



# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Corpo, espaço arquitetônico e cidade: experiências performativas no Centro Cultural São Paulo

Laila Renardini Padovan

### Para citar este artigo:

PADOVAN, Laila Renardini. Corpo, espaço arquitetônico e cidade: experiências performativas no Centro Cultural São Paulo. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0112>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Corpo, espaço arquitetônico e cidade: experiências performativas no Centro Cultural São Paulo<sup>1</sup>

Laila Renardini Padovan<sup>2</sup>

### Resumo

O presente artigo parte de experiências performativas do projeto *Corpo e Paisagem*, realizado no Centro Cultural São Paulo (CCSP), para refletir sobre as relações ali traçadas entre corpo, espaço arquitetônico e cidade. A partir da contextualização histórica da construção do CCSP e de seu projeto arquitetônico, o texto busca compreender como as experiências sensoriais do projeto *Corpo e Paisagem* proporcionaram uma leitura sensível dos espaços, a fim de percebê-los não apenas em suas evidências, como também em suas entrelinhas. Ao acessar uma espécie de inconsciente da arquitetura, as criações contextuais resultantes do projeto desenharam possibilidades de ação e ocupação dos espaços não reprodutoras de valores patriarcais, colonialistas e capitalistas presentes nas formas arquitetônicas e em suas regras de uso.

**Palavras-chave:** Corpo. Dança Contextual. Arquitetura. Cidade.

## The body, the architectural space and the city: performative experiences in Centro Cultural São Paulo

### Abstract

This article is based on performative experiences of *Corpo e Paisagem*, an artistic project held at Centro Cultural São Paulo (CCSP), in order to reflect on the relationships drawn between the body, the architectural space and the city. Starting with the historical context of the construction of CCSP and its architectural project, the text seeks to understand how the sensorial experiences of *Corpo e Paisagem* provided a sensitive reading of CCSP spaces, in order to perceive it not only in its evidences, but also in its implicit meanings. By accessing a kind of unconscious of the architecture, the contextual creations resulting from the project designed possibilities for action and occupation of spaces that do not reproduce patriarchal, colonialist and capitalist values present in CCSP architectural forms and in their rules of use.

**Keywords:** Body. Contextual Dance. Architecture. City.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Laís Cardoso da Rosa, bacharelada em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). [✉ lalala.c.rosa@gmail.com](mailto:lalala.c.rosa@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre em Psicologia Clínica no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP). Artista e pesquisadora da dança, desenvolve criações contextuais em paisagens urbanas e da natureza, investigando novas formas de relação entre artista e espectador. É fundadora e integrante da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros. [✉ lailapadovan@yahoo.com](mailto:lailapadovan@yahoo.com)  
[🌐 http://lattes.cnpq.br/8060095172982368](http://lattes.cnpq.br/8060095172982368) [🌐 https://orcid.org/0000-0002-4469-242X](https://orcid.org/0000-0002-4469-242X)



## Cuerpo, espacio arquitectónico y ciudad: experiencias performativas en el Centro Cultural São Paulo

### Resumen

Este artículo se basa en experiencias performativas del proyecto *Corpo e Paisagem*, realizado en el Centro Cultural São Paulo (CCSP), para reflexionar sobre las relaciones allí trazadas entre cuerpo, espacio arquitectónico y ciudad. A partir del contexto histórico de la construcción del CCSP y su proyecto arquitectónico, el texto busca comprender cómo las experiencias sensoriales del proyecto *Corpo e Paisagem* proporcionaron una lectura sensible de los espacios, para percibirlos no sólo en su evidencia, sino también en sus entrelíneas. Accediendo a una especie de inconsciente de la arquitectura, las creaciones contextuales resultantes del proyecto diseñaron posibilidades de acción y ocupación de espacios que no reproducen los valores patriarcales, colonialistas y capitalistas presentes en las formas arquitectónicas del CCSP y en sus reglas de uso.

**Palabras clave:** Cuerpo. Danza Contextual. Arquitectura. Ciudad.



## Ponto de partida

De que maneira os ambientes construídos, através de sua arquitetura e de suas regras de funcionamento, refletem, mantêm e criam relações patriarcais, colonialistas e capitalistas? Como investigações artísticas contextuais que pesquisam o corpo, o movimento e as espacialidades podem gerar questionamentos e formas de ocupação que causem fissuras nesse sistema hegemônico? Longe de responder em sua totalidade a essas complexas questões, o presente artigo aposta em experiências-respostas localizadas e não totalizantes como forma de apontar possibilidades de ação; isso sem pretender esgotar a discussão ou apresentar fórmulas universalizantes que recaiam na armadilha de uma perspectiva única.

Para tanto, parto de experiências vividas durante o projeto *Corpo e Paisagem*, que concebi e desenvolvi em 2019 no Centro Cultural São Paulo (CCSP), através do apoio do Edital de Mediação em Arte e Cidadania Cultural.<sup>3</sup> Através de práticas performativas, o projeto visou estabelecer relações estreitas entre o corpo e as diversas espacialidades do CCSP, provocando maneiras não usuais de perceber, habitar e criar paisagens e gerando deslocamentos entre os papéis do artista, do espectador e do transeunte. Tratando-se de um projeto que visava criar a partir do contexto em que se inseria, as paisagens presentes no extenso CCSP se tornaram um aspecto chave de toda nossa investigação corporal e de nossas criações finais. O projeto se estendeu por 8 meses, em que se desenrolaram 4 grupos de investigação com temáticas distintas, sendo eles: 1) *Subjetividade e Intimidade*; 2) *Sensorialidade*; 3) *Temporalidades*; e 4) *Encontro, Coletividade e Celebração*. Para a constituição de cada grupo, foram abertas inscrições (em média com 25 participantes cada), formando grupos heterogêneos em que os participantes (com e sem experiência em artes) investigaram juntos por 1 mês e meio (cada grupo), sob minha orientação, realizando experiências nos diversos espaços do CCSP, para ao final de cada processo realizarem uma criação coletiva a ser compartilhada com o público. Portanto, durante os meses do projeto, foram criadas 4 diferentes intervenções cênicas distribuídas em diversas espacialidades do CCSP, sendo elas: 1) *À Beira de Si*; 2) *Escura*; 3) *Temporã*; e 4) *Concreto Veraneio*.

Na trajetória deste texto, busco ressaltar como o projeto se relacionou com o CCSP, partindo de experiências sensoriais em que o corpo foi convocado a realizar leituras

---

<sup>3</sup> O projeto *Corpo e Paisagem* faz parte da investigação prática realizada em minha pesquisa de Doutorado que está em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP, sob orientação da Profa. Dra. Ana Terra, com previsão de término em 2023.



sensíveis do espaço, buscando não só perceber suas características mais evidentes, como também, e principalmente, tornar palpável as fissuras e nuances escondidas dessas paisagens. A partir da concepção de que os espaços não são objetos inertes (Lepecki, 2016), mas sim que agem e induzem experiências corporais, emocionais e subjetivas de acordo com suas qualidades espaço-temporais, no projeto *Corpo e Paisagem* buscamos estar permeáveis e suscetíveis às espacialidades do CCSP, entrando em contato com as características arquitetônicas desse prédio, seus fluxos, suas formas de ocupação e suas relações com a cidade, para então criarmos dispositivos de atuação criativos e críticos que dialogassem com essas paisagens.

Sendo o CCSP o contexto de nossas experimentações, traço, a seguir, um breve relato da história de sua construção, a fim de que possamos compreender como o contexto político-social influenciou a criação de seu projeto arquitetônico, propondo formas e espaços que sugerem certas maneiras de ocupação através do corpo.

## O Centro Cultural São Paulo (CCSP): sua história e projeto arquitetônico

O Centro Cultural São Paulo (CCSP), localizado ao lado da Estação Vergueiro do metrô e da Avenida 23 de Maio, é, atualmente, um importante polo de arte e cultura da cidade de São Paulo, amplamente ocupado por frequentadores oriundos de diversas regiões da cidade. Foi construído durante a ditadura militar e, segundo Anseloni (2018), sua ousada e complexa arquitetura traz influências desse período. Sua construção passou por diversas fases e mudanças: inicialmente projetado para ser uma biblioteca, foi depois se constituindo como um centro cultural, acolhendo atividades artísticas de diferentes linguagens em seus 46.500m<sup>2</sup> de extensão.

Em 1970, segundo Nascimento e Bueno (2018), as obras para a construção do Metrô Vergueiro levaram à desapropriação de 22.000m<sup>2</sup>, gerando uma grande área que necessitaria passar por um processo de reurbanização. Para a ocupação dessa área, em 1974, foi aprovado o projeto *Nova Vergueiro*, que previa a construção de diversos edifícios verticais onde estariam abrigados escritórios, hotel e estacionamento. No entanto, com a inauguração em 1975 da Estação Vergueiro, o então novo prefeito Olavo Setúbal cancelou esse primeiro projeto para substituí-lo pelo projeto da *Nova Biblioteca Central de São Paulo – Vergueiro*, que visava sanar a falta de espaço para o armazenamento de livros da Biblioteca Mario de Andrade. Assim, em 1976, a PLAE Arquitetura SC Limitada, formada pelos arquitetos Eurico Prado Lopes e Luiz Telles, concebeu o projeto do edifício da Nova



Biblioteca Central. Um aspecto muito importante e peculiar desse projeto era que o prédio se estenderia como um volume horizontal, contrapondo-se às tendências de verticalização dos edifícios da época, trazendo uma relação com a rua e seus transeuntes mais convidativa e fluida. Outro ponto importante do projeto era a ideia de que a arquitetura da biblioteca favorecesse e facilitasse a relação livro-leitor.

