

**URRO
E OUTRAS FORMAS
DE VIDA
COM MARCELO
ÔMI BOI EVELIN**

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque



**URRO
E OUTRAS FORMAS
DE VIDA
COM MARCELO
ÔMI BOI EVELIN**

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque



| São Paulo | 2022 |



Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2022 a autora.

Copyright da edição © 2022 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Airton Carlos Batistela

Universidade Católica do Paraná, Brasil

Alaim Souza Neto

Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Alexandre Antonio Timbane

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Alexandre Silva Santos Filho

Universidade Federal de Goiás, Brasil

Aline Daiane Nunes Mascarenhas

Universidade Estadual da Bahia, Brasil

Aline Pires de Moraes

Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Carolina Machado Ferrari

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Andre Luiz Alvarenga de Souza

Emill Brunner World University, Estados Unidos

Andreza Regina Lopes da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Arthur Vianna Ferreira

Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Bárbara Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Beatriz Braga Bezerra

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Bernadette Beber

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Breno de Oliveira Ferreira

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Carla Wanessa Caffagni

Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cláudia Samuel Kessler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Daniel Nascimento e Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein

Universidade de São Paulo, Brasil

Danielle Aparecida Nascimento dos Santos

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Delton Aparecido Felipe

Universidade Estadual de Maringá, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Doris Roncareli

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Edson da Silva

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Emanuel Cesar Pires Assis

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Erika Viviane Costa Vieira
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Everly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fauston Negreiros
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Barcellos Razuck
Universidade de Brasília, Brasil

Francisca de Assiz Carvalho
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Gabriela da Cunha Barbosa Saldanha
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Gabrielle da Silva Forster
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Guilherme do Val Toledo Prado
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidade de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Vitoriano
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helen de Oliveira Faria
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Heloisa Candello
IBM e University of Brighton, Inglaterra

Heloisa Juncklaus Preis Moraes
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Ismael Montero Fernández,
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Jeronimo Becker Flores
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

José Luís Giovanoni Fornos Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Josué Antunes de Macêdo
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Júlia Carolina da Costa Santos
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana Tiburcio Silveira-Fossaluzza
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Karlla Christine Araújo Souza
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leandro Fabricio Campelo
Universidade de São Paulo, Brasil

Leonardo Jose Leite da Rocha Vaz
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lidia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Luan Gomes dos Santos de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Luciano Carlos Mendes Freitas Filho
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Marceli Cherchiglia Aquino
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcia Raika Silva Lima
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Margareth de Souza Freitas Thomopoulos
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Maria Angelica Penatti Pipitone
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria de Fátima Scaffo
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Isabel Imbrônio
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Luzia da Silva Santana
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Sandra Montenegro Silva Leão
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Miguel Rodrigues Netto
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Helena dos Santos Carneiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patricia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Patricia Mara de Carvalho Costa Leite
Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

Paulo Augusto Tamanini
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Priscilla Stuart da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Radamés Mesquita Rogério
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Ramofly Bicalho Dos Santos
Universidade de Campinas, Brasil

Ramon Taniguchi Piretti Brandao
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Rarielle Rodrigues Lima
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Renatto Cesar Marcondes
Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Rita Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Taiza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcisio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade de Brasília, Brasil

Thiago Guerreiro Bastos
Universidade Estácio de Sá e Centro Universitário Carioca, Brasil

Thyana Farias Galvão
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Valdir Lamim Guedes Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Valeska Maria Fortes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Walter de Carvalho Braga Júnior
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Wagner Corsino Enefino
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wanderson Souza Rabello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Washington Sales do Monte
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Adilson Cristiano Habowski <i>Universidade La Salle - Canoas, Brasil</i>	Antônia de Jesus Alves dos Santos <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i>
Adriana Flavia Neu <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Antonio Edson Alves da Silva <i>Universidade Estadual do Ceará, Brasil</i>
Aguimario Pimentel Silva <i>Instituto Federal de Alagoas, Brasil</i>	Ariane Maria Peronio Maria Fortes <i>Universidade de Passo Fundo, Brasil</i>
Alessandra Dale Giacomini Terra <i>Universidade Federal Fluminense, Brasil</i>	Ary Albuquerque Cavalcanti Junior <i>Universidade do Estado da Bahia, Brasil</i>
Alessandra Figueiró Thornton <i>Universidade Luterana do Brasil, Brasil</i>	Bianca Gabriely Ferreira Silva <i>Universidade Federal de Pernambuco, Brasil</i>
Alessandro Pinto Ribeiro <i>Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil</i>	Bianka de Abreu Severo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Alexandre João Appio <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i>
Aline Corso <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Bruna Donato Reche <i>Universidade Estadual de Londrina, Brasil</i>
Aline Marques Marino <i>Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Brasil</i>	Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>
Aline Patricia Campos de Tolentino Lima <i>Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil</i>	Camila Amaral Pereira <i>Universidade Estadual de Campinas, Brasil</i>
Ana Emídia Sousa Rocha <i>Universidade do Estado da Bahia, Brasil</i>	Carlos Eduardo Damian Leite <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Ana Iara Silva Deus <i>Universidade de Passo Fundo, Brasil</i>	Carlos Jordan Lapa Alves <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
Ana Julia Bonzanini Bernardi <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>	Carolina Fontana da Silva <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Ana Rosa Gonçalves De Paula Guimarães <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Carolina Fragoço Gonçalves <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
André Gobbo <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>	Cássio Michel dos Santos Camargo <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil</i>
André Luis Cardoso Tropiano <i>Universidade Nova de Lisboa, Portugal</i>	Cecilia Machado Henriques <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
André Ricardo Gan <i>Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil</i>	Cintia Moralles Camillo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Andressa Antonio de Oliveira <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i>	Claudia Dourado de Salces <i>Universidade Estadual de Campinas, Brasil</i>
Andressa Wiebusch <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Cleonice de Fátima Martins <i>Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil</i>
Angela Maria Farah <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>	Cristiane Silva Fontes <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>
Anísio Batista Pereira <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Cristiano das Neves Vilela <i>Universidade Federal de Sergipe, Brasil</i>
Anne Karynne da Silva Barbosa <i>Universidade Federal do Maranhão, Brasil</i>	Daniele Cristine Rodrigues <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>

Daniella de Jesus Lima
Universidade Tiradentes, Brasil

Dayara Rosa Silva Vieira
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Rodrigues dos Santos
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deborah Susane Sampaio Sousa Lima
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Diogo Luiz Lima Augusto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Ederson Silveira
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elaine Santana de Souza
*Universidade Estadual do Norte Fluminense
Darcy Ribeiro, Brasil*

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Elias Theodoro Mateus
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Eliisene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elizânia Sousa do Nascimento
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Emanuella Silveira Vasconcelos
Universidade Estadual de Roraima, Brasil

Érika Catarina de Melo Alves
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Everton Boff
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Fabiana Aparecida Vilaça
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Fabiano Antonio Melo
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Fabricia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fabício Nascimento da Cruz
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fabício Tonetto Londero
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Francisco Isaac Dantas de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Francisco Jeimes de Oliveira Paiva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Gean Breda Queiros
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Glaucio Martins da Silva Bandeira
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Heliton Diego Lau
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jeane Carla Oliveira de Melo
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

João Eudes Portela de Sousa
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

João Henriques de Sousa Junior
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Juliana da Silva Paiva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Lais Braga Costa
Universidade de Cruz Alta, Brasil

Leia Mayer Eyng
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcos dos Reis Batista
Universidade Federal do Pará, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Maurício José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Miriam Leite Farias
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Natália de Borba Pugens
Universidade La Salle, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raick de Jesus Souza
Fundação Oswaldo Cruz, Brasil

Railson Pereira Souza
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Valdemar Valente Júnior
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Wallace da Silva Mello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Wellton da Silva de Fátima
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Wilder Kleber Fernandes de Santana
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Direção editorial Patricia Biegging
Raul Inácio Busarello

Editora executiva Patricia Biegging

Assistente editorial Landressa Schiefelbein

Diretor de criação Raul Inácio Busarello

Assistente de arte Lígia Andrade Machado

Editoração eletrônica Lucas Andrius de Oliveira
Peter Valmorbida

Imagens da capa Sérgio Caddah

Revisão Tascieli Feltrin

Autora Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A345u Albuquerque, Iara Cerqueira Linhares de -
Urro e outras formas de vida com Marcelo Ômi Boi Evelin. Iara
Cerqueira Linhares de Albuquerque. São Paulo: 2022, 149p..

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5939-223-0 (Brochura)
978-65-5939-222-3 (eBook)

1. Arte. 2. Corpo. 3. Dança. 4. Discurso. 5. Temporalidade.
I. Albuquerque, Iara Cerqueira Linhares de. II. Título.

CDU: 778.5
CDD: 700

DOI: 10.31560/pimentacultural/2022.223

PIMENTA CULTURAL
São Paulo - SP
Telefone: +55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



2 0 2 2



[...] amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens.

(Guimarães Rosa).



PARA GABRIELA,

Minha ruiva, a mais linda, olhos de mel, linda assim, um amor,
do amor que nasceu de mim.

*“Se eu não te amasse tanto assim, talvez perdesse os sonhos
dentro de mim, e vivesse na escuridão*

*Se eu não te amasse tanto assim,
talvez não visse flores por onde eu vim,
dentro do meu coração...”*

TE AMO!!

AGRADECIMENTOS

Gratidão a todos os artistas que compartilharam informações, experiências e possibilitaram transformar a pesquisa de mestrado em livro, a Aroldo Fernandes pela amizade e parceria, aos meus alunos, ex-alunos, colegas da UFBA, ex-professores e à querida Adriana Bittencourt, pelas provocações, afetos e amizade, orientadora da dissertação que se transformou em livro. Às sempre professoras Helena Katz e a Christine Greiner pela sabedoria e excelência como professoras e pesquisadores e companhia constante nas referências pessoais e acadêmicas. Aos sempre queridos e competentes Jorge Albuquerque e Helena Bastos pela sensibilidade nas escritas que tecem e guiam em minha jornada universitária. Enfim, felicidade define meu sentimento nesse momento! Cada pedacinho de vocês ressoa nesse livro, um percurso que gerou muita satisfação. Partilho a todos que gostam de dialogar, sigamos!



SUMÁRIO

Apresentação.....	16
Prefácio	20
Escritas do Devir Dança ou Urro da Mulher Gorila.....	20
Introdução.....	22
Capítulo 1	
Processo de Criação Artístico Colaborativo	25
Capítulo 2	
Uma breve historicidade	44
Capítulo 3	
Para ver, ouvir e sentir:	
cruzando informações.....	54
Observador na experiência: "itens de primeira necessidade" com marcelo evelin	59
Trilha um: Criações compartilhadas	71
Trilha dois: Metáforas como estratégia de composição	77
Testemunho em atuação, feitura e testagem	81
Capítulo 4	
Estratégias de criação:	
<i>Mono e Bull Dancing</i> por Evelin	85
<i>Mono</i>	87

<i>Bull Dancing</i>	95
Organizando sensações ou dançando por imagens	99
Primeiro ensaio – outras escutas	100
Segundo ensaio - outras escutas em continuação	104

Capítulo 5

Corpomídia em ação:

<i>cartas de amor e A Mulher Gorila</i>	108
<i>Cartas de amor (2002-2003)</i>	111
<i>A Mulher Gorila (2006)</i>	118
Considerações no fazer/pensar dança: conectividade entre Ciência e arte	124
E urro do Ômi Boi continua	127

Referências	133
--------------------------	------------

Apêndice	137
-----------------------	------------

APÊNDICE A - brevidades em um processo/escrita artístico/estudo de campo	137
---	-----

Anexos	141
---------------------	------------

Anexo A - ficha técnica dos espetáculos citados	141
---	-----

Anexo B – corpo voz afeto mídia de si mesmo ambiente tudo junto em trama	147
---	-----

Sobre a autora	150
-----------------------------	------------

Índice remissivo	151
-------------------------------	------------



APRESENTAÇÃO

Articular uma relação entre arte e ciência, requer no mínimo coragem, já que a investigação é a ignição geradora desse movimento. Esse movimento, não seria possível sem a presença de experiências prático-teóricas no corpo. Iara Cerqueira transita com excelência nesses dois contextos de produção de conhecimento. Tem aquela propriedade rara de transformar ideias em textos, pelo movimento de dança ou pelo movimento gerativo de escritas sobre dança. Para a autora, o tecido que move seu modo de estar no mundo é o mesmo que move seu jeito de pensar e fazer dança. Isso nos faz pensar na descoberta como um desejo contínuo, emaranhado na sensação de que, a cada instante de relação, o corpo materializa as ações de forma situacional.

Experienciar gera outro tipo de entendimento, que não abriga a ideia de coleção, mas a de construção, processo. Materializa-se em um tipo de configuração exposta, aqui, em forma de livro, como um modo de discretizar o processo. Talvez, por isso, me agrade mais experienciar, ao invés de experiência. Porque o tempo é sentido em sua natureza de *continuum*. Jamais estanca. E as coisas são da ordem das coisas e da desordem de suas relações no tempo, o que é diferente.

Problemas, questões, dúvidas e argumentos, como soluções temporárias, estão sempre presentes quando a autora está fazendo dança ou falando de dança. São aspectos de sua ação criativa, sendo, a mesma, o elo entre arte e ciência. Assim, tais aspectos estão corporificados, não se separam de seus modos diferenciados, pois o conhecimento é tecido experienciado no fluxo e conta com a probabilidade. A incerteza, bem sabemos, não é passível de controle.

Iara Cerqueira defende o entendimento de que a dança é uma forma de conhecimento e, para isso, assume a hipótese de Katz

s u m á r i o

(2005) que a dança é o pensamento do corpo, sendo este *mídia de si mesmo* (KATZ; GREINER, 2005). Para tanto, oferece um leque de articulações entre os processos criativos dos artistas mencionados com pesquisas no campo da dança. Esta articulação não desponta a partir de um modelo ou de um tipo de operacionalidade preexistente. Faz-se a partir da percepção de dois contextos diferenciados como instâncias de um mesmo processo.

Sua pesquisa não se define em relatos de procedimentos e produções artísticas. É muito mais complexa do que isso, já que se situa em um período onde o Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia ensaiava os seus primeiros passos, onde tive o prazer de ser orientadora. Único até então, tinha como um dos pressupostos basilares a dança como processo cognitivo do corpo, contrapondo os contextos que abrigam entendimentos dogmáticos sobre o corpo e sobre a dança.

Essa tarefa, na qual lara se empenha, não apenas demonstra a dificuldade do entendimento de uma retroalimentação entre campos diferentes de produção de conhecimento. Ao fazer isso, quebra o hermetismo, por parte dos fazedores de dança, quando estabilizam suas ideias e assumem a certeza da dualidade entre fazer e pensar. Deixa espaço para se questionar os memes (DAWKINS, 2007), cristalizados ao longo do tempo, que carregam a ideia de que o corpo, quando dança, dança movido por uma força externa. São muitas noções que exigem enfrentamentos sérios, como os que estão expostas nesse livro.

lara Cerqueira, assim, instaura uma fina conduta, ao falar de criação em dança através da articulação entre arte e ciência, sem transformar isso em algo dissociado da dança em si. Quanto a isso, não há a menor possibilidade! A autora não se apropria de algo no sentido de colar um contexto a outro, já que a mesma tem na carne a experiência contada. Dançar e escrever sobre dança... Nem tudo se conecta, nem tudo se co-determina nas relações entre produção artística e pesquisa

s u m á r i o

acadêmica. No entanto, entender essa relação como processo, é não temer o risco, já que ocorrem afetações simultâneas entre essas duas instâncias, são fruto de relações coevolutivas. Não se pode negar tal empreitada por parte da autora.

Sua pesquisa não se enlaça à necessidade de atualização cronológica dos eventos que evidenciam a cultura da visibilidade instantânea. Fundamenta-se no compromisso com a dança, e preocupa-se com a consistência dos argumentos elaborados e dos conceitos apresentados. Continuamente afirma que só é possível fazer dança pensando. É um mero engano pautar-se na segregação, dado que ambos os modos de pensar podem e devem ser sinérgicos, criando novas possibilidades para o universo da dança. Alimentar a dualidade entre os que dançam e os que pensam a dança promove reducionismos e a ilusão de que a dança é indizível.

Importante ressaltar o quanto a teoria e a prática estão vinculadas nessa relação, pois contextualizam e esclarecem, sem pré-conceitos a reflexão do artista em sua criação, como mola propulsora a novos questionamentos e também como um espaço de moderação e flexibilização da própria ação criativa do artista/pesquisador de dança (ALBUQUERQUE, 2010, p. 26).

Iara Cerqueira, na construção de seus argumentos, assume que a imagem no corpo é um dispositivo operacional de sua comunicação, além de seu acesso ao mundo, e que as imagens expostas no mundo são formas de percepção do corpo (MACHADO, 2007). Se experienciar é sempre processo, é irreversível, a produção de imagens depende sempre do jogo da probabilidade pelas possíveis mediações. Daí, a imensa responsabilidade de Iara quanto às imagens verbais expostas nesse livro, pois permitem pensar “o tipo de informação” que replicamos na produção de conhecimento, no campo da dança.

Não é à toa, Iara Cerqueira escolhe pensar a dança a partir de processos colaborativos. Tais processos se configuram em ações não

sumário

previstas, porque não há como controlá-las. As estruturas na dança e seus modos de configuração, não resultam de relações causais.

Sua escolha por Marcelo Evelin, não foi arbitrária, já que exprime um jeito de fazer dança que não a separa do mundo. Marcelo Evelin se conecta com o modo como Lara pensa e faz dança e essa conectividade não pode ser desprezada. Há uma relação que se move como uma cascata de afetos.

É preciso lembrar, continuamente, que dança e ciência não podem ser reducionistas. Alinham-se na construção de novos sentidos, de muitas descobertas, e desalinham velhas organizações. Convido-os a compartilhar um modo de resistência na dança. Dançando ou escrevendo sobre dança, diante da escassez de oxigênio que vivemos nos dias atuais, nos mostra, de alguma forma, a evidência da sua Permanência.

Adriana Bittencourt Machado

Professora e membra permanente do
Mestrado em Dança-Programa de Pós-Graduação
em Dança da Universidade Federal da Bahia.

Pesquisadora do LABZAP.

PREFÁCIO

ESCRITAS DO DEVIR DANÇA OU URRO DA MULHER GORILA

Um encontro feliz! É assim que me encontro sempre com Lara Cerqueira. É sempre um encontro que me afeta e amplia. Aconteceu pelos corredores da Escola de Dança da UFBA, durante nossa graduação e desde então se estabeleceu uma parceria de admiração, respeito, amizade e muita troca de conhecimento. Ao escrever esse prefácio, mais uma vez me encontro com Lara e mais uma vez me vejo afetado pela sua força de existência. Uma mulher forte, inteligente, sensível, competente e apaixonada pela vida e pela dança.

Peggy Phelan (1995) nos diz que a visão de si mesmo só pode ser conquistada através do ver o outro em termos de si e ver a si em termos de outro. Este é o claro entendimento que tenho quando li “Urro”. À medida em que vão sendo revelados os detalhes dos processos de criação das obras *Itens de primeira necessidade* (2009), *Mono* (2008) e *Bull Dancing* (2006) as reflexões da autora acabam por revelar também sua própria maneira de criar/estar no mundo.

Na leitura do texto, a escrita de Lara consegue ampliar o “pensar dança” e tange o reconhecimento de um traço específico na poética de Marcelo Evelin e na sua própria. Não fala apenas das estratégias de criação, como era seu desejo primeiro ao fazer a pesquisa, mas performativamente, possibilita pensar o processo de criação em dança como politicamente transformador e empoderador. Sua escrita explode as normas do documento escrito (num sentido de registro e

s u m á r i o

preservação) e, para além de livro, torna-se performance impulsionada a encontrar outras possibilidades de existência.

“Urro” re(a)presenta mapas de escritas, de lara, de Evelin e de outros artistas em outros processos vivenciados. A partir do olhar sensível e crítico que lança ao artista, sujeito da sua admiração e estudo, lara fala das percepções desses outros que a atravessam e a compõem enquanto pessoa, artista e pesquisadora em dança. Ao falar de seu(s) encontro(s) com Evelin durante o desenvolvimento da pesquisa ou mesmo antes em *workshops* de criação, cria em si mesma e no leitor um estado de negociação das informações, que permite o entendimento de corpo múltiplo em suas possibilidades e modos de existir e trocar com o ambiente.

O livro é uma (auto)etnografia construída por um diálogo elucidativo, generoso e político sobre modos de composição, metáforas, imagens e sobre dança enquanto pensamento do corpo (KATZ, 2005).

Como artista, pesquisador e professor de processos de criação em dança, percebo o valor de sua escrita enquanto produção de conhecimento e informação em dança. É uma *Carta de amor* para os estudos em processos de criação, portanto, recomendo sua leitura em demasia e sem moderação. Performativamente aceito o estado de corpo a que lara nos propõe e que esse “Urro” de *Mulher Gorila* ecoe novas/outras possibilidades de existir dança.

Aroldo Santos Fernandes Júnior

Dançarino, Coreógrafo e Codiretor do
Grupo His-Contemporâneo de Dança.
Professor do Curso de Licenciatura em Dança
da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

INTRODUÇÃO

O primeiro capítulo **O Processo de Criação Artístico Colaborativo**, apresenta o entendimento de dança a partir das relações estabelecidas do/no corpo. Nessa escrita, apresento o pensamento de Katz e Greiner (2005) para evidenciar a necessidade do “fazer junto” e ressaltar as contaminações que ocorrem nos processos colaborativos, reconhecendo que mesmo escolhendo um determinado caminho, o processo de criação em grupo se reconfigura continuamente durante toda a fase criativa. Jorge de Albuquerque Vieira (2006) atualiza o pensamento em relação ao ato de criação artística e sua importância como produção de conhecimento enquanto Ilya Prigogine (1997) realça o conceito não determinista nos modos de criação colaborativos, da mesma forma que Marcelo Evelin atua no decorrer dos seus processos de criação e que o leitor poderá conferir no terceiro capítulo, nas obras *Mono* e *Bull Dancing*.

A Teoria *Corpomídia* (2005) acompanha toda essa escrita e ajuda a perceber no texto, o quanto pensar de forma colaborativa conduz a conexões diversas e enquanto pesquisadores, que precisamos ser/estar flexíveis no processo investigativo e interpretativo dos fatos observados. A estética criativa de Marcelo Evelin tem em sua configuração a proposta de um fazer/dizer comprometido politicamente e propositivo (SETENTA, 2008). Nesse item, assumo algumas aproximações e cruzamentos pela ação dos relacionamentos que se estabelecem em seu ambiente de existência (BRITTO, 2003), e conexões quando se faz trabalho em grupo. Como exemplo, a conectividade (Parâmetro Sistêmico Evolutivo) partilhada ao longo de toda a mini-residência *Itens De Primeira Necessidade* quando Evelin intercambiava informações, imagens, referenciais teóricos e movimentos corporais enredando conhecimento. Assim, ao participar da mini-residência, fui

transformando em corpo todas as informações recebidas, interpretando e reconfigurando-as, tecendo uma escrita poética e afinada com as ações deflagradas naquele momento pelo coreógrafo.

No segundo capítulo, **Uma Breve Historicidade**, a “profanação” (AGAMBEN, 2007) acontece quando as negociações esbarram no oposto ao que se esperava, deslocando para o eixo da instabilidade, conforme cita Britto (2008). Nas práticas de Marcelo Evelin, a partir do olhar de sua história pessoal, fica explícito que sua proposta artística ocorre *no* e *pelo* corpo, de forma não linear, instável, tratando-se de um exercício de construção dialógica, com conhecimento, críticas, argumentações, proposições, investigações e ações em tempo real.

Em **Estratégias de Criação: Mono e Bull Dancing Por Evelin**, terceiro capítulo, foram escolhidas e observadas as propostas: *Bull Dancing* (2006) e *Mono* (2008). Aproximar essas montagens ao fazer e dizer cotidiano de Evelin, se torna fundamental para entender o que é de fato uma pesquisa acadêmica e suas implicações políticas, ou como essa se faz a partir de rastros, criando reverberações que se fazem corpo nos atuais modos de pesquisar. De fato, esse livro ousa na medida em que não é um exercício teórico sobre criação artística, nem um relato de procedimentos práticos descritos teoricamente, mas uma organização de informações que compõem uma dança e que aqui se apresenta em forma de escritura ou um conjunto de registros, experiências e memórias formalizadas em texto.

No quarto capítulo, **Corpomídia em Ação: Cartas de Amor e a Mulher Gorila** aproximo os relatos da minha participação nos processos coreográficos com Aroldo Fernandes (*Cartas De Amor*) e Jorge Alencar (*Mulher Gorila*), assim como a participação na miniresidência *Itens De Primeira Necessidade* (Evelin) como uma conexão escolhida para análise e organização dessa pesquisa temática. Assim, esse olhar não poderia estar dissociado de experiências e inquietações pessoais enquanto artista e profissional de dança como sugere Morin (2007), e seu pensamento

sobre a epistemologia da complexidade, que reintroduz a incerteza em conhecimentos que pareciam anteriormente absolutos e naturalizados. Um estudo que não divide o corpo em módulos de execuções, que o entende como *mídia de si mesmo* e se permite, enquanto pesquisadora construir caminhos e estar sempre atenta e em conexão, em rede.

Considerações no Fazer/Pensar Dança: Conectividade Entre Ciência e Arte. Nesse último capítulo, apresento aos profissionais de dança e outras áreas que se interessem pelos estudos de corpo, entendimentos que envolvem processos de criação de forma colaborativa. Reflito que diante de experiências de composições coreográficas em dança a partir de princípios indisciplinares (GREINER, 2005) potencializam-se discursos em fluxos contaminatórios, que provém da diversidade dos corpos e do ambiente, que em determinados momentos se encontram, seja a partir de relatos pessoais e/ou culturais apresentando ou não similaridades.

Um corpo que pensa, cria, escreve, investiga. Dança que o tempo nós que fazemos, criamos e assumimos, e não para, mas se atualiza assim como a bibliografia aqui citada!

Ah, e tantas outras coisas...

Boa leitura!

1

**PROCESSO
DE CRIAÇÃO
ARTÍSTICO
COLABORATIVO**

O corpo com suas especificidades torna-se produtor de imagens, de metáforas e contaminações, nesse sentido, as informações envolvidas nos processos corporais, histórico-culturais e evolutivos possibilitam construir reflexões que proporcionem um estudo sem separações entre teoria e prática. O fazer da dança, como diz Setenta (2008, p.43) “enquanto um fazer/dizer e, (...) implica em perceber a experiência artística em dança sob tal abordagem”. Ou seja, se “desnuda” e apresenta contaminações, independentemente de serem inovadoras, brilhantes, arcaicas etc. o que significa que essa escrita se atualiza enquanto se faz processo de reescrita e divulgação.

O olhar reflexivo de uma dançarina



Espetáculo: Mono (2008)

Fonte: Arquivo pessoal Marcelo Evelin

Corpo: o trançado da trama que se trança em rama (KATZ, 2005, p. 94)¹. Nesta frase pode-se refletir em relação ao entendimento de que a comunicação em grande parte ocorre por metáforas. As metáforas se tornam eficientes de acordo com seu contexto, na dança, por exemplo, ela é extremamente potente. Como seria criar uma possibilidade de comunicação numa lógica de pensamento dissociada de uma prática perceptivo/metafórica?

¹ É professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP, onde concluiu o doutorado (1994) com a tese Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo, publicada em 2005. Graduou-se em Filosofia na Faculdade de Filosofia e Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1971). Coordena o Centro de Estudos em Dança-CED, que fundou em 1986, grupo de pesquisa certificado pelo CNPq. Pesquisadora, professora, crítica e palestrante nas áreas de Comunicação, Cultura e Artes, desenvolve, em parceria com a Profª. Drª. Christine Greiner, a Teoria Corpomídia (2001, 2003, 2004, 2005, 2007, 2009, 2010).

sumário

Vimos que a metáfora permeia nosso sistema conceptual normal. Pelo fato de tantos conceitos, que são importantes para nós serem ou abstratos ou não claramente delineados em nossa experiência (as emoções, as ideias, o tempo etc.) precisamos apreendê-los por meio de outros conceitos que entendemos em termos mais claros (as orientações espaciais, os objetos etc.). Essa necessidade introduz a definição metafórica em nosso sistema conceptual (LAKOFF, 2002, p. 205)².

