



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

ANDRÉIA BARRETO LIRA

AI AI AI... SERÁ QUE MEU BOI MORREU?

**O pensamento abissal presente na dança brasileira e suas implicações a partir
de um pedaço de terra denominado Teresina/Piauí.**

Salvador

2017

ANDRÉIA BARRETO LIRA

AI AI AI... SERÁ QUE MEU BOI MORREU?

O pensamento abissal presente na dança brasileira e suas implicações a partir de um pedaço de terra denominado Teresina/Piauí.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof^a. Dra. Gilsamara Moura.

Salvador

2017

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

Lira, Andréia Barreto

AI AI AI... SERÁ QUE MEU BOI MORREU? O pensamento abissal presente na dança brasileira e suas implicações a partir de um pedaço de terra denominado Teresina/Piauí. / Andréia Barreto Lira. -- Salvador, 2017.

94 f. : il

Orientadora: Gilsamara Moura Moura.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Dança) -- Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia UFBA, 2017.

1. Dança Contemporânea. 2. Linhas abissais. 3. Produção de Conhecimento. 4. Produção de discurso. 5. Processo de Invisibilidade . I. Moura, Gilsamara Moura. II. Título.

ANDRÉIA BARRETO LIRA

AI AI AI... SERÁ QUE MEU BOI MORREU?

O pensamento abissal presente na dança brasileira e suas implicações a partir de um pedaço de terra denominado Teresina/Piauí.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Dança e aprovado pela seguinte banca examinadora:

Aprovada em 30 de Maio de 2017.

Profa. Dra. Gilsamara Moura (orientadora)

Doutora em Comunicação e Semiótica

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo - PUC/SP

Profa. Dra. Adriana Bittencourt Machado

Doutora em Comunicação e Semiótica

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo - PUC/SP

Prof. Dr. Carlos Alberto Bonfim

Doutor em Comunicação e Cultura

Universidade de São Paulo, São Paulo – USP/SP

Agradeço, em primeiríssimo lugar, a Deus, à minha família, a esse universo de coisas conspiradas a favor de minha vida, à presença incansável do meu companheiro Augusto César, a Alice minha filha que veio fazer com que o amor ficasse mais intenso e aos amigos que torceram e acreditaram nesta vitória.

AGRADECIMENTOS

São tantos, e tão especiais...

À Deus, em primeiro lugar, porque sem essa força maior muitas coisas não se concretizariam na minha vida, a esse universo que conspirou para tantas conquistas realizadas durante este percurso. Só tenho, imensamente, que agradecer.

À “minha” querida orientadora e amiga Gilsamara Moura, por sua presença generosa, pelo seu carinho, paciência e cuidado em todos os momentos ao me escutar... Olha que garanto a vocês não foram poucas, rigor e confiança no compartilhar. Sobretudo, por dar condição de existência e acima de tudo em acreditar nesta pesquisa. Gil, esse trabalho também é seu!

A todas as professoras do PPGDANÇA– Universidade Federal da Bahia, em particular, as professoras Lúcia Matos, Adriana Bittencourt, Lenira Rengel, Jussara Setenta, Maira Spanguero, Daniela Amoroso, Fátima Daltro, Fátima Wachowicz que, durante os encontros das disciplinas, me apontaram caminhos possíveis para a realização da pesquisa, viabilizando um ambiente diverso para a troca de aprendizado e por contribuírem direta e indiretamente com a pesquisa.

Aos amigos de turma “Mestrandos em alvoroço”, (assim que era intitulada a nossa turma de 2015). Pela partilha intensa de ideias, diferenças, angústias, piras, provocações, noites adentro ao nos encontrar fora da Universidade. Sem dúvidas, encontrar vocês, foi um presente! Linha abissal como era conhecida a pesquisa. À Camila Correia, desde a especialização que me atura, à Mariana, Bruno, Lina, Patrícia, Arilma, Andrea Sampaio, Edeise, Roselia, Thais, Sonia, Aline Lucena, Aline Amado, Guilherme e Kiran.

A todos os companheiros do grupo de pesquisa Corponectivos em Dança, Artes e Interseções, parceiros de pesquisa pelo sabor de compartilhar um ambiente de crises, dúvidas, provocações, criação e aprendizado conjunto e compartilhamento de ideias.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança), em nome da Prof. Dra. Lenira Rengel, que apoiou a ida a dois congressos importantíssimos II Encontro Latino-americano de investigadores sobre Corpo e Culturas, Colômbia/Bogotá (2015), e em Goiânia/ Brasil para IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança ANDA (2016), Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança 2016.

À Prefeitura da Cidade de Teresina, pela compreensão e liberação da licença de Formação para a realização do Mestrado de Dança no PPGDança, na Universidade Federal da Bahia, que apesar de alguns percalços no início, foi concedida em tempo hábil para realização dos estudos.

À banca de qualificação composta pela Profa. Dra. Adriana Bittencourt, membro interno do programa e pelo Prof. Dr. Carlos Bonfim, como membro externo, pelo rigor e generosidade no compartilhar do conhecimento, por contribuírem com reflexões fundamentais para a continuidade da pesquisa e por demonstrarem uma grande empolgação com o trabalho que me deixaram cheia de gás.

Aos artistas convidados Marcelo Evelin, Lina do Carmo e Elielson Pacheco, todos da cidade de Teresina/ Piauí, que participaram dos encontros que denominei de “*Residência/Vivências Cartográficas*”, que disponibilizaram momentos riquíssimos de trocas de experiências, de conversas e que serviram para alimentar todo o processo da pesquisa.

Aos meus pais José Brisamar e Maria de Fátima, pelo que me ensinaram nesta vida que foi crucial para estar hoje aqui, pelo amor que experimento com vocês e que sempre se renova. Obrigada pela confiança e pelos braços que me acolhem.

Ao meu irmão Facnete, sua esposa Iguananci e meu sobrinho Marcos Antonio que nos vídeos ligações, me alegravam dizendo que estavam com muita saudade; não tinha uma vez que não perguntavam quando eu iria voltar? E meu sobrinho dizia: vem logo titia Dedeia... tu tá longe! Vem dar meu gagau kkkk... Gente amo meu sobrinho!

À família que ganhei e me acolheu em Salvador, Thayne Sodré, Beatriz de Andrade, Marília Lucena e Kátia que chegou depois, mas conquistou logo nossos corações; por momentos família, tarefas e receitas domésticas que tivemos juntas no apartamento mais animado que eu possa ter vivido em Salvador. As baianas do meu coração!

Ao Projeto “Arte no Currículo” em nome da professora Beth Rangel e Rita Aquino professoras coordenadoras, pela rica oportunidade de vivenciar com professores e artistas da rede municipal da Cidade de Salvador.

À Camila Correia, amiga da turma do mestrado, que eu sempre aperreava naquelas horas de sufoco, que me socorria quando precisava resolver alguma coisa do mestrado em Salvador quando eu me encontrava em Teresina. Me dizia: amiga fique tranquila, as coisas irão dar tudo certo, já estão dando. Só você mesmo Camis!

Ao Bruno Oliveira e Patrícia Zarques, por muitas conversas a respeito das nossas cidades quando o assunto era dança e culinária exótica e não exótica, (as galinhadas, Capote, Maria Isabel, paçoca foram tantas... perdi a conta), mas também por contribuírem por dias mais animados em Salvador, olha que eu não conseguia acompanhar o ritmo deles, eles me entendiam e me faziam feliz mesmo assim. Diziam: Capote mulher, melhore... te dei uma bala e agora nem me conhece mais, ho ho ho!!!

Ao Rafael Rebouças e Mariana Hilda, companheiros dos acarajés, cafés, chás, jantinhas, pipocas, vinhos, filmes que confortavam os nossos finais de semanas que começavam na sexta e pareciam longos e que tinham, como programação, o nosso apartamento. Foram tantas histórias: “a mulher que me disse...”, quando era para confirmar algo, tudo era motivo de muita alegria.

À Luzia Amélia, pelo companheirismo de 20 anos na dança, de muitas lutas, no trabalho, nas viagens, na família, na nossa vida, com muita dança para contar, sempre me incentivando e dando força, neste caminho de meu Deus, que segurou a barra, por um ano e meio em Teresina, dos trabalhos e esperava ansiosamente meu

retorno e sempre torcendo pelo meu sucesso. Te amo Lú e que venham mais anos pela frente, porque isso tiramos de letra, que venham mais anos!!!

Ao meu companheiro e amor, Augusto César, que é papai da nossa filha, que aprendi amar, não mediu esforços para me ver no mestrado, que segurou a barra e que segura, que cuidou e cuida de mim, lembro como hoje me dizendo que fazer esse mestrado estava sendo uma questão de honra, nas horas mais difíceis quando foi para eu receber minha liberação da Prefeitura da cidade de Teresina de onde sou professora efetiva e que foi uma novela para conseguir a licença, sem sua ajuda amor não ia ser fácil. Que soube tão bem administrar o tempo e a distância... te amo amor e que venha o doutorado, 4 anos só para lembrar!!!

À Alice minha filha que veio no finalzinho do mestrado fazer parte desta conquista e que mamãe já ama ama ama ama. Sem palavras para descrever a minha alegria e emoção. Você já emana muita força, energia e amor em nossas vidas.

***Perdido seja para nós aquele dia em que não se dançou nem uma vez! E falsa seja para nós
toda a verdade que não tenha sido acompanhada por uma risada!
Friedrich Nietzsche "Perigo na Pluralidade"
Humano, Demasiado Humano.***

LIRA. Andréia Barreto. AI AI AI... SERÁ QUE MEU BOI MORREU? O pensamento abissal presente na dança brasileira e suas implicações a partir de um pedaço de terra denominado Teresina/Piauí. 94 f. : il. 2017. Dissertação (mestrado) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RESUMO

Esta pesquisa emerge de inquietações no campo da produção da dança contemporânea brasileira que implicam reexaminar a epistemologia dominante, diante de novos olhares ancorados nas experiências emergentes do Sul. Apresenta-se, como problema, a visibilidade de algumas produções e discursos que se configuram hegemonicamente na dança contemporânea produzida no Brasil, promovendo a invisibilidade de outros saberes e fazeres em dança. Serão analisadas, como questão crucial, algumas produções de conhecimento e discursos de dança, a partir das experiências de alguns artistas piauienses que se encontram inseridos neste contexto, permeado por saberes hegemônicos e que terminam causando o surgimento de linhas abissais. Vale destacar a importância em identificar dispositivos que se mantêm como sustentáculos de pensamentos hegemônicos e que promovem a invisibilidade de conhecimentos que se encontram forjados pela visibilidade. Também será discutida a importância de conhecer e dar visibilidade à diversidade de conhecimento de alguns discursos e conhecimentos danças populares que, sistematicamente, são associados a um contexto exótico e que não são contemplados, nem nos circuitos da dança contemporânea, nem com programas específicos. Tal conceito se fundamenta nas ideias de Santos (2007), que analisa as linhas abissais e que sugere pensar em epistemologias do Sul em contraponto aos saberes eurocêntricos, com vistas a refletirmos sobre a importância de investigar as experiências desperdiçadas, construindo novas posturas e modos de refletir a produção de conhecimento em dança contemporânea. E será diante da ecologia de saberes e de seus discursos de possibilidades, que transitaremos pelas epistemologias do Sul na construção argumentativa dessa dissertação. Estarão conosco também, Agamben (2009), com o conceito de contemporâneo, Bittencourt (2012), que aborda o acontecimento, auxiliando o nosso diálogo em trânsito e Moura (2000) que, nesta pesquisa, contribuiu com a construção e a discussão sobre os modos de pensar dança e sua atuação política e artística no mundo.

PALAVRAS CHAVE: Linhas abissais. Dança contemporânea. Produção de conhecimento. Produção de discurso.

LIRA. Andréia Barreto. WHAT ABOUT ME ... WILL MY BOI DIE? The abyssal thinking present in Brazilian dance and its implications from a piece of land called Teresina / Piauí. 94 f. : il. 2017. Dissertation (master's degree) - School of Dance, Federal University of Bahia, Salvador, 2017.

ABSTRACT

This research emerges from concerns in the field of contemporary Brazilian dance production that imply a reexamination of dominant epistemology in the face of new perspectives anchored in the emerging experiences of the South. As a problem, the visibility of some productions and discourses that are hegemonically Contemporary dance produced in Brazil, promoting the invisibility of other knowledge and dance performances. As a crucial question, some knowledge productions and dance discourses will be analyzed, based on the experiences of some Piauí artists who are inserted in this context, permeated by hegemonic knowledge and that end up causing the appearance of abyssal lines. It is worth highlighting the importance of identifying devices that are maintained as hegemonic thoughts and that promote the invisibility of knowledge that is forged by visibility. It will also be discussed the importance of knowing and giving visibility to the diversity of knowledge of some discourses and knowledge popular dances that are systematically associated with an exotic context and are not contemplated, neither in contemporary dance circuits nor with specific programs. This concept is based on the ideas of Santos (2007), which analyzes the abyssal lines and suggests to think of epistemologies of the South as a counterpoint to Eurocentric knowledge, in order to reflect on the importance of investigating the wasted experiences, constructing new postures and modes of Reflect the production of knowledge in contemporary dance. And it will be in front of the ecology of knowledge and its discourses of possibilities, that we will go through the epistemologies of the South in the argumentative construction of this dissertation. They will also be with us, Agamben (2009), with the concept of contemporary, Bittencourt (2012), which addresses the event, aiding our dialogue in transit and Moura (2000), who, in this research, contributed to the construction and discussion of the Ways of thinking dance and its political and artistic performance in the world.

KEYWORDS: Abyssal lines. Contemporary dance. Knowledge production. Speech production.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.	24
FIGURA 2. Poema Lua Rua	28
FIGURA 3. Cidade de Teresina nos dias atuais.....	30
FIGURA 4. Marcelo Evelin.....	65
FIGURA 5. Matadouro (2010).....	75
FIGURA 6. “Ai,ai,ai”, de Marcelo Evelin (2014).....	75
FIGURA 7. Lina do Carmo na Serra da Capivara.....	76
FIGURA 8. Artistas que compareceram ao ato em defesa para o não fechamento do Parque Nacional Serra da Capivara, 2016.....	80
FIGURA 9. Artistas que compareceram ao ato em defesa para o não fechamento do Parque Nacional Serra da Capivara, 2016.....	90
FIGURA 10. Espetáculo viajante da luz (lichtreise), Coreografia: Lina do Carmo e Direção: Eleonora Paiva.....	65 85
FIGURA 11. Espetáculo “Vitória Regia” Solo com Lina do Carmo.....	85
FIGURA 12. Elielson Pacheco ensaio fotográfico “Sayara, ela gosta das coisas simples”.....	86
FIGURA 13. Sayara, ela gosta das coisas simples (2010), editorial de fotografias e vídeo-clipes por Valério Araújo (Teresina/BRA) Núcleo do Dirceu.....	93
FIGURA 14. De Repente Fica Tudo Preto de Gente (2012/2013/2014) co-criador e bailarino De Marcelo Evelin/ Demolition Inc. foto: Sérgio Caddah.....	93
FIGURA 15. Today Tomorrow Always TTA (2008) Concepção Elielson Pacheco e Lucas Amorim (Votorantim/ BRA) Colaboração Sheila Ribeiro vídeo-web-diário Produção Regina Veloso Núcleo do Dirceu.....	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA CIDADE/DANÇA DE TERESINA.....	22
1.1 UMA CIDADE ARQUITETADAMENTE ENCOMENDADA... NAS TRILHAS DOS SERTÕES DE DENTRO, O FOGO QUE QUEIMA.	28
1.2 TERESINA: UMA CATIRINA DANÇANTE.....	44
1.3 ADEUS AO BOI – JÁ NÃO DEU MAIS CONTA, AGORA OUTRAS RELAÇÕES	46
2 ACONTECIMENTO E DESDOBRAMENTOS	46
2.1 NEGO CHICO E O BOI	46
2.2 SENHORES DO MEU AMO	48
2.3 O MEU BOI MORREU?	55
3 DANDO NOMES AOS BOIS: RESIDÊNCIAS/ CARTOGRÁFICAS	63
3.1 MARCELO EVELIN – RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS DE PROCESSOS.....	63
3.2 LINA DO CARMO – CARTAS A ARTISTA.....	74
3.2.1. CARTA I	77
3.2.2. CARTA II	80
3.2.3. CARTA III	81
3.2.4. CARTA IV.....	82
3.3 ELIELSON PACHECO - CAFÉ COM BOLO FRITO.....	84
4 MO(VI)MENTOS ABERRANTES: MOVIMENTOS QUE DESVIAM	92
4.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS PROVISÓRIAS	92
REFERÊNCIAS.....	94

INTRODUÇÃO

O conceito de linhas abissais proposto pelo sociólogo português, Boaventura de Sousa Santos (2007), apresenta-se como propulsor nesse diálogo com a dança e tem, como intuito, provocar e instigar este campo do conhecimento, promovendo fricções no pensar e repensar o conceito de invisibilidade em certos contextos da dança contemporânea no Brasil. A partir do entendimento das especificidades de cada área, no caso a dança e a sociologia, o conceito de linhas abissais nesta pesquisa, tem como objetivo promover a fagulha inicial do diálogo e não uma mera aplicação ou apropriação do conceito. Assim, reforçamos nosso entendimento da dança como um campo de conhecimento e que vem, ao longo de algumas décadas, construindo sua autonomia e independência epistemológica.

Entendemos que subverter esta situação dualisticamente imposta e que a princípio está como dada no campo da dança contemporânea, instiga a criar modos, a aprender a lidar e a criar estratégias, táticas e resistências a fim de lidarmos com as hierarquias dominantes e condições adversas. Se conseguirmos identificar, principalmente, que estamos ora na invisibilidade, ora na visibilidade, isto nos fará criar certa resistência para perceber ambos os lugares e, por sua vez, poder aparecer e desaparecer, entender a alternância invisibilidade X visibilidade, promover a amenização do abismo que separa uma da outra e, finalmente, borrar fronteiras e tornar mais democrática e transparente tais relações.

Pensar a invisibilidade X visibilidade, de uma forma fluida e transitória, se apresenta como um ponto político dentro desta dissertação, concluída como pesquisa em andamento, mas que demonstra capacidade de criar e ampliar estratégias de resistências para resistir ou (re) existir diante deste contexto da dança de Teresina/Piauí. A pesquisa tem como missão colocar no mapa mental do corpo que dança, a dança que é produzida em Teresina/ Piauí e junto apontar diversas questões e possibilidades de problematização que acontecem, não só no Piauí, especificamente em Teresina, mas que podem ser analisadas em vários e outros lugares no Brasil e no mundo. Estaremos apontando recorrências de problemas de processos de invisibilização X visibilização no campo da dança contemporânea em Teresina, mas que podem ser alargados no contexto Brasil.

Para isso, caminharemos diante de algumas reflexões que perpassam o próprio contexto da construção da cidade de Teresina, as suas relações com seu povo e seu contexto cultural, que não deixam de trazer a própria dinâmica da cidade e que nos permitem ter a capacidade de apontar recorrências de matrizes coloniais que ocorreram também em todo o Brasil. Também traremos um pequeno recorte da manifestação da cultura popular do Bumba meu Boi do Piauí, com o par Teresina/Catirina, uma cidade dançante. Isto tudo nos ajudará a pensar e refletir acerca do assunto que percorre as hierarquias entre dominador X dominado. Só aí poderemos adentrar na questão crucial que é analisar algumas produções de conhecimento e discursos de dança no Brasil, a partir das experiências de alguns artistas piauienses que se encontram inseridos nestes contextos, permeados por saberes hegemônicos e que terminam causando o surgimento de linhas abissais que, por sua vez, também acabam por sugerir atitudes que podem ser lidas como reacionárias. Também identificaremos dispositivos que se mantêm como base de pensamentos hegemônico, promovendo invisibilidades de conhecimentos que se encontram forjados pela visibilidade.

A presença da relação da colonização, vista como dispositivo na produção de padrões de dança que se tornam fenômeno apresenta-se como problema central que direciona os estudos em dança a partir da questão: quais as implicações do pensamento abissal nas configurações dos contextos artísticos e do conhecimento de dança? Outras questões aparecerão, ao longo do trabalho, como complemento desta questão principal.

Lembrando que tal reflexão não será atribuída à toda dança brasileira; serão elencadas algumas produções, de artistas piauienses que nasceram e começaram seus primeiros trabalhos e envolvimento com dança na cidade de Teresina e que, atualmente, estão com suas obras artísticas circulando e promovendo certo tipo de fricções e diálogos no mundo afora.

Identificaremos possíveis configurações de discursos hegemônicos que promovem invisibilidades de saberes e fazeres em dança, ao mesmo tempo em que também teremos o compromisso de produzir reflexão teórica acerca da invisibilidade na dança produzida no Brasil, gerando novas possibilidades de abordagens e interpretações de pensamentos e fazeres artísticos. Temos o compromisso de problematizar alguns paradigmas impostos no contexto da dança de Teresina, como

também associá-los a algumas questões de dança do Brasil e do mundo e apontar possibilidades de recuperar as experiências desperdiçadas de conhecimentos e discursos a partir de novos olhares ancorados por uma ecologia de saberes. Por fim, dando continuidade, procuraremos elucidar a importância de conhecer e dar visibilidade à problemática produzida no Brasil que vê a dança como adereço ou instrumento exótico, refletindo criticamente a partir da cena da dança de Teresina, e que terminam escorrendo para uma necessidade de um pensamento crítico local e global.