Desde o início da concepção do projeto em 1976, passando pelo começo da construção em 1978, até sua inauguração em 1982 (ainda com as obras inacabadas), o projeto inicial passou por diversas modificações, ampliando o uso do edifício para além da biblioteca, agregando auditórios, teatros, áreas expositivas, praças, espaços de convivência e fazendo com que passasse a se constituir como um centro cultural multidisciplinar: o Centro Cultural São Paulo (CCSP).

Segundo Nascimento e Bueno (2018), a arquitetura proposta no projeto do CCSP revelava um posicionamento contrário aos anseios governamentais do período ditatorial em que se inseria, buscando desenvolver um espaço democrático que valorizasse e propiciasse o encontro entre as pessoas e a cultura. Ao mesmo tempo, ao estar inserido nesse contexto político, o projeto também carregava elementos característicos do governo vigente. Sobre isso, Anseloni (2018) discute como os valores ditatoriais e as proposições arquitetônicas do projeto do CCSP se entrelaçaram de maneira a ora se contraporem, ora apresentarem ressonâncias:

O cenário político conturbado da ditadura militar refletiu no CCSP dois aspectos opostos: o primeiro consiste em uma obra de escala notável, com inovações tecnológicas e precariedades construtivas que condizem com a expansão quantitativa de um governo ditatorial, “menos preocupada com a economia de gastos e os lucros financeiros do que em promover, a qualquer custo, obras de grande porte, representativas, com forte tendência ao exagero dimensional”.

Por outro lado, o projeto arquitetônico é reflexo de uma tentativa de liberdade, no qual manifestam-se lógicas que fogem do controle e do disciplinamento e que procuram novas leituras conceituais e espaciais voltadas a democratização. O desenho do projeto prioriza oferecer o sentimento de pertencimento e a possibilidade de ação, sem preestabelecer ou definir usos, trajetos e acessos, permitindo que os usuários vivenciem, mesmo que inconscientemente, a liberdade de escolha: de onde entrar e por onde sair, quais caminhos e acessos percorrer, onde passar e onde permanecer (Anseloni, 2018, p.52, grifos do autor).

Essa liberdade de escolha em relação aos percursos dos frequentadores se torna possível devido à principal característica do CCSP: por se estender como um volume horizontal, estabelecendo uma continuidade com a rua, possibilita a entrada e a saída por



diversos locais. “Oposto às intenções políticas da época, de verticalização e adensamento, este projeto apresenta a horizontalidade e o vazio como traços característicos e ideológicos” (Anseloni, 2018, p.53). Sobre essa tendência e valorização da verticalização da cidade, presente também nos dias de hoje, com a construção de edifícios cada vez mais altos, Leslie Kern (2021) aponta em seu livro “Cidade Feminista” que essas construções *fálicas* são formas de cultivar e perpetuar os poderes patriarcais, militares e colonialistas, sendo como monumentos construídos por homens brancos, para o uso de homens brancos e em homenagem ao poder dos homens brancos. A arquitetura dos arranha-céus se faz como forma de manter e cultivar os valores dessa sociedade patriarcal dominante.

Ecoando os habituais monumentos masculinos ao poderio militar, o arranha-céu é um monumento ao poder econômico corporativo masculino. [...] Como diz a geógrafa feminista Liz Bondi, não se trata realmente do simbolismo do falo, mas, sim, de sua verticalidade um ícone do poder por meio do “caráter masculino do capital” (Kern, 2021, p. 30).

Ao se estabelecer como um volume horizontal, o CCSP consegue se contrapor, mesmo que parcialmente, a esse culto ao patriarcado, traçando continuidades com a rua e a cidade. Com espaços de trânsito e espaços vazios bastante generosos, a não predeterminação em relação a seus usos acaba por propiciar que seus frequentadores possam arriscar diferentes relações com o lugar. Por essas características, o CCSP acaba se constituindo como um dos poucos exemplos de centros culturais em São Paulo que conseguem propor uma ocupação por parte de seus frequentadores mais aberta, imprevisível e propícia a encontros, com relações mais próximas com as ruas de seu entorno.

Como extensão da rua, o CCSP se apresenta mais como circulação do que como espaço fechado. Suas generosas passagens e conexões sugerem um percurso, como um desvio desde a rua, que articula espaços [...]. Situam-se aqui raciocínios de projeto que, explicitamente, elogiam o espaço das relações da rua, buscando revisitar a ideia de rua enquanto arquitetura (Rosa, 2018, p.13).

Ou seja, o CCSP traça interligações com a cidade, ao mesmo tempo que “a cidade se faz presente em seu interior” (Anseloni, 2018, p. 54). Há diversos elementos urbanos espalhados pelo seu edifício: duas ruas paralelas bem longas que atravessam o projeto; três praças sem cobertura que se estabelecem como grandes vazios que mais parecem estar fora do que dentro do edifício; uma praça central que se configura como um ponto de agrupamento e dispersão de pessoas e onde há um jardim de árvores já existentes no terreno; e diversas possibilidades de percursos que interligam os múltiplos espaços com



diferentes sons, luminosidades e alturas.

Com essas características, o CCSP se estabelece como uma continuidade das ruas, sem tornar-se idêntico a elas, mas carregando para seu interior alguns fluxos, ocupações e tensões da cidade que o envolve. Essa permeabilidade é gerada por um projeto que abarca a rua enquanto arquitetura e os espaços vazios como parte de si, possibilitando que surjam espaços mais indeterminados e abertos à experimentação e à criação de seus habitantes. Esses espaços mais indeterminados podem ser comparados aos conceitos de *espaço opaco* de Milton Santos (2017) e de *espaço liso e nômade* de Deleuze e Guattari (1997), conforme afirma Paola Berenstein Jacques:

Milton Santos chamou esses espaços indeterminados de espaços opacos, considerados como espaços abertos do aproximativo e da criatividade, em oposição aos espaços luminosos, considerados como espaços fechados da exatidão, racionalizados e racionalizadores. Essa distinção entre espaço opaco e espaço luminoso poderia ser também relacionada ao que Deleuze e Guattari chamaram de espaço estriado e espaço liso. Para esses autores, os nômades estão ligados ao espaço liso, espaço vetor de desterritorializações, em oposição ao espaço estriado, espaço sedentário territorializado. Seria então o esquadramento do espaço estriado ou luminoso que impediria ou restringiria outros usos e apropriações, enquanto os espaços lisos, espaços indeterminados, espaços opacos ou nômades parecem, ao contrário, estimulá-los (Jacques, 2013, p.13).

Conforme essas definições, o projeto arquitetônico do CCSP parece conter tanto espaços com usos e formas de ocupação mais determinados *a priori* (*luminosos, estriados ou sedentários*), como, por exemplo, os teatros<sup>4</sup>, cafeteria, auditórios e biblioteca, quanto espaços com usos mais indeterminados (*opacos, lisos ou nômades*), como as praças, ruas largas, lugares de convivência e espaços vazios. Ao conter espaços indeterminados, o projeto dá uma margem maior à imprevisibilidade, escapando, mesmo que momentaneamente, dos usos predefinidos que costumam estar vinculados a uma manutenção de espaços masculinos excludentes. Em uma cidade em que os projetos arquitetônicos e urbanísticos são em sua grande maioria criados por homens brancos e tendo o corpo e o comportamento masculino como modelos para a projeção e criação dos espaços e suas regras, os espaços mais determinados inevitavelmente carregam em suas formas e fluxos elementos de uma sociedade patriarcal colonialista, contribuindo

---

<sup>4</sup> Não desenvolvo nesse artigo reflexões específicas sobre as características espaciais do teatro italiano, mas o reconheço como um espaço mais determinado, com usos e regras predefinidos. Desenvolvo essa questão em meu artigo *A Visão Encarnada do Espectador: formas de perceber, habitar e criar paisagens* (Padovan, 2020), onde discuto como a arquitetura do teatro italiano é permeada por valores colonialistas, militares e patriarcais. Sobre isso, vale consultar Hall (1977) e Lepecki (2010).



para a perpetuação de relações de exclusão. Sobre isso, Leslie Kern (2021) cita Jane Dark: “Qualquer assentamento é uma inscrição no espaço das relações sociais na sociedade que o construiu. Nossas cidades são patriarcados escritos na pedra, no tijolo, no vidro e no concreto” (Dark apud Kern, 2021, p.29). Na citação a seguir, vemos a continuação dessa discussão:

Patriarcado escrito na pedra. Esta simples afirmação do fato de que os ambientes construídos refletem as sociedades que os constroem pode parecer óbvia. Em um mundo onde tudo, desde medicamentos a manequins de teste de colisão, coletes à prova de balas a balcões de cozinha, smartphones a temperaturas de escritório, são projetados, testados e definidos de acordo com os padrões determinados pelo corpo e pelas necessidades dos homens, isso não deveria ser uma surpresa. O diretor de design urbano de Toronto, Lorna Day, descobriu recentemente que as diretrizes da cidade para os efeitos do vento pressupunham uma “pessoa padrão”, cuja altura, peso e área correspondiam a um homem adulto. Você nunca pensaria que o preconceito de gênero influencia a altura e a posição dos arranha-céus ou o desenvolvimento de um túnel de vento, mas ele está aí.