O processo de criação em dança é muitas vezes associado a um entendimento em que para se criar algo, necessariamente não se precisa pensar, basta dançar. Um pensamento dualista³ em que a dança apenas surge, como se fosse um tipo de ocorrência divina, mágica ou até mesmo como se o corpo operasse entre o *on*, *off*, mecanicamente.

Nesse trajeto, pesquisas artísticas continuam sendo desenvolvidas por autores que reforçam e garantem essa estabilidade ao longo do tempo, fortalecendo um entendimento de “dança como algo que vem de dentro”, uma espécie de emersão guardada dentro do corpo que se manifesta como um tipo de qualidade específica. Esse entendimento atrelado aos conceitos de manifestação e qualidade são epistemologicamente perigosos e fazem parte da contaminação e da composição dessa mesma trajetória.

Para quem se interessa em realmente estudar a dança em sua especificidade e entendê-la como ação cognitiva do corpo, enuncia a necessidade de proposições que resvalam na contramão de um pensamento que prescinde de autoexplicações.

As metáforas também ganham estabilidade ao longo do tempo e servem tanto para transformar alguns conceitos como alimentá-los e atualizá-los. Na dança, por exemplo, a busca por uma *tradução* em ação, pode ser associada a um gesto, um objeto ou uma disposição espacial.

² George Lakoff é linguista e professor da Universidade da Califórnia (Berkeley).

³ Referente ao entendimento cartesiano de corpo x mente.

s u m á r i o

A teoria da Evolução apresentada por Charles Darwin⁴, no seu livro *Sob a origem das Espécies* (1859) e atualizada por neodarwinistas a exemplo de Richard Dawkins⁵ (2001) com um pressuposto coevolutivo ajuda a pensar e investigar as seleções e mudanças propostas por vários coreógrafos inclusive Marcelo Evelin⁶ ao propiciar a percepção de que cada dança é um tipo de acordo entre corpo e ambiente e, portanto, um fazer pensar que ocorre simultaneamente e diferenciado, como também anuncia os índices evolutivos dos estados perceptivos de cada coreógrafo; seu modo de estar no mundo e seu entendimento de dança. Contudo o modo hegemônico de se pensar a dança ainda se apresenta desta maneira, uma vez que a dança não é um apêndice funcionalista que gruda e desgruda, como um utilitário, mas entendido como aspecto da natureza humana e, que, portanto, não está dissociada dos modos de pensar e conceitos vinculados aos seus contextos:

De fato, examinando as funções que, por causa disso, podiam estar neste corpo, encontrava exatamente todas aquelas que podem estar em nós sem que pensemos nisso, nem, por conseguinte, que nossa alma, isto é, essa parte distinta do corpo cuja função, como já foi dito anteriormente, é apenas a de pensar, para isso contribua, e que são todas as mesmas... (DESCARTES, 2006, p. 30).

“Aparentemente” o dualismo entre corpo e mente não provoca mais inquietações, mas na dança há indícios notórios de que o mesmo encontra-se recorrente, e se estende ao promover uma separação. O problema do dualismo já vem sendo discutido e citado há muito tempo. Na dança temos como exemplo: técnica e expressão (ballet clássico), texto e contexto (axé music), dança e não dança

⁴ Charles Darwin (1809-1882) publicou em 1859, *A Origem das Espécies*. Nesse livro ele introduziu a ideia de teoria da evolução, a partir de um ancestral comum. Link: <https://www.dw.com/pt-br/1859-darwin-publica-teoria-da-evolu%C3%A7%C3%A3o/a-335433> Acesso em 12.06.2019.

⁵ Zoólogo e neodarwinista, publicou os seguintes livros: *O Gene Egoísta*, *Desvendando o arco íris*, *o Relojoeiro Cego*, dentre outros.

⁶ Bailarino, coreógrafo, diretor, pesquisador e professor de improvisação e composição.

s u m á r i o

(dança-teatro), teoria e prática (dança contemporânea), dentre outros, são exemplos tirados de discussões que ocorrem entre produtores de dança, artistas, coreógrafos e que vêm sendo discutidos por estudantes na área. Essas divisões citadas permearam discussões com colegas e reforçaram a importância de se pesquisar o fazer da dança contemporânea, inicialmente discutindo esse assunto que é um campo fértil para a produção de conhecimento.

Discorrer sobre metáforas, que anuncia o não dualismo corpo/mente, neodarwinismo e Teoria *Corpomídia*⁷ é propor novos modos de entender, pesquisar e criar dança que se encontram presentes no contexto profissional o qual me encontro inserida. É nesse sentido que se situa essa escrita sobre estratégias coreográficas, atrelando teoria/prática, produzindo sentidos para composição coreográfica.

Deste modo o desenvolvimento dessa pesquisa dialoga diretamente com teorias e não descola com o fazer criativo/artístico. Por entender e pensar dança de forma compartilhada, compactua-se com o conceito de coevolução proposto por Richard Dawkins.

As discussões sobre essa visão dualista, no universo da dança é extremamente recorrente, uma vez que nos dias atuais a replicação desse tipo de entendimento continua no fluxo das informações e produz um apego como forma de garantir a permanência para a construção de contextos propícios. Há quem diga que faz dança contemporânea discorrendo nesta fala: a tarefa do artista é praticar a arte e não falar dela.

Tal afirmação ganha força de argumento, pois encontra terreno fértil para a reprodução e ausência de questionamentos quanto a sua veracidade dificultando o exercício da dúvida sobre questões

⁷ Teoria criada por Helena Katz e Christine Greiner (2001) a partir de abordagens da semiótica de Peirce, das teorias evolucionistas e de uma abordagem filosófica do papel das metáforas na cognição proposta por George Lakoff e Mark Johnson. *Corpomídia*, a mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão se organizando em corpo.

sumário

dogmáticas via dualismo cartesiano, alicerçando pensamentos rígidos e descontextualizados, uma via única.

O corpo “é sempre corpomentemente assim mesmo, tudo junto” (KATZ, 2005, p. 129). Quando se procede com reflexão e reconhecimento em relação a um processo de criação, o artista recorre a um exercício de identificação do seu processo, mapeando suas estratégias de criação, que instigam um caminho criativo/compositivo sobre suas referências e seus prosseguimentos, conjuntamente criando conexões e gerando documentos, formulações, sejam esses, resenhas, resumos, cartas, ensaios, danças, etc. “A teoria precisa ser necessariamente uma reflexão da experiência vivida, porque ela se organiza durante a ação” (GREINER, 2005, p. 23)⁸.

O exercício da prática reflexiva, argumentativa e propulsora de questões para o artista, no processo de criação, seja de dança, pintura ou música, versando sobre quais procedimentos são utilizados durante o percurso criativo, possibilita a constituição do pesquisador em dança, o que difere de um produtor de arte mecanizada, direcionada a uma demanda de mercado populista. Ao sugerir um registro de quais são as estratégias coreográficas utilizadas por um artista contemporâneo na sua composição em dança, propõe-se um refletir sobre esse processo criativo, conseqüentemente produzir documentos artísticos que impulsionarão estudantes, professores, artistas e pesquisadores a novas cogitações acerca de um processo de criação em dança contemporânea.

Nas pesquisas de dança em que participo como intérprete, colaboradora ou coreógrafa, busca-se romper essa fronteira que determinados coreógrafos costumam citar, como por exemplo: eu

⁸ Possui graduação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (1981), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1991), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997), pós-doutorado pela International Research Center for Japanese Studies (2006), pós-doutorado pela New York University (2007) e pós-doutorado pela Universidade de Tóquio (2003). Juntamente com Helena Katz é autora da Teoria *Corpomídia*.

s u m á r i o

mando você executa, não precisa pensar. Aqui, se enfatiza pesquisas corporais, experimentações e ações de dança em que o conhecimento se desenvolve a partir da feita. Admite-se então que a ação de fazer no corpo se encontra implicada no conhecer.

O pensamento colaborativo se encontra presente em algumas pesquisas de dança e entendo a importância de compreender ações do pensamento/corpo colaborativos como possibilidades de composições em dança e como aquisição de informações para criação de *nexos de sentido*⁹.

Importante ressaltar o quanto a teoria e a prática estão vinculadas nessa relação, pois contextualizam e esclarecem, sem preconceitos à reflexão do artista em sua criação, como mola propulsora a novos questionamentos e também como um espaço de moderação e flexibilização da própria ação criativa do artista/pesquisador de dança.

Pode - se então argumentar que esse modo de fazer dança, entendendo como uma continuidade de ações onde a dança se tece na particularidade de suas conexões e acordos permanentes, evita o reducionismo abstrato de um conceito sobre dança, como colabora para fomentar as relações e as consequências éticas, políticas e estéticas.

Pensar dança contextualmente, significa pensar corpo como *mídia de si mesmo*¹⁰, em que as informações oriundas do ambiente, ao serem processadas juntamente com as informações presentes, reconfiguram-se continuamente, ou seja, significa pensar corpo como agente de negociação, um corpo que coevolui com o ambiente e, que, portanto renegocia constantemente sua coleção de informações.

⁹ São modos relacionais em busca de conexões que visam favorecer a produção de novos sentidos. "(...) realidade das dinâmicas coevolutivas, cujo processo de crescente complexificação se dá por meio de crises reorganizativas do equilíbrio do sistema que as inclui - o ambiente" (BRITTO, 2008, p. 14).

¹⁰ Corpo como *mídia de si mesmo*, ou mídia de suas informações, significa que: "A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação" (KATZ; GREINER, 2005, p. 131).

s u m á r i o

Segundo a Teoria do *Corpomídia* (KATZ; GREINER, 2005, p. 131) “o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão”. Esse conceito apresenta um pensamento muito pertinente à dança e justifica como os acordos teórico/práticos, texto/contexto, corpo/ambiente se reorganizam continuamente. Sob o olhar dessa teoria a dança se desterritorializa, desierarquiza e destitui autorias dominantes, assim sua composição se organiza com um tipo de feitura em um determinado espaço-tempo, com informações partilhadas e contaminadas, mas com o modo de se organizar que depende de um acordo relacional complexo e, portanto particularizado.

Um processo compositivo de criação coreográfica em dança oportuniza ao participante o reconhecimento, a sistematização e a reflexão sobre esse processo, o que permite pontuar algumas estratégias/procedimentos nos modos de criar e como se organizam os eixos de discussões que permeiam seu universo artístico como, por exemplo, o processo colaborativo.

Ao refletir (não é fácil) sobre o conhecimento, prática e ação composicional que será gerado na criação em dança, o coreógrafo de dança contemporânea que trabalha com processo em colaboração particularmente, conflui a uma conexão entre o teórico, crítico e prático, compartilhando e criando diálogos para profissionais da área ou leigos.

Analisar, discutir e apontar em dança sob o olhar coevolutivo produz uma prática que beneficia a reflexão sobre os processos de criação, articulando conceitos de diferentes autores, com informações que contribuam na criação da obra e no processo colaborativo de montagem, em compreensão de que somos *Corposmídia* dessas informações que nos adentram (KATZ; GREINER, 2005). Nesse sentido, esse estudo e pesquisa reflete o pensamento em colaboração nos procedimentos coreográficos, elaborando ideias, tecendo configurações que nos afeta, em diálogo com as que já existem, negociando imagens, ideias e criando argumentos contínuos, ou significados.

Vieira¹¹ (2006) afirma que arte é uma estratégia evolutiva do mundo, não é simplesmente um adereço fazendo parte da configuração da realidade, se situa como uma forma de conhecimento e lida com a complexidade das relações do ser vivo com o ambiente.

(...) Tanto artistas quanto cientistas só conseguem ser efetivamente produtivos quando o ato de criação libera-se em meio a todas as dificuldades, que podem ser externas, provocadas por perturbações no meio ambiente, ou internas associadas ao perfil e história psicológicos dos criadores (VIEIRA, 2006, p. 47).

As estratégias e procedimentos que são utilizadas no processo criativo em dança se constituem em proposições sobre diversas abordagens que conversam com algumas teorias em busca de uma percepção mais apurada de mundo. O diálogo arte e ciência nos aproxima dessa realidade que se compactua à medida que se relaciona, testa e conecta. As reflexões teóricas utilizadas na feita dos trabalhos artísticos são experimentadas à medida que se cria, observa e partilham-se os procedimentos que conseqüentemente vão se organizando. Novos sentidos são produzidos a partir de uma relação de cruzamento de corpos/pensamentos promovendo uma coerência em que para produzir conhecimento deve-se praticar.

O artista trabalha com o cerne do ato da criação, que também é fundamental para o cientista, mas o artista pode trabalhar com as possibilidades do real. Ou seja, o problema da diferença entre arte e ciência não é simplesmente a representação da realidade. O artista pode tentar representações várias e estudar possibilidades do real. Nesse sentido o conhecimento artístico é mais flexível, e assim sendo, ele consegue ser efetivamente mais criativo. E nesse sentido trabalha muito a nível de (*sic*) produção de conhecimento, produção de possibilidades cognitivas (VIEIRA, 2006, p. 98).

¹¹ Jorge Albuquerque Vieira, ex-professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Professor da Faculdade de Dança Angel Viana. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Metafísica. Astrônomo, Professor e pesquisador das seguintes teorias: Teoria Geral dos Sistemas, Teoria do Conhecimento, Teoria da Complexidade e Semiótica peirceana.

sumário

Os processos que participei apresentados nesse livro e utilizados como referenciais, promoveram possibilidades de intercâmbio de teorias, percepção, ação/afeto e significados, conseqüentemente uma expansão crítica e artística. Nessas experiências pôde ser observado o ganho de conhecimento com as trocas de informações compartilhadas como, por exemplo, no testemunho, nos encontros e bate papos. Fica explícito que em um processo colaborativo não existe um “fora” separado de um “dentro” do corpo. O processo de criação em grupo conflui a um exercício contaminatório, proveniente dos diálogos e associações que surgem durante a feitura, trata-se de um exercício de criação/reconfiguração de contextos durante toda a fase criativa.

Arte segundo Vieira (2006, p. 99) “é uma forma refinada de conhecimento”. Busca-se ampliar essa relação arte e ciência, com o exercício proposto de apresentar as estratégias de criação de um coreógrafo de dança, suas experiências pessoais, montagens e referenciais teóricos, apontando questões pontuadas nas coreografias apresentadas, e propiciar informações acadêmicas para informação aos artistas da área, uma vez que essa aproximação ganha complexidade na medida em que amplia seu repertório de conhecimentos e durante um processo de criação artística.

A dança encontra-se em mutação constante nas relações de coadaptação. Nesse sentido um processo de criação se organiza na identificação com outro corpo e nas conexões com as informações obtidas do contexto sociocultural de cada corpo/ambiente, coevolutivamente.

As ideias desenvolvidas pelo cientista Ilya Prigogine¹² permitem entender a irreversibilidade do tempo, e, portanto, a irreversibilidade dos processos: a evolução. Assim, podemos perceber que o determinismo não impera nos sistemas dinâmicos, a exemplo da dança e sim, como sistema que se auto-organiza e conquista autonomia a partir dos modos presentes no processo artístico. Na criação compartilha-

¹² Químico Russo, autor de diversos livros, dentre eles: *O Fim das Certezas* e *A Nova Aliança*.

sumário

da¹³ em dança é possível observar a não linearidade pelas relações efetuadas e esse aspecto citado acima, se faz nos trânsitos que ocorrem simultaneamente e a informação não estagna.

Um processo artístico colaborativo/compartilhado se encontra inserido em ocorrências não determinísticas, assim como a natureza de um modo geral, vivemos¹⁴ afastados do equilíbrio, na imprevisibilidade, diferente do que pretendia a física clássica. A capacidade criadora presente em um processo artístico conflui para enfatizar o pensamento prigogineano em que arte e ciência são regidas pela criatividade.

A natureza começa onde as trajetórias deixam de ser determinadas, onde se quebram os foedera fati que regem o mundo em ordem e monótono das evoluções deterministas. Lá começa também uma nova ciência, que descreve o nascimento, a proliferação e a morte dos seres naturais (PRIGOGINE, 1997, p. 218).

O processo de criação de um coreógrafo não pode ser pensado no sentido de um pertencimento individualizado, mas como um pertencimento de pares, uma partilha que ultrapassa a ideia de unicidade já que o compartilhar ocorre desde o momento da escolha ao que se propõe a ser estudado e investigado, discutindo abertamente as possibilidades que venham a surgir como procedimentos de composição. Fica explícito que nos processos colaborativos de dança contemporânea, essa abertura em discutir sobre os procedimentos/ações implica numa flexibilidade de diálogo/interação entre criadores e cocriadores favorecendo e criando conexões entre arte e ciência, aproximando epistemologias. O exercício colaborativo no processo de criação de obras coreográficas se configura em um lugar ininterrupto, conseqüentemente o movimento artístico/criativo se constrói nos encontros e no fazer em que o intuito de investigação, percepção e ação são predominantemente compartilhados.

¹³ Algumas vezes alterno o termo colaborativo para compartilhado, ou ambos, por entender que confluem ao mesmo entendimento.

¹⁴ Durante o decorrer do texto farei uso da 1a. pessoa do verbo no singular e no plural como uma apropriação do território de fala. A proposta atravessada por informações, assim, faço o emprego na língua escrita dos pronomes pessoais, "eu" e "nós".

Ciência e arte sempre foram atividades consideradas, até relativamente pouco tempo, como estanques e nada tendo em comum. Na verdade, são formas de conhecimento que partilham um núcleo comum, aquele que envolve os atos de criação (VIEIRA, 2006, p. 47).

Na relação que se estabelece arte e ciência conjugam-se como parte de entendimento de mundo, indissociável ao fazer criativo. Um exercício que investiga e investe em movimentos contínuos e possibilita mover-se de maneira diversa, a partir de informações que cada pessoa em suas distintas formações e informações tecem uma trilha que se complexifica à medida que os corpos se encontram e ressoam experiências significativas com suas diferenças e singularidades corporais. Nesse sentido a ideia se configura como caminhos para atualizar práticas e associar experiências dos Corposmídia em ação.

Princípios colaborativos para se pensar dança.



Espectáculo: VAPOR(2008)
Foto: Acervo pessoal

A proposta dessa escrita se encontra em apresentar estudos em dança a partir de referenciais teóricos inseridos no campo da

sumário

neurociência, ciências cognitivas e sistemas dinâmicos. Numa perspectiva coevolutiva o corpo é processual e, portanto, se organiza constantemente, e opta-se pela Teoria *Corpomídia* por tratar o corpo como *mídia de si mesmo*. Neste entrecruzamento de teorias, a pesquisa elege por uma redução interteórica¹⁵ para dar conta de promover diálogos que embasem uma análise sobre processo de criação em dança, numa tentativa de não separar os estudos teóricos do fazer a dança propriamente dita. A redução interteórica permite diálogos com os modos como o corpo opera e como a dança que o corpo faz, ocorre, uma vez que abstrai de áreas de entendimentos específicos, conceitos fundamentais para o entendimento e do fazer dança.

As aproximações feitas visam estender e ampliar o entendimento de dança como um fenômeno complexo que se apresenta com suas especificidades, ampliando-se o discurso nesse campo e acionando de maneira estratégica sua permanência, e faz-se no entendimento de corpo fora de uma perspectiva dualista, que permite *pensar a dança* como *campo* de conhecimento e pesquisa, onde a dança se tece como ação cognitiva do corpo.

A dança em um corpo resulta de uma série orquestrada de eventos em simultaneidade, da ligação fenomênica deste corpo com o que o envolve, via percepção, até a aprendizagem, a memória muscular, e aquilo que resulta em arte. (...) Ação, movimento. Movimento dentro/movimento fora. Reino da imediaticidade. Bilhões de neurônios em coordenação com quilos de músculos, ossos, alavancas. Corpo enquanto um sistema biológico com complexo que opera transições de fase entre configurações estáveis (KATZ, 2005, p. 197).

Diferentes modos de operacionalização de dança são identificados principalmente em dança contemporânea no contato com video-

¹⁵ Pensamento em construção, um exercício de ontologia. Uma tentativa de estabelecer conexões teóricas à prática artística numa tentativa de criar e ampliar o discurso em dança. "A partir da pesquisa dos filósofos Paul e Patricia Churchland (1986; 1996) pode-se dizer que o exercício de 'redução interteórica', também chamado de 'materialismo eliminativo', ajuda a perceber questões que antes não pareciam pertinentes ou vagavam totalmente desconhecidas e alheias à nossa atenção" (GREINER, 2005, p.18).

s u m á r i o

grafias de artistas como: Marcelo Evelin, Meg Stuart e Damaged Goods, Louise Lecavalier, Cena 11, Xavier Le Roy, Gilles Jobin, Opiyo Okach e Hiroaki Umeda entre outros. Ao aproximar esse estudo com a pesquisa desenvolvida por Katz e Greiner (2005), abrem-se caminhos que irão favorecer desdobramentos na elaboração de questões que no decorrer do processo de leitura serão vistas, corroborando as reflexões apresentadas e contribuindo criticamente aos *Corposmídia* em seu processo contínuo de criação colaborativa. Como por exemplo, modos propositivos da dança, ou seja, ao se entender a operacionalidade do corpo e da dança, outros modos de observação e configuração ocorrem.

Qualquer programa de movimento bem realizado não torna visível a ligação entre cada um dos seus componentes. Tudo parece fluir sem a demarcação clara do início nem do fim de cada um deles. É a ambição máxima de qualquer professor de dança, tênis, piano ou esqui: tornar seu aluno capaz de dar invisibilidade aos elementos, para apresentar o todo como autônomo. Conquistar aquela habilidade de pianista que nos oferece música, e não uma sucessão de notas e ventos registrados numa partitura. Dança como um contínuo, não um composto de partes (KATZ, 2005, p. 56).

Estudar dança implica no investimento de entender uma “natureza” particularizada que porta compreensões comprometidas nas relações estabelecidas no corpo. Tais relações quando apresentadas como dança descrevem as seleções e desdobramentos que ocorrem, ou seja, a dança resvala e identifica o resultado de ações em um determinado espaço-tempo. Um tipo de organização temporal, que a dança que *ocorre no corpo* propõe inúmeras possibilidades de leituras sobre esse corpo. Esse exercício de aproximar relações com autores com discursos diversos como Foucault¹⁶, Damásio¹⁷ e Gardner¹⁸ entre outros, possibilita conduzir a um viés conectivo de leitura/estudos e sua relação corpo/ambiente.

¹⁶ Sociólogo, professor e historiador.

¹⁷ Neurocientista e professor.

¹⁸ Psicólogo e educador.

s u m á r i o

O mundo está cheio de coisas que existem...! Este é um fato incontestável, mas nos permitirá deduzir alguma coisa? As coisas existem porque surgiram recentemente ou porque têm qualidades que evitaram sua destruição no passado. As rochas não se formam a toda hora, mas uma vez formadas são sólidas e duráveis. Caso contrário não seriam rochas, seriam areias (DAWKINS, 2001, p. 191).

Dentre os coreógrafos citados, o foco desse estudo encontra-se em Marcelo Evelin. Como já fora citado, a escolha inicial se fez a partir das suas ações em dança que evidenciam um modo de pensar/fazer dança em sintonia com o seu modo de se situar no mundo, na continuação, durante a escrita ao observar o seu processo de criação e sua configuração, evidencia-se a correlação continua de um fazer/dizer ativo, comprometido politicamente e propositivo (SETENTA, 2008).

Em sistemas complexos como o corpo e a dança, a conectividade expõe a impossibilidade de uma medição, levando-se em conta a processualidade e instabilidade/estabilidades próprias da natureza do corpo de sistemas complexos a exemplo da dança. O conceito de conectividade é aqui empregado segundo a Teoria Geral dos Sistemas, em que conectividade é um Parâmetro Sistêmico Evolutivo que exprime a capacidade que os elementos de um determinado sistema têm em estabelecer conexões (VIEIRA, 2008).

A Teoria Geral dos Sistemas possibilita discutir criação em dança de acordo com o caminho dessa escrita e aproximar o estudo acadêmico com a prática artística nas estratégias coreográficas envolvidas em processo artístico. Segundo Vieira (2006, p. 88), “Um sistema pode ser conceituado como um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto da partilha de propriedades”. Então os agregados têm naturezas diversas, pois dependem dos sistemas que compõem. Ainda citando o astrofísico Jorge de Albuquerque Vieira (2006), estudioso da Teoria Geral do Sistema¹⁹ (2006, p.88), “Quando

¹⁹ Teoria Geral dos Sistemas, ou TGS, Formulada por L. V. Bertalanffy (1940) tem Jorge Albuquerque, citado nessa dissertação, também como estudioso e pesquisador. Ele segue a proposta do físico Mário Bunge, segundo o qual, a teoria pode ser considerada uma

sumário

estudando entidades complexas, como obras de arte encontramos a necessidade de conciliar coisas, em princípio, simplesmente diversas, mas que no contexto da criação ganham coerência e vêm a formar todos altamente significativos e estéticos”.

A conectividade é a capacidade que elementos e protossistemas em formação apresentam em conectar, tanto entre si (no caso dos elementos) quanto com o meio ambiente (no caso do “todo” incipiente ou protossistema; ela também cuida de processos seletivos na aquisição de novos elementos, ou seja, aceitando certos elementos novos e rejeitando outros. Não é a mesma coisa que a variação temporal do número de conexões (que seria algo como uma “velocidade” em conectar) mas sim a capacidade de estabelecê-las, gradualmente ou rapidamente (VIEIRA, 2006, p. 89).

Entender a dança como um sistema possibilita perceber as conexões efetuadas como procedimentos compositivos ou estratégias de composição do coreógrafo aqui estudado. Essa relação que se estabelece durante a ação compositiva pode ser mapeada nas construções de uma coreografia.

A conectividade, um Parâmetro Sistêmico Evolutivo²⁰ cabe na proposta de ação compartilhada. Nesse ambiente a dança ocorre num trânsito de informações entre corpo/ambiente promovendo ações reconfigurativas realçando a definição sobre a capacidade dos elementos do sistema de estabelecer conexões. Trata-se de um parâmetro que contém a disposição para estabelecer relações, selecionando e acordando para sobreviver. Então o corpo, na medida

Ontologia Científica, que segundo estudiosos permite o tratamento das ciências a partir de suas raízes ontológicas, ou seja, ser enquanto ser.

²⁰ “Parâmetros sistêmicos são as características comuns em todos os sistemas perfazendo um total de dez” (MACHADO, 2001, p. 36). *Sistema* compreende um agregado de coisas que estabelece relações entre seus elementos, de modo participativo e compositivo. Nesse caso a referência ao parâmetro conectividade se situa em virtude dos aspectos relacionais que acontecem entre os elementos do sistema dança, partilhando propriedades.

em que está sendo “esculpido” vai construindo seu próprio alfabeto, seu texto, e, portanto seu jeito de se organizar (MACHADO, 2001)²¹.

Quando esse compartilhamento ocorre, o sistema dança ganha complexidade expandindo as relações e diversificando informações. A dança se configura como um lugar de troca, de reflexões e ações que transitam pelo exercício investigativo. A ideia de princípio colaborativo pressupõe ajuda, subsídio, auxílio. Em dança, os conceitos de colaboração/compartilhamento buscam criar conexões a partir de hipóteses e estudos em grupo. Ao promover um exercício de colaboração em dança, o entendimento de coevolução proposto por Richard Dawkins (2001) apresenta-se esclarecido, uma vez que configurações a partir de processos colaborativos indicam a dependência relacional dos processos em geral.