Cabe ressaltar que, discursos hegemônicos promovem danças hegemônicas. É com esse entendimento e diante das relações que se enredam, que encontramos o cerne de nosso problema. É no âmbito do pensar, fazer e produzir dança que está presente esta imbricação dos discursos hegemônicos com a arte que costuma construir e regular os próprios discursos produzidos por ela. A dança, o pensamento, a ação no mundo não estão fora disso. Segundo Boaventura de Sousa Santos:

As linhas cartográficas “abissais” que demarcavam o Velho e o Novo Mundo na era colonial subsistem estruturalmente no pensamento moderno ocidental e permanecem constitutivas das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial contemporâneo. A injustiça social global estaria, portanto, estritamente associada à injustiça cognitiva global, de modo que a luta por uma justiça social global requer a construção de um pensamento “pós-abissal”, cujos princípios são apresentados na segunda parte do ensaio como premissas programáticas de uma “ecologia de saberes”. (SANTOS 2010, p.32).

Podemos identificar, neste trânsito do fazer e pensar dança distintamente, que pode ser construído um pensamento pós-abissal. Pode-se construir outra relação discurso/dança/pensamento/ação, numa coerência lógica e distinta da produção abissal que temos testemunhado. E que é a partir deste outro modo de se posicionar no mundo e de olhar o mundo, que poderemos engendrar diferentes maneiras de (re) existir.

A pesquisa possui caráter qualitativo-exploratório, já que objetivamos analisar, a partir do campo de conhecimento da dança contemporânea que é produzida no Brasil, partindo do Estado do Piauí, alguns discursos hegemônicos que promovem a invisibilidade de conhecimentos que são fundamentados pelas visibilidades. Portanto, envolverá entrevistas com pesquisadores, levantamento bibliográfico,

escuta de críticos e artistas da dança, para analisar e identificar como discursos e pensamentos e atitudes políticas, conscientes e inconscientes, podem perpetuar ideias hegemônicas e até mesmo reacionárias de conhecimento.

Os artistas que são elencados para esta pesquisa apresentam condições que são relevantes e instigantes. Além de terem nascido em Teresina, começaram ali suas experiências em dança e conseguiram trilhar por caminhos artísticos muitos diferentes um do outro. Por sinal, coisas comuns como essa de trilharem trajetórias profissionais distintas, isso nos ajudará a pensar e a discutir questões acerca do pensamento abissal que vem sendo vivenciado nas produções de dança por todo o Brasil, pensamento esse que replica, de forma hegemônica, o que está sendo tomado como modelo a ser seguido e perpetuado com certa regularidade no campo da dança no país.

As entrevistas seguirão o formato que nomeamos de **Residências/Vivências Cartográficas**, no qual foram criados momentos propícios para vivenciar com cada artista. Tais momentos se encontram configurados em Residência Artística de Processos. Com Marcelo Evelin intitulado “Residência Artística”; com Lina do Carmo intitulado “Troca de Cartas”; e por último, “Um café com bolo frito”, com Elielson Pacheco.

O intuito foi fazer uma aproximação de forma mais direta para que fosse possível vivenciar um diálogo mais fluido, natural e orgânico; que a vontade e o desejo dos artistas pudessem explicitar suas relações com os contextos em que atual e com a própria cidade, como também, manifestar as estratégias se utilizam no diálogo com essa relação que se encontra na imbricação entre o pensamento/discurso e o próprio fazer dança. Enfim, que os relatos pudessem revelar sobre a atuação política de cada um deles e, ao mesmo tempo, pudessem revelar a relação que estabelecem com seus processos e obras artísticas que estão dialogando e sendo postas no mundo.

É a partir do encontro com esses artistas que a pesquisa começa a ganhar corpo e proporção, cada vez mais consistentes; é no âmbito do discurso/dança/pensamento/ação de fazer juntos com o contexto específico e particular de cada um dos artistas piauienses que poderemos observar o indicativo do pensamento abissal na dança em Teresina, que vem sendo dado a partir das discussões sobre o conceito de Boaventura de Sousa Santos (2010). É diante da ecologia dos saberes e de seus discursos de possibilidades, que transitaremos entre

esses corpos para lidar com as Epistemologias do Sul que são construídas em contraponto aos saberes eurocêntricos, com vistas a refletirmos sobre a importância de investigar possibilidades de recuperar as experiências desperdiçadas, construindo novas posturas e modos de refletir a produção de conhecimento e de discursos artísticos em dança produzida no Brasil. Conseguirmos olhar para o trânsito entre as produções de discursos e conhecimentos em dança e entender que não é possível falar e considerar somente um lado como se ele fosse a salvação redentora para as questões da dança em Teresina, nós precisamos estar e ocupar exatamente este lugar, momentaneamente indefinido, que flutua entre dominado e dominador / visível e invisível, estabilidade / instabilidade.

Estamos encarando uma árdua tarefa que deveremos por em ação que é de promover a discussão e problematizá-la entendendo suas singularidades, particularidades e especificidades. São muitas questões que necessitam ser consideradas e que se colocam neste trânsito da dança em Teresina.

Referenciais que são trazidos para o diálogo em trânsito desta pesquisa que servirão para entender que, para além do fluxo da invisibilidade X visibilidade e da construção do pensamento abissal hegemônico, também podemos entender a informação como um acontecimento que, por sua vez, não deixa de ser uma rede imbricada de informações. Nesse sentido, a pesquisa consegue dialogar com o conceito de Agamben (2009), com o conceito de contemporâneo, com o de acontecimento proposto por BITTENCOURT (2012), auxiliando o nosso diálogo em trânsito e Moura (2000) que, nesta pesquisa, contribuiu com a construção e a discussão sobre os modos de pensar dança e sua atuação política e artística no mundo.

Outros referenciais e parceiros intelectuais também serão chamados para que façam parte deste estudo e que contribuem valiosamente para a pesquisa. Vozes que somam e ecoam juntas, numa mesma onda de reverberação, dentro e em todos os momentos da pesquisa.

Apresento, agora, um breve currículo dos artistas que nos inspiraram nessa jornada.

- ✚ Marcelo Evelin é coreógrafo, pesquisador e intérprete; vive e trabalha atualmente entre Amsterdam e Teresina, transitando pelas duas cidades. Nascido em Teresina, Marcelo Evelin mudou-se para Paris em 1986, onde estudou dança com Peter Goss, Lila Greene, Mark Tompkins, e Odile Duboc.

De Paris, ele se mudou para Amesterdam em 1987, onde estudou na School of New Dance; trabalhou com companhias de dança e teatro locais e, em 1988, foi estagiário no TanzTheatrer de Wuppertal, sob a direção de Pina Bausch.

- ✚ Lina do Carmo também é coreógrafa e dançarina; reside e trabalha há muitos anos entre Alemanha, França e Brasil. Seguindo com sua formação em dança e teatro no Brasil e nos EUA, Lina concluiu o diploma em Mimo drama com Marcel Marceau, em Paris e continua desenvolvendo, em sua trajetória, uma linguagem de movimento e de gestos, similar e autônoma. Assim, a artista constrói uma vasta experiência internacional no campo do teatro e inovações para televisão e outras mídias. As diferentes técnicas corporais se fundem com a emoção vinda de sua natureza brasileira e criam um estilo único de movimento-gestual, com o qual ela produziu diversas coreografias solos e para grupos de dança.

- ✚ Elielson Pacheco, nascido em Teresina, artista da dança desde 1998, ingressou em 2016, na Graduação em Letras (Língua e Literatura Inglesa), na Universidade Federal do Piauí. Fez parte, junto com Marcelo Evelin (BRA/NDL) e Sheila Ribeiro (BRA/CAN), da Plataforma Núcleo do Dirceu¹ onde trabalhou no cruzamento de resíduos e rastros da dança com outras linguagens, tendo participado de palestras, mostras, co-produções, criações, exposições, residências em festivais locais, nacionais e internacionais. Por exemplo, festival Brasil Move Berlim (2009), onde dançou o solo Sobre Ossos e Robôs, espetáculo que teve uma fase de pesquisa em residência com o Coletivo Couve-Flor (Curitiba/BRA) em 2007.

¹ **Núcleo do Dirceu** é uma plataforma de artistas e produtores que tem como principal campo de interesse as linguagens das artes do corpo e o bairro Dirceu Arcoverde, na periferia de Teresina, Piauí, como lugar de referência urbana. Desde 2009 o projeto possui uma sede própria - o GALPÃO NÚCLEO DO DIRCEU - onde, através de parcerias locais, nacionais e internacionais, são desenvolvidos os projetos, ações e criações do grupo. O isolamento crônico do Piauí ainda conserva aridez para a prática artística contemporânea e para propostas de intercâmbio e colaboração. Nesse contexto, o trabalho do Núcleo do Dirceu em Teresina tem se voltado principalmente para a criação de mercado e platéia para a arte contemporânea, formação de novos criadores – através da ampliação de seu repertório de habilidades -, construção da cidadania, conscientização política junto à classe artística e pesquisa de linguagem. O coletivo é formado por cerca de 20 profissionais entre bailarinos, atores, músicos, produtores, artistas visuais e coreógrafos.

Transitaremos pela pesquisa, e também em paralelo, como se construíssemos possibilidades de caminho próprio na dança da cidade de Teresina. Serão momentos de encontros e desencontros com corpos da cidade e da dança. Num primeiro momento, será apresentada, sob o título “*Contextualização da cidade/dança de Teresina*”, a cidade de Teresina e sua produção de dança desde os tempos anteriores à sua fundação como capital do Estado, onde era possível trilhar por lugares ainda não povoados. Iremos nos deparar com uma cidade que vai sendo imposta e construída a partir de modelos arquitetonicamente planejados, ou seja, Teresina/Dança cidade planejada. Neste subcapítulo, intitulado “*Teresina: Uma Catirina dançante*”, o par Teresina/ Catirina surgirá dos primeiros sinais de organizações e formatos na área da dança como grupos, escolas, companhias, coletivos de dança, enfim, pessoas reunidas em função da dança na cidade. A dança começa a se espalhar e tomar proporções como jamais imaginávamos e, com isso, surgem questões de sobrevivência acerca da própria atuação artística e política. Adeus ao Boi – Já não deu mais conta, agora outras relações.

No segundo momento em “*acontecimentos e desdobramentos*” discutiremos a partir da história do Bumba meu Boi, reflexões que se aproximam com o contexto onde os discursos não hegemônicos estão coexistindo com os discursos hegemônicos. O boi e o Nego Chico servirão como uma espécie de metáfora, para reflexão e problematização, dentro de um contexto da cultura popular a relação de dominância que existe entre o dominador e dominado, relações essas de fricções que nos faz também refletir questões dentro do campo da dança de Teresina como também podemos observar as relações de dominação e suas respectivas hierarquias.

Dando continuidade à reflexão, apresentaremos o terceiro momento, cujo título é “*Dando nomes aos bois: “residências/vivências cartográficas”*” que traremos as experiências que aconteceram e que foram vivenciadas com os artistas elencados da cidade de Teresina e que nos possibilitaram discutir e refletir, com mais propriedade, sobre os processos de invisibilização X visibilização diante da construção do pensamento abissal hegemônico e sua possível desconstrução no campo da dança. Trilharemos com a seguinte pergunta, a que não deve calar: “*Ai ai ai... Será que meu boi morreu?*”

Que pensamento de dança procuramos e estamos interessados em dançar/pensar/refletir/problematizar/propor?

No quarto momento *“mo(vi)mentos aberrantes: movimentos que desviam”*. É um compromisso que assumimos não só com a cidade de Teresina, o estado do Piauí, mas com a construção de um pensamento em Dança e com a prática inclusive que nos mobiliza e nos convoca para vir átona do conhecimento. Colocar o Piauí no mapa está sendo uma tarefa intensa e exaustiva, mas que se faz necessária, porque me parece que existe uma voz a todo momento dizendo que não existe, por isso ser incisiva. Como nós colocar ao desencontro e criar possibilidades de fala que ecoem na função de produzir conhecimento relevante. Esta pesquisa se propõe promover uma possibilidade viva para quem se interessar olhar para outro canto de outros lugares do conhecimento.

Enfatizamos aqui, nosso intuito que perpassa por uma tarefa árdua, intensa e exaustiva, mas que se faz necessária, que é de problematizar histórias de resistências, não só da dança de Teresina e do Piauí, para uma possível colaboração na construção do pensamento e da prática política que nos mobilizam, nos convocam e nos movem. Pensar a dança no Piauí, em específico em Teresina, permite refletir sobre o contexto geral da dança no Brasil, afinal, confirme VIRNO (2013) quando EU FALO, FALA-SE. Em mim, estão outras vozes e, em outras vozes, a minha também está.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA CIDADE/DANÇA DE TERESINA

FIGURA 1 - Cidade de Teresina, cortada pelos os rio Parnaíba e o rio Poty.



FONTE - Arquivo cedido pela a coluna do jornal Estados e capitais do brasil.com/Piauí.

1.1. UMA CIDADE ARQUITETADAMENTE ENCOMENDADA

... nas trilhas dos sertões de dentro – água que escorre...

A origem de Teresina está ligada diretamente à história dos rios Poti² e Parnaíba³. Às margens do encontro desses rios havia um povoado chamado Poti Velho, que depois seria elevado à condição de Nova Vila (do Poti ou Poti Velho).

² O rio Poti é um rio brasileiro que banha os Estados do Ceará e Piauí. Com extensão total de 538 km da nascente à foz, sua bacia abrange uma área total de 52.370 km², dos quais 38.797 km² estão no Piauí e 135.73 no Ceará, e banhando, através de seu curso, vinte e quatro municípios de ambos os estados.

³ O rio Parnaíba, também conhecido como Velho Monge, é um rio brasileiro que divide politicamente os estados do Maranhão e do Piauí. É o maior rio genuinamente nordestino, sendo navegável em toda sua extensão. Etimologicamente, o termo vem da língua tupi e significa "mar ruim", através da junção dos termos *paranã* (mar) e *aíb* (ruim).

Desde seu surgimento foi descartada sua relevância e contribuição para a construção e a formação da cidade de Teresina, capital do estado do Piauí. Formado essencialmente por pescadores, oleiros e vazanteiros, era um lugar estratégico, cortado por uma estrada que ligava Oeiras⁴, então capital da Província do Piauí, a Parnaíba, um dos mais prósperos centros do Estado. A capital nasceu no que corresponde hoje ao bairro Poti Velho, que embora tenha surgido há mais de 100 anos antes da capital, só foi anexado à mesma em meados do século XX.

Hoje, apesar da grande e profunda mudança em sua paisagem, o bairro ainda preserva seus costumes e suas tradições. Bairro mais velho da capital, porém, o marco e a data de fundação da cidade são atribuídos à fundação do atual centro de Teresina. O que podemos presenciar com este fato do nascimento arquitetado da capital é que já se revela o começo de uma história que por muito tempo vem sendo negada no seu processo de genealogia, uma espécie de DNA ocultado, que corre nas veias e que insiste em camuflar os fatos, os rastros, esses que são deixados passar despercebidos e invisibilizando fatos da história.

A cidade já nasceu, ou seja, foi fundada em 1852, com o objetivo de se tornar capital da Província do Piauí, totalmente planejada pelo Conselheiro José Antônio Saraiva, sendo, portanto, oficialmente, a primeira capital planejada do Brasil. A construção faz parte da atual Praça Marechal Deodoro que, na fundação da cidade, concentrava toda a esfera política do estado, com o prédio da Justiça Federal e do Palácio do Governo (atual museu do Piauí), e também se destacava como centro econômico, com a inauguração do Mercado Velho. Hoje, marco zero da fundação da cidade, a praça possui ainda o Palácio da Cidade (antiga escola normal) e o Mercado Central (Mercado Velho), do que integrava sua fundação.

Vale ressaltar que a transferência da capital da Província do Piauí de Oeiras para Teresina se realizou sob vários protestos da comunidade Oeirense, que desejava a todo custo garantir a permanência da capital naquela cidade. Contudo, apesar da pressão, o Presidente da Província, José Antônio Saraiva, ardoroso defensor das ideias mudancistas, efetiva a transferência da capital. E em 16 de agosto de 1852, dirige circular a todos os Presidentes de Província do Império do Brasil, comunicando o fato, instituindo-a, assim, como nova capital da Província.

⁴ Oeiras foi capital do Piauí por 92 anos. Nesse período, foi a mais importante cidade da capitania e depois da independência da província do Piauí. Após deixar de ser capital, em 1852, Oeiras entrou em decadência. O século XX chegou com Oeiras num marasmo cultural que prejudicou o desenvolvimento da cidade.

O nome da cidade remete à imperatriz Teresa Cristina Maria de Bourbon, que teria intermediado com o imperador Dom Pedro II a ideia da mudança da capital, e em sua homenagem, deu-se o nome da cidade, que é a contração (mistura) das palavras Teresa e Cristina. **Teres** – vindo de Teresa e **ina** vindo de Cristina, capital que recebe o nome de uma princesa; assim surge a capital do Piauí. Uma herança vinda e herdada de uma relação de senhores, reinos e reinados. Mas, que apesar dos pesares, não perde sua leveza, porque seus traços e movimentos insistem em aparecer, uma cidade construída entre histórias e memórias, entre os braços dos rios que a banham e a circundam com suas águas – o Poti e o Parnaíba.

Por essa característica, há quem chame a capital piauiense de Mesopotâmia do Nordeste. Para os gregos, no oriente médio, seria porção de terras cercada de dois rios. É bom lembrar que havia diversos povoados ao longo dos rios e caminhos. Uma cidade que vem se modificando, transmutando-se muito facilmente, que se perde em construções mobiliárias e destruições, às vezes deixando vazios e rastros de lembranças em suas trilhas e caminhantes.

Estando atento para a importância de olhar a cidade e vê-la além da sua estrutura arquitetônica de pedra. Perceber um povo que emerge e se move em uma sensibilidade de corpos em relação ao íntimo da cidade que é construída.

Teresina é conhecida por Cidade Verde, codinome dado pelo escritor maranhense Coelho Neto, em virtude de ter ruas e avenidas entremeadas de árvores. É uma cidade em fase de crescimento e, atualmente, possui uma área de 1.673 km², e uma população de um pouco mais de 1.200,00 mil habitantes. É uma das mais prósperas cidades brasileiras, destacando-se atualmente no setor de eventos, congressos, indústria têxtil e centro médico da região.

Nos primeiros anos após sua fundação, Teresina experimentou um crescimento – principalmente populacional e estrutural – em um ritmo bem acelerado. O principal motivo do desenvolvimento acelerado é a extração da borracha de maniçoba e da cera de carnaúba; também começou a ganhar postura estrutural de uma capital.

Continuar relatando de forma cronologicamente linear os fatos e acontecimentos relacionados à construção da cidade de Teresina não faz muito sentido, pois prosseguir desse modo é repetir, como a mesma lógica hierárquica e dicotômica de um plano impositor que a história tradicional já faz e que por hora continua refazendo, a todo momento, claro que com outros modos e com outras

lógicas que se perpetuam. No caso, não é nossa intenção eternizar esse tipo de construção.

Só o fato de rever outros modos de realizar já traz à tona outros fatos e acontecimentos, que se acionam e se transformam em ignição para conseguir ir além de uma história que insiste em impor e ocultar, soterrando fatos. Podemos pensar em uma cidade que vem de muito antes de algo arquitetônico e erguimentos institucionais, fatos esses que se tornam superficiais diante da riqueza e da diversidade de toda uma história que é construída.

Uma história que se constrói pelos passos e movimentos de um povo que transita por caminhos que ainda estão sendo revelados a cada momento, um lugar que por muito tempo serviu de corredor de passagem, faixa de transição não só de povos e culturas, mas de histórias, de saberes, de hábitos, e conhecimentos que são construídos ali a todo o momento, a partir do encontro e das relações, afetando e sendo afetado, que estão sendo vivenciados com o passar do tempo e do espaço que se co-constróem. Diria, sim, que a cidade de Teresina foi construída a partir de muito mais desses encontros que se davam nos corredores de passagens, mesmo que provisórios e passageiros, perpassando o trânsito do tempo e do espaço, de um contexto permeado de afetos do que somente de fatos arquitetônicos oficiais e instituídos pelo poder.

O que podemos ver é uma cidade completamente arquitetada, a qual tinha seus caminhos e movimentos decididos pelos senhores do poder instituído. Sempre preocupados com seus interesses específicos, não levaram em conta as possibilidades de quem já ali se encontrava, vivendo e construindo, com seus jeitos e modos de vida, começava assim a história de vida de uma cidade e de seu povo, que tinha como base apenas seguir um caminho de imposições e de invisibilidades.

Tornada capital, Teresina foi a primeira cidade do Brasil construída em traçado geométrico. Segundo informações tidas como oficiais, ela não nasceu de forma espontânea, mas de modo arquitetadamente artificial. Esse fato já trazia indicativos de que no ato do seu arquitetar, algo já se orquestrava, uma espécie de soterramento, não só no campo do espaço físico, concreto e objetivo, mas, também, um soterramento no campo subjetivo de memórias e lembranças de um povo.