O que, às vezes, parece ainda menos óbvio é o inverso: uma vez construídas, nossas cidades continuam a moldar e a influenciar as relações sociais, o poder, a desigualdade e assim por diante (Kern, 2021, p.29).

Quanto mais os espaços têm usos predefinidos, maior parece ser a presença de elementos de um padrão corporal masculino e de relações de exclusão. Os espaços mais indeterminados, por sua vez, parecem fornecer alguma possibilidade de respiro para que as ocupações se diversifiquem e que uma maior variedade de tipos de corpos possam ser acolhidos pelo espaço. A arquitetura do CCSP carrega elementos desse patriarcado escrito na pedra, bem como influências diretas dos ideais ditatoriais da época, seja pelo tamanho colossal de seu edifício ou pelas formas arquitetônicas projetadas por arquitetos homens. No entanto, ao mesclar espacialidades determinadas e indeterminadas, o CCSP inspira aos seus frequentadores uma complexidade de gestos e ações, em um ambiente que não está totalmente constituído a priori, mas que se revela a partir da relação com o outro. A forma como os espaços são apropriados e transformados pelos seus habitantes se constitui como um gesto político.

## Ruas, ligações e passagens: caminhar e errar

Mesmo em terreno plano, a estrada reconstrói o espaço dando-lhe um “sentido”, na dupla acepção do termo: um significado expresso em uma direção. No campo que ela atravessa e que, por contraste, continua mais imóvel, mais calmo, ela age como um apelo ao movimento, como uma fuga para o horizonte e para além dele; ela amplia o horizonte e dinamiza



a paisagem. Ao mesmo tempo, ela é presença humana, como passagem, real ou possível (Dardel, 2015, p.29, grifos do autor).

É interessante observar como o geógrafo Eric Dardel (2015) nos aponta o sentido presente em uma estrada que atravessa e compõe uma paisagem, indicando aos seus habitantes um “*significado expresso em uma direção*”, convidando ao movimento e à passagem. No CCSP, a existência de ruas, passagens, escadas e corredores agem como um apelo à caminhada, traçando linhas de fuga que permeiam seu interior e propõem ligações com a cidade. Não à toa, o andar ganhou relevância dentro do projeto *Corpo e Paisagem*: as características arquitetônicas do CCSP solicitavam dos corpos uma relação de fluidez, se perdendo em seus meandros e inúmeros caminhos labirínticos, em uma espécie de homenagem à rua e a seu fluxo incessante. Presente durante os processos de investigação de cada grupo, bem como nas performances criadas e compartilhadas com o público, o andar foi uma importante ferramenta de percepção e atuação nos espaços do CCSP.

Durante as investigações do projeto, várias caminhadas foram sugeridas aos participantes de forma a conhecerem e se sensibilizarem com as paisagens do CCSP. Isso se deu diretamente influenciado pela principal característica do edifício: um grande volume horizontal em continuidade com a rua, com várias entradas e saídas a estimularem a caminhada e o fluxo. A variedade de espaços a serem percorridos em seus 46.500m<sup>2</sup>, com interligações, corredores, salas e andares distribuídos de maneira um tanto labiríntica, propiciou experiências de deriva individual aos participantes, cheias de surpresas e encontros improváveis. Tratou-se, portanto, não de uma caminhada cotidiana e automática, em que um corpo fechado e insensível executa uma trajetória com destino predefinido a partir de uma lógica produtivista e capitalista. Buscou-se experimentar uma caminhada que tem outro ritmo, que percebe as nuances da paisagem, que se abre ao imprevisível, que se interessa pelo caminho em si e não por alcançar um destino certo. A ideia de deriva (Debord, 1958) está atrelada ao reconhecimento da psicogeografia do lugar e a um comportamento lúdico-construtivo, não se identificando com as atitudes e usos cotidianos. Outro conceito que dialoga com as características das caminhadas dos participantes é o de errância, conforme Paola Berenstein Jacques (2014, p.30) escreve:

A experiência de errar pela cidade pode ser pensada como ferramenta de apreensão da cidade, mas também como ação urbana, ao possibilitar a criação de microrresistências que podem atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível, nas palavras de Jacques Rancière (2000). As errâncias são um tipo de experiência não planejada, desviatória dos espaços urbanos, são usos conflituosos e



dissensuais que contrariam ou profanam [...] os usos que foram planejados.

A caminhada sem destino certo e com uma atitude corporal distinta do andar cotidiano se faz não apenas como forma de apreensão e percepção do espaço, mas também como forma de atuação criativa e de desestabilização dos padrões capitalistas. Imbuída dos estudos somáticos em dança, busquei propiciar aos participantes um aprofundamento das sensações corporais durante o ato de andar, a fim de que a caminhada ganhasse novas qualidades e pudesse ser sentida como um ato de criação. A dança acolhe o andar e faz dessa ação cotidiana automática um gesto poético que escuta relevos, texturas e nuances em um diálogo com o chão e a gravidade. Sobre isso, Marie Bardet (2014, p.98) comenta:

O andar na dança é uma escuta ao mesmo tempo que é um gesto, do solo e da terra. Andar para escutar os relevos, os conflitos e as direções que se atualizam. Então, a dança habita o andar voltando a atenção para a troca gravitária sempre em curso, para uma escuta das sensações e uma duração: uma temporalidade singular, não mais uma linha única com a flecha do tempo, mas um tempo qualitativo que mistura sensação e ação.

O andar ganha assim um novo frescor e se coloca em resposta à ditadura da pressa e da produtividade, gerando a possibilidade de olhar ao redor, de abrir-se para si e para o mundo, de permitir-se errar por gestos e caminhos desconhecidos. Nessas errâncias ou derivas dos participantes, cada um deles foi escolhendo para onde ir e qual caminho seguir, a partir das sensações que cada lugar lhe trazia, o que fez com que surgissem trajetórias peculiares a cada participante.

Essas trajetórias imprevisíveis, além de passarem por lugares já conhecidos pelos participantes, onde costuma haver grande circulação de pessoas, propiciaram também a descoberta de espaços desconhecidos e escondidos, onde normalmente não é permitida a presença de usuários do CCSP. Esses espaços proibidos e pouco habitados se localizavam, em sua maioria, nos andares inferiores: o subsolo e o porão. “O grande jogo do caminhar transurbante seria, então, buscar esses espaços nômades, opacos, lisos, dentro da própria cidade luminosa – espaço estriado por excelência” (Jacques, 2013, p.13).

### Porão: escavar o inconsciente subterrâneo

Nessas caminhadas do projeto Corpo e Paisagem, os andares subterrâneos despertaram a curiosidade dos participantes. Logo abaixo dos espaços iluminados



amplamente frequentados, um universo obscuro e vazio começou a ser desvelado nessas andanças sem rumo. Nos dois níveis de subsolos, além dos teatros, da folhetaria, da biblioteca e das salas de ensaio, que são normalmente ocupados por artistas e frequentadores, há um amplo espaço fechado ao público, onde alguns funcionários eventualmente circulam e trabalham, mas que em boa parte de sua extensão permanece inabitado e sem uso. Trata-se de várias pequenas salas separadas por divisórias, como almoxarifado, gráfica, zeladoria, e outras tantas abandonadas ou com função desconhecida, interligadas por corredores estreitos e inóspitos que chegam em espaços vazios, amplos, escuros e esquecidos, ao lado de depósitos de materiais, de um acervo e de um grande espaço onde se amontoam restos de exposições. Esses espaços obscuros e pouco habitados se estendem horizontalmente pelo subsolo e pelo porão, ocupando uma larga área subterrânea do prédio, uma espécie de inconsciente da arquitetura, um espaço indeterminado com características que se relacionam ao espaço opaco de Milton Santos (2017); ou seja, um espaço indeterminado “do corpo a corpo, da tentativa, da cegueira ou do tato, do conhecimento cego” (Jacques, 2014, p.291), espaços que estão mais abertos a formas criativas e subversivas de ocupação. Esses *espaços opacos* se contrapõem ao *espaço luminoso*, “espaço hegemônico da mercadoria, do espetáculo, da imagem” (Jacques, 2014, p 291).

