressignificação sobre

⁵ Produção e apresentação, Marcelo Consentino. Produção técnica, Jukebox. *Podcast A Cidade na Era Industrial*, em Estado da Arte - o cânone em pauta, 24 de abril de 2015. Disponível em: <<http://oestadodaarte.com.br/a-cidade-na-era-industrial/>>. Acesso dia 10 de set. de 2018.

imposições(re)produzíveis e deduzíveis, conforme aposta a apresentação deste trabalho, pela via de seus interlocutores.

De poemas, contos, romances, aos escritos clássicos da Sociologia Urbana produzidos no século XIX (Georg Simmel, Friedrich Engels e Karl Marx), a emergência enquanto tema e (outra, quando não nova) percepção do urbano desenvolveu a Sociologia Urbana Francesa Contemporânea e a Escola de Chicago (Estado Unidos, sobretudo a partir dos anos 1930). No entanto, a consideração de Lefebvre, de que “as questões relativas à Cidade e à realidade urbana não são plenamente conhecidas e reconhecidas; ainda não assumiram *politicamente* a importância e o significado que têm no *pensamento* e na *prática*” (LEFEBVRE, 2016b: 10), são atuais (havendo completado no ano de 2018, 50 anos do livro do autor: *O direito a Cidade*).

Desse modo, a produção da pesquisa contou com autores que perpassam outras áreas, a sinalizar que o estudo e a reflexão sobre a temática urbana, “fenômeno urbano”, “urbanização”, “urbanidades”, ainda pouco aprofundada no campo acadêmico, emerge “na transdisciplinaridade, não sendo o debate exclusivo de uma única área de conhecimento” (REIS, SODRÉ & OSTROVSKI, 2016:49).

Trata-se da relação corpo e cidade, que compreende o modo, meio e via do uso urbano corporificado, contrária à hegemonia dos processos contemporâneos então reducionistas, que tendem a substituir a co-presença por representações programadas, repetitivas e petrificadas da experiência urbana (BRITTO; JACQUES, 2012:143). O alerta de Ana Clara Torres Ribeiro (2004; 2005; 2014) do “sujeito em crise”, diante os artifícios decorridos do capital financeiro globalizado, do urbanismo criado “para modernizar as cidades, ou seja, para transformar as antigas cidades - no Brasil, as coloniais e na Europa, as medievais - em metrópoles modernas”⁶ (JACQUES, 2012:31). Logo, cidades e países vão se tornando cada vez menos únicos e especiais, convertidos em “cenários desencarnados, em fachadas sem corpo”

⁶Sobre o processo das construções da cidade: “Houve a cidade oriental (ligada ao modo de produção asiático), a cidade arcaica (grega ou romana, ligada à posse de escravos), depois a cidade medieval (numa situação complexa: inserida em relações feudais mas em luta contra a feudalidade da terra). A cidade oriental e arcaica foi essencialmente política: a cidade medieval, sem perder o caráter político, foi principalmente comercial, artesanal, bancária. Ela integrou os mercadores outrora quase nômades, relegados para fora da cidade” (LEFEBVRE, 2016b:11).

(BRITTO; JACQUES, 2012:144), conforme reitera outro trecho do artigo de Jane Jacobs que caminha em mesma direção de argumento:

diversos projetos de retomada do desenvolvimento [...] estabelecerão o caráter dos centros das nossas cidades por muitas gerações adiante. [...] Qual será o aspecto destes projetos? [...] E cada projeto será parecidíssimo com o próximo. [...] De cidade em cidade os esboços dos arquitetos irão evocar a mesma e monótona cena; aqui não há espaço para a individualidade nem para extravagâncias ou surpresas, nenhuma indicação de que aqui existe uma cidade com uma tradição e um sabor exclusivamente seus. [...] muitas das pressuposições das quais todos estes projetos dependem são visivelmente erradas. (CONSENTINO, 2015)

Como *comodities*, cidades encaminham-se à padronização de uma lógica “disneificada”, do “espetáculo urbano” contemporâneo (HARVEY, 2005), à semelhança do crescimento urbano resultante da revolução industrial dos séculos XIX e XX, cuja “mundialização”, “*modernismo especulador ou destruído*” (MONNET, 1996) causou a perda da alma da cidade: “de suas identidades sob pressão de uma uniformização geral” (MONNET, 1996:222); “regulamentos e organizações que estabelecem certa ordem na cidade definindo movimentos permitidos, bloqueando passagens proibidas” (ROLNIK, 1995:20).

Na configuração mútua, realizada pelo e no corpo, na e pela cidade, além dos termos consultados, e que mais se estreitam e serão utilizados neste trabalho, de “coimplicação” e “coafetação”, a noção de “corpografia urbana” (BRITTO; JACQUES, 2008) também foi examinada: quando diferentes experiências corporais, correspondentes as diferentes memórias urbanas, formam, enquanto relação – e assim em processos que são concebidos ao longo da história pela ação ininterrupta da temporalidade -, modificações irreversíveis nos estados dos corpos e das cidades, como um registro: “uma espécie de grafia da cidade vivida que fica inscrita, mas que, ao mesmo tempo, configura o corpo de quem a experimenta” (BRITTO; JACQUES, 2012:145).

Autoras já mencionadas como Ana Clara Torres Ribeiro e Paola Berenstein Jacques, juntamente à Fabiana Dultra Britto e demais organizadores, realizam de modo bienal, desde 2008, O CORPOCIDADE. No ano de 2018, completou e foi comemorada em sua sexta edição, uma década de encontros acadêmicos que unem os grupos de pesquisa do Laboratório Urbano (PPGAU UFBA), do curso de

Arquitetura e Urbanismo, e o laboratório CoadaptativoLabZat (PPGDAN UFBA), do curso de dança, em interlocução “entre pesquisadores, artistas, estudantes e outros atores urbanos cujas práticas contribuem para a resistência ao avanço da atrofia da dimensão pública na vida cotidiana, na vida acadêmica, nas artes e na política”⁷ em defesa da democratização do espaço público.

O Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFBA, estreita-se à construção apresentada acima, com sua linha de pesquisa “Cultura, Identidade e Corporeidade”, cujos principais objetivos são: exploração das interconexões entre cultura, identidade e corpo em contextos de diversas práticas sociais; processos de identificação e auto-identificações de indivíduos e grupos através de formas específicas de sociabilidade; exame das dinâmicas de produção material e simbólica em suas construções; reflexões que recuperem as relações entre disciplinas corporais, técnicas e linguagem em variados campos da experiência social: arte, religião, ciência, medicina⁸.

Para exemplificar a grandeza, diversidade, importância e complexidade em que as temáticas corpo e cidade possibilitam ao desenvolvimento e construção, o quadro abaixo apresenta os principais termos investigados pelos programas de Pós-Graduação dos cursos de Dança, de Arquitetura e Urbanismo e de Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, seguido de uma passagem do texto de Paola Jacques e Fabiana Britto, que esclarece os termos destacados:

⁷ Retirado do texto de apresentação do evento, disponível em: <<http://www.corpocidade6.dan.ufba.br/>>. Acesso dia 01 de dez. de 2018.

⁸ Adaptação do texto de apresentação disponível em <<https://ppgcs.ufba.br/linhas-de-pesquisa>>. Acesso dia 01 de dez. de 2018.

Quadro1. Termos correlacionados Corpo x Cidade



Fonte Quadro1. Produção própria

Cabe, então, diferenciar cartografia, coreografia e *corpografia*. Uma cartografia urbana já é um tipo de atualização do projeto urbano, na medida em que descreve um mapa da cidade construída e, muitas vezes, já apropriada e modificada por seus usuários. Uma coreografia pode ser entendida tanto como um projeto de movimentação corporal – ou seja, um projeto para o corpo (ou conjunto de corpos) realizar – como um projeto urbano, um desenho (ou notação), uma composição (ou roteiro). No momento da execução de uma coreografia, da mesma forma como ocorre com a apropriação do espaço urbano, que difere do que foi projetado, os corpos dos bailarinos também atualizam o projeto e realizam, ao executarem a dança, o que poderíamos chamar de uma cartografia da coreografia.[...] Portanto, ela [a corpografia] não se confunde nem com a cartografia nem com a coreografia e tampouco seria uma cartografia da coreografia (ou carto-coreografia que expressa a dança realizada), nem uma coreografia da cartografia (ou coreo-cartografia, que expressa um projeto de dança criado a partir de uma pré-existência espacial).[...] não dependem de uma representação gráfica para tornarem-se visíveis, pois é a própria manifestação dessas corporalidades que corresponde às corpografias” (BRITTO; JACQUES, 2012:151-152)

Propostas de estudos envolvidas com a relação corpo x cidade assemelham-se em suas pretensões de rompimento com a lógica contemporânea cada vez mais privatizada e, conseqüentemente mais restritiva, a promover uma redução da ação urbana, por parte dos habitantes em constante “condicionamento da experiência corporal pela espetacularização das cidades” (BRITTO; JACQUES, 2012:153). Para tais considerações foram consultadas as noções de “micro prática”(s) e “micro

resistência”(s) (JACQUES, 2008), como compreendo ser o caso dos grupos de jovens em suas práticas de encontros para o exercício de dançar.

Frente à ocidentalização de um mundo então assimespetacularizado, compreender a relação cidade e corpo é também compreender o Outro, os vários Outros. O múltiplo, diverso e diferente que Ana Clara Torres Ribeiro, indica de serem negados, mas que resistem em práticas sociais que garantem sua circulação e permanência. São “os praticantes ordinários da cidade [que] fazem o exercício tenaz do incerto, do tentativo, das astúcias urbanas e outras criações” (JACQUES, 2012:297). Os “sujeitos corporificados” (RIBEIRO, 2004) cujas ações, ainda que realizadas de maneira não intencional, apontam, por si só, como ato político (RIBEIRO, 2014).

Para esta pesquisa “pontos de encontros” foi uma nomenclatura estabelecida com afinidade de corresponder à fala nativa⁹, frente às variadas expressões utilizadas pelos interlocutores para dar nome ao lugar específico estabelecido para seus encontros e realizações de seus treinos e ensaios. Como não se trata do estudo apenas de um lugar, pontos de encontros significará o tratamento generalizado para todos os lugares envolvidos, abordados para as situações semelhantes ao uso dado pela dança.

Demodo geral, o próprio nome do bairro, dos prédios e das construções foram utilizadas como referência: “o MAM”, “o Aterro”, “na Faculdade”, “no CRJ”, “em Manguinhos”, “Caxias”, “na estação”, “no metrô”, “no trem”, “palco”, “sala”, “espaço”, “ambiente”, “lugar”. Entretanto, dentre as falas, “ponto” e “encontro” apareceram em repetições. E para além da condição emotiva/afetiva do “encontro” verificado nas falas dos interlocutores - conforme carrega o próprio título da pesquisa: “é o encontro das pessoas que transforma” (e demais registros que compõe o Capítulo 1,

⁹Método realizado na experiência-presente do outro (trabalho de campo), e na experiência do outro-como-presença (observação participante), onde a cultura se apresenta como oralidade: “o fonocentrismo constrói a possibilidade de um acesso direto ao pensamento proporcionado pela fala e pelo som, significante que, por não se manifestar em sua real materialidade externa, acaba por não separar o *self* de seus pensamentos. [...] Uma formulação possível da teoria da significação da antropologia, [...que...] toma a voz como veículo pleno da experiência do outro [...] Em tal esquema de inteligibilidade, a voz se manifestaria, inicialmente, quando articulada em campo [...] posteriormente, ela seria suplementada pela marca morta da escritura. Haveria, portanto [...] uma aproximação da voz em relação à vivência intuitiva do outro, à verdade protelada pelo texto. Mantém-se, desse modo, a crença na relação direta da voz com o significado, no signo espontâneo e quase-transparente, na empatia com o outro através do ‘sopro do espírito’.” (REINHARDT; PEREZ, 2004:248-249; 250-251).

reservado aos participantes) -,há ainda a consideração deHenri Lefebvre.Em seu livro,*O direito à cidade*, o encontro é apresentado como uma possibilidade de ruptura aos *processus* citadinos, humano e vivo:

Os habitantes (quais? Cabe às pesquisas e aos pesquisadores encontrá-los!) reconstituem centros, utilizam certos locais a fim de restituir, ainda que irrisoriamente, os encontros. [...] Ao mesmo tempo que lugar de encontros, convergência das comunicações e das informações, o urbano se torna aquilo que ele sempre foi: lugar do desejo, desequilíbrio permanente, sede da dissolução das normalidades e coações, momento lúdico e do imprevisível. Este momento vai até a implosão-explosão das violências latentes sob as terríveis coações de uma racionalidade que se identifica com o absurdo. Desta situação nasce a contradição crítica: tendência para a destruição da cidade, tendência para a intensificação do urbano e da problemática urbana. [...] Atribuir a crise da cidade à racionalidade limitada, ao produtivismo, ao economismo, à centralização planificadora preocupada acima de tudo com o crescimento, à burocracia do Estado e da empresa, não é falso. (LEFEBVRE, 2016b: 84-85)

Contudo, a decisão “pontos de encontros”, em menção onde ocorrem as práticas de dança aqui investigadas, junto aos termos e conceitos verificados em estudos partícipes das temáticas - corpo e cidade -, não afastam as considerações igualmente importantes à concretização e resultado desta pesquisa, que percorreu ao exame de autores de áreas diversas ao longo de toda a formação,contribuindoàs reflexões, em maior ou menor complexidade, que serão abordados indireta ou diretamente ao longoda escrita desta dissertação.

Para valorização e esclarecimento da construção programática, do estudo realizado, atenta às considerações isoladas das vertentes Corpo, Cidade, e aqueles desenvolvidos da sua relação, Corpo x Cidade, o quadro a seguir está organizada em ordem alfabética com os nomes dos autores consultados:

Quadro2. Composição de autores consultados

AUTORES	ÁREA	CIDADE	CORPO	CIDADE X CORPO
AGIER (2011)	Antropólogo			Lugares
AUGÉ ([1992] 2005)	Antropólogo	não lugar		
BOURDIEU (2012)	Sociólogo		<i>Habitus</i>	
CERTEAU (1998)	Historiador; Filósofo	espaço; lugares	ruídos de corpos	percurso; demarcação; lugares

				estratificados
DELEUZE; GUATTARI (1996)	Filósofo; Filósofo, Psicanalista, Militante	espaço liso		
ELIAS (1990)	Sociólogo			Tradição
ELIAS; SCOTSON (2000)	Sociólogo		Estabelecidos; <i>outsiders</i>	
FOUCAULT (1987)	Filósofo		saber do corpo; corpos dóceis; corpo-objeto	anatomia política
HALL (2001)	Sociólogo, Teórico Cultural		Identidade	
LEITE (2007)	Sociólogo			lugares
MAGNANI (1993; 1996; 2002; 2003; 2007; 2010; 2012; 2014)	Antropólogo			circuito; pedaço; trajeto; mancha
MAUSS (1974)	Antropólogo, Sociólogo		técnicas corporais	
RELPH (1976 apud MIRANDA, 2018)	Geógrafo			lugar
SANTOS (1996)	Geógrafo	espaço opaco	homem lento	
TUAN (1983 apud MIRANDA, 2018)	Geógrafo	lugar	lugar	lugar
WACQUANT (2002)	Sociólogo		capital-corpo	

Fonte Quadro2. Produção própria

Durante a observação de campo, “cultura” esteve presente nas falas dos interlocutores, entretanto a abordagem para o trabalho será sobre a implicação econômico-social, apresentada por Felix Guattari e Suely Rolnik, que divide indivíduos e grupos entre ser, ter e possuir cultura em seu sentido valorativo, englobando respectivamente instrução, identidade e poder de aquisição de acordo com seu contexto (GUATTARI; ROLNIK, 1996).

Foi averiguada - sem desenvolvimento - a possibilidade ao diálogo “uso social” (MICELLI, 1987), sobretudo enquanto um recurso à possível constituição de público (DEWEY, 1988). Uma vez que a prática do exercício da dança, como responsável ao sentido de utilidade (e sentido de nova - outra - utilização) com os pontos de encontros, também abarca noções envoltas da “concepção de poder” (SANTOS, 1996), diante sua desconstrução de “padrões” e “normalidades” aos modos de usos. Designa, quando legitimada em ação e palavra, “lugares de

afrontamentos”, “lugares de rupturas” e de “insurgências” (FOUCAULT, 1979; 1999; 2001) os momentos em que os jovens, em diferentes grupos e indivíduos, conforme o perfil dos interlocutores envolvidos, se encontram para dançar em pontos da cidade não constituídos para tais usos/contra-usos. Atuações que ocorrem pelas “brechas, margens e desvios dos holofotes do espetáculo urbano” (JACQUES, 2012:37), a pronunciar assim uma denúncia ao confisco da cultura, que muitas vezes acabam por operar ao engrandecimento daqueles que já são os privilegiados da sociedade (POULOT, 2009).

Se é na vida pública que as diferenças são afirmadas - e reafirmadas cotidianamente - pelos atores, os pontos de encontros atuam numa dimensão socioespacial da vida urbana, caracterizada fundamentalmente por ações e influências que atribuem sentidos, identidade e pertencimento - aos corpos e à cidade -, diante o anúncio às diferenças, à partilha e à disputa das diversas realidades.

Ao exemplo dos interlocutores deste trabalho, a existência é publicizada politicamente pela dança, pois, à noção de “corpos abjetos”, apresentada por Judith Butler, o uso da cidade carioca por seus moradores de regiões periféricas, condiz a corpos que “não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ [os pontos de encontros] é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito” (BUTLER, 2000:155).

Os métodos e procedimentos que acompanham o desenvolvimento do trabalho correspondem às referências de pesquisadores com problemáticas semelhantes, selecionadas ao intuito de melhor compreender a relação entre corpo e cidade. Técnicas das ciências humanas construídas a partir das relações de trocas com os entrevistados, a alcançar seus pontos de vista, suas perspectivas, atitudes, valores, motivações e comportamentos diante distintos contextos, produzidos de acordo com seus interesses e visões de mundos (HARVEY, 2009; LEFEBVRE, 2016a).

Por “observar como as diferentes margens espaciais, sociais e culturais crescem na cidade contemporânea [... evocando] lugares que não correspondem às regras e normas estabelecidas pelo Estado” (REGINENSI, 2015:19), a presente pesquisa elabora desde seu princípio o emprego de metodologias qualitativas. Do “estranhamento” (LÉVI-STRAUSS, 2005) ao estudo crítico e autorreflexivo da

alteridade conquistada em observação participante- e participação observante (WACQUANT, 2002) -, que reconhece o questionamento desde Malinowski (CLIFFORD, 1998) - sobre a validade das informações dos informantes -, à proposta sugerida por Colette Pétonnet, que alcança diferenciadas possibilidades diante as condições de acesso no exercício de andar, ver, conversar e escrever, frente uma “noção de situação social, de região moral e de quadro” (REGINENSI, 2015:28).

A considerar alterações e ajustes (à natureza de organização), conforme a necessidade às condições particulares e próprias de cada interlocutor - em sensibilidade ao Outro que se abre e que também investiga -, o trabalho toma corpo e sentido conforme aquisições e acúmulo de elementos adquiridos pela interação – pesquisadora x interlocutores. Estes resultam em materiais, conteúdos e dados, posteriormente analisados à obtenção do produto final desta pesquisa.

Junto à importante construção da conquista da confiança, todos os atores envolvidos, participantes contactados e pesquisadora, experimentam comportamentos e papéis (re)afinados constantemente. Um jogo de equilíbrio entre distância e aproximação, envolvimento e empatia que vão se tornando possíveis após gradativos encontros. Um processo de lapidação da pesquisa, obtidos pela combinação dos procedimentos metodológicos apontados a seguir.

A revisão bibliográfica, uma das primeiras etapas, foi realizada concomitantemente ao exercício do trabalho de campo - com anotações fixadas em caderno de notas, organizados em forma de diário - iniciado em dois pontos de encontros conhecidos previamente: o MAM e a Praça Mauá.

As entrevistas, em formato semiestruturada e não estruturada (BAUER, GASKELL, 2002), teve roteiro de perguntas separadas em quatro blocos: Perfil Pessoal; Perfil Socioeconômico; Motivações para a Prática da Dança; Da Rotina¹⁰.

Os contatos se deram por indicações em formato “bola de neve”, onde o primeiro interlocutor entrevistado recomendava uma segunda pessoa que pudesse também estar interessada em participar. Esta segunda pessoa, então indicada pelo primeiro entrevistado, também passa a indicar outro(s) possível(is) participante(s) e assim sucessivamente. Tal direcionamento pretende encurtar o acesso e facilitar a dinâmica, fluxo e sucesso da pesquisa, pois tende ao estreitamento da relação de

¹⁰ A versão completa do roteiro, elaborado e utilizado para as entrevistas realizadas para a pesquisa encontra-se em Apêndices.

confiança. Umavez que provavelmentetodos os envolvidos -diantemetodologia por indicações - participariamde uma mesma “rede”, como conhecidos, colegas e amigos (aindaque para cada participante a maneira e grau de envolvimento comigo - com a pesquisadora –tenham sido diferenciados).

Após os encontros e as entrevistas, a etapa seguinte foi a realização do Método dos Itinerários (PETITEAU; PASQUIER, 2001). Metodologia apresentada por minha orientadora, tratando-se assim de minha primeira execução, em um estudo incipiente e em experimento.

Grosso modo, o Método dos Itinerários sãoconsumações de trajetos itinerários elaborados pelos próprios interlocutores. Estas podem contar ainda com uma equipe (sociólogo, antropólogo, fotógrafo, arquiteto) para a captação dos recursos de imagem,através de registros fotográficos,ede voz, com uso de gravador, diante as falas e narrativas livresque possam vir à tona durante as caminhadas. Comoas entrevistas, as gravações de voz em áudio, das falasadquiridas durante os percursos dos trajetos itinerários são todas posteriormente transcritas (muitas vezes utilizadas complementarmente às fotonovelas).

Ocupa-se de tal metodologia o presente trabalho, dos percursos realizados em caminhadas,pelos pontos de encontrosque foram traçados, organizados livremente pelos jovens envolvidos, conformese mobilizam pela cidade para dançar. Pontos de encontros queconsideraram importantes, relevantes e que então são selecionadas para serem apresentadas e compartilhadascom a pesquisa (e a pesquisadora e seus ajudantes em primeira instância).

Junçãode imagem, fala, cidade e corpo, construída em temporalidade e trajetos personalizadosao longo de cada caminhada, guiada pelo olhar de cada interlocutor. Momento em que o pesquisador se deixa ser guiado, ao passo em que os interlocutores passam a construir, limitando ou abrindo acessos e caminhos, a proibir ouoportunizar construções, aquisições de materiais, conteúdos e dados à obtenção de materiais para as posteriores análises.

O marco dopresente acompanha e atualiza cada percurso. O registro do passado é acessado pelamemória, queacaba por condicionar o ritmo dos passos, gerandopausas para o reviver eo (re)contar dos causos. O futuro fica assegurado pelo passado que se faz presente nos momentos de pausas, momentos também aproveitados paraos registros fotográficos e de voz.

Os trajetos itinerários são densas e ricas experiências, cujos caminhos se fazem guiados pelos corpos, fala e memória. Uma construção conjunta orquestrada pela história de cada guia. Dessa forma, é uma escolha metodológica pautada numa abordagem de escuta ao outro e ao seu contexto, evidenciando valores sociais e de cidadania. Possibilidade do reconhecimento desse outro, interlocutores, agora guias de todo o trajeto, que ao longo do caminho constroem a(s) relação(ões) deste, com este Outro:

l'expérience de l'itinéraire, c'est "suivre une personne qui nous guide par le corps et la parole sur un territoire qu'il invente et construit par la mise en scène de son récit." C'est une expérience vécue donc autant qu'une méthode : "une démarche centrée sur l'écoute sensible de ceux qui interrogent dans leur culture et expérience quotidienne le territoire réel et imaginaire qu'ilshabitent. [...]". Cet ouvrage permet de saisir la puissance d'expérience que cette méthode recèle pour l'art, le design, l'architecture, l'aménagement du territoire ou les sciences sociales. Cela (la puissance de l'expérience) est au cœur de la pédagogie pratiquée dans ces rôles de lieux d'apprentissage que sont les écoles supérieures d'art, de design et d'architecture.¹¹

Como produto final de tal procedimento metodológico, através do acompanhamento dos percursos, são possibilitadas, idealizadas pelo pesquisador responsável, após seu desenvolvimento e prática, os materiais de cartografias e fotonovelas.

O presente trabalho, em experimento ao método, sendo sua primeira realização, não se debruça sobre resultados de cartografia e fotonovela, também por não alcançar uma equipe. A elaboração de imagens com os registros possíveis adquiridos têm inspirações nos materiais de fotonovela e cartografia ainda que não o sejam em plenitude. O mapeamento dos pontos de encontros indicados pelos interlocutores teve a imagem de tais percursos registrados, e com os registros das

¹¹ Tradução livre: *a experiência do itinerário é "seguir uma pessoa que nos guia através do corpo e da palavra em um território que ele inventa e constrói encenando sua história". É uma experiência vivida tanto como um método: "Uma abordagem centrada na escuta sensível daqueles que questionam em sua cultura e vivenciam diariamente o território real e imaginário que habitam. [...]"*. Este livro capta o poder da experiência que esse método possui para arte, design, arquitetura, planejamento espacial ou ciências sociais. Este (o poder da experiência) está no coração da pedagogia praticada nesses lugares de aprendizado, estão as escolas superiores de arte, design e arquitetura. Retirado do texto de apresentação do livro, disponível em: <<http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6847>>. Acesso dia 06 de dez. de 2018.

imagens fotográficas foram elaboradas produções própria, inspiradas nas produções dos resultados dos autores: Jean-YvesPetiteau,ÉlisabethPasquiere Bernard Renoux.

Para além das apresentações introdutórias elaboradas nesta primeira parte do trabalho, a sequência da escrita está organizada em mais três capítulos, Considerações Finais, Referências Bibliográficas e os resultados de própria produção em Apêndices:

- Capítulo 1.Cenários e Atores: os Jovens e a cidade - com os subcapítulos 1.1. Pontos de Encontros e 1.2. Interlocutores - a tratar a chegada ao campo de pesquisa e a seleção dos pontos de encontros, que perpassam sobre as questões do direito à cidade;a demonstrar os dados coletados e assim o perfilento desenhado pelo grupo dos interlocutores analisados.Apresenta parte dos resultados da metodologia dos trajetos itinerários, com a imagem do mapa da cidade do Rio de Janeiro com o total dos 19 (dezenove) pontos de encontros identificados -;

- Capítulo 2.Corpos que dançam- com os subcapítulos 2.1. O Corpo Negro e 2.2. O Corpo Negro Feminino - ocasião ao trabalho escrito que transcorre a memória e ao afeto, cuja importância à via e ao modo de uso dos pontos de encontros, através do corpo especificado no corpo negro, e ao corpo negro feminino é em destaque é impossível de ser negada;

- Capítulo 3.O encontro: a resignificação pelo envolvimento-a expor o enfrentamento e a afirmação diante o uso e “contra-uso” da cidade, desde os modos de locomoção, tipos de danças praticadas, recursos financeiros, entre outras questões, até suas formas de organizações, suas semelhanças às “escolhas” dos pontos de encontros, suas relações de “poder” e “saber”, correlações, conflitos, sociabilidades, interações, regras, normas, coimplicações e a constituição (ou sua negação) de cultura/arte; ação/ato político-.

Capítulo 1. Cenários e Atores: os jovens e a cidade

Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização de órgãos que se chama organismo*

Deleuze e Guattari, *Corpo sem Órgãos (apud JACQUES, 2012:317)

Este capítulo ocupa-se do desenvolvimento dos dois grandes temas envolvidos na pesquisa: corpo e cidade. Considerado importante um resgate “da ordem dos dias” que ambientalizavam o momento do entendimento e conclusão deste trabalho, à luz de uma melhor compreensão de seu contexto. Pois, sobre cidade:

Não há dúvidas de que nosso mundo está se civilizando aceleradamente, ao menos do ponto de vista literal, dado que a raiz etimológica do termo “civilização”, assim como de “civismo”, “cidadão”, “urbanidade”, “política”, “polidez” e outras expressões que denotam os mais altos graus de sofisticação da vida humana, têm toda sua origem no vocábulo “cidade”. Mas acaso esse crescimento vertiginoso das cidades implica um crescimento equivalente da cidadania? (CONSENTINO, 2015)

A considerar que a relação dos temas corpo e cidade, elaborada para este estudo, se faz pela configuração de corpos negros, estes ainda são na atualidade colocados imediatamente na linha de frente das danosas consequências do crescimento vertiginoso das cidades. O déficit à cidadania frente seus anos escravizados, cuja dívida é eterna e parece nunca “poder” ser paga, ainda ecoa sobre seus corpos negros enquanto sujeitos e cidadãos.

Como recorte à elaboração deste estudo, a consideração sobre os processos dinâmicos da cidade faz referência, especificamente, à cidade do Rio de Janeiro por meio da realização do trabalho de campo: momento em que “os encontros da pesquisa se tornam anotações de campo”, e “as experiências tornam-se narrativas, ocorrências significativas ou exemplos” (CLIFFORD, 1998:41, 44); os eventos de linguagens passam a ser constituídos em dados discursivos, através das condições dialógicas apropriadas em formas textualizadas (REINHARDT; PEREZ, 2004).

Tal operação escritural – que produz discursivamente origens não-discursivas – pretende uma captura do que não é fixo nem fixado, dos movimentos constantes da vida na cidade e da cidade na vida, daquilo e daquelas e daqueles que mesmo em ameaça de domesticação e anestesiamiento (JACQUES, 2012) sustentam e mantêm-se. Tais como os exemplos verificados dos pontos de encontros, que durante o decorrer do tempo tornaram-se específicos para a convivência e proximidade dos jovens, dos corpos, das danças, e das cidades que coabitam a Cidade.

Nesse sentido, minha escrita faz-se habitar através das interpretações da “condição urbana” dos interlocutores, configurada pela “coimplicação” e “coafetação” despertadas no processo deste estudo para/ao/do corpo com/pela/à cidade. As múltiplas limitações, como as referentes ao “tamanho dos pontos”, horários cabíveis aos encontros e a alternativa de seus modos de “contra-usos”, não restringem as inventividades, inspirações, o costume e a maneira criativa e necessária para que os grupos e indivíduos concretizem seus encontros motivados pela dança.