A seleção natural é o relojoeiro cego, cego porque não prevê, não planeja conseqüências, não tem propósito em vista. Mas os resultados vivos da seleção natural nos deixam pasmos porque parecem ter sido estruturados por um relojoeiro magistral, dando uma ilusão de desígnio e planejamento (DAWKINS, 2001, p. 42).

As criações em dança desenvolvidas pelo coreógrafo Marcelo Evelin, promove novos entendimentos e recursos não contextualizando a ideia de ajuda, mas de cooperação, afeto, fomentando e dando visibilidade às ideias que venha a surgir pelo coletivo.

Ao reconhecer o caráter genuinamente *criativo* dos relacionamentos – porque configurador de estruturas – chega-se a um sentido de *continuidade* totalmente avesso à noção conservacionista de preservação da dita “identidade” das “coisas em si” – pois que a matéria não se conserva – e afeito à noção dinâmica de reorganização contínua das configurações existentes,

²¹ Adriana Bittencourt Machado é pesquisadora, professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Possui graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia, Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007).

pela ação dos relacionamentos que estabelecem com outras em seu ambiente de existência (BRITTO, 2003, p. 13)²².

O corpo se compõe constantemente em rede, relações que se estabelecem por necessidades e se configuram como representações no trânsito de diversificar informações. Em um processo colaborativo a conectividade implica em compartilhar. São corpos que fomentam o processo em coletivo ganhando visibilidade no modo como cada indivíduo participa e produz seus ideais artísticos em dança, promovendo desdobramentos e estabelecendo novas redes, novas conexões.

Discorrendo sobre a participação de cada indivíduo nesse processo desaparece a ideia de complementação que fomenta alguns discursos sobre cooperação em dança. O compartilhamento proposto no processo colaborativo focaliza reconhecer e ajustar mecanismos para sobreviver coadaptativamente.

A dança modifica-se continuamente e articula-se em trocas que se compactuam por contaminação²³. Essa ação contaminadora presente no processo colaborativo de dança contemporânea permeia uma ação política em que para sua produção é necessário a criação de acordos e coerências instauradas a partir de discursos e posicionamentos provenientes de jeito de pensar o mundo, ou produto de uma história de correlações com o corpo de cada bailarino.

Muitas vezes emerge uma ideia de processo colaborativo como um exercício único de experimentalismo, esse composto de experimentar e colaborar se encontra presente em todas as experiências artísticas de dança que serão citadas. O exercício criativo mesmo em grupos com diretrizes definidas exercita troca/colaboração que se encontram inseridos no corpo. Essas trocas mais

²² Fabiana Dultra Britto, possui graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1987), Mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1993) e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002).

²³ Contaminação é aqui entendida como imbricação, troca e consequente transformação.

visíveis em um processo, no exercício de improvisação em tempo real, possibilitam dialogar em consonância com possibilidades ocasionais que ocorrem *no* corpo. O imprevisto ocorre, a individualidade se decompõe e novos desafios emergem de acontecimentos súbitos.

sumário



2

**UMA BREVE
HISTORICIDADE**

sumário



Foto 7: Rogério Ortiz

Fabiana Britto, em seu livro *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea* (2008) apresenta a ideia de historicidade aqui descrita, como cooperativa de uma interação coadaptativa em relação ao modo de “relacionar-se com o ambiente prévio e ulterior à sua existência” (BRITTO, 2008, p. 26) para o mundo.

A escrita desse livro foi feita a partir do pensamento de continuidade e a partir de determinadas circunstâncias que é pensar o processo criativo de um artista em ação no mundo e suas ressonâncias, ou seja, que se faz “além de suas respectivas durações” (BRITTO, 2008, p. 42). As escolhas na descrição historiográfica estão implicadas ao objeto focalizado, em suas particularidades de organização e nas propriedades do seu fazer/dançar.

Dito de outro modo, são as propriedades da dança que estabelecem as condições para sua historiografia – que, então, poderá ser pensada não mais como uma narrativa de percursos traçados por agentes que, distintos do seu meio, modificam-se uns aos outros conforme dominâncias hierárquicas atribuídas à eles mas, sim, como a narrativa dos processos não-lineares de codefinição a que estão submetidos todos os organismos, sistemas e ambientes simultânea, indistinta e involuntariamente.

s u m á r i o

Trata-se de pensar a história de qualquer coisa como a história da elaboração cooperativa de cada identidade, a partir da ativação de suas propriedades particulares, no lugar de uma história de identidades construídas (BRITTO, 2008, p. 25).

A histori(cidade) do processo do artista Marcelo Evelin ocorre no fluxo de correlações onde ele nasceu, atua e vive, ou seja, no mundo, isso configura o contexto e a historiografia aqui descrita como recurso interpretativo da realidade do artista enquanto nexos explicativos de suas ações. Marcelo Evelin vive e trabalha na Europa desde 1986, onde atua na área da dança e do teatro físico²⁴ tendo colaborado com profissionais de várias áreas artísticas e nacionalidades em projetos que envolvem música, vídeo, instalação e ocupação de espaços específicos e/ou alternativos, como por exemplo: Veem Vloer, uma galeria de arte, em Amsterdam, Holanda e o espaço alternativo do Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Foi criador residente do Hetveem Theater, em Amsterdam, com sua Cia. Demolition Inc., e ensina improvisação e composição na Escola Superior de Mímica de Amsterdam/Holanda, onde também cria projetos e orienta estudantes em processos criativos.

Foi estagiário da Companhia de Pina Bausch, em Wuppertal, na Alemanha, antes de iniciar sua carreira como coreógrafo profissional subvencionado pelo governo holandês, criando sua companhia e assinando desde então mais de vinte e cinco espetáculos com roteiro, direção e coreografia de sua autoria.

Dirigiu de 2006 a 2008 o Teatro Municipal João Paulo II em Teresina/PI, onde criou e também dirigiu o Centro e Núcleo de Criação do Dirceu, uma plataforma para a pesquisa e o desenvolvimento das Artes Performáticas Contemporâneas. Orienta workshops e projetos colaborativos em vários países e cidades do Brasil.

²⁴ Teatro físico é um trabalho que pode se utilizar de texto, mas tem como foco principal o trabalho corporal e a fisicalidade dos artistas, seus corpos seus movimentos no espaço.

sumário

Marcelo Evelin atua tanto como criador de montagens em dança como gestor público. Pensa e reconhece a prática da dança com inúmeras possibilidades criativas e não propõe uma teoria, mas uma forma de pensar a partir de suas experiências, ou seja, de quem viveu mais de 20 anos no exterior com uma vasta experiência artística e que reconhece a dança no Brasil como plural o que atrela sua proposta de compartilhamento às suas sugestões de ações artísticas. Comunica-se agregando e envolvendo corpos de variados níveis, múltiplos lugares, etnias e tamanhos como um tipo de estratégia evolutiva para continuidade e permanência dessa ação comunicativa, saber relacionar-se. Assim,

Hoje não se trata tanto de sobreviver como de saber viver. Para isso é necessária uma outra (*sic*) forma de conhecimento, um conhecimento compreensivo e íntimo que não nos separe e antes nos una pessoalmente ao que estudamos (SANTOS, 2009, p. 85).

Em 2006, ao assumir a direção do Teatro João Paulo II, transformou o ambiente numa plataforma composta por artistas interessados em arte contemporânea, voltada para a pesquisa e desenvolvimento de ações criativas.

A maneira que foi escolhida para descrever essa trajetória de vida e prováveis imbricações nas criações artísticas se faz a partir do entendimento em conjunto, em suas práticas que se articulam de maneiras adaptadas conforme a diversidade dos corpos em seus contextos, como nos mostra BRITTO (2008), por isso a tentativa de descrever o processo coevolutivo desse artista a partir de suas correlações e não linearmente.

Nasceu em Teresina/PI em 1962. Bailarino, coreógrafo, diretor, e professor de improvisação e composição. Iniciou seus estudos de teatro em 1979 no curso de Arte Dramática da Universidade do Rio de Janeiro/UFRJ. Estudou dança contemporânea com Klauss Vianna, Angel Vianna, Graciela Figueroa e Denilto Gomes; e Dança Clássica com Tatiana Leskova.

s u m á r i o

Participou de espetáculos de teatro profissional no Rio de Janeiro e em São Paulo. Sua primeira criação artística chamou-se, *Te Amo Amazônia*, recebendo as seguintes premiações: O Prêmio Mambembe como revelação e o Prêmio coreógrafo do ano, em 1985, pelo governo do Estado de São Paulo. Diante desse perfil experimentalista, buscou um diálogo/conexão em outras instâncias. Deixou o Brasil para estudar dança e coreografia, se estabeleceu em Paris na França, onde estudou com Philippe Decouflé, Josef Nadj e Karine Saporta. Dois anos depois se radicou em Amsterdam/Holanda, onde foi aluno da Universidade de Nova Dança (SNDO) e integrou a Companhia de Dança-Teatro The Meekers, de Arthur Rosenfeld.

Inicialmente, estagiou na Companhia de Pina Bausch, em Wuppertal/ Alemanha e posteriormente desenvolveu sua carreira como coreógrafo profissional subvencionado pelo governo holandês, criando a Companhia Demolition Inc. Em seu percurso artístico muito mais de vinte e cinco espetáculos com roteiro, direção e coreografia e ainda estudou técnicas de dança contemporânea em Nova Iorque/EUA, Danças folclóricas húngaras em Budapeste na Hungria e loga clássica em Varanasi, Índia.

Durante sua temporada no exterior atuou em espetáculos como ator ou bailarino, coreografou para Companhias Internacionais e ensinou em universidades e/ou companhias na Holanda, Brasil, Estados Unidos, Moçambique e Uruguai. Recebeu na Holanda um prêmio especial da Prefeitura de Amsterdam pelo conjunto de peças intitulado *Trilogia do Desejo* (1992) e em 1995 recebeu o prêmio de Prata das Artes do Governo Holandês, pelo solo *AI, AI, AI*.

Com formação diversificada, trabalha como dramaturgo e professor de improvisação e composição na Escola Superior de Artes de Amsterdam, nos departamentos de Mímica e Dança Moderna. Atua também em outras áreas como na área de vídeo, criando entre outros o

vídeo-dança *Cornucópia* (2001), inclusive abriu uma importante mostra no Lincoln Center de Nova Iorque.

Em 2000 completou sua tetralogia *Deus de Quatro*, uma série de espetáculos criados em parceria com interpretes de diferentes nacionalidades que foram apresentados nos Estados Unidos, Europa, Brasil e Uruguai. Em Teresina, iniciou em 2001 um projeto de instalações coreográficas em prédios públicos da cidade, apresentando *Nossa Senhora das Flores* (2001), *C.Q.D.* (2003) e *Sacre* (2004), uma versão da *Sagração da Primavera* com artistas do Piauí e música ao vivo.

Em 2005 *produziu*: *Loaded* (para o teatro Hetveem em Amsterdam); *The Awakening* (vídeo-dança criado em colaboração com Sergio Gridelli); *Luoghi De Solitudine* (espetáculo de Alex Guerra criado em Roma) e *Self-Service* (criado para o Ateliê de Coreógrafos, Salvador/Bahia).

Em 2006 criou *Bull Dancing*, espetáculo premiado pela Caravana FUNARTE/2006, sendo uma coprodução Brasil-Holanda, espetáculo apresentado em sete capitais brasileiras. Seu espetáculo *Sertão* trata-se de uma produção holandesa criada em parceria. Participaram músicos piauienses e foi apresentado na Holanda e Brasil, em renomados festivais internacionais. Esse espetáculo foi apresentado na exposição *Primeira Pessoa* (2006) do Itaú Cultural em São Paulo e recebeu o Prêmio APCA (2008) de Política Pública em Dança.

Orientador convidado pelo Projeto *coLABoratório* do Rio de Janeiro, Projeto Corpo Sonoro em Brasília e Rumos Dança em São Paulo. Em 2007 criou o espetáculo *Dubbel Leven* para a Graduação da Escola Superior de Mímica de Amsterdam. Diretor Artístico, juntamente com Adriana Grecchi do Festival de Dança Contemporânea de São Paulo e curador do Festival Internacional de dança do Recife. Nesse mesmo ano coreografou *I FIGURE* para Escola Superior de Artes de Amsterdam e *CROMWELL* para Núcleo de Criação do

s u m á r i o

Dirceu, no Piauí. O espetáculo MONO, dessa época, aqui discutido posteriormente investiga a possibilidade de uma reorganização das regras que regem o corpo performático e sua relação com o público. Foi apresentada no México, no evento *Diálogos México*, no Festival Panorama do Rio de Janeiro (2008) no mês de novembro, no Hetveem Theater em Amsterdam e no Itaú Cultural em São Paulo. Nessa obra Marcelo Evelin atua como coreógrafo e bailarino.

O ano de 2009 foi um ano bastante produtivo para Marcelo Evelin. Atuou na Comissão de seleção e orientação do *Rumos Dança Itaú Cultural* e apresentou sua obra *Mono* em alguns estados do Brasil, no Rio de Janeiro, no Teatro Nelson Rodrigues, Projeto Caixa Mostra Dirceu e em Salvador no Interação e Conectividade no Teatro Vila Velha. Em *Bull Dancing*, onde atuou como bailarino e coreógrafo, se apresentou no Move Berlim em Berlim/Alemanha. Fez a orientação dramaturgica da obra *In Solo / Live-Shapeless States Of Karla*, que foi apresentada em Terezina e em Amsterdam. Orientou também *Affluenza*, que se apresentou no Hetveem Theater em Amsterdam.

Olhar Marcelo Evelin, um artista curioso e experimentalista se fez por interferir no modo de nos mover, potencializando ou até mesmo balançando e mediando saberes, assumindo o desafio de refletir em relação as suas proposições e as imagens que reverberam no meu corpo e dos espectadores. Coreógrafo com características que exhibe questões vinculadas ao pensamento contemporâneo, uma vez que se apresenta conectado nos fluxos informacionais e nos modos de ações distintas além de referências culturais e teóricas discutidas na atualidade. Sempre imbricado em novas ações, seu contexto e perfil não contém ideias arraigadas em contextos estéticos de puro ufanismo, se insere no aqui e agora, com pensamentos que podem trazer Tom Zé, Walter Benjamin, George Agambem e Hélio Oiticica. Não se trata de misturar esses autores. Ele se refere às abordagens que cada autor traz em seus estudos em determinada área.

sumário

Como artista crítico corporalmente político traz em suas proposições criativas seu comprometimento artístico em acordo com seu ambiente. Suas opções e estratégias de criação coreográficas, assim como ele, vão se organizando às circunstâncias que se encontram em sua vida diária. Sua ação artística se encontra dissociada de dualidades e seu referencial teórico/prático localiza-se nos seus fazeres artísticos. Uma prática associativa e continuada na busca de possibilidades e estudos de corpo e dança como forma de permanecer. Observa-se esse caminhar do artista numa perspectiva evolutiva que opera e demonstra que razão e emoção são “elementos” sucessivos da evolução, permanentemente modificados a partir de suas relações com o ambiente (MACHADO, 2007)

Em suas montagens, temas que tratam a diversidade e instigam a sociedade civil como: *De Repente fica Tudo preto de gente* (2012) e *Batucada* (2014), que foram apresentados no Kunsten Festival des Arts (Bruxelas), Panorama Festival (Rio de Janeiro), Kyoto Experiment (Japao), TransAmériques Festival (Montreal), Tanz im August (Berlim), Malta Festival (Poznan), Festival da Primavera (Utrecht) e Dance Umbrella (Londres), entre outros. *De Repente fica Tudo preto de gente* (2012), tem como referência *Massa e Poder* obra seminal de Elias Canetti, nessa pesquisa, o público compartilha o espaço da performance com os dançarinos em um ambiente pouco iluminado. A relação Brasil, Japão e Amsterdam iniciada a partir de 2009 com *Matadouro*, intensifica-se com a estreia de *De Repente Fica Tudo Preto de Gente*, eleito um dos dez melhores espetáculos de dança de 2012 pelo jornal O Globo e que aponta para uma forma menos institucionalizada de criação. «Batucada» foi criado para 50 artistas profissionais e não profissionais de 14 nacionalidades, encomendado pelo Kunsten Festival des Arts, em Bruxelas. *Batucada* também foi recriada com os participantes locais para Frankfurter Positionen 2015, e em Teresina, São Luís, e outras cidades do Brasil²⁵.

²⁵ Disponível e transcrito do site <https://www.demolitionincorporada.com/about>. Acesso em 03/11/2017.

sumário

Em 30 de abril de 2016 ele propôs um manifesto/ação no *Campo*²⁶ como insistência de manter seu direito de cidadão e convocou pessoas a serem provocadoras de suas insatisfações sugerindo:

Traga seu saco e sua gaita, um sorriso e um sonho, um medo e uma vontade, uma decepção e uma dúvida, ou o completo sentimento de impotência diante do que lhe afeta e viola a capacidade de continuar existindo. Traga o fragmento de uma dança ou um poema, uma ideia ou uma contradição, um rabisco de manifesto ou um mapa do tesouro, um recorte, uma arma pacífica, um amigo, uma comida, um fetiche, uma memória que possa explodir, um desejo que possa vingar, um grito que possa ecoar sem nem ter saído. Colabore para a desarticulação do esquarteramento da carne e para a desestabilização dos rompantes de fúria. Junte-se a nós nesse ato de desobediência civil a favor de uma democracia ampla e abrangente, e pela restituição do estado de direito do cidadão.

Como já citado, impossível não apontar em suas estratégias de criação biopolicamente falando, características que se assemelham ao movimento de um desbravador e particularmente remete a figura de um minotauro²⁷, metade homem e metade touro. Luta, força, provocação e resistência aparecem como subtextos no meu imaginário em suas coreografias. Suas montagens escoam sentimentos que ressoam e resvalam num jeito de dançar que partilha um modo de organização de pensamento que às vezes parece legitimar uma maneira de criar, mas como *mídia* de suas experiências, suas práticas se organizam a partir do seu modo de viver e dos colaboradores, nos afetos e empatias

²⁶ Espaço criado por Evelin para pensar e construir essa ideia de comunidade. Como parte das atividades desenvolvidas no Campo, estão: programa de residências artísticas, que oportuniza a vinda de pessoas de diversas partes do mundo para desenvolverem seus processos criativos no Piauí, e na abertura que ele proporciona para artistas locais desenvolverem seus trabalhos nesse novo espaço. Segundo Evelin, o objetivo é demolir barreiras ideológicas que impeçam o crescimento cultural e social dos indivíduos no estado, mostrando que é possível fazer arte de altíssimo nível em um Estado tão adverso como o Piauí

²⁷ A mitologia grega, era segundo sua representação mais tradicional entre os gregos antigos, uma criatura imaginada com a cabeça de um touro sobre o corpo de um homem.

s u m á r i o

desenvolvidas nos encontros ao longo de sua trajetória. Seu jeito de organização não condiz com ajuizamentos e nem categorizações.

O trabalho *Dança doente* (2016) reflete em relação ao corpo e seus sintomas, subjetividades, atravessamentos diários do cotidiano e sua contaminação por forças que o esvaziam e o destituem enquanto corpo “vivo”. Essa pesquisa artística converge em *pensamentos de um corpo*, doente, afetado, solitário e vazio, um jeito de se perceber e ao outro com suas especificidades, gerando dinâmicas que influenciam e se fazem influenciar o seu processo enquanto artista da dança. Mapear as inquietudes desse artista que tem na veia a hiperatividade, nos faz entender seus temas, seus processos, principalmente seus *Urros*.

3

**PARA VER, OUVIR
E SENTIR:
cruzando informações**

s u m á r i o

Nordestino, Marcelo Evelin começou a viajar cedo. Na infância conheceu muitos lugares e com pouco mais de 20 anos foi viver e estudar fora do Brasil. Foram mais de duas décadas que pesaram na sua decisão de escolher a dança como principal meio de expressão artística. Iniciado nos palcos através do teatro, o coreógrafo teve contato com os primeiros passos pelas mãos de mestres que são suas referências.

De volta ao Brasil em 2005, sem se desvincular totalmente da Europa, assumiu a direção de um teatro na periferia de Teresina. Inconformado com políticas retrógradas que interferiam no seu trabalho pediu desligamento e resolveu se dedicar novamente às atividades de coreógrafo, intérprete e pesquisador. A decisão, segundo Evelin, teve o único objetivo de “viver a minha vida e me relacionar com o mundo” (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo).

Dessas implicações, cruzamentos e modos de viver que se constituem as coreografias de Marcelo Evelin, que se destaca na trilogia que aborda as peculiaridades do homem nordestino e sua ação entre Europa e Brasil. *Alguma relação entre formato de vida e sua atuação como coreógrafo?* Uma breve apresentação sobre essa trilogia como um prólogo nesse espaço abrem-se espaços e pontos de observação a partir de uma lógica que cada leitor construa modos de reconhecimento. Em *Sertão*, o coreógrafo realiza uma pesquisa sobre a geografia, a vegetação e o clima do sertão brasileiro, mais particularmente do Piauí, seu estado natal. O próprio autor classifica a obra como uma “topografia do corpo.” (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo). O objetivo, segundo ele, é tratar esse território geográfico, o sertão, como uma extensão do corpo.

Na sequência, o *Bull Dancing* levou aos palcos a cultura popular nordestina. Com o bumba-meu-boi, forte manifestação folclórica também no Piauí, o coreógrafo abordou questões inerentes ao homem contemporâneo sob o enfoque dos afetos humanos. Para completar a trilogia, Marcelo Evelin começou a trabalhar no segundo semestre de 2009 na montagem de *Itens De Primeira Necessidade*, uma residência artística, finalizando a trilogia com Matadouro.

sumário

O objetivo foi estabelecer uma mescla entre as realidades de Europa e Brasil, suas identidades e as transformações abordadas nas duas primeiras peças, sob o ponto de vista da dualidade entre os espaços de fora e de dentro, tendo como norte a ideia de luta. “Uma luta que não tem a ver necessariamente com violência, com guerra, uma luta que é travada no corpo, uma luta permanente, constante, entre esses estados todos que se estabelecem no corpo, na vida, no nosso entorno”, esclarece Evelin (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo). Uma luta que faz referência ao exercício de reorganização contínua que é o corpo e suas instabilidades.

No processo de elaboração das suas coreografias, Marcelo Evelin não impõe um pensamento determinista quanto ao tempo. Gosta de experimentar, testar novos procedimentos, rever alguns formatos já utilizados, alterar, atualizar ou simplesmente descartar, “estou constantemente me colocando em xeque pra ver o que funciona” (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo), revela.

Na sua experimentação, o coreógrafo faz questão de abordar questões da atualidade, estar atento ao que ocorre no mundo e com as pessoas “Tento de alguma maneira pelo meu trabalho transformar e poder dizer alguma coisa, enquanto artista” “estou constantemente me colocando em xeque pra ver o que funciona” (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo). Para Marcelo Evelin, a condição de artista exige uma atitude de cidadão de dialogar com o mundo, não de maneira impositiva, mas colaborando com reflexões e postulações, permitindo a lógica do que está por vir.

Eu acho que a gente como artista tem essa função de colaborar com os processos evolutivos, ou de construção de uma cidade, de uma cidadania, e colaborar nos processos de entendimento disso tudo, o outro, de si mesmo. Então o que eu faço é nessa tentativa de dialogar, no sentido de encontrar o público, de encontrar outros artistas, de encontrar a mim mesmo dentro desse processo de elaborar essas questões e não necessariamente respondê-las (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo).

s u m á r i o

Para Marcelo Evelin, o coreógrafo deve ser um radar de tudo que está à sua volta. O coreógrafo defende que o processo criativo seja realizado sempre de olhos abertos. Abrir o olho, para ele, significa “abrir o olho do corpo inteiro, abrir todos os sentidos, abrir todas as percepções, nunca ter exatamente à certeza do caminho que está trilhando, nunca ter exatamente a certeza de um conceito, de uma ideia que está sendo defendida” (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo). Isso porque, teoriza que, o próprio ato de colocar um espetáculo em cena já representa em si só a adaptação de alguma coisa. Ele observou e destacou que em um dos processos que aconteceu durante a interação realizada com estudantes de dança de Salvador, o engajamento e o nível de percepção e adaptação dos artistas locais, e demonstrou satisfação com a troca de experiências.

Quanto à presença política nos seus trabalhos, o coreógrafo admite que elas estão impregnadas em seu corpo. Revela que em seu trabalho sempre busca alguma mudança na maneira de pensar, de proceder. Nesse sentido, em uma de suas voltas para o Brasil acrescentou: “Também estou experimentando outras coisas, outras formas de deixar o público ver o que eu faço. Eu sinto que existe uma outra maneira se configurando, que não é nem melhor nem pior, mas eu tenho de alguma maneira pensado e sentido isso também”, diz Evelin (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo). Isso pode ser visto em *Mono*, pois ele propôs transferir a ideia de fazer e mostrar para a ideia de ser/estar e cita:

Eu me propus a pesquisar isso especificamente e é uma coisa bem mais complexa do que eu imaginava. Eu estou nesse momento de pesquisa e de abrir o espaço pra onde exatamente eu vou, como eu vou, estou num momento muito importante, muito rico, mas ao mesmo tempo um momento muito suscetível, muito frágil, porque você fica abrindo muitas direções, muitos horizontes. Eu acho muito bacana esse trabalho de pesquisa sobre meu trabalho, espero poder ajudar novas gerações a dar uma contribuição sobre o que é o histórico de dentro de certa dança que eu não posso dizer que é dança brasileira porque a maioria da minha carreira eu fiz lá fora (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo).

s u m á r i o

Evelin durante um tempo reconheceu que enfrentou um período de adaptação na volta ao Brasil, de ver como o trabalho funciona aqui, mas se mostra muito feliz com a dinâmica, e acredita que o caminho de associar a dança aos processos sociais é uma necessidade, na continuação pede urgência.

O coreógrafo descreve um crescimento da dança brasileira, como a conquista de espaços cada vez maiores no exterior e festeja a interação entre teoria e prática que, segundo ele, estabelecem um diálogo permanente entre a academia e as artes cênicas em geral, o que não se vê com tanta frequência na Europa. Por tudo isso, Evelin revela que o Brasil é visto, também na dança, como o país com enormes possibilidades de gerar riquezas subjetivas na arte e na própria cultura.

Marcelo Evelin aponta a espetacularização como um caminho sem volta e acredita que não é possível fugir dela, uma vez que a exposição da imagem está presente na vida de todos hoje a partir da simples utilização nesse momento de *smartsphones*, *whatszapps*, redes sociais e *twiters*. “Tiramos fotos o tempo inteiro, vivemos esses 15 minutos de fama que Andy Warhol já fazia um prenúncio assim nos anos 1960, então eu acho que é uma maneira de parar de questionar, de abrir assim uma brecha, nessa espetacularização e tentar discutir justamente isso por outras vias” (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo). Nessa política de *selfies*, o poder está na esfera tecnicista de quem manuseia melhor a tecnologia. Não se trata de pessimismo, mas o indicativo da atual realidade política e social, associada a sua obstinação em transformar experiências não contempladas ao seu redor, em caminhos que possam criar alternativas de estar no mundo.

E essa fala se faz fantasmagórica, estratégica e pontual, uma imagem que entre outras coisas possibilita criar, fazer, refletir e repetir com ele, urgência meu povo!

OBSERVADOR NA EXPERIÊNCIA: “ITENS DE PRIMEIRA NECESSIDADE” COM MARCELO EVELIN

Mini-residência: *Itens de Primeira Necessidade* (2009).



Foto: Acervo Marcelo Evelin.