É neste lugar soterrado que a história já acontecia, fazendo-se presente em uma diversidade de corpos, de passagens e de ocorrências que fervilhavam por todos os cantos. Neste outro movimento que se instaura, o nosso olhar é que nos

instiga a investigar, porque esse lugar se apresenta como possibilidade de indicativo de histórias que se encontram invisibilizadas e que, infelizmente, são soterradas por um plano impositor, que termina sendo configurado por traços lineares geométricos arquitetônicos.

José Antonio Saraiva, mais conhecido por Conselheiro Saraiva⁵, pessoalmente tomou as primeiras providências: planejou tudo, juntamente com o mestre de obras português João Isidoro França, com o cuidado de estabelecer logradouros em linhas paralelas, simetricamente dispostas, todas partindo do rio Parnaíba rumo ao rio Poti, principais fontes de água da cidade até hoje.

Vejamos, a seguir, um poema que ilustra muito bem o planejamento estratégico das ruas da cidade de Teresina.

FIGURA 2 - Poema Lua Rua

lua rua rua rua rua rua rua
 rua lua rua rua rua rua rua
 rua rua lua rua rua rua rua
 rua rua rua lua rua rua rua
 rua rua rua rua lua rua rua
 rua rua rua rua rua lua rua
 rua rua rua rua rua rua lua

paulo machado

FONTE: Paulo Machado (2002).

O poema nos revela muito bem uma organização linearmente projetada, não só da estrutura arquitetônica, mas do pensamento maquiavélico que está em volta da construção da cidade e que a edifica. Pensamento que se ergue soterrando histórias de corpos e de vidas e, com isso, levando suas produções de conhecimentos, memórias e lembranças.

⁵ Nomeado por carta imperial de 23 de junho de 1850, presidiu a província de 7 de setembro de 1850 a 12 de março de 1853, com apenas 27 anos, graças ao grande prestígio do Marquês de Olinda, sendo seu primeiro cargo público de relevo. O Conselheiro foi responsável pela mudança da capital de Oeiras para Teresina. Cheio de planos e ideias, pôs logo em prática solucionar os problemas nos quais se encontrava a província naquela época, no mesmo ano após tomar posse, providenciou a construção da igreja matriz de Nossa Senhora do Amparo.

Pensando em articular e ultrapassar os limites do papel e da tinta, o poeta piauiense Paulo Machado, com seu poema concreto Lua Rua, tem a pretensão de mapear os traços da identidade cultural teresinense. O poema apresenta graficamente características do quadrilátero original da planta do projeto urbanístico concebido, em meados do século XIX, para a cidade a ser construída à margem direita do rio Parnaíba. Na concepção do poema, foram levantadas informações históricas e culturais relacionadas à contribuição dos escravos negros ladinos à construção da cidade de Teresina, trazidos das fazendas instaladas no Vale do Rio Canindé para criação de bois e cavalos.

Segundo Paulo Machado (2010), foi durante as noites enluaradas que os escravos negros ladinos com sua força braçal construíram a cidade de Teresina. De acordo com o poeta:

As noites enluaradas eram regadas de muita música e muita dança, era a forma que tinham de aliviar o peso de todo o dia de trabalho e de exploração que eram submetidos, em função da construção da cidade. Fazendo-nos pensar Teresina/Catirina, cidade que se move e se constrói dançantemente. (MACHADO, 2010, p. 42).

É possível ir além de pedras arquitetônicas, perceber como a mudança sofrida pela cidade concreta reflete naquele que a atravessa, produzindo novos olhares, novas Teresinas e novos sentimentos, um imbricar de fatos e acontecimentos.

É diante desse contexto e com o olhar permeado de sensibilidades que queremos discorrer acerca da dança teresinense, sem uma preocupação linear de contar ou relatar uma história, sem permeá-la de fatos cronológicos com início, meio e fim, em uma evolução com indicativo de melhoria, mas se for necessária faremos, sendo que não é uma das nossas preocupações. Preocupada muito mais em caminhos trilhados por buscas que perpassem perceber as múltiplas faces que a dança pode configurar-se na cidade de Teresina, reconhecendo e assumindo as mudanças que no decorrer espaço/temporal se fazem visíveis e invisivelmente aos nossos olhos.

1.2 TERESINA: UMA CATIRINA DANÇANTE

FIGURA 3 - Cidade de Teresina nos dias atuais.



FONTE: Arquivo cedido pela a coluna do jornal Estados e capitais do brasil.com/Piauí.

E lá vai a Catirina no romper da Aurora... água que escorre.

Um movimento se instaura nos encontros das ruas da cidade de Teresina. De forma arquitetada, Teresina/Catirina pulsa uma menina dançante que escoar, em sua veia, um rio de movimentos. Verificamos a existência de um microclima de efervescência no campo cultural, principalmente no campo artístico da área da dança. Com a presença efetiva de várias conquistas na cidade, dentre elas: uma escola estadual de dança que atualmente atende cerca de 1.200 crianças, jovens e adolescentes de toda a cidade; academias particulares espalhadas, cerca de mais de 20 academias de dança que atendem os mais variados estilos de dança, indo do balé clássico ao Hip Hop; de escolas de pequeno e grande porte que se concentram tanto nos bairros tidos como mais nobres, até as de pequeno porte, que estão mais localizadas nos bairros periféricos em relação ao Centro da cidade.

Outra conquista considerável, tanto por parte do município quanto por parte do Estado, em relação a grupos oficiais é: a criação do Corpo de Baile do Estado do

Piauí (2003 a 2007), o Balé Folclórico de Teresina (1998 a 2003) e o Balé da Cidade de Teresina, de 1995 aos dias atuais. Não podendo, de maneira nenhuma, esquecer de mencionar que apesar de identificar esta considerável “conquista”, o pensamento que permeia diante da “conquista” ainda é um pensamento de tipo hierárquico e eurocêntrico, privilegiando alguns grupos, onde só poucos possuem a oportunidade de se inserir, como também um pensamento de dança equivocada, onde a dança se distancia cada vez mais de ser considerada como campo do conhecimento, estando muito ligada, ainda, à ideia de entretenimento. Muitas vezes se aproveitando dos investimentos que são feitos e que terminam sendo aproveitados por apenas um modo de fazer, realizando-se, assim, de forma equivocada.

Identificamos o surgimento de um número considerável de Companhias de Dança independentes, Grupos, Coletivos e ONGs, dentre eles: Associação da Arte e da Cultura do Piauí – Projeto Escola Balé de Teresina, associação que surge a partir da reunião de 20 bailarinos com o intuito no início do seu surgimento de oferecer formação livre de dança e um espaço onde pudesse ser sede de aulas e de ensaios da companhia, hoje atualmente abriga o Curso Técnico de Dança em parceria com a Secretaria de Educação do Estado do Piauí – SEDUC; Campo Arte Contemporânea, foi concebido como incubadora de uma gestão construída a partir de objetos estéticos em processo e diálogo junto a comunidade, e vem como um novo momento de atuação do coreógrafo piauiense Marcelo Evelin, e da produtora Regina Veloso, após a experiência acumulada nos 9 anos do Núcleo/Galpão do Dirceu, com a parceria conceitual da gestora de cultura Sônia Sobral. É parte do CAMPO o estúdio Demolition Incorporada--plataforma de pesquisa e criação de Evelin, que vem estabelecendo relações locais, nacionais e internacionais no decorrer de seus 20 anos, é um espaço para se pensar, fazer e desfazer com arte e ações afins, em Teresina no Piauí; Canteiro I Instituto Punaré, organização não governamental sediada em Teresina que promove ações voltadas para a pesquisa de linguagem, criação de mercado e platéia para arte contemporânea, formação de novos criadores, construção de cidadania e conscientização política para a classe artística da região. Formada há cerca de 3 anos, a ONG trabalha em sistema colaborativo na organização de eventos e oficinas para jovens, artistas e produtores culturais, buscando alternativas para o isolamento do Piauí; Balde é um espaço cultural localizado no bairro Dirceu Arcoverde, em Teresina, Piauí. Tem como principais propostas a produção, discussão, difusão e viabilização da arte contemporânea,

especialmente a dança. Balde abriga organizações artísticas, residências e ateliês; Opec – Organização ponto de Equilíbrio, é um desdobramento do Cia Equilíbrio de Dança e foi criada em 1999 no bairro Dirceu Arcoverde, tendo por finalidade promover ações culturais que fomentem a dança, a cultura popular e a produção cultural local. Em sua sede no centro da capital, funcionam oficinas, apresentações de espetáculos e projetos como o Dança Eficiente e o projeto Dançando, Cresço e Apareço; Espaço Cultural Sobrado⁶, surge em Teresina em 2016 com a proposta de proporcionar à cidade um espaço de circulação e discussão de arte contemporânea, o local se consolida como espaço de exposição e comercialização de obras de arte, agora desponta como um ambiente de articulação das artes cênicas locais, disponibilizando salas para espetáculos, bem como lançando curtas temporadas e outras ações de fomento ao cenário artístico piauiense, espaço cultural autônomo, galeria de arte, café, cowork, arte e cultura contemporânea. Um espaço inusitado, para demorar o olhar, descobrir, refletir, para inspirar e dialogar, local para viver arte em Teresina. O Sobrado abriu em 2016 com a proposta de proporcionar à cidade um espaço de circulação e discussão de arte contemporânea. O local, que já está consolidado como espaço de exposição e comercialização de obras de arte, agora desponta como um ambiente de articulação das artes cênicas locais, disponibilizando salas para espetáculos, bem como lançando curtas temporadas e outras ações de fomento ao cenário artístico piauiense.

Espaços esses que, no momento, podemos identificá-los como estratégias de sobrevivência num sistema no qual nos encontramos inseridos hoje e que não costuma receber nenhum tipo de apoio governamental, encontrando força de sustentação somente na vontade de cada um dos integrantes que, por sua vez, não cessam de acreditar também na potência de produção desse campo do conhecimento e artístico, encontrando potencial em pequenas ações que são executadas em prol da dança.

Precisamos também mencionar os projetos sociais que têm, desde 1998, não só a dança nos bairros da cidade, mas principalmente ela. Chegamos a quantificar cerca de 10 espaços que desenvolvem trabalhos com dança contemporânea, 30 academias de dança, 5 espaços culturais, 2 centros culturais, só na capital de

⁶ Espaços artísticos que fazem parte da cena contemporânea da cidade de Teresina.

Teresina, sem mencionar fora do eixo da capital se estendo para o litoral norte e sul do Piauí.

Também a presença bem recente, a partir de 2014, chegando como uma grande conquista para o Estado do Piauí e capital, a implementação do primeiro Curso Técnico de Dança do Estado Piauí, pela Secretaria Estadual da Educação e Cultura (Seduc), em parceria com a ONG Projeto Escola Balé de Teresina, modalidade subsequente, concomitante, integrado ao ensino médio e ao Pronatec, possuindo matriz própria, com a provação do Conselho Estadual de Educação do Piauí e do Ministério da Educação (MEC). O projeto tem aprovação do Conselho Estadual de Educação e coordenação da coreógrafa e Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Profa. Luzia Amélia, o que demonstra um indicativo da proporção que a dança vem avançando e tomando a cidade de diversas formas, desde as mais simples até as mais complexas.

O curso técnico de dança tem duração de um ano e meio, e os alunos terão aprendizado e formação específica na área. Esse curso não tem a intenção de formar grandes bailarinos, estando mesmo preocupado com o caráter de pesquisa na área de conhecimento do campo da dança, onde a mesma é abordada como campo específico de conhecimento. Seu objetivo é trabalhar com um pensamento de dança voltado para uma perspectiva relacionada ao contexto social, em que os estudantes não só aprendam movimentos e técnicas, mas que sejam instigados a refletir acerca de uma atuação ampla nos diversos contextos que a dança venha assumir, podendo atuar em áreas diversas da dança com excelência.

Claro que esse dado é bem recente, de 2014 a 2016. Tivemos momentos, por volta dos anos de 1998, em que a nossa dança se resumia somente a uma Escola Estadual de Dança, mantida pelo estado do Piauí, sendo hoje a mais antiga e, à época, a maior e principal instituição de formação em dança no Estado, sendo vinculada ao poder público pela Fundação Cultural do Estado (Fundac). Foi fundada em 1985 e funciona no prédio da Central de Artesanato Mestre Dezinho, construção que integra o Complexo Cultural Praça Pedro II, importante conjunto arquitetônico e ponto turístico de Teresina. Desde 2001 leva o nome de Lenir Argento, uma homenagem à precursora do balé clássico na capital. Possui mais de 1.200 alunos, entre 07 e 19 anos, a maior parte deles advinda de classes menos favorecidas economicamente e que são atendidos através de bolsas oferecidas através de um

convênio-parceria entre a Fundac e a Secretaria de Educação do Estado do Piauí (Seduc).

Na Escola de Dança, o que podemos observar é que ainda o ensino de balé clássico na sua maioria predomina. O ponto que nos preocupa não é a questão da permanência do ensino do balé clássico, mas a forma como esse ensino é oferecido e perpetuado na dança sem que haja sequer um questionamento, o pensamento e o seu fazer que se ergue e o cerca, se encontra no emaranhado de hierarquias, dicotomias e hegemonias em relação à dança do Estado, onde apenas quem consegue se enquadrar nos modelos estabelecidos é que pode fazer parte da dança – uma dança de um único pensamento que por sua vez produz um único modelo de pensamento de dança.

Acreditamos na construção de uma ecologia dos saberes, e entendemos que é possível que esses conhecimentos e fazeres em dança possam coexistir, se apresentando como uma gama de possibilidades e permitindo a construção do dialogar e do problematizar a cerca do pensamento de dança.

O que nos preocupa é que, em sua maioria, o balé clássico produz pensamentos hegemônicos do tipo: “o balé é à base de todas as danças” ou “quem dança balé clássico, sabe dançar tudo”. O que se encontra incoerente é manter, ainda nos dias de hoje, um pensamento de balé da época das cortes e reinados, perpetuando a reprodução de um único sujeito principal e de algumas verdades. O que defendemos é a atualização disso.

Quando mencionamos a questão do pensamento do balé clássico, também entendo que devemos estender para outras danças, porque no caso o que nos move e nos faz questionar esse jeito de agir é o nosso próprio fazer dança acerca do modo de realizar a dança, que vai muito além da técnica ou da vertente. Como por exemplo, podemos ter casos de hierarquia rígida e dicotomias incabíveis, dentro da dança contemporânea tida e entendida como dança democrática. Níveis de hierarquia e autoritarismos podem ser desenvolvidos em qualquer instância da dança.

Volto a reforçar que estou pensando para além de segmento de técnica ou vertente da dança; estou falando de um jeito de pensamento e do fazer de dança, que deve ser conduzido por diversas possibilidades e o problema é pensar a dança a partir de e ou apenas sob uma única possibilidade de corpo, uma única possibilidade artística de dança, perpetuando o pensamento hegemônico.

A dança, ao dançar, ou seja, no momento em que se incorpora no mundo das ações humanas, teoriza inevitavelmente nesse ato o seu contexto social. A dança entendida como teoria social da ação, e como teoria social em ação, De fato, a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica. (HEWITT, 2005, p. 11).

De modo sucinto, Hewitt nomeia não apenas o modo como a dança reflete, manifesta ou expressa determinada ordem social, mas nomeia igualmente o princípio teórico articulando os elos entre práticas artísticas, sociedade e política. A dança está sendo entendida “não como o reflexo da sociedade, a dança é a sociedade”.

Em 2003, lançou o I Corpo de Balé oficial do Estado, que esteve em atividade até o ano de 2010. As apresentações e montagens anuais da escola fazem parte do calendário de eventos de Teresina e reúnem a comunidade da dança, em especial, jovens e crianças. O principal objetivo da Escola é oferecer um curso que tem duração de 9 anos, de balé clássico.

Nomes como Lenir Argento, Helly Batista, Eleonora Paiva, Elisabeth Vasconcelos, Frank Lauro⁷, dentre outros, juntos aliaram-se para concretizar o desejo de instituir uma escola pública de dança no Estado. As academias de balé clássico, em especial a criada pela professora Lenir Argento, já funcionava na capital desde o final dos anos 70, e tornava-se urgente o investimento numa Escola do Estado, a exemplo do que já acontecia em outras capitais do Brasil. Lenir Argento e Helly Batista, à época expoentes do Balé Clássico em Teresina, eram os principais nomes na disputa pela direção deste projeto pioneiro.

A Escola fomentaria o surgimento de uma espécie de "Balé Popular" que representasse o Estado. Como pequena escola, teria seu próprio “Corpo de Baile”, um grupo que pudesse se tornar o cartão de visitas da escola, mostrando ao público em geral a qualidade do ensino a ser oferecido. É realizado, então, em fevereiro de 1986, vários cursos, para que se pudesse escolher, dentre seus participantes, 16 pessoas, com a finalidade de formar o “Grupo Experimental do Teatro 4 de

⁷ Professores que introduziram a técnica do Balé Clássico, através da escola de dança do estado do Piauí, em Teresina.

Setembro”. A partir de março 1987 seria reconhecido como Balé Popular do Piauí, denominação que vigora até hoje.

A direção inicial do grupo ficou sob a responsabilidade de Eleonora Paiva e Silva, tendo como assistente Frank Lauro, que naquela época já atuava como professor.

Para suprir as necessidades de conhecimentos acerca de regimento, metodologia etc. Marinês Medrado, diretora da época, viajou, a convite de Jesualdo Cavalcanti, então secretário de cultura, ao Rio Grande do Sul e a São Paulo em busca de tais informações.

A Escola de Dança do Estado inicialmente oferece só o curso de balé Clássico e algumas aulas de danças características; mas o carro-chefe é o balé clássico. No final dos anos oitenta o projeto se firma com sucesso. Tornou-se, então, uma tradição no cenário artístico local a comemoração do aniversário da escola, além da apresentação de final do ano.

Podemos verificar e sinalizar uma série de problemas que se encontram na cena local a partir do contexto acima, que por sua vez também não deixam de sinalizar diversos pontos de reflexões e de questões que surgem para o campo da dança, uma dança que serve de encomenda e que se tornar modelo e garantia de sucesso em um determinado momento. Uma dança que se torna visibilizada diante de padrões hegemônicos e eurocêntricos e que, por sua vez, promovem a invisibilidade de outras possibilidades de existir que surge e se encontram invisibilizadas até certo ponto, mas que possuem a características de resistir e vem à tona nos discursos, nos pensamentos ou em forma de conhecimento.

Não podemos deixar de mencionar que esses tipos de questões nos colocam diante não só para apontar as fragilidades, mas como também para promover zonas de inquietudes com relação a modelos, a garantia de sucesso e a visibilidade de padrões que nós levam a refletir até que ponto a dança se impõem como ela é no sentido de ser ela mesma enquanto grupos e organizações de pessoas, enquanto diversidade de pensamento e atuação dentro da cidade de Teresina.

O que podemos observar é que uma questão que nunca está para o seu todo negativo e nem o seu todo positivo, irá sempre depender muito de quem olha e de onde se olha, para quem se olha e como é lançado esse olhar, o que podemos ressaltar é que são muitas vias e modos de observações que persistem em existem e que estão nós ajudando e auxiliando no nosso caminho longo da nossa reflexão.

Apesar de identificarmos que ainda boa parte da dança que ocupa a cidade de Teresina se encontra permeada de estruturas de pensamentos cristalizados com relação ao conhecimento e ao seu próprio pensamento de como lidar com o contexto da própria produção de dança na cidade, que ainda insiste em seguir lógicas dicotômicas e excludentes, construindo padrões e modelos não só de corpos ideais, mas também de pensamento único de dança que é que identifico de mais grave. Em contrapartida, já conseguimos apontar que uma outra parte da dança já se sinaliza com seus modos de resistência, com seus modos de ações e que aos poucos já consegue sobreviver.

No momento que despertamos para entender que as coisas não acontecem somente em uma única via e sim em varias vias, mão dupla, que nem sempre fazem parte só de um lado ou só do outro lado, mas que fazem parte de um todo do algo e que acabará contribuindo sim para discussões em prol do campo da dança e sem sombra de dúvida para o alargamento do campo do conhecimento. É uma espécie de rede de negociações que se amplia e que escorre para o entendimento de uma ecologia de saberes que começa a ser construída de forma recíproca. Precisamos considerar a existência de todos esses possíveis lados e possibilidades, porque depois de vindo e colocado ao mundo não poderemos mais negá-los a sua existência e só a capacidade de se aproximar e de dialogar já sinaliza um grande ganho para o campo da dança.

Se, através da dança que é produzida em Teresina, podemos sinalizar uma espécie de ecologia de saberes a partir da existência de uma gama de diversidade de saberes, necessitamos reconhecer e dar conta dessas possibilidades que esses modos de coexistir nos permitem problematizar, a partir de suas especificidades. Porque é, neste emaranhado, de coisas em ação que, por ora, pode vir a visibilizar e em outro momento, a invisibilizar, ou seja, é diante deste contexto de hegemonia que conseguiremos identificar, não só no campo da dança, essa crise de pensamento que se instaura e consegue contaminar todas as coisas no que diz respeito à nossa formação (saber, poder e ser), como também será campo de discussão e de espaço para problematização em torno do campo da dança, que só tem a ganhar com esta discussão.