A própria construção imagética *per si*, de tais corpos juvenis, em maior número negro e masculino, de classe social baixa, que em tom de compromisso e ritualização, portam aparelhos sonoros, acessórios, vestuários, alimentos e água, a sustentar horas de treinos, ensaios, em trocas que estão para além do foco motivador da atividade com a dança, promove vastas observações. Estes jovens exercitam assim, a alteridade em semelhança aos exemplos dos “Homens Lentos” (Milton Santos), dos “Sujeitos Corporificados” (Ana Clara Torres Ribeiro) e dos “Praticantes Ordinários das Cidades” (Michel de Certeau):

São sobretudo os habitantes das zonas opacas da cidade, dos “espaços do aproximativo e da criatividade”, como dizia Milton Santos, das zonas escondidas, ocultadas, apagadas, que se opõem às zonas luminosas, espetaculares, gentrificadas. [...] O Outro urbano é o homem ordinário que escapa – resiste e sobrevive – no cotidiano, da anestesia pacificadora. Como bem mostra Michel de Certeau, ele inventa seu cotidiano, reinventa modos de fazer, astúcias sutis e criativas, táticas de resistência e de sobrevivência pelas quais se apropria do espaço urbano e assim ocupa o espaço público de forma anônima e dissensual. (JACQUES, 2012:15)

Por essa mesma perspectiva, as conjunturas jovens e cidade são sistemas vivos, cujos princípios e resultados constituem a configuração da vida pública diante

a corporalidade da cidade e a condição pública de seus cidadãos. Considerada enquanto base às experiências¹², a abrigo rotina, modos, meios, situações, afago, afeto e usos, a cidade, e seu estado cotidiano interligado ao que é feito, alterado, concretizado e (re)elaborado na ordem do dia a dia, possibilitou a expansão do número de pontos de encontros identificados, com a soma de cada novo contato mapeado pela interlocução dos atores acompanhados.

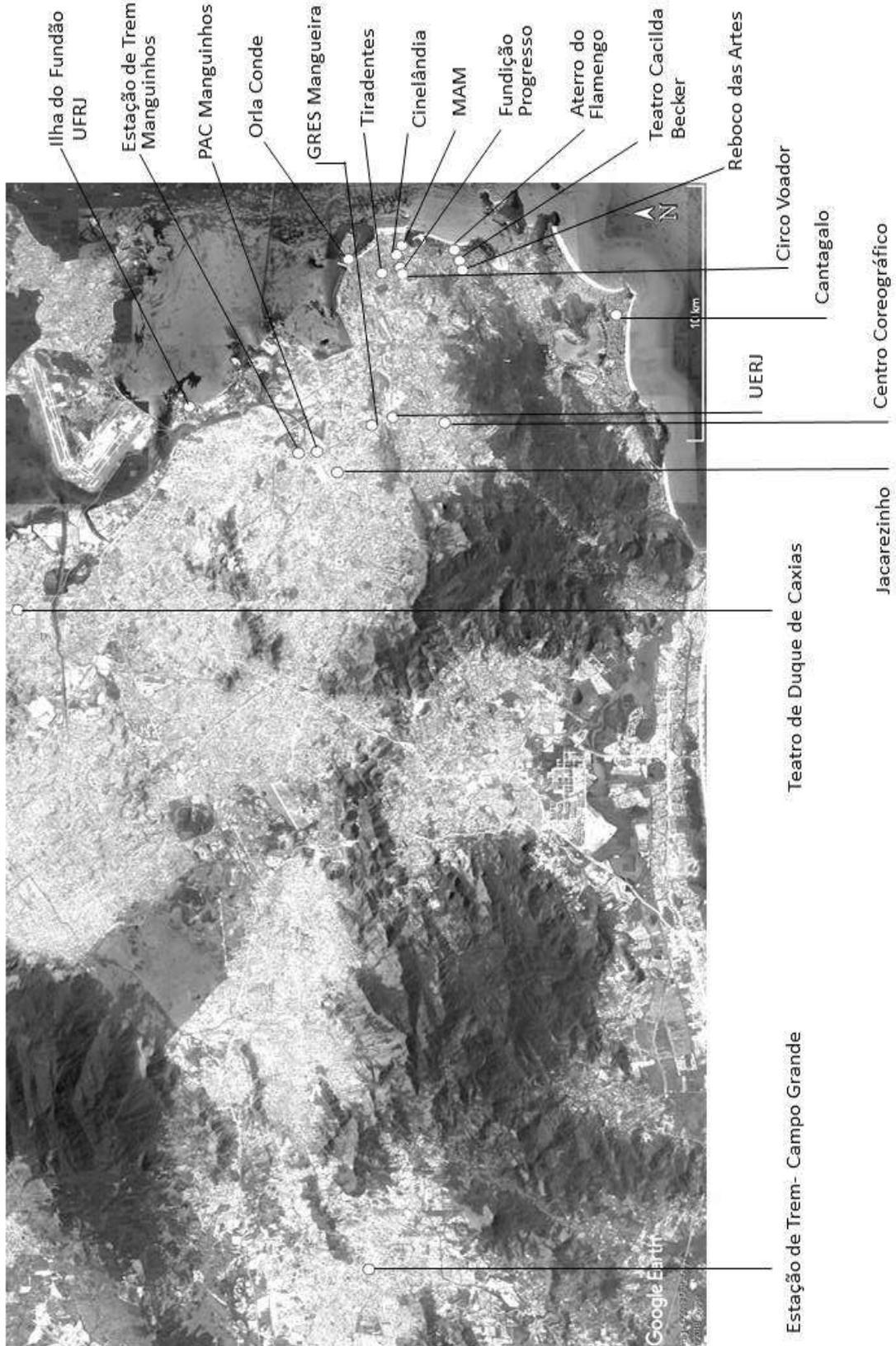
1.1. Pontos de encontros

Do Centro à Zona Sul e à Zona Oeste e Baixada, ainda que com suas particularidades - assim diferenças específicas e pontuais em cada narrativa urbana -, as repetições existentes aos pontos de encontros, mesmo nas condições mais inóspitas, mostram “que a experiência não é totalmente destruída, [...] que ela resiste pelas brechas e desvios e, assim, sobrevive quando compartilhada” (JACQUES, 2012:12).

Pela indicação “bola de neve”, e a confiança dos interlocutores foram realizadas entrevistas, em formato estruturada e semiestruturada, e a metodologia em experimento dos trajetos itinerários que possibilitaram um total de dezenove (19) pontos de encontros, a abarcar todo o Estado carioca: na Baixada Fluminense, Teatro de Duque de Caxias; na Zona Norte, quadra da Mangueira, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, PAC Manguinhos, Estação de trem Manguinhos, Jacarezinho, CCO e Ilha do Fundão/UFRJ; na Zona Central, casas noturnas Circo Voador e Fundação Progresso, Orla Conde, Cinelândia, Praça Tiradentes, MAM; na Zona Sul, Aterro do Flamengo, Teatro Cacilda Becker, Academia Reboco das Artes e Cantagalo; e na Zona Oeste, Campo Grande.

¹² Experiência aqui empregada em aproximação a palavra experiência, tornada categoria por Flávio de Carvalho, conforme registro de Eduardo Kac, no livro de Rui Moreira Leite: “palavra que guarda certa ambiguidade entre o experimento científico e a vivência pessoal do evento” (JACQUES, 2012:149).

Figura 1. Os 19 (dezenove) pontos de encontros indicados pelos interlocutores da pesquisa



Fonte 1. Produção Própria com a colaboração de Marco Aurélio Cunha

As observações foram iniciadas no MAM e no Museu do Amanhã (que junto ao MAR constitui a Praça Mauá), devido conhecimento prévio da existência da prática de usodes estes pontos para dançar. Contudo, à época, final do ano de 2016, tratava-se de um período (de 2013 a 2016) de aceleradas transformações na cidade do Rio de Janeiro, como sede para as realizações dos grandes eventos globais: Jornada Mundial da Juventude (2013); Copa do Mundo (2014); Paraolimpíadas e os Jogos Olímpicos (2016).

Diante “a representação dos testemunhos de nosso passado [que] opera numa distinção [...], que retraça a gênese dos poderes que são exercidos sobre nós e o passado cotidiano e sem relevo dos mais numerosos” (MONNET, 1996, p.228) o exemplo Barcelona¹³, utilizado por Harvey foi o modelo reproduzido também no Rio de Janeiro em similares procedimentos: “higienização” das proximidades com o porto, revitalização e modernização, construção de museu e aquário, enfim, todo “embelezamento arquitetônico” que proporciona “acumulação de rendas monopolistas”, “capital simbólico” e “espetáculo urbano”, diante políticas de gestão e controle da “violência” local, com políticas de potencialização que visam apenas o “patrimônio” (GUIMARÃES, 2014).

Dessa maneira, regiões “favelizadas” ou “periféricas” sofrem medidas militarizadas de policiamento etêm seus usos e funções locais transgredidos à exploração turística e econômica. Ao caso da Praça Mauá, junto às obras do Porto Maravilha¹⁴, por ser região do Circuito Pequena África-um Circuito Histórico e

¹³Além das críticas do citado D. Harvey, um dos maiores antagonistas do “modelo Barcelona”, o antropólogo catalão Manuel Delgado, produziu em 2007 “A cidade mentirosa, fraude e miséria do modelo Barcelona”, apontando que Barcelona se transformou em uma cidade *top-model* (JACQUES, 2012).

¹⁴ Maior parceria público-privada do País, Concessionária Porto Novo foi contratada via licitação (prevista no Estatuto das Cidades/Lei Federal nº 10257/2001) para executar obras e prestar serviços públicos municipais até 2026. A prefeitura aumentou o potencial de construção de imóveis da Região Portuária, para projetos comerciais e residenciais cujos interessados devem comprar os Certificados de Potencial Adicional Construtivo (Cepacs), títulos usados para custear operações urbanas que recuperam áreas degradadas na cidade e que pagam as obras e serviços do Porto Maravilha nos 5 milhões de m². Assim o município não usa recursos do tesouro nas obras e ainda economiza nos serviços públicos. Texto do site oficial disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/legislacao>>. Acesso dia 20 de mai. de 2017. Ainda que seja real a intenção colocada acima, o exercício que de fato são noticiados: “Caixa Econômica tenta solução financeira para salvar Porto Maravilha”; “Lava Jato encontra registro de propina em obra do Porto Maravilha, no Rio”. Respectivamente disponíveis em: <<https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,caixa-economica-tenta-solucao-financiera-para-salvar-porto-maravilha,70002467473>>; <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/lava-jato-encontra-registro-de-propina-em-obra-do-porto-maravilha-no-rio>. Acesso dia 20 de mai. de 2017.

Arqueológico da Celebração da Herança Africana, com as rotas da escravidão, o Instituto e Cemitério Pretos Novos, em denúncia ao “holocausto brasileiro” do tráfico negreiro de escravos, e o Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira¹⁵ -, palco histórico da “origem da cidade” do Rio, iniciativas públicas e privadas lutaram pela contemplação local, com reurbanização de ruas, alteração de vias de tráfego, reformas de sobrados, instalação de bares e casas de show.

Com ar de dar “nova vida ao Centro” à região desvalorizada desde os anos de 1950 a 1970 pelo Elevado da Perimetral¹⁶, seus acessos por ruas, avenidas e vielas permaneceram desertos, sobretudo à noite. Nada imprevisível levando-se em conta todas as alterações locais: das possibilidades de um porto, a região foi desenvolvida em atividades ligadas ao turismo, câmbio, comércio de bares e boates de prostituição.

Ilustração da construção de um processo de transição, de uma “guerra de memórias”, à “vontade política de colocar certas lembranças no primeiro plano da consciência coletiva, no caso de uma pacificação, ou de uma reconciliação” (POULOT, 2009:477).

Fez este papel o texto do site do MAR:

O lançamento do MAR representa um dos marcos do Porto Maravilha, projeto da Prefeitura de revitalização da zona portuária do Rio, com investimentos também da iniciativa privada.

A intervenção urbana dessa região da cidade marca uma virada muito importante na história do desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro.

Sua finalidade é promover a reestruturação local, por meio da ampliação, articulação e requalificação dos espaços públicos da região, visando à melhoria da qualidade de vida de seus atuais e futuros moradores e à sustentabilidade ambiental e socioeconômica da área.

O projeto abrange uma área de cinco milhões de metros quadrados, que tem como limites as Avenidas Presidente Vargas, Rodrigues Alves, Rio Branco, e Francisco Bicalho.

¹⁵ Originalmente, o atual Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira, foi a primeira escola pública da América Latina. Um palacete inaugurado em 1877 construído no bairro da Gamboa a pedido de D. Pedro II. O Centro Cultural José Bonifácio funcionou como uma instituição de ensino por cem anos, depois abrigou uma biblioteca até se tornar o Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira. Texto retirado do site, disponível em: <<http://www.museudoamanha.org.br/portodorio/?share=timeline-historia/15/pranchas-esquadros-e-muitos-planos-os-projetos-de-revitalizacao>>. Acesso dia 20 de mai. de 2017.

¹⁶ O Elevado da Perimetral foi construído sobre a Praça Mauá com a função de escoamento do tráfego entre o Aterro do Flamengo e o Caju. No dia 20 de abril de 2014, um trecho de 300 metros que passava sobre a praça foi implodido, numa operação feita com 250 kg de explosivos, gerando 10 mil toneladas de concreto. Texto retirado da matéria disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/04/20/historia-do-centro-era-ofuscada-por-monstrenco-perimetral-diz-paes.htm?foto=1>>. Acesso dia 20 de mai. de 2017.

O Porto Maravilha também realiza ações para a valorização do patrimônio histórico da região, bem como a promoção do desenvolvimento social e econômico para a população.

Além do MAR, a região ganhou outro projeto de grande impacto cultural: o Museu do Amanhã, no Píer Mauá, inaugurado em dezembro de 2015.

Para coordenar o processo de implantação do Porto Maravilha, foi criada a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP), empresa de economia mista, controlada pela Prefeitura. A CDURP tem como principais funções implementar e gerir a concessão de obras e serviços públicos na região, além de administrar os recursos patrimoniais e financeiros referentes ao projeto.

E continua. Sobre a parte destinada à Visão do projeto:

Transformar a percepção da sociedade sobre os equipamentos culturais, reforçando as conexões da arte com os espaços públicos e com os indivíduos.

O Instituto Odeon é uma associação privada de caráter cultural, sem fins lucrativos, que tem a missão de promover a cidadania e o desenvolvimento socioeducacional por meio da realização de projetos culturais. O Instituto foi formado a partir de uma ampliação da Odeon Companhia Teatral, organização criada em 1998 (<<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar>>. Acesso dia 20 de mai. de 2017).

Vale lembrar que toda movimentação do porto é anterior à inauguração do Museu do Amanhã, ainda em final dos anos 90(GUIMARÃES, 2014). No texto do site do museu, na aba sobre história, “pranchas, esquadros e muitos planos: os projetos de revitalização”constam alguns episódios que serão rapidamente retomados abaixo.

Para o urbanista Luiz Paulo Conde, então secretário municipal, "A zona portuária do Rio é uma área de vital importância para a cidade sob o ponto de vista econômico. Ela será recuperada à medida que o Porto se modernizar". Em julho de 1995, apresentou seu projeto de revitalização da região, prevendo a construção de uma torre, pensada para ser um “patrimônio cultural do ano 2000”.

Em 1996, os arquitetos Índio da Costa e Ricardo Villar venceram uma concorrência de Docas e Consórcio Píer Mauá para remodelar o antigo atracadouro em “um centro comercial do tipo Festival *Mall*, um centro de convenções, uma Praça de Acontecimentos e um anfiteatro”. O projeto “Rio Terceiro Milênio - revitalizando a autoestima do carioca”, assinado pelo arquiteto Ronaldo Saraiva, em 1997, transformava o píer num “museu animado da história do Brasil”, conectado a um enorme aquário submerso e a uma concha acústica.

Em 2001 foi divulgado pela Prefeitura o projeto com nome de “Porto do Rio: Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro” (GUIMARÃES, 2014).

E, em 2003, um contrato que chegou a ser assinado entre a prefeitura, comandada por Cesar Maia, e o instituto americano Fundação Solomon R. Guggenheim, previa a construção de uma filial do Museu *Guggenheim* no Rio¹⁷.

Risco de perda de identidades das cidades sob uma pressão geral de uniformização (MONNET, 1996) semelhante ao procedimento padronizado nos séculos XIX e XX, com o crescimento urbano resultante da revolução industrial. Aproximações de tempos passados e presente, de países europeus ou latinos, cujos questionamentos seguem sendo consideráveis: “Que memória coletiva deve ser celebrada pela cidade? Que estética realmente tem valor?” (HARVEY, 2005:234).

Contudo, frente socializações, encontros e práticas mantidos e permanentes, mesmo após todas as imposições de grandes empreendimentos, é que se faz necessária a reformulação dos questionamentos: Como os pontos anteriormente considerados “opacos”, transformados então em rotas de passeios turísticos, não obstruí os modos, rituais e tradições dos moradores locais como a pesca e os divertidos mergulhos e banhos na Baía de Guanabara, ao lado no Museu do Amanhã? Como são apropriadas (ou reapropriadas) e ressignificadas (ou criados novos significados), diante o ir e vir cidadão, as alterações, transformações e reformas locais que visam ao turismo (ao estrangeiro, ao outro, ao de fora)?

¹⁷ Sendo a maior polêmica envolvendo projetos da prefeitura para o Píer Mauá, em 2015, a Justiça do Rio de Janeiro decidiu manter a condenação do ex-prefeito do Rio Cesar Maia e da Fundação Guggenheim determinando o ressarcimento aos cofres públicos do município de US\$ 2 milhões (mais de R\$ 7,4 milhões de reais). Texto retirado do site: <<http://www.museudoamanha.org.br/portodorio/?share=timeline-historia/15/pranchas-esquadros-e-muitos-planos-os-projetos-de-revitalizacao>>. Acesso dia 20 de mai. de 2017.

Figura 2. Mergulhos na Baía de Guanabara¹⁸



Fonte2. Jornal Extra Online. Fotos Rafael Morais

¹⁸“Só de onda na Praça Mauá: pular na Baía de Guanabara vira febre entre os meninos do Centro”. RJ. Extra Online, 2015. Matéria de Bruno Alfano. Foto Rafael Morais. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/rio/so-de-onda-na-praca-maua-pular-na-baia-de-guanabara-vira-febre-entre-os-meninos-do-centro-18224894.html>>. Acesso dia 10 de jun. de 2017.

1.1.1. Praça Mauá – MAR e Museu do Amanhã

Anteriormente, “Prainha”, uma pequena praia a tornar-se “Praça da Prainha” no século XIX, foi renomeada “Largo 28 de Setembro” em 1871 pela Câmara Municipal à promulgação da Lei do Ventre Livre. Após seis anos de obras, à necessidade de um cais mais estruturado em virtude do crescimento das atividades comerciais no início do século XX, em 1910 a praça foi inaugurada para a recepção dos navios que desembarcavam no porto da cidade.

Situada na Zona Central da cidade do Rio de Janeiro, é o início da primeira avenida modernizada que leva o nome do diplomata Barão do Rio Branco (anteriormente denominada avenida central). A avenida Rio Branco, à margem da Baía de Guanabara, integra a Orla da Guanabara Prefeito Luiz Paulo Conde, Orla Conde, e os armazéns de cerca de 25 mil m² de área. Em seis de setembro de 2015 a praça foi reinaugurada sendo chamada de “a nova Praça Mauá”, no “coração da zona portuária”, principal símbolo da “operação urbana Porto Maravilha”, um dos legados das Olimpíadas do Rio 2016.

O MAR¹⁹ foi a primeira grande entrega dessa “nova fase de revitalização” da Zona Portuária do Rio. Inaugurado em 2013 (premiado com o título de melhor construção deste ano na categoria museu, pelo voto popular do maior prêmio internacional de arquitetura do mundo, o *Architizer A+ Awards*²⁰) sendo o Museu do Amanhã²¹ inaugurado no final de 2015 (do arquiteto Santiago Calatrava, ganhou

¹⁹O Museu de Arte do Rio foi inaugurado em primeiro de março de 2013, instalado em dois prédios de perfis heterogêneos e interligados: o Palacete Dom João VI, tombado e eclético, e o prédio adjacente, originalmente utilizado como terminal rodoviário, Mariano Procópio, de estilo modernista. É uma iniciativa da Prefeitura do Rio em parceria com a Fundação Roberto Marinho. À ocasião, por edital público era gerido pelo Instituto Odeon, sendo mantenedor o Grupo Globo e patrocinador da Reserva Técnica o BNDES. A Escola do Olhar tem o Sistema Fecomercio RJ, por meio do SESC, como parceiro institucional, e conta com o Banco Votorantim e a Prodiel como apoiadores. A *Brookfield* apoia as visitas educativas. O programa MAR na Academia tem apoio da Dataprev e da Amil *OneHealth* via Lei Municipal de Incentivo à Cultura, e da *Aliansce* via Lei *Rouanet*. O MAR conta também com o apoio do Governo do Estado do Rio de Janeiro, e realização do Ministério da Cultura e do Governo Federal do Brasil por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura. Texto retirado do site disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar>>. Acesso dia 20 de mai. de 2017.

²⁰ Para maiores informações, matéria disponível em: <<http://www.casacombossa.com.br/rio-de-janeiroarte/>>. Acesso dia 19 de mai. de 2017.

²¹O Museu do Amanhã é uma iniciativa da Prefeitura do Rio, concebido e realizado em conjunto com a Fundação Roberto Marinho, instituição ligada ao Grupo Globo, tendo o Banco *Santander* como Patrocinador *Master* e a *Shell* como mantenedora. Conta ainda com a *Engie*, IBM e IRB Brasil

otítulo de “Melhor Edifício Ecológico Inovador” do MIPIM Awards, e foi o primeiro museu brasileiro a receber a certificação LEED Gold²²).

Outras importantes construções ao entorno da praça Mauá como: o edifício A Noite²³, primeiro arranha-céu da cidade; o Rio Branco 1²⁴ e o Morro da Providência, que para alguns historiados foi a primeira favela do Rio de Janeiro diante o fluxo migratório dos recém-libertos (pós-abolição da escravidão em 1888) e dos soldados que retornaram da Guerra de Canudos.

Sendo a produção desta pesquisa, de certa maneira uma continuidade do que iniciei para a monografia, com investigações desde o final de 2015 e todo o ano de 2016, a Praça Mauá, que abarca os dois museus, MAR e Amanhã, registrava, à ocasião, abaixo das árvores da lateral do lado da direita, de quem avista pela Avenida Rio Branco, em frente à entrada do Arsenal de Marinha, encontros de grupos de jovens em ensaios e treinos do “Passinho”.

O Rio de Janeiro, então Cidade Olímpica, teve de modo efêmero e efervescente o uso dos arredores da Praça Mauá, como a presença dos interlocutores de meu interesse, dançarinas e dançarinos, sendo uma hipótese de ponto de encontro para a prática da dança. Contudo, este inicial ponto de encontro à observação acabou por ser refutado.

Resseguros como Patrocinadores, Grupo Globo como parceiro estratégico e apoio do Governo do Estado por meio da Secretaria de Estado do Ambiente, do Governo Federal, por intermédio da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP) e da Lei Federal de Incentivo à Cultura. A instituição faz parte da rede de museus da Secretaria Municipal de Cultura. O responsável pela gestão é o Instituto de Desenvolvimento de Gestão (IDG)- organização social sem fins lucrativos especializada em gerir centros culturais públicos. O Museu tem como um de seus pilares éticos a sustentabilidade, compreendida em amplo sentido, inclusive financeiro. Para cumprir com essa premissa, adota três grandes diretrizes: Investimento público / Leis de Incentivo; Patrocínio privado; Doação de Pessoa Física. Texto retirado do site, disponível em: <<https://museudoamanha.org.br/>>. Acesso dia 20 de mai. de 2017.

²² Para maiores informações, matéria disponível em: <<https://gedeongrc.com/museum-best-innovative-green-building/>>. Acesso dia 10 de abr. de 2017.

²³ O edifício finalizado em 1930 tem 102 metros de altura, 22 andares e foi sede da Rádio Nacional Rio de Janeiro entre os anos de 1936 a 2012. É um marco da arquitetura em concreto armado no Brasil. Um dos primeiros verticalista da cidade, que segue o modelo dos Estados Unidos, afastando-se dos modelos europeus. Projeto *Art Déco* do arquiteto francês Joseph Gire (também responsável pelo hotel Copacabana *Palace* e pela sede do Palácio Laranjeiras). Disponível em: <<http://www.ipatrimonio.org/?p=20778#!map=38329&loc=-22.897205999999997,-43.18105599999999,17>>. Acesso dia 10 de jun. de 2017.

²⁴ Com arquitetura pós-moderna, inspirado nos edifícios das cidades Nova Iorque e Houston, o Rio Branco 1 (RB1), foi construído na década de 1990 para fins empresarial. Disponível em: <<https://www.rb1.com.br/sobre-o-rb1/historia>>. Acesso dia 10 de jun. de 2017.

Os investimentos e materiais alcançados neste trabalho de campo transformou-se no artigo “Quem dá os passos do passinho?: um estudo sobre representação e difusão dessa dança”, publicado na Revista Eletrônica de Ciências Sociais/CSOnline, consequência de minha apresentação oral na participação da 5ª Jornada de Ciências Sociais, realizada em setembro de 2017 na Universidade Federal de Juiz de Fora²⁵.

Compreendo ser oportuna a reserva esta pequena passagem no trabalho, para a exposição do ocorrido, conforme o registro do diário de campo realizado na sexta-feira, 26 de maio 2017:

Em 2017, a Praça Mauá ainda permanecia com muitos transeuntes, ainda que nada comparado ao ano de 2016. A movimentação era alimentada por diversas atividades, e o que mais me chamou atenção, justamente por ocupar grande parte da praça era a estrutura de uma quadra de vôlei, com arquibancadas em duas de suas laterais, montada a esquerda de quem vem pelos trilhos do VLT Carioca²⁶ - linha 1, sentido Centro x Rodoviária -, ao lado do prédio do Porto do Rio de Janeiro, o Cais, o Píer Mauá - que agora atua como terminal de Cruzeiro e onde iniciam os Armazéns -, o *Boulevard Olímpico* e a grande extensão de *FoodTrucks*. A quadra era para apresentação dos novos uniformes – e patrocínio – das seleções brasileira masculina e feminina de vôlei²⁷.

Outra grande alteração foi a do letreiro #CIDADE OLÍMPICA, localizado próximo ao monumento ao Visconde de Mauá, substituído por RIO_TE AMO. Semelhante aos modelos instalados em outras

²⁵ Para o acesso ao artigo completo publicado na revista online, seguir o endereço do link: <<https://csonline.ufjf.emnuvens.com.br/csonline/article/view/2780/1702>>.

²⁶ “O resgate da memória da cidade nas paisagens de um novo Rio. Desde junho de 2016, o VLT Carioca passou a integrar o dia a dia de quem circula no Centro. Inspirado nos bondes que deixaram as ruas nos anos 1960, o sistema faz a conexão entre os diversos pontos de chegada à região central de forma mais ágil e sustentável. O Centro de volta aos trilhos como parte de uma reconstrução. Da reocupação do espaço urbano, da melhoria da mobilidade, do carioca conhecendo e reconhecendo áreas de cultura e lazer. Como parte da operação Porto Maravilha, os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo ganham novos serviços sem perder sua história e se reintegram à dinâmica da cidade”. Texto de apresentação do VLT retirado do site oficial disponível em: <<http://www.vltrio.com.br/#/historia>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

²⁷ “A nova parceira montou uma quadra em plena Praça Mauá, ao lado do Museu do Amanhã, para mostrar as camisas amarela e azul que serão usadas. O evento, que contou com a presença de 22 jogadores, teve um toque tipicamente carioca, com direito a mate no galão e biscoito de polvilho”. Texto retirado da matéria disponível em: <<https://esporte.uol.com.br/volei/ultimas-noticias/2017/05/26/em-clima-de-praia-selecoes-de-volei-apresentam-novos-uniformes.htm>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

idades do mundo. Estánas cores da bandeira do Estado, azul e branco²⁸.

O sol ainda quente no início da tarde não impedia grupos de pessoas jogarem vôlei e futebol na grama, além dos passeios de bicicletas, patins e skates. Mas a concorrência pelos bancos posicionados à frente do Comando do 1º Distrito Naval ainda era grande, pois estes eram os únicos beneficiados pelas sombras das árvores. Além das árvores e dos bancos, as lixeiras²⁹ também são em pequeno número.

O soar da buzina de um dos navios atracados de costas pra ponte Rio x Niterói, assustou algumas pessoas e fez com que os pombos levantassem voos. O espelho d'água dianteiro do museu do Amanha estava em manutenção, e mais ao fundo, à esquerda, entre o limite da construção e as águas da Baía de Guanabara, estavam alguns isolados pescadores. Ao passo que a entrada do museu se aproximava, aumentava a presença de turistas, do exterior e locais, ambulantes permitidos e aqueles que precisam atuar de modo mais disfarçadamente. Vende-se picolé, sorvete, bebidas, pássaros brinquedo - em material de madeira e plástico - que encantavam crianças com seus altos e rápidos "voos", principalmente os estudantes de um grupo de excursão. Também havia vendedores de artesanatos manuais, que expõem suas mercadorias no chão. Pessoas realizando imitações de estátuas e personagens como o Chaves, a Elsa (da Animação *Frozen*, da Disney) e o Homem-Aranha. Cena que de imediato me remeteu as *Ramblas* de Barcelona, sobretudo porque vinha aumentando o número destes artistas, mas que hoje estava reduzido.

O centro da Praça comportava a feira Sabores do Porto³⁰ e uma instalação do Centro Presente³¹. Com achegada da noite, os

²⁸ Com 16 metros de comprimento e dois de altura, a estrutura é de ferro, revestida por madeira e promete ser iluminada durante a noite, segundo a matéria: "A estrutura interativa tem um platô entre as palavras 'Rio' e 'te', justamente para permitir que as pessoas subam e o 'Rio te amo' acabe virando um 'Rio eu te amo'. [...] Paes chegou a fazer uma pesquisa com sua equipe para ver se substituíria a *hashtag* Cidade Olímpica pelo Rio te amo. Porém, resolveu tomar para si a decisão: _ Deu 10 a 1 para manter o Cidade Olímpica. Só que o 1 foi meu - brincou ele. _ Cidade Olímpica foi um período importante da história da cidade. Mas a gente precisava de um ícone que pudesse louvar esse amor que as pessoas sentem pelo Rio de Janeiro. A nova escultura vai virar um super ícone da cidade e todos os cariocas e visitantes vão poder vir aqui declarar o seu amor ao Rio". Texto disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/hashtag-cidade-olimpica-substituida-por-rio-te-amo-na-praca-maua-20705843>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

²⁹ Com poucas lixeiras, alguns frequentadores foram multados pelo Lixo Zero, mas o prefeito Eduardo Paes [...] prometeu reverter o problema aumentando o número de lixeiras. Matéria disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/09/apos-4-anos-praca-maua-no-rio-e-reinaugurada-com-shows-gratuitos.html>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

³⁰ A Associação Gastronômica Sabores do Porto é uma sociedade de gastronomia local formada por empreendedores dos Morros da Providência e do Pinto com apoio do programa Porto Maravilha Cidadão. Texto disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/eventosdetalhe/cod/780>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

³¹ Parceria entre o Governo do Estado e o Sistema Fecomércio RJ: "A operação conta com a participação de policiais militares da ativa e da reserva e agentes civis egressos das Forças Armadas. Diversos órgãos atuam coordenados na ação: Secretaria de Estado de Assistência

degraus do Monumento ao Visconde de Mauá³²(diante a imagem destes senhores sempre me vem à mente a fala do filme “Uma história de amor e fúria”：“_ Meus heróis nunca viraram estátuas, morreram lutando contra os caras que viraram.”³³)eram preenchidos como arquibancada. Sobretudo pelo público atraído aos shows do *Boogarins* e *Manie Gang* com o *DJ Crew*, participantes do evento MAR de Música, realizado nos pilotis do museu³⁴. Conforme a iniciada percepção nas visitas anteriores, do caminho da diminuição à ausência, hoje já não havia nenhum jovem ou grupo do “Passinho” presente!