O convite ao fluxo e à passagem, presente nos andares superiores (de acesso livre ao público), se repete nos subsolos, mas agora em uma espécie de labirinto, onde era fácil perder-se ou desorientar-se em meio ao emaranhado de caminhos e becos escuros. Muitas foram as vezes em que algum dos participantes se perdia e passava um bom tempo tentando se localizar e encontrar o caminho de volta até nosso ponto de encontro. Essas desorientações não foram encaradas como erro, mas vividas como parte da pesquisa, levando à experimentação de uma relação de não domínio do espaço e do tempo.

Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar. São momentos da vida em que aprendemos a aprender do espaço que nos circunda [...], já não somos capazes de atribuir um valor, um significado à possibilidade de perder-nos. Modificar lugares, confrontar-se com mundos diversos, ser forçados a recriar continuamente os pontos de referência é regenerante a nível psíquico, mas hoje ninguém aconselha uma tal experiência. Nas culturas primitivas, pelo contrário, se alguém não se perdia, não se tornava grande. E esse percurso era brandido no deserto, na floresta; os lugares eram uma espécie de máquina através da qual se adquiriam outros estados de consciência (La Cecla apud Careri, 2013, p. 48).

O perder-se de alguns participantes no subsolo e no porão possibilitou, ao menos por certo tempo, um estado subjetivo que retira a ilusão de domínio e controle sobre o lugar e que revela ao caminhante sua vulnerabilidade. Através do caminhar nessa espécie de labirinto, permitiu-se a experiência de um corpo suscetível, em contato com camadas inconscientes, ativando outras percepções de si e do espaço, provocando novas posturas e ações.

Esse estado vulnerável também pôde ser vivido pelo confronto do corpo com as características desse espaço-porão: desconhecido, inabitado, amplo, abandonado, escuro, com sons e formas estranhas, com espaços vazios e restos de memórias esquecidas. Alguns participantes relataram certo temor, mesclado com um sentimento de curiosidade revigorante ao descobrir lugares e objetos esquecidos, experimentando o não saber e um sentimento de maior liberdade.

O que até agora tem sido chamado de vazio apresenta, na realidade, diversas identidades, e não é, afinal, tão vazio como pode parecer. Trata-se, na maior parte, de espaços esquecidos e apagados por nossos mapas mentais, uma espécie de amnésias urbanas (Careri, 2017, p.21).

Careri (2017) chama a atenção para a existência na cidade de espaços vazios ou abandonados, muitas vezes desvalorizados, que são frutos de apagamentos e esquecimentos, e que se constituem como um inconsciente da cidade. Através de uma metáfora, Careri (2017, p.23) descreve esses lugares como o “sótão da cidade, [...] um lugar onde a civilização guardou seus refugos, suas memórias”. Semelhante a essa imagem do sótão da cidade, o porão do CCSP também se configura como um espaço esquecido, depositário de restos e objetos sem uso, mas que cava seus sentidos dentro da terra, no subterrâneo, como um inconsciente mais profundo e obscuro.

O porão é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. [...] O habitante apaixonado aprofunda o porão cada vez mais, tornando-lhe ativa a profundidade. O fato não basta, o devaneio trabalha. Ao lado da terra cavada, os sonhos não têm limite. Revelaremos em seguida devaneios de além-porão. [...] O sonhador de porões sabe que as paredes do porão são paredes enterradas, paredes com um lado só, que têm toda a terra do outro lado. [...] O porão é pois a loucura enterrada, dramas murados (Bachelard, 1974, p.367).

Os primeiros encontros com o subsolo e o porão se deram no grupo *Subjetividade e Intimidade*, onde alguns dos participantes escolheram espacialidades subterrâneas ao



responderem à questão "qual o *seu canto* no CCSP?". A partir desses espaços escolhidos, desenvolvemos pesquisas nos subsolos que foram agregadas à criação de *À Beira de Si*, tendo como inspiração o livro *A Poética do Espaço* de Gaston Bachelard (1974), em especial seus escritos sobre o porão. Constituindo-se como uma longa trajetória por espaços do CCSP (subsolo, porão, espaço expositivo, praça externa dos fundos, rampas, pátio central, escada caracol e jardim suspenso), com duração aproximada de uma hora e meia, *À Beira de Si* se iniciava nos andares subterrâneos, para, pouco a pouco, alcançar os andares acima, terminando no jardim suspenso. Três espacialidades dos subsolos fizeram parte dessa trajetória: *parede inclinada de tijolinhos; canto escuro embaixo da escada; e o porão dos restos*.

O primeiro ponto ocupado em *À Beira de Si* foi a *parede inclinada de tijolinhos*, sendo o primeiro contato do público com os andares inferiores. Localizada no 1º Subsolo, em uma área que ainda possuía alguma luminosidade natural através de vidros ao alto, a *parede inclinada de tijolinhos* era como a porta de entrada para a camada mais superficial do universo subterrâneo do prédio. Ali, os *performers* desenvolveram duas ações principais: escalar e deitar. Essas ações surgiram espontaneamente ao experimentarem as sugestões de postura e de movimento que emergiam dessa arquitetura peculiar. O fato de ser inclinada e com tijolinhos salientes, fazia com que a parede criasse uma espécie de escada com degraus que nos convidavam a escalá-la, nos remetendo a uma ação arriscada de ascensão, de subir em direção à luz, de recusa ao aprofundamento subterrâneo. Por outro lado, sua arquitetura inclinada, paradoxalmente, também nos convidava a deitar, fechar os olhos, a se entregar e descansar. Nesse ato de entrega do peso do corpo à parede, o contato íntimo da pele com os tijolos propiciou uma incrível surpresa: uma vibração sutil vinda da parede revelava o momento em que o metrô passava logo abaixo de nós, em camadas mais profundas subterrâneas. Esse deitar-se parecia um convite a entrar em um estado mais inconsciente, vinculado aos sonhos. Assim, em *À Beira de Si*, os atos de se deitar e de escalar se alternavam como ações opostas e complementares que revelavam o caráter duplo de uma parede inclinada: ao se apresentar como o encontro entre o plano horizontal e o vertical, a inclinação ora nos convidava a mergulhar fundo, ora a buscar a ascensão.

Figura 1 - Experimentação na *parede inclinada de tijolinhos*, localizada no 1º Subsolo.  
Foto de Felipe Sales. Acervo da autora

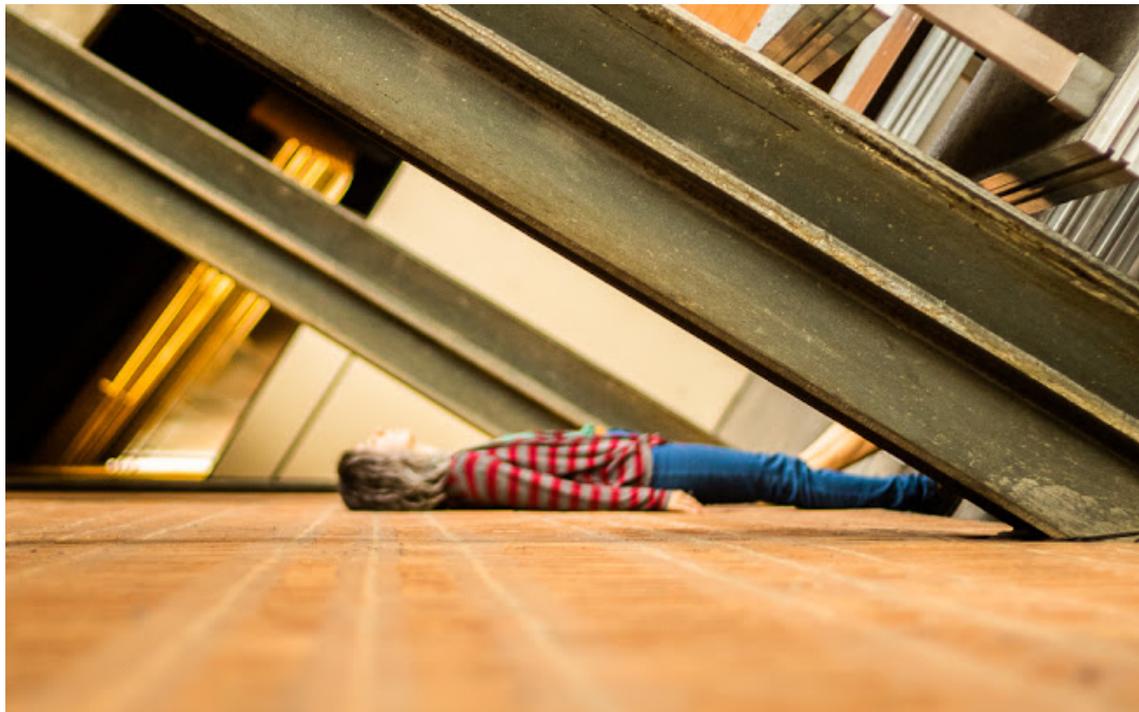


Figura 2 - Experimentação na parede inclinada de tijolinhos, no 1º Subsolo.  
Foto de Clarissa Lambert. Acervo da autora.