Nossa capacidade de raciocinar, criar conexões e tomar decisões, se referencia por imagens. O corpo que dança funciona por conexões/interações, vindos de estímulos, que se transformam em imagens variadas, provenientes da capacidade humana de memorizar e criar uma conexão racional, ou seja, o corpo opera por imagens (MACHADO, 2007). Assim, ao escolher determinadas estratégias de raciocínio e decidirmos por algo, apresentamos uma operacionalidade no corpo que se encontra implicado nos processos de criação em dança. Nesse entendimento participei da mostra/pesquisa *Itens De Primeira Necessidade*, ocorrido no Teatro do ICBA, em Salvador-Bahia durante o Projeto Interação e Conectividade III, promovido pelo Grupo DIMENTI. Esse projeto consistia numa mini-residência com alguns profissionais de dança que foram

sumário

selecionados para estar durante cinco dias nessa experimentação. A pesquisa artística se realizou da seguinte forma: Bate papo, apresentação individual/reconhecimento, experimentações na sala, discussões coletivas sobre a proposta a ser experienciada/demonstrada.

Nessa oficina veremos qual a questão principal. Vamos testar ideias, dar corpo e encontrar maneiras de serem resolvidas no corpo. (...) Não proponho aula normal, proponho espaço para reflexões, de troca e até modificação de algum procedimento caso haja alguma necessidade, o formato de oficina é diferente. (...) Momento pessoal, no corpo. Estímulo para aprender por si mesmo te leva a algum lugar, a convivência diária, estabelece uma conexão como morar junto (EVELIN, pesquisa de campo, 2009).

A escolha em participar, observar e escrever conflui em pensar essa experiência de produção legitimada como “profanação”, que segundo Agamben (2007), acerca daquilo que é sacralizado, tirado da esfera do comum. Uma interpretação com investimento afetivo, de desejo e sem determinações do certo ou errado, apenas implicada nas imagens que serão apreciadas e suas reverberações.

Assim, na minha opinião, o fato de um dado organismo possuir uma mente significa que ele forma representações neurais que podem se tornar imagens manipuláveis num processo chamado pensamento, o qual acaba por influenciar o comportamento em virtude do auxílio que confere em termos de previsão do futuro, de planejamento desse de acordo com essa previsão e da escolha da próxima ação (DAMÁSIO, 1996, p. 116)²⁸

Entende-se que a organização está no corpo de quem dança e segundo o neurocientista Antonio Damásio (1996, p. 125) “essas imagens são baseadas diretamente nas representações neurais, e apenas nessas, que ocorrem nos córtices sensoriais iniciais e são topograficamente organizadas”.

²⁸ Antonio Damásio é professor, neurocientista e pesquisador. Autor dos livros *O Erro de Descartes*, *O mistério da consciência* e *Em busca de Espinosa*.

A citação de Marcelo Evelin durante a pesquisa de campo, como a proposta *Itens De Primeira Necessidade* ao ser apresentada, já predispõe a criação de imagens que irão sendo formadas a partir de um exercício/reflexão, trazendo implicações em outras imagens, lembranças e situações que aconteceram ou que virão a acontecer. A experiência proposta por Marcelo Evelin sucinta um atrelamento imediato a um referencial epistemológico de corpo, pois possibilita a compreensão desse em fluxo em redes perceptivas com o ambiente, ou seja, *Corposmídia* de suas ações, interpretações, julgamentos, associações e ajustes corporais.

Mini-residência: *Itens de Primeira Necessidade* (2009).



Foto: Acervo Marcelo Evelin.

As argumentações sobre o corpo que dança nesse contexto e sobre o que se propõe a discutir e quais abordagens a partir de um exercício reflexivo na elaboração artística, visa contribuir para argumentação conceitual de outras composições em dança,

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação

sumário

com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o *corpomídia* lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o *corpomídia* se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER, 2005, p. 131).

Durante o processo artístico/colaborativo *Itens De Primeira Necessidade*, foram feitas experiências/negociações com as informações/corpos dos participantes do workshop e durante todo o exercício criativo, intercambiando com referenciais teóricos, imagens, espaços diferenciados e metáforas foram utilizadas pelo coreógrafo. Dessas negociações surgiram outras informações, aliando movimentos continuamente em todos e a todos.

Mini- residência: *Itens de Primeira Necessidade* (2009)



Foto 3: Cipó Alvarenga

s u m á r i o

O entendimento coevolutivo propõe uma concepção de pensar as coisas processualmente, numa relação com o outro e com o ambiente, um procedimento colaborativo de uma relação de interação que surgem de acordos que procedem nos argumentos contextuais e pertinentes. Essas relações não se tratam de incompletude, mas de combinações que constituem um argumento contextual representativo do que se discorre em relação à obra a ser composta.

Como já fora citado, não é uma lógica causal, mas um procedimento representativo do que se propõe em relação ao processo colaborativo em dança.

Em vez de eternidade, a história; em vez do determinismo, a imprevisibilidade; em vez do mecanicismo, a interpenetração, a espontaneidade e a auto-organização; em vez de reversibilidade, a irreversibilidade e a evolução; em vez da ordem, a desordem; em vês da necessidade, a criatividade e o acidente (SANTOS, 2009, p.48)²⁹.

Durante todo o processo Marcelo Evelin reflete e fala da incompreensão em relação sobre o que se diz da produção em dança contemporânea, realçando o erro de tratá-la como estilo.

Dança contemporânea se caracteriza pela instabilidade simultaneidade de ações em diferentes camadas, a quebra de normas e regras, a discussão das próprias referências. É a percepção de um mundo onde tudo acontece muito rápido. Onde dirigimos, tomamos uma Coca-cola e falamos ao celular ao mesmo tempo (EVELIN, 2009 em entrevista de campo).

Durante esse processo de criação, o coreógrafo delinea alguns procedimentos/eixos de sua pesquisa artística, como uma leitura de dança como: percepção, ação e memória, que em um primeiro momento se configura em ações/performances em estúdio com o propósito de irromper o cotidiano da cidade ou não, procurando

²⁹ Boaventura de Souza Santos, sociólogo e autor dos seguintes livros: Um Discurso sobre as Ciências, Introdução a uma ciência pós-moderna, dentre outros.

complexificar a ação de um corpo e sua capacidade de adaptação. Em um processo de criação como esse, pode-se perceber o corpo como um sistema aberto a trocas e contaminações, distendido, transformando e sendo transformado, no meio em que vive, numa relação em que corpo e ambiente mostram-se diretamente coimplicados, em outras palavras, relações entre corpo e ambiente.

Partilhar dessa experiência compactua a chance de dialogar com profissionais da área, autores e referenciais epistemológicos que discutam processos de criação e possam criar possibilidades diversas nos modos de produzir dança, além de articular discursos menos dualistas.

Mini-residência: *Itens de Primeira Necessidade* (2009).



Foto: Acervo Marcelo Evelin.

Segundo Evelin, uma ação proposta em dança, como por exemplo: um levantar de braços ou pernas, um agachar, ou mesmo um estar parado, ou seja, uma ação aparentemente direta e com uma determinada função, não destitui o improvável, a possibilidade de ocorrências distintas, assim, é no corpo que dança que o determinismo

s u m á r i o

proposto pela física clássica, um pensamento baseado em ação e reação se dissipa. “É em todos os níveis que a formulação das leis da física deve ser modificada, de acordo com este universo aberto, em evolução, onde vivem os humanos” (PRIGOGINE, 1996, p.113).

É válido registrar que enquanto sistema, a dança se auto-organiza continuamente, por procedimentos e conexões coerentes que passam também por entendimentos, escolhas e afinidades entre os elementos constitutivos da coreografia. Uma ação colaborativa requer tolerância temporal uma vez que exige uma elaboração por acordos coletivos. As trocas promovem em alguns momentos ajustes que passam a ser constitutivos na composição para repensar sobre o fazer artístico/criativo, ampliando possibilidades de diálogo e articulação no compartilhamento de ideias e proposições.

O entendimento da dança, deslocado para o eixo da instabilidade, reorganiza nossos conceitos estabilizados: põe no corpo o que estava na coreografia; a dança; põe na dança o que estava no corpo: a identidade; e põe na relação entre todos o que estava em cada um: a autoria (BRITTO, 2008, p. 109).

Citando algumas falas de Marcelo Evelin que se tornaram ecos durante essa residência fomenta reorganizações e acordos de movimentos, como:

- “Espaço de percepção”;
- “Possibilidades de interação/investigação sem um resultado final”;
- “O corpo se encontra em negociação com ambiente”;
- “A dança ocorre *no* corpo”;
- “As informações chegam, se organizam, passam a fazer parte do corpo e se transformam em corpo”;

s u m á r i o

- “Ver a ação presente do corpo”;
- “Percepção/ação/interação”;
- “Implicações: rua adentrando no corpo/corpo adentrando na rua, como perceber pontos de tensão”;
- “Elementos estruturais da ação/interação variam em cada apresentação”;
- “Impossibilidade de reprodução da ação em sala de ensaio/zonas de tensão que são geradas”;
- “Atuação/ação Performática, necessita ser constantemente vivenciada”;
- - “Espectador/co-autor, ou não?”;
- “Atuação como estranhamento/loucura/profanação/solidão”;
- “Corpo alheio, corpo cera, corpo sem corpo, corpo *matável*, corpo estranho, corpo suicida, corpo pacote, corpo dormente, corpo sem ar, corpo murcho”;
- “Corpos entre significação e sentido”;
- “Corpos que lutam em suas lutas silenciosas, veladas, lutas que escapam ao controle ou ao querer, lutas que são travadas no, com e pelo corpo”;
- “Corpo que não resiste mais, corpo sem olho, cabeça, mão...”.

Mini-residência: *Itens de Primeira Necessidade* (2009).



Foto: Acervo Marcelo Evelin.

Para esse coreógrafo fazer dança trata-se de estudo contínuo, em que teorias são produtoras de conexões, intercâmbios e reformulações, mas nada disciplinador, como uma regra a ser seguida. São enunciados que o estimulam como artista a associar novos saberes, pois “olhar” a dança necessita de certa complexidade que envolve também o olhar experiente do propositor.

“Todo relacionamento entre pessoas, ideias ou qualquer outra coisa, instaura-se a partir de pontos de conexão advindos de algum tipo de similaridade entre as propriedades dos termos relacionados” (BRITTO, 2008, p. 12). Ou seja, essa vasta complexidade que compõe nosso mapa corporal, tem um alcance relativo, pois mesmo criando conexões, possibilidades dedutíveis de instauração/afeição, não existe uma resultante exata como uma equação matemática.

As estratégias coreográficas a serem registradas são *processos* “e, como tais, não ocorrem no vácuo, mas engendram-se pela ação da temporalidade que é ininterrupta e promove modificações irreversíveis nos estados das coisas (BRITTO, 2008, p. 12).

Durante a pesquisa de campo realizada no Teatro do ICBA em Salvador-Bahia, que aconteceu no mês de junho de 2009, algumas reflexões sobre o processo de criação foram se configurando como estratégias naquele determinado momento. Nada determinado como fórmula, mas como um caminho propositor de ações em dança, movimento, apresentação ou mostra.

Mini-residência: *Itens de Primeira Necessidade* (2009).



Foto: Acervo Marcelo Evelin.

A proposta inicial consistia na articulação de seu pensamento atual em dança com os corpos/ideias apresentadas na mini-residência. Muitas vezes trazendo para sala seus anseios para construir de forma compartilhada com um grupo de dançarinos visivelmente diferenciados, Evelin parecia se sentir à vontade por se tratar de profissionais experientes e de diferentes locais/culturas e, compunha em sua fala possibilidades evidentes de negociação. Seu discurso prosseguiu com sua dança e pôde ser confirmado a cada dia de trabalho, na escuta das vozes e dos múltiplos corpos. Cada experimentação movia os profissionais presentes de forma coletiva e processual.

s u m á r i o

É interessante lembrar que quando se pratica dança num espaço coletivo, aprende-se também a funcionar coletivamente fora dele, ou seja, na sociedade, com consequências prioritariamente políticas. Conseqüentemente, passa-se a buscar uma comunidade não delimitada por posições hegemônicas e binárias (SETENTA, 2008, p. 99).

Sendo o processo um fenômeno que descreve a ocorrência simultânea e continua de muitas relações de diferentes naturezas e escalas de tempo, salvo em condições modelares, não há como identificar seu começo ou seu fim-visto que não descrevem *trajetórias* de um ponto para o outro - ou sequer, distinguir precisamente quais os termos envolvidos (BRITTO, 2008, p.13).

Esse *processo* como o próprio nome literalmente conduz, reflete no trabalho do artista composições/ações que conjugam em procedimentos efetivos e afetivos durante o decorrer das ações em dança, como o exercício colaborativo. O processo interativo era sempre bem-vindo e em geral as contribuições tornaram-se valiosas no contexto de retroalimentação de informações e proposições. A proposta para edição da mostra para apresentação final continha também visitas à área externa do teatro, à rua, além de visitação de pessoas externas, ou seja, essa residência estava literalmente aberta.

Foram diversas as possibilidades de investigação de movimento sobre quais os *Itens de primeira necessidade* e esses surgiam enquanto o processo avançava, mas o que se fazia necessário para cena seria essencialmente os corpos, ou seja, *ser/estar* na cena. Como a proposta do coreógrafo permeia as apreciações das falas individuais, a colaboração foi se legitimando na medida em que se desenvolvia o *processo artístico*, amplamente visível no corredor da Vitória em Salvador/BA.

Mini-residência: *Itens de Primeira Necessidade* (2009).



Foto: Acervo Marcelo Evelin.

Durante o decorrer de participação nesse projeto foram feitas citações de escritas de Giorgio Agamben³⁰, Zygmunt Bauman³¹ e Michel Foucault³². Autores que desenvolvem estudos imbricados nas relações da sociedade e contribuem em olhar a dança nesse contexto, já que o corpo sempre se encontra inserido em diversos modos relacionais de poder. Assim, o projeto foi se construindo na medida em que as ideias foram sendo experienciadas, tangenciando informações que foram validadas na medida em que as experimentações se organizavam, nos registros desses corpos/memória e nas visitas externas.

³⁰ Filósofo contemporâneo.

³¹ Sociólogo que iniciou sua carreira na Universidade de Varsóvia Tem mais de dezesseis obras publicadas no Brasil, todas elas de grande sucesso, dentre as quais podemos destacar *Amor líquido* e *Globalização: as consequências humanas*.

³² Epistemólogo francês, formado em Filosofia e Psicopatologia. Dentre suas publicações destaca-se *Vigiar e Punir*.

O discurso se situava em: testar as ideias/dar corpo/encontrar maneiras a serem resolvidas *no* corpo e a flexibilidade dialógica do coreógrafo, possibilitava um trânsito constante de trocas mútuas entre ele e nós, dançarinos. Parece ser possível nessa relação de criação recorrer a uma flexibilização na autonomia artística como uma estratégia coreográfica de sobrevivência.

Esse comportamento desenvolvido pelo coreógrafo se fez presente até na edição final do trabalho, em que todos os participantes dialogaram sobre o que seria cabível na proposta a ser apresentada naquele momento e qual o procedimento a ser adotado em *Itens De Primeira Necessidade*, ratifica o comportamento, o comprometimento e a potencialidade de escuta do coreógrafo durante todos os encontros.

TRILHA UM: CRIAÇÕES COMPARTILHADAS

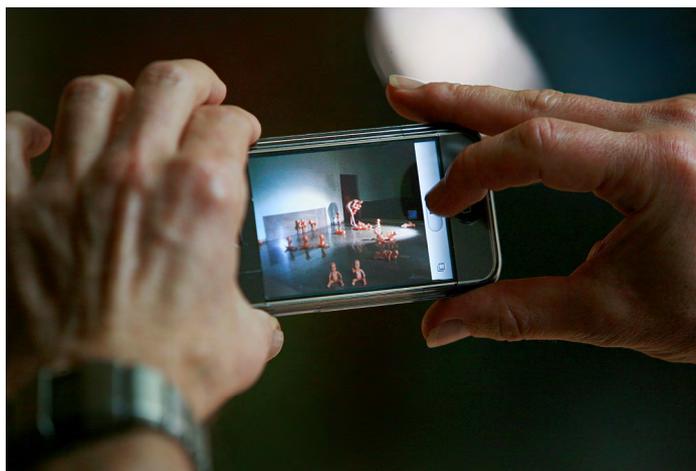


Foto 4: Rogério Ortiz

O corpo enquanto *mídia de si mesmo*, se constitui como troca de informações, que se configura em acordo com o ambiente. “Quem

investe na constituição de uma comunidade de dança, vai produzir um tipo de dança relacionado a enunciações que são proferidas enquanto agência coletiva” (SETENTA, 2008, p. 101)³³.

Durante o processo investigativo de *Itens De Primeira Necessidade* algumas questões encontram-se implicadas no trânsito de informações presente numa ação corporal. Essa proposta se constrói sobre o seguinte argumento,

O conceito de *corpomídia* sustenta essa hipótese quando explica que o corpo que se vê é um conjunto de informações em relação. O corpo é sempre um estado de corpo, uma vez que o fluxo das informações não estanca. Isto faz com que no corpo, a cada momento esteja em outro estado (MACHADO, 2007, p. 35).

Tal implicação está no estudo de “percepção/cinestesia” presente em todo processo que mobiliza a prática processual investigativa e crítica do artista.

Lá se foram, pelo ralo das imposturas conjugatórias, as ideias de origem, matriz, influência, identidade e genealogia, tão em voga nos atuais discursos de interpretação historiográfica e crítica da cultura e da arte, e tão impróprias à compreensão de sistemas complexos não lineares, como o são a vida, a construção da história e a produção de ideias (BRITTO, 2008, p. 13).

Nesse estudo desenvolvido pelo coreógrafo, fica claro seu olhar investigativo por cada corpo individualmente, a noção de transformação que acompanha esse corpo e também como ele reage às interferências externas em relação ao espectador/ambiente. Experiências que refutam a linearidade e o autoritarismo e focam no corpo e suas realidades diárias no contexto social e cultural. A capacidade de adaptação do corpo vai se construindo na medida em que interage e intercambia com outros

³³ Jussara Sobreira Setenta, Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e professora do Curso de Graduação em dança na mesma Instituição de Ensino Superior. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006), Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2002), Especialização em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (1996) e Graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1992).

sumário

corpos, e dessas ocorrências surgem estados que se autorregulam à medida que se reconfiguram através da necessidade de comunicação e de uma continuidade de interações com o ambiente.

Estado do corpo é movimento contínuo, e não é uma paralisação, um congelamento do que está ocorrendo. Não há captura de imagem como representação fotográfica, ou seja, como se o corpo parasse no tempo em um estado. Estados do corpo são contínuos e transitórios. E sendo assim, seus aspectos são circunstanciados, pois aparecem correlacionados aos processos em que se encontram envolvidos: Estados do corpo são aspectos do corpo (MACHADO, 2007, p. 35).

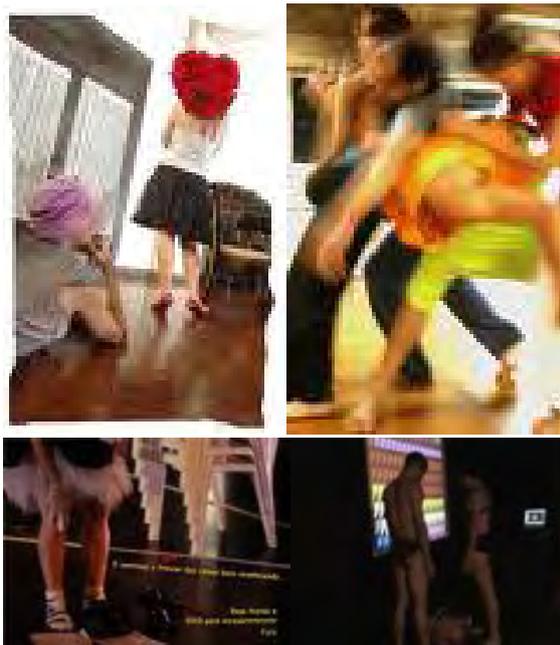
Todo processo artístico colaborativo acompanha um exercício reflexivo acerca de trâmites operacionais para sua execução, como também o caráter transitório das informações que circulam, promovendo ações processuais em relação com o ambiente, coevolutiveamente com outras informações, como por exemplo: visuais, culturais e corporais. Conceitos como *dentro* e *fora* no corpo não se apresenta como fronteira.

Espectáculo *A Mulher Gorila* (2006)



Fotos: Carlos Barral.

Grupo HIS Contemporâneo (2008-2009) e Grupo X
de Improvisação em Dança (2008-2009)



Fotos: Acervo Pessoal.

Segundo Machado (2007, p. 34), “Corpo, um estado provisório. Está sempre no fazer-se. Uma mídia, *Corpomídia*, pois a todo instante outro estado de corpo emerge. Suas imagens, em relações constantes, coevoluem com as imagens do ambiente”. O foco investigativo do artista nesse momento se situa nos corpos e sua fala está imbricada no processo artístico que emerge das possibilidades/ideias/questões apresentados por cada um desses corpos. Nesse caso, sua/nossas questões/ações apresentam um formato estético em constante reconfiguração, em processo de caráter transitório, num diálogo constante com as informações/relações, corpo/ambiente.

sumário

O corpo ao se situar em um processo colaborativo consubstancialmente formado nas implicações que o cercam reage concomitantemente ao que circula ao seu redor. *A dança como pensamento do corpo*³⁴, segundo Katz (2005) se encontra em contínuo movimento e ocasionalmente se faz implicado em ocorrências e interações do ambiente, e esse produto de interação é ação/movimento/dança.

As relações entre corpo e ambiente se dão por processos coevolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa é ressaltar a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador (GREINER; KATZ, 2005, p. 130).

Ao entender o corpo como *mídia de si mesmo* atesta-se que cada dança representa um tipo de negociação implicada nas experiências de corpo, propondo acordos em discursos, performances e ações, que se organizam pelas informações que se tornam corpo e ao serem selecionadas fazem parte desse corpo que dança.

Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas pra se organizar na forma de corpo - processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de

³⁴ *Um, dois, três a dança é o pensamento do corpo*. Trata-se de uma tese desenvolvida pela pesquisadora, professora e crítica em dança, Helena Katz, em que ela aborda a dança como pensamento do corpo exemplificando com uma reflexão teórica/prática no qual o pensamento é tido como organizador de informações/ações, movidas por propósitos. Nesse contexto, a dança como mecanismo evolutivo ganha complexidade como se organiza no corpo e a ação se processa mesmo que não tenha visibilidade, ocorrendo um fluxo de conexões e atualizações adaptativas em processo.

trocas com o ambiente. E como fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção do corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo” (GREINER; KATZ, 2005, p. 130).

Partindo de um pressuposto que o corpo se transforma constantemente com as informações que chegam e se tornam corpo coadaptativamente e, corpo como informação não estanque, que não é meio e nem lugar de abrigo de informações, mas de transformações, esse estudo destaca a citação de Antonio Damásio que indica entre outras coisas a investigação de estados corporais a partir de memórias, sentimentos e emoções “A essência da tristeza ou da felicidade é a percepção combinada de determinados estados corporais e de pensamentos que estejam justapostos, complementados por uma alteração no estilo e na eficiência do processo de pensamento” (DAMÁSIO, 1996, p. 177).

Machado (2007, p.12) apresenta imagens como informações que evoluem, ou seja “as imagens são apresentadas como informações que se constituem como corpo e funcionam como índices de seus estados. Tais estados vão se dando nos acordos que cada corpo vai realizando com o ambiente onde se encontra e são irreversíveis”.

A Teoria *Corpomídia* rejeita as constantes posturas dicotômicas presentes em dança quando dizem “não pense, dance”, reproduzida pela mídia de massa e por profissionais experientes e propõe um entendimento de corpo na qual as informações circulam transversalmente à comunicação e se faz presente no corpo processual, transitório, dinâmico e não linear.

Acordos/ações se fazem presentes em dança a partir de determinados ajustes, que potencializam estímulos sem limites rígidos, estreitos e disciplinados, e segundo Machado (2007, p. 13): “O corpo em movimento deve ser visto como fluxo de imagens no espaço-tempo onde se alterna o jogo entre dissipação e regularização, transformação

e organização. Todavia, nem tudo pode ser apreendido nem pelo corpo que faz nem pelo corpo que vê”.

Um exercício prático de compilação de informações nesse contexto composicional criativo compõe um objeto de reflexão sobre o que se propõe em relação a estratégias coreográficas em processos de dança contemporânea, precisa ser sempre compartilhado.

sumário

TRILHA DOIS: METÁFORAS COMO ESTRATÉGIA DE COMPOSIÇÃO

Espetáculo *Cartas de Amor* (2009)



Fotos: Acervo Pessoal.

Espectáculo *Mono* (2008)



Foto: Acervo do Núcleo de Criação do Dirceu, Teresina/PI.

Lakoff e Johnson³⁵ articulam operação cognitiva na construção de metáforas favorecendo ao corpo estabelecer um processo de comunicação e entendimento ao que se propõe discutir, assim, a dança se constrói também por metáforas, de forma transitória e processual e isso acontece na proposta de Marcelo Evelin.

Em todos os aspectos da vida, não apenas em política ou em amor, definimos nossa realidade em termos de metáforas e então começamos a agir com base nelas. Fazemos inferências, fixamos objetivos, estabelecemos compromissos e executamos planos, tudo na base da estruturação consciente ou inconsciente de nossa experiência por meio de metáforas (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 260).

Discutir, articular ideias, refletir e reverberar conhecimentos faz parte desse processo coevolutivo de pesquisa. Em conexão com outras áreas, produzir conhecimento em dança tornou-se

³⁵ George Lakoff é linguista e Mark Johnson é filósofo. Autores do livro *Metáforas da vida cotidiana* e *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*.

s u m á r i o

uma necessidade evolutiva e epistemológica. Descrever sobre o a complexidade que envolve esse estudo com citações pessoais, teóricos da comunicação, leituras de textos, procedimentos utilizados durante esse processo e a utilização de referências imagéticas, reconhece o quanto o corpo e a mente não podem estar separados.

Dentre outras coisas, nesse processo Marcelo Evelin propôs questionar sobre o que é um espetáculo de dança? ou o que caracteriza uma obra? a relação de passos e mais passos a serem apresentados, a colocação de um linóleo para bailarinos dançarem ao ar livre, mesmo que fora de um teatro? E fez essa provocação: *O que se faz em dança contemporânea, precisa estar inserida em um determinado contexto para ser dança?*

As pesquisas em dança têm avançado muito e, ao exercitar um olhar da dança em acordo com as mudanças ocorridas nos últimos tempos propõe formulações que colaboram para complexificar diálogos. *A dança como pensamento do corpo*³⁶ e citada por Katz (2005) realça e favorece o trânsito entre arte e ciência, reconhecendo a importância de pensar corpo o que propicia o surgimento de questões relativas ao/no corpo como possibilidade de investigar a respeito do jeito como algumas danças se organizam. (...) Seja a arte uma adaptação ou um subproduto, seja uma mistura das duas coisas, ela está profundamente arraigada em nossas faculdades mentais (PINKER, 2004, p. 547)³⁷.

Durante todo o processo desenvolvido nessa mini-residência, algumas questões foram debatidas em sala como, por exemplo: dançar e/ou executar passos de dança, como se faz uma prática de dança em um espaço coletivo, como ocorre o compartilhamento e escuta das vozes de 'cada' corpo?

³⁶ Citada anteriormente.

³⁷ Psicólogo e linguista, autor do livro *Tábula Rasa, a negação contemporânea da natureza humana*.

sumário

O coreógrafo apresenta como o corpo vai criando códigos e estabelecendo um tipo de dança. Esse padrão/ação/movimento é tratado por ele como modelo de organização desse corpo, que serve como reconhecimento de possibilidades conectivas e possibilidades a serem transformadas e inventadas.

O termo que ele utiliza como referência serve como elemento norteador para formular questões a serem produzidas em dança. Como estratégia de criação, a palavra *instrução* é utilizada no contexto experiencial e citada por Evelin durante seu processo para executar um procedimento, encaminhamento. Como criador ele correlaciona a ideia de instrução a partir de metáforas. Uma instrução de rastros e pistas segundo ele como: marcas em árvores para testemunhar uma passagem, como mensagens em garrafas que boiam no mar ou como senhas para brindes. (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo).