Figura 3. Fila de até 4 horas de espera para a entrada nos primeiros meses após inauguração - Museu do Amanhã



Fonte 3. Imagem retirada do site disponível em: <<https://gedeongrc.com/museum-best-innovative-green-building/>>. Acesso dia 19 abr. de 2017

Social e Direitos Humanos, Polícia Militar, Polícia Civil, Comando Militar do Leste, Guarda Municipal, secretarias municipais de Ordem Pública, de Desenvolvimento Social, de Conservação, de Transportes e Comlurb”. Texto disponível em: <<https://diariodorio.com/entenda-operacao-centro-presente/>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

³² A Praça Mauá recebe esse nome devido Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá. Foi um industrial de papel político e econômico pioneiro no Brasil, responsável pela construção da Estrada de Ferro Mauá e pela criação do Banco do Brasil. Um “empresário do tempo do Império”. No centro da praça está sua estátua de bronze, um monumento com 8,5 metros de altura que tem Rodolfo Bernardelli como autor (1910). Texto disponível em: <http://visit.rio/que_fazer/praca-maua/>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

³³ Longa-metragem/animação, “Uma história de amor e fúria”, direção de Luis Bolognesi, lançado em 2013.

³⁴ Registro do site oficial do Museu com as informações sobre o evento disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/mar-de-musica-boogarins-manie-gang>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

1.1.2. MAM

Semelhante à Praça Mauá, o MAM também está localizado próximo às águas, à beira-mar, entre a saída das barcas na Praça XV e a praia do Flamengo. Estão agora interligados, o MAM, o MAR e o Museu do Amanhã, pelos trilhos do VLT. Iguamentemuseusgrandiosostanto no aspecto estrutural quantoem referências à arte, na atualidade da cidade.

Assim como aos casos dos museus mencionados anteriormente, da Praça Mauá, o MAM era um dos pontos de encontros iniciais - devido conhecimento prévio da existência da prática do uso de seus vãos laterais para dançar -, e foi acompanhado até o final do ano de 2018. Tornou-se importante ao trabalho, sobretudo por ser um ponto de encontro onde praticamente todos os interlocutores envolvidos frequentam, frequentaram, ou “sabe”, “já ouviu falar”, da ocorrência de tais reuniões voltadas à dança neste museu.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro³⁵, uma das mais importantes instituições culturais do Brasil, Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (pelo IPHAN) juntamente com o Parque do Flamengo, foi fundado em 3 de maio de 1948:

[...]por sugestão de Nelson Rockefeller, que convenceu Raimundo Ottoni de Castro Maya e parte da elite econômica e política da então capital federal sobre a importância de uma instituição cultural do gênero. [...] A fim de construir sede-própria, em novembro de 1952 o museu ganhou um terreno de 40 mil metros quadrados da prefeitura em área a ser aterrada no Flamengo com o desmonte do morro Santo Antônio³⁶. O lugar privilegiado é uma espécie de transição entre o

³⁵O MAM tem como mantenedores: Bradesco Seguros; Rede D'Or São Luiz; Petrobras; Organização Techint. Parceiros: Bolsa de Arte; PIPA Global *Investments*; Salta Elevadores; Lei de Incentivo à Cultura; Ministério da Cultura. Apoio de Mídia: *Support*; JB FM; Revista Piauí. Presidente e Vice-Presidente: Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand e João Maurício de Araujo Pinho Filho. Diretor: Luiz Schymura. Dentre alguns destaques históricos: 1965- Mostra “Opinião 65” (a consolidar o MAM como polo de vanguarda brasileira); 1969- “Salão da Bússola” (o artista Artur Barrio deixa sua primeira Trougha Ensanguentada); 1970- Domingos da Criação (o vão livre reúne público e artistas em um grande *happening*); 1978- Incêndio no Bloco de Exposições (foi perdido aproximadamente 90% das obras). Informações disponíveis em: <<http://mamrio.org.br/wp/museu/apresentacao/>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

³⁶“O terreno era só água, o desmonte do morro de Santo Antônio prosseguia... Para se ter uma ideia do tipo de terreno, para fiscalizar os trabalhos ou fincar as estacas, eu, os engenheiros e técnicos, íamos de bote por toda aquela água...” (Carmen Portinho, 1998). Texto disponível em: <<https://arquitetandoblog.wordpress.com/2008/03/30/affonso-eduardo-reidy/>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

centro e o Aterro do Flamengo (SEGRE; SERAPIÃO; SANTOS; SOUZA, 2013)³⁷.

Por Affonso Eduardo Reidy (nascido em 1909 em Paris, formado entre os anos de 1926-1930 na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, com falecimento em 1964 no Brasil), um dos pioneiros da linha modernista, erapretendidaà estrutura do MAMque a paisagem natural fluísse por sua construção: “Sua obra foi marcada pela preocupação com o melhor aproveitamento do espaço, considerando especialmente a natureza e a paisagem dos locais onde seriam implantados os projetos”: espaçoslivres e sem fronteiras, aos parâmetros da arquitetura moderna³⁸então em conformidade com o novo homem, o homem do mundo moderno.

O museu é umaorganização particular sem fins lucrativos, constituídapor quatorze pórticos em concreto armado, espaçados de 10 em 10m, vencendo um vão de 26m entre os apoios. Possui os montantes da estrutura bifurcados a partir do solo em formato de“V”, estando entre eles a estrutura dos pavimentos:

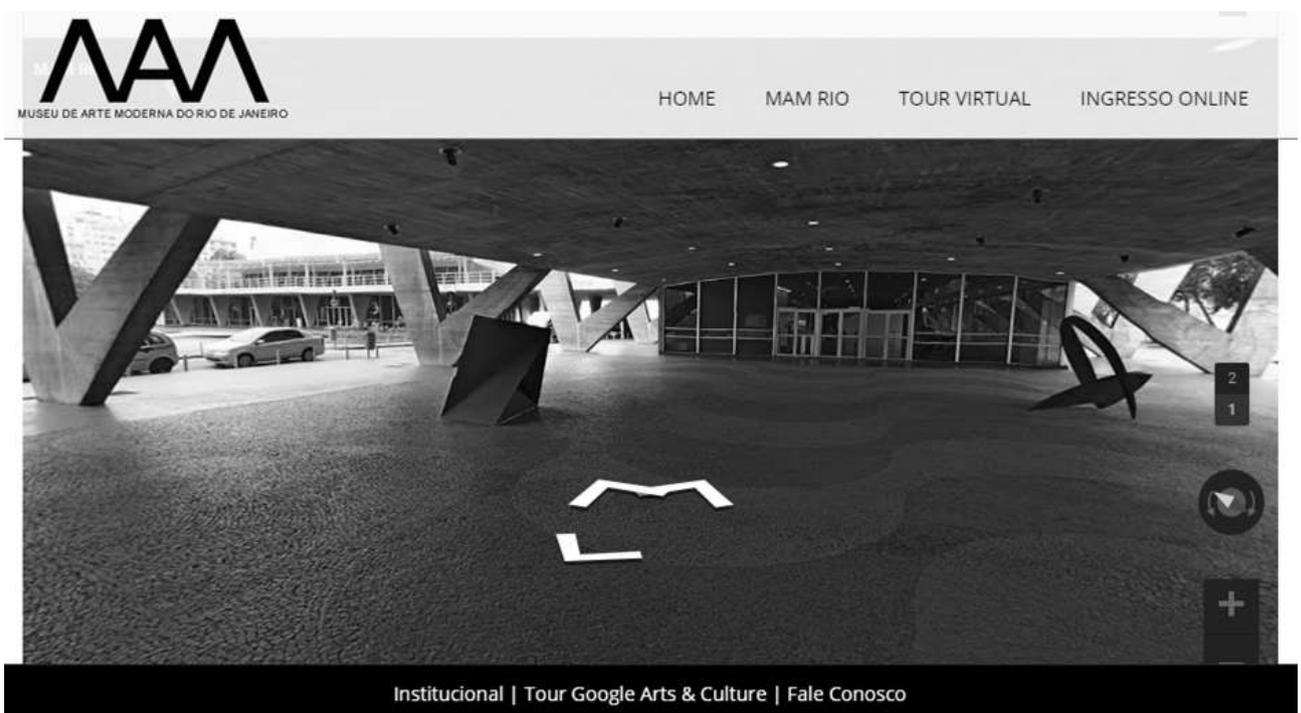
Pensado para dialogar com a paisagem – a horizontalidade da composição para fazer frente ao perfil dos morros cariocas -, as fachadas envidraçadas trazendo para o interior o paisagismo de Burle Marx, o projeto de Reidy apresenta-se racionalista e plástico a um só tempo. Não há distância entre a estrutura e a aparência final. Os vãos livres têm um fim prático: a liberdade de composição oferecida ao espaço expositivo, o convite ao jardim no plano térreo. Do cuidado com o concreto aparente à escolha dos granitos e pedras portuguesas, o projeto ganha o parque. (Centro de Memória do Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro)³⁹.

³⁷Textode Roberto Segre, Fernando Serapião, Daniela Ortiz dos Santos e Thiago Leitão de Souza. Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil, Porto Alegre, 2007.Disponívelem: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-102349/o-resgate-da-idade-perdida-o-teatro-do-museu-de-arte-moderna-de-affonso-eduardo-reidy-roberto-segre>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

³⁸“A construção se destaca como uma obra mestra da arquitetura moderna brasileira, onde demonstra extrema maturidade intelectual, plástica e construtiva do arquiteto. [...] A obra é pioneira, por exemplo, ao explorar e evidenciar a técnica do concreto que gera a forma do bloco principal do Museu, estruturando-o e revestindo-o ao mesmo tempo. [...] O uso do concreto aparente, assim como esse “brutalismo” no tratamento dos planos apresenta, num primeiro olhar, influências do pensamento de Le Corbusier”. Ibid.

³⁹ Texto disponível em: <<https://arquitetandoblog.wordpress.com/2008/03/30/affonso-eduardo-reidy/>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

Figura 4. Imagem de tela do "Tour Virtual" pelo MAM



Fonte 4. Site do MAM <<http://www.mamrio.org.br/tour-virtual/>>. Acesso dia

Definição entrelaçada à democracia e à liberdade, em dissolução entre espaços público e privado sobretudo com a inclusão do bloco-escola e do teatro⁴⁰ localizados nas extremidades opostas do projeto:

⁴⁰ “Com o apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro, a empresa celular Vivo, uma construtora de São Paulo - *Company* -, e a anuência da direção do MAM, foram disponibilizados os recursos para a construção do teatro, mas não com a função prevista por Reidy. Teve então uma mudança de uso. Os empresários que levaram a frente a iniciativa queriam uma casa de show que pudesse alternar, dependendo do gênero, de 2500 lugares sentados (em configuração de mesas) à 4 mil espectadores de pé (ou seja, em pista). Outra diferença: seria necessária cozinha industrial para servir pratos quentes para até quatro mil pessoas. Em outras palavras, era um programa completamente diferente daquele originalmente imaginado por Reidy. [...]A lógica do projeto concretizado foi aplicada como se o patrimônio tombado fosse o volume externo e os empresários que o construíram agiram como se estivesse fazendo uma reforma em um imóvel construído, com total liberdade de ação no interior, cujas intervenções tiveram efeitos negativos na forma externa. [...]E não é possível aceitar as grades que fecham a área de carga e descarga do teatro. Além das infelizes cercas, há ainda um arame farpado por cima, que, longe de um espaço cultural, mais nos aportaria a um cárcere. E o gesto de liberdade de Reidy? E a tecnologia? Não dá para imaginar que dentro dos 40 mil metros quadrados do terreno do MAM exista um “quintalzinho”, ainda mais se tratando de uma área nobre, o eixo de circulação de acesso ao museu e a casa de shows. Como se a área de serviço do teatro tivesse menor importância ou ficasse localizada em uma rua secundária em vez do espaço aberto e visível das circulações que vem do aeroporto”. Textode Roberto Segre, Fernando Serapião, Daniela Ortiz dos Santos e Thiago Leitão de Souza. Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-102349/o-resgate-da-idade-perdida-o-teatro-do-museu-de-arte-moderna-de-affonso-eduardo-reidy-roberto-segre>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

Affonso Eduardo Reidy lutava por uma arquitetura social e econômica. Toda a sua obra foi realizada nesse sentido. Não se conhece um só projeto seu que não fosse para a comunidade. Não projetou palácios nem prédios suntuosos, pois era cômico da responsabilidade social da arquitetura. Foi sempre um arquiteto sóbrio e revolucionário no que fez. (Carmen Portinho)⁴¹.

O conjunto arquitetônico do Museu é tombado pelas três esferas: federal, estadual ou municipal, ainda que algumas reformas ao longo do tempo não tenham respeitado o patrimônio. Em contradição ao projeto inicial, novas funções e atividades sociais foram inseridas, originando objetivos culturais outros. Iniciativas de refuncionalizar os edifícios para novos usos e funções, que em muitos casos produzem mudanças formais e espaciais, externas e internas, que mudam as imagens originais e a significação cultural, que desvalorizam a qualidade estética da arquitetura (SEGRE; SERAPIÃO; SANTOS; SOUZA, 2013).

Tal estética da arquitetura do museu é também alterada quando do uso de grupos de jovens em prática de dança. São os vãos livres da lateral (sobretudo da lateral localizada à esquerda da porta de entrada do museu), de frente à Baía de Guanabara que jovens, em maioria homens, pretos, de classe social baixa, levam seus sons, acessórios, água e alimento para ficarem horas dançando, treinando individualmente ou em conjunto, ensaiando coreografias, passos, movimentos livres à perfeição das técnicas, que trocam ensinamentos e conhecimentos corporais e de vida.

Motivados pela dança e através da prática do encontro, o MAM, um dos pontos turísticos carioca de maior reconhecimento internacional é visitado por grupos de jovens dançarinas e dançarinos, que utilizam as “salas” (formadas pelos vãos de sua estrutura física) praticamente diariamente sem, contudo, nunca tê-lo adentrado (à visita de suas exposições de arte).

Situação de contraste, entre “os de dentro” e “os de fora”, dentre os “que podem” e os “que não podem”, beneficiar-se dos equipamentos culturais da cidade, que a história do museu já presenciou em outros momentos, como o caso ocorrido no ano de 1964, registrado na passagem a seguir:

⁴¹ Texto disponível em: <<https://arquitetandoblog.wordpress.com/2008/03/30/affonso-eduardo-reidy/>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

em 1964, o superantropófago tropicalista Hélio Oiticica [...], invadiu o MAM do Rio com amigos passistas da Mangueira vestidos com seus *Parangolés*⁴², que se aproximam da ideia da moda do 'homem em farrapos', um cortejo de trapeiros passistas. A relação com a dança e com o corpo se torna ainda mais visceral. [...] Foi um escândalo na época: o 'morro' descia ao 'asfalto' e, mais ainda, queria entrar no seu espaço mais elitista, o Museu de Arte. Foram todos impedidos de entrar. [...]O trabalho de Hélio Oiticica, criando uma espécie de ficção científica brasileira (voar é um milagre), atravessa 'camadas sociais'. O mundo dos museus mostrava-se ao mesmo tempo despreparado e preparado para entender a importância do que estava acontecendo. De um lado, a direção proíbe a entrada do 'povo'. Mas nos jardins, críticos, artistas, jornalistas e 'parte do público' aplaudiram a novidade. (VIANNA, 2001). (JACQUES, 2012:137;171-172).

Aos arredores do MAM acontecem muitas atividades. Práticas e usos sociais como comemorações de aniversários, ensaios fotográficos particulares e de formaturas, passeios a pé, de *skate*, *patins*, bicicleta, perna de pau, *taichichuam*, cursos de fotografias, aulas de *yoga*, reuniões a trabalho, estudo, lazer, realizações simultâneas de modo individualizado ou em grupos profissional, em profissionalização, amador, ou passagens por *hobby*. Com frequência regular ou esporádica, com tomada de horas ou "para passar o tempo", aos finais de semana, feriados ou em "dias úteis", famílias, coletivos artísticos, estudantes, turistas locais e internacionais, vendedores ambulantes, taxistas, pessoas em situação de rua e transeuntes em geral, vaise formando, desconstruindo e consolidando a importância não só do museu comoda dinâmica e vida que proporciona à lá Hélio Oiticica, processos de construções, significados, reconhecimentos e ressignificações.

1.2.Os interlocutores

A apresentação dos interlocutores, reservada neste subitem, será de acordo com as relações, modos e execuções oriundos do intermédio da linguagem

⁴²"Parangolé não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total 'in(corpo)ração'. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu passo de 'in-corporação'. [...] Primeira coisa: a meu ver Parangolé é a descoberta do corpo. Parangolé para mim é um programa. Parangolé são as capas que eram feitas para vestir, elas são ex-tensões do corpo, elas mudam, elas estabelecem uma relação do corpo com ele mesmo e da estrutura da capa com o corpo e com ela mesma. Mas Parangolé para mim é um programa... (Oiticica apud Cardoso, 1985)" (JACQUES, 2012:170).

corporal disponibilizada através da dança, junto aos pontos de encontro citadinos, selecionados pelos próprios envolvidos, a partir das caminhadas realizadas com o método dos trajetos itinerários.

É válida a recordação de que o produto dos trajetos, conforme previsto por seus idealizadores, compreende tanto as cartografias quanto as fotonovelas. Para o presente trabalho ambos serão apresentados em critérios de escolhas que perpassam considerações à segurança dos envolvidos (bem como às próprias qualidades imagéticas, a fim das melhores apresentações).

Na maioria dos casos os registros fotográficos realizados durante os percursos dos trajetos itinerários, as fotos dos pontos de encontros estão “*in natura*”, sem a presença dos interlocutores, uma vez que estes não estão realizando seus ensaios/treinos, diante a realização do percurso idealizado em minha companhia, com o método dos trajetos itinerários. A caso dos registros fotográficos realizados durante o período de observações de campo, as imagens dos pontos de encontros são contemplados pela presença das dançarinas e dançarinos.

Foi também realizada pesquisa pela plataforma da internet, com capturas de suas “auto” imagens, retiradas de suas postagens em sites de relacionamentos, à observação do que os próprios interlocutores publicam de si, numa tentativa de uso da exposição de suas imagens, de acordo com a própria maneira que então desejam serem vistos, ao modo como são dadas suas autoconstruções (com identificações omitidas, ao requisito de segurança, quando utilizadas em apresentações de trabalho em eventos ao longo de minha formação, conforme mesmo cuidado tido às cartografias e uso de nomes fictícios).

Para além da contemplação imagética, a prática dos acompanhamentos pretende aos entendimentos dos mecanismos, realizações e noções corporais de tais encontros, originários desde longas datas que, à noção dos manuais apresentados por Norbert Elias (1990; 1993), constituem tradições, quando repassados às gerações. Os jovens mantêm ativos pontos da cidade quando se encontram e dançam, a ponto de não saberem a resposta da pergunta sobre o início ou percurso da atividade. Quando realizava a pergunta às entrevistadas e entrevistados, de “quem” ou “desde quando, se deu este ponto de encontro”, a resposta sempre era a mesma. A não saber quando ou por quem começou: “quando eu fiquei sabendo”, ou “quando eu fui convidado por”, “quando [fulano] me chamou”, “já ia gente lá”, “já

existiam pessoas dançando”, num marco temporal de pelo menos “uns dez anos” de existência “ou mais”⁴³.

A cada ponto de encontro e entrevistas serão descritas as situações consideradas mais pertinentes e específicas de cada interlocutor. Contudo, dentre as principais semelhanças constatadas sobre os pontos de encontros, funcionando como uma espécie de motivo e motivação à realização dos encontros, como fator fundamental, é o estado de um “chão liso”.

Possibilidades de “segurança”, “privacidade”, de não ser uma passagem de grande fluxo de transeuntes -com interferências dadas pela curiosidade, com falas, fotos, além de ficarem assistindo, e em um caso presenciado de uma doação de dinheiro estrangeiro, em dólar, em tom de incentivo e gratificação, a parabenizar a realização do trabalho corporal realizado com a dança-; a existência de fonte de energia, com tomadas para serem ligadas suas caixas de som ou carregarem seus aparelhos celulares – uma ferramenta ao contato, à disponibilidade de som, de verificação de registros passados para a sequência e aperfeiçoamento, à contabilização do tempo/hora, aos novos registros do progresso, fotos e vídeos posteriormente disponibilizados na internet, em suas redes sociais-; pontos de encontros que não fiquem molhados ou que o excesso de vento não impossibilite os encontros mesmo em dias mais frios ou de chuva; se há ou não banheiro nas proximidades, dentre outros exemplos que condizem às noções sobre comportamentos e ações, percebidas por Marcel Mauss⁴⁴ em “As técnicas do corpo”. Pois, diante tais instabilidades, imprevistos e interferências vastas e diversas, o corpo apreende uma construção já elaborada ao longo dos anos desta prática, em tom de imitação, como ao que “pode” ou “não pode” ser feito em cada ponto de encontro.

Um processo educacional também mediado pela coimplicação e coafetação relacional corpo x cidade, pois, para cada ponto de encontro decidido ao dia é que serão então delineadas quais as necessidades e demandas como para as

⁴³O uso das “aspas” no texto deste subitem faz referência às falas dos interlocutores.

⁴⁴“Cuidados da boca. Técnica de tossir e de cuspir. Eis uma observação pessoal. Uma menina não sabia cuspir e cada catarro que tinha era agravado por isso. Fui informado do fato. Na aldeia de seu pai e na família de seu pai em particular, em Berry, não sabem cuspir. Ensinei-lhe a cuspir. Dava-lhe vinte centavos por cada cuspada. Como ela tinha vontade de ter uma bicicleta, aprendeu a cuspir. Foi a primeira da família, a saber, fazê-lo” (MAUSS, 2003:229).

organizações de quantidade de água que se deve levar, se haverá ou não bebedouro ou como conseguir água para beber; se haverá ou não banheiro; comida; se há onde comprar, como a presença de algum quiosque, bar, restaurante por perto ou trajeto de ambulantes; bateria, pilha, extensão, benjamim; se existe ou não tomada; se serão realizadas trocas de roupas e calçados; se dá pra realizar treinamento de determinado movimento em tal chão, com ou sem equipamentos, proteções específicas, acessórios; se há iluminação para a programação de qual horário ir e de quanto tempo ficar: se de manhã, tarde ou noite; se é aberto ou fechado⁴⁵, e qual funcionamento e dinâmica: se é melhor ir durante a semana ou aos finais de semana; se dá pra “pegar com a tia” um pano ou vassoura para limpar o chão; negociar com os funcionários da segurança onde podem utilizar para dançar.

Acordos com atores distintos que consistem também de técnicas, por medidas de trocas e interesses, que são entendidas e encarnadas, possibilitando uma convivência sob limites e fronteiras - ainda que “invisíveis”, embora claros e explícitos - que são, ao longo do convívio, construídos, estabelecidos e aceitos. Situação orgânica e organizacional de controle social (ELIAS, 1990;1993) cuja ordem e poder de fiscalização do outro, e conseqüentemente, desmesmo, ao modo disciplinar Panóptico (FOUCAULT, 1987) são concretizados em espaços abertos e públicos – quando não aos olhos de câmeras de proteção, à vigilância dos próprios frequentadores -.

Abaixo serão apresentados, um a um, os interlocutores com os quais foram realizadas todas as etapas necessárias para a execução dos trajetos itinerários (observação, entrevista e percurso): caminhos de corpos errantes urbano, então praticantes ordinários das cidades, homens lentos e sujeitos corporificados, que experimentam, resistem e insistem em sobreviver na cidade, afirmando que várias narrativas, sonhos e desejos urbanos coexistem. Aqueles que se preocupam com as práticas, ações e percursos mais do que com as representações, planificações ou projeções. Para aquelas e aqueles que a cidade não é vista de cima

⁴⁵O térreo do prédio da empresa Coca-Cola, localizado no bairro de Botafogo já foi um ponto de encontro em décadas passadas. Atualmente o prédio é cercado por grades, com portão trancado após o horário de expediente, a impedir a continuidade de seu uso pelos dançarinos.

ou a partir da visão de um mapa, mas que a experimentam de dentro; inventando sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante (JACQUES, 2012).

O entrelaçamento das “poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros” (CERTEAU, 1980 apud JACQUES, 2012:267), uma postura crítica e propositiva com relação à apreensão e compreensão da cidade cuja copresença e coexistência “por si só, já constitui uma forma de resistência aos métodos de esterilização da experiência, de espetacularização das cidades contemporâneas e de pacificação de seus espaços públicos” (JACQUES, 2012:24).

A via relacional entre cidade e corpo investigada pela dança, comporta modalidades de danças que serão de modo geral apresentadas como “Danças Urbanas”, uma vez que tal categoria incorpora uma diversidade de modalidades de danças, além de ser a nomenclatura utilizada pelos próprios interlocutores – com ressalvas às especificidades quando dada pelo ator -.

1.2.1 Interlocutor 1

Ane, minha primeira interlocutora foi base para a iniciação dos acessos a todos os posteriores contatos. Pela aproximação existente anteriormente, em trabalho de dança que realizamos juntas, foi iniciado o processo das observações, dos encontros em campo, e das sucessivas entrevistas e trajetos itinerários.

Em abril de 2017 busquei uma reconexão com Ane, pois havia anos que não nos comunicávamos. E para este período inicial, mediante sua impossibilidade física-geográfica estando a interlocutora em outro país para trabalhos como dançarina, as correspondências foram possibilitadas pelas vias digitais, em redes de relacionamento, em trocas de e-mails e também em conversas instantâneas através dos aplicativos *whatsApp* e *Skype*⁴⁶.

⁴⁶ *WhatsApp* é um aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para *smartphones*. Os usuários podem enviar imagens, vídeos, documentos em PDF, mensagens de texto e fazer ligações por meio de uma conexão com a *internet*. Disponível para *Android*, *BlackBerry OS*, *iOS*, *Symbian*, *Windows Phone* e *Nokia*, a empresa com o mesmo nome foi fundada em 2009 por Brian Acton e Jan Koum, ambos veteranos do *Yahoo*, sediada na cidade de Santa Clara, Califórnia. *Skype* é um *software* que permite comunicação pela *internet* através de conexões de voz e vídeo. Criado por Janus Friis e Niklas Zennstrom, foi lançado no ano de 2003. Em 2005 foi vendido para a empresa *eBay* e pertence, desde maio de 2011, à *Microsoft*. Atualmente, é o aplicativo para computadores mais famoso do mercado e possui cerca de 320 milhões de usuários espalhados pelo mundo. Via *Wikipédia*, acessado dia 20 de dez. de 2018.

Diante sua dinâmica profissional, à época de nosso contato para a realização da pesquisa, sendo integrante de um grupo de dança profissional com participantes mesclados, vindo de diferentes países, Ane acabou deixando de morar no Rio. Cidade onde morou por quatro anos, sendo dois destes anos, morando sozinha. Agora, quando está no país fica no interior do Estado do Rio de Janeiro, na casa de seus familiares.

Considera este momento os seus anos de auge enquanto profissional: participou de eventos importantes no cenário brasileiro para a dança, além das futuras apresentações ao lançamento do espetáculo do grupo que agora participa e que serão realizadas fora do país.

Com 26 anos, solteira e sem filhos, Ane “nascida e criada” na região litoral do Estado do Rio, afirmou “sou negra” e da religião umbandista. Tem ensino médio completo e apresenta-se profissionalmente como bailarina profissional: “Faço agora parte de uma companhia [...], intercalando com meu trabalho solo.”.

Sua renda pessoal está em torno de mil e duzentos, mil e quinhentos reais e a renda familiar entre cinco e seis mil. Se considera de classe baixa, mas não o seu bairro: “O meu bairro se situa num bairro nem de classe média, nem classe muito baixa, mas acho que é intermediário.”.

Começou a dançar com nove anos com o *Hip Hop* depois acrescentou a modalidade de dança Contemporânea em suas atividades. Considera ter se profissionalizado aos dezoito anos de idade: “Hoje em dia faço uma mescla dos dois. Que são os dois trabalhos que me levam [a participação do grupo e seu trabalho solo]. É uma profissão, a dança pra mim é uma profissão.”.

Durante os primeiros anos que morou no Rio, Ane realizava a prática de dança no MAM, e relembra sua deslocação, investimento e engajamentos que a motivavam a frequentar as regiões centrais da cidade para dançar:

Pra ir pro MAM na verdade não gastava nada. Bem, a princípio eu gastava porque eu ia sozinha então eu, tinha um valor de passagem e tudo. Mas às vezes iria a pé, com amigo pra ir treinar. Tinha mais ou menos o gasto de duas passagens por dia. Não sei, não faço ideia de quanto mais ou menos eu gastava. Logo depois eu ficava na casa de uma amiga na Cinelândia. E a gente ia ensaiar a pé, não tinha gasto de locomoção. Era mais gasto com água se a gente não levava, e tudo e, não tinha auxílio nenhum. Esse auxílio vinha de mim mesmo [risos]. Esse auxílio vinha de mim mesmo, de..., de estar lá. De querer treinar, de encontrar pessoas diferentes pra treinar, pra trocar

informação. Ah, não frequento mais lá. Mas ainda tô, mas ainda tenho contato com as pessoas que frequentam. E eu acho que lá se tornou um grande encontro assim pra *B.Boyzada*, pra cultura em geral. Não só pra *B.Boyzada*, a *B.Boyzada* que começou a ir lá pra primeiro, mas ali tem encontro de várias outras artes ali. E é o que eu acho muito bacana, eu acho que..., eu acho que é isso. Se isso não fosse possível não seria, não sei...pra onde iria todo mundo, assim, na verdade, porque ali se tornou um ponto muito pontual assim...de todo mundo assim do..., do pessoal da arte, eu acho.

Para as questões relacionadas a divisão do tempo, interligadas entre as atividades outras como as domésticas e aos cuidados de familiares, animais, outros possíveis afazeres, considera um procedimento “supernormal”, presente em seu dia a dia, as horas divididas com a prática de dança: “Dá pra ver todo mundo e cuidar de todo mundo, e a partir daí você ir treinar e fazer as coisas que você tem que fazer. Acho que dá pra levar numa boa, essas duas coisas, assim, como se fosse um outro trabalho qualquer [a dança], na verdade”.

E continua, sobre o ponto de encontro e “suas vantagens” de “ser aberto, na rua”:

na verdade eu me sinto livre. É..., e com a vista que nós temos lá, o que não falta também é inspiração. E essa coisa de cada dia aparecer uma pessoa nova também pra tá fazendo parte também daquele encontro, de estar ali, de estar dividindo o mesmo espaço, é o que torna cada dia especial ali. E, acho que não existe muito uma rotina assim..., na verdade. Acho que, um dia eu tô, a gente pode acordar muito bem, inspirado e ir pra lá treinar. Ou ir pra lá à noite. Ou até mesmo de madrugada treinar. Acho que, acho que não importa é..., a hora, acho que nem o dia, mas que, a qualquer momento que você aparecer no MAM vai ter alguém lá treinando. Então, acho que isso foge um pouquinho dessa questão da rotina.