Diante deste quadro, o que podemos apresentar como uma possível preposição, embora que de forma tímida e inicial e que já vem sendo aos pouco sinalizada, seria uma espécie de mudança intelectual que também termina

escorrendo para uma necessidade de um pensamento crítico local no nosso modo e jeito de pensar a partir das relações que estão voltadas não só para questões que são próximas do campo de conhecimento da dança, mas em relação à atuação política mais ampla. Perceber e refletir a cena local da dança de Teresina pensando nas demais localidades do Brasil, sem esquecer de mencionar as demandas locais que não deixam de ser globais.

O outro momento é o grupo oficial mantido pela Fundação Cultural de Teresina, que reúne um grande número de profissionais, bailarinos e professores, que apesar dos pesares, estão se profissionalizando no campo da dança, e que por sua vez, são os profissionais que atuam como professores nos projetos sociais mantidos pela Fundação Municipal de Cultura, que tem como função social levar a dança aos bairros da cidade; assim, cumprindo uma jornada dupla. Outra coisa que cabe e não podemos deixar de lembrar, é que o grupo precisa cumprir uma agenda cultural extensa no calendário da cidade.

E, assim, por um lado, a cidade de Teresina/Catirina vai co-construindo sua dança por movimentos arquitetonicamente planejados (e não nos referimos somente à “dança” que é oficial, realizada neste circuito de escolas, grupos mantidos pelo poder público e academias). Por outro lado, referimo-nos, também, à dança que se desenvolve junto com a cidade construída por encomenda, e que não vem sozinha; vem permeada de histórias, costumes, tradições, hábitos, reisados, lendas, religiões, saberes e experiências populares anteriores à cidade que é erguida pela força braçal dos escravos negros ladinos e que é tratada de ser ocultada por quem escreve nossa história oficial, restando-nos somente os relatos orais do povo e de alguns historiadores que, por sua vez, não fazem parte também dos historiadores oficiais de quem escreve a história de Teresina, capital do estado do Piauí.

Não podemos deixar de mencionar este momento que é anterior a todos os outros que foram citados, que é o momento no qual se configura não oficialmente a dança, que precisa vir à tona, que nasce junto com a construção, coexistindo com a construção da cidade de Teresina e que se encontra sendo ocultado e (in)visibilizado, deixando de existir sob hipótese alguma.

Para o poeta e historiador Paulo Machado (2010), são encomendados negros escravizados ladinos pelos imperadores para realizar a construção da encomendada cidade arquitetada, que viria a ser a capital do Piauí, cidade que receberia o nome em homenagem a uma princesa.

Com a vinda dos negros escravizados ladinos para o Piauí, respectivamente para a cidade que viria a se tornar a atual cidade de Teresina, traziam com eles suas danças, seus hábitos e costumes, suas histórias, suas religiões, suas músicas, suas crenças, modos e jeitos de se comportarem etc.

Assim, este se tornaria outro jeito da dança se apresentar, que não seria essa dança de modelos forçados para ser seguida que era ofertada e desenvolvida nas escolas de dança, academias e etc.

A rigor, todo nosso aparato, toda a tecnologia a que recorreremos, é do colonizador, o método que possuímos para nos comunicar é do colonizador, a língua portuguesa, pensar que isso não nos impossibilita de pensar criticamente, se a ferramenta que possuímos é a do colonizador, lembrar que isso não nos impede de ter um senso e uma distância crítica e nem muito menos de se tornar empecilho para as nossas reflexões e problematizações.

Mais uma possibilidade de existência que trilharia um caminho de possibilidades na história da dança, uma dança que emergiria do imaginário e da vivência de corpos que aos poucos iam se configurando e que tinham outro modo e jeito de existir, dentro de uma outra lógica de sobreviver e de ser passada e vivenciada pelos corpos.

Ficamos com uma sensação que, mais uma vez, a história se ergue a partir de modelos, arquitetada, encomendada; sobrepondo, ocultando e deturpando fatos. E vem a pergunta que não deve calar, e mais do que uma pergunta por sua vez identificamos que termina sendo uma possibilidade de resposta para tal sensação de acontecimento desta história, o negro escravizado ladino⁸ que esteve vivenciando seus costumes e hábitos não conseguiu ter força para pelo menos passar a ser reconhecido pela história, junto, coexistindo com estes outros acontecimentos oficiais, o negro ladino não conseguiu ter força é exatamente pela condição de se encontrar do outro lado da linha, pela questão de ser negro, devido a sua arte, seus costumes e hábitos sua condição de resistência diante da vida, que sobreviveu e sobrevive a fogo e a ferro, continuando e replicando por resistência e que ainda é colocado deste outro lado nestas condições adversas porque o que predominava era

⁸ Negros já aculturados entendiam e falavam o português e possuíam uma habilidade especial na realização das tarefas domésticas. Os escravos chamados "boçais", recém-chegados da África, eram normalmente utilizados nos trabalhos da lavoura.

um pensamento forte e colonizador que não permitia o reconhecimento do seu existir através das suas produções que vai dando conta hoje até de continuar.

Fatos esses que são sempre lembrados em histórias orais pelos mais velhos moradores da cidade, acompanhados por histórias que junto trazem possibilidades de experiências e saberes de grande força e relevância.

Necessitamos instaurar um olhar que se encontre atrelado a formas de pensar que abandonem ou, pelo menos amenizem, modos lineares, hierárquicos e dicotômicos do que se deve ser considerado habitual.

Por isso que essa pergunta “o negro escravizado ladino que esteve vivenciando seus costumes e hábitos não conseguiu ter força para pelo menos passar a ser reconhecido pela história, junto, coexistindo com estes outros acontecimentos oficiais? se apresenta muito mais como possibilidades de levantamento de hipóteses para nossa problematização.

Não seria a mesma lógica usada para se relacionar com algumas produções de dança na cidade de Teresina, produções essas que se encontram no campo da resistência, que se encontram do outro lado da linha, que não está assinada pelo o circuito oficial e nacional de dança do Brasil, devido ao seu modo de operar que não coincide com o jeito hegemônico de configuração e de existir, e que por sua vez estão estabelecendo outros tipos de acordos que não são reconhecidos pelos tidos oficiais que estão a operar diante de outras necessidades mais ligada com a própria cidade.

A princípio, estamos caminhando com essa proposição que aos poucos vai ganhando força, corpo e entendimento, estamos sinalizando que essas questões ocorrem no campo da dança em Teresina quase que na mesma proporção de pensarmos a questão do negro escravo ladino no contexto da cidade de Teresina.

Fico refletindo este momento na dança teresinense e como estas questões se encontram sinalizadas; até que ponto estamos do outro lado da linha dando conta de resistir e de sobreviver como estes negros ladinos que lutaram e que vivem (resistindo) a fim de continuarem.

Um pensamento colonizador hegemônico não permitia, de maneira nenhuma, a existência do outro lado da linha de seus acontecimentos. E se, por algum motivo, este lado invisibilizado replicou-se e continuou a existir, foi por próprios méritos de luta e de persistência de seus sujeitos. De acordo com Santos:

As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível (SANTOS, 2010, p. 32).

Quando menciono esta invisibilidade remeto a um só ponto de vista que está sendo considerado; neste caso, desaparece e não consegue emergir aos olhos de quem não quer ser visto. A produção de discursos, de pensamentos e de conhecimento em dança em Teresina que vem cumprindo seu papel consideravelmente de acordo com a possibilidade de existência e também de resistência diante do próprio sistema na cidade.

Esses sinais de resistência da dança produzida em Teresina, que estão muito ligados ao seu modo próprio de existir, sem levar em consideração o circuito oficial e padrões de funcionamento, podem se apresentar como sinalização e como possibilidade de contraponto aos discursos hegemônicos que são e estão sendo vistos como a única maneira de existir no jeito de operar a dança na cidade.

Na dança, poderíamos pensar não necessariamente apenas em grandes nomes, mas principalmente não abrir mão de modos e jeitos artísticos que existiram e foram vivenciados, que contribuem para outros modos e jeitos de vivenciarmos a dança, que promovem a capacidade de transformação e mudança no pensar e no agir diante do circuito oficial das políticas de funcionamento da própria cidade no contexto da dança.

A cidade de Teresina nos anos entre 1985 e 1990, viveu um momento de esvaziamento artístico, onde os artistas não só da dança, mas das artes em geral, resolveram sair da cidade, por conta do que naquele momento a cidade podia oferecer; alçaram vôos consideravelmente diferentes de outros que decidiram ficar.

Analisando os fatos contextualizados, podemos perceber indicativos de presença contínua de repetições culturais atreladas a pensamentos eurocêntricos, que ocorreram e vêm ocorrendo com a estrutura cultural vigente da cidade. Atualmente, é possível observar resquícios de um pensamento colonizador que construiu equívocos que estão sendo replicados e transmitidos ao longo do tempo e que tendem aos continuísmos.

Acontecimentos esses que se encontram introduzidos na cultura para fazerem referência ao dominador e que, muitas vezes, ocultam ou deixam em segundo plano o elemento que faz referência ao dominado. Por exemplo, ao analisar uma manifestação cultural do Piauí, o “bumba meu boi”, que é uma das mais importantes representações da Cultura Popular Brasileira e também piauiense, observa-se nas suas configurações de dança, um contexto que reforça a ocorrência tanto do discurso do dominador quanto do discurso do dominado, dança que surge dos elementos das culturas européia, indígena e negra. Na manifestação do “bumba meu boi” estão integrados dança, teatro e música. De acordo com os historiadores, foi pelo rastro do boi que o Piauí foi dominado⁹.

O Estado do Piauí tem uma história singular com o “bumba meu boi”. No entanto, será que dançar o boi não significa dançar a história do colonizador? E não será ela também o reforço do pensamento hierárquico e hegemônico?

Não é só porque é o fato de fazer parte da cultura popular que ela deva se encontrar desvinculada de elementos hegemônicos. A cultura popular não é ingênua, pois a mesma traz consigo seus ranços e códigos, possuindo muitos dizeres e fazeres machistas, preconceituosos e hegemônicos, pois se encontra vinculada com o pensamento da sua época que, na maioria das vezes, era um pensamento colonizador e segregador. Então, refletir sobre a cultura popular como algo que não apresenta resquícios hegemônicos pode ser contraditório e equivocado, porque o pensamento da cultura popular pode ser hierárquico com em outras manifestações. Muitas vezes, terminamos com essa idéia romântica de que a cultura popular está salva deste lugar que é do dominado pelo dominador. É necessário pensar criticamente acerca das coisas da Cultura. Então, não se pode achar que está dançando o colonizado porque está dançando o “Boi”.

Estudos mais recentes que abordam a questão da cultura popular apontam, entretanto, novas respostas para esse confronto, afirmando que é preciso pensar em tradição e transformação como complementares entre si e não excludentes. Pois o termo tradição não implica, necessariamente, uma recusa à mudança, da mesma forma que a modernização não exige a extinção das tradições e,

⁹ O Piauí constrói-se a partir dos caminhos desenvolvidos pela pecuária. As nações indígenas que habitavam o território piauiense foram exterminadas pelos fazendeiros exploradores, que promoveram a destruição das aldeias para viabilizar as instalações das fazendas criatórias de bois. O historiador Paulo Machado considera o Piauí, durante o período colonial, o “curral e açougue do Brasil”.

portanto, os grupos tradicionais não têm como destino ficar de fora da modernidade (CANCLINI, 1989, p. 239).

Não estou aqui defendendo um único jeito certo de se pensar a dança, absolutamente, mas o que busco e procuro é a possibilidade de pensar criticamente estando ou não no diálogo com os instrumentos do colonizador, buscando uma espécie de distanciamento, porque esta relação não impede de ser pensada desta forma, com rigor e criticidade.

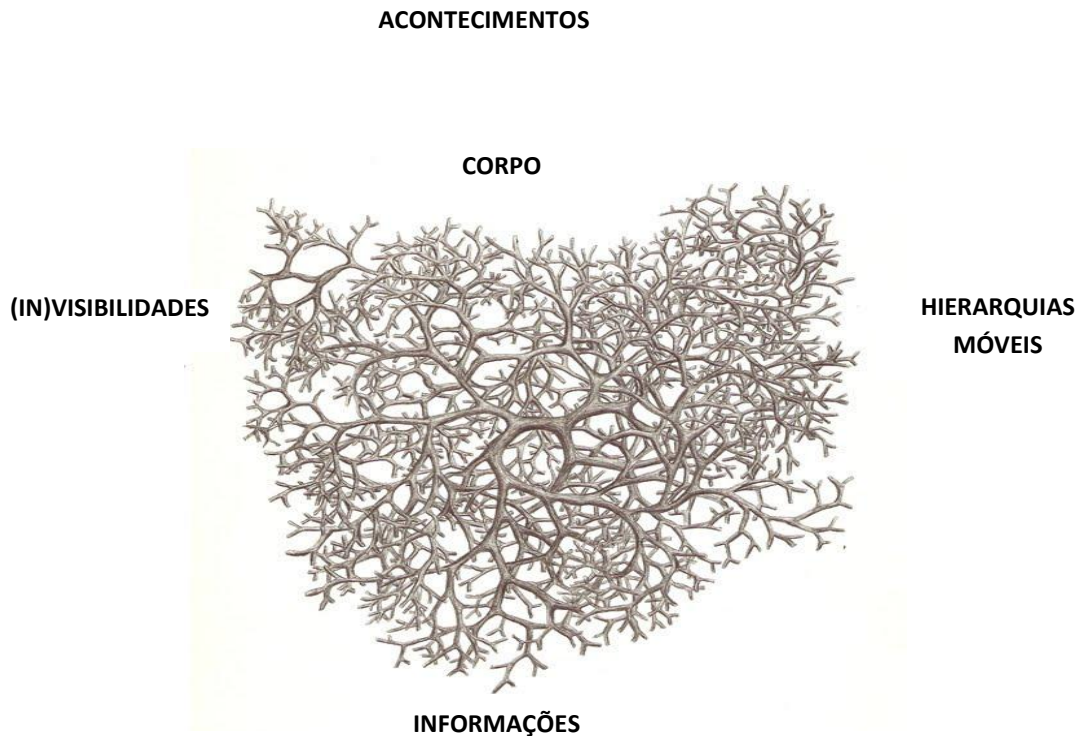
Este contexto se encontra como campo propício para se pensar nesta tríade que envolve pensamento/dança/cognição. Não podemos pensar só porque está associado à cultura popular que é ingênua e que se encontra salva ou livre do pensamento hierárquico e hegemônico.

Acontecimento como informação reverberada no nosso corpo no qual, por sua vez, o corpo de forma inerente não cessa de realizar os processos de interações com o meio, afetando e sendo afetado pelo contexto em se insere. Entendemos acontecimento como ação que gera informação e não como algo fixo formatado, sem capacidade de transformação, como algo que existe no mundo e que fica parado em um lugar de forma isolada servindo somente como suporte e que estamos habitualmente acostumados a presenciar.

O corpo é feito de acontecimentos, uma vez que o fluxo das informações não estanca. Isso faz com que o corpo, a cada momento ele esteja em outro estado. O corpo opera como um conjunto de correlações funcionais entre informações: as da sua correlação e as do ambiente. Deste modo, as mediações que ocorrem, no nível da percepção, de uma idéia de algo, carregam este algo no seu corpo, ou seja, se a mente representa os acontecimentos do corpo e os representam como idéia, tais acontecimentos são permanentemente modificados a partir das relações com o ambiente. (BITTENCOURT, 2012, p. 35).

Refletindo assim sobre o modo como operam os acontecimentos, podemos inferir que está todo momento em transformação. O modo como operamos o entendimento de acontecimento dá margem para pensar que o que acontece na cena de dança de Teresina se apresenta como um tipo de informação que se encontra reverberada nos corpos e que por isso ganha força no meio em que atua. Colocamo-nos diante desta árdua tarefa, que parte do interesse de encarar o entendimento de acontecimento como ação e não como algo fixo e rígido. Interessa-

nos, em meio a este emaranhado abaixo, olhar sob uma perspectiva que trata dos processos de (in)visibilidade e de hierarquias móveis, que interagem no corpo e que, por sua vez, não deixam de fazer parte do que sejam acontecimentos.



A intenção deste emaranhado “acontecimentos/ (in)visibilidades/ hierarquias/ corpo/ informações” é promover a construção de questionamentos como mais um jeito de refletir sobre esses processos no campo da dança que é produzida em Teresina no Brasil, ou seja, acerca dessas questões que costumam estar imbricadas e envolvidas nos seus modos de pensar/atuar artisticamente e pensar/atuar politicamente. Acontecimentos + processos de invisibilidade + hierarquias móveis.

Entendemos o corpo, neste caso, como lugar de ocorrência transitória desses tipos de acontecimentos que não deve deixar de ser compreendido como informação e, acima de tudo, corpo como campo de potencialização para analisar modos de construção de um pensamento em que nasça e reverbere como dança. Vale destacar que o corpo é mídia, de acordo com a Teoria Corpomídia (KATZ; GREINER, 2004).

O corpo não é um processador de informações, mas sim mídia de si mesmo. Suas trocas com o ambiente são provisórias, constantes e circunstanciais.

As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que leva a propor novas formas de trocas. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (KATZ; GREINER, 2004, p. 66)

Os acontecimentos emergem de relações que são promovidas, ou seja, travadas pelo corpo que não deixa de estar relacionado ao seu contexto. Os diversos processos de (in)visibilidade e de hierarquias estão sendo negociados e transformados e, constantemente, aflorados em espécie de acontecimentos. É necessário destacar que não é primeiro o acontecimento, em seguida os processos de (in)visibilidade e depois as hierarquias. Tudo se encontra ocorrendo ao mesmo tempo de forma simultânea, longe de uma descrição determinista, progressiva, linear, pronta e acabada. Os acontecimentos sinalizam no corpo informações que se reverberam em diferentes níveis diante de suas trocas com o meio.

Essa transitoriedade que é da natureza do corpo faz como que a dança e as (in)visibilidades que são geradas, assim como, as hierarquias móveis, sejam sinalizadas de forma provisória, apresentando-se sempre de acordo com o momento e o com o contexto, nunca sendo identificadas de forma fixa como uma espécie de suporte de categorização. O interessante da transitoriedade das questões que são sinalizadas é que o jeito que se organiza não se encontra dado de forma definitiva, surgindo assim a capacidade para surgirem outras potências de existência.

O caráter transitório incide como alterador constante entre o que pode invisibilizar e o que pode dar visibilidade, ou seja, o corpo é corresponsável por aquilo que produz.

Intensifico que não é negar uma manifestação cultural, porque ela existe como tal, mas sim, rever certas atitudes que estão presentes e intensificam a figura do dominador ou que esquecem e anulam a figura do dominado. Entretanto, seria o caso da utilização de outros elementos que fizessem alusão ao dominado e o colocassem em lugar de protagonismo.

O que é apresentado como identificação de um povo, precisa ser analisado sempre através de outros vieses, para ampliar o olhar e perceber que o que é

fornecido pela história oficial não pode ser considerado verdade absoluta. Trat-se, muitas vezes, de apenas um relato de um ponto de vista ou, realmente, trata-se de uma versão que interessa a quem está no poder. É político. A história é contada por aqueles que podem ou são autorizados a contá-la.

Nesse sentido, olhar para a construção cultural do corpo na cidade de Teresina é perceber que este corpo foi construído por entre/ com/ em trilhas de um sertão, ao redor dos rios e riachos, na opressão dos colonizadores, na resistência do colonizado e no cruzamento forçado entre branco, índio e negro. Corpos construídos por esse “*corredor de passagem*”¹⁰ e entre trânsitos. A questão não é negá-lo completamente, senão estaríamos repetindo o mesmo modelo ocidental, mas é atentar para a capacidade para se reinventar.

Na necessidade de reinventar-se culturalmente, não a partir de modelos impostos pelos colonizadores, buscaremos nas culturas que foram marginalizadas e oprimidas, reconstruir um entendimento amplo de cultura, que seja possível tornar visível o diálogo plural de seus respectivos sujeitos.

Não se pode negar que a cultura dominante conseguiu evoluir, transformar-se, complexificar, conseguindo, assim, permanecer e promover relações no sistema cultural dos povos em um espaço de tempo, mas não se pode admitir que em detrimento desse fato, seja negado um outro que coexistiu.

1.3 ADEUS AO BOI, JÁ NÃO DEU MAIS CONTA DE OUTRAS RELAÇÕES...

A história oficial foi capaz de contribuir para um pensamento equivocado em relação à repressão cultural do povo, configurando e impondo novos modos do corpo agir e se relacionar. Partindo das características do processo histórico do Piauí e especificamente da cidade de Teresina, é possível perceber que a negação, a ocultação e o processo de soterramento de fatos dos povos negros escravos

¹⁰ Odilon Nunes (2010) considera o termo “corredor de passagem”, porque o Estado possui a extensa faixa de campos e florestas de Norte a Sul da região Nordeste, entre o oceano e a beira oriental do grande planalto brasileiro. Atualmente, este corredor de passagem pode ser localizado dentre seus limites: ao leste, o estado do Ceará e Pernambuco; ao sul e ao sudeste, o estado da Bahia; a sudoeste, o estado do Tocantins; e o Maranhão a oeste; estados que fazem fronteira, produzindo o encontro e a possibilidade de surgirem novas manifestações culturais, remetendo-nos a uma transição de corpos e a uma possibilidade de cultura diversificada.

ladinos estiveram sempre presentes e acompanharam, no decorrer do tempo, seu processo de formação até a atualidade, identificando, dentro de todo este processo coevolutivo um reconhecimento de algum tipo de cultura, mesmo que opressora e ocultadora de fatos.