As relações não são operações de complementaridade destinadas a fornecer às coisas aquilo que lhes falta, como se o que faltasse a qualquer coisa fosse não ser a outra. Elas são interações adaptativas e residuais que não ocorrem no vácuo, mas surgem de agendamentos contextuais e procedem gerando outros (BRITTO, 2008, p. 114).

A dança é um fenômeno complexo, em que processos físicos são desencadeados e realizados por experimentos pessoais de artistas que irão gerar uma configuração de movimentos inseridos nas relações espaço-temporais e nas problematizações que se encontram inseridas ao seu redor. Essa questão também nos mobilizou em um determinado momento do processo e se encontra coimplicada na relação corpo e ambiente, conseqüentemente gerando interações simultâneas que se organizam de forma dinâmica num processo contínuo no espaço em que esse corpo se insere, atualizando-se constantemente.

A interação é um fator para estudar/fazer dança, reorganizando-se continuamente num esforço coadaptativo, em que o corpo é o

lugar de ocorrência como condição necessária à experimentação/ exploração do que se pretende criar.

“Para teorizar a dança, precisamos de olhos que possam ver o que não porta visualidade plena. Percorrer as dobraduras da sua concretude dominante e corpórea para escapar, por vãos e desvãos, ao imperialismo da atribuição de significados extra-dança” (KATZ, 2005, p. 256). Com esse pensamento de corpo a dança proposta por Marcelo Evelin se constitui, pela possibilidade de ver e ser visto, pelas discussões e reflexões provocantes, pelo jeito de nos atravessar enquanto ação corpórea e pela fuga a denominadores comuns que delatam e relatam um modo único de viver.

TESTEMUNHO EM ATUAÇÃO, FEITURA E TESTAGEM³⁸

CORPO SEM corpo. 06 de Junho de 2009.

Pessoas caminham vagando na rua, adultos, idosos, jovens, turistas, vagabundos, mendigos, bêbados... Qual ao destino? Não importa. Deparam-se com mais pessoas numa avenida em que se situa o metro quadrado mais caro de Salvador e encontram corpos soltos, correndo no lugar, se embrulhando, sentados, pelo chão, pela rua, ajoelhados, deitados, embalados, se equilibrando, estáticos, com um plástico na barriga, com um pano cobrindo o rosto ou se lavando; não são corpos comuns, contém uma disposição diferente de quem transita naquela zona ou que tem um arquétipo de mendicância.

Ao som das buzinas de carros, das vozes das pessoas e de olhares que se tornam cúmplices no julgamento daquele momento

³⁸ Relato pessoal sobre a residência Itens de primeira necessidade.

sumário

sem nunca se terem vistos, se tornam parceiros e entrecruzam pensamentos como se fossem eles, os inquisidores, de julgados a julgadores que levam seus passos e adentram a esse ambiente.

Os espectadores, transeuntes, cada qual com sua história, memória e imaginação, pisam e registram sua passagem com rapidez e a uma distância segura para que não haja qualquer forma de contato, esbarro ou colisão com esses seres herméticos que atuam nessa rua em Salvador.

Esse processo não tem começo, possa ser que tenha se iniciado com o bate-papo informal e desprezioso, proposto por Marcelo Evelin na sala de ensaio, com pessoas com absoluta vontade de experienciar, dando seus vastos depoimentos biográficos, ou no momento da performance na rua, ou ainda durante o decorrer desse processo pós-performance, isso irá depender de cada corpo.

Na performance no corredor da Vitória em Salvador/Bahia, a apresentação se deu como um processo já em andamento não se fazendo anunciar pelos sinais de salas de teatros que indicando o início de uma apresentação.

A impressão inicial é de que os corpos ali instalados pareciam se compor de vazios, corpos em total estado de solidão, que não se comunicam. Corpos jogados ecoam em meio ao aquele cenário rico e suntuoso da primeira capital do Brasil. Ao fundo, imagens compõem a ação, árvores centenárias, igrejas e museus seculares, lojas de presentes, olhos arregalados, colégio, edifícios suntuosos, adolescentes, banca de revista, construções, aparts. Não se tem objeto de cena, como: iluminação, cenografia, linóleo. O ambiente que é a rua se revela de forma gradativa na medida em que as pessoas penetram aqueles corpos e perguntam: *“São loucos? Drogados? Ela é louca? Aconteceu algo nessa rua? Vamos chamar a polícia? Ato político? Onde está o SAMU? Não faça isso se não morre! Já fotografei,*

s u m á r i o

chega agora! Se mate vá! Cuidado para não ser roubado! Tão jovem e já enlouqueceu! Será que morreu? Eu já vi isso, é louca mesmo? Moça, ele é doente? O que está acontecendo hoje? Pode entrar, amanhã tem mais! Nossa ele é forte mesmo! Olha, eu moro na rua, cuidado vão levar o seu Ray Ban (?). Tem um tempão que está se batendo na parede! Aceita uma escova minha filha? Ele tá aí a um tempão, viu? Ela está fazendo propaganda para a loja, volte que amanhã tem mais!". Enfim, o corpo se torna uma mercadoria, exposto e à venda para aquelas pessoas e suas descrições e análises pessoais.

Os transeuntes, que são os espectadores, faziam cada um o seu próprio diagnóstico, os olhares se tornavam mais questionadores e na frente dos *performers* eles criavam certa intimidade, um ato evasivo próprio da baianidade soteropolitana. Perguntam, ameaçam, questionam, soltam gracejos...

O local centenário é sugestionador de imagens. Cada vez mais, pessoas param para observar a cena, induzidos pelas informações corporais transcritas pelos corpos/cadáveres, a fim de se tornar também um participante ativo nessa ação que envolveu um coletivo de artistas que foram selecionados para participar de uma mini-residência com o coreógrafo Marcelo Evelin Piauú, no projeto Interação e Conectividade III, proposta pelo Grupo Dimenti/BA.

Em *Itens De Primeira Necessidade*, o processo de compartilhamento proposto desde o uso da roupa até o local da ação, foi uma das estratégias criativas coreográficas utilizadas e propostas para execução da performance/ação. Aquelas cenas repetidas insistentemente de forma crua com ou sem roupas, que deixam à mostra os corpos, sentimentos e afetos, fazem também parte do processo artístico. Para o público eles não eram mendigos, pois eles observavam as formas do corpo, os corpos, e as roupas. Eles eram alguma coisa. Mas, existia certo mal-estar por causa daqueles corpos estarem localizados naquele local burguês, sem

s u m á r i o

nenhum tipo de afrontação, mas de ação conjunta, numa mobilização continuada de pessoas que pareciam se situarem em um contexto fora dos padrões normativos de uma sociedade contemporânea.

Qualquer ação poderia acontecer durante esse percurso, sem previsão sobre essas reações que podiam decorrer das relações entre os transeuntes e performers durante a apresentação, o grande desafio era atuar e ao mesmo tempo manter a interação/conectividade não apenas no ser/estar corpo, mas em todos os elementos que compõem a rua, carros, lixo, pedintes, malucos, crianças... Coadaptativamente. Fiz algumas perguntas durante essa ação: como sobreviver e resistir?

Seria aceitar para sobreviver? Nessa ação, lembrei dos corpos em Auschwitz, que eram submetidos a uma ideologia autoritária, perversa e à morte. A sociedade contemporânea descrita por Zygmunt Bauman se mostra na violência com o qual as pessoas olham aqueles corpos, com indiferença para uns, com medo ou com piedade para outros. Como essa performance foi aberta, propiciou leituras diferentes, um olhar que se reestrutura a medida que penetra ao pensamento e a partir da capacidade criativa e interpretativa de cada transeunte, ou seja espectador.

A dança é um fenômeno complexo, essa complexidade abrange estímulos que se envolvem para operarem de forma conjunta de maneira que se forma como pensamento do corpo. Essa definição de que a “sendo dança semiose permanente (...)”, dita por Helena Katz (2005, p.43) cabe perfeitamente como é entendida nessa experimentação. As ações são realizadas inseridas naquele espaço-tempo, por meio de experimentos próprios e investigativos, rodeada por todo um local chamado Corredor da Vitória. Todo o processo instigou de forma muito singular o exercício criativo, favoreceu e estimulou a percepção em relação à experiência contato/rua, o conhecimento humano e a individualidade de cada artista, uma descoberta muito pessoal/processual. Inesquecível.

4

**ESTRATÉGIAS
DE CRIAÇÃO:**
mono e Bull Dancing
por Evelin

sumário



Foto 9: Rogério Ortiz

As observações sobre as estratégias utilizadas pelo artista nessas composições e aqui apresentadas em diálogo constante com notas pessoais, ocorre via necessidade particular e afetiva enquanto *Corpomídia* em observação do mundo. Motivada pelas imagens produzidas nos seus trabalhos e o jeito de organizar as informações, entendo imagem como acontecimento, de comunicação no corpo e do corpo com o mundo (MACHADO, 2007) nesse entendimento descrevi literalmente sua experiência enquanto coreógrafo e observei variadas habilidades, dentre elas a de articular, política, diversidade, cidade e cultura, um jeito que instiga memórias corpo/contexto.

Muitos representam a dança como a expressão de um eu interior. Outros, como ligação com o sagrado. Dança como aquilo que dá forma ao invisível. No entanto, ela também poderia ser tomada como um modelo para o entendimento dos acontecimentos do mundo. Por se constituir como uma evidenciação do trânsito entre o biológico e o cultural, modeliza as questões permanentes ao homem, da evolução à tecnologia, dos sistemas auto-organizados à temporalidade. Afinal, exatamente porque os cérebros inovam tanto, é que o comportamento inventa primeiro e a anatomia muda depois.

Onde mais senão na dança isso se explicita no próprio modo de fazer? Onde mais explicar isso senão na noção de semiose pierceana, aquele processo que sempre determina uma mudança de hábito? (KATZ, 2005, p. 168).

Sua produção reage conforme se faz afetar pelo ambiente em qual local estiver, e apresenta conforme um colecionador de dados, sem limites e nem pressões na sua maneira de agir, pensar e mover. Sua produção são imagens impregnadas de afeto e conexões que vão sendo construídas conforme acontecem os encontros entre seus colaboradores. Sem medo de se tornar, clichê ou criar um padrão de coreografar.

sumário

MONO



Fotos 10, 11, 12 e 13: Rogério Ortiz

Importa diferenciar o pressuposto que define as coisas como entidades dadas, daquele que as considera sistemas dinâmicos: o pressuposto co-evolutivo (BRITTO, 2008, p.13).

s u m á r i o

Mono foi criada em 2008 para testar a relação entre o fazer/expor, suscitando, no público, questionamentos sobre corpo, cultura e sociedade. São três trabalhos, três solos independentes, mas não excludentes e que fazem parte: Marcelo Evelin, Jacob Alves e Cipó Avarenga. Durante toda essa performance os três artistas dividem o espaço simultaneamente com ações que envolvem bonecas, banha animal e luz negra. Como já fora citado anteriormente, como coreógrafo propõe um jeito de pensar dança articulando referenciais teóricos à prática artística com discussões/questões pertinentes que o mobilizam. Seu processo colaborativo segue através de questões que o instigam e que o atraem.

Mono foi um estudo começado despreziosamente no início de 2008. Nesse mesmo ano tive a oportunidade de testá-lo de diferentes maneiras em diferentes salas, estados do Brasil e países, em situações as mais variadas. Os comentários foram muitos - não tentando otimizar ou desconsiderar as reações - mas fica claro pra mim que o importante mesmo de uma obra são as visões, os espantos, as reclamações e sublimações que se faz dela (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo).

Segundo Evelin essa obra é muito mais um trabalho de instalação do que dança. Sua busca nesse trabalho se constitui mais testar, do que fazer e mostrar e “Para quem está habituado a ver ou fazer uma dança onde a questão se concentra, no modo como os passos e as frases se ligam, há uma mudança grande desafiando esse olhar e esse fazer” (SETENTA, 2008, p. 86), movendo-se sempre randomicamente.

Sua proposta inicial da pesquisa se concentrou em um processo que ele chama de “instalação do corpo”, no processo inicial apresentado em Amsterdã, ele estava só em cena, uma solidão *Mono*, única se assim podemos dizer. Em dança se trabalha com um objetivo de exibir algo, nessa obra ele quis sair desses códigos aos quais os espectadores estão acostumados e buscar outras maneiras de expor sua arte.

s u m á r i o

Corpo nu como metáfora física da vida nua. O estado do nascimento e o da morte. O senso de privacidade, de completo despojamento, a capacidade de ser só carne. O fator igualitário, de ser nada mais do que é o outro, apenas separado pela condição de gênero, o que o torna ainda mais complexo nessa situação de ser um ou outro (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo).

Logo de início ele propôs para ambos, Jacob e Cipó (Evelin conheceu no Centro de Criação do Dirceu, na periferia de Teresina) um diálogo com o público, um exercício sequencial aos olhos do espectador. Porém os três trabalhos são exibidos concomitantemente e o público escolhe quanto tempo irá apreciar cada um deles. Nessa busca de “instalação do corpo”, seu trabalho produz autonomia.

A autonomia citada nesse texto sobre esse trabalho artístico se apresenta norteadora do processo e construção artística ao sair da condição de emissor e ordenador para os exercícios das possibilidades criativas. *Eu mando você executa* dá lugar para o reconhecimento, troca, diálogo e amplia conexões que resvalam nas próprias estratégias que ocorrem nas relações que se instauram.

Durante o estudo e seu depoimento em relação a essa prática artística percebe-se que a intenção se localiza no exercício de um reconhecimento entre as pessoas envolvidas e o ambiente, e consequentemente articula: flexibilidade, escuta, memória dos corpos e acordos entre os envolvidos no processo. Desta maneira, não há fronteira entre quem olha, aprende e ensina, uma estrutura de organização que ratifica o pensamento dos artistas envolvidos na dança.

A proposta dessa instalação incide na comunicação sensorial entre todos os corpos, em espaços diferentes. Jacob se apresenta nu, envolto por uma camada de gordura em todo o corpo, em cima de uma placa de metal. Um espaço limitado com pouca iluminação, segundo Marcelo Evelin um estado latente de um corpo arcaico, em evolução, que tenta se levantar e não consegue. Ratifico a solidão que paira sobre esse corpo.

s u m á r i o

Pensar nesse tipo de 'como' já indica uma maneira diferenciada de tratar assuntos de dança, pois prioriza esse 'como' em cada corpo, isto é no modo de resolver que cada corpo encontra e que é discutido e tratado no coletivo (SETENTA, 2008, p. 99).

Já Cipó foi inspirado em *A Dança do Fauno*, de Nijinsky³⁹. Nesse sentido o objetivo foi de apresentar um corpo menos espetacularizado do que apresenta a inspiração inicial. Segundo a descrição de Marcelo Evelin (2008, Pesquisa de campo) "A ideia é mostrar uma espécie de fauno cheio de erotismo e, como os movimentos do hip hop impressos em seu corpo, encaixariam nesse trabalho", ou seja, uma produção processual de corporalidades nessa ação em transformação e reação ao espaço circundante.

Marcelo Evelin se coloca entre inúmeras bonecas, cerca de 30 cm cada uma e sugere uma discussão sobre a relação entre objetos e o corpo, quando um se transforma no outro e se isso é capaz de gerar algum tipo de informação. Ele cita que nessa instalação foi trabalhada uma série de questões pessoais, como família, religião, amigos e sexo. Refere-se a um jogo entre afetos, memória e imaginação. Ele cita (2008, Pesquisa de campo) "crio esse meu mundo e deixo meu corpo coexistir com os corpos que surgem de maneira simples, não representativa, não dançada, não teatral". A trilha se faz a partir da respiração dos artistas e de seus respectivos movimentos.

Os resultados variam conforme as condições de flexibilidade conectiva disponibilizados pelas companhias para conjugar, nos termos de uma composição artística, as instâncias da estabilidade e da mutabilidade (BRITTO, 2008, p. 107).

Estratégia pressupõe criar ações para alcançar um determinado objetivo. Nessa concepção de corpo proposta por Evelin, a ideia não é somente levantar questões sobre isso ou aquilo a ser feito, mas

³⁹ Bailarino e coreógrafo russo, (28/12/1889 – 08/04/1950), dotado de excelentes habilidades físicas.

sumário

redimensionar a ideia do que seja dança em tempo real, e ampliar os modos de fazer/atuar em dança. A memória de cada corpo, experiência citada por Marcelo é utilizada amplamente nessa proposta coreográfica. Uma estratégia que faz sentido: um corpo *em trânsito*, que não para nunca de se comunicar, mover, trocar, uma relação em que corpo e ambiente coevoluem continuamente, nesse sentido é possível pensar no conceito de *self autobiográfico*⁴⁰ proposto por Damásio (2000).

O self autobiográfico baseia-se na memória autobiográfica que é constituída por memórias implícitas de múltiplos exemplos de experiência individual do passado e do futuro antevisto. Os aspectos invariáveis da biografia de um indivíduo formam a base da memória autobiográfica. A memória autobiográfica cresce continuamente com a experiência de vida, mas pode ser parcialmente remodelada para refletir novas experiências. Conjuntos de memórias que descrevem a identidade e a pessoa podem ser reativados como um padrão neural e explicitar-se como imagens sempre que necessário. Cada memória reativada opera como um 'algo a ser reconhecido' e gera seu próprio pulso de consciência central. O resultado é o self autobiográfico do qual somos conscientes (DAMÁSIO, 2000, p. 225).

Mesmo trazendo referências autobiográficas de cada artista na cena, o processo de criação de *Mono*, segundo Evelin se constituiu de maneira compartilhada, em trocas constantes e essas referências se interconectam, acionam outras informações entre os espectadores e se organizaram de forma coletiva. Anseios, conflitos e experiências tornaram-se agregados, aspectos fundamentais para a improvisação interagindo informações que se cruzaram no tempo e espaço proposto na apresentação.

⁴⁰ Damásio fala em três tipos de *self*: o *proto-self*, o *self* central e o *self* autobiográfico. "Diferentemente do self central, que é um protagonista inerente do relato primordial, e diferentemente do proto-self, que é uma representação corrente do estado do organismo, o self autobiográfico baseia-se em um conceito no verdadeiro sentido cognitivo e neurobiológico do termo" (DAMÁSIO, 2000, p. 224-225).

s u m á r i o

A dança contemporânea permeabiliza as fronteiras entre o fazer e o dizer quando se formula fora dos hábitos de entender o seu fazer como a habilidade de buscar a mais criativa correspondência entre os conjuntos de passos e os sentidos que eles já carregam antes do momento em que são colocados naquela dança, sentidos que lhes correspondem antes daquela situação específica que eles estão montando em cada obra onde surgem (SETENTA, 2008, p. 86).

Segundo Marcelo Evelin cada espetáculo propõe um procedimento. Em *Mono* o espetáculo foi sendo construído aos poucos. Estava muito bem dirigido as cenas e a cada encontro com os coautores surgiam possibilidades para que fossem direcionados novos andamentos ao processo artístico. Inicialmente, no primeiro encontro Evelin sugeriu que os ensaios fossem distribuídos em espaços diferentes, dentre os espaços eles escolheram, a sala, e o banheiro da casa que eles residem. Nada de um espaço convencional como uma sala de ensaios ou um teatro. Durante as conversas/encontros foram citados autores como W. Benjamim⁴¹, Richard Dawkins e Charles Darwin⁴². Vê-se que não é o objetivo do coreógrafo assumir uma postura de diretor da montagem, mas configurar-se como condutor, orientador, assumindo o papel de estimulador artístico no processo que foi se definindo singularmente nos corpos dos intérpretes.

A proposta se inseria no rompimento de uma maneira rígida de ensaios para uma montagem coreográfica, ou seja, a intenção era disformatizar a *caixa preta*⁴³ e os próprios dançarinos colaboradores sugeriram quais os locais que queriam experimentar. Nos encontros também ocorriam reflexões sobre os espaços selecionados, provocando cogitações e articulações com o objetivo de tecer a lógica de

⁴¹ Filósofo e crítico literário alemão, inspirado por autores como Bertold Brechet e Nietzsche. Traduziu para o alemão a obra *Em busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust.

⁴² Já foi citado no Cap. 1.

⁴³ Esse termo é uma referência a estrutura fechada que apresenta uma caixa comum, no formato de um cubo ou um teatro convencional.

sumário

composição para essas cenas. O coreógrafo não se fez aprofundar nos teóricos acima citados, mas articulou alguns conceitos e imagens como norteadores para essa composição.

A maioria das palavras que utilizamos na nossa fala interior, antes de dizermos ou de escrevermos uma fala, existe sob a forma de imagens auditivas ou visuais na nossa consciência. (...) as imagens são provavelmente o principal conteúdo de nossos pensamentos, independente da modalidade sensorial em que são geradas e de serem sobre uma coisa ou sobre um processo que envolve coisa; ou sobre palavras ou outros símbolos, numa dada linguagem, que correspondem a uma coisa ou a um processo (DAMÁSIO, 1996, p. 136).

As trocas parecem resultar numa proposta autobiográfica, e um dos fatores que contribuíram para isso acontecer, que seria inevitável, foi a explanação das biografias de cada intérprete. No procedimento criativo podem-se gerar essas identificações por parte de quem participa e também de quem assiste, proporcionando uma emergência de relações a partir tanto de experiências distintas quanto semelhantes.

Como qualquer produção humana, a dança modifica-se ao longo do tempo, articulando-se no mundo à maneira de um sistema cultural: através de trocas informativas de caráter contaminatório (BRITTO, 2008, p. 30).

Outro procedimento proposto pelo coreógrafo foi o encontro despretenso em uma mesa de bar para refletir sobre textos e esses relatos autobiográficos. Compartilhar sentimentos, sonhos, desejos, inquietações são características e jeitos de compor alguns processos artísticos de Marcelo Evelin. Um exercício que transversaliza respeito, diálogo, empatia, comprometimento e outras estratégias que se façam necessárias ao seu processo de composição.

Podemos adquirir estratégias para raciocinar e tomar decisões; podemos selecionar uma resposta motora a partir do elenco disponível no cérebro ou formular uma resposta motora nova, que é uma composição desejada e deliberada de ações que pode ir desde uma expressão de cólera até abraçar uma criança,

desde escrever uma carta para um editor até tocar uma sonata de Mozart ao piano (DAMÁSIO, 1996, p. 120).

Rever sua historiografia, expor algumas estratégias de criação a partir de um olhar participante, sem contudo criar um receituário, descrever sua fala durante alguns processos criativos e no encontro com alguns autores que discutem sobre estudos do corpo foram caminhos acionados ou um jeito que fui construindo à medida que essa escrita foi sendo tecida. As referências de composição a partir de experiências das mais variadas desde modelo vivo, bailarino, professor e até curador de festivais de dança pode contribuir para o exercício de modos diferenciados de fazer dança a partir de organizações diferenciadas que resultam em criações colaborativas. Um tipo de disposição que vem corroborar com o entendimento de que há diversos modos de se estudar, praticar e compor dança e todos estão extremamente implicados, pois não há na feitura da dança uma separação temporal entre assunto e ação, teoria e a prática, um não vem antes do outro tudo é movimento do corpo e ideias que se corporificam.

Como principal fonte dessa escrita estão as referências pessoais, imagéticas, relatos autobiográficos, realidade atual, política e social e outros que estão por vir, como mobilizadores e provocadores de seus processos colaborativos, que segundo Evelin, ao articular esses encontros, seus projetos são capazes de gerar mudanças em todos que participam, como artistas ou/e espectadores.

Os comentários foram muitos. (...) Ouvei de tudo. Mas o mais curioso foi de quando apresentado em Montevideo nos diálogos Uruguai, uma instância pensada para que se discuta (*sic*) obras, procedimentos, ferramentas, processos e resultados de pesquisas do/no corpo (...). Um coreógrafo venezuelano trouxe o assunto de etnia colocando que todas as bonecas eram brancas manipuladas por um homem branco. Mas disse não se incomodar, mas, quando percebeu “uma pija negra” referindo-se ao meu sexo como algo mestiço, de outra etnia, comprovando a miscigenação do brasileiro e trazendo para a

sumário

cena outra raça. (...) Sei, o cara ta vendo o corpo em partes, camadas, como capas dessa mestiçagem. (...) O animado que manipula os inanimados, a propagação da morte em extermínio. (...) "Um homem com uma pija... (ai fez pausa de suspensão)... e uma pija graaaaande (assim mesmo acentuando os as da palavra). Falava como se o tamanho do sexo tivesse sido o ponto de partida, usado como artifício teatral pensado. (...) Nunca pensei que se pudesse chegar a tal nível de percepção pseudopsicanalítica, pra esconder algo de pessoal, uma perversão absolutamente particular nada relacionada com a questão dos diálogos (EVELIN, 2009, Pesquisa de Campo).

Observa-se a variedade de interpretações que um processo artístico é capaz de gerar, independente do que se olha e para onde se olha um tipo de juízo de percepções que significa que percebemos esquemática e limitadamente, ou um tipo falível, pois se pode ver algo em um instante e posteriormente estar diferente do que foi visto. (KATZ, 2005)

BULL DANCING



Foto 14: Sérgio Caddah.

s u m á r i o

“Tenho 206 ossos, 639 músculos, uma cabeça, dois olhos que piscam 25 mil vezes por dia. Tenho uma língua que é o órgão mais potente do meu corpo. Tenho um coração que bate três mil vezes por dia, dois rins que valem uma fortuna, 96.500 quilômetros de veias e artérias, dois pés que podem me levar a qualquer lugar, 50 milhões de células, 100 bilhões de neurônios, mas o meu boi morreu o que será de mim⁴⁴” (EVELIN, 2009, s/p).

Bull Dancing - Urro de Omi-boi trata-se de uma coprodução Brasil-Holanda, estreada em 2006. Essa citação anterior aparece no decorrer do espetáculo sendo apresentada pelo coreógrafo Marcelo Evelin.

Segundo o autor, a discussão desse espetáculo se situa em questões que se encontram nas páginas diárias de jornais, como: violência, desigualdade social e diversas ações que levam à discriminação. Mas, há menos de 100 anos alguns posicionamentos não eram possíveis como, por exemplo, a mulher não podia representar a figura de um boi numa sociedade heteronormativa e, portanto a figura da Catrina era feita apenas por homens. *Bull Dancing* trata de questões que se atualizam ao longo do tempo, permanecem e sua configuração resulta dessa mescla de ações temporais a exemplo da música de batida forte, arcaica e primitiva, onde o vestuário é composto de roupas do cotidiano, aparentemente descoloridas o que proporciona um forte contraste com o cenário e a luz.

Marcelo foi cuidadoso com iluminação no início do trabalho, pois realça os corpos dos homens, um movimento compassado da bacia em oscilação ritmada, lembrando o ato sexual. O colorido do cenário realçado também pela luz aproxima sua semelhança com a cultura brasileira, sua relação com o Brasil, e apresenta características

⁴⁴ “Com essas palavras, Marcelo Evelin inicia no palco uma invocação ritualística que dará forma a um boi contemporâneo, resistente e transformado pela passagem dos anos. Manifestação originalmente do Piauí e mais tarde abraçada pelo Maranhão, o boi é o mote para as questões levantadas em *Bull Dancing - Urro de ômi boi* (fotos), uma co-produção Brasil-Holanda, estreada em 2006”. <http://idanca.net/lang/pt-bi/2009/01/08/estrangeiro-do-piaui/9642>. Acesso em: 24/10/2009.

s u m á r i o

do folclore sem cair no bairrismo de “*minha terra tem palmeiras onde canta um sabiá*”⁴⁵ nem nos textos das músicas de Dorival Caymmi⁴⁶.

O coreógrafo utiliza-se da expansividade e expressão dos corpos dos dançarinos brasileiros dialogando com elementos trazidos de sua experiência no exterior numa relação corpo e ambiente, ou seja, o corpo passa a ser pensado não mais como um invólucro fechado, onde informações são colocadas, onde somente a cultura inscreve seus dados e o corpo se porta como receptáculo, retendo informações, o corpo se coloca como uma via de trânsito, um espaço aonde as informações, transformações e motivações que chegam são processadas e “negociadas” com aquelas que já se encontram inseridas em cada corpo, singularmente: é o corpo cultura.