Para as perguntas quanto a preferência de treinos sozinha ou acompanhada, horários de ensaios e sobre o “sentimento de segurança” no ponto de encontro do museu de arte moderna, no centro do Rio, esclarece:

Sempre tem gente lá no MAM, então na época que eu ia sempre tinha alguém lá [...] Então se eu fosse ficar até mais tarde então, sempre conversava com alguém pra ficar um pouco mais tarde, porque daí é um pouco mais perigoso ficar lá de tarde. [...] a gente tinha um grupo de treino no MAM no *whatsApp*. Então às vezes a gente combinava, às vezes eu ia porque eu queria ir sozinha mesmo, pra poder pensar em movimento, pensar em estudar mais um pouco, treinar e tudo. Mas às vezes, sempre chegava gente, então essa preocupação de estar lá sozinha acho que nunca tive, assim..., na verdade chega até a ser um pouco engraçado porque pra gente que é da rua já, do movimento da

rua, num tem essa questão de perigo. [...] a gente consegue meio que..., que conversar, que entender o lado do outro, então..., então nunca tive esse medo de ir pro MAM sozinha e ficar lá um pouco até mais tarde. E acabando que sempre chega gente lá pra treinar e tudo então você nunca tá sozinha mesmo. Você querendo estar um pouco no MAM sozinha você nunca está sozinha, sempre tem gente lá.

Ane conta que chegou ao MAM

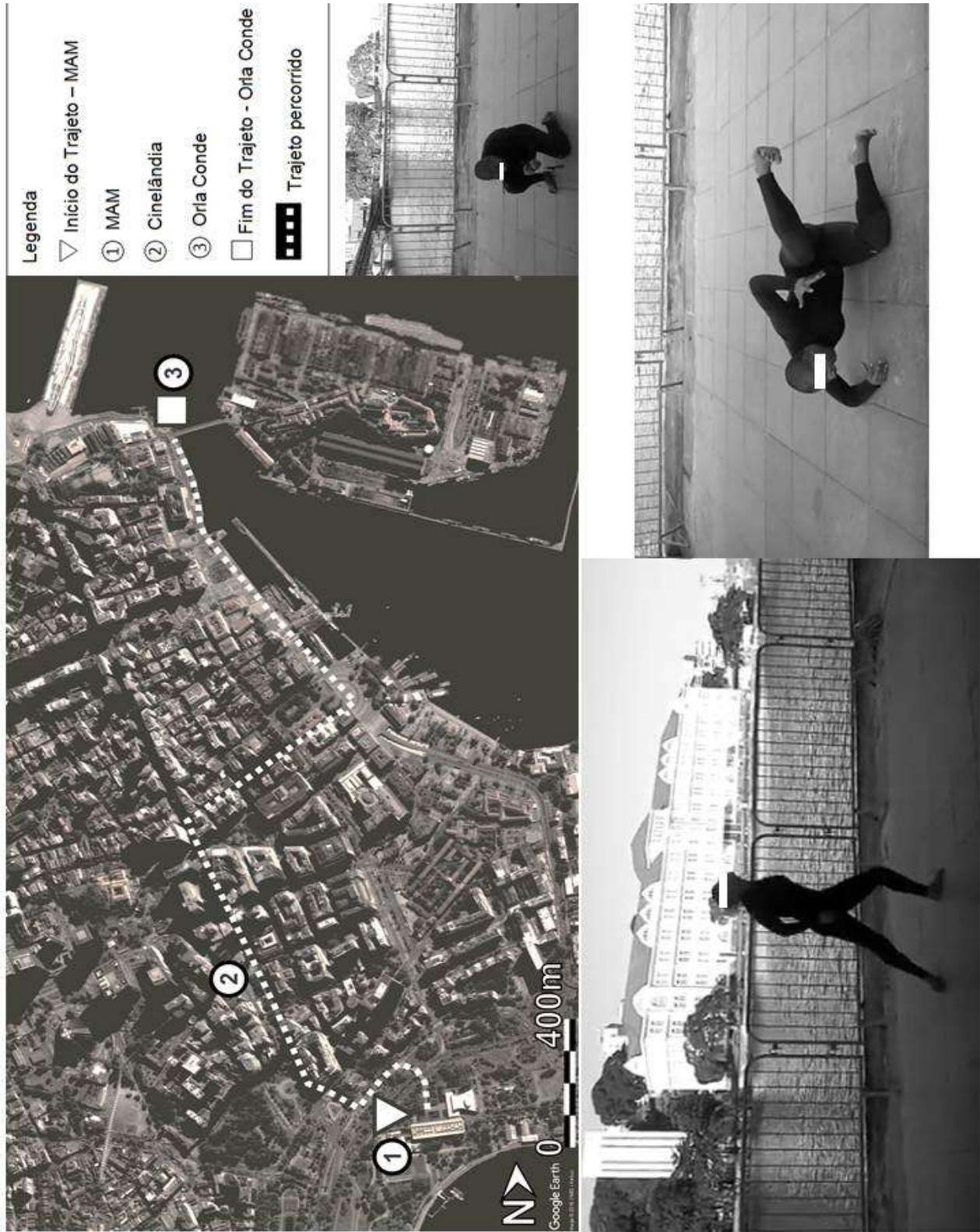
por uma falta de espaço mesmo pra ensaiar. E lá onde eu conheci, onde tinha conhecido já de..., da..., do *Hip Hop* que era dum grupo de *Break*. Então lá a gente passou a se encontrar, a treinar. E por ser um espaço livre, é..., e com chão bom pra dançar, pra fazer os movimentos e tudo ali passou a ser um espaço de encontro. Um espaço de encontro dos *B.Boys*, porque a maioria dos outros estilos que tem na dança são tudo mais..., é..., ficam tudo em lugares mais fechados e, são mais, são mais restritos, pelo meu ponto de vista. E a galera do *Break*, digamos que é na rua mesmo, e ali se tornou um espaço muito bacana pra treinar e tudo e..., acho que é isso.

Como com esta primeira interlocutora, a observação se fez sobre a experiência de ser uma jovem “da rua”, que atualmente é profissional internacional na área da dança, que se utilizou do espaço urbano e público para a concretização de seus treinos, de seus ensaios, de seus primeiros trabalhos autorais de dança, na criação de dois números de dança solos, as apresentações realizadas para os eventos que se utilizam de espaços urbanos como palco para as apresentações artísticas foram os pontos de encontros selecionados por Ane, para a elaboração de seu trajeto itinerário.

Com frequência de 2 a 3 anos em prática de dança na cidade do Rio, os lugares de uso foram então: o MAM, para ensaio; Cinelândia, para ensaio e apresentação; e Orla Conde para apresentação:

Dançar em espaço aberto torna a apresentação mais viva, mais pulsante, estar perto do público e atingir diversas pessoas que estão passando na rua, no seu "dia comum" é uma sensação diferente de estar em um teatro onde as pessoas optaram por estar lá. Não que seja menos importante, mas a responsabilidade é diferente no meio público, como se fosse territorial.

Figura 5. Materiais da Interlocutora Ane



Fonte5. Produção própria com as colaborações de imagens: arquivo pessoal da interlocutora;
Cartografia: Marco Aurélio Cunha

Mesmo nunca tendo frequentado, mencionou outros pontos de encontros que tem conhecimento por estar conectada à rede com os demais jovens que também se utilizam desta prática para ensaios e treinos: casa noturna Circo Voador – na Zona Centro -, Quadra da Mangueira e UERJ – na Zona Norte -. Estes seriam os pontos de encontros “que a galera se encontra pra treinar”, havendo dias e horários fixados previamente, por serem pontos de encontros “fechados”.

As combinações de quais dias são para quais pontos para a realização dos encontros, também acompanharam o desenvolvimento tecnológico sendo organizadas e disponibilizadas por grupos pelo *whatsapp*.

Ane, agora enquanto uma profissional, tendo recentemente voltado aos pontos de encontros, para a realização de suas apresentações tendo sido contratada, paga para seu trabalho com dança, esclarece que, apesar de não ter sido remunerado, o momento de treinos e encontros no MAM, hoje pôde compreender que estar “alí[no MAM] fazia parte do meu trabalho [...] alí fazia parte de minha pesquisa [...] de trabalho”, de toda sua construção ao que alcançou na atualidade visto que, “a vida de arte é assim, a vida de dança é assim.”. Infelizmente muitas vezes sem remuneração, valor, atenção e incentivo.

Sobre a “utilização” e modos de uso do MAM, disse poder “utilizar as laterais do museu [...] que é justamente onde também os moradores de rua também usam pra se abrigar em dia de frio, em dia de chuva”, mas não seu banheiro. Para o banheiro, as meninas vão caminhando até um posto de gasolina que fica ali próximo, mas “pros meninos é mais fácil né, porque vai [e] faz em qualquer lugar alí perto e tudo. E pra mulher é um pouco mais difícil.”. Como os banheiros, os bebedouros da instituição do museu também não são permitidos ao uso. Nemas tomadas, interruptores:

pra colocar um som [...] então a gente sempre leva uma caixa de som ou até mesmo celular, e coloca lá [...] mas essa coisa do MAM nos restringir essa questão de usar o banheiro, de beber uma água isso..., isso acho que atinge muito. Assim..., acho que... é acho, que poderia ser um pouco mais maleável nesse sentido [...], essa é uma questão um pouco mais delicada assim... [...] a gente já tentou, a gente já pediu, mas isso nunca... sempre passaram: “_ Não, tenho que comunicar com uma pessoa”, depois passa pra outra, e pra outra e nunca foi resolvido e desde então sempre foi muito restrito essa..., essa questão pra gente tá utilizando e tudo.

Ane conta que tais delimitações foram informadas pelo

próprio guarda dali, o próprio vigia que faz a segurança [...] que já apontou essa regra pra todo mundo que vai ali treinar. Que a frente do MAM não se pode utilizar [...] E isso ali eles passam pra todo mundo que não conhece muito bem a localidade. Eles passam que na frente do MAM não se pode fazer nada, mas que nas laterais ali é livre pra todo mundo treinar e tudo.

Contudo a frente do MAM, tida como proibida à utilização aos *B.Boys*, por poder atrapalhar a passagem, foi utilizada por um grupo da terceira idade, branca e com movimentações mais ralentadas e de posições mais altas, pelos praticantes de *Tai Chi Chuan*⁴⁷.

Em busca da compreensão estabelecida à sua relação com o museu, para além da ressignificação da construção do prédio, de seus vãos laterais utilizados para a prática da dança, pergunto se em algum momento, algum dia que tenha ido ao museu para treino, por acaso já entrou na parte interior do museu para visitação das exposi oes de arte. A resposta foi negativa: “Eu não faço ideia porque (risos) [...] eu nunca entrei no MAM pra ver exposi o, nada. [...] eu não sei..., nunca despertou uma curiosidade de ir lá dentro e conhecer [...] Não faço ideia o porque.”.

Uma das possibilidades de explica o ao consumo externo, desprendido do que se passa no interior do museu, acredito ser justamente a discrepância de sentido, sentimento e identidade, da denominada arte, residentes dos salões de museus após cuidadosa e delicada curadoria, que   muito distante da realidade da maioria dos brasileiros, sendo ainda um privilégio a pequeno número de cidadãos. Pois, ao lado de fora, no âmbito da convivência dada pela frequência do que de fato se faz público, são as rela oes:

O bacana do MAM, assim,   que a gente acaba fazendo amizade com as pessoas que trabalham l . Com os garis que trabalham l . Com a pessoa que trabalha dentro do MAM com a limpeza, que zela pelo, ao redor do MAM. Então ali você, você faz amizade. Então você passa a conhecer todo mundo que t  al , que trabalha al , então..., então começa a ter uma troca de conversa super bacana. E isso que acho que são esses os encantos do MAM. Esses encontros, essas amizades que surgem.  ..., e   isso que   prazeroso.   isso que torna

⁴⁷ *Tai Chi Chuan*   uma arte marcial chinesa, reconhecida também como uma forma de medita o em movimento. Seus princípios filosóficos remetem ao *taoismo* e   alquimia chinesa. Via *Wikipédia*, acessado dia 20 de dez. de 2018.

o MAM especial. Esses encontros, essas amizades que surgem, essas admirações e..., acho que é isso.

1.2.2. Interlocutor 2

O contato com a interlocutora Teles, proporcionou minha primeira realização da metodologia dos trajetos itinerários ao seu modo completo: com gravador e câmera fotográfica. Soma-se ao experimento, toda a descoberta de como manusear os dois novos aparelhos nas mãos—pois estávamos neste dia de caminhada apenas eu e Teles -, além da ocupação, e minha atenção ao fiel companheiro às anotações, o bloco de notas e caneta, atenta a não perder nem preciosas falas, nem importantes registros de voz e imagem.

Em busca de uma melhor maneira de ser utilizado o gravador sem que este fosse percebido, ou o mínimo possível percebido, evitando causar maiores alterações comportamentais dos participantes, tais como insegurança, receio, medo, preocupação e timidez tanto para os entrevistados quanto para mim, enquanto entrevistadora compartilhando das sensações, com pensamentos como será que está gravando bem com todo esse “barulho/ruído/sons” da rua?, será que neste local é “tranquilo/seguro” ficar com o gravador, ou pegar a máquina para fotografar?

Carregando ou sendo desocupadas as questões, ao fim o percurso teve saldo positivo, ao que considere uma ótima estreia, com duração de aproximadamente duas horas de caminhada pela cidade, que pareceu a Teles algo natural desde sua memória e costume:

Então, isso é até uma coisa que a gente também fazia. Pra economizar passagem, ia andando do Aterro, e ia até a Central. Andando. Acabava chegando lá na Central de noite já. [...] Quando você faz muito o lugar andando, é quase um ritual assim. É... você fazer trajetos do lugar é quase que o lugar. Tipo tô indo ensaiar, é esse trajeto inteiro, o mesmo caminho assim, sempre. Tem toda uma história: _ Vou parar em tal lugar pra comer; _ Já comi aqui. E tudo isso faz parte.

Nosso período de contato mais intenso foi no mês de setembro de 2017. Teles foi a interlocutora que mais indicou outros prováveis participantes à pesquisa. Contudo, das cinco referências informadas, apenas um foi esteve completamente envolvido para o desenvolvimento dos trajetos itinerários. Outro de seus indicados, decidido de não participar, ainda assim indicou outra pessoa a “ocupar” o seu lugar.

Os pontos de encontros listados por Teles misturam-se entre pontos abertos e fechados, e que são frequentados para o exercício e prática de dança ora para o trabalho ora ao lazer. Trata-se também do registro de um período de sua vida, que não condiz à sua atualidade – no momento Teles não está mais frequentando nenhum ponto de encontro -. Os pontos selecionados foram: Palácio do Catete; Aterro do Flamengo; Reboco das Artes; Teatro Cacilda Becker – todos pertencentes a Zona Sul; Praça Tiradentes; Bar do Nanam, Estudantina e os Teatros João Caetano e Carlos Gomes – Zona Central do Rio.

Posteriormente a alguns de nossos encontros, e da entrevista, o trajeto ao percurso que então fizemos foi todo selecionado, organizado e direcionado por Teles, tendo escolhido como ponto de partida o Palácio do Catete, localizado na Rua do Catete, em frente à estação de metrô Catete, no bairro Catete. Não tinha erro.

Após cumprimentos e certificação de que estávamos munidas de garrafa de água para um refresco ao sol, que já apontava seu crescente aquecimento ainda as dez horas da manhã do dia 21 de setembro de 2017, começamos nossa caminhada seguindo pela rua lateral do Palácio, até o primeiro ponto de encontro, o Aterro do Flamengo:

Esse lugar é muito especial pra mim. Eu entro nele vem tipo, um túnel do tempo sabe?, porque foi muito tempo aqui. Que era uma relação quase de casa mesmo, tipo eu olho pra cá falo: _Cara, eu dançava aqui sabe? Eu olho pra cá vejo uns fantasminhas sabe? [risos] Porque era..., quando falo que era um lugar de dança, que era quase que um acordo assim invisível. Porque todo mundo sabia que se quisesse treinar, quisesse ensaiar com o grupo: _Ah, tem o Aterro. Tipo era na hora: Aterro [Teles estala os dedos, na tentativa de simular como se estivesse acabado de ter um *insight*]... Anita ensaiou aqui. Porque tinha muita gente aqui, muita gente. A galera vinha dançar aqui tipo sempre, sempre, sempre.

Figura 6. Materiais da Interlocutora Teles



“Um dos primeiros lugares onde a galera sempre vinha, pra ensaiar, pra treinar era por aqui [Aterro]”

Legenda

- ▽ Início do Trajeto – Palácio do Catete
- ① Aterro do Flamengo
- ② Reboco das Artes
- ③ Teatro Cacilda Becker

- ④ Praça Tiradentes
- Fim do Trajeto - Praça Tiradentes
- ▬ Trajeto percorrido



“Ou então a gente fazia aqui oh, porque também usava esse espaço aqui. Que vira um palcozinho também”

“Tinha que pedi a chave lá na tia no quiosque: ‘_ Tia o banheiro’. E o banheiro era zuadão. Quase não tinha vaso, um quadrado, um buraco no chão. E tinha vezes que estava interditado real.”

Fonte6. Produção própria com as colaborações de imagens e voz: arquivo pessoal da pesquisadora; Cartografia: Marco Aurélio Cunha

A zona do Aterro do Flamengo é um complexo de lazer carioca inaugurado em 1965, com um total de 1 200 000 metros quadrados, na baía de Guanabara, construída com os desmontes dos Morros de Santo Antônio e do Morro do Castelo, estendendo-se ao Aeroporto Santos-Dumont (Zona Centro) e à Praia de Botafogo (Zona Sul).

A criação desta área em um grande parque é atribuída à Carlota de Macedo Soares, com paisagismo de Roberto Burle Marx e construções de Affonso Eduardo Reidy. A região denominada Parque Brigadeiro Eduardo Gomes sedia o MAM, a casa de shows Vivo Rio, o Monumento aos Mortos da II Guerra Mundial, o Memorial Getúlio Vargas, o Monumento a Estácio de Sá e a Marina da Glória.

Em continuidade a sua longa extensão, após um pequeno quebra-mar, a outra região que também é conhecida como Parque do Flamengo compõe quadras e áreas destinadas à prática de esportes. Aproximidade dessa região é conhecida pelos moradores, usuários da redondeza, como Parque das Crianças. Nossa visita foi neste lado do parque, mais exatamente no Pavilhão Japonês, o ponto de encontro guiado por Teles, um prédio em estilo modernista inspirado na arquitetura japonesa, instituída como a atual administração do parque.

Neste nosso primeiro ponto de encontro do trajeto, ao dia e horário em que fomos não havia nenhuma movimentação com pessoas envolvidas com a dança. Funcionava o atendimento Aterro Presente, um modelo de operação policial, parceria entre o Governo do Estado e o Sistema Fecomércio-RJ.

Além do prédio da administração há duas quadras e um quiosque. É cercado por mureta de pouco mais de um metro de altura e possui uma entrada com catraca, que não estava em funcionamento – ao que pareceu nunca ter funcionado –, além do processo de uma construção, obras que insinuavam ser uma espécie de guarita para o controle de entrada e saída (além da catraca!).

Há um banheiro, à direita quando se está prestes a entrar que, junto às outras construções, funcionam todas como grandes potenciais à moradia, à grande colônia de gatos que já se encontra fixada ali:

a questão dos gatos piorou tipo, muito, muito, e inclusive não sei se aquilo foi ocupado fixadamente... [...] tá vendo essas portinhas? Agalera tinha chave, vinha aqui, limpava, botava comida. Tipo, isso tem o que?, já oito anos. Uma civilização de gatos entendeu? Ah super organizado. Aqui tem as casinhas..., hoje tá limpo, porque

ficava cheio de coco, assim (movimento com a mão, fechando e abrindo os dedos, sinalizando o entendimento de muitos) de gato

Seguindo nossa caminhada a próxima parada se deu no Reboco das Artes. Uma academia de dança localizada em Laranjeiras que funciona há mais de dez anos, também com abertura a eventos de festas e shows.

Ao pararmos no portão da parte da frente da academia, que aquele dia e horário estava fechada, Teles recordou, e compartilhou comigo, o momento em que participava do grupo de dança, com realizações de ensaios no Aterro, mesmo havendo na referida academia, a possibilidade de ensaios, com salas adaptadas às necessidades das mais diversas modalidades de danças, dentre as práticas que oferecem em suas aulas regulares (como *Ballet*; Capoeira; Dança de Salão; Dança do Ventre; Forró; *Hip Hop*; *Jazz*; Sapateado; Salsa; *Stilletto*; Tango; Teatro; Zook; Zumba), bem como banheiro, água, espelho.

A interlocutora também sinaliza a situação inversa, de como os costumes, originários pelas características disponibilizadas das salas de dança em academias, escolas, estúdios, são levados, permanecendo em continuidades aos ensaios realizados na rua, nos pontos de encontros como ao exemplo do Aterro, como o enquadramento a uma frente, frontalidade, “organização de palco” e “limpeza”, que na estrutura de salas ocorrem diante as observações dadas pelo reflexo do espelho:

Eu acho isso muito engraçado também, como tem nichos sabe? E esses nichos são de interesses mesmo. Às vezes o próprio espaço não dialoga com outro grupo. Nunca vi um grupo que iria treinar no MAM treinar ali [no Aterro]. Nunca vi. [...] Ensaio na rua ainda não era uma visão aberta ainda era uma estrutura de palco no pensamento, ainda tinha “frente”. Pra cá [frente para rua] como se tivesse coxia. Só perdia essa relação da auto imagem [dada pelo espelho]. De você ficar vendo [pelo espelho], e uma relação de forma. Mas a coisa da frente ainda tinha muito. A galera conhecia o grupo principalmente por quem estava na frente, entendeu? Quem tá na frente é fulano de tal. Se você está atrás ninguém nem sabe quem é você.

Dalí seguimos para o bairro do Catete, para o Teatro Cacilda Becker que fica no fundo de uma pequena galeria misturado às ofertas de lojas de roupas, produtos de massagens e cosméticos, em rua movimentada por transportes, bancos, apartamentos residenciais e comerciais e em proximidade ao Largo do Machado.

É um teatro especializado para espetáculos de dança, com palco em plano baixo, estilo arena, a promover proximidade e interação do artista com o público

distribuído em pequenas arquibancadas distribuídas na frente e nas laterais do palco. O teatro existe desde 1991, administrado pela Funarte com programação em seu site, mediante abertura de editais de concorrência pública, para companhias de dança do Rio e demais regiões, com “infraestrutura a preço baixo (10% da bilheteria), permitindo a cobrança de ingressos mais baratos do que a média dos espetáculos no país.”. Sobre as informações de Teles, no

Cacilda não tem edital é só ocupação, só na bilheteria. [...] Aqui no Cacilda, acho que foi um dos lugares que eu mais assisti teatro de dança, e eu já dancei também com um coletivo criativo da faculdade. E eles abrem espaços pra quem tá começando.

Sendo assim, um ponto de grande importância e memória à interlocutora.

Figura 7. Pontos de Encontros Reboco das Artes (imagens decima) e Teatro Cacilda Becker (imagens debaixo)



Fonte7. Imagens (de cima) do arquivo pessoal da pesquisadora; imagem (de baixo) de divulgação do site FUNARTE <<http://www.funarte.gov.br/espaco-cultural/teatro-cacilda-becker/>>

Ponto central do Rio, a Praça Tiradentes está entre a Carioca e o Campo de Santana. Tem ao longo de todo seu entorno grande circulação de pedestres e

transportes públicos como ônibus, Vans, VLT, além de carros particulares e táxis. Suas margens são relativamente arborizadas e possui um grande monumento centralizado e cercado por grades de Dom Pedro I, imponente, montado a cavalo.

O grupo comercial é bastante envolvido com a região. Aos domingos, um em cada mês, organiza o evento chamado “Ocupa Tiradentes” com o intuito do uso público e constante da praça, em contraponto ao cenário desértico, vazio e infrutífero, conhecido como um ponto alvo para possíveis situações de furtos, assaltos, roubos da cidade.

Teles explicou que a escolha da Praça Tiradentes foi pela junção da importância e significados distintos que a dança preenche em sua vida: à profissão, ao lazer e à cultura. A Estudantina e o bar do Nanam são os “lugares que eu saio para dançar: Ah eu quero dançar! Eu vou muito pra Tiradentes porque alí tem o Nanam, tem a Estudantina, e tem todos esses teatros que são os teatros que eu mais me envolvo pra estar dançando e assistindo dança [os teatros Carlos Gomes e João Caetano].”.

Figura 8. O entorno da Praça Tiradentes



Fonte8.Imagem viaGoogle

Solteira, com 23 anos, carioca, sem religião e com ensino superior quase completo, Teles tem pele clara, cabelo volumoso castanho claro e em

cachos. Parecer desconfortável sobre a pergunta quanto a sua auto definição, no que diz respeito à cor:

Isso é muito difícil pra mim porque metade da minha família é negra. Meu pai é negro. Minha mãe é branca, mas uma branca que vem de mestiço. Eu tenho cabelo de negro, tenho a pele mais branca. Me chamam branquinha, russinha. Eu acredito que sou negra. Embora outras pessoas [falam]:_ Ah, tú, negra? Tipo, pra mim, por toda a trajetória na vida, dos lugares, da família, da condição de vida, eu me sinto negra.

Profissionalmente se define como Artista Dançarina, participou de alguns grupos e também exerce a função de professora de dança. Mora com seus pais e único irmão que é “10 anos mais velho”. Mensalmente tem uma renda que gira entorno de 700 reais. Destes, 500 reais são diretamente destinados aos custos com as passagens de metrô, ônibus, trem, para seus muitos deslocamentos ao trabalho, estudo e lazer: “De vez em quando o meu pai me ajuda, mas nada fixo. Eu tô precisando ele me dá um trocado”.

Não se considera de classe média, nem o bairro que mora:

meu bairro, eu moro no pé do morro. Quase ninguém conhece. É um bairro de transição, de passagem. As pessoas passam por lá. Ele foi ocupado na época que começou a trazer as fábricas. Era uma das estações de trem. [...] Aí era um bairro de fábrica que por conta do tráfico..., que é perto do morro, é totalmente cercado por morros. E os morros começaram a ser ocupados por traficantes e tal, aí as fábricas fugiram. Ainda tem algumas lá, mas poucas. Quase lá perto de casa tem um fábrica de velas. E é uma vela que vende em quase todos os mercados [...] Tem muita fábrica na rua principal [...], hoje em dia quase que esconde assim [a rua] de muitas fábricas e algumas ocupadas. Umas que eu nem sei. Assim [de] tecido[...] já foi material pra fazer eletrônico. Só que alí foi abandonado.

Sobre a utilização do tempo, sua organização em horas para as atividades com a dança, com tarefas domésticas, deslocamento a pé ou em transportes, seus dias são bem oscilantes, não sendo iguais a todos os dias da semana. O domingo não foi incluído em sua “matemática” para o cálculo das horas destinadas a cada função/dia. Contas que foram realizadas mentalmente e com a ajuda dos dedos das mãos:

Eu acho que certo assim [são] 8 horas por dia. Não todos os dias. Tiraria um dia, domingo. 48 [horas] por semana. Virei vegetariana. Faço comida. Tenho o ritual de todo dia cuidar dos bichos. De

cachorro, papagaio e também arrumar casa.[do bairro onde mora leva] uma hora pra qualquer lugar [risos] normalmente assim. Metro. Ônibus ou ir andando pra estação.

Teles apresenta-se muita ativa e com iniciação desde a infância ao universo artístico em geral, mas com grande inclinação desde o início, à dança. Sua peregrinação por toda metrópole é oriunda da necessidade de busca por locais que possuem ofertas gratuitas para a realização da atividade da dança, onde pudesse encontrar oportunidades de bolsas como ONGs, centros comunitários:

Eu fui começar a fazer outras danças, acho que em 2011 assim, e era numa escola de dança perto da minha casa. Uma escolinha assim, tipo, escolinha de esquina mesmo. Aí eu fazia aula de *de ballet*, que nunca tinha feito, que nunca tinha grana e tal. E aí depois eu entrei na faculdade e aí eu fui conhecendo outros lugares que tinha dança de graça. Ou até mesmo na faculdade nos grupos dos projetos. Mas sempre fui pras..., pras danças urbanas desde pequenininha. Nareal porque minha mãe..., minha mãe tava vendo Xuxa aí ela falou que eu fiquei enchendo o saco pra fazer aula com o Fly. Porque ele ficou lá com *YouCan Dance*. Academia era lá perto de casa. Aí eu fui. Aí eu fiquei com ele, fiquei como bolsista dele por muito tempo. Tipo, indo para outras academias como bolsista dele. Mas nunca fiz as outras aulas de academia assim, sempre fazendo a [aula] dele e tal. [...] teve uma época que eu, como era do Fly teve audição aí eu trabalhei com a Xuxa, pequenininha, aquelas criancinhas. Aí nessa época [foi] a que eu tive um pouquinho mais [de] dinheiro, que aí eu fui fazer outras coisas. Mas foi só curso livre. Tipo, fiz musical, mas era muito pequena. E aí depois voltei a continuar procurando grupos e projetos sociais de *Hip Hop*. Fui pra [...] perto da minha casa. Também perto, do lado da minha escola [ensino regular] praticamente.[...] Aí depois..., eu ia sempre procurando os locais que eram perto da escola.[...] mas eu ia mais pro grupo. Lá pra essas escolas de dança, mas nessas escolas eu fazia aula de *Hip Hop* e ia pro grupo dessas escolas [de dança]. Pro grupo de *Hip Hop* da escola.[...] e aí de lá eu vim pra cá [para o grupo que ensaiava no Aterro]. Conheciuma galera que já disputava [inaudível] por que tinha batalha de *Hip Hop* e aí fui conhecendo as pessoas. [...] aí já tinha ido pra faculdade.[...] É muito engraçado porque onde eu moro [...] não tem muita atividade, pra não dizer nenhuma. E aí, na verdade tem pouca atividade de lazer, atividade de escola. E minha vida inteira eu sempre fui deslocada pra fora dela. Dependendo do esforço da minha mãe de querer me levar pros lugares. [...] Sempre tive esse deslocamento de ir pros lugares então nunca foi problema tipo, eu ir pra [Duque de] Caxias ensaiar.[...] Para procurar profissionalizar, procurar lugares melhores onde a galera está fazendo coisas mais avançadas, fui ficando cada vez mais distante de onde eu morava, cada vez mais. Até mesmo pra [ir para] faculdade.