Não podemos negar a existência de diversidade e riqueza cultural existentes em Teresina como: manifestações populares, costumes, hábitos, tradições, folguedos, histórias, lendas, religiões e, principalmente, danças.

A intenção é apontar, especificamente na dança, através de suas configurações, a predominância de traços que representam indicativos de marcas opressoras de pensamentos e discursos colonizadores e que insistem, mesmo que de outras formas, em continuar.

Olhando para este panorama que vai desde a construção arquitetônica da cidade e os primeiros movimentos culturais, podemos perceber possibilidades de se pensar em **danças**, sendo também possível verificar como algumas configurações estão ainda hoje arraigadas em padrões que reverberam da nossa própria construção histórica e que corroboram com as estruturas dominantes de um modelo eurocêntrico de se fazer e pensar dança.

Entender a dança como um campo de relações sendo construído e vivenciado, entender a correlação entre o homem e o meio em que se encontra co-implicado, enfim, compreender esta relação processual interminável, provisória, transitória e inacabada.

Com isso, o contexto que é construído se torna a condição para que a dança possa existir e não somente o lugar onde ela se instale. Entendemos a dança enquanto ação política, porque a mesma possibilita a compreensão e a tomada de consciência de situações diversas, condição para mudança e transformação. É na relação com o corpo e com o contexto que a dança permite criar entendimentos, posicionamentos contra-hegemônicos.

2. ACONTECIMENTO E DESDOBRAMENTOS

2.1 NEGO CHICO E O BOI

Adentrar na história do Bumba meu Boi se tornou um lugar propício dentro do campo desta pesquisa para sinalizar discussões e reflexões que se aproximam com o contexto onde os discursos não hegemônicos estão coexistindo com os discursos hegemônicos. O boi e o Nego Chico me servem e sinalizam, como uma espécie de metáfora, para reflexão e problematização da pesquisa. Dentro de um contexto de cultura popular, a relação que existe entre o dominador e dominado são, comumente, relações friccionadas que nos fazem também refletir acerca das questões do campo da dança, no nosso caso, de Teresina.

A resistência de uma luta que é travada com seu senhor (amo que se coloca no controle, como tal e se diz dono da terra/água/corpo), que insiste em tirar o direito do Nego Chico de conviver com o boi, mas não só com o boi, mas com a terra e seus valores de vida é, no mínimo, cruel. Assim, há discursos e modos que reforçam um modelo a ser mantido, um plano regulador que afasta outros interesses que podem surgir.

Vejo que, no decorrer da história, as relações de entraves entre o Nego Chico, Boi e o senhor dono das terras, leva-nos a pensar se esses sujeitos, com suas histórias de lutas e de vidas, não reforçam e destacam a relação de dominância que sempre existiu e continua a existir. Ou seja, os direitos e valores que são invisibilizados e negados, não têm chance de contraponto ou questionamento. Então, essa relação pode nos servir como um indicativo para rever a questão dos discursos não hegemônicos/discursos hegemônicos no campo da dança em Teresina.

Porém, na história popular, apesar de anteriormente estarem atrelados à figura do dominador, o Nego Chico e o Boi se impõem dentro do contexto da história como uma espécie de fagulhas, de vagalumes que escapam e brilham com insistência, no desejo da manutenção de estarem acesos e que, mesmo se apagando ou findando por qualquer motivo, haverá suas sobras, seus rastros em forma de cinzas que continuarão a se transformar e a sinalizar de alguma forma sua *(re)existência*. E, se as cinzas voarem, nos restará suas marcas e pistas deixadas nas superfícies.

Personagens específicos nos servem de exemplo de resistência dentro do próprio contexto de dançar o boi, fazendo com que caminhemos para um entendimento que, aos poucos, está amadurecendo e sendo percebido dentro do contexto hegemônico da dança de Teresina, possuindo sinais de contra hegemonia que estão se relacionando e resistindo a todo o momento, os personagens que mencionamos podem ser também entendidos como forma de pensamentos e de discursos que estão a resistir dentro do próprio contexto hegemônico.

Neste estudo, os discursos não hegemônicos se assemelham a chamas de fogo, uma espécie de fagulha, salpicada, constelada, infestada de pequenas chamas, exatamente como um céu estrelado. Apegada a essas memórias e imagens é que me lanço a pensar na capacidade de resistência e na possibilidade de refletir outros modos e jeitos de existir na dança em Teresina. As chamas têm muito a ver com o nosso calor, que chega aos 47º graus na sombra.

As fagulhas sinalizam e se assemelham a uma espécie de desejo de transformação, de resistência, que se encontram em um mover, partindo de pensamentos e de atitudes em busca de mudanças. O caminho necessita ser demarcado, redesenhado, construído por ações que considerem a necessidade e especificidades do contexto em questão da dança. Por isso, de difícil definição, não que não exista uma, mas sim uma gama de possibilidades, voltado para um mover que acompanhe esse fazer, um existir, um resistir.

Possuímos fagulhas de desejos reverberados em nossas ações. Como sinal de resistência que sobrevive e que perpassa por diversos lugares. Resistir requer uma modificação, mesmo que incerta, e não absoluta, para que possamos acionar uma próxima resistência no pensamento e no modo de agir. Ficando muito atentos para o único jeito de mover o pensamento, porque acreditamos no plural e no diverso, ou seja, precisamos fazer surgir/ressurgir modos múltiplos de mover o pensamento.

O potencial dos discursos costuma se apresentar através de atitudes corporais, que não deixam de perpassar por atitudes políticas, uma política encarnada, vinda do corpo e no corpo. Trata-se de uma política que atingiria esse lugar onde seria uma política dos corpos, dos gestos, dos desejos e pensamentos de cada um.

No contexto da dança, quem são os bois, o Nego Chico e o Amo? Sentimos a necessidade de demarcar, com intenção de identificar e caracterizar sujeitos, não

com a intenção de hierarquizar. Queremos perceber que tipo de relações podem ser observadas, que possam vir a nos ajudar a entender o jogo de poder que está entre os discursos e que terminam conduzindo nosso caminho e fazendo com que não consigamos enxergar o que está a nossa frente. Que terminam se apropriando da realidade do contexto, da periferia e não dialogando horizontalmente com ela; aproximam-se e associam como exótico para serem aceitos pelo sistema, desconsideram saberes e experiências de corpos e de contexto que ali estão, só vêem o outro como objeto e não como sujeito, enquadram-se em um sistema de regulação que engessa e autodisciplina.

Será possível falar em enfraquecimento de discursos ou até mesmo em genocídio de discursos?

Em tempos atuais, será possível resistir?

É necessário olhar para o contexto da produção de dança e, em específico, para a produção de dança na cidade de Teresina e perceber que existem vários sinais de resistência nos modos de operar que estão persistindo na produção local que escorre para seu jeito de organizar, na produção de conhecimento, no articular dos discursos, na forma como estão entendendo a dança e suas necessidades artísticas e atuação política que a própria cidade vai exigindo e dando forma na sua configuração. Enfim, estamos resistindo com o que sabemos e com o que estamos aprendendo.

2.2 SENHORES DO MEU AMO

Como os discursos hegemônicos podem se replicar? Muito provavelmente porque estão muito ligados aos que detêm o poder. Os discursos hegemônicos têm como alvo: valores, linguagens, gestos, corpos, pensamentos e discursos que dele derivam. Estão dentro de uma lógica que está muito atrelada a um pensamento hierárquico; o interesse está sempre relacionado ao seu ponto de vista como exclusivo, ou seja, apresenta-se como única possibilidade. Costumam promover invisibilidades que, por sua vez, sempre desconsideram outras formas de conhecimentos.

Podemos falar de uma resistência aos discursos hegemônicos, apesar de tudo? Como interrogar sobre os discursos hegemônicos na contemporaneidade por meio de paradigmas presentes na atualidade?

Os discursos estão presentes nesta mistura de inextrincáveis aspectos estéticos, políticos e econômicos dos quais nossa vida faz parte, coexistimos nesse lugar produzindo discursos em diferentes âmbitos sociais.

O poder específico das culturas populares possui uma capacidade de resistência política ligada à sobrevivência. A relação que se busca não está em derrubar um discurso para colocar outro em seu lugar, mas sim em abrir flancos de existência, em poder dialogar numa teia que está sendo tecida e que está conectada à resistência e à sobrevivência. Outra opção de (re) reconfiguração, por ora vista como alternativa.

Os discursos hegemônicos e hierárquicos tomaram uma grande proporção social. Ninguém consegue mais escapar de suas ferozes luzes; estamos em meio a um falso contentamento. Uma coisa é apontar a existência deste tipo de discurso e o jeito como eles se configuram; outra é atribuir a eles um destaque ou força tão rapidamente. Qual é mesmo a possível relação entre os discursos hegemônicos e não hegemônicos? É possível pensar em uma coexistência? E até quando esse fato pode ocorrer?

Necessitamos de movimentos micros e macros de desejos que consigam lidar com os discursos gerados pela/na hierarquia fixa e rígida e que não abrem espaço para nenhum tipo de diálogo. Um olhar mais atento e sensível pode enxergar ou gerar discursos não hegemônicos, que permeiam outra lógica.

Para analisar discursos não hegemônicos é necessário se aproximar e querer enxergá-los no presente de sua existência/sobrevivência. É preciso vê-los se mover vivos no espaço/tempo, ainda que seja por pouco tempo.

Na sociedade contemporânea de controle, teriam os discursos não hegemônicos sido vencidos ou aniquilados? Por que será que não conseguimos mais enxergar? Na verdade, precisamos ter atenção especial para serem vistos.

Sabemos que existe muita gente produzindo em dança, mas o que acontece é que não há políticas públicas que viabilizem a circulação de obras de artistas da dança. E assim, os discursos que poderiam contrapor as lógicas hegemônicas, não ganham estabilidade e não se replicam, na maioria dos casos.

Um fazer/atitude política se configura nesta ação que por hora não possui consistência. Como seria enxergar sem a capacidade para tal? Instaura-se um fazer/atitude política a partir do que não é possível ver.

Precisamos nos aproximar de um modo mais complexo, de ter maneiras que se assemelhem com um agir contemporaneamente. Segundo Agamben (2009), estando ligado a atitudes mais intempestivas diante do seu tempo, com um não coincidir perfeitamente com lógicas que são dadas, mas no sentido de não aceitar o que é imposto por determinados discursos hegemônicos. Possuindo competência muito mais apurada de perceber a lógica do seu tempo, do que apenas ser contemporâneo de alguém, sem ao menos questionar a relação que está sendo vivenciada e realizada.

Apontar determinadas atitudes e posicionamentos que são discordantes, não significa, de modo nenhum, que uma pessoa seja do contra ou que se posiciona de forma negativa e que não aceita o modo como as coisas venham a existir neste mundo. Pelo contrário, o não coincidir e o não aceitar está em saber reconhecer e criar atitudes diante das situações, de forma que as relações, os diálogos possam prevalecer. Perceber que é pelo caminho do dissenso que se pode criar possibilidade de se construir.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a esse e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mas precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Fico pensando na tarefa árdua que seria ser e agir de forma contemporânea, de acordo com Agamben (2009); ser contemporâneo de uma época nos quais os discursos que prevalecem e são mais vivenciados, na sua grande maioria, são os que trazem consigo o modelo a ser seguido, o encaixotamento de ideias, aprisionamentos de pensamentos, hierarquia e dicotomias de atitudes.

Ser contemporâneo: é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, quem sabe ver essa obscuridade, quem é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 63).

O escuro que está em jogo e que por ora achamos que existe ausência de coisas, devem nos mostrar outras possibilidades que não estamos acostumados a vivenciar. O escuro que vemos não é uma simples ausência da luz, mas um

resultado de ações de nossas células que se encontram em atividades e que estão produzindo algo para nossa retina.

Então, o que seria perceber esse escuro ou essa ausência de luz diante dos discursos que são produzidos em nossas relações? O que pode ser descoberto, o que está no obscuro? O que está na nossa capacidade de ver a partir do que vemos?

Não se pode falar em retorno as condições perdidas na história, mas que somente nos é possível entrever em meio às luzes do presente o escuro que lhe é inerente, uma origem que não está fora da história, mas que garante um olhar não saudosista para o passado e mirar o futuro sem esperanças outras que não a própria capacidade de repensar o presente. Pensar uma práxis indecível de uma teoria; pensar uma política que recobre sua dimensão ontológica (AGAMBEN, 2009, p. 22).

Que modos precisarão ser articulados para que sejamos capazes de não nos deixar cegar pelas luzes e perceber o que se encontra nas entrelinhas e em uma possível obscuridade? É muito fácil o que já podemos enxergar, difícil é perceber onde não está dado e que possui algo a ser percebido.

Reivindicar um posicionamento dialético no qual a construção perpassa um 'pôr em confronto' as realidades. Se somos capazes de lidar com esses modos de ver, então vivenciamos lógicas outras, e que isso faz com que mude algo em nós (no caso, em nosso corpo que, por sua vez, faz-se reverberar). Movidos por desejos de enxergar um campo permeado de micro e macro ações que se apresentam envolvidas por lógicas diversas. Capacidade de ver para além do visível.

Essa capacidade faz emergir os discursos não hegemônicos, reconhecer uma espécie de resistência que, por ora, se assemelha a fagulhas que queimam, lampejos que iluminam e nos estimulam e motivam a reconhecer sua sobrevivência. Sinalizam outro jeito de se configurar. Revelam outra condição que requer um exercício paciente de um pensamento que não procura respostas imediatas na superficialidade, sem tomar partido prévio, mas que possui a capacidade de interrogar a partir do que se encontra escondido, impensado, de seus sinais de sobrevivências.

Não pretendo mudar o jeito como a dança opera em Teresina impondo algo, mas sim, apontar possibilidades de outros modos, criando condições outras, possibilidades de olhar para esses acontecimentos, com a capacidade de sinalizar outras ações, outras atitudes e grupos que emergem que estão para desestabilizar

as esferas que se encontram rígidas e cristalizadas e que, por sua vez, promovem e continuam promovendo discursos hegemônicos e hierarquizados. Não podemos negar que quem já existe, já existe. Isto é fato dado. Mas podemos buscar formas distintas de dialogar e de problematizar essas questões que sempre vêm a tona. Agamben (2009) afirmava que uma autêntica revolução não visava mudar o mundo, mas antes, mudar a experiência do tempo, e diria também, de um tempo junto com o espaço.

Necessitamos nos aproximar de parceiros que de fato fazem parte desta rede que alimenta e são potenciais para o campo da dança, tendo sim obrigação direta e indireta de lançar estas questões que se encontram circulando na área da dança e que são pertinentes para o campo. Porque precisamos promover atitudes que mudem, que desestabilizem, não necessariamente com a garantia que serão as melhores ideias ou que será fácil lidar com essas questões. A nossa intenção, principalmente a intenção política da pesquisa deste trabalho vai ser sim permear e promover caminhos de mudança e transformação no campo da dança diante das questões que são sinalizadas a partir da cidade de Teresina.

Reforço que a intenção não é de criar um plano estratégico revolucionário que opere sobre medidas determinantes e absolutas para mudar a forma de atuar e o contexto da dança em Teresina. Pelo contrário, pretendemos problematizar determinações absolutas e hierárquicas. Encarar um jeito ou modo de atuar diante das determinações e entender como constantes interrupções insistem em operar perpetuando os discursos hegemônicos absolutos. Fico insistindo nessa questão de como pensar e atuar no caminho de uma nova e diferente ação para além das dimensões que estão sendo impostas e que parecem ser o único jeito e modo de ver e atuar.

No decorrer da pesquisa nos conscientizamos de que não é possível acabar totalmente com as ideias de hierarquias, no sentido bélico, de uma forma radical, atreladas com o poder. Seria uma utopia e até diria uma tentativa inocente de pensar esta possibilidade. Mas, o que foi possível perceber diante deste contexto é que podemos transformá-las, desta característica hierárquica tradicional, para algo mais flexível, algo mais móvel, como possibilidades de mudanças de lugares, mudança de funções, até porque o mundo em que vivemos exige estes tipos de mudanças, estando muito mais para um fluxo dinâmico de exigência do que algo rígido e fixo.

Entender a questão da hierarquia não como algo fixo e ditatorial, mas como algo móvel, provisório e rotativo, revertendo toda sua ação para uma forma dinâmica e fluida. Não é abolir a hierarquia e sim entender que, em determinados momentos, há quem possa desenvolver certas funções, habilidades e especificidades do campo do saber que não impeça possibilidades de fluxos e de existência distintas.

A complexidade deste movimento é difícil de destrinçar na medida em que se desenrola ante os nossos olhos, que não conseguem abstrair-se do fato de estarem deste lado da linha e de olharem de dentro para fora. Para captar a totalidade do que está a ocorrer é necessário um esforço enorme de descentramento. Nenhum estudioso pode fazê-lo sozinho, como indivíduo. Baseado num esforço coletivo para desenvolver uma epistemologia do Sul. (SANTOS, 2010, p. 11)

Porque falando em possibilidades de ecologias de saberes, a hierarquia móvel e fluida poderá coexistir com fases que são mais ou menos rígidas dependendo da situação ou contexto.

Como ecologia de saberes, o pensamento pós-abissal tem como premissa a ideia da diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico. Isto implica renunciar a qualquer epistemologia geral. Em todo o mundo, não só existem diversas formas de conhecimento da matéria, sociedade, vida e espírito, como também muitos e diversos conceitos sobre o que conta como conhecimento e os critérios que podem ser usados para validá-lo. No período de transição que iniciamos, no qual resistem ainda às versões abissais de totalidade e unidade, provavelmente precisamos, para seguir em frente, de uma epistemologia geral residual ou negativa: uma epistemologia geral da impossibilidade de uma epistemologia geral. (SANTOS, 2010, p. 25).

Diante de todo esse contexto, podemos inferir que vivemos e estamos a todo o momento lidando com esses dispositivos e suas implicações no contexto da dança contemporânea, que parecem ter, como modo de existência, esse jeito rígido, estático, permanente e hierárquico de ocorrer. Esta não é só uma característica presente na dança contemporânea, mas sim, em todo o sistema capitalista que estamos vivendo.

Podemos afirmar, segundo Agamben (2009), que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado

por algum dispositivo. Então, apresentamos perguntas que não querem e nem pretendem deixar-se calar.

- ✚ Como podemos, ou melhor, de que modo podemos lidar com estes dispositivos que se encontram disseminados nos discursos hegemônicos?
- ✚ Podemos apresentar algo propositivo partindo de algo bem simples como o olhar, o afeto e a generosidade?
- ✚ É possível olhar para as práticas, não de baixo para cima, mas olhar com o ponto de vista de quem está lá naquele lugar que é o da vivência, mesmo que de maneira empática?

Como olhar para a dança e conseguir encontrar estratégias que partam do corpo a corpo, do corpo pelo corpo, do corpo no corpo, para lidar com os dispositivos. Estamos criando possibilidades a partir do fazer, que nos permitem nutrir novas redes, estando juntos de vários artistas, coexistindo, olhando e se afetando pelo nosso entorno.

Então, diante desta emaranhada complexidade que se apresenta como conseguir criar jeitos, modos, possibilidades para lidar com este contexto na dança contemporânea, que insiste em existir, podemos, como um dos pontos de partida, começar a pensar em tipos de estratégias que podem emergir do nosso dia-a-dia, do nosso corpo a corpo, das nossas danças e mais danças, enfim, de nossas atitudes políticas diante dos dispositivos.

Possibilidades que estejam além de pensamentos reguladores e dicotômicos. Precisamos dialogar partindo de lógicas que permeiam a complexidade, lógicas próximas da nossa práxis, do nosso contexto e que sejam mais horizontais, permeáveis, móveis e transitórias. É com essa postura e com esse olhar que propomos uma ação que esteja pautada por uma ecologia de saberes e que possa, dialogicamente, tecer caminhos de forma menos hierárquica e mais democrática.

2.3 O MEU BOI MORREU?

A história está escrita no corpo todo, não apenas uma vez, mas repetidamente, em um exuberante palimpsesto.
(DAWKINS 2009, p.345)

Analisar o contexto de existência da dança Teresinense é, sem dúvida, uma questão que nos provoca desafios. A dança perpassa por questões diversas, que se chocam e que, ao mesmo tempo, conseguem atravessar dialogando e exigindo cada vez mais questionamentos e reflexões de quem a produz; uma dança que eclode. Se focarmos nosso olhar investigativo para o que é produzido no cenário da dança feita em Teresina, perceberemos que os corpos que as constroem dançam suas histórias, que não deixam de ser a história de outros corpos que contam processualmente a vivência do seu lugar, visto como lugar de transição de corpos, natureza, cultura, dança e arte.

A tentativa de nomear fixamente uma forma ou um jeito específico poderá ser em vão, porque no caso não seria um único modo, como um modelo ideal, mas sim, possibilidades de jeitos que estejam fincadas em valores culturais, preocupadas com a necessidade do contexto, criando espaços para reflexões e promovendo possibilidades para articulações, não só de pensamentos, como também da existência de diálogos não hierarquizados entre corpo e mundo.