A fala da dança, então pertence a um processo de muitas possibilidades de percepção e organização: pertence a um coletivo. A informação gruda em todos os envolvidos, seja no processo de construção, no de apresentação ou no de percepção da fala. Dança, na organização de sua fala, não existe para ser entendida, compreendida no sentido em que o senso comum atribui a esse termo, mas sim, trabalhada pela percepção como uma coleção de ideias que arranhou um certo modo de ser organizar no corpo (SETENTA, 2008, p. 41).

Evelin desde sempre pretende continuar sua busca enquanto coreógrafo pensando a arte como ignição para as questões discutidas e recorrentes na sociedade como política, preconceito e violência. Seu pensamento artístico se situa em trocar com outras culturas além de viajar muito e conhecer outros lugares, dentre estes o Japão, por isso estudou o kabuki e o butô, pela curiosidade na relação do arcaico japonês com o arcaico brasileiro, entre os quais,

⁴⁵ Citação da música *Canção do Exílio*, nacionalmente conhecida e composta por Gonçalves Dias.

⁴⁶ Poeta popular, compositor de músicas como: *Maracangalha*, *Saudade de Bahia*, *Samba da minha Terra*, *Marina*, *Modinha para Gabriela Saudade de Itapuã*, *O Dengo que a Nega Tem*, *Rosa Morena*.

segundo ele, existe uma semelhança. Seus planos continuaram na continuidade da trilogia começada com *Sertão*⁴⁷ sobre terra em 2003, o homem em *Bull Dancing* (2006) e a luta com *Matadouro* (2010).

De acordo com o andamento de suas pesquisas artísticas, e seu perfil crítico e político de suas montagens em dança, discute e investiga modos e vivências enquanto artista do mundo, realçando seu perfil e de suas colaborações artísticas, contaminando e contaminado pelos diferentes contextos que se insere, enquanto brasileiro e Piauiense.

Bull Dancing (2006)



Foto 15: Sérgio Caddah.

⁴⁷ “Sertão era um espetáculo mais abstrato, mais sobre a terra brasileira, sobre essa ideia do sertão no corpo. O homem no corpo das pessoas quase fazendo o reconhecimento desta terra erma e árida relacionando isto com o corpo” (Marcelo Evelin, pesquisa de campo).

ORGANIZANDO SENSações OU DANÇANDO POR IMAGENS

Após assistir a esses trabalhos, comecei a ter vontade de dançar com os artistas tamanho foi meu envolvimento enquanto pesquisadora e apreciadora, assim trago minhas sensações nessa escrita. Esse estudo aprofundou muito meu processo também como pesquisadora em dança e professora, porém reconheço que seria diferente se não fosse também artista da dança. A partir dessa experiência entre teoria e prática, a minha práxis profissional se fez desafiar a outros modos de produção, consciente desde sempre enquanto pesquisadora como minha prática em dança conflui a partir de reflexões teóricas me permite acionar outros lugares e um outro modo de olhar essas obras.

Descrever minhas sensações e dançar pelas imagens foi necessário e urgente nesse momento, mesmo já reconhecendo no trabalho desenvolvido por Marcelo Evelin, como contaminador, processual, político, múltiplo e plural. Escrever minhas sensações é muito importante para o aprofundamento na escrita desse livro, que para mim se organiza enquanto estratégia para meu desenvolvimento pessoal e profissional.

Esse olhar me permite observar a obra e correlacionar o trabalho de Evelin com outros processos, além de aprofundar sobre quais contribuições essa discussão vem cooperar como objeto de reflexão aos modos de vida em sociedade, ou seja, para a sociedade. Marcelo Evelin me fez ver o quanto ainda temos a falar e que precisamos dançar a partir de nossos repertórios corporais, com interpretação própria, com nossas referências culturais brasileiras, sem reproduzir os mestres europeus, descentralizando uma hegemonia de séculos em nosso país colonizado.

Nesse instante que escrevo, retomo na minha imaginação em estado ainda implicado com o que vi no teatro, que poderia ser em

sumário

qualquer espaço. Uma imagem que além de atravessar meu corpo, me faz vibrar e ouvir, um tipo de experiência que faz ressoar meus próximos passos, meu corpo, meus sentidos e nesse momento minha forma de agir. Fecho meus olhos e penso novamente, sinto aquele cheiro de banha ao mesmo tempo ouço um som e vejo aqueles corpos ao ritmo cadenciado. Duas imagens, dois trabalhos diferentes de um mesmo coreógrafo, porém os sons me penetram, me apertam o coração, me fazem pensar enquanto mulher, enquanto corpo social, de forma afetiva e efetiva, depois disso não fui mais a mesma.

PRIMEIRO ENSAIO – OUTRAS ESCUTAS



Foto 8: Aroldo Fernandes

“A vida nos acontece, a experiência nos acontece, os mundos que vivemos nos acontecem ao trazê-los à mão em nossas explica-

s u m á r i o

ções” (MATURANA, 2001, p. 157). Humberto Maturana⁴⁸ se refere à habilidade cognitiva que se constitui enquanto experiência. O sentido de observador nessa pesquisa se aplica na proposta de reflexão, uma afirmação no contexto coerente com experiências pessoais que ocorreram antes e durante a escrita desse livro, ou seja, na observação que resulta de um percurso experienciado como professora e artista com questões singulares, agregado às experiências dentro e fora da universidade.

A capacidade reflexiva que se constitui, relacionando as ações de apreciação ou na participação desses ou daquele processo artístico se configuram como uma ação detonadora de um fazer que ocorre no momento da ação de observar, não há separação. As qualidades cognitivas implícitas nesse ato realçam o que Damásio (2000, p. 418) chama de *espaço dispositivo* “aquele que contém as disposições formadoras da base de conhecimentos e dos mecanismos que permitem construir imagens por evocação, gerar movimentos e facilitar o processamento de imagens”.

Essa capacidade de experimentar na observação e relatar o estudo compartilhado de uma composição artística, uma performance e/ou intervenção, um bate-papo ou um encontro depende de cada um individualmente, ou seja, cada qual como suas experiências pessoais e diferentes emoções⁴⁹ e transversalizações de pensamentos. Nesse caso a importância de relatar essas experiências se constitui como uma questão pessoal enquanto artista, professora e curiosa, apresentando singularidades pessoais e particulares desse coreógrafo brasileiro.

Nós seres humanos, operamos e existimos como uma intersecção de nossas condições de observadores (em conversações) e seres vivos, e como tais somos seres multidimensionais, verdadeiros nós de uma rede cruzada dinâmica de

⁴⁸ Neurobiologista Chileno.

⁴⁹ Segundo o neurocientista Antonio Damásio as emoções “(...) desempenham uma função na comunicação de significados a terceiros e podem ter papel de orientação cognitiva(...)”. (1996, p. 159).

sumário

discursos e emoções que continuamente nos movem de um domínio de ações a outro, num fluxo contínuo de muitas conversações variáveis. Consequentemente, nós cientistas, praticamos a ciência como uma maneira de viver sob uma das numerosas emoções que nos constituem em nosso viver como seres humanos emocionais normais, isto é, sob a paixão ou desejo de explicar (MATURANA, 2001, p. 150).

Participar, observar, refletir e, conseqüentemente, aprender são os caminhos e possibilidades que norteiam essa escrita e que proporcionam uma elaboração em dança. Essa investigação conferiu uma necessidade de olhar em várias direções ao mesmo tempo e a partir daí organizar estes vários olhares, pensados e articulados a partir de um encadeamento interpretativo. A proposta foi buscar uma visão mais ampla na medida em que fosse sendo escrita, ou seja, produzir conhecimento durante a própria elaboração. Vale ressaltar a dança como processo de comunicação que se produz enquanto ação, atuação, reflexão e observação. Algumas observações podem ser diagnosticadas como, por exemplo, as relações na cena artística colaborativa interagindo com o ambiente, independentemente de categorizações como: religião, orientação sexual, opções políticas. Conseqüentemente os corpos codependem dos espaços onde possam se apresentar, tornando-se aptos a experimentar as diversas possibilidades interativas com esse ou aquele determinado contexto.

Observado as montagens das pesquisas artísticas *Mono* (2009) e *Bull Dancing* (2006) criadas por Marcelo Evelin em épocas diferentes nos ajuda a aproximar o modo de olhar desse coreógrafo com outros processos artísticos, seu jeito de ver, viver e criar, impelido por questões pessoais, afetos, levantes, viagens, desentendimentos e outras memórias, diagnostica-se que a complexidade envolvida em seu processo têm em alguns momentos um caráter improvisacional e auto-organizativo, de extrema politização e isso resulta numa composição poética e comprometida.

s u m á r i o

Apesar de tratar de questões independentes, o contexto que ambas se encontram inseridas fomentam possíveis reflexões, pois se percebe que o espaço dos intérpretes em *Mono* é delimitado, porém as emergências ocorrem como ajustes adaptativos e no trânsito de informações: luz, ação, intenção, plateia e respiração dos bailarinos. Observa-se que estratégias de composição induzem no corpo novas configurações que são resultantes da presença do espectador e abarcam a relação corpo que dança, ambiente e espectador, todos implicados entre si. Fabiana Britto (2008, p. 10) discorre sobre o esforço adaptativo referente a um trabalho de caráter improvisador em dança: “É como resíduo desse processo que emergem as diferentes qualidades dos movimentos: os improvisadores não criam danças, criam corporalidades, que destilam dramaturgias de dança”, observa-se assim a tridimensionalidade em *Mono*, dialogando com o espectador e, nesse diálogo o público se encontra implicado no que vê, conseqüentemente fazendo parte da obra, ou como uma história em que organismo e mundo se relacionam em trocas informativas de caráter residual, que reverbera para além de uma demarcação tempo-espaço (BRITTO, 2008).

Já no espetáculo *Bull Dancing* apesar de ser feito em um teatro convencional, a dança ocorre em diálogo com a música, o cenário e também o espectador. O coreógrafo mostra de forma contundente e realista, através do Bumba-Meu-Boi, dança do folclore popular brasileira de personagens humanos e animais fantásticos – o desejo, a violência, a sexualidade, a morte e a ressurreição. A história gira em torno da morte e ressurreição de um boi. Entre os personagens: vaqueiros, uma mulher, o dono da fazenda e, portanto, do touro estimado. Conta também, a história da Catirina, outro personagem do Bumba-Meu-Boi que quer comer a língua do boi.

SEGUNDO ENSAIO - OUTRAS ESCUTAS EM CONTINUAÇÃO

Utilizo nessa escrita pouca diversidade de autores, mesmo com uma infinita lista de leituras sobre o tema, dentre os variados autores já lidos, estes nos convidam a fazer outras escutas e isso é o que me interessa nesse momento. Os autores escolhidos nos provocam e nos tocam de maneira singular, assim nos desafiam a desacostumar com o que já costumamos ouvir e como tentativa de localizar outras reflexões sobre: corpo, historiografia e imagem em um processo criativo, assim como os efeitos, as dissonâncias, os estranhamentos e as conexões necessárias a continuidade nesse ambiente dança.

Mono foi um estudo desenvolvido em que o formato do trabalho em específico chama atenção pela estética espacial. Uma disposição informal e econômica espacialmente. Uma proximidade que contagia e emociona quem assiste. Essa disposição contamina o observador e o observado focando o corpo como questão central a ser discutida nesse espaço. A cena se processa na medida em que o espectador visualiza as imagens e estas se constroem. Sem grandes recursos midiáticos, uma experimentação bruta e crua sem procedimentos predeterminados. As cenas contínuas e independentes apresentam um ritmo lento e pausado à observação, que se faz com questionamentos, ou uma dança que indaga e produz muitos interpretantes (KATZ, 2005).

A composição se trata de corpos nus que constroem suas relações com o seu entorno, em atenção vigiada e cuidadosa para o que ocorre na cena. A repetição de alguns movimentos, assim como a estranheza causada pelo odor forte da banha escorregadia em que o bailarino se equilibrava no espaço figuram como ações contextualizadoras de uma intenção de querer manter-se em pé, se erguer. Pode-se perceber como as relações se estabelecem sem uma dinâmica determinista.

s u m á r i o

Relembro a metáfora da *Terceira Margem do Rio* de Guimarães Rosa como referência imagética às imagens nas cenas apresentadas no Teatro Vila Velha em Salvador. Nesse caso o sentido de memória operou analogicamente com a obra de Guimarães Rosa numa ação deflagradora de sensações, emoções, e “(...) indivíduos como nós, dotados de memória e inteligência amplas podem manipular fatos logicamente, com ou sem a ajuda da linguagem, e fazer inferências a partir desses fatos” (DAMÁSIO, 2000, p. 165).

Mono propõe um isolamento de presença e ausência em um espaço, como àquele que ocorre com o pai do protagonista na obra de Guimarães Rosa. Nessa obra o pai que nunca foi de muitas palavras decide sair de casa para morar numa canoa, deixando a família sem explicações. Aparentemente uma ação inconsequente, próprio de uma pessoa com algum distúrbio, que propõe se isolar do mundo. O tempo passa, todos vão continuando sua vida rotineira e ele lá. A sabedoria provocada nesse distanciamento metafóricamente falando parece um exílio voluntário na tentativa de autoconhecimento.

Em *Mono*, visualizo a solidão nos corpos dos intérpretes como um exercício de sabedoria, de escuta, de tempo, uma comunicação necessária nos tempos atuais e em cena se organiza de acordo com o olhar e a sensação de cada espectador. Enquanto artista e pesquisadora de dança realizo algumas ações concomitantemente, de ler, escutar, escrever e reescrever a partir de inferências pessoais.

O tempo da coreografia é esgarçado, o espectador pode ir e vir quando quiser, um recurso utilizado também na obra de Guimarães Rosa em referência ao rio caudaloso, que vai e volta, perto e longe da família do narrador. Assim como o pai que busca a *terceira margem* do rio, eu me vi naqueles corpos em cena que parecem procurar algo que não se vê, não se toca e não se conhece, uma conquista que está por vir. Vejo uma composição entre artista, obra e espectador, um modelo de conhecimento de informações implicadas nesse processo de criação.

sumário

A estrutura organizativa de uma dança dá visibilidade à lógica de pensamento artístico dos seus autores. Pensamentos estes que, por sua vez, formulam-se no corpo: a dança é simultaneamente, ação e produto da cognição corporal humana (BRITTO, 2008, p. 29).

Em *Bull Dancing* o coreógrafo tira o folclore de um lugar contemplativo, aprisionado e ingênuo para refletir sobre questões sociais. Uma delas o *corpo matável*⁵⁰, o sacrifício de um animal e a violência despidorada numa festa popular, nada de trazer uma beleza blindada que existe nas festas tradicionais em que cultura é vista como algo estanque e que homem tem que ser macho e normativo.

O espetáculo traduz em ação palavras que nunca são ditas, afagos nunca antes feitos numa festa popular entre pessoas do mesmo sexo, corpos nus e a venda de um corpo feminino, um leilão de carnes, analogamente. Nele encontram-se os elementos tradicionais como o boi, o pajé, a moça e o homem com o facão. O corpo no espetáculo é mostrado como desejo, dor e dúvida e também para mostrar alegria e força. Essa reconstrução do boi proposta pelo artista da continuidade aos pensamentos desenvolvidos por Evelin durante seu percurso como criador, acontece em um exercício de reflexão em relação à atuação e papel do artista na sociedade.

Ao deflagrar reações incomodativas na plateia, verifica-se o quanto essa obra mexe com cada um particularmente. Observa-se um exercício de reconhecer-se nas cenas, como mulher, gay, lésbica, trans, macho e bicho, diante de tamanha liberalidade em cena ou talvez a provocação de um *boi-homem* que parece não ter gênero, imagens que nos tornam pares nas cenas apresentadas, ou seja,

As imagens do corpo surgem por auto-organização de reverberações de informações entre diferentes níveis de descrição do

⁵⁰ Giorgio Agambem, filósofo contemporâneo, utiliza esse termo para designar a condição de fragilidade do corpo humano. Segundo ele, o *homo sacer* são todos aqueles seres que pela própria fragilidade são mortos com a garantia de impunidade do assassino.

corpo. Decorrem de traduções entre sinais de vísceras, órgãos, terminações nervosas, das trocas permanentes entre cérebro e ambiente. Trata-se de um procedimento variável e dinâmico, já que cada imagem singulariza um tipo de conexão ocorrida em um determinado momento. Como se trata de um procedimento que se auto-organiza na ação da percepção, o que significa a ocorrência de movimento no corpo, as imagens se encontram implicadas em acordos constantes (BITTENCOURT, 2012, p. 72).

As palavras abafadas, a batida folclórica do boi junto com os *beats* eletrônicos, ritmos tradicionais eslovacos e os arranjos eruditos compõem um enredo recorrente à ideia de violência que se encontra na realidade atual.

sumário



5

CORPOMÍDIA
EM AÇÃO:
cartas de amor
e a mulher gorila

sumário

Cartas De Amor (2002)



Foto 16: Vera Millioti

A Mulher Gorila (2006)

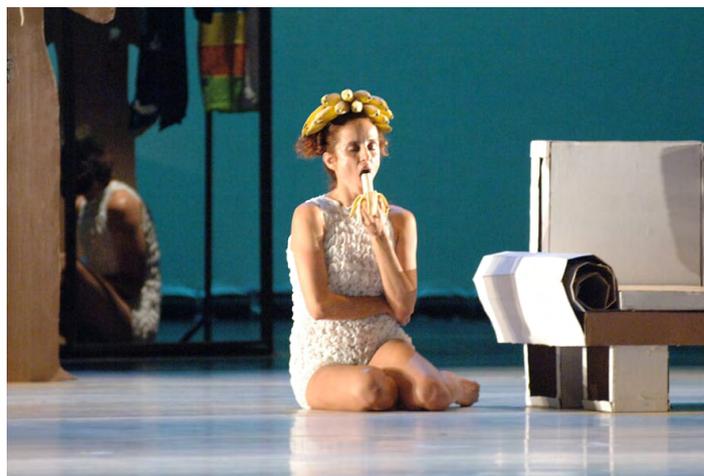


Foto 17: Carlos Barral

Muitas experiências se fazem atravessar enquanto artista e profissional de dança e articulam-se enquanto conhecimentos e

s u m á r i o

vivências adquiridas como colaboradora e coreógrafa de dança e pelas possibilidades de refletir em relação aos modos de agir, escutar, interferir e se posicionar implicado nos modos de criar, em que não cabe pensar a dança enquanto instância isolada.

Nesse contexto, apresento experimentos que participei (*Cartas de Amor e A Mulher Gorila*) com outros artistas que se fazem imbricados nas estratégias de criação de Marcelo Evelin, como instigadores em perceber e ressaltar criticamente o engajamento artístico e político desse coreógrafo, ou seja, na possibilidade de reconhecer um fazer e dizer coerente com seu modo de operar em cena. *E por que essas escolhas em específico?* A escolha de algumas mostras profissionais de dança para articular a proposição que deu origem inicial a essa pesquisa, contextualiza o pensamento do coreógrafo Evelin e me faz olhar essas propostas enquanto possibilidades em abordar caminhos e realidades diferentes e diversas, ao mesmo tempo em que acentua e estimula habilidades cognitivas e estéticas numa prática que instiga e contribui àqueles que praticam dança como produção de conhecimento.

Todas as informações geradas nesses encontros se tornam e se articulam enquanto fatores complexos para uma possível auto-organização, uma “[...] (ordem a partir do ruído), não apenas da desordem, mas a partir do ruído” (MORIN, 1999, p. 29), que nesse caso infere a partir de textos e contextos inseridos nessas discussões. O modo de articulação de informações produzidas durante esses processos criativos realça possibilidades e estratégias em que vivências, afetos, emoções e todo tipo de memória mobilizam todo o conjunto de um fazer artístico. Os coreógrafos aqui citados assim como Evelin, buscam romper com pensamentos eugenistas e preconceituosos, acolhendo todas as experiências possíveis, promovendo chances para refletir na sua prática, assim como formulando perguntas que geram dúvidas, ou como cita Katz (2005, p. 259), “Da dança que muitos gostariam de continuar vendo nos resta, agora a dança que somos capazes de ver. Certas coisas se destinam a ser saboreadas, não solucionadas”.

As montagens evidenciam o que proponho pensar sempre enquanto artista da dança e como provável articulador político, crítico e criativo em um processo artístico colaborativo. Nesse sentido, mesmo consciente que os afetos produzidos são perceptivos e racionais, essa dimensão se amplia nos encontros corpo e contexto, que nos afetam e se tornam responsáveis nos discursos produzidos na dimensão ética de se posicionar enquanto corpo em ação no mundo.

CARTAS DE AMOR (2002-2003)

Cartas de Amor (2002)



Foto 18: Vera Milliott

sumário

Cartas de Amor trata-se de uma releitura feita pelo coreógrafo/dançarino Aroldo Fernandes e Iara Cerqueira, dançarina, autores e ambos imersos nesse universo literário que propuseram traduzir em movimento numa abordagem contemporânea, o compêndio de cartas escritas por uma freira de Beja, em Portugal, no séc. XVII a um oficial francês, depois de um rápido relacionamento amoroso. A ideia de traduzir para dança uma obra literária, permeada de amor platônico, com passagens íntimas e pessoais da alma feminina, surgiu logo após a leitura desse compêndio de cartas pelo coreógrafo, juntamente com André Bomfin⁵¹.

Desde seu início, a criação do espetáculo se revela em processo colaborativo, ou seja, a ideia surgiu desse compartilhamento designer/coreógrafo, dançarina e continuamente a equipe foi se configurando na medida em que o projeto foi sendo escrito. Toda construção do espetáculo foi feita tendo como inspiração a época em que a literatura foi escrita.

Na apresentação das cenas, cada detalhe apresentado dialoga com o posicionamento criativo e performativo dos autores. No Foyer do teatro foi apresentado um vídeo, como um prólogo, que situava o espectador do universo psicológico no qual o coreógrafo queria compor todo o espetáculo. Uma reflexão bastante crítica que convida todos a pensar sobre o corpo feminino da época. A cena começa com a bailarina enfaixando a cabeça com gaze, numa tentativa de domínio, ou contenção daqueles pensamentos e/ou sentimentos/desejos sexuais, num movimento circular, como numa insistência, um autoflagelo ou obstinação. Daí por diante as cenas foram se organizando democraticamente, lembrando filmes, afetos, sensações de vivências anteriores cruzadas entre o texto escrito e a dançarina, citando uma ideia de recorrência, fazendo referências à solidão/lembrança, ao abandono e à loucura na qual os sentimentos não

⁵¹ Professor no curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Oeste da Bahia - UFOB. Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da UFBA - Universidade Federal da Bahia, na linha de Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática.

correspondidos reverberam em situações extremas e estocásticas, configurando um percurso não linear e randômico.

A cenografia de Ayrson Heráclito⁵², uma coifa que cuspia pedras, dialogou como uma estratégia para aproximar o público da cena de autopunição, criando uma ambientação com tonalidades de cor terra e uma sonoridade que intercalava momentos sem som com outros das pedras caindo no chão. Realçando sentimentos adormecidos e imagens no corpo.

Essa pesquisa contém características baushinianas⁵³, em quem o coreógrafo inspirou sua prática de composição por conter elementos de dança-teatro. Não descola a teoria da prática tendo alguns autores como referência em suas pesquisas, como Jean Baudrillard⁵⁴ (-simulacro), Jacques Derrida (rastros)⁵⁵, Pina Baush (método pergunta e resposta), Peggy Phelan⁵⁶ (performance) e Judith Butler⁵⁷ (gênero e sexualidade), mas isto não inviabiliza utilizar outros autores não menos conceituais. Nessa criação em dança potencializou a interação do corpo e ambiente, ou seja, artista, cenário, figurino e música, contexto, vida,

⁵² Doutor em Comunicação e Semiótica, PUC-SP Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do quadro permanente do Centro de Artes, Humanidades e Letras na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Artista Visual, pesquisador e curador.

⁵³ Chamo características baushinianas, por conter elementos que dialogam com a maneira de criar da coreógrafa Pina Baush. Dentre esses procedimentos destaco a colaboração.

⁵⁴ Jean Baudrillard (27/07/1929 a 06/03/2007). Sociólogo e filósofo francês, desenvolve uma série de teorias que remetem ao estudo dos impactos da comunicação e das mídias na sociedade e na cultura contemporâneas

⁵⁵ Jacques Derrida (15/07/1930 – 08/10/2004). Filósofo pós-moderno conhecido como criador da desconstrução. A teoria da desconstrução consiste em desfazer o texto a partir do modo como este foi organizado originalmente para que, assim, sejam revelados seus significados ocultos.

⁵⁶ Peggy Phelan é uma acadêmica feminista americana. Ela é uma das fundadoras da Performance Studies International, ex-presidente do Departamento de Estudos da Performance da New York University de 1993 a 1996, do Departamento de Estudos da Performance e Teatro de Stanford (então chamado de Departamento de Drama) de 2007 a 2011.

⁵⁷ Americana, filósofa pós-estruturalista, contribuiu para os campos do feminismo e da Teoria Queer. A Teoria Queer busca ir além das teorias feministas baseadas na oposição homens x mulheres e propõe aprofundar os estudos sobre minorias sexuais (gays, lésbicas, transgêneros) dando maior atenção aos processos sociais amplos e relacionados que sexualizam a sociedade como um todo de forma a heterossexualizar e/ou homossexualizar instituições, discursos, direitos.

s u m á r i o

um misto de compartilhamento sem fronteiras. Nessa montagem, foram feitas leituras das *Cartas Portuguesas* escritas pela freira Mariana Alcoforado e sugeridos autores com Roland Barthes⁵⁸ e Alain de Button⁵⁹.

Nesse sentido também demandou estratégias de compartilhamento aos profissionais do projeto ao partilhar leituras sugeridas à dançarina. Foram expostas e realçadas características singulares e pessoais da dançarina, reelaborando experiências de vida e realidade dessa artista do século XXI, experimentando movimentos e ressignificações de vida enquanto *Corpomídia* de sua indignação em relação à mulher e sua invisibilidade no século XVII. Vítima de uma condição, ter nascido mulher. Traduzir uma obra literária para dança é segundo Vieira (2006) uma referência importante na interdisciplinaridade da arte:

A arte está caminhando agora para uma fase em que esse interdisciplinar está cada vez mais presente, mas é exatamente nesse aspecto que queremos enfatizar outras alternativas que, nos parece, estão surgindo. Parece mais ou menos evidente haver um paralelo entre a evolução da atividade artística e a evolução das demais atividades de conhecimento. Acho que todos nós concordamos que a arte é uma forma de conhecimento. Ela é uma maneira soberba de elaborar a realidade (p. 97-98).

O Processo de seleção para esse espetáculo não ocorreu em forma de audição. Sua escolha se deu em relação à experiência e possibilidades artísticas da artista para criar e argumentar questões e proposições em dança sobre o tema abordado. A dança foi se organizando *no* corpo, sendo que a composição da obra foi se integrando à maneira de pensar o mundo naquele momento, de forma processual, dinâmica e não linear entre os colaboradores. Essa concepção artística compreendeu também a leitura de textos acadêmicos, interpretação das cartas e da biografia de Mariana Alcoforado e recorreremos a estímulos visuais, como vídeos, filmes diversos e obras de Pina Bausch.

⁵⁸ Escritor e filósofo francês escreveu, entre outros, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*.

⁵⁹ Escritor Suíço, autor de *Ensaio de Amor* e *Como Proust pode mudar sua vida*.

sumário

A proposta do coreógrafo se fez em constante diálogo, portanto sem uma fórmula, ou um único jeito prescrito, mas realçado por proposições intercaladas pelos afetos e contaminações que foram sendo produzidos nas imagens dos vídeos, nas memórias e lembranças da dançarina e no corpo como *mídia* de suas experiências pessoais.