Embora o histórico de Teles consagre a dança como uma atividade presente em sua vida “desde pequenininha”, sempre ao lado das duas grandiosas instituições

sociais importantes à sua construção: a escola e a família, ambas acompanhando de perto sua participação e envolvimento, Teles relata como conta tal situação foi transformada quando adentrou na vida adulta. Momento de preparação e escolha de sua carreira profissional, arrecadação de renda, e circulação independente pela cidade:

Na minha família também meu pai, tem uma repulsa e não tem... Eu comecei na faculdade de estatística. Como faculdade, como profissão não achava que..., que eu não tinha capacidade de entrar, mesmo amando dança. Falei: _ Ah nunca fiz escola de dança. Acho que isso nunca consigo na minha vida. Acho que não é um campo que eu tenha capacidade pra estar. Mas principalmente porque tinha essa relação: _ Cara meu pai sempre fez de tudo pra me dar tipo, a melhor educação que ele pôde. Nunca faltou tipo, a gente ficava sem comida em casa pra não deixar de pagar a escola. Depois eu fui bolsista, estudava pra ser bolsista 100% em escola particular, depois passei pra escola pública federal. E aí, mas sempre tive isso de: _ Ah, não, vai estudar pra ter o que eu não tive. [reprodução imitando a fala do pai] E aí quando eu entrei pra estudar pra dança... [...] Quando eu larguei estatística, falei: _ Cara isso não é pra mim enquanto profissão, não é o que eu quero. E aí já tinha me apaixonado pela faculdade de dança. Aí, nossa, falei com meus pais, com minha família, amigos, todo mundo: _ Você tá maluca, não sei quê. Minha mãe ficou sem falar comigo um tempo assim. O que me apoiava a fazer o THE era os meus amigos da escola. Eles me apoiavam muito: _ Você tem que fazer, tem que ir. Eu falava não, nunca fiz dança, não sei que. Mesmo já fazendo várias coisas na escola: _ Gente vamos fazer coreografia pra tal coisa? Tem aula de corpo e expressão corporal, a professora: _ Você não quer dar aula hoje? Eu ia matava aula pra ir. Eles me estimulavam muito. Foi assim que eu fui fazer o THE porque eu nem ...[Sobre a família agora] tá meio que assim, olhando de longe: _ Ah vou ver onde que ela tá indo. Entendeu? [Risos]

1.2.3. Interlocutor 3

Estando a pouco mais de um ano no Rio de Janeiro, vindo à cidade carioca exclusivamente para o ingresso e formação acadêmica, bacharel em dança na UFRJ, Jona foia terceira interlocutoraa ter realizado os procedimentos metodológicos conforme previstos.

Diferentemente de Teles, a interlocutora de maior envolvimento e tempo de contato, trocas, e duração de caminhada no trajeto itinerário, os encontros com Jona foram breves, com falas empolgadas e detalhadas, ainda que sucintas e rápidas.

O trajeto itinerário da interlocutora Jona, pelos motivos da sua situação em processo de adaptação em “chegada à cidade” ficou recluso onde estuda (um dos poucos locais do Rio que ainda conhece): dentro da cidade universitária – ilha do fundão - com duração de 38 (trinta e oito) minutos, na unidade de ensino, pesquisa e extensão EEFD. Um prédio de três andares com variedades tipos de corredores, salões e áreas comuns utilizadas por muitos dançarinos, sobretudo no período letivo das provas práticas dos cursos de licenciatura e bacharelado de dança.

Reservados de sol e chuva e com possibilidade de uso de interruptores com fonte de energia, para celulares ou caixas de som, estes locais, a princípio apenas de passagens (corredores, salões e áreas comuns) passam a ser ocupados por corpos em infinitas movimentações a expandir-se por toda a dimensão física de alcance (especialmente quando em proximidade com as datas das provas práticas das disciplinas dos cursos de dança).

Para aqueles que apenas passam, os transeuntes sobretudo aos que não estão graduando-se em dança, esta ação tomada por um outro tempo, em contradição quando não completamente opostos ao que é vivenciado pelos praticantes de dança, é no mínimo “esquisita”. Mas não omitem as distâncias nesta estreita travessia de corredores ao desvio dos corpos, as interferências cognitivas, trocas visuais, auditivas, olfativas. O que seria uma simples passagem pelo corredor, tem agora sua direção retilínea obstruída e atenta ao desvio dos dançarinos e dançarinas: estirados ao solo, em identificação com os ritmos e musicalidades que competem alturas de volumes a cada caixinha de som, celulares e mp3s, a contribuir com a densidade aumentada do ar, cada vez mais preenchido de respiração, transpiração e inspiração, conseqüente suor e cheiro.

Jona foi uma indicação de um interlocutor que não quis dar continuidade ao envolvimento, compreendendo que não seria mais possível sua participação na pesquisa. Eram conhecidos desde tempos anteriormente ao atual momento no Rio, vindos da mesma cidade natal onde participaram de um mesmo grupo de dança aos anos em que lá moravam.

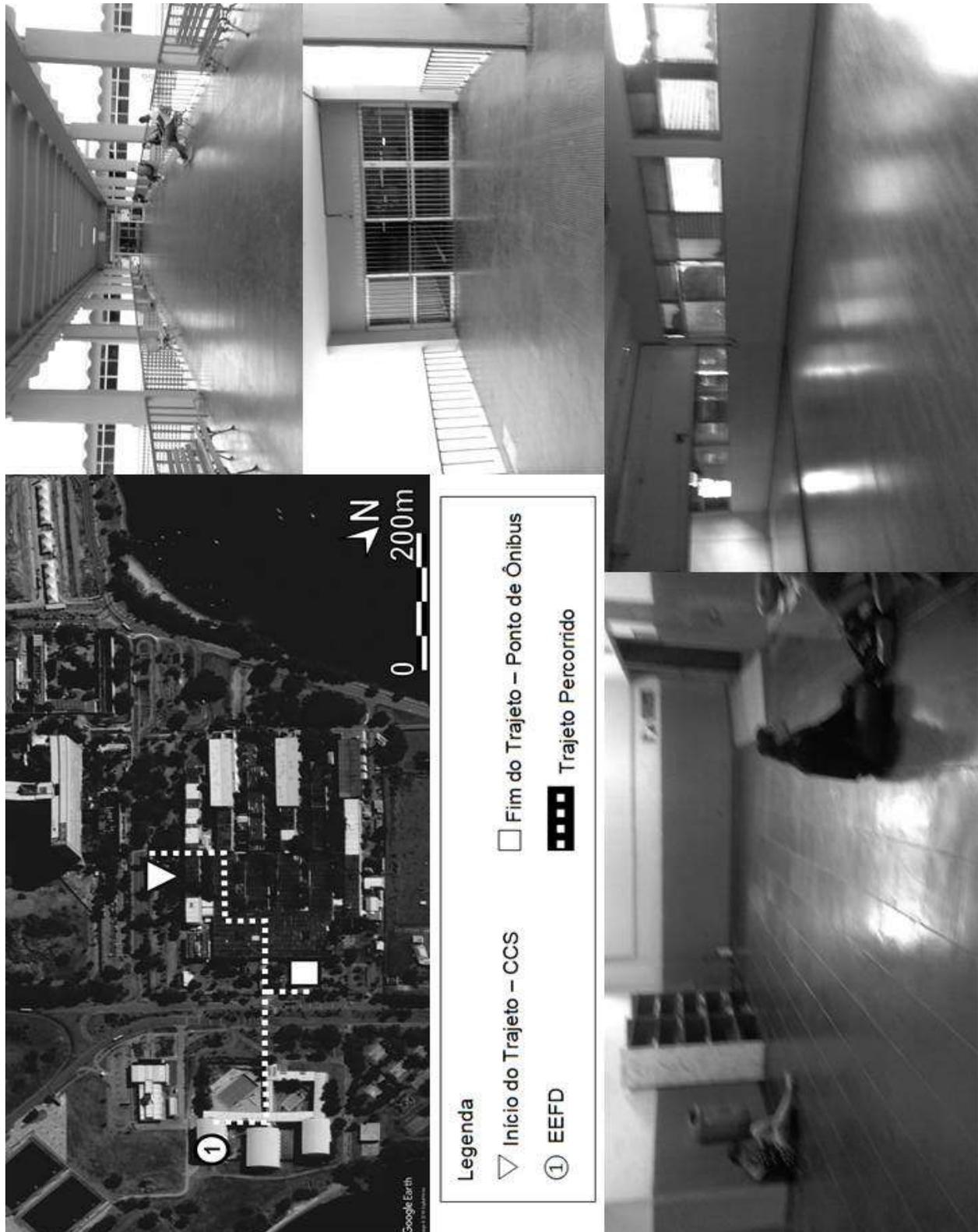
Com sua atual dinâmica casa x faculdade, tendo aulas integrais de segunda a sábado (à ocasião de nosso contato), ainda não havia desenvolvido trocas com artistas locais, a não ser com aqueles que também estão estudando no mesmo curso universitário.

Tô gostando. Tô gostando. Queria poder sair mais, explorar mais. Só que assim, acho que é só questão de querer mesmo. Que nem lá na minha cidade eu era assim de querer ficar saindo, de ficar conhecendo. E aí os lugares que eu gosto de conhecer, eu posso conhecer, porque é durante o dia, então vamo supor: quinta da boa vista, um zoológico, alguma coisa. São lugares que dá pra ir de dia. Não fico limitada. Enquanto se for boate que é mais a noite aí já.

A participação e criação de um grupo de dança são recentes e foi uma motivação originada por meio de um procedimento avaliativo para uma dentre as disciplinas que compõe sua grade curricular, prevista ao semestre:

com essa vontade de não..., só de coreografia, [mas também] de fazer essas pesquisas voltadas com as Danças Urbanas a gente criou um grupo, tipo um coletivo. É novíssimo, a gente vai apresentar agora, porque a gente criou o grupo porque vai ter essa apresentação então foi dada essa oportunidade [...]. E pra ter essa essência ainda do que fez a gente iniciar na faculdade, né? A gente vai tá aprendendo outras coisas mas não esquecer tipo aquilo que motivou. A gente tá aqui. Na dança em geral mas especificamente nas urbanas. [...] Isso estava me causando uma frustração [não participar de um grupo] porque pra me manter ativa nas urbanas tinha que ir pra alguma academia de dança. E as academias de dança que disponibilizam essas aulas, e as turmas de níveis intermediário que eu me encaixo são noturnas. E o curso é noturno, então tipo: _Não, eu vim para a faculdade, vamo priorizar a faculdade. E aí uma vez ou outra quando tinha emenda e tudo mais eu ia e pagava aula avulsa e fazia essa aula avulsa. Mas a vontade era de manter algo rotineiro.

Figura9.Materiais da InterlocutoraJona



Fonte9.Produção própria:imagens do arquivo pessoal da pesquisadora; Cartografia: Marco AurélioCunha

Aos vinte e dois anos, a pensão que recebe de seu pai é complementada por outros familiares e o namorado, com quem morava junto (à ocasião da pesquisa) para conseguir custear com as necessidades da vida na cidade do Rio de Janeiro:

Então, eu não tenho gasto com a faculdade. Eu tenho gasto é com alimentação, aluguel, tudo mais. O meu pai, eu ainda recebo pensão desde criança, por eu ter ingressado na faculdade não foi cortado. Mas é como se fosse um valor de bolsa da faculdade é 400 reais, no máximo 500. E aí minha família me ajuda com um pouco, mas vamos supor, a base maior que eu tenho no momento é meu namorado porque ele trabalha então com o dinheiro dele a gente consegue pagar o aluguel, pagar as outras contas. Aí quando eu pego, quando o meu dinheiro cai primeiro, aí eu compro as despesas de casa, de alimentação e tudo mais. A gente consegue se manter. Não é aquele luxo que: Ah essa semana vamos viajar, vamos sei lá..., balada cara. Não. Tipo isso.

A casa de aluguel é em um bairro da Zona Norte relativamente próximo à cidade universitária:

Eu acho o bairro povão. Bem popular mesmo [...] são as comunidades. Só que ali, na rua que eu moro, não transito muito, então às vezes eu escuto tiro. Só que é um bairro de uma galera simples, não é nada demais. Então o comércio dali é muito forte. [inaudível] e aí final de semana fica muito cheia porque daí as pessoas da comunidade desce pra poder fazer compra e tudo mais. Só que nada que me deixasse com medo sabe? E até a noite. O pouco que eu tenho a noite, quando eu saio a noite, é pra ir ao supermercado e aí quando eu volto com compra eu fico com medo de ser assaltada as compras, que acontece também. Mas nada muito de..., de...: Nossa não vou ficar nem na rua por que... não, é tranquilo, eu gosto.

Com o ID Jovem⁴⁸, uma identificação a beneficiar jovens entre 15 e 29 anos, de famílias que recebem até dois salários mínimos inscritas no CadÚnico⁴⁹, suas visitas aos familiares que residem no Estado de São Paulo tornaram-se possíveis e mais frequentes.

⁴⁸ Documento que possibilita aos brasileiros com menos de 30 anos acesso aos benefícios de meia-entrada em eventos artístico-culturais e esportivos, além de vagas gratuitas ou com desconto no sistema de transporte coletivo interestadual. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/noticias/cidadania-e-inclusao/2018/08/id-jovem-como-conseguir-e-quais-os-beneficios>>. Acessado dia 15 de out. de 2018.

⁴⁹ Cadastro Único para Programas Sociais do Governo Federal, resolução nº 5.063/16, regulamentada pela Agência Nacional de Transportes Terrestres (ANTT) às viagens interestaduais no transporte rodoviário e ferroviário <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2017/01/jovens-de-baixa-renda-podem-viajar-de-graca-pelo-brasil>>. Acesso dia 25 de nov. de 2017.

Comenvolvimento na área da dança desde criança, seu desenvolvimento fez-se, sobretudo através da incorporação de outras vias artísticas e modalidades. Seu atual momento acadêmico oportunizou a continuidade das descobertas de outras maneiras e sabedorias diante aulas de danças outras, até então nunca praticadas:

desde a infância, com 8 anos eu fazia parte de um centro comunitário e aí tinha *Ballet*, *Jazz*, Dança do Ventre. E aí desde imediato eu era contra o *Ballet*, eu não gostava de *Ballet*, e eu falava: _ Professora me tira do *Ballet*, não quero: _ Não porque o *Ballet*... eu lembro da frase que ela disse por que na faculdade a professora desmistificou isso. De que o *Ballet* é a chave pras outras danças. É o principal para as outras danças. E aí eu fui obrigada a fazer *Ballet*. E aí depois eu saí desse centro comunitário. Porque eu mudei de escola e eu achei que tava muito pesado pra mim porque eu sempre quis dançar. E aí depois eu fui fazer *Jazz*, que é uma coisa mais agitada. Aí eu fiquei um tempo dançando *Jazz*. Aí nesse meio eu conheci uma pessoa que fazia parte de um grupo de danças urbanas. E aí foi quando eu integrei pra esse grupo de Danças Urbanas. Eu fiquei com eles uns 3 anos. E aí foi onde eu me identifiquei maior em minha potência de dança. Porque o restante eu fazia muito por *hobby*. Até no grupo eu fazia por *hobby*. Só que eu vi que tinha muita coisa ainda pra descobrir, pra lapidar. E aí eu me envolvi muito com as Danças Urbanas. [...] É um mundo distinto aqui [o curso superior de dança, na faculdade] sabe? Por que a base aqui é muito contemporâneo, *Ballet*. Bom ir controlando a cabeça pra: _ Não, sim, isso vai agregar sim pro meu profissional, mas não é isso que eu quero. Eu sei que o que eu quero é seguir na área das urbanas.

Jona não tem filhos nem religião institucionalizada. Mas diz realizar estudos há uns dois anos com os devotos da Testemunha de Jeová. Até o momento ainda não havia trabalhado com dança, embora seja sua certeza enquanto profissão para seu futuro:

Agora semana passada que eu fui querer tá a par de quanto que recebe um professor de dança, porque eu não sabia e é importante. Por mais que não seja o que eu quero fazer agora no momento, saber desse reconhecimento né?, que tem, é importante. Mas é que também eu nunca pensei tipo na dança como um meio financeiro sabe? Tipo, até porque se fosse por isso eu não tava na faculdade né? [risos] Tipo: _ Ah mais você não vai ganhar nada. Não tem dinheiro. Não meu, não tô a fim de dinheiro. A gente precisa do pão de cada dia, mas não do tipo: _ Ah eu vou ficar rica. Eu vou ter que dá aula em muitas faculdades. Porque um meio que eu penso muito em seguir depois é o meio artístico. Então tipo, trabalhar com cantor, é..., ter uma experiência em programa de TV. Então, com essas coisas eu não sei nem quanto eu vou ganhar. Só sei que eu não vou ficar rica. Mas eu tô..., vou tá fazendo o que eu gosto. E aí quando tiver na necessidade

a gente vai atrás pra se adaptar: _ Oh, se isso não tá dando conta, dá mais quantas aulas?

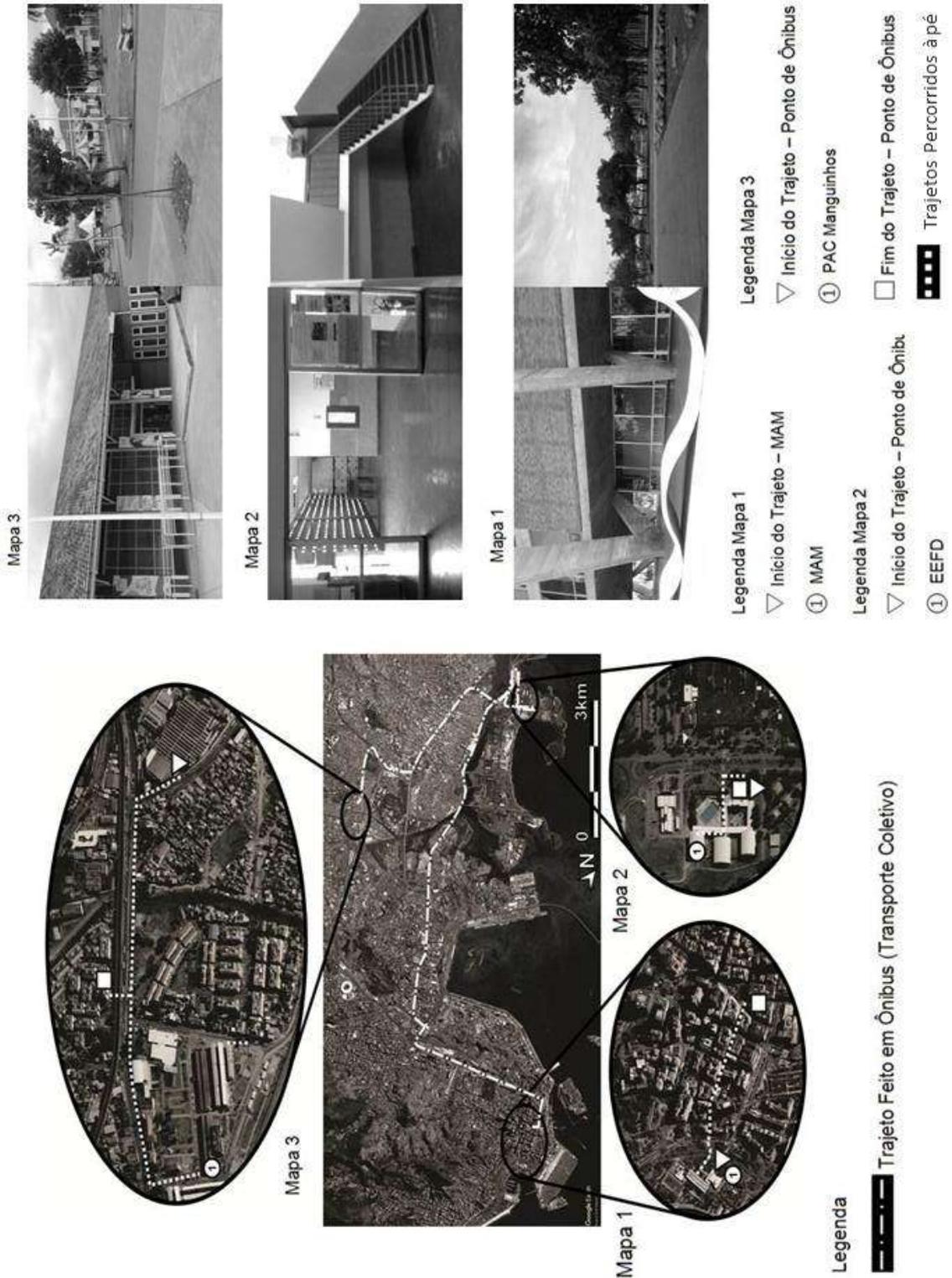
1.2.4. Interlocutor 4

Dividida entre três moradias de familiares, a interlocutora Meri se diz nômade, e o trajeto itinerário que elaborou realmente confirma essa sua andança. Tendo iniciado no MAM, nos locomovemos duas vezes em ônibus, para a realização de percursos dentre outros dois pontos de encontros: Ilha do Governador e Manguinhos.

Aqui [no MAM] foi mais pelo grupo mesmo, comunidade de dança de rua. Todo mundo sempre falava ou tinha evento aqui. Então as vezes que eu vinha era por causa deles. Tipo é um bom lugar pra treinar. Assim como é lá no Aterro. Já treinei lá foi uma vez só. Na Faculdade foi pelo curso [de dança]. E Manguinhos foi pelos meus amigos de dança que a gente dançava no mesmo grupo que era em Niterói. E aí todos eles eram de lá [de Manguinhos]. Então a gente também marcava de treinar lá [em Manguinhos]. Porque eles também tinham o espaço lá de dança e tinha uma praça grande que depois disseram que a gente também podia treinar. Então lá tinha mais opção pra treinar e a maioria tava lá. Então, tanto para a companhia [de dança] quanto para depois da companhia [de dança], quando todo mundo saiu [da companhia de dança] a gente continuava treinando lá [em Manguinhos].

Foram caminhadas a preencher toda uma tarde do mês de novembro de 2017. Sua expansão pela cidade a coloca em contato com grupos mistos. Um dos bairros que costuma passar de dois a 3 dias da semana considera ser de classe média, enquanto que o outro local que também reside considera não ser de classe média. Separa de modo semelhante os locais selecionado para nossa caminhada: o MAM considera local para a classe média, e os demais, Ilha do Governador e Manguinhos, não.

Figura10.Materiais da InterlocutoraMeri



Fonte 10.Produção própria:imagens do arquivo pessoal da pesquisadora; Cartografia: Marco AurélioCunha

Solteira, com vinte e quatro anos e sem filhos começou a dançar quando tinha doze anos, com aulas de dança no bairro onde morava em companhia de sua irmã, embora atualmente sua afirmação e treinos para a prática de dança tenha sido na maioria das vezes sozinha:

Eu comecei dançando, assim fazendo aula de dança com 12 anos. [...] Mas depois de uns 2 anos, 2 anos e meio a gente parou né? Eu e minha irmã. E aí eu fiquei mais um ano sem dançar e depois eu voltei sozinha. E aí eu comecei a treinar sozinha em casa. Foi aí que eu comecei os treinos, foi desde os 12 mais ou menos. [...] Eu sempre treinei muito sozinha porque nem sempre bate horário, ou o pessoal num tá afim. Tem muita coisa pra fazê, não tá treinando, ou não sabe, fica enrolando, enrolando... sabe como é isso né? Então tipo quer treinar vamos treinar né? Não gosto de ficar dependendo de ninguém né?

Responde profissionalmente como Dançarina e trabalha na função de professora de dança. Os treinos sozinha são também realizados com a intenção de aprimoramento à conscientização corporal e “melhorar a vergonha”. Para alcançar esse objetivo planejou a realização de treinos utilizando-se do tráfego das pessoas, tentando não ser interferida, ter sua atenção desviada pelas pessoas de passagem, ou começar a fazer apenas “o que sabe”, num “automático”, para mostrar – exhibir - o “seu melhor”:

Automaticamente você começa a voltar pra sua zona de conforto e fazer aquilo que você é bom. É uma coisa automática você não percebe muito isso. E aí esse era basicamente o treino: eu não sair do meu foco. E não tentar..., não ficar com medo do erro porque tem pessoas vendo. Porque se é um treino e você está alí pra errar, pra melhorar seus erros..., que você faça isso livremente e não por pressão de outra pessoa né? É como que eu lhe dava com as interferências de fora né? E aí quando passava alguém que eu conhecia e aí vinha falar comigo, e eu tava no meio de um negócio assim..., totalmente nada a vê, eu até tentava fazer um olhar assim, uma mãozinha, mas eu voltava pro que eu tava [fazendo] porque antigamente eu não tinha muito esse controle, eu perdia tudo.

Outro auxílio são as pesquisas de técnicas de outras modalidades de dança, sendo motivada à realização de *Ballet* e *Jazz* através de uma “troca” com uma amiga: “Ela me dá aula de *Jazz*, e eu dou aula de inglês pra ela”.

Meri foi a interlocutora que me indicou Vitor e Tiago. Durante toda nossa espera pelos transportes coletivos, e nosso tempo de viagem realizados dentro dos ônibus, em obrigatoriedade de um tom mais elevado ao volume da fala, diante os

diversos e diferentes ruídos que este meio de locomoção proporciona, Meri esteve a realizar comentários sobre “os meninos que sempre andam juntos”.

Para os momentos destas falas, dentro dos ônibus, entendi que o gravador não se fazia necessário - ainda que eu saiba que estes são justamente os momentos mais preciosos, onde de fato os interlocutores se sentem a vontade, assim podendo dizer o que não seria dito quando estão cientes de que há um objeto a gravar sua voz -. Também porque, acabei compreendendo que Meri interpretava estes caminhos realizados dentro dos transportes urbanos, como “momentos *off*” da pesquisa. Comose a observação (de ambas as partes, pesquisadora e interlocutora) não permanecesse, por não haver um roteiro de entrevista e um gravador e bloco de notas em ação.

Ao modo “desabafo” colocou todas suas interpretações e esforços “aos meninos”, num aspecto de resgatá-los de uma realidade da qual não tive certeza até que ponto há tal participação e envolvimento da interlocutora Meri, nessa “amizade”. Ou se participa, sua fala, de toda construção social a demarcar fenótipos, estereótipos, estigma, enquanto um termo “usado em referência a um atributo profundamente depreciativo.” (GOFFMAN, 1982:13).

Mesmo eu não sabendo que já nos encontraríamos com eles ao final do trajeto itinerário de Meri, dentro de seu planejamento estava a realização de uma ligação, ao fim de nossa caminhada, para um deles, para dizer que já havíamos terminado e que estávamos os esperando para nossa apresentação: minha, aos interlocutores Vitor e Tiago .

Só a confiança recíproca entre pesquisadora e pesquisada, que por vezes parece confundir com inocência e ingenuidade⁵⁰ para o correr riscos como a de ser uma estranha no local dos nativos. Pensou meu mero lado humano, social e preconceituoso, como se não fosse uma profissional e estudiosa, ou ainda, como sendo possível que, em questão de milésimos, eu esquecera tudo que aprendera, pelo fato de estar num complexo de favelas, mesmo sendo os caminhos que

⁵⁰ Felizmente há notas de rodapé como as de Loïc Wacquant, a demonstrar seu desconforto, confusão e dificuldade frente seu momento de trabalho de pesquisa, a igualmente “querer largar tudo”; “achar tudo isso sem o menor sentido, deprimente, de tal forma morto (morto)”; já seduzido pela uma vontade de abandono (WACQUANT, 2002), a contribuir ao meu processo, igualmente com algumas conturbações.

realizamos todos de certa maneira “conhecidos” por mim, pois já os percorri por oito meses, durante período de estágio na Fio Cruz, em época que eu residia no bairro do Méier. Sabendo assim exatamente qual número de ônibus me levaria direto para casa, caso fosse necessário.

Passado esse brevíssimo momento, do qual me incomodo e envergonho “ser vítima”, compreendi ter sido de total importância a presença de Meri para minha apresentação e envolvimento com Vitor e Tiago, e de ter sido naquele ponto de encontro, nossas trocas, por intermédio de Meri, em pleno acompanhamento, conforme o próximo subitem relativo aos interlocutores 5 e 6, apresentará.

1.2.5 Interlocutores 5 e 6

O término do trajeto itinerário realizado com a interlocutora Meri foi no ponto de encontro em comum entre ela e os interlocutores indicados Vitor e Tiago. Ponto de encontro onde já realizaram muitos ensaios, durante os anos que participavam do mesmo grupo de dança.

Aparentando ter sido quase que de modo espontâneo, Meri fez uma ligação os chamando para se virem ao nosso encontro, para nossa apresentação, a fim de também participarem da pesquisa. Em momento de fala de Meri, em tom confessional, a interlocutora demonstrou sentimento e confiança de estar “trabalhando a estima dos meninos” pela via desse envolvimento, exposição e participação comigo, junto à pesquisa.

Manifestou um ponto negativo a falta de sociabilidade e de afeto agregados à Vitor e Tiago, como sendo um possível “resultado do meio de suas moradias”: um contexto “de comunidade” cujo ar atmosférico é dividido entre os poderes do tráfico, da milícia e da polícia, diante a ausência governamental para o exercício de cidadania, aos serviços ao cidadão, residentes, como saneamento básico, saúde, educação e segurança.

Para Meri, neste processo é que se são “crescidos e criados” moradores como “os meninos”. Segundo seu ponto de vista e interpretação, estas questões contribuíram para a inexistência de motivação, confiança e crença, que expõe não haver neles, sobre eles mesmos, ao que associa ser um “desperdício de talento”, pois ficam “praticamente ilhados”, aos arredores de suas residências, para a realização da prática, ensaios e treinos com a dança: _ São bons, mas ficar

treinando só aqui de que adianta? Considerações aos vínculos, cujas características remetem ao desenvolvimento do pensamento durkheimiano (ARON, 1993; DURKHEIM, 1999; GIDDENS, 1998), à centralidade da ação da dança como uma “força moral” aos indivíduos. Uma relevância dada à dança, por parte de Meri, frente a sociedade, o meio, “dos meninos”, “como um potencial de vincular os indivíduos socialmente e de gerar solidariedade social” (GONÇALVES; OSORIO, 2012:14).

O alerta ao desconforto, receio e desconfiança, sobretudo da parte deles para comigo foi uma percepção desde nossos cumprimentos de apresentação: contato apenas com aperto de mão com o braço estendido a demonstrar o limite e distância pretendida, cujas tentativas “dos dois beijinhos” no rosto ou algo que simulasse uma aproximação como um “abraço”, ou uma mão no ombro, foram tentativas somente de minha parte, não correspondidas.

Diante tamanha reclusão dos interlocutores, transpassados em posturas resistentes, distanciados e de braços cruzados, suas respostas seguiram em extensão às suas reações, possibilitando apenas falas monossilábicas e expressões faciais que praticamente poderiam ser lidosos pensamentos do tipo: quem é você?, pra que estamos aqui?, porque está querendo conversar com a gente?, etc.

Decidi então não gravar, nem seguir o roteiro de entrevista, muito menos realizar registros fotográficos, ao menos neste primeiro momento inicial (sendo impossível uma precisão definida em temporalidade, para a decisão de quando “poderá” ser utilizada a câmara e gravador).

A tentativa era de conseguirmos ficar a vontade, sem a necessidade da correspondente Meri, então a guiar, traduzir e induzir ritmos e pautas para as falas. Toda nossa conversa “passava por Meri”: as falas de Vitor e Tiago eram consultadas ou estimuladas em olhares até chegar a mim, e as minhas falas também necessitavam da interferência, averiguação de Meri para chegar a eles.

Nesse ponto, Meri, e todos nós, já sabíamos nossos papéis. Ao que a interlocutora, já tendo realizado todos os procedimentos metodológicos comigo anteriormente, iniciou uma espécie de imitação do que eu havia realizado com ela, sobre as perguntas direcionadas pelo roteiro: “_ Você não vai gravar com eles? Fazer as perguntinhas.”. E começou a tentar fazê-los falar como que se houvessem o “que eu queria ouvir”.