Quando se entende a dança como algo que inscreve no corpo esse comprometimento tácito (que toda criação humana expressa) entre as explicações do mundo e o modo de viver nele, então o corpo passa a ser compreendido como uma narrativa cultural que se constrói evolutivamente (BRITO, 2008, p. 17).

Ao investigar a dança produzida em Teresina, perceberemos traços nítidos de corpos que estão relacionados a esse lugar e a sua história erguida em meio a construções ocultadas, desde os ancestrais nativos que já se constituíam tanto culturalmente quanto biologicamente nas suas formas de se organizarem com e em suas famílias (tribos). Na atualidade, a dança perpassa por formulações e descobertas, tentando construir características que possam reconhecer suas próprias formas singulares, aos poucos dessoterrando suas histórias, que terminam vindo à tona no contexto social.

Uma história de corpos teresinenses que foi negada, dominada, embaralhada, perdendo-se e se reencontrando no decorrer do caminho, sem esquecer de deixar marcas e lacunas que com muito esforço poderão ser dessoterradas. Entre as lacunas, não se pode esquecer de mencionar a coragem e a força perante instrumentos hegemônicos que conseguem ocultar, na maioria das vezes, o verdadeiro sujeito da história, na tentativa de enfrentar as descontinuidades, as rupturas, as brechas que ali se encontram, quebrando o tom linear de revolução. Com muita audácia, mas com a tentativa de compreender o pensamento (abissal) complexo da dança produzida em Teresina, torna-se importante colocá-la em pauta: pode-se deduzir um fazer singular que emerge das interações, promovendo o reconhecimento de diversidades de conhecimento e a capacidade de trocas.

Que se possa mover em todos os sentidos, ampliar. Fazer surgir um pensamento em dança empenhado em atravessar todos os caminhos entre trilhas de um sertão de dentro, não de qualquer lugar, sertão nordeste, sertão Piauí, singularizando corpos e dessoterrando, através do movimento de pensamentos, fatos que trazem a história, desafiando mudanças estruturais do corpo/pensamento. São corpos vistos como um sistema de ocorrência de fatos culturais, sociais, étnicos, capazes de construir aos poucos a maneira peculiar de dançar do lugar.

Acreditar que só as danças oriundas das escolas formais, academias de dança permeadas de pensamentos hierárquicos e atreladas ao físico ideal e virtuoso não podem suprir o entendimento de dança, isso só contribui para manter equívocos e corroborar ainda mais com o modelo hegemônico que, na maioria das vezes, intensifica mais a transmissão de formas prontas e acabadas, comprometidas com padrões estáveis, diga-se de passagem, preconceituosos, de que existe um corpo ideal, ou seja, modelos preestabelecidos. Estão mais preocupados em repassar uma determinada técnica do que uma criação em conjunto, onde possa coexistir uma contextualização, preocupando-se com a necessidade dos corpos que ali habitam. Estamos inquietos com o modo como são promovidos o entendimento e o pensamento, e o jeito como tem ocorrido a dança em Teresina, no Piauí, no decorrer do tempo. Modo que não permite conceber dança como área produtora de conhecimento, sendo, na maioria das vezes, apresentada somente como ornamento.

Uma dança dialógica.

Uma dança que se mostre com tentativas de aproximar de teorias/práticas.

Evidentemente, é preciso lidar com outros modos de compreensão, a todo tempo tentar estabelecer nexos de relações do que aparentemente está separado, borrando algumas fronteiras estabelecidas, construindo assim redes de informações.

Esta dança tem tentado permanecer como um sistema aberto dialógico, como ações geradoras de conhecimentos/acontecimentos não lineares, construídos de forma onde as hierarquias se perpetuem de uma maneira móvel e flexível e não de uma hierárquica rígida e fixa, capaz de inventar maneiras de se comunicar com o seu ambiente, ainda que sem as noções de emissor/receptor, o que reforça seu caráter sistêmico, interativo e processual.

O contexto onde tudo acontece é muito importante e que o “onde” tudo ocorre nunca é passivo. Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto sensitivo. (...) o ambiente já deixou de ser o lugar onde o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos processos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual (GREINER, 2005, p. 129-130).

Acreditamos que esse pensamento de dança contemporânea não deve ser visto com a mesma coerência que, por exemplo, vemos o balé clássico, que é outra natureza, outro entendimento hierárquico e hegemônico. A dança de que estamos falando sugere, em grande parte, a participação do espectador, não como simples observador ou depósito de informações. Aquele que vê/percebe a dança contemporânea pode também participar como cocriador, disseminador, transformador de informações, replicador de ideias. Uma das principais referências para aqueles que fazem dança contemporânea é, possivelmente, o entendimento de que perceber é mover, trocar, conectar e se deixar contaminar por informações. Segundo Nöe (2004), a ação já está na percepção.

No entanto, ela poderia ser tomada como um dos modelos de possibilidades para o conhecimento e descoberta do mundo, mas com uma ressalva, não só como único modelo, porque senão estaríamos agindo diante da mesma lógica que estamos acostumados a vivenciar, lógica essa hegemônica e capitalista. Por se constituir como uma evidência do trânsito entre o biológico e o cultural, mobiliza questões permanentes ao homem, da evolução à tecnologia, dos sistemas auto-organizados à temporalidade (KATZ, 2005, p. 168).

Uma característica que se torna relevante seria uma atitude investigativa frente a sua pesquisa artística. Essa atitude tem colocado bailarinos e coreógrafos

como pesquisadores, procurando conectar com outras áreas de conhecimento para compreender, apreender melhor o corpo que dança e suas questões, pois esse corpo se faz pensamento.

É como se vivenciássemos uma espécie de aldeamento com os segmentos da dança, onde se produzem espaços de segregações de corpos, com o objetivo de não permitir a aproximação e nem o diálogo, havendo também a imposição de estereótipos. Os aldeamentos estabelecem processos de degradações culturais, ocasionando o deslocamento constante, estabelecendo um regime organizado para que seja garantido o controle, a conquista, o aniquilamento cultural e o extermínio simultâneo.

É possível pensar em possibilidades para se refletir, podendo ampliar esse espaço para que se busquem alternativas de construir diálogos e questionamentos de referência na dança teresinense, para que possamos, além de contribuir com a história da dança (brasileira), fortalecer pensamentos singulares atrelados à nossa realidade. Esta singularidade é entendida aqui como apropriação da existência, e essa apropriação proporciona reconhecimento, conhecimentos e trocas.

Compartilhando com o que Santos (2010) propõe no sentido de que não há globalização sem localização, quando se identificam características locais, elas trazem consigo partes do global, sendo contraditório localizar o global sem identificar algo de particular do local, uma trama que se completa.

A globalização é uma identidade que se expande no mundo, e ao se expandir, adquire a prerrogativa de nomear como locais as entidades ou realidades rivais. Ou seja, não há globalização sem localização. Quando se localiza suas características, torna-as étnicas e locais. E não há universalismo sem particularismo linhas cartográficas “abissais” que demarcavam o Velho e o Novo Mundo na era colonial subsistem estruturalmente no pensamento moderno ocidental e permanecem constitutivas das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial contemporâneo. A injustiça social global estaria, portanto, estritamente associada à injustiça cognitiva global, de modo que a luta por uma justiça social global requer a construção de um pensamento “pós-abissal”. (SANTOS, 2010, p. 31).

A necessidade de pensar a dança, mas do que nunca, é tirá-la do aprisionamento do preestabelecido das coisas que estão sendo impostas, sem que haja questionamentos. Possibilitá-la ao deslocamento constante dos conhecimentos,

que suas práticas possam dialogar com o meio e se posicionar, cada vez mais, com intuito político.

A dança teresinense e os corpos que transitam, que vivenciam e que estão ali presentes, pode mostrar-se mais diversa no cenário da dança brasileira, devendo não se perder na busca de particularidades e especificidades de uma única dança, nem ao menos na imposição de um único modelo consagrado ou cristalizado. Sendo assim, não esperar uma nova história ser contada sem a participação propositiva dos agentes envolvidos. É necessário fomentar crianças e jovens para não seguirem desacreditando na possibilidade criativa e potente da dança teresinense.

O interessante e necessário é a capacidade de alargar o espaço do corpo, vivenciá-lo, compreender sobre nós mesmos, senão pelo menos nos questionar como nos edificamos até aqui. Os nossos ancestrais primevos já o faziam no instante em que dançaram em torno de árvores com movimentos marcados com seus pares numa relação de proximidade com as terras, águas e corpos, quando não se dissociavam da natureza. Ao se pintarem, ao se movimentarem, ao enfeitarem o corpo, vivenciavam a natureza e os animais. Trilhas que se reconstroem em emaranhados de tramas, de maneira a formar identificações de corpos que se movimentam, seria no caso essa dança que queremos fazer brilhar/reviver hoje de outra forma.

Precisamos aprender muito ainda com os nossos ancestrais, pois já vivenciavam nas suas práticas de vida, possuíam a ideia de se conectarem e se encontrarem inseridos no contexto do ambiente em que viviam, fazendo parte dele enquanto ambiente.

(...) perderam inclusive a identidade cultural da língua e foram submetidos a um processo perverso de aculturação, que mesmo aculturados eles mantêm algumas tradições culturais. Uma delas é a dança em volta dos umbuzeiros. Manifestação cultural que é identificada em forma de registro nas pinturas rupestres da Serra da Capivara (GUIDON, 1997, p. 29).

Acreditamos que essas identificações não poderão ser ocultadas da dança, a força de sua permanência e presença persiste lutando para emergir, mesmo que de forma transformada. E essa forma de construir, resistindo perante a dança teresinense, através de suas marcas de identificações, estimula-nos e nos faz mover em um sentido questionador, contrariando uma dança mascarada no seu discurso

preestabelecido por modelos hegemônicos e colonizados que alimentam um modelo eurocêntrico de produção.

É possível reconhecer e transformar reinventando nossa forma de dançar contemporaneamente, sem ter que aderir ao modelo eurocêntrico, aprisionador, que não dialoga, no sentido de focar um só ponto de vista, deixando para trás nossas identificações, nossas diferenças, fazendo com que não nos apropriemos de algo do outro. Não é possível acreditar no isolamento de uma verdade absoluta estabelecida, mas sim, na existência do diálogo para que seja possível construir possibilidades de convivências entre segmentos que, por ora, apresentam-se tão distantes, mas como promissor de possibilidade de dialogar e construir algo valoroso em prol da dança em e de Teresina.

Dialogar com as construções de corpos perante o outro é acreditar em formas de se desvencilhar dos cortes alienados que rompem, em parte, com esse modelo. Precisamos de trocas conscientes e consistentes, sem nenhuma forma desnecessária de exclusões. Essas questões nos provocam e nos permitem, indiscutivelmente, reflexões; e se encontram insistentemente no fazer dança artístico, corporificadas nos corpos.

Acreditamos que não daria para responder com exatidão o que seria essa diferença, que se encontra em uma dança produzida aqui, mas que poderia haver a presença de marcas peculiares que fossem capazes de apontar possíveis identificações, algo que fosse bem peculiar deste fazer dança. Identifico que a diferença se encontra realmente neste modo de fazer que é, e se apresenta como algo peculiar, estamos tratando de algo que ocorre na cidade de Teresina no campo da dança e que por ocorrer na cidade não estou querendo dizer que não possa acontecer em outros lugares.

Este modo peculiar que sinalizo se encontra atrelado com o jeito, ou melhor dizendo, com o modo de entendimento de como a dança lida com seus fazeres artísticos que também não deixam de está atrelado com suas atitudes e ações políticas. Modos esses que insistem em resistir e estão a todo o momento buscando estratégias de sobrevivência e também táticas de como lidar através da promoção e criação de diálogos para com outros parceiros e até mesmo com seus próprios pares.

É uma busca incessante por maneiras de negociações, que também não deixam de ser uma necessidade para poderem existir resistindo e criando ao mesmo

tempo capacidade de perpetuarem, marcas estas que identifico como peculiares e que são características diferenciadas de resistências da dança que é produzida na cidade de Teresina/Piauí/Brasil.

Marcas que se encontram sempre se transformando e modificando, por mais que se tente escondê-las e soterrá-las, pois têm a capacidade de eclodir e vir à tona, existindo e resistindo ao espaço e ao tempo do lugar. Seriam identificações que na tentativa de exterminá-las e substituí-las, estariam lá se descobrindo e redescobrando, se dessoterrando em meio a tanta turbulência do existir.

Parece que, por mais que tentamos revelar a forma de fazer arte em movimento, a dança persiste; por outro lado existirá a ignorância e a arrogância dos que se dizem mensageiros da verdade absoluta, o hegemônico que nos faz relembrar nossa história. No entanto, a história se repete. Aqueles que acreditam e se intitulam “contemporâneos”, portadores do pensamento e da forma de dançar e que insistem em um discurso de quebrar com velhos paradigmas, estão repetindo uma história de dominação.

Acreditamos na busca avidamente interminável da nossa diferença e, ao mesmo tempo, na firmeza de trabalhar com nossas singularidades e histórias de dominação, mesmo conscientes de que as monarquias dominadoras nunca deixaram de existir. No entanto, jamais deveremos parar de buscar nossa singularidade em dança, porque mesmo ainda não tendo consciência de onde estão nossas diferenças e como podem se tornar potentes, sabemos que ela existe e que reverbera em nossa corporeidade.

Fazer dança na atualidade é também perceber que historicamente vivemos um extenso e interminável processo de aniquilamento e de ressurgimento. Estamos perante escolhas e *desescolhas*. É necessário o diálogo entre o passado e o presente para que se possa construir o futuro com mais consciência, junto com seus co-autores.

... Uma condição necessária para recuperar uma experiência desperdiçada. O que está em causa é ampliação do mundo através da ampliação do presente. Só através de um novo espaço-tempo será possível identificar e valorizar a riqueza inesgotável do mundo e do presente. Simplesmente, esse novo espaço tempo pressupõe uma outra razão. (SANTOS, 2006, p. 785).

Porém, parece que nunca deixaremos de ser guerreiros como os Tremembés, resistentes e combativos como os Pimenteiras, desbravadores como os Gueguês, e

de ter características distintas, como tantas outras nações que “foram aniquiladas pelo ferro dos conquistadores” (ALENCASTRE, 2005, p. 54).

Dançar ancorados a uma nordestinidade étnica-piauiense-teresinense é uma tarefa contemporânea, pois o contemporâneo se encontra também no que não é tido como novo para se relacionar com seu presente. Renegar nossa relação ancestral com nosso jeito de dançar é simular outras verdades corporais.

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Nessa perspectiva, ser e pensar contemporaneamente é uma questão, sobretudo, de coragem, para sair da linearidade, mover-se e dar aos outros a oportunidade de se moverem em busca de outros diálogos, que nem sempre convergem com os nossos, produzindo relações com o mundo, lidando com a incerteza, a incompletude, o trânsito de informações, criando em nossas práticas cotidianas formas inventivas, colaborativas, descentralizadas com o processo evolutivo, para que a dança que fazemos se replique, transmute, permaneça existindo, procurando contribuir com o pensamento que se faz ação de reafirmação da dança como área de conhecimento, onde a palavra pensamento vem assentar na ideia de uma ação cognitiva, uma forma de organizar experiências de corpo, de estar e de agir sobre a dança e suas questões epistêmicas, provocando crises que visam ganhar mais e mais complexidade.

Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza seu movimento, então ele dança. Pensamento entendido como o jeito como o movimento encontrou para se apresentar (KATZ, 2005, p. 72). Os registros estão fincados em nossos corpos, precisam ser dessoterrados. A dança é, ainda, território onde podemos plantar nossas singularidades.

O conceito de pensamento não pode ser de uma simples transposição de entendimento trivial de pensamento como sendo aquela voz silenciosa dentro da nossa cabeça quando estamos pensando e, menos ainda, como a racionalidade que se contrapõe às emoções e aos sentimentos. O termo pensamento está empregado para designar uma maneira de organizar informações – uma ação, portanto, e não o que vem depois da ação (KATZ, 2005).

3 DANDO NOME AOS BOIS - RESIDÊNCIAS/VIVÊNCIAS CARTOGRÁFICAS

3.1 MARCELO EVELIN - RESIDÊNCIA ARTÍSTICA DE PROCESSOS.

FIGURA 4 Marcelo Evelin



FONTE: Acervo cedido pelo Artista.

Pergunta inicial que nos faz mover para a parceria, que se dá inicialmente (em) forma de diálogo corpo/corpo (palavras minha).

Marcelo Evelin é coreógrafo, pesquisador e intérprete, vive e trabalha entre Amsterdam e Teresina. Nascido em Teresina, Brasil, Evelin mudou-se para Paris em 1986, onde estudou dança com Peter Goss, Lila Greene, Mark Tompkins, e Odile Duboc. De Paris, ele se mudou para Amsterdam em 1987, onde estudou na Escola de Nova Dança (SNDO), trabalhou com companhias de dança e teatro locais, e, em 1988, foi estagiário no Tanz Teatro Wuppertal sob a direção de Pina Bausch.

Deu seus primeiros passos como coreógrafo em 1989, dando início à construção de um corpo de trabalho que hoje é composto por mais de 30 peças. Nos primeiros anos de sua carreira, ele colaborou extensivamente com artistas de diferentes disciplinas em projetos que envolvem dança, teatro físico, performance, música, vídeo, instalação e site-specific, em países como os Estados Unidos, Uruguai, Itália, Hungria e Brasil. Enquanto vivia em Nova York em 1995, Evelin coreografou e dançou sua longa-metragem de solo autobiográfico, *Ai, Ai, Ai*. Distinguido com o Prêmio de Prata Dança das Artes na Holanda, "*Ai, Ai, Ai*" foi apresentada mais de oitenta vezes desde a sua estréia em Amsterdã há vinte anos.

Em 1996, fundou sua empresa Evelin Demolition Inc. em Amsterdã e criou uma série de quatro peças, a tetralogia "*Deus de Quatro*". Desde 1999, Evelin tem ensinado regularmente na Escola Mime em Amsterdã, onde ele também cria peças e orienta os alunos em seus próprios processos criativos. Ele ministrou oficinas, fez palestras sobre seu trabalho, e orientou residências ao redor do mundo, na Europa, nas Américas, África e Ásia.

Em 2003, ele começou a trabalhar em uma trilogia baseada no romance *Os Sertões* do autor brasileiro Euclides da Cunha, que narra a história de uma guerra no sertão nordestino, uma área pobre e árida do Brasil. As três partes do livro - a terra, o homem, a luta - correspondem à "*Sertão*" (2003), a "*Bull Dancing*" (2006), e "*Matadouro*" (2010), apresentado extensivamente em festivais e teatros em todo o mundo. "*Matadouro*" teve sua estréia francesa no Festival d'Automne, em Paris e posteriormente foi apresentado no Festival Latitudes Contemporaines em Lille e HTH em Montpellier.

Ao retornar ao Brasil em 2006, Evelin começou a desenvolver também um trabalho de gestor e curador. Ele fundou o Núcleo do Dirceu, um coletivo de artistas e plataforma para pesquisa e desenvolvimento das artes cênicas contemporâneas, que coordenou até 2013. Com Núcleo do Dirceu, dirigiu "*1.000 Casas*", um projeto de dois anos que envolveu performances em 1000 casas na periferia do Dirceu, Teresina, e uma instalação-coreográfica apresentada em diferentes cidades do Brasil.

Suas criações mais recentes, "*De Repente Fica Tudo Preto de Gente*" (2012) e *Batucada* (2014), foram apresentados no Kunsten Festival des Arts (Bruxelas), Panorama Festival (Rio de Janeiro), Kyoto Experiment (Japão), TransAmériques Festival (Montreal), Tanz im August (Berlim), Malta Festival (Poznan), Festival da

Primavera (Utrecht), Boom Festival (Coreia do Sul), e Dance Umbrella (Londres), entre outros. Em "De Repente fica tudo preto de gente", com base em "Massa e Poder" obra seminal de Elias Canetti, o público compartilha o espaço da performance com os dançarinos, em um espaço de semi-escuridão. "Batucada" é um evento para 50 artistas profissionais e não profissionais de 14 nacionalidades, encomendado pelo Kunsten Festival des Arts, em Bruxelas. "Batucada" foi recriada com os participantes locais para Frankfurter Positionen 2015, e em Teresina, São Luis, e outras cidades do Brasil.

Olhar para uma realidade a partir da cidade de Teresina, em específico para o contexto das produções de dança, e começar a observar como as relações se configuram processualmente em dança dentro do processo de visibilidade e invisibilidade e de que modo também estão criando conexões e diálogos com outros campos do conhecimento. O que pode ser capaz de reverberar, a partir de um pensamento e discurso de dança neste contexto da cidade de Teresina diante destas perspectivas? Como se encontram determinadas organizações, pensamentos e conhecimentos de dança que estão sendo construídas, e que ações se aproximam de questões da cidade, procurando também entender este jeito como uma possibilidade de configuração que vai tomando corpo na forma de pensamentos e discursos?

Pensamento abissal na dança contemporânea brasileira, partindo de um pedaço de terra denominado Teresina/Piauí. Estamos a refletir sobre algo que acontece, o qual percebemos que insiste em existir, e uma das suas possibilidades de estar no mundo costuma se estruturar em forma de discursos hegemônicos e, na maioria das vezes, permeia com seu pensamento hierárquico as relações culturais, principalmente na dança, reverberando a lógica abissal de invisibilidade.