O segundo ponto ocupado em *À Beira de Si* se localizava no 2º subsolo e se tratava de um *canto escuro embaixo da escada*, onde confluíam linhas curvas, retas e inclinadas que criavam uma arquitetura de canto, como uma sobra no espaço, sem utilidade, mas bastante peculiar. Durante o processo de pesquisa desse canto, a Participante A relatou, através de uma carta, um pouco de sua experiência:

Te escrevo de um lugar inusitado. Escuro, vazio, estreito, escondido. Mas, hoje, este é o meu canto. A parte mais estreita do vão tem dois dedos de largura. Com os pés virados cada um para um lado, abraço a parede circular, bem em meio ao vão. Os pés só cabem apoiados para cima, contra a parede inclinada da escada. Assim, eu caibo perfeitamente (Relato da Participante A, 2019).

Ocupado por apenas uma performer, as ações se davam, em um primeiro momento, como formas de encontrar encaixes de seu corpo nas dobras desse espaço, em uma experiência tateante e cheia de pausas, observada pelo público a partir de cima da escada curva. Em uma relação de proximidade com o espaço, constituiu-se um lugar de solidão, onde a performer parecia querer se esconder e se aconchegar, revelando imagens de intimidade e abrindo nosso olhar poético para um espaço esquecido.

Figura 3 - Cena de *À Beira de Si* no *canto escuro embaixo da escada*.  
Foto: Clarissa Lambert. Acervo da autora



Figura 4 - Cena de *À Beira de Si* no canto escuro embaixo da escada.  
Foto: Clarissa Lambert. Acervo da autora



Todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa. [...] O canto é uma espécie de meia-caixa, metade parede, metade porta. Ele serve de ilustração para a dialética do interior e do exterior (Bachelard, 1974, p.444).

No segundo momento da ação da *performer* nesse canto, uma linha de barbante se desenrolava a partir do topo da escada, descendo lentamente até a *performer*, evidenciando a verticalidade do espaço e o fundo mais baixo que a *performer* ocupava. A linha trazia imagens de tentativa de contato, como um resgate, evidenciando a profundidade e o mergulho. Desse encontro sutil e delicado com a linha, aos poucos a *performer* passava a utilizá-la como forma de medir as dimensões do espaço e de traçar novas formas na arquitetura, com retas que modificavam as linhas do lugar e criavam novos desenhos e espacialidades.

O terceiro ponto ocupado nos andares subterrâneos foi o *porão dos restos*.



Diferentemente do canto pequeno e vazio embaixo da escada, esse espaço era muito amplo e cheio de objetos, móveis e restos de exposições jogados de maneira aleatória e caótica. Sujo e escuro, tratava-se de um lugar como que parado no tempo, considerado perigoso e onde o acesso do público é totalmente proibido. Escolhido pelo Participante B como *o seu canto*, *o porão dos restos* nos remetia aos fragmentos de história do prédio do CCSP, ao seu inconsciente caótico e indesejado, do qual parecia haver uma tentativa de ocultamento. Para o grupo de participantes, esse espaço suscitou curiosidade, pois em sua infindável quantidade de entulhos e objetos esquecidos haviam como que pistas de múltiplas histórias apagadas que buscavam meios de serem experimentadas. Sobre a descoberta do *porão dos restos*, o participante B relatou:

Eu estava à deriva agora, procurando por algo que não sabia. Tinha em mente uma coisa, acabei me perdendo e parei num lugar totalmente inesperado. Escondido, mal iluminado, vários itens largados que não conversavam entre si, mas parecia que tinha uma história pra contar. O meu lugar (Relato do Participante B, 2019).

Apesar de ser um local onde é proibida a circulação dos frequentadores do CCSP, após negociações conseguimos autorização para circular por esse espaço durante a pesquisa e incluí-lo na trajetória final de *À Beira de Si*. Durante a passagem pelo porão dos restos, o público era convidado a transitar livremente, podendo interagir com seus objetos e descobrir pequenas preciosidades da história escondida do CCSP. Após essa livre exploração do espaço, iniciávamos um ato mais disruptivo e lúdico em que realizávamos uma Festa de Aniversário para o Participante B (era realmente aniversário dele na semana das apresentações), com direito a bolo, parabéns e discurso. Em meio a esse espaço inóspito, a Festa de Aniversário parecia causar uma sensação misturada de repulsa, estranhamento, surpresa e diversão, em uma celebração que se instituía como ato subversivo das regras de ocupação do lugar.

Figura 5 - Imagem de parte do porão dos restos, localizado no 2º subsolo.  
Foto de Felipe Sales. Acervo da autora



O ato de simplesmente habitar o porão dos restos parecia já se constituir como um gesto transformador, ao reivindicar que o inconsciente mais indesejável da arquitetura do prédio pudesse estar à mostra. Evocamos experiências de exclusão, invisibilidade e esquecimento tão presentes em nosso cotidiano, causadas por um poder hegemônico que visa apagar as marcas da história e as formas de habitar que não correspondem ao seu ideal luminoso. Ao ocupar através da arte esse espaço esquecido, *À Beira de Si* tornou visível, ao menos por alguns instantes, os “apagamentos das histórias e das rachaduras que o gesto colonizador insiste em invisibilizar” (Padovan, 2020, p.26). A ordem espacial previamente estabelecida, com suas proibições, pôde ser desvelada, deslocando-as e inventando outras possibilidades de idas e vindas. É interessante citar que, ao resgatarmos a intervenção *À Beira de Si* ao final do projeto, promovendo novas apresentações, a autorização inicialmente conseguida para ocupar o *porão dos restos* não foi renovada, evidenciando o quanto o ato de ocupar aquele espaço gerava incômodos em parcelas da instituição e conflitos entre seus setores, se constituindo como um gesto subversivo que remexeu estruturas de poder e de proibição presentes no CCSP. Devido a isso, não pudemos novamente transitar por esse espaço, passando a fazer nossa Festa de Aniversário dentro de um dos banheiros do subsolo.



## Biblioteca: escutar, tocar e cheirar

Localizada no 1º Subsolo, a ampla biblioteca do CCSP, apesar de ser vizinha aos espaços escuros descritos acima, se constitui como um espaço separado, bem iluminado e bastante ocupado por estudantes, pesquisadores e leitores, com um acervo de livros e gibis, bem como com uma área exclusiva para materiais em braile. Tratando-se de uma biblioteca, há regras de ocupação bastante estritas de forma a manter um ambiente concentrado e silencioso, propício para o estudo, podendo ser considerado um espaço mais determinado, isto é, em que seus usos são previamente definidos. Durante o projeto *Corpo e Paisagem*, realizamos incursões nesse espaço, buscando estar sensíveis a sua arquitetura e a seus fluxos e formas de ocupação já existentes, sendo que, no grupo Sensorialidade, a biblioteca foi escolhida como o local onde se desenvolveria a intervenção *Escuro*, criada coletivamente e compartilhada com o público. Em *Escuro*, arriscamos algo inusitado: ao invés do público *assistir* às performances na biblioteca, ele era convidado a percorrer e experimentar seu amplo espaço sem o uso da visão, ou seja, com o uso de vendas, acionando os demais sentidos do corpo, como o tato, a audição e o olfato.

Essa escolha se deu paulatinamente à medida que o grupo *Sensorialidade* foi desenvolvendo práticas que se focavam em experimentar os diversos espaços do CCSP a partir dos sentidos do corpo, buscando escapar da primazia da visão e sintonizar de maneira mais aguçada o tato, o olfato e a audição. Visava-se descobrir outras camadas das paisagens do CCSP, colocando o corpo em situações inusitadas em que a visão era suprimida através do uso de vendas. Jean-Marc Besse (2014), geógrafo ligado a uma abordagem fenomenológica, ao descrever nossa relação com os lugares, aponta que a visão tende a provocar uma experiência de certa distância, diferentemente dos outros sentidos, que nos envolvem em suas sensações.

É que a vista nos coloca fora do lugar, como quando dizemos que estamos “por fora”. A vista nos coloca à distância do lugar, enquanto é com o corpo todo, por todos nossos gestos e todos nossos sentidos que o lugar nos assombra, e que nos sentimos envolvidos nele e por ele (Besse, 2014, p.132).

O arquiteto Juhani Pallasmaa (2011) traz uma concepção semelhante à de Besse e acrescenta que a experiência da visão, muitas vezes, leva a um forte desejo de poder, de totalização e de controle em relação ao mundo. Para Pallasmaa (2011), nossa cultura se tornou centrada nos olhos, principalmente a partir da invenção da representação em perspectiva, sendo uma maneira não apenas de representar a realidade, mas, sobretudo,



uma forma de condicionar nossa percepção. Segundo ele, os projetos arquitetônicos se inserem nesse paradigma centrado na visão, privilegiando a execução de obras que buscam satisfazer os olhos através de imagens surpreendentes, desconsiderando a importância das experiências com os outros sentidos como forma de trazer uma maior sensação de pertencimento ao lugar.

Os olhos conquistam seu papel hegemônico na prática da arquitetura, tanto consciente quanto inconscientemente apenas de modo gradual, com a ideia de que há um observador incorpóreo. O observador se torna desvinculado de uma relação carnal com o ambiente pela supressão dos outros sentidos, especialmente por meio das extensões tecnológicas da visão e da proliferação de imagens (Pallasmaa, 2011, p.26).