Simulei ter me esquecido de pegar “as ferramentas” na bolsa, e então peguei meu caderno de anotações e o roteiro às entrevistas, dando início, formalmente, ao cumprimento do meu papel de pesquisadora, tentando ao máximo desviar toda formalidade para não ser perdido todo inicial desabrochar de empatia alcançada até aquele momento. Não queria inviabilizar suas falas descontraídas, ao mesmo tempo em que percebi ser igualmente importante um equilíbrio à noção de que, se não fizéssemos assim, intermediando formalidade com informalidade, provavelmente poderia não haver nenhum tipo de interação.

Com respostas rápidas, parecendo ser perguntas óbvias sem sentido (de certo modo àquele momento, ao modo como tudo ocorria, a mim também parecia não haver sentido), como um jogo de pergunta e resposta, “bate bola”, em correspondência à cobrança da interlocutora Meri, iniciamos a entrevista com uso do roteiro e do gravador:

[Vocês tratam a dança como profissão?] _ Hoje sim. (Tiago) _ Sim. (Vitor)
 [Mas como é essa atuação?] _ A gente tá tentando. (Tiago) [Balançou a cabeça em sinal de concordar com a resposta do amigo, Vitor].
 [Quantas horas por semana de treino mais ou me...] _ Umas três horas por dia. [Só Tiago respondeu]
 [Vocês moram com quem?] _ Com minha mãe. [Só Tiago respondeu]
 [Tem filho?] _ Não. (Vitor) _ Não. (Tiago) [entre muitos risos e gozações um com o outro, e a envolver eu e Meri, Tiago complementou sua fala sobre Vitor] _ Só não registrou.
 [Como chegaram nesse ponto de encontro para dançar?] _ Por opção. (Tiago) Por adaptação. (Vitor) Acho que foram os melhores lugares. Que têm menos incômodos, vamos dizer assim. E mais próximo pra mim. (Tiago) Foi fulano que fundou (Vitor) [... para] fazer batalha, fazer grupo, dormir aqui fora (Tiago) [risos de todos]
 [Como faz com custos, transporte] _ Uhhohh!!! Via calote. (Tiago) [risos de todos]. Se não tem que andar do MAM até à [estação] Central [do Brasil] pra não dar calote. Já pensou nisso? É uma distância. (Tiago) _ E tem que abri a porta [traseira dos ônibus] muitas das vezes. (Tiago) [risos de todos]

Os interlocutores Vitor e Tiago foram apresentados como “uma dupla inseparável”. Como se fosse certo que, onde um estiver o outro também estará. Foram também os únicos homens que participaram de todas as etapas ao envolvimento da pesquisa. As demais participantes todas são mulheres.

Para nosso trajeto, realizado então em trio: eu mais a dupla, teve como o primeiro ponto de encontro Manguinhos. O que para mim parecia complicado e difícil

ao entendimento de limites e demarcação, a ocasionar falas erradas que grotescamente acabava por igualar, ou unir, as “partes do Complexo Manguinhos”. Ao que eu era sempre prontamente corrigida: “_ Não. Lá é Manguinhos, lá Jacaré...”.

Trata-se da Zona Norte do Rio de Janeiro, região sede da Fundação Oswaldo Cruz (FioCruz- instituição referência principalmente na área de saúde), entre os limites dos bairros Bonsucesso, Higienópolis, Jacarezinho, Jacaré, Benfica, Caju e Maré, que tiveram a interferência das obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC).

Segundo uma publicação, Informação Pública⁵¹, divulgada no site do governo, o Projeto Estruturante Urbanização é um programa da parceria com o Governo Federal, coordenado pela Secretaria de Estado de Obras (Seobras) iniciado no ano de 2008. O Centro Cívico a integrar o projeto, é uma área de 35,5 mil metros quadrados que congrega: Parque Aquático/Ginásio; Biblioteca Parque; Centro de Referência da Juventude; Centro de Apoio Jurídico; Centro de Geração de Renda; UPA; Escola de Ensino Médio e Casa da Mulher. Com investimento de R\$ 574.865.064,88 os Arquiteto e Engenheiro Carlos Eduardo D. Magalhães e Marco Aurélio Marques Corrêa, da EMOP (Empresa de Obras Públicas do Estado do Rio de Janeiro), em parceria do Governo Federal com investimento de R\$ 176.200.000,00 informaram ter entregado tais obras em 2009. Contudo, o anúncio foi atualizado após dois dias de sua publicação, contendo dentre outras novidades, sobretudo na alteração dos valores, as seguintes informações da nova matéria de título: “Manguinhos ganha outras obras de infraestrutura”:

Depois da pacificação, o Complexo de Manguinhos vai ganhar, em breve, outras obras de infraestrutura. Serão construídas unidades habitacionais, áreas de lazer e esportivas, com ciclovia, quadras, campos de futebol, pistas de *skate* e equipamentos esportivos, além de novas vias que vão ligar a Avenida Leopoldo Bulhões e a Rua Uranos. O investimento total é de R\$ 90,6 milhões.

Em acompanhamento aos informativos, é lamentável a confirmação de violências por parte do Estado. Textos do site oficial que utilizam escolhas de frases infelizes em suas associações, como a afirmação e uso da expressão “Faixa de Gaza”, além das inverdades anunciadas:

⁵¹ Disponível em: <<http://www.rj.gov.br/web/vgovest/exibeconteudo?article-id=1274922>>. Acesso dia 20 de nov. de 2017.

O governo do estado, em parceria com o governo federal, já investiu R\$ 567,7 milhões na primeira fase do PAC Manguinhos. Lá, foram entregues o Colégio Estadual Compositor Luiz Carlos da Vila; um complexo esportivo; um parque aquático; uma UPA 24h; um Centro Vocacional Tecnológico –CVT; 1.048 unidades habitacionais, sendo 568 no DSUP (Avenida Dom Hélder Câmara) e 480 (Conjunto Embratel); uma biblioteca-parque, com acervo de 25 mil livros e equipada com 40 computadores com acesso à internet, três milhões de músicas em arquivo digital e 700 filmes em DVD; um centro de geração de renda; um centro de apoio jurídico; a Casa da Mulher e um centro de referência da juventude. [...] O grande muro próximo à estação recebeu imagens de grafiteiros. Toda a extensão da Rua Leopoldo Bulhões recebeu serviços de drenagem, asfaltamento e iluminação pública.⁵²

Tanto que, em março de 2017, o famoso *single defunk*, a música “Rap da Felicidade” dos MCs Cidinho & Doca, foi referência para a chamada ao mutirão organizado pela Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca (ENSP/ Fiocruz): “Eu só quero é ser feliz em defesa da cultura na favela onde eu nasci”, na tentativa da realização de ações não realizadas por parte do governo: “Grande evento comunitário e cultural na pracinha do PAC em Manguinhos”. “Além das devidas cobranças já feitas às autoridades”, moradores e trabalhadores da Fiocruz e bairros vizinhos realizam limpeza, pintura e pequenos consertos na escola:

Com a atual situação política e econômica do Brasil, e do Rio de Janeiro, os equipamentos públicos estão sofrendo com falta de recursos - o que compromete a sua preservação e pleno funcionamento. Um triste exemplo disso é a Biblioteca Parque de Manguinhos (inclusive o teatro que compõe esse equipamento), que está fechada, e o Colégio Estadual Compositor Luiz Calos da Vila, que, por falta de vigia noturno, tem sofrido constantes invasões, furtos e depredações.⁵³

Uma observação, não estendida neste momento de apresentação dos interlocutores Vitor e Tiago, foi a respeito de considerações à questão de gênero: eu, a pesquisadora mulher, e eles, os homens. Tal questionamento se deu diante a

52

Disponível

em:

<http://www.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo;jsessionid=D4C779ADA9E849BBF0E83DF5870E3C8.lportal2?p_p_id=exibeconteudo_INSTANCE_2wXQ&p_p_lifecycle=0&refererPlid=246743&_exibeconteudo_INSTANCE_2wXQ_struts_action=%2Fext%2Fexibeconteudo%2Frss&_exibeconteudo_INSTANCE_2wXQ_groupId=246561&_exibeconteudo_INSTANCE_2wXQ_articleId=1599709>. Acesso dia 20 de nov. de 2017.

53

Disponível

em:

<<http://www.ensp.fiocruz.br/portal-ensp/informe/site/materia/detalhe/41478>>. Acesso dia 20 de nov. de 2017.

decisão que tomaram em não incluir ao trajeto itinerário um ponto de encontro dentro da comunidade. Justificado como inadequado e “para minha segurança”, mas que percebi ser para além de meu papel de “estrangeiro”, sendo “a segurança” não apenas diante a situação de violência: “_ Quantas horas? Vai dá uma [hora da tarde]? Ah, lá se der... só depois das duas.”.

Ao me despedir, na Rua Leopoldo Bulhões, uma das principais, com quatro vias a dividir duas vias para cada sentido, em tangente à linha do trem (Ramal Central x Gramacho, a referida "Faixa de Gaza" anunciada pelo site do governo, em referência à região homônima na Palestina pelos seus confrontos violentos de guerra), as falas com tendências a se passarem por brincadeiras, mas que ao mesmo tempo também expõe, em tom de “sabedoria local”, daquele que “é cria”, “da casa”, proveitos e um modo de teste. De atestar meu grau de confiança e capacidade de me amedrontar ou não, ao convite da apresentação de seu ponto de encontro, de sua moradia: “_ Vamo te deixá dentro do ônibus, de preferência sem pagá passagem [risos]”. Em alusão a eu entrar pela porta de trás. Ou seja, sem passar pela roleta da porta dianteira do transporte coletivo, sem assim ser cobrada por minha utilização ao serviço. Situação que para muitos momentos necessita de auxílio a forçar física para ir em sentido contrário à resistência da porta, utilizando-se do corpo: mãos, braços, pernas, abrindo em momento que não tem nenhum passageiro para descer (ou se ela se fechou muito rápido após todos terem descido).

Tal episódio descrito acima não ocorreu (os detalhes são de observações deste ocorrido em outros veículos no momento de espera pelo melhor ônibus ao meu destino). Em minha vez, entrei pela porta da frente, pagando a tarifa respectiva à minha condução, pois eu estava seguindo sozinho em viagem. Nesta dinâmica de ir ao ponto de ônibus acompanhada pelos interlocutores, pude contemplar as falas ditas por Meri sobre “os meninos”. Até que o ônibus parasse completamente para eu entrar, o pronunciamento de um, confirmado pelo outro, foi: “_ Mas ele [o ônibus] não parou porque eu dei sinal não, foi a tia alí que também deu [sinal ao ônibus]. Se fosse pra mim tinha passado direto.”.

Por outro lado, a condição nativa produz domínio e controle, diante o comportamento de uma postura física que se impõe frente aos carros, forçando e os desafiando em sua travessia: “_ Hi..., se não andar vai ficar aqui até amanhã.”. Falou o interlocutor Tiago enquanto o Vitor começou a atravessar. Ambos me

demonstrando como “se deve fazer”, como sendo o melhor jeito e solução aos pedestres, diante um cruzamento de forte fluxo de carros: “_ O sinal já vai fechar.”. Eu disse em demonstração de que logo será mais tranquila (e segura) a nossa travessia. “_ Tem nada de sinal aqui não.”. Completou Vitor, quem primeiro falou, sendo reiterado pela fala de Tiago: “_ Vai parar. Se referindo aos transportes automóveis. “_ Tem que parar pra morador.”.

Atravessamos. Sem que eu pudesse entender se o semáforo estava fora de funcionamento, e a faixa de pedestre desrespeitada pelos motoristas, ou se o desrespeito já se faz justamente pela demora ao tempo de espera forçado aos transeuntes que estão a pé.

Capítulo 2. Corpos que dançam

Uma realidade que não é a de papel, mas que vive conosco e determina cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas, e que sustenta um manancial de criação insaciável, cheia de tristeza e beleza [...] Poetas e mendigos, músicos e profetas, guerreiros e malandros, todos nós, criaturas daquela realidade desaforada, tivemos que pedir muito pouco a imaginação, porque para nós o maior desafio foi a insuficiência dos recursos convencionais para tornar nossa vida acreditável

Gabriel García Márquez, *A solidão da América Latina*, discurso ao prêmio Nobel de Literatura pela Academia Sueca de Letras, *Cem Anos de Solidão*. Estocolmo, Suécia, 8 de dezembro de 1982

Após as apresentações das composições do primeiro capítulo, indispensáveis ao trabalho, com a exposição dos componentes às temáticas corpo e cidade: os pontos da cidade e o perfil dos jovens que os utilizam para seus encontros e ensaios, este segundo capítulo é reservado aos corpos.

Oportunidade ao desenvolvimento do conhecimento de que, os corpos traçados pelo perfil que compõe os grupos de dançarinas e dançarinos, promovem consequências estendidas às relações e aos relacionamentos, conseqüentemente também aos significados e às ressignificações (estas últimas considerações são abordagens reservadas ao terceiro capítulo), conforme comprovações verificadas nas próprias falas dos interlocutores.

Trata-se de corpos autodeclarados negros, que convivem, à linguagem corporal da dança, com movimentos e movimentações consideradas de nível médio e baixo, pela técnica da dança, na maioria das vezes sem nenhum distanciamento do solo: sentados, deitados, agachados, em “quatro apoios”, e ao som de músicas *funk*, ao *hit* americano dos anos 80, quando o treino é de *B. Boys*, *B. Girls*, ou ao ritmo do *funk* carioca, quando há ensaios de Danças Urbanas.

Como tentativa de explicações às nomenclaturas Danças Urbanas e *Hip Hop*, em tendências que podem incluir ou não o Passinho, Meri explica:

Então, na minha concepção, isso é uma coisa né..., muito complicado [risos]. Porque invés de ter uma coisa: _ Ah Danças Urbanas é isso. É isso. Não tem. São muitos nomes para a mesma coisa. Então cê fala: _ Do que que eu vou chamar? [risos] Eu tenho essa..., essa crise. Por isso eu não falei muito no meu TCC, porque eu não queria entrar

muito nessa questão [risos]. Mas eu me refiro basicamente às Danças Urbanas americanas da cultura *Hip Hop: Popping, Looking, Breaking...é..., House*. Tudo isso que tá dentro das Danças Urbanas. Mesmo assim né?... , tem gente que fala: _ Não, *House* não é das Danças Urbanas. *Waking* não é... né? Porque eu não sou historiadora né? Mas por exemplo, o Passinho eu tenho percebido que o povo tá inserindo nas Danças Urbanas. Acho até que na última prova do sindicato de dança...é..., o Passinho tava no de Danças Urbanas. E tava na categoria de Danças Urbanas pelo apoderamento né?, dos movimentos também. O povo é do Passinho, mas o Passinho também já tem muita característica das Danças Urbanas que eles vêm pegando. Tipo, o cara tá dançando alí o Passinho exatamente, mas aí do nada ele começa a fazer um *wave...*, um *freeze...* Então ele vai pegando coisas das Danças Urbanas. (Fala da interlocutora Meri em entrevista dia 7 de novembro de 2017).

Já para a interlocutora Jona, algumas considerações sobre as Danças Urbanas apontam maior estreitamento com o *Hip Hop*:

Bom, nas Danças Urbanas tem..., que é o que todo mundo conhece, o *Hip Hop*. Aí é o *Hip Hop*. Aí tem o *Looking*, tem *Popping*. Tem o *Waking*, tem até *Stiletto*. Tem muito nas Danças Urbanas. É... todas essas danças que ..., que se a gente não acha a formação..., porque é Dança de Rua, então, as informações que a gente tem...tipo..., é em busca de vídeos ou em busca de pessoas um pouco mais experientes que já treinam tal estilo. Porque tem pessoas que gostam de treinar tal estilo, e aí ela é tipo *Looking* e aí ela faz aquelas danças tipo, mais travadinho. Então ela é específica naquilo. Agora o que me interessa mais é saber de tudo um pouco. Mas eu sou bem puxada pro lado mais feminino das Danças Urbanas. Essa questão do *Stiletto*, mas eu também gosto de um negócio pesado. De ter energia, de *OldSchool*. Porque ficou muito dessa essência desse grupo que fiz parte. A gente chamava *OldSchool*, então era música antiga tipo *MCHammer* que tinha que dançar..., tem que pular... E era essa coisa alegre então a gente..., gosto disso também. (Fala da interlocutora Jona em entrevista dia 5 de novembro de 2017)

Por meu primeiro contato com o universo da dança ter sido através do *Hip Hop*, não pude deixar de observar as diferentes vertentes e definições apresentadas pelas falas de Meri e Jona. O que eu aprendi (no ano de 1999, aos 12 anos de idade, no interior do Estado, em Macaé) e que particularmente considero até hoje, coloca o *Hip Hop* como um movimento, iniciado durante a década de 1970, nas áreas centrais de comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas na cidade de Nova Iorque, tendo ÁfrikaBambaataa como o criador do nome "*Hip Hop*". Tal nome representa a união de cinco elementos: 1) *Breakdance com os B. Boys (Break Boys)* e as *B. Girls (Break Girls)* -aqueles e aquelas que dançam no *break* das músicas (à

ocasião, a música era o *Funk Music*); 2) *MC* (Mestre de Cerimônia) -que com o microfone em mãos era o condutor da comunicação palco x público, muitas vezes também produzia *RAP* (*RhymeAndPoetry* -Rima e Poesia-); 3) *DJ* (*Disc Jockey*) - geralmente junto ao *MC* para a produção do *RAP*, elaborava os sons com discos de vinil, sons elaborados para os *B. Boys* e *B. Girls* dançar-; 4) *Graffiti* -manifestação artística em espaços públicos, ao seu início, elaboradas com latas de *spray* em estações, túneis e vagões de trens e metrô- e o quinto elemento, 5) o Conhecimento, que era a consciência às suas ancestralidades Africana e Latina, ao enfrentamento à violência que os atingiam diante às questões de racismo, xenofobia e imigração (dentre suas principais ameaças, para além das demais questões que as regiões de moradias periféricas *per si* já envolvem).

Quando o movimento foi despertado no Brasil, na década de 80, principalmente por comerciais, filmes e clipes musicais americanos, o principal centro e distribuidor do movimento era a cidade de São Paulo. Logo, *Hip Hop* seria sinônimo de *Street Dance* e sua tradução brasileira Dança de Rua. Hoje, para os interlocutores da pesquisa, *Hip Hop* aparece estendido aos significados enquanto: dança, música, estilo (de roupas e acessórios) e cultura (filosofia de vida).

Já ao caso do Passinho, sua origem (bem como sua definição) é incerta. Tem o vídeo “Passinho Foda”, postado na plataforma de distribuição digital de vídeos *Youtube*, no ano de 2008⁵⁴, como o marco, o feito de maior estímulo à eclosão do Passinho.

Existente nas comunidades do Rio de Janeiro há mais de dez anos, trata-se de uma dança vertical, com execuções de movimentos de pernas em sequências de rápidos movimentos com os pés, facilitados pelas movimentações também aceleradas realizadas com a cintura, com a região do quadril.

Uma mistura de vários tipos de referências não só da dança, abrange passos, movimentações e técnicas *doballet* clássico, *stiletto*, contorcionismo, mímica, capoeira, frevo, *kuduro*, *performance* teatral. Normalmente o olhar das pessoas que estão a executar o Passinho é direcionado para o chão, por seguirem (como uma verificação) o movimento de seus pés.

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S-gjytnMvZ8>>.

No passinho não há regras de certo e errado. Sem limitações a criatividade promove a reinvenção: da relação, do espaço e dos estilos de cada dançante, que então se tornam únicos, como a concretização de uma marca. O Passinho é realizado em seu maior período de maneira improvisada.

Como o universo do Passinho alcança muitas abordagens como mídias, plataformas de internet, corpo, gênero, música, dança, cidade, instituições culturais, participação na cerimônia dos Jogos Olímpicos (Rio 2016), lançamento do filme “A Batalha do Passinho” (direção de Emílio Domingos, lançado em 2012), apresentação na cerimônia de encerramento dos Jogos Paraolímpicos de Londres (2012), parcerias com ícones do pop como Chris Brown, Beyonce, Ricky Martin, exibição de vídeo na BBC e New York Times durante a Copa do Mundo de 2014, e o caso da Cia de Dança Na Batalha (onze dançarinos entre 16 a 22 anos de idade) em estreia de musical no Theatro Municipal do Rio de Janeiro⁵⁵, um maior desenvolvimento sobre o Passinho encontra-se disponível no artigo elaborado em 2017 conforme já mencionado anteriormente.

O que significa tais corpos presentes nos pontos de encontros, reservados às repetições, aperfeiçoamento, buscas por formas e possibilidades corporais para além das necessidades, funções físicas básicas cotidianas? Quais cuidados e alterações podem promover às rotinas tal prática de dança? Em que atribui tais trocas, encontros, sabedorias e conhecimentos apreendidos nos corpos à vida dos interlocutores? São algumas das indagações que orientaram os textos dos subitens a seguir, através das próprias falas das dançarinas e dançarinos.

2.1. O corpo negro

Desde o episódio do *Tai Chi Chuan*, ocorrido no MAM, a deixar pistas de que o “que pode” e o “que não pode” está definido pela tonalidade da cor da pele dos envolvidos, me comprometi à abordagem racial para esta pesquisa. Infelizmente o caso de onde falo, o país Brasil, a discrepância entre a tonalidade da pele é tão

⁵⁵ O espetáculo ocorreu dia 31 de maio de 2015 conforme descrição na página do site de relacionamentos: “Facebook Oficial da Cia. de dança NA BATALHA, formada por onze dançarinos de Passinho Foda do Rio de Janeiro. Curta!”. Disponível em: <[https:// pt-br.facebook.com/espetaculonabatalha](https://pt-br.facebook.com/espetaculonabatalha)>. Acesso dia 20 jan. de 2017.

gritante quanto a diferença entre a quantidade de dígitos reservada às contas bancárias e número de CEP – seu endereço -. Sendo assim, um contexto que alcança, concomitante, um trato social, econômico e racial do país.

Nesse sentido, a cor dos corpos dançantes é semelhante à cor dos corpos que pertencem aos grupos de pessoas em situação de moradia em rua; dos trabalhadores terceirizados, em função de segurança, fiscalização (maioria homem); em atividades de limpeza, cozinha, secretária - palavra nova para a antiquíssima função de babá e faxineira (maioria mulher); também a dos taxistas e dos vendedores ambulantes.

O contra-uso destes jovens dançarinas e dançarinos, ainda que sobre limites estritos aos vãos laterais do MAM, por exemplo, altera o modo de operação dada tradicionalmente à sua função (como vão, destinado à passagem, à travessia) e a toda a estrutura física arquitetônica do museu, retraçando uma outramemória à cidade:

muitas vezes, a gente tem que admitir que uma mão lava a outra né?, porque as atenções daqui [do MAM] não é só o museu. Tem muitos gringos e muitas pessoas que vêm pra ver o pessoal dançando aqui. A gente escuta bastante isso. Oueles chegam e falam: “_ Poxa não sabia que vocês iam tá aqui...;_ Eu tiro foto...; _ Não sei que.”. Então podia haver muito mais uma parceria do que um: “_ Não, você só fica aí. Só entra se pagar e etc.”. Por isso que eu acho que é muito: “_ Deixa eles lá, a gente aqui.”. Não tem muito essa comunicação (Fala da interlocutora Meri em entrevista dia 7 de novembro de 2017).

Assim, com os “gringos”, que voluntariamente ficam a assistir e contribuir financeiramente, mesmo não sendo esta a intenção dos encontros⁵⁶, uma tradição vai sendo criada ao ponto de eu não ter conseguido saber, conhecer, chegar à pessoa ou grupo que primeiro iniciaram no MAM os encontros nos vãos como salas reservadas à dança.

⁵⁶Para todos os pontos de encontros, o intuito das reuniões não condiz à arrecadação financeira. Em nenhuma das vezes em que eu estava presente houve alguma ação do tipo “passar o chapéu”, mesmo havendo certa frequência e maior possibilidade e proveito, uma vez em que o público em um museu seria praticamente selecionado a turistas brasileiros e estrangeiros. Quando fazem de suas capacidades corporais um meio para obtenção de dinheiro, recorrem a apresentações realizadas dentro de trens e metrô (tais diferenciações não foram investigadas neste trabalho).

Por vezes ouvi expressões como: “_ Ah, vamos ter que ir para a sala 2.”. Ao chegar um segundo grupo para dançar, vendo que o primeiro vão, então a sala 1, já estava sendo utilizado por outro grupo de jovens que chegaram mais cedo.

Aos grupos usuários dos pontos de encontros pela dança, uma espécie de memória, sobre os pontos e da cidade, é criada. Bem como aos seus telespectadores, uma vez que o caminhar e “a passagem” dos transeuntes é interrompida, constituindo uma formação de plateia, mesmo que em constante jogo de equilíbrio entre a efemeridade e permanência. Dessa maneira, os múltiplos corpos que dançam, e de público que contempla, registra assim a construção de uma memória. Traçoscoafetivos, que passam assim a estarem coimPLICADOSàs edificações de novas segmentações então distanciadas das previsões de modos de usos(pré)estabelecidos.

Pormomentos como estes, ainda que a interação dos grupos de dançarinas e dançarinos seja do lado de fora, distante e sem identificação com as obras artísticas presentes do lado de dentro do prédio do museu, cuja maioria nunca adentrouao visita-las mesmo há anos frequentando seus vãos como pontos de encontros para dançar, seus modos de contra-usos nos vãos, de certa forma contribui à descriminalização do perfil imagético dada à reunião de grupos de jovens negros.

Os treinos e ensaios realizados em pontos de encontros semelhantes aos conhecidos nesta pesquisa são momentos particulares e pessoais, sem uma regularidade formal, exercida dentro de horários e com tempo de duração que variam para cada interlocutor, de acordo com suas dinâmicas pessoais.

Para Meri:

A maioria dos treinos é querer melhorar tecnicamente, eu preciso melhorar a minha dança, até mesmo pra melhorar as minhas aulas também. Então normalmente não é muito pensando num investimento. Mas principalmente pra mim são os contatos, a visibilidade do nosso trabalho. Normalmente meus treinos não são com o intuito dinheiro. Infelizmente né, gostaria de treinar pra ganhar dinheiro [risos] né? Todo mundo. Mas é mais pra melhorar mesmo a dança, aperfeiçoar.

Depende, por exemplo eu dou aula, planejo aula, então tudo isso tá envolvido com a dança mas se eu for pensar na minha pratica de treino é muito pouco. É tipo 2,3 horas que eu tenho voltado agora com os meus treinos de abdominal, de fortalecimento de joelho, etc. mas sei lá, acho que por semana umas..., no máximo 4 horas. (fala da interlocutora Meri em entrevista dia 7 de novembro de 2017).

2.2. O corpo negro feminino

Se o corpo negro em geral, ainda vive na atualidade um reflexo das consequências do período em que foram escravizados, em horripilantes situações e tratamentos por centenários de anos, a população negra continua sendo a mais afetada pela violência e desigualdade no Brasil hoje, dificultadas suas progressões profissionais, alvos de assédios e de homicídios.

O grupo formado pelos interlocutores, majoritariamente homens e jovens negros, de baixa escolaridade, participam dos dados estatísticos como as principais vítimas de mortes violentas no País:

de cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 71 são negras [...] os negros possuem chances 23,5% maiores de serem assassinados em relação a brasileiros de outras raças, já descontado o efeito da idade, escolaridade, do sexo, estado civil e bairro de residência⁵⁷.

Se para a população negra, maioria da população brasileira segundo o IBGE (54% em 2017), situações desiguais e desfavoráveis insistem em permanecer numa balança desequilibrada, ao caso feminino o quadro é ainda mais acentuado.

Para cada dez pessoas no Brasil, três são mulheres negras. As mesmas mulheres que também são assassinadas por condição de gênero (feminicídio: 54%); pela violência doméstica (58,68%); pela violência obstétrica (65,4%) e pela mortalidade materna (53,6%)⁵⁸.

Tais violências persistem mesmo sendo as mulheres negras 23% da população brasileira. Destas, 27% constituem a população rural, e 22% a população urbana. E mesmo tendo conquistado 7,33% de aumento aos índices de alfabetização e escolaridade, 23% são trabalhadoras domésticas.

Quando o salário familiar corresponde a um salário mínimo, 60% das famílias brasileiras possuem uma mulher negra como “chefe de família”. Aumentando para três ou mais o valor da renda salarial, o número é reduzido quase à metade: 29%.

⁵⁷A população negra corresponde a maioria (78,9%) dos 10% dos indivíduos com mais chances de serem vítimas de homicídios, de acordo com informações do Atlas da Violência 2017, elaborado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e o pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/atlas-da-violencia-2017-negros-e-jovens-sao-as-maiores-vitimas/>>. Acesso dia 22 de mai. de 2018.

⁵⁸Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/seis-estatisticas-que-mostram-o-abismo-racial-no-brasil>>. Acesso dia 22 de mai. de 2018.

Em relação aos homens (pretos ou brancos), os valores do salário das mulheres negras é 45% menor.⁵⁹

Dados estatísticos a evidenciar que as violências, reprovações ou importunidades não são casos isolados, aleatórios ou arbitrários. São resultantes e resultados (trans)formados ao longo do tempo. Direcionamentos de poderes frente aos suplícios ante manobras de castigos, punições, condutas disciplinares (FOUCAULT, 1987) que de instituições escolares aos cárceres, alcançam nos corpos negros a extensão de pele para sentirem as consequências. Músculos oriundos de um processo de servidão, moldados às penalidades e dores exclusivas ao corpo negro. Dinâmicas iniciais ou finais, processadas no corpo às consequências de todo um desenvolver das relações, trâmites, trocas, apropriações, significação, apropriações e ressignificação dada aos corpos (FOUCAULT, 1987).

Certa organização que se faz para além da disposição da massa corpórea em si. Sobre o corpo, aos termos empregados pelo autor como os de “corpo-objeto” e “anatomia política”, demonstram a capacidade criativa e fortaleza quando organismos vivos, tidos como obedientes, que sentem dores, passíveis de serem adestrados, que enfrenta o corrigível, moldados às punições, constroem-se e se expressam à luz de: “Uma ‘alma’ [que] o[s] habita[m] e o[s] leva[m] à existência, que é ela mesma uma peça no domínio exercido pelo poder sobre o corpo. A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo.” (FOUCAULT, 1987:29). A alma, como degraus para que a branquitude não viole ou ameace desde o uso do cabelo crespo, ao aumento do número de mulheres negras em cargos políticos.

Mulheres negras por longos anos foram forçadamente enquadradas em situações subalternas sendo ligada à sexualidade ou anuladas às serventias alheias. Em plena ditadura militar, no ano de 1966, a Embratur foi criada (atual CNTUR) para impulsionar o turismo no Brasil, principalmente o turismo estrangeiro, e, em meio a repressões e censuras durante o regime, a revista anunciava o Brasil como um país harmônico. Impunha uma identidade nacional mestiça, que ao entorno da sexualidade comparava a mulher brasileira ao “paraíso”. A mulher brasileira era

59

Disponível em:
<<http://www.institutobuzios.org.br/documentos/MULHER%20NEGRA%20DADOS%20ESTATISTICOS.pdf>>. Acesso dia 22 de mai. de 2018.

então um dos atrativos do país, em anúncios com imagens nos materiais da associação comercial e de *marketing*, com divulgação de “mulheres seminuas associadas a paisagens naturais, notadamente as praias, ou a eventos culturais como o carnaval.” (GOMES; GASTAL, 2015:212).