No nosso entendimento, os discursos que acontecem e insistem em existir estão permeados e arquitetados dentro de lógicas bem singulares e específicas, podendo ser pensadas a partir do entendimento que é imposto e garantido pelo sistema capitalista, criando realidades e que, por sua vez, cada realidade tem o papel funcional de promover uma espécie de visibilidade ou invisibilidade, no sentido mesmo de inexistência, de não existir de nenhum modo, lembrando que cada lógica possui um modo particular e específico de se configurar.

Por ora, lógicas que se relacionam com o capital, lógicas deterministas, eurocêntricas e hegemônicas que promovem divisões dicotômicas, lidando com as

informações e com o conhecimento, como também criando e reproduzindo discursos que são erguidos diante de suas próprias informações, e conhecimentos que são embasados sem nenhuma espécie de compromisso com o outro lado da linha que se mantém invisível diante de alguns pontos de vistas, perpetuando a disseminação a partir das suas próprias lógicas hegemônicas.

Realidades que são arquitetadas e que invisibilizam o que são construídos por outras realidades, de forma que a outra realidade passa a não existir de nenhuma forma.

Diante do panorama apresentado, ficamos pensando na possibilidade da existência de um lugar para se pensar nesta outra forma de existir, e de que forma esse outro jeito poderá se configurar, um lugar que estará a emergir nem que seja ainda borrado (desconfigurado), um lugar de ações flexíveis e móveis onde os discursos, pensamentos e conhecimentos possam ser construídos de forma mais horizontalizada sem que precise lidar com uma certa rigidez hierárquica e dominadora.

Como exemplo, quando olhamos para algumas relações do dia-a-dia do artista acima mencionado, desde uma relação com um gestor ou com uma política pública, ou com seu próprio fazer dança, parece ter como foco minimizar as linhas abissais já existentes, há uma preocupação do artista em ter posicionamento político crítico diante do contexto de Teresina. Se nessas relações é possível identificar, através dos discursos, as linhas abissais imaginárias que são também são construídas e que, por sua vez, promovem estes discursos hegemônicos que se encontram ainda de alguma maneira centrados a partir de olhares eurocêntricos, perpetuando, assim, cada vez mais, a construção das linhas imaginárias abissais.

Cabe destacar que, nesse caso, não cabe pensar as linhas linearmente definidas, elas podem, por ora, promover invisibilidade através dos seus discursos, e as mesmas também podem ser visibilizadas; sendo assim, começam a ser pensadas de forma borrada (rabiscada), que estão tomando forma de acordo com o contexto e a necessidade que se apresentam.

Como foi mencionado na introdução, foram criados momentos bem particulares e específicos para cada artista, momentos de aproximações, com

Marcelo Evelin que se configurou durante em uma Residência Artística do Duo intitulado de **“TRUVO: Um dueto”**¹¹, dançado por Marcelo e Luzia Amélia.

Em nossa conversa, Marcelo Evelin nos lembra e reforça que essas linhas não são fixas nem espacialmente, e nem estão em uma condição temporal no acontecimento da coisa, que tendem sempre realmente a oscilarem, a aparecerem e a desaparecerem, e serem usadas segundo circunstâncias momentâneas. Então, nessas condições, identificar como essas linhas estão sendo dispostas é um desafio que requer um olhar afinado com outras lógicas, que não podem ser mais as mesmas usadas para questões deterministas e hierárquicas, sem que haja um julgamento.

Isso nos faz refletir acerca de uma busca por outras lógicas, jeitos ou modos de existir, com o intuito mesmo de construir e de criar, no sentido de uma ação contínua diante dos acontecimentos, que requer outro posicionamento para além do crítico. Identificamos que são ações que perpassam modelos que se encontram por definir, até porque, para cada acontecimento, um universo de possibilidades pode se configurar. Nossas ações estão muito ligadas aos nossos jeitos e modos de agir e pensar diante do acontecimento que se insere no contexto. Marcelo Evelin declara:

Quando eu estou fora do Brasil essas linhas abissais estão em um lugar, quando está em Teresina elas estão em outro lugar, na minha concepção, elas operam em outros lugares diferentes, elas aparecem e desaparecem¹²

Esse desaparecer e aparecer em lugares diferentes nos sinaliza indicativos de muitas reflexões, uma delas seria pensar essa invisibilidade/visibilidade de forma flexível, móvel e variável dependendo muito do ponto de vista de quem a constroem e do próprio contexto que se encontra inserida.

Por exemplo, falando da realidade bem específica do trabalho de Marcelo Evelin, sua experiência vivenciada com a cidade de Teresina, no que diz respeito à dança que é produzida, lembrando que não estamos tentando reafirmar uma dança produzida na cidade, porque sabemos que Teresina possui uma dança dentro de

¹¹ **“TRUVO: Um dueto”** Um encontro entre os bailarinos e coreógrafos Luzia Amélia e Marcelo Evelin. Um solo que virou dueto. Uma sonata para viola-solo do Gyorgy Ligeti. Um dançar instável no meio da escuridão.

¹² Momento conversa realizado durante a residência artística do espetáculo TRUVO: Um dueto, um dançar estável no meio da escuridão.

suas condições, como também em qualquer outro lugar no mundo. Marcelo Evelin declara que:

Pensar em nível de linha e pensamento abissal: coisas que têm lhe dado prazer bem pessoal, e chega a dizer mesmo, bem egoísta, é quando está nos festivais, como por exemplo na Coréia, no Canadá, na Espanha, na Polônia, chega a ver o nome de Teresina na programação, na ficha técnica com o espetáculo, ser mencionado Teresina nos discursos. O que sente é que Teresina fora do Brasil até não está tão invisível, no caso não se encontra tão abissal em relação a outras produções do Brasil que os europeus conhecem do Brasil, porque muito da Europa e dos festivais que ele circula já conhecem Teresina, ao lado de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Curitiba, como cidades que produzem dança; então, sendo assim, por exemplo, Teresina é uma das quatro ou até mesmo entre as três cidades que estão no eixo de produção de dança no Brasil a serem conhecidas lá fora como produtora de dança¹³.

Fico a refletir com essa voz de Marcelo Evelin, quando sente que Teresina fora do Brasil até não está invisível, não se encontrando tão abissal em relação a outras produções do Brasil. Fico pensando como esta situação se encontra hoje no contexto Teresina diante das nossas produções com relação às demandas e necessidades da área, como estamos conseguindo produzir, circular, nos manter economicamente produzindo e além disso refletir e problematizar o próprio campo de conhecimento dentro da cidade de Teresina diante mesmo dos nossos próprios pares. Na cidade de Teresina, não é de agora que, a produção em dança fervilha, produção essa que aos poucos vai tomando consciência da sua força e potência que vai fazendo a dança existir mesmo que através da nossa resistência, vai buscando forças para se fazer forte entre si e entre seus pares e sendo capaz também de ganhar o mundo.

Marcelo Evelin chega a mencionar alguns nomes que mais se encontram circulando em festivais fora do Brasil, como Cristian Duarte¹⁴ e Lia Rodrigues¹⁵,

¹³ Momento conversa realizado durante a residência artística do espetáculo TRUVO: Um dueto, um dançar estável no meio da escuridão.

¹⁴ Cristian Duarte Cristian Duarte é coreógrafo, diretor e bailarino que vive e trabalha em São Paulo. Seu trabalho como coreógrafo tem sido apresentado no Brasil e internacionalmente em países como Suécia, Cingapura, Espanha, Alemanha, Holanda, França, Inglaterra, Portugal, Bélgica, Uruguay e Chile. Entre eles estão *Ó* (2016), *Biomashup* (2014), *The Hot One Hundred Choreographers* (2011), *Médelei "Eu Sou Brasileiro"*, *Embodied* (2003), *Pressa* (1998). Em 2015 criou *Against the Current*,

destaca e pontua deixando claro que quando fala em circular não é pela questão de ego, mas é porque estão, em parte, disseminando o nome da dança brasileira, seja lá o que for dança brasileira; no seu caso, o nome da cidade de Teresina, seja a Lia Rodrigues, a comunidade da Maré que muito tempo trabalhou em prol daquele lugar, e no seu caso, que levou o bairro da cidade de Teresina, como o caso do núcleo do Dirceu como a periferia de Teresina, e agora levando Demolition, que é para ele falar de um contexto que é Teresina. Então começa a perceber e intensifica que esta linha abissal, lá fora Teresina não está tão abissal (contexto em que a linha se dissolve).

Agora, pensar essa produção de dança dentro da cidade de Teresina é uma questão delicada. Para Marcelo, ele começa a observar, desde o tempo que começou ver, entender e pensar dança, olhando para a cidade há mais de 35 anos, com as primeiras coisas iniciando e os primeiros nomes, como Dona Lenir Argento, Eleonora Paiva, Lina Du Carmo, no começo de uma produção de dança. Ele pôde observar e nos conta que cresceu e desenvolveu muito, chegando a mudar de status, isso é significativamente evidente, não se pode questionar.

Intensifica que, no início, éramos pequenos grupos de pessoas, e hoje em dia são ações de dança bem mais consistentes, são pessoas que agenciam, são ações que transbordam a questão do espetáculo, são festivais, são mostras, fóruns nacionais e internacionais, congressos, encontros, expedições de dança, uma diversidade de formatos, colocando a dança em outras possibilidades de lugares, quebrando assim as barreiras do quadrado configurado da sala de aula e dos palcos tradicionais de dança. Tirando assim a dança deste lugar de invisibilidade para quem não consegue enxergar a potência e força que vem sendo construída através de

Glow (2015) para o Cullberg Ballet em Estocolmo, Suécia, onde foi também professor e coreógrafo convidado pela DOCH - University of Dance and Circus em 2013 e 2015.

¹⁵ Lia Rodrigues nasceu em 1956 em São Paulo onde se formou em ballet clássico e estudou História na Universidade de São Paulo. Após ter participado do movimento de dança contemporânea em São Paulo, nos anos 70, integrou a Compagnie Maguy Marin/França entre 1980 e 1982. De volta ao Brasil fundou a Lia Rodrigues Companhia de Danças em 1990, no Rio de Janeiro e desde então a Companhia se mantém com um repertório, e trabalho de pesquisa e criação, apresentando-se no Brasil e internacionalmente. Em 1992 criou e dirigiu por 14 anos o mais importante festival de dança do Rio de Janeiro, o Panorama da Dança. Foi responsável pela coordenação artística da Mostra BNDES de Arte em Ação Social, no Rio de Janeiro (2000, 2001, 2002) que mostrou projetos de dança, teatro e música de todo o Brasil que usam a arte como transformação social.

ações consistentes e coerente para com o que é exigido da dança na cidade de Teresina.

Então, para ele tem muita coisa acontecendo na cidade e que não podemos achar que estamos invisíveis entre nossos pares, que temos consciência de quem está fazendo e produzindo dança na cidade, embora ainda fique uma coisa muito só aqui dentro da cidade. Marcelo Evelin continua ressaltando que:

Será se ainda não temos que nos colocar a partir deste lugar de visibilidade, com os nossos trabalhos e nossos discursos num lugar mais brasileiro, até mesmo aproveitando o entendimento de linha e pensamento abissal, que em relação à cidade de Teresina não é mais tão abissal como geradora de dança no Brasil¹⁶.

Ficamos pensando como poderíamos “*aproveitar*”, termo empregado aqui não no sentido de se dar bem, mas de reconhecer essas questões e colocar a dança num contexto realmente de ser produzida aqui dentro da cidade, mas também de ser mostrada fora, de poder circular e de ser considerada como uma cidade que produz no Brasil. Isto é bem pontuado por Marcelo Evelin em sua fala, que precisamos pensar nesta condição de produção dentro do local, mas que também seja capaz de dialogar fora. Fica um alerta para não deixar que apenas uma parcela de pessoas fique com a tarefa de circular com os trabalhos que são realizados dentro da cidade, mas que o grupo de artistas possam entender a importância e a força de produzir e lançar para o mundo os seus trabalhos.

Considerando o fato do que é produzido dentro da cidade de Teresina e que poderia ser mais aproveitado, no que diz respeito a sua produção, poder circular mais fora ou até mesmo dentro da cidade, o que poderíamos fazer no sentido de rever esse jeito de produzir?

Podemos destacar algo como empecilho para que esse fato ocorra, segundo Marcelo Evelin acredita, que ainda é nossa mentalidade de dança. A partir desta declaração percebo que está muito para o jeito que enxergamos a dança, um limiar de dança enquanto forma, mas é também dança enquanto pensamento, modo de existir, parece que somos pequenos em muitos sentidos, fechados, sem capacidade de conectar em rede, e ainda muito individualistas; isso é capaz de ser reconhecido

¹⁶ Momento conversa realizado durante a residência artística do espetáculo TRUVO: Um dueto, um dançar estável no meio da escuridão.

porque era desse modo que as coisas aconteciam antes na década de 80, e parece que esse jeito consegue ainda reverberar mesmo que em outras condições.

Então, seria melhor para as gerações atuais reconhecer esse jeito e poder criar possibilidades de contextos nos quais sejam promovidos espaços estratégicos, quem sabe também um outro modo de se organizar, lugar esse onde pudéssemos inicialmente proporcionar uma espécie de plataforma que fosse possível apresentar em diversos formatos os artistas e suas produções de conhecimentos, lugar de discussões de trocas e compartilhamento de saberes, não só enquanto classe para termos direito de participação em políticas públicas.

Seria uma organização enquanto interesses para que possamos promover conversas, conhecer realmente mais o trabalho do outro; identificar um lugar também um espaço pontual ou diversificado no qual os trabalhos em processo possam circular de forma constante e regular, onde possamos conhecer o que cada um está pensando e construindo enquanto produção de conhecimento, porque o que parece é que ainda não conhecemos a dança e as pessoas da cidade, e quem a está produzindo realmente. Espaço que possa assumir o lugar que possui se é de precariedade, que seja a precariedade; e se for o contrário, seja cada vez mais consciente e justo com o labor diário dos seus fazeres.

O mercado da dança precariamente existe e está a todo o momento sendo co-construído por seus sujeitos; e somos nós, sujeitos deste fazer da dança que precisamos tomar as rédeas. Ter também consciência que a cada momento pessoas estão surgindo, e com elas modos de refletir a situação diferenciada; quem sabe pensar como ideia inicial um lugar como um centro coreográfico onde possamos conhecer os produtores, coreógrafos, intérpretes, para poder reunir e escutar as ideias, criar redes em todos os sentidos, revendo seus pensamentos e atitudes.

Pensar um lugar físico/temporal com o entendimento que o pensamento seja conduzido pelo conceito de uma coreografia social, conceito de Andrew Hewitt (2005), o qual demonstra como a coreografia tem servido não só como metáfora para a modernidade, mas também como um projeto estruturante para pensar e moldar a organização social moderna. Ligando a dança e a estética do movimento, tais como caminhar, tropeçar e correndo riscos de ordem social.

Espécie de movimentos, agrupamentos, ressurreições que têm na base do seu pensamento um modo coreográfico de agir, que explica que estes movimentos sociais são coreografados, e aí, dentro desse contexto, como poderíamos

reconhecer este movimento e criar momentos que compartilhem esse pensamento e como ele pode vir a construir esse lugar de movimento social e também conseguir atravessar nossas coisas, e vice-versa.

Pensar em um encontro de pensamentos sem que seja com questões já determinadas ou estabelecidas, sem obrigações institucionais, para que possamos criar juntos, com autonomia.

Acreditamos sim que devam existir outros jeitos de estar no mundo diante de modos que já estamos acostumados a vivenciar, que só estabelecem, aprisionam e determinam algo. Sinalizar esse efeito de entender, que levante outras questões que não estão costumadas a serem levantadas, é que se apresenta com a tarefa árdua, chegando quase como a missão, outra forma de existir enquanto sujeito cidadão que, por sua vez, transforma-se e é transformado, e vice-versa; transformando o contexto e que muda tudo e que é também, a todo o momento, cheio de acordos e negociações.

Como exemplo de outros modos de existir podemos sinalizar uma espécie de encontro destes artistas com seus próprios fazeres de dança, obras artísticas que podem estar dialogando com suas experiências para com seus pares. Conscientes de que não é uma coisa fácil, podemos pensar em considerar isso como um tipo de guerrilha para conseguir esta outra forma de existir, aí é que entra o papel de grande importância da dança, não só porque a dança se dá no corpo, mas porque ela se dá a partir do corpo, organizações do corpo é o corpo que se dá a ver na dança, porque o tipo de organização científica da dança se aproxima de um tipo de organização de guerrilha de corpo para reafirmar a vida; a dança é isso, exatamente essas ocorrências de guerrilhas. O mundo começa e passa a compreender que essa revolução se dá no corpo, então, se acontece no corpo, a dança sai na frente, em grande vantagem, por lidar com o corpo em todos os sentidos.

Sendo assim, ficamos muito curiosos, como é que a partir de um lugar de dança, seja de pesquisa ou de criação artística, ou só de execução, como é que a gente pode atravessar com os nossos trabalhos, com este momento, com esta conjunção de coisas. Um momento único e ao mesmo tempo um caos, mas, ao mesmo tempo, de possibilidade tremenda, exemplo: quando você arruma a casa ao mesmo tempo você desarruma tudo, e ter a consciência que talvez não sabemos se vamos colocar as coisas no lugar certo, vivemos este momento de não sabermos o lugar certo das coisas, e que não cabe esta pessoa para dizer o lugar certo e exato;

vivemos o momento em que as coisas estão todas fora do lugar, e buscamos perceber como a dança pode articular um pensamento para poder fomentar discursos dentro dessa lógica, sem que se sinta obrigada a promover qualquer espécie de solução absoluta.

Como é que seremos capazes de gerar, a partir de nossas produções, conteúdos que serão usados na nossa vida, na nossa maneira de estar no mundo e na nossa maneira de realizar nosso trabalho. Como pensar este momento produzindo dança, tentando burlar e subverter estas linhas abissais, ou pelo menos mudá-las de lugar, a partir de um pensamento, de um jeito de estar no mundo, de um jeito de se colar, ser potência, de ações suscetíveis ao corpo.

A pergunta que não quer calar: o que podemos fazer? Sentimos a falta de um pensamento crítico, poder falar sobre o trabalho do outro. O que está sendo exigido agora nesse momento. Conhecer sem hierarquizar, sem dividir.

FIGURA 5 Matadouro (2010)



FONTE: Acervo do Artista

FIGURA 6 “Ai, ai, ai”, de Marcelo Evelin (2014)



FONTE: Acervo do Artista.

3.2. LINA DO CARMO - CARTAS

FIGURA 7 Lina do Carmo na Serra da Capivara.



FONTE: Acervo cedido pela a artistas.

De infinitas e refinadas variações do corpo-gestual até arcaísmo selvagem. Lina do Carmo parece procedida por uma magia. Uma inacreditável e autêntica impressão de sua origem. Fortes aplausos encerram o mergulho na cultura estranha. (Wiesbadener Tagblatt, 2005)

A coreógrafa e dançarina Lina do Carmo reside e trabalha há muitos anos na Alemanha e no Brasil. Seguindo sua formação em dança e teatro no Brasil e nos USA, Lina conclui o diploma em Mimodrama com Marcel Marceau, em Paris e desenvolve na sua trajetória uma linguagem de movimento e gestos igualmente autêntica e autônoma.

Assim a artista constrói uma vasta experiência internacional no campo do teatro e inovações para televisão, por exemplo a TV Globo no Brasil. As diferentes técnicas corporais se fundem com a emoção vinda de sua natureza brasileira e cria

um estilo único de movimento-gestual, com o qual ela produziu diversas coreografias solas e para grupos, como Victoria Régia - A Fiction from Amazonas (1990), FUGITUS (1994); CAPIVARA (1997), ARUANĂZUG (1999), Viajante da luz (2007).

Lina do Carmo apresenta suas danças-solos em teatros e Festivais internacionais na Alemanha, Áustria, Itália, França, Polônia, México e naturalmente no Brasil. Além disto, Lina leciona igualmente em diferentes partes do mundo, dirigindo seminários, por exemplo, no Tanzhaus Düsseldorf (Alemanha), no Internationale Tanzwochen-wien (Áustria), na Ecole Internationale de Mimodrame de Paris Marcel Marceau, na Goldston Mime Foundation, Ohio (USA), no International Dance-Workshop Genova (Itália), e em importantes centros acadêmicos de dança e de teatro, assim como em universidades brasileiras e festivais.

No ano 2000, Lina do Carmo concentrou suas atividades no Brasil, onde desenvolveu novas pesquisas relacionadas à dança e arqueologia, em estreita colaboração com a FUMDHAM (Fundação Museu do Homem Americano), no Parque Nacional Serra da Capivara-Piauí, sua terra natal, dando início ao projeto de arte educação, Pro-ARTE FUMDHAM, um programa de formação, criação e pesquisa, premiado em 2002 Cidadão/ARTE, pelo Instituto Ayrton Senna.

Em 2003, ela idealiza e dirige o 1º INTERARTES, Festival Internacional Serra da Capivara. E, pelo seu engajamento social e político foi contemplada com indicação de fomento cultural para o “Prêmio Multicultural Estadão“. Entre o Brasil e Alemanha, Lina do Carmo buscou combinar inovação artística, herança pré-histórica e proteção da natureza. Após o sucesso da segunda edição do Festival INTERARTES, em 2004, ela foi premiada pelo CARAVANA FUNARTE INTRA-REGIONAL, que apoia sua tournée nacional com o seu solo CAPIVARA.