O corpo se comunica por imagens. Padrões neurais dinâmicos e inter-relacionados. É uma mistura que se enlaça em unidades mínimas, códigos entre natureza e cultura, fluxos que se materializam como informação física: corpo. Porque imagens são esses fluxos e prosseguem no tempo em ritmos lentos e rápidos, em sincronicidade e “confusões”, podendo estar sobrepostas, convergindo e até mesmo concorrendo entre si (MACHADO, 2007, p. 78).

Todo o processo de criação para a montagem do espetáculo *Cartas de Amor* partiu literalmente da releitura das Cartas Portuguesas, das conversas entre os autores e dos relatos, ou seja, cruzamentos e vivências de um *Corpomídia* com suas experiências e de seu posicionamento crítico e político, afetado pelas reflexões enquanto mulher, cis, heterossexual, branca e casada.

Apesar de descrever aqui o caminho percorrido de forma linear, isso se faz maneira didática, sabendo que durante o processo de composição os atravessamentos foram diários. Informações de jornais e revistas, atropelamentos, assaltos, economia, política, sensações e dores corporais. Caminho parcialmente seguido: interpretação de fragmentos das cartas; discussões sobre produção da coreografia, composição e edição, sensações sobre as atividades e exercícios de perguntas e respostas com os movimentos do corpo, buscando criar falas e significados a partir da capacidade de realçar os sentidos corporais, aliados as referências de Pina Bausch, trazendo o conceito de metáfora proposto por George Lakoff e Mark Johnson, que a reconfiguraram de modo a considerá-la um recurso adaptativo utilizado para a comunicação verbal, de modo a experienciar uma coisa em termos de outra. Uma prática

recorrente na atividade de coreógrafos, atores e dançarinos para comunicar-se acerca de suas experimentações corporais.

Cartas de Amor (2002)



Fotos 19 e 20: Vera Milliot

sumário

s u m á r i o

George Lakoff e Mark Johnson realçam o entendimento do processo de comunicação em termos cognitivos, estruturando as percepções acerca do tema e fazem uma relevante contribuição para o exercício de criação coreográfica, inclusive na experiência com a Associação Baiana de Cegos. Por iniciativa pessoal durante a montagem, fiz um estágio de dois meses na Associação Baiana de Cegos, como captação a sentimentos que poderiam ser despertadas a partir desse corpo que não tem visualidade plena. *Mas, por que a escolha desse tipo de experimentação?* Durante a leitura do livro, a imagem recorrente do amor da freira estava ligada à cegueira, a um tipo de sensação que remetia à escuridão. No estudo do apagamento do corpo que dança proposto pelo coreógrafo e na criação de uma das cenas, essa experiência de vivenciar uma prática com esses corpos, se fez para evocar sentimentos fortes, vivências e emoções pensando na relação desse corpo e o amor passiona e em nossa capacidade de operar por imagens, sensações e percepções de mundo. O coreógrafo sugeriu autores como Peggy Phelan (performance) em diálogo com as proposições do filósofo Jacques Derrida, com a ideia do traço (rastros) por ele proposto, tratando da mutabilidade e da não fixidez e na busca a realçar a fugacidade desse corpo de mulher.

A MULHER GORILA (2006)

A Mulher Gorila



Foto 21: Carlos Barral

Uma Hollywood em Salvador. Discussões sobre gênero e o cartum serviram de estrutura para a coreografia *A Mulher Gorila feita* para participação no Ateliê de Coreógrafos Brasileiros - Ano V (2206). Sua criação feita de forma contextualizada, bem-humorada e cheia de glamour apresentou como o universo masculino e feminino podem dialogar com muita flexibilidade, gerando rótulos como uber, metro, meta etc. Na discussão de gênero como algo culturalmente construído e dinâmico, foram utilizadas imagens inspiradas no cinema hollywoodiano e na dança de salão para explorar de forma irônica e bem-humorada a flexibilidade entre a imagem do homem e da mulher, imagens que fazem e dizem, ou seja,

Num trabalho que aciona modos de agir contra hegemônicos, ou seja, ações que vão de encontro às premissas e prerrogativas reconhecidas pela maioria como sendo as que regulam o fazer dança. Consequentemente, porque

s u m á r i o

não expõe ações-movimentos de fácil reconhecimento, está sujeita a denominações tais como: dança que não dança, dança estranha, dança esquisita, dança fora do padrão, dança incompreensível, entre outras (SETENTA, 2008, p. 86).

As fronteiras geradas pela cartilha preconceituosa heteronormativa da sociedade é dissolvida nessa apresentação e o espetáculo distorce padrões como os de “cavalheiro” e “dama” da dança de salão e reproduz cenas de filmes da época de ouro de Hollywood. A trilha e a cenografia não podiam ser diferentes: trechos de boleros, óperas e músicas que marcaram a sétima arte. No cenário, algo que não poderia faltar e inusitado: uma enorme escadaria, marca registrada dos filmes de Hollywood e atravessa o tempo nas produções atuais. O figurino foi todo feito de possibilidades, tanto para homem quanto para mulher, em que todos usavam tudo, sem demarcações de gênero. Um modo de se colocar no mundo e realçado pelo coreógrafo na tentativa de romper padrões, que segundo Jussara Setenta (2008), no seu livro *O fazer dizer do corpo- dança e performatividade*, “refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, política, cultural e artística” (p. 83).

Na dança o corpo deve estar cuidado em sua inteireza, exposto em seus estados transitórios e circunstanciais. Pensar o corpo que dança na performatividade é desconectar-se da ideia de corpo com formas definidas por molduras pré-esquemáticas, que vai dançar organizando criativamente os materiais que já conhece. O corpo performativo é um corpo em estado de “definição” contínua - vai realizar definições provisórias e problematizadas em espaços de distúrbios. No trabalho com a performatividade, a dança contemporânea vai se manter em um processo contínuo de reconfigurar-se (SETENTA, 2008, p. 86).

O espetáculo também trouxe aspetos surreais no seu contexto literal, lembrando cenas de *O Cão Andaluz*, frases do manifesto de

André Breton⁶⁰ e imagens de obras de Salvador Dalí⁶¹, como, por exemplo, nas cenas em que aparece um grupo de dançarinos num banco se enroscando, fazendo poses estranhas e desconexas, imagem aqui entendida como ação corporal (MACHADO, 2007). Trata-se de um fazer artístico dinâmico e variado, implicado na indissociabilidade de seu modo de estar no mundo, gay, artista, nordestino e professor.

A pesquisa do coreógrafo continha também palavras, *escritas físicas para cena*⁶² e permeou a estética contemporânea no que diz respeito a processo colaborativo, sempre citando que sua obra é de “muitos autores”, em momento nenhum concluída. “Vive-se a globalização, tempo das redes de circulação de ideias, materiais, pessoas: do deslocamento e descentralização de poderes e crenças” (SETENTA, 2008, p. 83).

Seu processo é uma simbiose⁶³, olhando o outro e o outro lhe observando e sua criação se encontra implicada nesse processo, resvalando o que Prigogine & Stengers⁶⁴ (1997) explicam no livro *A nova aliança* que o humano está implicado no que observa. Assim, mediado pela percepção, observa e colhe as informações e as transforma em corpo, gerando outras informações. Sua pesquisa possibilita aos dançarinos, um exercício de democracia e autorreconhecimento a partir de suas identificações, reconhecendo os afetos nessas relações e respeitando suas diferenças. A prática de Jorge Alencar se encontra em seus argumentos teóricos, e ele cita Judith

⁶⁰ André Breton, (18/02/1896 – 28/09/1966). Escritor francês, poeta e teórico surrealista.

⁶¹ Salvador Dalí, (11/05/1904 – 23/01/1989). Pintor surrealista.

⁶² Nome dado ao Workshop de Dramaturgia que ocorreu na Faculdade Social da Bahia em janeiro de 2009, Salvador/Bahia durante dois dias e ministrado por Jorge Alencar.

⁶³ Esse termo está sendo utilizado aqui no sentido de troca.

⁶⁴ Ilya Prigogine, professor universitário e Isabelle Stengers sua colaboradora. Estudiosos sobre um novo conceito de tempo.

s u m á r i o

Butler e Michel Foucault⁶⁵ para mover-se, surpreender e articular seu posicionamento crítico e estético como *Corpomídia* fora do armário⁶⁶.

O processo de seleção para apresentação do espetáculo *A Mulher Gorila* se deu desde o momento da inscrição, na EP Produções Artísticas, para participação no *Ateliê de Coreógrafos Brasileiros*. Esse projeto aconteceu em Salvador, no período de 2002 a 2006, e tinha em sua direção Eliana Pedroso, ex-bailarina do BTCA e produtora do evento. O Ateliê favorecia um exercício prático da criação em dança contemporânea, sob o ponto de vista profissional, valendo ressaltar um encontro de tendências e a valorização do processo artístico no profissional de dança contemporânea brasileira.

No primeiro dia, uma aula básica de técnica de dança (improvisação, moderna, balé). No segundo momento, foram feitos exercícios de improvisação, agora sob a direção dos coreógrafos. No segundo dia, com um elenco menor de bailarinos, Jorge expôs suas ideias e propôs três exercícios investigatórios com base na sua pesquisa de *corpo borrado*, “princípio estético que se organiza num tipo de corporeidade investigada pelo artista ao longo de sua trajetória profissional muito referenciada no desenho animado” (MOLINA, 2007, p. 60)⁶⁷.

O primeiro exercício foi de experimentar no corpo, utilizando a não habitualidade como forma de experimentação, por exemplo, o pé que coça a orelha, o calcanhar que toca a bunda, etc. No segundo exercício, ele fez uma pergunta e pediu que respondêssemos corporalmente: “O que faz de mim homem?”; “O que faz de mim mulher?”. O terceiro exercício foi focado na questão de gênero e utilizada a dança de salão para este recurso. Como já fora citado o coreógrafo faz pro-

⁶⁵ Michel Foucault (15/10/1926 – 25/06/1984). Filósofo e professor, trata sobre questões disciplinares, discurso, sexualidade e poder, rompendo com concepções clássicas.

⁶⁶ Essa citação é feita quando o a pessoa assume sua sexualidade.

⁶⁷ Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC-UFBA (2015). Professor do Curso de Dança - Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

s u m á r i o

posições e nunca impôs nada, sempre deixando e permitindo que os pares se organizassem como quisessem e sempre insistindo para ficarmos relaxados. Essas pequenas disposições geraram cenas engraçadas e até absurdas, compondo o que ele chama do *corpo borrado*.

A dança criada pelo coreógrafo não se utiliza de dicotomias mente/corpo, para homem/para mulher, seu processo é concebido como mídia comunicacional implicado no seu ambiente, conseqüentemente essa implicação é decorrente de equipamento perceptivo que opera de acordo com as informações ao nosso redor, no corpo e no mundo e com estas informações podemos descrever nossa interação no mundo.

O que nós entendemos que seja o mundo é determinado por muitas coisas: nossos órgãos sensoriais, nossa habilidade para mover e manipular objetos, a estrutura detalhada do nosso cérebro, nossa cultura e nossas interações em nosso meio ambiente, no mínimo. O que nós tomamos como verdade em uma situação depende do nosso entendimento corporificado da situação, que, por sua vez, é formado por todos estes fatores. Portanto, para nós, qualquer verdade que podemos ter acesso depende de tal entendimento encarnado. (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 102).⁶⁸

O processo de criação do espetáculo foi todo pautado em alguns procedimentos: experimentações para as cenas; exposição de personalidades; revisões bibliográficas; discussões sobre as propostas da coreografia; e organização de um diário pessoal. Desde o início, a proposta de Jorge Alencar consistia na articulação dos estudos acadêmicos com a produção artística. Muitas vezes, trazendo para sala seus anseios para compartilhar com um grupo visivelmente “borrado”, ele parecia se sentir à vontade, por se tratar de pessoas distanciadas de um perfil de corpos harmônicos e profissionais

⁶⁸ *What we understand the world to be like is determined by many things: our sensory organs, our ability to move and to manipulate objects, the detailed structure of our brain, our culture, and our interactions in our environment, at very least. What we take to be true in a situation depends on our embodied understanding of the situation, which is in turn shaped by all these factors. Thus for us, any truth that we can have access to, depends on such embodied understanding (LAKOFF & JOHNSON, 1999, p. 102).*

s u m á r i o

experientes e diversos, como, por exemplo, desde um gordinho ator, iniciante em dança, até outros longilíneos e com formação europeia.

O processo do espetáculo compôs o que se faz sobre o discurso de composição em dança contemporânea, uma criação em colaborações. Nesta edição, contamos com Alexandre Molina como coreógrafo estagiário e Jacyan Castilho⁶⁹ como diretora assistente, contribuições valiosas no contexto de troca e parceria. Vale a pena citar que desde a trilha sonora, figurino, cenografia e iluminação, tudo foi escolhido de forma colaborativa. Citações de filósofos e estudiosos da relação de normatividade que a sociedade impõe, quer seja através de estudos culturais ou das relações de poder, traduziram de forma perfeita a discussão de corpo numa sociedade que se torna excludente na medida em que cria códigos de legitimidade. O que se fez enquanto proposta artística configurou-se em experimentações de modos de vida, articulando corpos e suas peculiaridades e vivências, de forma processual e tridimensional como um *corpo borrado*.

O homem, seja ele o que for, é produto de processos físico-químicos extremamente complexos e, indissociavelmente, produto de uma história, a do seu próprio desenvolvimento, mas igualmente a da sua espécie, e de suas sociedades entre as outras sociedades naturais, animais e vegetais (PRIGOGINE; STENGERS, 1997, p. 61).

Na medida em que as cenas foram se organizando, com experimentações, registros dessas experimentações em vídeos, nas visitas externas, nos encontros com a equipe técnica, nas pesquisas de vídeo, nos ensaios da dança de salão e nas discussões em grupo, foram se construindo conexões que legitimaram a configuração de toda essa pesquisa coreográfica.

⁶⁹ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, com Pós-Doutorado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Teatro pela UNIRIO, com Especialização em Teoria e Prática do Teatro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Graduação em Artes Cênicas na UNIRIO. Atualmente é Professora Associada da Escola de Comunicação da UFRJ no curso de Direção Teatral.

CONSIDERAÇÕES NO FAZER/PENSAR DANÇA: CONECTIVIDADE ENTRE CIÊNCIA E ARTE

Sempre pensei que a ciência era um diálogo com a natureza. Como em todo diálogo de verdade, muitas vezes as respostas são inesperadas (PRIGOGINE, 1996, p. 60).

A dança segundo Evelin emerge e se atrela às suas proposições artísticas configurando-se num entrelaçamento de motivos que se encontram no modo de ser e de razões no próprio corpo e nas contingências, nas alegrias, nos sufocos e nos apertos do dia a dia segundo Marcelo Evelin(2009) numa conversa informal.

O corpo segundo ele compõe uma dança em que contextos sociais, históricos e políticos confabulam como possibilidade de coexistência criativa e “Se o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si, o organismo que eles formam interage de forma não menos intensa com o ambiente que o rodeia. Suas relações são mediadas pelo movimento do organismo e pelos aparelhos sensoriais” (DAMÁSIO, 1996, p.117), assim indissociáveis no fazer, criar e mover enquanto operação do corpo.

Como produção de conhecimento, estabelecer uma relação entre a ciência e arte promove outros modos de se entender e fazer dança. Quando se percebe um processo de criação relacionado ao modo operacional do corpo pode-se evidenciar que o corpo ao dançar evidencia conceitos e teorias propostas por estudiosos do corpo e neurocientistas a exemplo de Damásio quando esclarece que as representações disposicionais⁷⁰ produzem imagens que representam o pensamento.

⁷⁰ É o estado representativo que se encontra as imagens constituintes do nosso pensamento. Antonio Damásio cita que são estados de dormência e em suspensão, sob a forma de “representações disposicionais”, nos setores cerebrais intermediários.



s u m á r i o

Imagens são conexões agrupadas de experiências do corpo. Acontecem vinculadas ao tempo da irreversibilidade, efetivando-se na instabilidade dos possíveis acordos. Praticam o reconhecimento para codificar ou eliminar, bem como transformar e elaborar simultaneamente outras imagens (...) (MACHADO, 2007, p. 44).

A pesquisa de Evelin se faz em interação com o público também, em tempo real. Em suas entrevistas ressalta *que o corpo é o foco central na elaboração de uma dança consentindo apreciar suas experiências*. Assim, entende-se que as representações e as imagens produzidas se fazem numa lógica de compor dança, numa organização de informações fundamentadas e articuladas aos corpos em um processo de contaminação.

Inteiramente diferente da noção de transferência de características, contida na ideia de influência, a ideia de contaminação contém um sentido não diretivo nem autoral, mas constante e inevitável: refere-se ao caráter residual da interatividade processada entre os múltiplos agentes (BRITTO, 2008, p. 30).

Para Marcelo Evelin (2008, Pesquisa de campo) a dança pode ser vista como “possibilidade de existir para além dos paradoxos, interceptando a escuridão desses nossos tempos, alimentando uma condição única: a de sobreviventes do sensível numa luta contínua, contra e ao mesmo tempo a favor, da banalidade da vida”. Esse relato trata-se de uma reflexão sobre a importância de se fazer arte num país de terceiro mundo, desafiar e romper fazeres estéticos em que o exercício da produção artística dialogue numa ação compartilhada de corpo e suas diversidades. Como nos projetos já citados suas ideias se tornam coautores sem pretensões de disciplinar, autorizar, tatuar ou homogeneizar.

Fronteiras são demarcações que dependem da continuidade dos acordos que as delimitaram, pois emergem como configurações espaço-temporais provisórias. No corpo, tendem a se misturar e a se transformar com frequência. Desenham-se

através de fluxos informacionais: no movimento que desliza e modifica as interfaces entre corpos e entre corpos e ambientes. Estão em permanente processo de adaptação e cada configuração não significa uma paralisia. As trocas continuam e as possibilidades entre as trocas também (MACHADO, 2007, p. 42).

Giorgio Agambem (2002) discorre de maneira objetiva sobre essa condição humana a que Marcelo Evelin se refere em sua dança. Segundo Agambem vive-se hoje nas cidades globalizadas uma forma de dominação similar ao nazismo. É necessário, segundo ele, refletir sobre essa atual situação: Primeiro, deve-se pensar como se chegou a esse ponto e tentar selecionar acontecimentos históricos do direito, depois reunir conceitos de várias áreas. Talvez assim, podem-se dar condições para evitar a violência soberana, na continuação refletir e agir sobre nossas necessidades de uma vida digna de ser vivida.

“A vida indigna de ser vivida” não é, com toda evidência, um conceito ético, que concerne às expectativas e legítimos desejos do indivíduo: é, sobretudo, um conceito político, no qual está em questão a extrema metamorfose da vida matável e insacrável do homo sacer, sobre o qual se baseia o poder soberano (AGAMBEM, 2002, p. 148).

Ao propor em sua prática artística, de maneiras diversa e diferenciada como encontros em outros espaços não “cênicos”, discussões de textos, abertura à reflexão política e o exercício de análise e crítica entre os experimentos dos corpos em cena, resulta desta maneira questões e hipóteses que emergem como estratégias e ao mesmo tempo proposições, à própria dança. Numa perspectiva evolutiva da dança Adriana Bittencourt Machado (2007, p. 25) apresenta,

Os fluxos das informações no corpo é continuamente alterado pela reverberação de informações e pode desencadear diferentes caminhos. A percepção é um “dispositivo” que não opera na previsibilidade, uma vez que o corpo atua diretamente com o ambiente. Percepções se alteram como variações dinâmicas e emergem como formas diferenciadas através de transições, ou seja, pelas alterações dos estados do corpo, sempre mediados.



Os estudos da ciência com os estudos da dança, uma relação entre teorias de naturezas diferentes, onde o assunto é o corpo, só vêm colaborar ao entendimento de que a dança opera em processos. As aproximações entre teorias remetem a não dissociação entre prática e criação e entre prática e teoria. Nesse entendimento, a dança se inscreve em conectividade, numa organização partilhada. Na dança de Evelin, *Itens De Primeira Necessidade*, *Mono* e *Bulll* são imagens de *Corpomídias* que se tornam posicionamentos pessoais e fazem reconhecer nas estratégias de sua criação, contaminações de diferentes experiências e modos de estudar e criar dança, e sua forma de se indignar.

E URRO DO ÔMI BOI CONTINUA

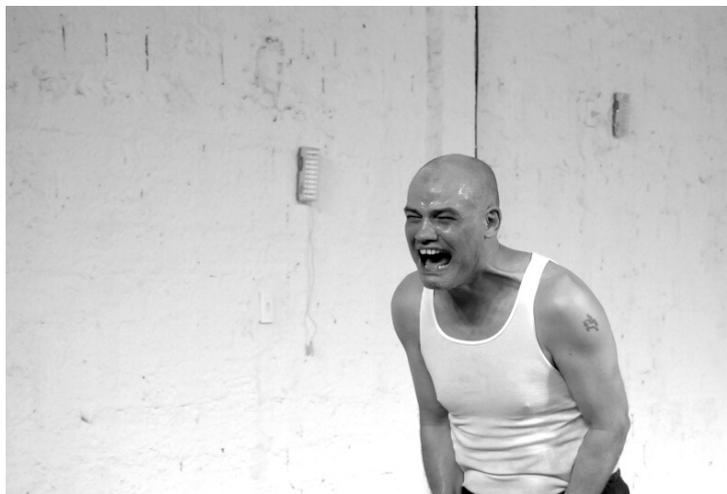


FOTO 22: Valério Araújo

As explanações aqui apresentadas, os autores escolhidos para refletirem em relação à produção artística do coreógrafo Evelin, assim com as experiências pessoais, propõem pensar corpo, imagem, his-

sumário

toricidade e compartilhamento como associações que potencializam configurações em diferentes contextos atemporais, sem provocar separações nem invisibilidade do outro, confluindo sempre a uma ação que não cabe armaduras, mas posicionamentos.

Impressionante o que pode ser revelado (ou seria denunciado) a partir de uma imagem de espetáculo. O que para nos artistas não passa de mais uma estratégia artística, imagem teatral, artifício estético, elemento de linguagem... para muitos outros pode funcionar como disparador de enorme potência. E certamente isso me faz voltar a pensar na precisão do lugar do intérprete, na sua função dentro de uma sociedade - há muito tempo não mais a de ícone sagrado ou bobo da corte - mas a de gatilho de arma carregada, entregue sem controle nas mãos do público (EVELIN, 2008, Pesquisa de campo).

A importância das imagens utilizadas pelo artista nas cenas e sua reverberação dialógica aos que produzem e aos que assistem essas imagens em produção, como visto no depoimento acima, acentuam determinados sentidos e se refere ao termo como padrões mentais, segundo Damásio (2000, p. 402): “(...) uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensorial, visual, auditiva, olfativa, gustatória e somato-sensitiva (...)” e nesse sentido,

Encontrar uma ideia ou imagem que surta efeito na construção de uma coreografia ou espetáculo não é tão difícil. O difícil mesmo é combinar várias dessas ideias e imagens dentro de um contexto e fazê-las acontecer como opção clara em uma criação. (...) A movimentação dinâmica e ágil de César, um jovem dançarino de Break Dance, não é mais novidade pra ninguém que o conhece. Mas o que se torna visível nesse trabalho é o seu poder de síntese, sua capacidade em compor com elementos distintos no sentido de reforçar esses elementos, conseguindo um resultado final coerente, dentro de uma estrutura clara e simples, que acabam por trazer à tona a sua pessoalidade (EVELIN, 2009, Pesquisa de Campo).

Machado (2007, p. 29) cita que a “A imagem não é um recurso utilizado pelo corpo, é corpo. Trata-se de uma estratégia evolutiva

de percepção e comunicação simultâneas: imagem e corpo não se descolam". Nesse viés os estudos propostos por Damásio (2000) e Machado (2007) colaboram para analisar a prática do artista Marcelo Evelin, com o seguinte argumento:

Imagem no corpo é fluxo entrópico, condição de manutenção do corpo e a instabilidade é a própria operação de troca: a transferência constante de um estado a outro. Essa passagem adquire uma estabilidade relativa, circunstanciada, quando, ao mediar os dois fluxos entrópicos (interno e externo), o corpo se reorganiza (MACHADO, 2007, p. 38).

Reconhecer padrões de dança indica o modo como determinadas informações são agrupadas e “refeitas” e produzem uma rede que coevolui num diálogo constante e transitório entre corpo e ambiente. Esse reconhecimento é tratado pelo coreógrafo como possibilidades conectivas e discorre em probabilidades cocriativas:

O entendimento da dança, deslocado para o eixo da instabilidade, reorganiza nossos conceitos estabilizados: põe no corpo o que estava na coreografia: a dança; põe na dança o que estava no corpo: a identidade; e põe na relação entre todos o que estava em cada um: a autoria (BRITTO, 2008, p. 109).

Ou seja,

Cada imagem é uma imagem. A percepção não opera como um projetor de slides, pois envolve múltiplas atividades neuronais e cada uma é composta de uma rede emaranhada de neurônios especializados. A eficiência da ativação neuronal estabelece relações constantes com o ambiente através de informações sensoriais. Mesmo diante de um mesmo objeto, nosso equipamento perceptivo produz novas percepções sobre ele (MACHADO, 2007, p. 23).

A partir desse exemplo, confluí-se a pensar que os trabalhos desse coreógrafo procedem de um exercício reflexivo que requer organização e observação crítica de cada corpo e do/no corpo no/do outro. No caso de Evelin sua forma de organizar as informações

sumário

conduz à adaptação, transformando em composições as imagens operadas pelos corpos de cada um singularmente. Na maioria das vezes Evelin propõe aos dançarinos citações de teóricos, utilização de objetos como máscaras, usa metáforas, cadeiras, experiências extra cotidianas, instrumentos ou palavras soltas para composição da cena ou performance a ser apresentada. Numa de suas falas durante uma experiência criativa, ele cita *Percepção, ação, interação*, como fatores para estabelecer ou constituir sentidos sobre o que se pretende apresentar, em que perceber implica também em metaforizar, acionar, estudar, interagir e conhecer, para construir e criar possibilidades de reorganizar conceitos e atuar coreografando a partir de novos entendimentos de corpo.

Se nós estamos indo fazer perguntas filosóficas, temos que lembrar que somos humanos. (...) Reflexões filosóficas desinformadas pela ciência cognitiva, não descobriu, criou e investigou os detalhes dos aspectos fundamentais da mente que iremos discutir (LAKOFF & JOHNSON, 1999, p. 5-7).⁷¹

Nesse sentido, a ciência cognitiva explana como o corpo opera, o que gera transformações nos modos de se pensar e fazer dança e favorece a possibilidade de trocas a partir de interações na prática artística.

(...) Talvez o corpo nu seja a apresentação desconstruída da força e da fragilidade do ser humano. Talvez seja a utopia máxima, escancarada sem disfarces frente a uma total incompreensão de nós mesmos. Para mim o corpo nu se afasta completamente da ideia equivocada de “pureza”, pelo contrário, é no corpo nu que está vestido o sujeito, o indivíduo em sua forma essencial de ser gente (EVELIN, 2009, Pesquisa de Campo).

O corpo é imagem em movimento e formas de percepção, a partir de correlações, que se diferenciam de corpo para corpo, uma

⁷¹ “If we are going to ask philosophical questions, we have to remember that we are human. (...) Philosophical reflection, uninformed by cognitive science, did not discover, establish, and investigate the details of the fundamental aspects of mind we will be discussing”.

s u m á r i o

forma que depende de cada corpo como vê, como age e como sente. Na atualidade o consumismo pela quantidade de opções a serem disponibilizadas oportuniza aos artistas vários estímulos imagéticos e entendimentos distorcidos quando se fala de corpos nus. Atesto aqui a possibilidade dos corpos em ampliar a capacidade de interagir suas realidades pessoais, complexas e variadas na contemporaneidade, dentro de um “minúsculo universo real” (DAWKINS, 2001, p. 17).