Na edição de 1973, a revista “Rio, Samba e Carnaval”, produzida pela Embratur e com distribuição à vários países, teve como o título de uma matéria: “Mulher: a maior atração”. Ainda após os anos 2000, a “Revista B de Brasil”, de Portugal, em 2001 remeteu ao período colonial associando a mulher à “descoberta”: “A maior oferta de destinos turísticos no Brasil... 500 anos depois”. “*The Sunday Times Travel*”, uma revista britânica, em 2013 teve a chamada de capa: “Brasil. Sexy, sofisticado e atual: 25 páginas de um guia total”(tradução livre).

Mas, foi ainda na década de noventa, que a Rede Globo de Televisão, em razão às transmissões dos desfiles das escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro, criou a “Globeleza”: do *design* Hans Donner, consiste numa passista de samba nua com o corpo parcialmente pintado com purpurina, ao som da música-tema da emissora, numa vinheta exibida ao longo da programação diária no período do carnaval⁶⁰.

O imaginário “mulher brasileira” pelas campanhas da Embratur, torna-se agora enfático à exótica e erotizada “mulata”⁶¹:

palavra naturalizada pela sociedade brasileira, ela é presença cativa no vocabulário dos apresentadores, jornalistas e repórteres da emissora global. A palavra de origem espanhola vem de “mula” ou “mulo”: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. Mulas são animais nascidos do cruzamento dos jumentos com éguas ou dos cavalos com jumentas. Em outra acepção, são resultado da cópula do animal considerado nobre (*equus caballus*) com o animal tido de segunda classe (*equus africanus asinus*). Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa que indica mestiçagem, impureza. Mistura imprópria que não deveria existir.

Empregado desde o período colonial, o termo era usado para designar negros de pele mais clara, frutos do estupro de escravas pelos senhores de engenho. Tal nomenclatura tem cunho machista e

⁶⁰“Com muito samba no pé, cor e tecnologia, a musa aparece com uma inovação a cada ano. Este ícone carnavalesco já foi interpretado por Valéria Valenssa, Giane Carvalho, Aline Prado e até mesmo por uma mulher virtual.” (GOMES; GASTAL, 2015:215).

⁶¹Texto “A mulata Globeleza: um manifesto”, de Stephanie Ribeiro e Djamira Ribeiro. Disponível em: <<http://agoraequesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2016/01/29/a-mulata-globeleza-um-manifesto/>>. Acesso dia 24 de fev. de 2017.

racista e foi transferido à personagem globeleza, naturalizado. A adjetivação “mulata” é uma memória triste dos 354 anos (1534 a 1888) de escravidão negra no Brasil. [...]

Atualmente vemos um canal influente como a Rede Globo que, por quase 30 anos, expõe mulheres negras nuas a qualquer hora do dia ou da noite no período de Carnaval, negando-se a nos representar para além desse lugar de exploração dos nossos corpos no resto de todo o ano. Quantas mulheres negras vemos como atrizes, apresentadoras, repórteres nas grades das grandes emissoras? E quando vemos atrizes, quais são os papéis que estão desempenhando? Raramente vemos mulheres negras na grade da Globo apresentando programas ou sendo protagonistas, mas no período do carnaval, a emissora promove um “caça mulatas” para eleger a nova Globeleza, que somente aparece nua e nessa época do ano.

A importância à existência deste tópico “2.2. Ocorpo negro feminino” se deu no acompanhamento e resultados dos materiais alcançados pelo trabalho de campo e procedimentos metodológicos. Mesmo sendo o grupo foco desta pesquisa grupos de maioria homens, ao momento de proximidade era com as interlocutoras mulheres que o envolvimento era permanecido.

Do processo experimental dos trajetos itinerários apenas dois foram realizados com homens. As mulheres com quem realizei maiores trocas eram todas solteiras. Com as dançarinas envolvidas nos grupos de dança, em que seus namorados também participavam dos grupos, eu não consegui realizar nenhum procedimento mais aprofundado.

Diferentemente do aspecto demonstrado pelos homens, dos momentos de treinos nos pontos de encontros serem encontros descontraídos e em trocas com experimentos e demonstrações de movimentos realizados em roda, indo cada um por vez ao centro da roda, em momentos que desejam para o compartilhamento, exibição do que estão dançando, elaborando, testando, criando, ao caso das mulheres, sempre em menor número entre os participantes dos grupos, elas ficavam normalmente isoladas.

Acabavam por escolher uma das extremidades, cantos ou recuos para treinarem, de modo mais isolado muitas das vezes não entravam em nenhum momento nas rodas, ainda que também fosse possível as trocas com os integrantes do grupo, ao entorno do círculo (ou semicírculo) das rodas, modo mais comum e o mais utilizado pelo treino dos homens. As movimentações também eram

diferenciadas. Para a maioria das mulheres as movimentações de solo não eram tão buscadas (certamente não disponibilizadas e não incentivadas, divulgadas).

As vestimentas separadas “para ensaio” não eram as mesmas com que chegavam vestidas. Embora alguns homens também trocassem suas roupas, a troca, o tempo reservado anterior ao treino em si, embora também parte deste momento de ensaio, de organização e montagem como trocar *shorts* ou saias por calças; camisas regatas ou *baby-look* por blusões de mangas - e para todas as peças substituídas, as cores tomavam uma paleta de cor mais neutra, escura e fechada -; sandálias ou chinelos por tênis; retirar bijuterias e amarrar o cabelo, eram todos processos e etapas importantes, e de maior demanda de tempo e atenção a quem possa “estar olhando” (como “se esconder” para trocar as roupas), que ao final de tais realizações as mulheres pareciam infiltradas (de aparência semelhante aos homens).

Ocorria uma homogeneização, uma imagem visual padrão: calças, blusas largas, boné e tênis que, de longe, aos olhos de quem passa, não seria possível a observação de pessoas de ambos os sexos.

Figura 11.B. *Girls* e *B. Boys* nos vãos do MAM



Fonte 11. Produção própria com colaborações de imagens Gabriel Duarte e Juan Silva

Se para a questão gênero, do corpo negro feminino ao caso do universo do samba esteve imbricado à sua exposição sexualizada, ao caso do universo *Hip Hop*, das Danças Urbanas, a questão quanto ao gênero é tida pela diferença expressa nas premiações. Normalmente as premiações às *B. Girls* são menores, diminuídas ou inexistentes: não há divisões às modalidades, ou competições que abram inscrições ao público feminino, e são poucos os eventos voltados exclusivamente ou com participações de *B. Girls*.

Foi apenas neste ano de 2018 a primeira vez em que o campeonato mundial *Red Bull BC One*⁶², que existe desde 2004, realizou competição entre as *B. Girls*. A *B. Girl* Mayara Colin, selecionada como a representante do Brasil, nesta edição realizada na Suíça, esteve dentre as 30 participantes inscritas (também já pré-selecionadas) de todo o país.

Paraense, dançarina há oito anos e integrante da *Crew Amazon*, Mayara comenta em matéria de jornal *online*, sobre a desigualdade de gênero que vivencia como uma *B. Girl*, praticante do *Hip Hop*:

“Foi maravilhoso vencer porque tu vens de longe e sair daqui é muito complicado. No Pará só eu resisto, sou a única *B. Girl* paraense e o cenário é muito masculino. Chegar lá e ganhar é muito louco, não sei nem como te explicar a emoção que senti”

“Tem competição em que a premiação é de R\$ 500,00 [reais] para os *B. Boys* e para as *B. Girls* querem dar somente camisa e boné, sendo que gastamos com roupas, sapatos e passagens para treinar igual aos meninos”⁶³

Anteriormente à competição mundial da *Red Bull*, uma importante competição feminina era realizada no Distrito Federal, o *Batom Battle: Festival Nacional de Danças Urbanas*: “_ A maior relevância deste evento é valorizar as mulheres nesta

⁶² A apresentação oficial do *site* é em vídeo: <https://bcone.redbull.com/es_INT/about>. Via *Wikipédia*, trata-se de uma competição internacional, com dezesseis participantes selecionados por cinco jurados, organizada pela empresa de bebidas energéticas *Red Bull*. Em 2004 foi a primeira edição na Suíça, em 2006 a edição foi em São Paulo, em 2010 Neguin foi o primeiro e até então único brasileiro a ganhar a competição, e também foi o ano de lançamento do filme *Turn it Loose*, dirigido por Alastair Siddon. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Bull_BC_One>. Acesso dia 11 de dez. de 2018.

⁶³ Disponível em: <<https://www.diarioonline.com.br/entretenimento/cultura/noticia-518532-.html>>. Acesso dia 11 de dez. de 2018.

arte de predominância masculina. Queremos convidar cada vez mais competidoras nas próximas edições.”. Diz Fabiana Baldeira, do BSBGirls, dançarina há 15 anos.⁶⁴

Mais recentemente teve a primeira etapa do “Brasil Super*Battle*”, também no Distrito Federal, que faz parte do “Encontro Nacional de *B. Boys* e *B. Girls*”⁶⁵. Quando as desigualdades e diferenciação quanto ao gênero, não estão expressas nas premiações (ao exemplo da primeira fala, da *B. Girl* Mayara Colin) ou no nome dado ao evento (ao exemplo do “Batom *Battle*”), está insinuada na divisão das modalidades, ao caso do “Brasil Super*Battle*”, que se divide em três categorias: *Power Move*, *B. Girlse Crew*.

De acordo com o *site* oficial do evento, são respectivamente modalidades reservadas: ao público masculino, ao público feminino e aos grupos que tenham a formação de cinco integrantes. Logo, mulheres não estariam inclusas aos “movimentos de força”, ligada à primeira classificação *Power Move*: uma modalidade que compreende passos, acrobacias, e movimentações explosivas, a exigir alto nível de condicionamento físico, que aqui ao caso, está enquadrada como uma categoria, e assim uma capacidade que é exclusiva aos homens, aos corpos masculinos.

⁶⁴ Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/de-graca/festival-batom-battle-revela-o-poder-feminino-e-um-exemplo-de-superacao>>. Acesso dia 11 de dez. de 2018.

⁶⁵ Disponível em: <<https://www.destakjornal.com.br/agenda-d-a/brasil/detalhe/ceilandia-recebe-o-encontro-nacional-de-bboys-e-bgirls>>. Acesso dia 11 de dez. de 2018.

Capítulo 3. O encontro: a ressignificação pelo envolvimento

[...] que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.
Manoel de Barros, Sobre importâncias, *Memórias inventadas - A Segunda Infância*, 2006

Este terceiro capítulo, traz de fato a discussão da pesquisa. Após as breves apresentações dos temas corpo e cidade, no primeiro e segundo capítulo, diante a perspectiva do olhar a partir dos pontos de encontros e dos jovens dançarinas e dançarinos.

A relação dada pelo envolvimento, realizada nas práticas dos encontros voltados à dança, bem como os assuntos e as questões que se desenvolvem deste processo, a saber: modos de contra-usos dados pela via da linguagem corporal, serão aqui expressados, tendo como base às elaborações expostas, as próprias considerações e contribuições dos interlocutores envolvidos.

As identificações de semelhanças para as realizações dos pontos de encontros: fundamentalmente e unânime, a existência de “um chão liso”; modalidades de dança participes das danças urbanas; acordos com “os caras” (segurança, guarda, polícia); infraestrutura mínima (iluminação, interruptor, proximidade a banheiro). As respostas sobre a motivação à permanência aos encontros vão desde o sentimento de comunhão ao “modo original” como “tudo começou” (“nós é da rua mesmo”), à condição econômica reduzida, à inexistência de locais para a realização dos treinos e ensaios e por preferência ao espaço aberto “que deixa mais criativo e livre” a prática da dança e o uso da cidade.

Segundo Verderi, o homem dança por tudo que tem um significado, sendo a dança a arte mais antiga experimentada pelo homem, aquela que segue em constante desenvolvimento com as “emoções, nas formas de expressão e na arte de transformar os seres deste mundo” (VERDERI, 2009:25).

Logo, a dança (e o dançar) acaba por carregar também significados surgidos a partir de processos mentais, vivências e reflexões de especificidades da dança. Expressando desse modo, por meio do corpo, uma forma de fala.

Assim, trata-se de uma linguagem e comunicação que, quando compreendida, torna-se possível também compreender o que o corpo (em junção corpo e mente, ao caso da pesquisa, corpo, mente e/na/com a cidade) tem a dizer:

A dança é a linguagem figurativa mais imediata que flui do hábito do movimento. Ela é tida, enfim, como o primeiro testemunho de comunicação criativa. Nos povos que ainda atribuem um sentido ao invisível, a dança é, ainda hoje, pedido e oração. Nela, o homem consegue exteriorizar todos os atos primevos da alma, desde o medo até a entrega libertadora. Mas o número de povos que consegue se elevar, desde seus medos primitivos ao verdadeiro encantamento e à loucura, no êxtase da dança, é cada vez menor. (WOSIEN, 2000:28)

Sendo possível a compreensão de que, o que se emana do corpo é o que o indivíduo tem a comunicar aos seus semelhantes (SOUZA, 2012). Pois dançar é tão natural quanto respirar:

estar em movimento é estar vivo, e usar o movimento para expressar emoções – afeto, temor, raiva, aprovação e recusa – sem outra organização que aquela imposta pela estrutura do corpo e sem orientação além do ritmo é uma das formas mais primitivas de comunicação (CHARÃO, 2002:58).

Transformações que estabelecem diálogos, relações e interações por meio do uso da linguagem corporal. Manifestações utilizadas no dia-a-dia, (em uso de movimentos leves ou fortes, diretos ou flexíveis, lentos ou súbitos, controlados ou livres, manifestados através da riqueza dos gestos e de passos utilizados pelo cotidiano que expressam livremente o que é único a cada ser (LABAN, 1990). Riquezas de significados, que se abrem ao autoconhecimento e conhecimento do mundo (dos mundos dos vários outros, de “cidades” dentro da própria Cidade, diante associações ocasionadas às alternativas de (sobre)vivência).

Pontos de encontros em mecanismos de contra-uso pela via dos corpos dançantes, são procedimentos que criam marcas “tão real como um espaço geográfico” ante relações hierarquizadas afirmadas pelos poderes simbólicos (BOURDIEU, 1989:137-138):

espaço de relações [...]no qual as mudanças de lugar se pagam em trabalho, em esforços e sobretudo em tempo (ir de baixo pra cima é guindar-se. Tregar e trazer as marcas ou os estigmas desse esforço). [...] estes dois espaços nunca coincidem completamente; no entanto muitas diferenças que, geralmente, se associam ao efeito do espaço geográfico, por exemplo, à oposição entre o centro e a periferia, são o

efeito da distância no espaço social, quer dizer, da distribuição desigual das diferentes espécies de capital no espaço geográfico.

Sobre as considerações de “espaço social” e “espécies de capital” diferentes num mesmo espaço geográfico sinalizadas na citação acima, escolha, para a maioria dos pontos de encontros apresentam algumas semelhanças: proximidade com instituições, equipamentos públicos (como museu; teatro; estação de trem e metrô, parque, praça) “um chão liso” (seja de cimento; mármore, ou madeira), um mínimo de “tamanho”, “circunferência” e uma fonte de energia elétrica, são os requisitos principais, aqui apresentados em ordem de prioridade, embora “todo espaço que seja maior com tomada próxima a galera usa.” (Fala da interlocutora Jona em entrevista dia 05 de outubro de 2017). Pois:

Pro dançarino, a sensação que eu tinha, era que a gente só precisava o mínimo. Era um chão liso. O resto era tipo, bônus. Pra dança poder existir, tipo, pra um ensaio...ou pra dança acontecer porque não era só preparação pra um teatro, entendeu? Às vezes a gente dali, sei lá, ia gravar um vídeo. Ou então alí..., ou era aula. Não era necessariamente sobre só arranjar um lugar mais próximo ao teatro, mas era de aprender dança, fazer dança né? Num lugar que só precisava de um mínimo: um chão liso. E aí traz esse olhar... [de] catar um chão liso. A única similaridade entre esses espaços [os pontos de encontros] é o chão sabe? E que não é um tipo de chão, mas é um chão que eu falo: _ Pô nesse chão aqui eu acho que dificilmente não teria um ensaio de um grupo. (Fala da interlocutora Teles em entrevista dia 21 de setembro de 2017).

Estas duas iniciais e primordiais determinações, na maioria das vezes, não por coincidências, são pontos da cidade “vivos”: com certa movimentação de transeuntes e outros demais passantes, atravessadores; com vigias, segurança, Guarda, PM, que contribuem ao quesito “segurança”.

Modo proximal à visibilidade, de ver e serem vistos semelhante à ideia do panóptico que tende ao sentimento de poderem estar protegidos, sem contudo deixarem de serem contemplados por olhares curiosos e em admirações às exposições de suas capacidades e virtudes artísticas.

Porém, ainda que o intuito não seja de se apresentarem, com a finalidade de exhibir-se, da pré-ocupação de fazer para “um outro” (que estaria preparado para assistir, uma produção preparada para ser vista), quando ocorre tal episódio (da constituição de um público, plateia), nunca presenciei nenhum mal estar ou incômodo por estarem sendo acompanhados. Por vezes até em detalhes, com

registros por lentes de máquinas fotográficas, filmadoras, aparelhos celulares, além dos próprios olhos.

A imagem dos corpos, ao modo de uso dançante, entre as delimitações que lhes são impostas quanto às estruturas físicas das construções, a mim trazem as questões abordadas para a construção deste estudo à dissertação que, dentre outras não tão aprofundadas, está o fato de nenhum participante ter pontuado, apontado ou classificado tal condição de exercício como uma ação artística, política, financeira ou de *performance*⁶⁶.

Apresentam-se dessa forma, os pontos de encontros, como as práticas diárias que Ana Clara Torres Ribeiro chamava de

“ilegalidades socialmente necessárias”, [...] homens da “viração”, do improviso, que lutam contra a vigilância instrumentalizada e, muitas vezes militarizada, da vida e da ordem urbanas. [...] Formas de adaptação e de invenção dos homens lentos [que] politizam o cotidiano, ao resistir em espaços opacos e sobreviver em espaços luminosos [... uma síntese] político-filosófica, do “sobrevivente” [...] Possuidores da “arte de resolver a vida”, da “arte de fazer”, como diria De Certeau (JACQUES, 2012:284).

Em pleno acordo com a citação mencionada acima, a via de interpretações e conceitos selecionados a este trabalho prezam por valorizar a visualização e base de dados criativos e positivos quanto às referências ao perfil semelhante ao grupo de interlocutores analisado. A pretensão desta escolha é evitar uma possível “pejoralização” já banalizada quando os personagens envolvidos são negros e oriundos de regiões periféricas.

Para a possibilidade da existência e manutenções dos encontros motivados pela prática da dança foram possíveis às percepções pontuadas abaixo, que serão desenvolvidas a partir da apresentação de cada “situação-questão”, verificada nas próprias falas dos interlocutores.

⁶⁶ Termo difundido nos anos 1960, *performance* dentre muitos estudos escolho o exemplo de estudos ligado à Flávio de Carvalho, citado por Paola Jacques, em correlação às errâncias apresentadas na introdução deste trabalho: “Alguns autores brasileiros ligados ao estudo da *performance*, como Zeca Ligiero, dizem que Flávio de Carvalho foi ‘precursor de um tipo de *performance* interdisciplinar que, incorporando conceitos de psicologia, antropologia, artes plásticas e teatro, seria conceituada e vivenciada por um grande contingente de artistas, a partir do final da década de 60’ (Ligiero, 1999). Assim como os dadaístas e surrealistas, Flávio de Carvalho não dizia que fazia *performances* [...], ele chamava suas deambulações de *Experiências*” (JACQUES, 2012:143-144).

Sobre os encontros ultrapassarem o exercício corporal em si, prevalecendo a troca e relações dentre os praticantes, do “estar juntos” aos outros, ainda que haja a possibilidade do treino e ensaios isoladamente:

- Para Meri

Pensando em mim, que eu treino muito mais sozinha como eu te falei eu acho isso bom, mas eu não gosto [risos]. Tem seu lado bom e tem seu lado ruim. Então pra mim é sempre bom ter a possibilidade de ter os dois. Tanto treinar sozinha quanto treinar com outras pessoas. O que quase sempre acontece é que não consigo marcar com outras pessoas. Então isso também me irrita, porque eu tenho que treinar e não posso ficar dependendo de ninguém. [...]Mas eu sinto que no geral, no pessoal que treina assim [em grupo], [para] eles..., é muito importante essa questão de ter alguém junto. Então às vezes eles fazem de tudo pra ter alguém junto. Porque não é só a motivação de treinar com alguém, é o encontro também né? Acho que o que faz parte dos treinos é o encontro das pessoas. Mesmo aquela pessoa que você às vezes não fala muito, mas transforma o lugar, também a partir do momento que tem essas outras pessoas juntas. (Fala da interlocutora Meri em entrevista dia 7 de novembro de 2017).

- Para Ane

na verdade eu me sinto livre. É..., e com a vista que nós temos lá, o que não falta também é inspiração. E essa coisa de cada dia aparecer uma pessoa nova também pra tá fazendo parte também daquele encontro, de estar ali, de estar dividindo o mesmo espaço, é o que torna cada dia especial alí. E acho que não existe muito uma rotina assim, na verdade. Acho que, um dia eu tô, a gente pode acordar muito bem, inspirado e ir pra lá treinar. Ou ir pra lá à noite. Ou até mesmo de madrugada treinar. (Fala da interlocutora Ane em entrevista dia 24 de abril de 2017).

O aparente conflito de se estar só ou em grupo para treinar remete a condição dos pontos de encontros serem realizados em localidades abertas e de uso público. Situaçãoque favorece ao comparecimento de outros praticantes que, mesmo ao acaso, podem surgir.Ou mesmo ser um encontro combinado previamente, valendo esforços de travessias pela cidade para se chegar aos pontos de encontros“já estabelecidos”.

Mesmo quando a pergunta estava direcionada para o entendimento do ponto de encontro, na resposta a pergunta permanecia voltada aos praticantes envolvidos. Exemplifico a situação. À pergunta:_ Você ainda viria pra um ponto de encontro aberto, público, se tivesse o recurso do uso de uma sala, um local fechado, reservado?:

Sim. Sim porque eu gosto. Eu percebi isso há pouco tempo. É..., como eu treinei muito tempo em casa, que era fechado, na faculdade que também é fechado, mas assim, até dentro da faculdade eu me sinto melhor. Nos espaços alternativos da faculdade. Até porque também é muita burocracia pra pegar sala. E agora tô entrando na *vibe* de melhorar minha consciência corporal. De dentro pra fora sabe, e não de fora pra dentro com o espelho e tal. Até na faculdade o espaço que eu treinava era um corredor, um *hall* assim. Então eu gosto desses mais alternativos. E esses outros espaços [...] é muito atrativo pelas pessoas que vêm. Então mesmo que seja longe, tipo, [...] mesmo assim tem as pessoas que eu gosto de treinar lá. Acho que isso é muito. É um motivo muito importante pra todo mundo que dança. É a maior parte da motivação pra gente treinar é as pessoas que estão juntas. (Fala da interlocutora Meri em entrevista dia 7 de novembro de 2017).

Os pontos de encontros tidos como “já estabelecidos”, foram aos dias de hoje atualizados, seguindo o desenvolvimento das tecnologias. Podem ser definidos cada lugar, dia e horário, ou outras necessidades, opções, sugestões, marcados no acesso ao grupo do *Whatsapp*.

As redes sociais são utilizadas e exercem uma das possíveis formas de organização entre as dançarinas e dançarinos participantes dos grupos. Há grupos criados na ferramenta *Whatsapp*, onde são compartilhados quais os pontos de encontros haverá treinos, divididos entre os dias da semana e em diferente horários, permitindo uma programação de “agenda semanal” a assegurar a presença que já se firma ao longo de anos.

Mas, ainda que as maneiras e os meios de serem realizadas as comunicações, em constantes atualizações, também por recursos tecnológicos, sobre os pontos de encontros, “é só chegar, que sempre tem gente lá”:

Acho que tem aulas, tem muito tempo que não vou lá, tem aulas e aí eles marcam treino, por exemplo sexta feira todo mundo sabe que vai ter treino lá porque o espaço fica aberto. Então nem precisa combinar. A maioria vai, sempre tem alguém lá. (Fala da interlocutora Meri em entrevista dia 7 de novembro de 2017).

Acho que, acho que não importa nem a hora, acho que nem o dia, mas que, a qualquer momento que você aparecer no MAM vai ter alguém lá treinando. Então, acho que isso foge um pouquinho dessa questão da rotina. (Fala da interlocutora Ane em entrevista dia 24 de abril de 2017).

Dois situações podem ser observadas na colocação de Meri, sobre o tempo destinado aos treinos junto ao demais envolvidos nos encontros. Primeiro, pode

esclarecer sua preferência aos ensaios solos, segundo, sendo geralmente minoria, como mulher, aparenta sentimento de estar “deslocada”, assim sem interesse aos ensaios em grupo, pois muitas vezes os momentos dos encontros estão para além da prática da dança:

E aí também cai no problema da energia que se constrói naquele treino de acordo com as pessoas que estão ali, e aí pode ser muita energia pra treinar como pouca energia pra treinar e isso também te afeta né? Negativamente. E acontece bastante isso, não porque o povo não quer treinar, mas porque justamente muitas vezes são amigos né? [risos] Então quando se junta ficam contando piada, contando as novidades, e aí faz uma coisinha, aí já tá desaquecido...então pra fazer depois..., aí o treino não rende entendeu?[...] eu não me sentia muito bem de treinar ali. Porque tinha essas outras pessoas que eu não conhecia. E aí pra mim não era muito bom, então eu preferia muito mais estar com eles ou sem eles, mas num espaço que eu conseguia ensaiar.(Fala da interlocutora Meri em entrevista dia 7 de novembro de 2017).

Conseguir ensaiar para Jona, só em companhia:

Uma coisa que é muito típico dos dançarinos urbanos é essa questão de treino. Só que eu particularmente tinha muita dificuldade de treinar sozinha. De montar um cronograma de saber como treinar o que eu quero. E querendo ou não a gente em grupo, que seja com uma outra pessoa só, já causa esse estímulo, já tem um *feedback* e a gente tando nesse lugar, causando uma ocupação, uma interferência eu acho que não afeta muito a gente. Talvez afeta ao que os outros estão vendo. (Fala da interlocutora Jona em entrevista dia 05 de outubro de 2017).

A expansão do uso corporal via as movimentações de dança também é colocado. O corpo não só toma o chão e paredes dos pontos de encontros como outras dimensões orgânicas e de relacionamentos. Exemplo de prática que agrega na interação, integração, noções que ultrapassam o corpo. Momento de encontro, escape, estudo, tratamento, auxílio ao desenvolvimento, amadurecimento e bem-estar:

- Para Meri

Desde final de 2015, em novembro, até esse ano fiquei treinando mais regularmente e aí eu melhorei muita coisa na minha dança. Eu melhorei bastante. E uma das coisas que ajudou muito foi basicamente aqui. Porque por exemplo, eu tinha um projeto pessoal de melhorar minha vergonha. De terminar com minha vergonha. Eu sempre fui muito envergonhada desde pequenininha. E aí com a dança né? Já fui melhorando e tal, mas mesmo na dança, pelo menos

eu consigo enxergar agora, que mesmo as pessoas que dançam em palco, [que] já têm essa facilidade de dançar em palco, ainda têm muita vergonha. Eu dancei em palco já, mas, por exemplo, é muito mais fácil dançar focando na minha parte técnica do que na minha parte emocional. Então a minha vergonha era de mostrar o meu emocional dentro da minha dança. Eu dançava muito tecnicamente, pensando na técnica etc., e não me entregando totalmente né? Então era isso que eu queria melhorar. Queria quebrar essa barreira porque é muito importante pra quem é um dançarino. É um diferencial né? Treinos psicológicos e emocionais que fazem parte. (Fala da interlocutora Meri em entrevista dia 7 de novembro de 2017).

- Para Jona

O meu [treino] sozinho é aquele, tá tocando a música aí eu começo dançar e aí no que eu tô dançando toda loca eu penso: _Ah e se eu colocar isso? Aí eu tento, mas tipo aí chega. Eu não quero ficar me regando quando eu tô sozinha. Eu quero dançar livremente, me soltar como se tivesse numa balada. Só que mesmo assim, quando eu imagino que tô numa balada, eu penso: _Mas se eu tô numa balada tem que fazer bonito. Porque na balada que eu vô é da galera de Danças Urbanas então geralmente monta aquela roda e aí entra um de cada vez. Então eu também não posso fazer qualquer coisa, então essa conscientização, sabe? (Fala da interlocutora Jona em entrevista dia 05 de outubro de 2017).

Sobre como é feita a pré-organização, diante a escolha do ponto, como se será preciso levar carregador para aparelhos celulares para o som, ou fone de ouvidos para que as músicas preferenciais sejam ouvidas sem interferências, se haverá banheiro ou “como conseguir água”, para cada lugar há uma demanda que, assim, acaba por definir qual será o tipo de treino e quanto tempo de duração poderá ter. Elementos considerados “muito importantes” para Meri:

Então o espaço eu acho muito importante, a música também. Porque era ruim assim, às vezes porque era só música de *Breaking*. Eu não tenho tanta afinidade com música de *Breaking* pra treinar. E eu sei lá, tava querendo treinar *Hip Hop*, fazer uma coreografia, e não tinha fone, então tem todas essas questões. Assim como banheiro e água né? [risos] Lá tinha, graças a Deus, mas aqui, por exemplo, não tem né? Então é muito o que eu quero hoje ou não. _ Ah quero ir pro MAM. Ok. Vou levar minha garrafa de água grande, cheia, vou ter que levar minha caixinha de som, porque não tem tomada. Então tudo isso a gente tem que pensar. Acho que vale muito do que você quer pra aquele dia né? Pra também organizar. Durante a semana posso pensar: _Poxa, hoje eu preciso treinar com alguém, então vou ter que abrir mão de repente..., de um espaço, ou abrir mão de um banheiro. E aí então eu vou treinar com alguém, mas por isso que é legal um equilíbrio. Porque se não você fica a semana inteira treinando com as outras pessoas e não tem a oportunidade de ter um espaço melhor. O

treino acho que é muito a consciência e autonomia porque se você não tiver você vira como um aluno em escola, que é basicamente o escravo do professor. Escravo no bom sentido, ele faz o que o professor tem o foco, o foco é do professor, não é dele.

Para Teles, suas falas apontam os possíveis acessos e alcance de uso, não só apenas aos limites demarcados para o uso com a dança, expõe ainda a “autoria às normas” definidas:

- No MAM:

_ Nunca aconteceu comigo, já escutei. Ah, sei lá: _ Tentei entrar pra beber uma água, ir no banheiro, eles disseram que não podia, tinha que pagar, etc. [...] E engraçado também como o MAM ignora um movimento tão forte que acontece ali. Tipo assim: _ Eu não me responsabilizo por isso. (Fala da interlocutora Teles em entrevista dia 21 de setembro de 2017).