Nas práticas realizadas durante o grupo *Sensorialidade*, a fim de provocarmos um descondição da percepção centrada nos olhos, suprimimos a visão e experimentamos os espaços a partir, principalmente, do tato e da audição. Em sua maioria, as experiências se davam em duplas, em que uma pessoa se mantinha vendada realizando sua pesquisa corporal, enquanto a outra era seu “anjo”, ou seja, tinha a função de zelar pela sua integridade física, avisando através do toque quando surgia algum perigo iminente, por exemplo, mas sem conduzir o parceiro, buscando intervir o mínimo possível em sua experiência.

Nas experimentações focadas no tato, a percepção tátil das formas e texturas foi conduzindo os corpos dos participantes a posições inusitadas, surgindo encaixes do corpo na arquitetura, em composições que alteravam a paisagem e rompiam com convenções sociais, habitando o CCSP de novos sentidos. O tato trouxe uma sensação de proximidade entre corpo-espaço, entrelaçando e confundindo seus limites, jogando com as fronteiras entre a pele do corpo e a pele do espaço.

O geógrafo Yi-Fu Tuan (2012), ao discorrer sobre as relações do corpo com o espaço, defende que o tato, apesar de normalmente negligenciado, está na base da relação de sobrevivência no mundo, já que se faz presente a todo momento, mesmo que de maneira inconsciente.

Figura 6 - Experimentação na biblioteca durante o grupo *Sensorialidade*.  
Foto: Paulo Cesar Lima. Acervo da autora



A natureza fundamental do sentido do tato nos é demonstrada quando refletimos que uma pessoa sem visão pode ainda atuar no mundo com bastante eficiência, mas sem o sentido do tato é duvidoso que possa sobreviver. Estamos sempre “em contato”. Por exemplo, nesse momento podemos estar sentindo a pressão da cadeira contra nossas costas e a pressão do lápis em nossa mão (Tuan, 2012, p.24, grifo do autor).

Apesar da importância do tato, segundo o antropólogo Edward Hall (1977), na concepção de projetos arquitetônicos e urbanísticos, é raro que planejadores, arquitetos e engenheiros considerem como relevante a experiência do tato, construindo edifícios em que a experiência da textura, por exemplo, é raramente considerada. Como em um círculo que se retroalimenta, vamos nos apartando dos espaços, tentando controlá-los como um objeto externo a ser subjugado, reafirmando os valores patriarcais e colonialistas de nossa sociedade.

Nas práticas focadas no sentido da audição, os participantes vendados buscavam ampliar a escuta dos sons do espaço, de maneira a identificar diferentes qualidades sonoras: sons ritmados, contínuos ou pontuais; sons distantes ou próximos; sons agudos ou graves; sons vindos de trás, de cima, dos lados, da frente ou de baixo; sons altos ou sutis; etc. Aos poucos, deixavam que essas ondas sonoras atravessassem seus corpos,

reverberando através de pequenos movimentos. Diferentes sensações e gestos surgiram dessa experiência, que se mostrava ao mesmo tempo íntima e aberta à magnitude do ambiente. Sobre a audição, Juhani Pallasmaa (2011) aponta que se trata de um sentido que nos incorpora ao espaço e que, ao mesmo tempo, nos lança a uma experiência de interioridade.

Figura 7 - Experimentação focada no sentido da audição no grupo *Sensorialidade*.  
Foto: Clarissa Lambert. Acervo da autora



Os ecos dos passos sobre uma rua pavimentada tem uma carga emocional, pois o som que reverbera nos muros do entorno nos põe em interação direta com o espaço; o som mede e torna sua escala compreensível. Acariciamos os limites do espaço com nossos ouvidos. Os gritos das gaivotas de um porto nos fazem cientes da imensidão do oceano e da infinitude do horizonte (Pallasmaa, 2011, p.48).

Yi-Fu Tuan (2012) diz que a audição, quando comparada à visão, costuma acionar experiências mais afetivas, em que diversas emoções vem à tona. “O som da chuva batendo contra as folhas, o estrondo do trovão, o assobio do vento no capim e o choro angustiado excitam-nos com intensidade raramente alcançada pela imagem visual. [...] Sentimo-nos mais vulneráveis aos sons” (Tuan, 2012, p.25). De maneira geral, tanto nas experiências táteis quanto auditivas, a sensação de maior vulnerabilidade foi uma constante no grupo. Com a supressão da visão, um estado de certa desorientação era

provocado, impulsionando desestabilizações que levavam os participantes a acessar estados subjetivos e corporais mais inconscientes e qualidades de relação com o espaço mais íntimas e de maior pertencimento.

Figura 8 - Momento da intervenção *Escuro*, realizada na biblioteca.  
Foto: Clarissa Lambert. Acervo da autora



Após essas experiências, o grupo *Sensorialidade*, impactado com as potências vivenciadas, optou por criar uma intervenção que não se configurasse como algo a ser “assistido” mas sim vivenciado pelos “espectadores”. Assim, nasceu *Escuro*, onde, ao invés de os *performers* “mostrarem” criações aos “espectadores”, eles assumiam a função de mediadores das relações que os próprios “espectadores” traçariam com o espaço percorrido. Não à toa a biblioteca foi escolhida para abrigar essa experiência: tratando-se de um espaço silencioso e de concentração, acolhia a experiência sensível dos “espectadores” em seus trajetos titubeantes e vagarosos por entre livros e mesas. Os “espectadores”, passaram a tatear e folhear os livros, a sentir o vento de um ventilador, a perceberem as irregularidades e texturas do chão, a sentirem o forte cheiro de tinta vindo do andar acima, a escutarem sons de canetas, de chaves, de teclados de computador, de passos e vozes, além de sons longínquos provenientes dos andares superiores. Essa paisagem sonora, tátil e olfativa foi permeando a imaginação dos “espectadores”, que, por não terem as informações visuais nem tampouco saberem de antemão que estavam em uma biblioteca, foram experimentando esse espaço a partir de camadas inconscientes de

sua arquitetura.

Figura 9 - Momento da intervenção *Escura*, realizada na biblioteca.  
Foto: Clarissa Lambert. Acervo da autora



Com *Escura*, a biblioteca, com seus usos previamente definidos e suas regras estritas, passou a ser povoada por duplas silenciosas que iam estabelecendo relações estranhas com o espaço, em um diálogo respeitoso e sutil com os frequentadores que permaneciam em suas leituras e estudos. Ali passaram a conviver formas diferentes de ocupação, em que as *coreografias sociais* preexistentes foram permeadas por trajetórias incertas, abertas ao desconhecido. Os elementos constitutivos da biblioteca, bem como as suas regras, não foram simplesmente rompidos e ignorados em prol da intervenção, mas sim reorganizados e vividos a partir de outras qualidades de relação sensorial. Em *Escura*, parece ter havido uma reconfiguração da paisagem da biblioteca, em composições que levaram esse espaço mais determinado e *luminoso* a ser vivido como um espaço mais aberto, indeterminado e *opaco*.

### Cafeteria: aparecer e desaparecer

A cafeteria do CCSP está localizada no nível da rua, na praça central em frente a uma das entradas principais, onde costuma ter grande fluxo de pessoas e onde ocorrem ocupações de adolescentes que utilizam os reflexos dos grandes vidros para ensaiarem coreografias de K-pop. Justo ao lado da cafeteria, há um agradável jardim com grandes



árvores oriundas da Mata Atlântica, mais antigas do que a própria construção do CCSP. Em meio a essa mistura da calma do jardim de árvores com o agito da praça central, a cafeteria se instaura como um importante ponto de encontro no CCSP.

Fila do caixa, escolha e pagamento do pedido, retirada da comida no balcão, caminhada com a bandeja até a mesa, sentar, comer, olhar o celular, beber, conversar, olhar o celular de novo, ler, levantar, levar a bandeja ao balcão e sair. Durante nossos meses pesquisando as espacialidades do CCSP, essa pareceu ser a *coreografia* predefinida de quem habita a cafeteria. A repetição, os gestos automáticos e a trajetória espacial determinada marcam certo ritmo e pulsação, como uma máquina; um espaço determinado, em que, não apenas as ações estavam predefinidas, como também a temporalidade com que deveriam se desenrolar. Pausas em locais inadequados, demora para fazer o pedido ou para transitar entre as mesas causavam perturbações e incômodos nos frequentadores, atrapalhando o funcionamento desse sistema fechado.