Numa proposta de criação coletiva na maioria das vezes os discursos se cruzam, ressoam nas experiências pessoais e se tornam comum na medida em que ocorrem similaridades e identificações. A complexidade que envolve o ato coreográfico demanda criar conexões como *nexos de sentido*. Falando de dança e corpo nesse viés, de tentar representações variadas e estudar possibilidades de realizações a partir de um fazer flexível, conseqüentemente mais criativo, torna Evelin reconhecido como produtor de conhecimento (VIEIRA, 2006).

Os exercícios propostos por Marcelo Evelin em suas criações de dança geram incômodo para quem assiste de forma proposital. As imagens utilizadas nas cenas, assim como os assuntos abordados provocam associações com temas fortes sobre a condição humana. Evelin compõe um sistema de artistas e coreógrafos⁷² de sua geração que entende a dança em sua feitura como resultante de práticas e estudos diversos, sejam eles através de conceitos, apreciação de vídeos, laboratórios de investigação, afrontamentos e levantes, etc. Suas ideias são testadas literalmente no corpo e advém de diálogos entre áreas diversas.

Confirma-se que as pesquisas desenvolvidas por Lakoff e Johnson (1999) e Katz e Greiner (2005) além de outros autores citados nesse livro esclarecem a importância de estudos ligados à existência humana, assim como na compreensão e reconhecimento das coisas que estabelecemos nas relações do cotidiano e na prática criativa desse artista.

⁷² Helena Bastos, Vera Sala, Fátima Daltro, Marta Soares, dentre outros.

s u m á r i o

Confirmo as ocorrências resultantes dessa pesquisa, como diretamente implicadas em cada palavra aqui escrita, na rede de afetos que foi sendo construída em todo esse processo, desde a escolha dos referenciais epistemológicos dos autores/pesquisadores transversalmente aos diálogos com as práticas coreográficas pessoais e a Teoria *Corpomídia* (2005), como lente às estratégias de criação do profissional Evelin.

Ressalto que seu processo toma partido, encarnado de vivências estéticas de sua origem brasileira, nordestina, mestiça e nos apresenta uma dança que emociona para pensar qual o nosso lugar no mundo, e como estratégia de sobrevivência, politiza e reconhece-se a cada encontro nos seus espetáculos, intensos e potentes, o seu *Urro Do Ômi Boi Marcelo Evelin!*

E o corpo atesta na dança a veracidade das informações, do conhecimento.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BITTENCOURT, Adriana. *Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança*. Salvador: EDUFBA, 2012.

BRITTO, Fabiana Dultra. Paisagens do corpo. In: *Corpo e ambiente*. Co-determinações em processo. Cadernos PPGAU/FAUFBA, Salvador: EDUFBA, v. 1, 2003.

_____. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: Fabiana Dultra Britto, 2008.

CHURCHLAND, Paul. *Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente*. São Paulo: UNESP, 2004.

CORRADINI, Sandra. *Entre a dança e a palavra: a elaboração de sentidos no processo de construção de obra coreográfica "Partes sem Roteiros"*. Processo de criação e interações: crítica genética em debate nas artes performáticas e visuais. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O Relojeiro cego: a teoria da evolução contra o desígnio divino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Desvendando o arco íris: ciência, ilusão e encantamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *A Escalada do monte improvável*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DAMÁSIO, Antonio. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

s u m á r i o

_____. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DENNETT, Daniel. *Tipos de mente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FOLEY, Robert. *Os humanos antes da humanidade: uma perspectiva evolucionista*. São Paulo: UNESP, [s.d.].

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GARDNER, Howard. *Mentes extraordinárias*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. *Butô*. O Pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras, 1998.

JOHNSON, Steven. *Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

KATZ, Helena. *Um, Dois, Três*. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: _____. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

_____. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: EDUC, 2002.

LEWONTIN, Richard. *A tripla hélice: gene, organismo e ambiente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MACHADO, Adriana B. *A Natureza. O Papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo*. 2007. Tese (Doutorado) – PUC, São Paulo.

_____. *Natureza da Permanência: processos comunicativos complexos e a dança* 2001. Dissertação (Mestrado) – PUC, São Paulo.

MAFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

sumário

MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. *A ontologia da Realidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

MOLINA, Alexandre. *Caleidoscópio de um processo colaborativo em dança*. Revista Diálogos Possíveis, FSBA: Salvador, 2007.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. *Por uma reforma do pensamento*. In: PENA-VEJA, Alfredo; NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do (orgs). *O pensar complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade*. 3ed. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

PINKER, Steven. *Tabula rasa. A negação contemporânea da natureza humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996.

SANTANA, Ivani. *Dança na cultura digital*. Salvador: EDUFBA, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *A Percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1998.

SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de Santana. *Piauienses em um mundo sem fronteiras*. Teresina: FUNDAPI; 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2009.

_____. *Conhecimento Prudente Para Uma Vida Decente: Um discurso sobre as ciências Revisitado*. (Org) -2ed. – São Paulo: Cortez, 2006.

SETENTA, Jussara. *O Fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SFORZA, L. C. *Genes, povos e línguas*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.

VIANNA, Klaus; CARVALHO, Marco A. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Ontologia sistêmica e complexidade: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão, Gráfica e Editora 2008.

_____. *Ciência: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão, Gráfica e Editora 2007.

_____. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento- arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão, 2006.

s u m á r i o



APÊNDICE

APÊNDICE A - BREVIDADES EM UM PROCESSO/ ESCRITA ARTÍSTICO/ESTUDO DE CAMPO

Afinal, se todo o conhecimento é autoconhecimento, também todo o desconhecimento é autodesconhecimento (SANTOS, 2009, p. 92).

Os registros dessas narrativas em anexo contribuíram para o desenvolvimento dessa pesquisa feita de relato/observação próprias, transversalmente e, pode ser constatada essa ocorrência de uma interação, entre o objeto observado e sua fala, assim como os modos como cada *corpo* se constitui processual e coadaptativamente buscando uma forma de organização. Durante essa pesquisa foi produzido um texto após a participação em uma mini-residência em Salvador-Bahia em 06 de junho de 2009, no corredor da Vitória, e já partilhado no corpo desse livro, como resultante do processo artístico/criativo a pedido de Marcelo Evelin. Ressalto que essa escrita se organizou coimplificada em questões como: percepção, convivência, ação e cinestesia foram detonadoras às discussões e reflexões surgidas durante o decorrer das experimentações.

A participação nesse Projeto *Itens de Primeira Necessidade*, assim como *Cartas de Amor* e *A Mulher Gorila*, dentre outros observados, possibilitou articular corpo, ação e discussões a partir de impressões pessoais/observação acerca dos processos criativos do artista Marcelo Evelin, desenvolvendo possibilidades de organizar, descrever e perceber as informações *in loco* que foram sendo catalogadas por leituras, entrevistas e participações em outros workshops

contextualmente. Dessa forma, o diálogo se fez com autores, artistas e pesquisadores, e isso impregna toda essa ação artística/escrita do livro enquanto produção de conhecimento, através de pesquisa sobre as mudanças que ocorrem *no* corpo de quem está efetivamente dialogando junto como os referenciais práticos/teóricos.

Essa escrita incita e reverbera em outras ações como campo de manifestações, tensiona perceptos que traduzem em movimentos, e em corpos que se manifestam politicamente, buscando criar pontos de fuga e romper com a medievalidade que tem nos tornado insensíveis a todo tipo de ação cultural que envolve o corpo. O corpo para Marcelo “são corpos”, expostos, nus, insubordinados, poéticos, potentes, críticos, capazes de afetar e serem afetados.

Esse mapeamento envolve junção, trocas, ansiedades e participações, para descrever estratégias coreográficas em processo(s) de criação em dança, afinal cada processo é único, e assim como o *movimento é irrepetível* (KATZ, 2005).

Instantes reflexivos 1

Ai, Ai, Ai - Mono.

Entrei. Uma surpresa muito grande! Apesar de ter lido sobre a obra e visto uma entrevista rápida anteriormente estava super curiosa, me permiti estar num lugar de absoluta espectadora, em deleite, sem conceitos prévios, sem nem uma preocupação de buscar alguma coisa. Aquele palco imenso do Teatro Vila Velha (Salvador/Ba) parece ter tomado uma dimensão surreal naquele momento. Meu coração disparou quando visualizei os três corpos dispostos naquele ambiente distinto. Tinha muito tempo que isso não acontecia! Na chegada junto à surpresa fui tomada por um cheiro insuportável. Não tentei identificá-lo, fazia parte da cena, uma imagem sensorial. O primeiro corpo que

sumário

avistei foi de Marcelo, perifericamente o de Cipó e o de Jacob. Fixei em Marcelo. Seu olhar me chamou atenção. Veio-me a palavra acolhimento. Nem mesmo essa palavra pode exprimir o meu sentimento em relação àquela imagem ali, naquele momento, nua, cuidadosa, cheio de bonecas dispersas espacialmente. Imediatamente vieram outras imagens da minha infância. Bonecas, carrinhos e bolas de gude são referências em minha vida. Vontade de correr e abraçá-lo. Aquele movimento calmo, compassado e repetitivo de arrumação das bonecas foi possibilitando a criação de uma relação/contextualização com a cena; em alguns momentos parecia que eu estava fazendo parte da obra. Volto rapidamente o olhar para Jacob. Dou-me conta do cheiro que tomou conta do meu corpo. Percebo que contamina o ambiente. Volto a olhar Marcelo. De longe eu vejo Cipó. Volto para Jacob e me vem a necessidade de distanciamento. Volto para trás para ver os três dispostos na cena. Percebo em cada um dos espaços um sentimento, uma sensação. Jacob tentando se equilibrar na banha, resistindo, querendo sair daquele lugar. A pouca iluminação que estava em todo o ambiente compunha a construção daquela apresentação. Mesmo com a pouca luz azul que cobria a performance de Cipó e que assombrea seu corpo, o movimento aparecia, forte, equilibrado e atlético. Cipó do lado esquerdo do palco, permanecia em alguns momentos estático. Depois voltava a se movimentar muito calmamente de uma maneira ritualística, nesse momento percebi que os três compunham singularmente um mesmo espaço. Marcelo no meio e Jacob do lado direito do palco um pouco mais iluminado. Essa disposição me chamou atenção, seria proposital? Viro rápido e percebo mais um desequilíbrio de Jacob. Todo melado, nu, tenso, tenta o tempo todo se erguer. Poderia ficar olhando os três artistas umas três, quatro horas seguidas. Um exercício de reflexão tomou conta de mim. O corpo ali exposto parece estar frágil, cru, mas resiste, tem força, se impõe como um sobrevivente de um processo solitário. Marcelo, Jacob e Cipó estão ali, equilibrando suas bonecas, seus corpos, seus sentimentos. Só eles que sabem o que mais estão a equilibrar.

Instantes reflexivos 2

Ai, Ai, Ai – Bull Dancing - Urro De Omi-Boi.

Imagens. Corpos. *Bull Dancing* traz um magnetismo logo no início de espetáculo. Fique com foco no cenário. O ritmo da música contagia ao mesmo tempo em que faz perceber que não estou sozinha e que estou em um teatro. Os homens bem cadenciados entram num ritmo que parece contagiar toda a plateia, a pélvis masculina sincronizada apresenta um ritmo que o olho não desgruda da bacia. O Teatro do SESC Pelourinho parece não dar conta do volume dos corpos em cena.

A sensação é de assistir a um filme, a cena toda toma conta da plateia. Os corpos são esteticamente diferentes e existe somente uma mulher que representa a força necessária para uma representatividade. O som da maraca é forte e mesmo na continuação do espetáculo, percebe-se aquele ruído ainda reverberando no nosso corpo. Olho para o lado, as pessoas se assustam com aquela mulher vendendo seu corpo. “Quanto custa isto?”. Ninguém responde. A mulher que atua come a língua do boi. Fiquei impressionada, ela se apresentou, seu corpo dialogava reorganizando continuamente em virtude das implicações de uma pressão que existe diante das relações de poder numa sociedade machista. Os dançarinos no ritual da dança quebram aquela voz anteriormente falada de Marcelo, voz de locutor de rádio de interior, que ninguém ouve nada somente os sussurros de uma análise anatômica, tudo proposital. Sua dissecação corpórea verborrágica profetiza o estado que mais tarde ele nos apresenta, um homossexual numa festa popular, esquartejado de porradas. A nudez dos corpos realça a discussão que entrelaça corpo/carne e vida nua, associados à homofobia que existe velada nos contextos de uma sociedade contemporânea.

ANEXOS

ANEXO A - FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS CITADOS

Mono

Marcelo Evelin/Demolition Inc. (HOL) + Núcleo do Dirceu (PI)
Concepção e Espaço: Marcelo Evelin
Criação e Performance: Jacob Alves, Cipó e Marcelo Evelin
Olhar exterior: Jellichje Reijnders e Vera Sala
Produção: Regina Veloso e Klayton Amorim
Duração: 2 h, público em circulação livre
Fotos: Rogério Ortiz
Classificação etária: 16 anos.

**Mono* foi criado em Residência no TMJP2/Centro de Criação do Dirceu, Teresina-Brasil (Janeiro, 2008) e no Hetveem Theater Werkplats, Amsterdã – Holanda (Abril, 2008).

Release

Mono é o estudo para uma instalação que parte da busca de um criador por outras formas de abordar e apresentar o Corpo no campo das Artes Performáticas (...). *Mono* focaliza o corpo como parte de um sistema de reprodutibilidade - como série, número ou réplica - biológica e cultural. Três homens em situações e espaços distintos tendo em comum o corpo exposto, destituído e constantemente alterado. A ação constrói-se a partir de estados do Corpo dilatados pelo

silêncio e a observação minuciosa de si mesmo, na ocupação de um espaço reflexivo entre memória e imaginação.

Fonte: Catálogo do Evento DIMENTI- Interação e Conectividade
Ano III/2009.

Bull Dancing

Concepção, coreografia e direção: Marcelo Evelin

Dramaturgia: Loes Van Der Pligt

Elenco: Sérgio Matos, Fagão, Fábio Crazy da Silva, Monika Haasova e Márber Ramos.

Música: Josh S., Sérgio Matos, Fábio Crazy da Silva, Boi de São Simão, e Johann Sebastian Bach.

Iluminação: Hein Drost

Produção: Regina Veloso e Klayton Amorim

Duração: 50 min

*Na apresentação desse espetáculo em Salvador no Festival Internacional de Artes Cênicas, FIAC, que ocorreu entre 23 a 31 de outubro de 2009, a dançarina Monika Haasova foi substituída por Bebel (integrante do NCD).

Release

Bull Dancing é um espetáculo de dança, teatro, música, criado a partir da manifestação folclórica do bumba-meu-boi. O auto tradicional adquire contornos de sátira, comédia e tragédia, enquanto narra a história da morte e ressurreição de um boi. O enredo gira em torno de uma mulher grávida que, desejando comer a língua de boi, convence o marido a matar o animal do amo, um boi encantado que sabe dançar. O espetáculo desconstrói os elementos folclóricos originais, revirando as entranhas do corpo, que serve como metáfora

para esse boi sagrado e profano em cada um de nós, visceral, violável, transmutável, temporal, único e universal.

Fonte: Catálogo do Evento FIAC- Festival Internacional de Artes Cênicas/2009 – Ano 2.

Cartas de amor

Onde ocorre a interseção entre a dança e a literatura situa-se *Cartas de Amor*. Coreografia elaborada a partir de laboratórios processuais baseados no livro homônimo de Mariana Alcoforado. A obra literária, um compêndio de 5 cartas escritas pela freira portuguesa a um oficial militar francês, é uma das mais francas “radiografias” da alma feminina e seus constantes fluxos de atração e repulsa pelo homem amado. E a coreografia, uma transposição não menos sincera, da complexa tessitura do ser feminino para o universo da dança contemporânea. Dos laboratórios, pesquisas e vivências entre o coreógrafo Aroldo Fernandes e da dançarina Iara Cerqueira, surge este espetáculo que busca ser, antes de tudo, uma provocante reflexão entre os limites e interação entre duas artes tão distintas.

Vencedor do Prêmio Estímulo de Dança Da Fundação Cultural da Bahia 2003.

Coreógrafo: Aroldo Fernandes

Dançarinos: Iara Cerqueira / Aroldo Fernandes

Voz em off: Ieda Dias

Textos em off: Mariana Alcoforado

Cenógrafo: Airson Heráclito

Iluminador e operador de luz: João Batista

Figurinista (criação e confecção): Adriana Hitomi

Trilha Sonora: Aroldo Fernandes

Gravação e mixagem de trilha sonora e textos: Paulo Gustavo

Operador de Som: Marcelo Benigno

Fotógrafa: Vera Millioti Designer Gráfico: André Bomfim

Produtores: Jussara Setenta / Sérgio Sobreira / Willie Setenta
Produção: Birô das Artes
Fonte: Catálogo da Apresentação no Espaço Xisto Bahia/Salvador-Ba.
Dezembro de 2003.

A Mulher Gorila

Concepção, coreografia e direção: Jorge Alencar
Diretora Assistente: Jacyan Castilho
Coreógrafo Estagiário: Alexandre Molina
Direção Musical/Trilha Sonora Original: Tiago Rocha
Músicos Intérpretes: Diana Abadijeva (Oboé), Cláudia Sales (Fagote), Verônica Santos (Soprano).
Cenografia: Mini Usina de Criação
Serralheria: Carlos Cardoso
Figurino: Rino Carvalho
Assistente de Figurino: Bárbara Ferreira
Iluminação: Rivaldo Rio
Preparação Dança de Salão: Sérgio Andrade
Orientação Bibliográfica: Fernando Passos (PPGAC – UFBA)
Equipe de Confeção Figurino: Angélica da Paixão
Intérpretes – Criadores: Antrifo Sanches, Clara Domingas, Daniella Aguiar, Fábio (Osório) Monteiro, Iara Cerqueira, Márber Ramos, Márcio Nonato, Sérgio Andrade, Tiago Ribeiro.

Release

A quem interessar possa

A diva desce a escadaria. Seu passo seguro disfarça a leve enxaqueca que lhe atormenta. É noite cheia de lustres e, ao sacar sua piteira, todos os homens do salão correm com isqueiros em prontidão. No último degrau, seu salto quebra, mas a diva aguenta muito firme e segue em meia ponta altíssima até que o homem de fraque austero pague a conta. A diva faz xixi em pé.

s u m á r i o

Aquilo que chamamos de Gênero é entendido nesse trabalho como algo politicamente investido, uma construção cultural do corpo por vezes bem ficcionalizada e perigosa. Portanto, essa mulher-gorila não cairia na armadilha de apontar uma essência ou uma identidade fixa para aquilo que chamamos de coisa de mulher, homem, gay, smurfete, etc. Numa sociedade instrumentalista, os sinais seguros de gênero são mecanismos reguladores que abafam muitas sensibilidade que não estão presentes na cartilha normatizadora e cerceadora dos sexos opostos.

Essa conversa seríssima interessa a todos. Da senhora que saboreia a dança de salão na matinê do domingo ao integrante da torcida do Bahia. Da mulher que arruma a gaveta de cuecas do marido ao menino que prefere brincar com as meninas no recreio. Interessa a Cyd Charisse - as pernas da era de ouro de Hollywood, a Fred Astaire, a Ginger Rogers em seu longo cheio de plumas, à crítica Judith Butler, Michel Foucault, Nísia Floresta, Simone de Beauvoir... a todos, eu insisto.

A ideia de borrão que desenvolvo em minha pesquisa se configura como estratégia coreográfica, mas, sobretudo, como possível categoria crítica que vem problematizar noções como: dentro e fora, com e contra, originalidade e citação, estado de cena e estado de coxia, masculino e feminino, polarizações que fazem parte de um exercício de demarcações territoriais que procuram criar uma aparente ordem naquilo que é intrinsecamente desordenado.

Se entendemos gênero e sexualidade como sistemas históricos abertos e dinâmicos, devemos localizar essa obra que aqui se apresenta como algo implacavelmente em processo, elaborada de maneira enfaticamente colaborativa entre todos os membros da equipe. Portanto, é uma obra de muitos autores e assim entendemos a participação do público na sua imprescindível atribuição de significados. O Ateliê de Coreógrafos Brasileiros toma para si essa função de investir no processo, naquilo que, como toda essa discussão, não está concluído porque está vivo.

Com acidez cartunesca ou com leve melancolia nostálgica, *A Mulher gorila* cria seu singelo projeto poético de libertação.

Jorge Alencar

Fonte: Catálogo do Ateliê de coreógrafos Brasileiros Ano V/2006.

s u m á r i o



ANEXO B – CORPO VOZ AFETO MÍDIA DE SI MESMO AMBIENTE TUDO JUNTO EM TRAMA

Mono em Amsterdam/2008

“Veem Vloer, uma galeria de arte no espaço térreo do prédio chamado Hetveem, antigo depósito de grãos e cereais (também café do Brasil). 31 bonecas. O som da minha respiração amplificado, às vezes quase ausente. Uma única caixa de som, no chão do lado direito de quem está no público. Um único refletor de luz, chamado HMI, usado para cinema. *Mono*. Eu mais do que nunca *Mono*, sozinho sem a ressonância dos alunos que tanto provocam, do pessoal do núcleo que interagem de forma afetiva e dão trabalho, sozinho sem os outrora bailarinos, técnicos, colaboradores, produtores, etc. *Mono* mas contente, quieto, esperando alguma coisa se formatar, esperando para compreender, me controlando para não entrar nas estratégias já conhecidas de processo: improvisar até a exaustão, escrever, analisar o material, buscar a relação de uma coisa com a outra, testar as primeiras possibilidades de dramaturgia, ensaiar para melhorar a qualidade, para fazer certo, fazer bem. *Mono* foi só uma inquietação calada, quieta pra não perturbar o princípio mesmo dessa inquietação. Foi me deixar à deriva, não querer, não forçar, não desesperar. Ir pro ensaio e não fazer nada, absolutamente nada. Ou ir pro ensaio ficar 15 minutos e decidir ir embora, tomar um café ou uma cerveja.

Mono foram horas de conversa com Jellichje, que já entrava no espaço falando (não necessariamente sobre o que estávamos fazendo) e acabávamos por nos embrenhar em papos super intelectuais, conceituais, contemporâneos e instalatórios. Falávamos da relação performer X público os níveis de entendimento de uma imagem ou um

s u m á r i o

corpo no espaço, a sutileza de uma projeção, o não fazer, não atuar, não querer, não se satisfazer, não se tornar consciente no sentido de se apaixonar por aquilo que surge e impor isso como verdade absoluta. Falávamos de silêncio, da infância, de sexo, de amor, de férias, de deixar tudo pra depois voltar. Mono foram três dias consecutivos em 3 horas sem interrupção, com a cidade de Amsterdam em pleno sol radiante, calor, luz entrando por todas as frestas, pessoas ensandecidas dessa alegria de primavera firmada. Às vezes eu ficava quase só, às vezes a sala lotava, às vezes eu olhava bem no olho das pessoas, às vezes elas tiravam o olho e só olhavam indiretamente, como voyers.

A maioria das vezes eu não sabia o que fazer, ou achava que não ia aguentar até o final, às vezes me vinham imagens de longe, de coisas que ainda doem, às vezes me invadia a sensação de brincar de boneca escondido quando era criança. A dança estava sempre lá, presente, de forma inteira, me tomando o corpo todo, mas sem necessidade de expressar continuamente um sistema de movimento, ritmo, dinâmica. Às vezes caía em poços fundos, completa vertigem, e me deixava cair. Às vezes o ego aparecia, a satisfação pessoal ou a confirmação de que "sim, eles gostam", mas eu não fazia esforço pra combater isso porque vinha sem ameaça, só pela banalidade de existir como ser humano, pela constatação de que aquele ego está ali de alguma forma, sem esforço também para aniquilar, mas apenas compreender e aceitar. E me disseram tantas coisas. Que ficaram desnorteados, que parece meditação, que é dança o que faço que sou um bom babá de crianças, que sou perverso, que pareço o Hannibal lecter do silence of the lambs, que vou costurando ideias e confundindo a lógica, que as vezes desapareço e só se vê as bonecas, que conseguem me ver sem saber o que fazer, que as vezes o sentido de uma imagem só vem quando eu estou ali por muito tempo, que sou quase uma Marina Abramovic (quem me dera...) que tenho que vender a instalação, que posso passar o resto da vida fazendo isso em espaços de museu. E eu me digo quase nada, porque não é mesmo sobre dizer, sobre

defender, talvez seja mesmo sobre não saber e se meter ali com todos os perigos, esses sim bem sabidos, bem próximos”.

Marcelo Evelin⁷³

s u m á r i o



⁷³ Fonte: Pesquisa de campo/Núcleo do Dirceu/2008. Relato autobiográfico sobre as apresentações que ocorreram em Amsterdam.

SOBRE A AUTORA

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque:

Professora no Departamento de Ciências Humanas e Letras – DCHL, no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. Professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, PPGCEL-UESB. Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP (2016). Mestrado em Dança PPGDANCA – UFBA (2010). Especialização em Fisiologia do Exercício, UNEB (2003). Bacharelada e Licenciada em Dança, UFBA (1999). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Dança – ANDA. Coordenadora do GPNEC - Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos do Corpo. Principais áreas de interesse: processos de criação, discurso, panoptismo digital, biopolítica, performance e preparação corporal para artistas da cena.

ÍNDICE REMISSIVO

A

artistas 13, 17, 21, 29, 30, 33, 34, 38, 46,
47, 49, 51, 52, 56, 57, 80, 83, 88, 89, 90,
94, 99, 110, 128, 131, 138, 139, 150
autonomia 34, 71, 89

C

comunicação 18, 26, 73, 76, 78, 79, 86, 89,
101, 102, 105, 113, 115, 117, 129, 134
conectividade 19, 22, 39, 40, 42, 84, 127
conhecimento 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23,
29, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 47, 78, 84, 102,
105, 110, 114, 124, 131, 132, 133, 135,
136, 137, 138
coreógrafo 23, 28, 32, 34, 35, 40, 41, 46,
47, 48, 50, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 67, 69,
71, 72, 80, 83, 86, 88, 90, 92, 93, 94, 96,
97, 100, 101, 102, 103, 106, 110, 112, 113,
115, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 127,
129, 143
corpomídia 31, 62, 72, 134

D

dança 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49,
51, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64,
65, 67, 68, 69, 70, 72, 75, 76, 77, 78, 79,
80, 81, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93,
94, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 106,
109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118,
119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127,
129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138,
140, 142, 143, 145, 148

E

entendimento 16, 17, 20, 21, 22, 26, 27,
28, 29, 35, 36, 37, 41, 47, 56, 59, 63, 65,
75, 76, 78, 86, 94, 117, 122, 127, 129, 147
espetáculo 49, 50, 57, 79, 92, 96, 98, 103,
106, 112, 114, 115, 119, 121, 122, 123,
128, 140, 142, 143
estética 22, 104, 120
estratégia de composição 77
experiência artística 26, 47
expressão 28, 55, 86, 93, 97, 133

H

historicidade 44, 45, 127

I

informações 13, 21, 22, 23, 26, 29, 31, 32,
34, 36, 40, 41, 42, 54, 62, 65, 69, 70, 71,
72, 73, 74, 75, 76, 77, 83, 86, 91, 97, 103,
105, 106, 110, 120, 122, 125, 126, 129,
132, 137

M

movimentos 22, 36, 46, 62, 65, 80, 90,
101, 103, 104, 114, 115, 119, 138

P

processo colaborativo 32, 34, 42, 63, 75,
88, 112, 120, 135
processo de criação 20, 22, 27, 30, 34, 35,
37, 39, 63, 64, 68, 91, 105, 115, 122, 124

S

sensações 99, 105, 112, 115, 117

V

violência 56, 84, 96, 97, 103, 106, 107, 126

**URRO
E OUTRAS FORMAS
DE VIDA
COM MARCELO
ÔMI BOI EVELIN**

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque



www.pimentacultural.com