- Em Duque de Caxias:

La no teatro de Caxias e isso porque o Oscar Niemayer fez o teatro, assim como outros teatros que tem a abertura atrás, pra que o palco também possa ser pra praça né? E era essa atrás que era nossa frente. Parecia que o teatro estava sempre fechado pra gente: _ Nossa cara, [o teatro] vai está sempre de costas. Não quero te ver. Tipo, eu tenho uma abertura, mas eu não vou abrir, entendeu? E lá também tinha uma tomada. Não sei de onde surgem esses tomadas [risos]. Tem uma rampinha pra entrar pro teatro. Você entra pelas costas, sobe a rampa e vai pra frente. E nessa rampa tinha tomada. Talvez alguma coisa de luz, ou se alguém realmente colocou. Mas eu lembro que tinha momento que a tomada era arrancada: _ Caramba cadê a tomada?! E aí, era ensaio sem caixa né? Mas logo em seguida sempre voltava essa tomada. Eu também não sei, como eu não era de lá, não sabia se era alguma negociação política e tal. Porque eu sabia que ali era negociável algumas coisas. [ao exemplo de um grupo específico] a prefeitura sabia, tinha carro da policia, tinha alguma negociação que era oficial assim. As salas de dança dos teatros eram maravilhosas, eu nunca vi ninguém falando: _ Cara ensaiei na sala do teatro. A galera fazia ali ensaio quando tinha um festival, alguma coisa, ensaio de espetáculo. Não tem aula de dança no teatro, companhia que ensaia no teatro... não que eu soubesse. (Fala da interlocutora Teles em entrevista dia 21 de setembro de 2017).

- No Aterro do Flamengo:

Enfim a gente sempre vinha pra cá final de semana, meu grupo vinha aos domingos, domingo era o dia mais cheio. E aí a gente sempre preferia usar essa parte daqui. Porque é mais limpa e ela tem uma tomadinha assim. Os guardinhas até liberavam pra gente e tal quando tinha problema de tomada. E tem luz né? Então quando dava seis

horas sempre acendia e tal. Embora alguns dias a gente também vinha ensaiar aqui de noite. Fazer uns ensaios quando tá perto do festival de Curitiba, Joinville. E aí a gente fazia viradão, de madrugada, assim. [...] Ensaivava, ensaiava e chegava no festival todo mundo já sabia a coreografia um do outro. Fazia assim na coxia: _ Oh fulano. [...] E aí aqui tinha luz e tal. Então quando vinha todo mundo junto ficava mais seguro e tinha os guardinhas[...] Inclusive [os guardas] liberava às vezes o banheiro pra gente, que era zuado. Mas era alí do lado. Água acho que era traga sua água ou morra de sede. Ou nessa daqui, mas aqui tinha um problema, porque essas quadras eram quase que ocupadas, reservadas pelas pessoas que vinham jogar entendeu? Isso era um problema também. [...] a gente teve vários problemas de eles falarem “_ Aqui é nosso lugar... Não sei que. Não sei que lá. A gente tem que ficar aqui”. [...] Aqui é o banheiro mesmo. Tinha que pedi a chave lá na tia no quiosque: “_ Tia o banheiro.”. E o banheiro era zuadão. Quase não tinha vaso, um quadrado, um buraco no chão. E tinha vezes que estava interditado real. E aí a gente... ou..., não tinha a técnica assim: “_ Não, vou dançar mais, que vai suar mais, vai passar” porque vai sair por algum lugar. Ou a gente ia correndo no banheiro lá embaixo. Tem uma padaria aí comprava uma..., um negocinho: “_Ah posso ir no banheiro?” Aí era isso.(Fala da interlocutora Teles em entrevista dia 21 de setembro de 2017).

Em certa medida, com pensamentos contrários à Meri, sobre as danças realizadas nos pontos de encontros, para Ane, por ser “aberto” seriam mais praticados por *B.Boys*, que já são “da rua”. Ane não se coloca em nenhum momento, se denominando como uma *B. Girl*, e foi a única a pontuar a ida à rua como ausência de uma sala, de um local de treino fechado para sua prática:

É..., o MAM na verdade surgiu por uma falta de espaço mesmo pra ensaiar. E lá onde eu conheci, tinha conhecido já de..., da..., do *Hip Hop* que era dum grupo de break. Então lá a gente passou a se encontrar, a treinar. E por ser um espaço livre, é..., e com chão bom pra dançar, pra fazer os movimentos e tudo alí passou a ser um espaço de encontro. Um espaço de encontro dos *B.Boys*, porque a maioria dos outros estilos que tem na dança e tudo mais, é..., ficam tudo em lugares mais fechados e, são mais..., são mais restritos, pelo meu ponto de vista. E a galera do *break*, digamos que é na rua mesmo, e ali se tornou um espaço muito bacana pra treinar e tudo e..., acho que é isso. (Fala da interlocutora Ane em entrevista dia 24 de abril de 2017).

Já para Teles, os encontros eram por escolhas, sendo trocados os ensaios dentro da academia com os pontos de encontro, sendo em comum entre as interlocutoras o encanto “pela vista”, “pelo verde”, em ser aberto:

Nesse grupo que eu tava, ele tinha começado aqui. Não sei por que ele começou. Mas quando eu entrei ele era de academia [...]. Só que,

é uma academia e tal, com espelho, “tarará”, maneira, com água, bebedouro, só que a coreógrafa na época, e a gente também, tipo, como grupo, tava sentindo que tava perdendo alguma coisa do grupo sabe? Uma essência do grupo, em dançar numa academia de frente pro espelho... Tipo, tava lindo e maravilhoso, mas tava sem, sem *filing*, sem um..., o individual que cada um tinha... , e aí a gente decidiu. Tinha até uma época que a gente vinha três finais de semana pra cá e um pra academia. Mas depois acabou ficando aqui mesmo. E também como um..., não sei acho que tinha uma coisa do ambiente também, sabe? De você tá aqui, mesmo com os gatos, de ver o verde, de vir pro aterro. Embora tenha essas dificuldades assim. (Fala da interlocutora Teles em entrevista dia 21 de setembro de 2017).

Para Jona, diante suas novidades ao ingresso universitário, em residência em Estado diferente ao de sua família, em início de constituição de um grupo, e em experimento aos ensaios realizados em outros pontos alternativos, os prós e contras aos pontos de encontros para a prática de dança foram observados nos materiais como o uso ou não do tênis, a orientação pelo reflexo do espelho, maior ou menor concentração, altura do volume das músicas:

Quando a gente tá em sala de aula, a gente não pode usar tênis. A gente tem que fazer descalço. E aí no começo eu já sentia falta, porque dependendo de certos movimentos que é de impacto eu queria tá com tênis. Porque mais que as aulas na faculdade são todas descalço, eu queria tá com tênis, e então tá no corredor me dá essa possibilidade de tá com o tênis, de me senti mais segura. De querer explorar mais porque eu não tô mais com medo por que eu tô descalça, sabe? Dentro da sala de aula a gente consegue ter um pouco mais de concentração. Que aí a porta fica fechada, o som tá mais alto. Então a gente descontraí alí entre a gente. Mas quando é..., tá no externo, as pessoas ficam tipo, questionando [...] O problema que tem é pra ir no banheiro que é lá, mas tendo água [bebedouro] por perto já é uma boa. (Fala da interlocutora Jona em entrevista dia 05 de outubro de 2017).

A constatação destes principais aspectos e contribuições da pesquisa alcançados os objetivos geral, mapeamento e elaboração das etapas metodológicas, e os objetivos específicos, ao alcance do panorama reservado a cada ponto, as falas aqui utilizadas à ilustração, sobressaindo às interlocutoras Ane, Jona, Meri e Teles, são justamente por serem falas que ressaltam os pontos mais significativos, indicadores de problemas que certamente são demandas que não se esgotam.

As impressões acerca de todo o trabalho indicam possibilidade a desdobramentos da continuidade de estudos futuros possíveis ao estreitamento das relações não apenas na e da cidade, mas, ao seu caminho inverso, anterior e

exterior, na e da casa. Bem como as questões a envolver familiares e a faixa etária que bate à porta da vida adulta, independente, como indicador financeiro um modo de renda à profissionalização junto à atividade com a dança, conforme faz referência as falas de Teles:

Devez em quando aí a gente fazia uma caixinha, trabalho pra Globo. Ou trabalho pra Xuxa, não sei que. Aí tinha uma caixinha que ajudava, ou *workshop* que a gente fazia [...] mudou um pouco o cenário dessa configuração dos grupos, né?. Eu sinto que hoje tem muito menos grupos do que tinha naquela época. [...] Tinha até uma época, eu lembro que tinha meio que um acordo assim de horário. Sabe? Tipo: _ Ah eu uso de tal a tal hora, tal a tal hora. [...] Até, creio eu, são só suposições, mais pelas questões financeiras assim. Porque teve um momento que começou o mundo *funk* a entrar muito no *Hip Hop*, né? Tipo os cantores mesmo. Tipo Anita, Ludmila, “paralá, paralá,” e a galera começou a trabalhar. Porque é isso, no momento que surgiu a Anita a galera começou a ensaiar o show das poderosas aqui no aterro. E aí depois a galera começou a ganhar dinheiro e tal. E antes assim, era uma coisa muito só no amor mesmo. Uma tradição que vinha. A galera vinha aprender a dançar, os grupos, ser do grupo tal. E aí acabou que, acho que ficou mais profissional assim nesse sentido tipo de ganhar o dinheiro. Não julgando, mas de ganhar o dinheiro, os grupos se acabaram, porque não dá dinheiro, se gasta muito dinheiro. Pelo menos aqui no Rio. Nessa situação aqui, ainda tem muitos grupos mas não tem..., não vejo mais essa relação do grupo, que queria ir pro festival, tipo isso sabe? Que queria ser profissional, ser o melhor do Rio, ser o ...ganhar o festival de Curitiba, Joinville. Que era o objetivo. Eu não vejo a galera [inaudível], não tem mais um grupo do Rio: _ Caraca. Fulano de tal, não sei que. Um grupo x ali... Não é mais a competição que interessa, não tem mais esse interesse. Vesti a camisa real. Literalmente, e carregar as histórias assim. Como uma gangue, quase. E hoje em dia também tem muita academia profissional do *Hip Hop*. [...] Talvez perdeu a rixa dos grupos mas tem essas coisas entre as pessoas. As antigas panelinhas, de antigos grupos. (Fala da interlocutora Teles em entrevista dia 21 de setembro de 2017).

Constatação que coloca a interlocutora em projeção futura fora do Estado do Rio de Janeiro:

Quero me arriscar no meio artístico. Sair um pouco de casa. Procurar caminhos. Até tava pensando em ir pra São Paulo tem uns amigos que estavam conseguindo trabalho lá. Uma oportunidade em algo que me alimenta, não só por fazer [...] Uma galera tá indo pra São Paulo. [...] Eu não conhecia edital antes de entrar na faculdade: _ Ah, o que? O que que é isso? Tem editais pra níveis, públicos diferentes. Por exemplo, eles [em São Paulo] têm muito edital pra jovens de até 25 anos. Edital pra quem tem mais de 10 anos de experiência, pra não competir todo mundo com todo mundo e só ganhar os grandes, entendeu? E eles fazem por área. Tem editais pro *Hip Hop*, edital do

RAP, edital da Cultura Negra. E acabam que eles transitam: edital da Cultura Negra quem é de outros movimentos conseguem inscrever. Do *Hip Hop* a mesma coisa. Aí tinha um edital que era de Danças Urbanas. E aí movimenta toda a cidade. Fora as outras instituições. O SESC lá dá um banho em relação cultural com o daqui do Rio. (Fala da interlocutora Teles em entrevista dia 21 de setembro de 2017).

O sentimento de “segurança financeira”, estabilidade, afirmação profissional, realizações dadas através da dança são dúbios desde o processo de formação. Como se a organização fosse dada pelo registro temporal, da transmutação do prazer pleno por dançar, as buscas de técnicas, vias para arrecadações financeiras, de um câmbio do que se fazia “desde criança” à conquista de manter-se através das atividades corpóreas, de se “viver da dança”:

Tem um projeto aqui que os pais trazem os alunos pra fazer umas aulas e aí fica questionando: _Ah isso aí é pra fazer pra entrar na faculdade? Não a gente já tá na faculdade. _Ah mais isso aí vocês vão se apresentar onde? Ah a gente tem um evento. _Ah, mas pra dançar não pode ser gordo né? Não, tipo nada a ver, pode sim tem vários gordinho na faculdade e aí fica com esses questionamentos que eu, por exemplo, fico com muita vontade de tá ali conversando com a pessoa, pra ela entender, que muita gente tem curiosidade [do curso] de dança. Tipo até quando eu fui ver: _ Mas dança? O que que você faz? Você fica dançando? Você aprende dança do ventre um, dança do ventre dois? Não gente, não é modalidades. De específico é o *ballet* e o contemporâneo, mas a gente aprende técnica, a gente aprende musica, a gente tem muita coisa ainda. _Ah, mas é o que? Eu posso falar o que eu tive, não posso falar o que vai ser dos quatro anos e meio. Porque a pessoa espera isso. Que eu passe a grade inteira. Aí a pessoa fica: _Mas com o que que você vai trabalhar? Nem eu parei pra pensar ainda... (Fala da interlocutora Jona em entrevista dia 05 de outubro de 2017).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*[...] Não olhe nos seus olhos
 Não creia no seu coração
 Não beba do seu copo
 Não tenha compaixão
 Diga não à aberração
 A placa de censura no meu rosto diz:
 Não recomendado à sociedade
 A tarja de conforto no meu corpo diz:
 Não recomendado à sociedade*

Caio Prado, #Não recomendados, Álbum Variável
 Eloquente, 2014

Sendo um assunto dinâmico, vivos, transformados e produzidos nas, pelas e com a vivência e experiência de indivíduos (ROCCA, 2015), o estudo sobre corpo e cidade, me fez recordar a nomenclatura simbiose das ciências biológicas: associação de longo prazo entre dois organismos de espécies diferentes seja essa relação benéfica ou não para ambos⁶⁷. Relação de reciprocidade em que a influência de um ao outro, constituem os modos de ser e de existir impensáveis isoladamente. Neste embaraço e desenvolvimento, tal como as pessoas, cidades são apaixonantes podendo-se levar uma vida inteira sem serem esgotadas suas descobertas (KATZ apud CALDEIRA, 2007).

Assim, esta dissertação é um início da observação à continuidade simbiótica. A cidade não se torna apenas problema-questão-objeto (e espetáculo) crua em si, a ser investigada sem os corpos, e, as limitações da pesquisa que somente em seu processo são possíveis de serem reconhecidas, bem como quais serão os nortes mais certos ou cabíveis são acontecimentos que atravessam os campos profissionais e pessoais cujas emoções são postas à prova, superadas ultrapassadas ou amenizadas para a constituição, andamento e conclusão do trabalho.

Após procedimento metodológico e discussão sobre os materiais, a proposta inicial ao trabalho contava com maior número de interlocutores envolvidos contudo, do quantitativo inicial de 29 foi realizado entrevistas seguidas com os Trajetos Itinerários com seis dançarinos e dançarinas; dos dois pontos de encontros iniciais

⁶⁷Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Simbiose>>. Acesso dia 28 de dezembro de 2018.

foram detectados outros 17, e as modalidades de danças praticadas foram acopladas à denominação “danças urbanas”, não sendo apenas o *break* e o passinho.

Num aspecto geral, as principais contribuições que o estudo sobre os encontros de grupos distintos de jovens, organizados em lugares específicos na cidade do Rio de Janeiro para dançar - pautados no período da formação acadêmica de dois anos – proporciona é o retrato sobre a diferenciação entre classes econômicas e de etnia diante modos de atuações que delimitam, e assim definem os grupos de público/plateia/usuários, quando estabelecimentos voltados à cultura, arte e bem estar, como são as características de um teatro, museus, praças, possuem demarcações geográficas, e conseqüentemente marcos econômicos, que cooperam com a continuidade de categorias que reforçam e reafirmam quem “pode” e quem “não pode” estar ou não estar, fazer ou não fazer determinados modos de usos.

Sendo neste momento, corpos negros, de mulheres e de homens, um ato político diante suas movimentações junto ao solo, em ritmo de *funk*. Um Corpo político que em “contra-uso” estabelece uma forma de “micro prática” e “micro resistência” que colabora (ainda que não intencional e com muitos custos) à ampliação de um “público de dança”, não mais restrita à plateia composta em maioria por profissionais da área. Em aceite ao convite do inesperável, do imprevisto e do oportuno, trocas ficam possibilitadas ao lado de fora dos museus e dos teatros.

Um panorama de um modo vivente de coabitar a cidade, cujas demandas, ajustes e adequações às necessidades da coexistência - corpo e cidade - diante locomoções, usufruto, significados e ressignificações é estabelecida pela linguagem corporal através da dança, como um fator motivacional aos encontros.

Foi com foco no propósito de amplitude aos acessos todos os esforços depositados nesta formação. E à pretensão de continuidade está debruçada sobre questões raciais com investigação à ancestralidade, e de gênero – o que o fato de eu ser uma pesquisadora, mulher, impactou ou inviabilizou o meu trabalho? -.

Há ainda futuros projetos ao desenvolvimento, como a realização de um projeto via Sistemas de Informações Geográficas (GIS). Uma produção colaborativa de mapas e rotas em sistemas de participação pública em GIS via *Google Maps*, *OpenStreetMap* (para análise do território e incursões na paisagem) e *uMap* (para o

registro das narrativas pelos os lugares) ⁶⁸. Disponibilidadea reaproximar o sentido de pesquisa e de se ser pesquisador, sobretudo de uma universidade pública e gratuita, aos modos da vivência coletiva sob o tripé ensino, pesquisa e extensão a fortalecer e enriquecer nossas possibilidades de reflexões críticas e produtiva, de forma que os saberes produzidos na academia não fiquem apartados da vivência e dos saberes coletivos, sobretudo em momento histórico político ameaçador sobre a experiência conjunta da(s) e na(s)cidade(s), para com cada cidadão que financia oportunidades como este estudo, pesquisa e produto acadêmico.

⁶⁸ Operações e aprendizados alcançados na participação da oficina “Geocomunicações aplicadas às Artes Urbanas”, ministrada por Antônio Heleno Caldas Laranjeira no II Encontro Arte, Cidade e Urbanidades (PPGAV-UFBA), de 6 a 8 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://ufbaurbanidades.wixsite.com/encontro/oficinas>>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Affonso Eduardo Reidy. Arquetetando- falando de história da arquitetura, do urbanismo e da arte. 2008. Disponível em: <https://arquetetandoblog.wordpress.com/2008/03/30/affonso-eduardo-reidy/>>. Acesso dia 29 de mai. de 2017.

AGIER, Michel. **Antropologia da cidade: lugares, situação, movimentos**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

ARON, Raymond. **Émile Durkheim**. In: As Etapas do Pensamento Sociológico. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Lisboa: 90 Graus, [1992] 2005.

BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. Cidade, atores e processos sociais: o legado sociológico de Lúcio. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 25, nº 72, 149 - 159, fev., 2010.

BAUER, Martin William; GASKELL George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRITTO, Fabiana Dultra. A ideia de corpografia urbana como pista de análise. **Revista redobre**, nº 12, 36-38, 2013.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. **Cadernos PPG-AU/UFBA**, vol. 7, edição especial: Paisagens do Corpo, 2008.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpo & Cidade Coimplicações em processo. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, vol.19, nº 1 e 2, 142-155, jan./dez., 2012.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. Guacira Lopes Louro (Org.): O corpo educado- Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CALDEIRA, Solange Pimentel. A cidade-personagem: Pina Bausch e Ítalo Calvino. **Revista de Ciências Humanas**, vol. 7, nº 2, 147-162, jul./dez., 2007.

CERTEAU, Michel de. **Caminhadas pela cidade**. In: A invenção do Cotidiano: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

- CHARÃO, Cristina. Porque dançamos? **Revista Galileu**. 58-63, jan., 2002.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CONSENTINO, Marcelo (Tradução). JACOBS, Jane Butzner. A Cidade é para as pessoas (Original: *Downtownis for People*). Nova York: Revista *Fortune*, 1953. Disponível em: <<http://www.teatrodomundo.com.br/a-cidade-e-para-as-pessoas/>>. Acesso dia 11 de dez. de 2018.
- CONSENTINO, Marcelo. A Cidade na Era Industrial. Estado da Arte - o cânone em pauta-*Podcast*, 2015. Disponível em: <<http://oestadodaarte.com.br/a-cidade-na-era-industrial/>>. Acesso dia 10 de set. de 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DEWEY, John. **The Public and its Problems**. New York. Swallow Press, [1927] 1988.
- DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: uma História dos Costumes- vol.1**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: uma História dos Costumes- vol.2**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975 - 1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber (Ditos & Escritos, IV)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais: Curso no Collège de France (1974 – 1975)**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GIDDENS, Anthony. **A sociologia política de Durkheim**. In: Política, sociologia e teoria social. São Paulo: EdUnesp, 1998.

- GOFFMAN, Erving. **Estigma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1982.
- GOMES, Mariana Selister; GASTAL, Susana. **Evas e Marias no turismo do Brasil: o corpo como atrativo turístico e signo de hostilidade**. In: Denise Oliveira da Costa Siqueira (Org.). *A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na Comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- GONÇALVES, Renata de Sá; OSORIO, Patrícia Silva. Apresentação Dossiê Antropologia da Dança. **Antropolítica**, nº 33, 13-23, 2º sem., 2012.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.
- GUIMARÃES, Roberta Sampaio. Arquitetura de um espaço de “salvação” em tempos de revitalização urbana da região portuária carioca. In: Encontro Anual da ANPOCS, 38º Edição, Caxambu, 2014. Disponível em: <<http://www.anpocs.org/index.php/encontros/papers/38-encontro-anual-da-anpocs/gt-1/gt09-1/8902-a-arquitetura-de-um-espaco-de-salvacao-em-tempos-de-revitalizacao-urbana-da-regiao-portuaria-carioca?path=38-encontro-anual-da-anpocs/gt-1/gt09-1>>. Acesso dia 10 de jun. de 2017.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 2001.
- HARVEY, David. **A arte da renda: a globalização e transformação da cultura em commodities**. In: *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HARVEY, David. A Liberdade da Cidade. **GEOUSP. Espaço e Tempo**. nº 26, 09-17, 2009.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias Urbanas*. São Paulo: Arqitextos, 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqitextos/08.093/165>>. Acesso dia: 15 de out. de 2017.
- JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra. **Corpografias Urbanas: relações entre o corpo e a cidade**. In: Evelyn Furquin Werneck Lima (Org.). *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: Ed. 7letras, 2008.
- LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.
- LEFEBVRE, Henri. **Espaço e Política: o direito à cidade- vol. II**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016a.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2016b.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

LEITE, Rogério Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. **RBCS**, vol. 17, nº 49, 115-134, jun., 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Revista do Departamento de Sociologia da FLUP**, vol. XX, 2010.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole**. In: José Guilherme Cantor Magnani; Lilian de Lucca Torres (Orgs.). Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana. São Paulo: EDUSP, 1996.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Rua, símbolo e suporte da experiência urbana. (Versão revista e atualizada do artigo “A rua e a evolução da sociabilidade”, originalmente publicado em Cadernos de História de São Paulo, nº 2, jan./dez., 1993, Museu Paulista- USP). Disponível em: <http://nau.fflch.usp.br/sites/nau.fflch.usp.br/files/upload/paginas/rua_simbolo%20e%20suporte%20da%20experiencia%20-%20magnani.pdf>. Acesso dia 10 de out. de 2018.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana**. São Paulo: Editora Terceiro Nome (Col. Antropologia Hoje), 2012.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 17, nº 49, 11-29, 2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Hucitec, 2003.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Introdução: circuitos de jovens**. In: Jose Guilherme Cantor Magnani; Bruna Mantese (Org.). Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O Circuito: proposta de delimitação da categoria. **Ponto Urbe**, nº 15, 2014.

- MAUSS, Marcel. **As Técnicas Corporais**. In: Marcel Mauss. Sociologia e Antropologia, vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.
- MICELLI, Sérgio. SPHAN: Refrigério da cultura oficial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº22, 1987.
- MIRANDA, Elis de Araújo. Lugares de Cultura em Belém: Ação, Experiências Coletivas e Política Cultural. In: Seminário Internacional de Políticas Culturais, IX Edição, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018.
- MONNET, Jérôme. O álbi do Patrimônio: crise na cidade, gestão urbana e nostalgia do passado. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº24, 220-228, 1996.
- PETITEAU, Jean-Yves, PASQUIER, Élisabeth. **La méthode des itinéraires: récit et parcours**. Marseille: Éditions Parenthèses, 2001.
- PETITEAU, Jean-Yves, RENOUX, Bernard, **Dockers à Nantes. L'expérience des itinéraires**. Editions EEEA, 2018.
- POULOT, Dominique. **História, memória, patrimônio**. In: Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII – XXI: Do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- REGINENSI, Caterine. Etnografia das margens da cidade: a Margem da Linha em Campos dos Goytacazes. **Terceiro Milênio: Revista Crítica de Sociologia e Política**. vol. 5, nº 2, 19-40, jul./dez., 2015.
- REINHARDT, Bruno Mafra Ney; PEREZ, Léa Freitas. Da Lição da Escritura. **Horizontes Antropológicos**, ano 10, nº 22, 233-254, jul./dez., 2004.
- REIS, Alice Vignoli; SODRÉ Karoline Ruthes; OSTROVSKI, Rafael. Derivas urbanas e percursos subjetivos um relato da experiência de produção do curso “As cidades e a produção de subjetividades”. **Revista e-metropolis**, ano 7, nº 25, 49-53, jun., 2016.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. Oriente negado: cultura, mercado e lugar. **Cadernos PPG-AU**. ano 2, 97-107, 2004.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. Sociabilidade, hoje: leitura da experiência urbana. **Caderno CRH**, vol. 18, nº 45, 411-422, set./dez., 2005.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Teorias da Ação**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.
- ROCCA, Fabio La. **A encenação do corpo e suas formas expressivas na cidade**. In: Denise da Costa Oliveira Siqueira (Org.). A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na Comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense (Coleção Primeiros Passos; 203), 1995.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia SPHAN. **Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, 77-95, 1996.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SEGRE, Roberto; SERAPIÃO, Fernando; SANTOS, Daniela Ortiz Dos; SOUZA, Thiago Leitão De. O In: Seminário Docomomo, 7º Edição, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-102349/o-resgate-da-unidade-perdida-o-teatro-do-museu-de-arte-moderna-de-affonso-eduardo-reidy-roberto-segre>>. Acesso dia: 16 de mai. de 2018.

SOUZA, João Batista Lima de. A dança como possibilidade de ação educativa libertadora. In: ANPED SUL-Seminário de pesquisa em educação da região sul, IX Edição, 2012.

VERDERI, Érica. **Dança na Escola – uma proposta Pedagógica**. São Paulo: Phorte Editora, 2009.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma: Notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2002.

WOSIEN, Bernhard. **Dança: um caminho para a totalidade**. São Paulo: TRIOM, 2000.

APÊNDICES

Apêndice 1

Roteiro elaborado para a realização das entrevistas (semiestruturadas):

Bloco 1- Perfil Pessoal

- 1- Qual sua idade?
- 2- Qual estado civil?
- 3- Onde nasceu?
- 4- Tem filhos (se sim, quantos)?
- 5- Onde mora (cidade/bairro)?
- 6- Com quem?
- 7- Como define a sua cor?
- 8- Tem alguma religião/igreja/denominação religiosa?

Bloco 2- Perfil Socioeconômico

- 1- Qual o seu grau de instrução escolar? Estuda, está atualmente estudando (se sim qual nível, ano; se não em qual nível, ano parou – ensino público ou privado)?
- 2- Qual sua profissão, função?
- 3- Está trabalhando?
- 4- Qual sua renda pessoal?
- 5- Qual a renda familiar?
- 6- Você se considera de classe baixa, média ou alta?
- 7- Você considera o seu bairro de residência um bairro de classe baixa, média ou alta?

Bloco 3- Motivações para a Prática de Dança em Espaços Urbanos

- 1- Como você se define na dança?
- 2- É uma profissão, um hobby, uma necessidade... como você define a atividade?
- 3- Como você se envolveu nessa atividade? Desde quando?

- 4- Porque escolheu atuar em espaços urbanos? Há outros lugares, quais?
- 5- Quanto você gasta por mês para ir aos lugares dançar? De onde você retira esse dinheiro?
- 6- Você tem algum auxílio? Se sim, como é este auxílio?
- 7- Porque permanece, frequenta este(s) lugar(es)?

Bloco 4- Da Rotina

- 1- Como você se sente nos lugares urbanos que vai para dançar?
- 2- Qual a sua rotina diária?
- 3- Executa tarefas domésticas e de cuidado com a família?
- 4- Quanto tempo do dia ou da semana você utiliza para os encontros de prática de dança?
- 5- Você vai só ou acompanhado?
- 6- Como é a relação com as outras pessoas que frequentam o lugar (funcionários/guardas/etc.)?
- 7- Como é a relação com os outros jovens que estão no mesmo lugar de dança?
- 8- Se você tivesse que calcular as horas o seu dia, ou a semana, quantas horas você acha que gasta com: a) trabalho remunerado (se for o caso); b) prática de dança; c) deslocação/transporte; d) cuidado com sua casa; e) com sua família e filhos; f) com seus estudos (se for o caso); g) o seu lazer/diversão/“hora vaga”; i) cuidando de si mesmo (saúde, estética, atividade física, etc.).

Apêndice 2

Quadro com a síntese das entrevistas dos seis interlocutores, que concluíram as etapas dos procedimentos metodológicos, até o acompanhamento dos percursos dos trajetos itinerários:

Quadro3. Síntese das entrevistas

NOME FICTÍCIO	Ane	Teles	Jona	Meri	Vitor	Tiago
TRAJETOS ITINERÁRIOS	26/04/2017	21/09/2017	05/10/2017	07/11/2017	07/11/2017	07/11/2017
SEXO	Feminino	Feminino	Feminino	Feminino	Masculino	Masculino
IDADE	26	23	22	24	26	27
ESTADO CIVIL	Solteira	Solteira	Solteira	Solteira	Solteiro	Solteiro
COR	Negra	Eu acredito que sou negra	Sou negra	Não soube responder	Não soube responder	Não soube responder
RELIGIÃO	Umbandista	Não tem religião	Não definida, mas faz estudo com Testemunha de Jeová	Kardecista	Não soube responder	Não soube responder
FILHOS	Não	Não	Não	Não	Não	Não
PROFISSÃO	Bailarina Profissional	Artista dançarina	Estudante	Dançarina	Dançarino	Dançarino
PERFIL SOCIO-ECONÔMICO	Classe Baixa	Não é de classe Média	Povão. Bem popular mesmo	Classe Média Baixa	Classe Baixa	Classe Baixa
GRAU DE ESCOLARIDADE	Ensino Médio Completo	Ensino Superior quase Completo	Fazendo Ensino Superior	Ensino Superior	Não soube responder	Não soube responder
USO DO TEMPO COM DANÇA	Não soube responder	8h por dia 48h por semana	3, 4h por dia - 2,3 vezes por semana	Máximo 4h por semana	Não soube responder	Não soube responder
OUTRAS ATIVIDADES	Ficar com a família	Sair pra dançar	Balada-Dançar	Não soube responder	Não soube responder	Não soube responder

Fonte Quadro3. Produção própria