A partir dessas observações, o grupo de investigação *Temporalidades* desenvolveu, como parte de sua intervenção final, denominada *Temporã*, uma espécie de coreografia inspirada nos gestos banais dos frequentadores da cafeteria, brincando com diferentes temporalidades com que esses gestos se desdobravam. Mesclados e espalhados entre seus frequentadores, os *performers* iniciavam uma sequência de movimentos banais que, a princípio, permanecia invisível em meio ao fluxo cotidiano, mas que começava, pouco a pouco, a ser notada e estranhada por alguns frequentadores, que passavam a perceber que algo diferente estava acontecendo. Essa rede de *performers* espalhados pelo espaço da cafeteria esboçava um uníssono que fazia com que gestos corriqueiros comesçassem a saltar aos olhos de quem passava, em um jogo sutil entre permanecer anônimo e destacar-se em meio aos habitantes. Oscilando entre o aparecer e o desaparecer, a performance seguia causando essa pequena, porém grande, alteração na paisagem. Além do uníssono, esse jogo também se dava através de variações temporais, experimentando, por exemplo, realizar o mesmo gesto banal de forma rápida ou lenta, alterando seus significados e causando perturbações temporais no ritmo constante ditado pela cafeteria. Essas danças do cotidiano, carregadas de simplicidade e sutileza, surgiam e se esvaíam no espaço-tempo, evidenciando a coreografia social preexistente naquele espaço. Normalmente vividas e performadas de maneira inconsciente e automática, essas coreografias do dia a dia da cafeteria passavam a ser observadas e reconhecidas.

Figura 10 - Momento da intervenção Temporã, na cafeteria.  
Foto: Clarissa Lambert. Acervo da autora



Sobre as coreografias presentes em nossos cotidianos e às quais estamos inconscientemente submetidos, André Lepecki (2012) desenvolve o conceito de *coreopolicimento*: uma fusão entre coreografia e policiamento, em que determinações de movimentos e ocupações são garantidos pela vigilância policial.

Rancière propõe, pois, algo diverso. Para ele, a função da polícia é menos cinestésica [...] do que coreográfica. Ou seja, para Rancière, a polícia não precisa sequer chamar o sujeito. Ela é aquele elemento que já está dado na organização da pólis. A polícia é um tangível, uma construção, que podemos equiparar à arquitetura, pois ela é principalmente o agente que garante a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva. A polícia, em outras palavras, coreografa. Ou seja, é ela que garante que, desde que todos se movam e circulem tal como lhes é dito (aberta ou veladamente, verbal ou espacialmente, por hábito ou por porrada) e se movam de acordo com o plano consensual do movimento, todo o movimento na urbe, por mais agitado que seja, não produzirá nada mais do que mero espetáculo de um movimento que, antes de mais nada, deve ser um movimento cego ao que o leva a mover-se. Ou seja, o que importa é uma fusão particular de coreografia e policiamento – coreopolicimento. O fim do coreopolicimento é o de desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento que, ao mover-se, cega e, consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia; um movimento incapaz de romper com a reprodução de uma circulação imposta (e reificada como natural à imagem própria da cidade como espaço para o espetáculo permanente do movimento supostamente livre) (Lepecki, 2012, p.54).



Conforme Lepecki (2012), em nosso dia a dia, reproduzimos coreografias impostas por uma sensação constante de vigilância policial e permanecemos cegos a elas, repetindo padrões gerados por uma lógica de controle sem nem sequer nos darmos conta. Em *Temporã*, o jogo de aparecer e desaparecer se deu através de oscilações nas coreografias cotidianas de um espaço com usos determinados a priori, ora fazendo aparecer os gestos estranhos àquele espaço e ora evidenciando a coreografia social antes invisibilizada e inconsciente. Esses desvios gerados nos gestos cotidianos, com seus estranhamentos, reivindicavam a potência da não reprodução de formas de circulação impostas, acionando, por alguns instantes, uma fuga desse *coreopolicimento* em busca de formas de ocupação que retomem sua força como ação política.

### Arquitetura incompleta: o lugar praticado por seus habitantes

Durante o projeto *Corpo e Paisagem*, para além dos usos e atividades programadas pela própria instituição, pudemos presenciar diversas apropriações espontâneas de alguns espaços por parte de seus frequentadores: várias modalidades de dança (*K-pop*, *street dance*, *hip hop*, dança de salão, samba, etc.) que ocupam o corredor e a praça central; ensaios de peças de teatro na praça de entrada; casais e grupos de amigos que se deitam no jardim suspenso; jogadores de xadrez no hall de entrada; jovens estudando nas mesas espalhadas nas três praças do edifício; centenas de jovens que se reúnem para sociabilizarem, distribuídos nos corredores e nas calçadas na frente do CCSP; etc. Essa rica ocupação dos espaços de passagem e de convivência, apesar de não ter sido exatamente prevista no projeto arquitetônico do CCSP, parece ser possível devido aos seus amplos espaços de passagem e espaços vazios que se estendem ao longo de seu volume horizontal. Esses espaços indeterminados deixam mais abertas as possibilidades de como habitá-los, com sua arquitetura cheia de reentrâncias e com vazios separados por paredes de vidro. Esses imensos vidros, que no projeto original são pensados para trazer transparência entre os ambientes, são usados no dia a dia como espelhos para os ensaios de diversos grupos de dança, fazendo com que sua utilidade se transforme a partir dos usos dos habitantes. Isso mostra que, por mais que a arquitetura trace predeterminações de usos dos espaços em seus projetos, nunca é possível controlar totalmente as formas de apropriação por parte de seus habitantes. Como escrito por Michel de Certeau (2005, p.202, grifos do autor), “[...] *o espaço é um lugar praticado*. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres”.



No entanto, durante o projeto, pudemos perceber também que boa parte dessas ocupações espontâneas se repetiam sistematicamente, tendo já sido incorporadas na rotina do CCSP, com horários definidos e locais determinados para cada atividade e grupo de pessoas, fazendo parte da rotina de funcionamento dos espaços. A instituição, portanto, agregou essas ocupações às suas regras de funcionamento, demonstrando certa permeabilidade e validando-as.

Uma arquitetura incompleta seria aquela aberta a múltiplas interpretações que deveriam ser absorvidas pela arquitetura, ao mesmo tempo, sem solidificar aqueles novos significados, interpretações e intervenções em um segundo momento, para evitar a transformação de intervenções criativas em regras e convenções baseadas em e validadas pela funcionalidade (Rosa, 2018, p.12).

Assim como aponta Rosa (2018), a aceitação e incorporação de atividades espontâneas pelo CCSP é uma importante atitude da instituição, não as descartando, mas sim assumindo-as como parte do espaço. No entanto, ao validá-las, corre-se o risco de torná-las regras ou convenções, retirando parte de seu caráter subversivo. Através da repetição, uma nova padronização se instaura de forma a dificultar que outras formas de apropriação possam surgir naquele mesmo espaço. O enrijecimento da rotina de um ambiente parece ser uma armadilha, mesmo quando se tratam de ocupações inicialmente inusitadas. A presença de uma instituição que pretende controlar os espaços nos coloca, portanto, em constante alerta para que busquemos escapar dessas formas de poder e continuemos a reivindicar o acolhimento de diferentes corporeidades e diferentes ações em um ambiente fluido e permeável.

Segundo ele (Certeau), as maneiras de adaptar – de forma individual, heterogênea e subjetiva ou subconsciente – o que, a princípio, deveríamos apenas consumir, seriam ações subversivas, que o autor chama de táticas. As táticas engendram outras maneiras de articular nossas práticas cotidianas, gerando microrresistências àquilo que as instituições e as normas representam (Konrath, 2017, p.111).

Segundo Michel de Certeau (2005), o planejamento urbano e arquitetônico é uma linguagem do poder, regida pela disciplina e pelo controle, e a cidade e seus habitantes estão constantemente gerando movimentos de contrafluxo, atuando nos interstícios de forma quase invisível, sem se deixarem governar ou mapear. É a partir desse lugar que o projeto *Corpo e Paisagem* buscou atuar, dialogando com a complexa arquitetura do CCSP, percebendo suas linhas de força e dominação existentes e buscando maneiras de



atualizá-las a partir do engendramento de corporeidades desestabilizadoras.

## Considerações Finais

O Centro Cultural São Paulo (CCSP) se vislumbrou, durante o projeto *Corpo e Paisagem*, como um lugar de grande complexidade, onde pudemos perceber linhas de força às vezes conflitantes ou paradoxais, com uma arquitetura convidativa, aberta a apropriações por parte de seus habitantes, e, ao mesmo tempo, carregadas de regras de funcionamento e enrijecimentos que ainda perpetuam situações de exclusão. Com uma arquitetura interligada ao espaço da rua, paralelos puderam ser traçados entre o CCSP e a cidade, constituindo-se como um riquíssimo espaço de fluxo e de encontro.

Durante esse texto, a biblioteca e a cafeteria foram citadas como exemplos dentre as várias espacialidades do CCSP pelas quais transitamos e que demonstraram ter usos mais determinados, com regras estritas, podendo ser comparadas aos espaços luminosos, segundo definição de Milton Santos (2017). A partir de estratégias diferentes, buscou-se dialogar, através do corpo e do movimento, com as características arquitetônicas e com as coreografias sociais preexistentes, de forma a criar brechas para certa desestabilização dessas imposições veladas e naturalizadas que delimitam nossos gestos e impossibilitam que sejam vividos com sua força política. Mesmo os espaços obscuros e desabitados do subsolo, que apresentam um uso mais indeterminado e podem ser comparados aos espaços opacos de Milton Santos (2017), revelaram-se como lugares invisibilizados e indesejados pela instituição, sendo bastante conflituosa nossa insistência, durante o projeto, em habitá-los e em reivindicar que um lado inconsciente do edifício do CCSP pudesse ser vivido em suas sombras, memórias e destroços.

Assim, em *Corpo e Paisagem*, experimentamos possibilidades de jogo em que movemos, por alguns instantes, as predeterminações e proibições das espacialidades, propondo novas percepções e atuações. O movimento construiu a arquitetura e foi construído por ela, em uma dança entre a permanência e a efemeridade, entre rastros e formas.

O movimento no espaço deixa o rastro do lugar que teria tornado o movimento possível, arquitetonicamente inevitável. Em outras palavras, a dança é a arquitetura reversa, derrubando o que não está lá. Esta é sua monumentalidade. O fantasma arquitetônico da dança é impermanente, mas não é instável, sendo apagado, mas não como um *absurdo*. O movimento evoca e molda uma resposta social vivida como um espaço físico. A dança, em outras palavras, cria o espaço social (Frank apud Mesquita, 2020, p.31).



Na busca por experiências sensoriais dos espaços do CCSP, as práticas somáticas em dança trouxeram uma contribuição singular, pois, ao terem o corpo como matéria de investigação profunda, ativam-no a partir de outras camadas perceptivas, dando assim a possibilidade de que os espaços sejam lidos não apenas em suas evidências, como também, e principalmente, em suas entrelinhas. É desse lugar que a leitura das paisagens aponta seu caráter dramaturgício. As formas de pedra e cimento do edifício, com seus ritmos e tensões, e carregadas de valores patriarcais, se encontram com “aquela plasticidade viva, dinâmica e incessantemente metafórica dos corpos que dançam” (Ropa, 2012, p. 115). Assim,

O estranhamento da função física e social dos lugares e dos edifícios tende a criar um sentido de desorientação e de alerta nos sentidos de quem age e de quem assiste, tornando-os mais agudos e perceptivos, enquanto a absurda ritualidade lúdica dos corpos dançantes põe por si perguntas embaraçadoras à frenética atividade utilitarista e dirigida que os circunda (Ropa, 2012, p. 115).

O prédio do CCSP, longe de ser encarado como um objeto inerte, a ser explorado e usado em função de algum objetivo previamente traçado, é visto como algo vivo e que age. “Considerar um objeto como uma ação não implica necessariamente uma operação metafórica ou poética, mas requer uma aceitação muito literal do fato de que coisas e objetos e temperaturas certamente agem” (Lepecki, 2016, p.72). Semelhante a Lepecki (2016), André Carreira (2019) também chama a atenção para o fato de que o espaço é vivo e, em certa medida, nos define. “O plano dramaturgício da cidade opera nessa dupla trama: a construção do espaço por seus usuários e pela ‘fabricação’ desses usuários pelos vetores da cidade. A cultura da cidade é o resultado instável dessas forças” (Carreira, 2019, p.67). Durante as experimentações de *Corpo e Paisagem*, esses espaços do CCSP faziam eclodir sentidos que agiram e propuseram caminhos para as criações das intervenções finais, levando à concepção de dramaturgias que nasciam do próprio espaço.

O espaço aparece como sujeito ativo e vibrante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivo com personalidade própria, um interlocutor que sofre mudanças de humor e com o qual é possível estabelecer uma relação de intercâmbio mútuo (Careri apud Alice e Araújo, 2016, p.83).

A partir de uma noção expandida de dramaturgia, em que uma textura é tecida e entrelaçada, gerando matérias e significados (Caldas e Gadelha, 2016), nas criações contextuais de *Corpo e Paisagem* os espaços sugeriam *sentidos* à obra cênica, não apenas



como um *significado* mas também como uma *direção*. Em uma espécie de dramaturgia do espaço, tecemos “escritas cênicas nas quais as relações espaciais são organizadoras da ação e indutoras de sentido” (Ferrer, 2020, p.8). Como em uma conversa, corpo e espaço agem um sobre o outro, se afetam e alteram mutuamente.

Os exemplos de ações performativas descritos nesse artigo são apenas algumas possibilidades de atuação que buscam perceber como a arquitetura convoca nosso corpo a habitá-la e como podemos acessá-la em suas camadas mais inconscientes e escondidas, a fim de não reproduzirmos os ideais patriarcais, colonialistas e capitalistas presentes na maioria dos projetos arquitetônicos. Vemos, então, surgir variações de usos e composições de corpo-espaço que esboçam alternativas às formas de controle do corpo e do movimento, reivindicando o acolhimento de diferentes corporeidades e formas de se mover. É desse lugar que outros sentidos se esboçam e que o corpo pode voltar a sentir que não é simplesmente moldado pelo mundo, mas que pode também criá-lo.

## Referências

ALICE, Tania; ARAÚJO, Antônio. A Ação Disruptiva no Espaço Urbano: Um Treinamento Ativista. In: ALICE, Tania. *Performance como Revolução dos Afetos*. São Paulo: Annablume, 2016, p.77-85.

ANSELONI, C. C. Centro Cultural São Paulo: En tiempos de represión y desarrollo urbano. In: *Registros*, Vol. 14 (1), enero-junio, p.48-60, 2018. Disponível em: <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/207>. Acesso em: 28 out. 2022.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço. Coleção Os Pensadores*. Ed. Victor Civita. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.181-354.

BARDET, Marie. *A Filosofia da Dança: um encontro entre dança e filosofia*. Trad. Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

BESSE, Jean-Marc. *O Gosto do Mundo: Exercícios de Paisagem*. Trad. Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

CALDAS, Paulo e GADELHA, Ernesto (org.). *Dança e Dramaturgias*. Trad. Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza: São Paulo: Nexus, 2016.

CARERI, Francesco. *Caminhar e Parar*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.



CARREIRA, André. *Teatro de invasão do espaço urbano: a cidade como dramaturgia*. São Paulo: Hucitec, 2019.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 11ª. Edição, 2005.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DEBORD, Guy. Théorie de la dérive. In: *Internationale Situationniste*, núm. 2. Paris, 1958.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

FERRER, M. C. Olhar para aquilo que não se vê. Ensaio sobre uma poética das distâncias nas práticas cênicas de Lia Rodrigues e Antônio Araújo. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p.1-24, 2020.

DOI: 10.5965/14145731023820200014. Disponível em:  
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18277>.  
Acesso em: 28 out. 2022.

HALL, Edward T. *A Dimensão Oculta*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S. A., 1977.

JACQUES, Paola B. *Elogio aos Errantes*. 2ª. Edição – Salvador: EDUFBA, 2014.

JACQUES, Paola B. O Grande Jogo do Caminhar. In: CARERI, F. *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013, p.07-16.

KONRATH, G. FÁBULAS E FRONTEIRAS NA POÉTICA URBANA DE FRANCIS ALÿS. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 9, n. 18, p.106-127, 2017. Disponível em:<<https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/10489>>. Acesso em: 28 out. 2022.

KERN, Leslie. *Cidade Feminista. A luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens*. Trad. Thereza Roque da Motta. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

LEPECKI, André. Planos de Composição. In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina E.; SOBRAL, Sonia (Org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010: Criações e Conexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p.13-20.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. In: *Ilha*, v. 13, n. 1, jan./jun., p. 41-60, 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034>. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 28 out. 2022.



LEPECKI, André. Errância como Trabalho: Sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo e GADELHA, Ernesto (org.). *Dança e Dramaturgias*. Trad. Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza: São Paulo: Nexus, 2016, p.61-83.

MESQUITA, André. Contra a gravidade. In: MESQUITA, André (org.). *Trisha Brown: Coreografar a vida*. São Paulo: MASP, 2020, p.30-47.

NASCIMENTO, Gislaine; BUENO, Marisa. Centro Cultural São Paulo: Cartografias de Usos. In: *Centro Cultural São Paulo: Cartografia de Usos*. Org: SIAA Arquitetos Associados, para a 11ª. Bienal de Arquitetura de São Paulo. São Paulo: Editora Centro Cultural São Paulo, 2018.

PADOVAN, L. R. A visão encarnada do espectador: Formas de perceber, habitar e criar paisagens: The embodied view of the spectator: Ways to perceive, inhabit and create landscapes. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p.1-33, 2020. DOI: 10.5965/14145731023820200016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18165>. Acesso em: 28 out. 2022.

PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele. A Arquitetura e os Sentidos*. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

ROPA, E. C.; DE ANDRADE, T. -. M. A dança urbana ou sobre a resiliência do espírito da dança. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p.113-119, 2019. DOI: 10.5965/1414573102192012115. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3199>. Acesso em: 28 out. 2022.

ROSA, Marcos. A 11ª. Bienal: Uma constelação de ações. In: *Centro Cultural São Paulo: Cartografia de Usos*. Org: SIAA Arquitetos Associados, para a 1ª. Bienal de Arquitetura de São Paulo. São Paulo: Editora Centro Cultural São Paulo, 2018.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

Recebido em: 29/08/2022

Aprovado em: 14/10/2022