Desde 2005, Lina do Carmo dedica-se igualmente na Alemanha com projetos de dança na educação, voltados para crianças e jovens, por exemplo: “Dance Meets Identity”, em cooperação com o NRW Landesbüro TANZ in Schulen (Norte-Rhine/Westphalia Escritório Nacional de DANÇA nas Escolas). Em cooperação com a KölnMusik GmbH iniciou com “As Quatro Estações” de Vivaldi uma série de criações, envolvendo mais de 200 crianças e jovens, integrando uma equipe de coreógrafos que atuaram em diferentes escolas da região e apresentando resultados de dança na educação na grande cena da Filarmônica da Colônia.

Além disso, o foco especial de seu trabalho artístico tem sido o ponto de encontro entre Coreografia e Metafísica. Sempre em aprofundamento, Lina expandiu

sua atividade artística e pedagógica, trilhando novas formações em Gurdijeff-Moviments e Kundalini Yoga na França e na Índia (Daramashala), integrando estas grandes escolas de auto-desenvolvimento holístico no seu fazer criativo, vendo que a dança, independente de idade ou talento, pode servir como caminho de transformação, evolução para todos.

Em 2011 Lina criou a coreografia para o projeto multimedial “Was ist Wahrheit” (O que é Verdade ?) “Johannespassion” (A Paixão de João) de J.S.Bach, com o coral Vox Bona conduzido por Karin Freist-Wissin e direção de Christoph G. Amrhein. Uma produção da Orquestra de Camera da Kreuzkirche (Catedral de Bonn). A estréia deste projeto impactante foi na Catedral de Bonn.

Desde 2013, ela focaliza sua atenção cada vez mais voltada para os fundamentos teóricos do trabalho artístico, fazendo a interface com o mundo acadêmico. Em 2015, ela concluiu seu mestrado em dança na Université Paris 8.

Além disso, ela publicou sua autobiografia “CORPO DO MUNDO” no Brasil. Atualmente trabalha em sua tese de doutorado em artes cênicas “Uma Arqueologia da expressão” na Université Bourgogne-Franche-Comté, em Besançon, França.

A arte corporal de Lina do Carmo é imediata e de um valor universal. Suas raízes são a base de sua emocionalidade elementar que o seu corpo transporta com uma leveza e uma energia inacreditável.

A dançarina quase nua... revela a animalidade surpreendente, com uma fascinante e sugestiva linguagem corporal, cuja a variedade de expressões inclui magia e misticismo indiano, ritual e erotismo. Lina do Carmo une culturas. No seu teatro visual mistura tudo; pantomima dança tragédia e épicos. Ela parece em busca de algo do tempo do antes, da ancestralidade. Mas o principal está na química com que trata as suas misturas. Ela é uma intérprete ao mesmo tempo tão refinada e poderosa que parece que tudo o que seu corpo faz se naturalizou nele, na sua ossatura, na sua musculatura, respirando pela sua pele. (O Estado, São Paulo/Helena Katz)

Espectáculo solo, no qual a intérprete se expressa conectada à memória mítica das figuras rupestres do Parque Nacional da Serra da Capivara, localizado no Piauí. Lá, encontram-se os sinais mais antigos de civilização no continente americano, remontando há mais de 50 mil anos. Sua coreografia é, ao mesmo tempo, abstrata e impressionista, criando uma ponte entre o passado mais remoto e projeções do futuro. Lina do Carmo – coreógrafa, dramaturga, dançarina e mímica brasileira, que

vive e trabalha na Alemanha há vários anos. Atualmente, está em processo de conclusão do Mestrado em Dança, em Paris. Lina nasceu no Piauí e, no espetáculo, faz um resgate das imagens que marcaram sua infância.

Já o momento com Lina do Carmo se configurou a partir do encontro em uma manifestação e em seguida com troca de cartas.

Descrevo parte de minhas impressões numa conversa com Lina do Carmo:

“Muitas coisas reverberaram em mim depois da nossa conversa. Você uma piauiense que há muito tempo mora fora do Brasil, percebi que possui uma visão muito ampliada de corpo no mundo, todas as vezes que lhe escuto, os seus pensamentos e idéias estão há anos-luz do nosso tempo, não sei se daria ou caberia dizer pensamentos de vanguarda.”

E Lina diz:

“que sempre que retorna ao Brasil e em especial ao Piauí, também sente algo muito especial na condição virtual presença/ausência, Piauí/mundos, dentro/fora, apertos de saudade e alargamento da condição de artista em participar de sua pesquisa, porque na contradição vive as questões originais”.

Abaixo, trechos de algumas das cartas:

CARTA I

Outra coisa que me chamou muita atenção e despertou curiosidade foi no dia da manifestação em Teresina, na Igreja São Benedito em Teresina que estivemos juntas, contra o fechamento do Parque Nacional Serra da Capivara¹⁷, que você

¹⁷**Parque Nacional Serra da Capivara**, é uma unidade de conservação arqueológica com uma riqueza de vestígios que se conservaram durante milênios. O patrimônio cultural e os ecossistemas locais estão intimamente ligados, pois a conservação do primeiro depende do equilíbrio desses ecossistemas. O equilíbrio entre os recursos naturais é o condicionante na conservação dos recursos culturais e foi o que orientou o zoneamento, a gestão e o uso do Parque pelo poder público. É um local com vários atrativos, monumental museu a céu aberto, entre belíssimas formações rochosas, onde encontram sítios arqueológicos e paleontológicos espetaculares, que testemunham a presença de humanos e animais pré-históricos. O parque nacional foi criado graças, em grande parte, ao trabalho da arqueóloga Niéde Guidon, que hoje dirige a Fundação Museu do Homem Americano, instituição responsável pelo manejo do parque.

estava presente, falava que nós artistas precisávamos adquirir uma consciência do que seria esse “***Manifestar***”, sentia que deveríamos sair desse lugar que virou um clichê que manifestar seria esbravejar, quebra/quebra, bate/bate de panela. Precisávamos construir outro modo de pensar/agir manifestação, parecida com aquela que você conduzia em Teresina naquele momento e que estava presente, se assemelhava como um retorno para o diálogo com nossos ancestrais.

FIGURA 8. Artistas que compareceram ao ato em defesa para o não fechamento do Parque Nacional Serra da Capivara, 2016.



FONTE: Arquivo pessoal da Pesquisadora

FIGURA 9. Artistas que compareceram ao ato em defesa para o não fechamento do Parque Nacional Serra da Capivara, 2016



FONTE: Arquivo pessoal da Pesquisadora

E dando continuidade à entrevista:

Sendo assim, de acordo com seu ponto de vista, seria possível você comentar um pouco sobre o nosso papel de artista ativista hoje na sociedade em meio a tanta coisa acontecendo e falar também sobre esse outro modo de Manifestar / outro pensar/agir, que pode ser encontrado no Brasil/Paris/Mundo?

Lina diz:

A questão que me assola no momento é como Manifestar o *imanifestado*? Acontecer “muita coisa” pode ser também não acontecer nada, trama do macro sistema, entende? O fato de ter atravessado tantas fronteiras, como evoco no meu livro *Corpo do Mundo – Desenraizamento: rompimento ou ampliação?*

Viver na cultura do outro é vencer muitas fronteiras em si mesmo. Mais adiante, como alargar a mente para ser receptiva à enxurrada de informações? Sentia-me invadida e lutava para que isso não me desconectasse da minha própria respiração. Ainda bem que a arte pode ser um caminho, o único caminho que tem me permitido ser livre e ir diretamente às experiências de reconhecimento da força criativa. (CARMO, 2016, p. 184).

Ou quando falo em *Fronteiras e Limites* (CARMO, 2016, p. 245), me questiono também questionando o sistema: “*Mas a quem pertencem os artistas transculturais?*”. Falo aqui do referencial cultural e as tramas da política cultural sempre descomprometida com a verdade, os fatos.

Quando se trata de alargar para limitar ou limitar para alargar, chegamos nesta encruzilhada fantástica que é espiralada e não quadrada, é elevação e não banalização. Portanto o papel do “artista” não é manifestar a manifestação, o papel da arte é outro e essencial para entendermos o quanto somos manipulados e manipulamos dentro do mundinho de identificações. Na verdade manifestar é romper como o jogo sistemático de causa / afeto que aspira a força vital da liberdade de ser, e é esta a condição da expressão que me comove. Mas o que vemos na arte é sobretudo apelações fáceis, ir na onda do que aparece e não pesquisar o que se oculta, entende? Ou seja, o *imanifestado* é o que cria as nervuras das entranhas da arte.

CARTA II

Na nossa conversa você me falou que o que lhe interessa agora atualmente nos dias de hoje são *“as coisas que funciona...*

tipo o céu com estrelas, e também a poesia e outras mais. (Lina do Carmo, 2017).

O questionamento é diante da frase anterior em negrito, o que não funciona, será se não existiria algo possível para ser feito, como por exemplo, dialogar com esse modo de operar? Se sim, por quê? E se não, por quê?

Para Lina do Carmo, depende de cada um, se a pessoa tiver consciência e não se identificar tanto ao ponto de acreditar no que não funciona. E se não, porque este modo operativo é inútil, e compreendi quando insistia no que não funcionava ou funcionava pela metade, quando quis impulsionar corpo a corpo mudanças através da arte e aprendi que não podemos dialogar com o que não funciona. Dialogar é partilha, entrega de si, co-responsabilidade. Dialogar não é negociar, tirar proveito. Claro que existem as necessidades imediatas da vida, mas se o objetivo não tem uma vontade constante vai ficar apenas na satisfação de desejos momentâneos.

A situação do mundo, hoje em 2017, é preocupante ao ponto de me fazer ainda mais consciente da necessidade de ver/perceber o que funciona de verdade, escolher, selecionar, canalizar minha energia para o que funciona. Antes que destruam as coisas mais simples, que parecem inúteis como a caatinga que parece não servir para nada, penso que a arte pode ajudar a sobrevivermos dentro desta entropia contemporânea. Existe causas e causas e haverá consequências e consequências, daí entramos-se no turbilhão de manipulações. Mas existe a causa “motivadora” do que funciona. Por isso, concentro naquilo que funciona. Apesar de não podermos controlar os eventos deste mundo, é possível nos concentrar no nosso objetivo e nos tornarmos como o vento, atravessar tudo e permanecer inteiramente livre. Existe o jogo entre o crime e a vítima, como sair desta estreita dualidade? Bandido ou vítima? Qual a outra opção? É aí que busco a lógica da sensação e sentir quem sou neste jogo me livra da identificação.

CARTA III

É possível dialogar com algo quando não pode me atingir? (Lina do Carmo, 2016).

Sobre o que você disse a respeito das “**coisas pequenas, sutis, quase imperceptíveis**”, o porquê para você essas coisas se tornaram importantes? Teria como mencionar e sinalizar exemplos. Estas coisas sempre foram importantes para mim e é a base que fornece a fé, porque só com a inspiração não conseguiria sobreviver ao caos, as aventuras, as decepções. Vejamos algumas coisas sutis: O sorriso da criança, o galo que canta sempre ao amanhecer (se não tenho o galo preciso de um despertador, que não é a mesma coisa), um pombo que chora ao lado do outro pombinho companheiro esmagado numa rua de Paris, a garota que fez minhas unhas e seu olhar era de uma deusa, as Emas azuis no desfiladeiro da Capivara, e assim vai... Enfim, é preciso buscar com todo nosso ser para captar essas coisas sutis, porque elas se escondem mesmo. E sabe por que? Porque quando o sutil entra em contato com outras vibrações menos sutis, se evapora. Por isso o belo não é evidente.

Você também trouxe na nossa conversa sobre coisas do tipo: “**Se identificar/não se identificar**”. Atualmente quais são as coisas que você costuma se identificar e não se identificar? Se puder sinalizar algo. É porque você se interessa por esse jeito? Esta é a questão crucial da busca de autoconhecimento, a identificação é a mola dentro das relações, no estar no mundo. Não se identificar exige muito de si mesmo. Não se identificar é auto-observação, mas quem se observa? A mente? Não é suficiente.

Mas, as emoções e o corpo não conseguem se observar. E aí? As pessoas vivem nos impulsos da carcaça sem contato com o seu interior, a não ser que algo aconteça e imponha um contato mais interno. E mesmo assim a garota sobrevivente da guerra na Síria continua no sonho de ter mais cinco filhos. Este trabalho da *não identificação* foi o que moveu o teatro da distanciação de Brecht, baseado no efeito de estranhamento.

CARTA IV

Quando você sinaliza uma “**ruptura**” em que sentido você aplica esse termo? No caso você indicaria uma busca de uma ruptura? Ou ela acontece naturalmente? Tomo a cabo a raiz do nome mesmo do latim *ruptus* e o termo *rumpotinetum* derivado no estudo do filósofo Félix Gaffiot que significa fazer desabrochar algo, anular um acordo, interromper o sono. Portanto, o acordar é uma ruptura essencial, anular ou zerar é um ato decisivo, a flor desabrocha rompendo o espaço, cada gesto deve ser uma ruptura, um manifesto.

Você fala de um **corpo atmosfera**. Teria maneiras para promover o encontro desse corpo “atmosfera”? Naturalmente o corpo é atmosférico, porque ele é imanente, irradia sempre. Mas em termos da presença, este corpo necessita de um trabalho para que seja consciente da atmosfera que cria. E normalmente emana pouco porque o que cria esta atmosfera da presença necessita de nutrição. Não é dado e sim conquistado. Dependendo dos elementos da nutrição (o que ouço, leio e faço com o corpo), será a durabilidade e atmosfera.

Atualmente nossas vidas estão sendo atravessadas por milhares de acontecimentos, já não conseguimos mais separar a nossa vida do nosso jeito de fazer dança. Dentro deste contexto como você ver as hierarquias e as (in)visibilidades? O jogo é sempre o mesmo, como explico no *Corpo do Mundo*, vejo a importância de definir o que é brilho e o que é luz. O brilho ofusca, a luz abre caminho, esconde, protege, revela. O brilho é fugaz. Luz é consciência, brilho é ilusão. Veja o que ocorre na política, nem um centímetro de evolução. A quantidade de gente que opta pelo atual presidente americano simboliza a escolha do poder/*Money*, posicionamento entrópico do lado do brilho e não da velocidade da luz. Para diferenciar isso é preciso entrar numa certa purificação, conhecer o escuro, o profundo nas coisas que vivemos todo dia.

Figura 10. Espetáculo viajante da luz (lichtreise), Coreografia: Lina do Carmo e Direção: Eleonora Paiva.



CRÉDITO DA FOTO: Dennis Thies.

FIGURA 11. Espetáculo “Vitória Regia” Solo com Lina do Carmo.



CRÉDITO DA FOTO: Gert Weigelt

3.3. ELIELSON PACHECO - CAFÉ COM BOLO FRITO

FIGURA 12 Elielson Pacheco ensaio fotográfico “Sayara, ela gosta das coisas simples”



CRÉDITO DA FOTO: Valério Araújo (Teresina/BRA)

Elielson Pacheco nascido em Teresina, artista da dança desde 1998, ingressou em 2016 na graduação de Letras – Língua Inglesa e Literatura na Universidade Federal do Piauí. Fez parte junto com Marcelo Evelin (BRA/NDL) e Sheila Ribeiro (BRA/CAN) da plataforma Núcleo do Dirceu onde trabalhou no cruzamento, resíduos e rastros da dança com outras linguagens, tendo participado de palestras, mostras, co-produções, criações, exposições, residências em festivais locais, nacionais e internacionais, como exemplo, o festival Brasil Move Berlim em Berlim/ ALE (2009), onde dançou o solo Sobre Ossos e Robôs, espetáculo que teve uma fase de pesquisa em residência com o Coletivo Couve-Flor (Curitiba/BRA) em 2007.

Participou do Festival Panorama de Dança (Rio de Janeiro/RJ) em 2007 dançando o dueto A Mão e o Pilão, criação conjunta com Luís Carlos Vale (PI/BRA).

Fez circulação pelo norte, nordeste e centro-oeste do país pelo projeto SESC Amazônia das Artes com o espetáculo Mediatrix em 2010, co-criação com Weyla Carvalho e Janaína Lobo, onde viajou para Palmas/TO, Rio Branco/AC, Boa Vista/RR, Porto Velho/RO, São Luís/MA, Cuiabá/MT, Macapá/AP. Mediatrix também compôs a programação do 13º FIDR (Festival Internacional de Dança do Recife) em 2008.

Em 2011 e 2012 participou do projeto 1000 Casas subvencionado pelo programa Petrobrás Cultural (manutenção de grupos e companhias de dança), que consistia em fazer performances dentro das casas dos moradores do Dirceu “ficcionalando” a relação artista X espectador, espaço público X espaço privado resultando em 3 obras: um site com as “documentalidades” (registros “ficcionalados” das visitas), uma instalação performática e uma publicação impressa.

Desde 2008 desenvolveu: um seriado de vídeos-diário para a web TODAY TOMORROW ALWAYS/ TTA, integrante do Coletivo O12 (Votorantim/BRA) e em colaboração com Sheila Ribeiro (BRA/CAN). Num dos vídeos seu pai CÉZAR AUGUSTO VIEIRA dança o espetáculo De Repente Fica Tudo Preto de Gente.

Monta-se e desmonta-se de travesti e drag queen, seu nome é Sayara, e participou da plataforma TRAVESQUEENS com Ricardo Marinelli (Curitiba/BRA) e Erivelto Vianna (São Luís/BRA). Organizou uma série de fotografias intituladas COCÔ, feitas entre os anos de 2011 e 2012, em exposição pela primeira vez na 1ª Mostra Nordeste de Artes Visuais sob curadoria de José Rufino (2013) no Museu Murillo La Greca e que atualmente está em circulação por todas as capitais e algumas cidades nordestinas.

Participou também na exposição “Atalho para bem ali” com curadoria de Guga Carvalho (Teresina/BRA) e Solon Ribeiro (Fortaleza/BRA). Criou o solo XOY para e com Vanessa Mello/Dimenti em 2011/2012 (Salvador/BA). Ao final de 2013 com seu vídeo Terússia (2011), em colaboração com o videomaker Jell Carone ganha os prêmios de melhor vídeo experimental e melhor vídeo piauiense no Festvideo (Teresina/BRA).

Foi co-criador raSHa SHow, que surgiu como um dos ateliês do Curto Circuito (programa indisciplinar para criadores contemporâneos: artistas, ativistas e produtores culturais, que foi proposto pelo Núcleo do Dirceu em 2013, como

ocupação para o Galpão do Dirceu) e tem como obras a performance/festa Uh lê lê! lê lê lê... , raSHa SHow em Batalha em si e o vídeo de dublagens Los Encantos y Desencantos del Mar.

Foi um dos colaboradores da Cia. Dona Orpheline de Sheila Ribeiro (BRA/CAN) entre 2007-2013, onde performou e colaborou na edição de videoclipes do projeto “Lugar pra Ficar em Pé” em co-produção com o Núcleo do Dirceu e também performou em seu espetáculo “LEGENDA DIET” na 6ª Bienal de Dança de Santos/SP e 2º Festival Contemporâneo de Dança de São Paulo (2009).

Foi um dos colaboradores da Cia. Demolition Inc. de Marcelo Evelin entre 2012-2014, como o bailarino em o espetáculo “De Repente Fica Tudo Preto de Gente” que entre 2012 e 2014 fez 50 apresentações, participando da programação dos festivais e mostras: Panorama de Dança, Projeto Dança Gamboa e Dança para Todas as Tribos no Rio de Janeiro/BRA, Galpão do Dirceu em Teresina/BRA, Kunstenfestivaldesarts em Bruxelas/BEL, Bienal de Dança de Santos/SP, 1ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo e programação do SESC Belenzinho em São Paulo/BRA, Kyoto Experiment em Kyoto/JPN, Festival Internacional de Keuze em Rotterdam/NLD, Dance Umbrella em Londres/GBR, LIG Arts Platform em Busan/KOR, Festival Bo:m em Seul/KOR, Spring Performing Arts Festival em Utrecht/NLD, Festival TransAmériques em Montréal/CAN, Malta Festival em Poznan/POL.

Dançou o espetáculo Matadouro no GALPÃO DO DIRCEU em Teresina/BRA, Festival, Automne em Paris/FR e Festival Latitudes Contemporaines, La Rose des Vents em Lille/Villeneuve-d’Asc/FRA. Performou e colaborou juntamente com Carolina Mendonça (LOTE/São Paulo/BRA), Sho Takiguchi (Kyoto/JPN) e Marcelo Evelin no projeto BATUCADA, que depois de 2 momentos de pesquisa no GALPÃO DO DIRCEU em Teresina/BRA e LOTE/Cristian Duarte em São Paulo/BRA estreou com 50 intérpretes de mais de 16 nacionalidades no Cinema Marivoux como parte da programação do Kunstenfestivaldesarts em Bruxelas/BEL e também na programação do Charleroi Danse em Charleroi/BEL.

Participa do “Kátias Coletivas”, agrupamento que estuda e cria eventos (como talk shows) relacionados à gênero, diversidade e sexualidade na Universidade Federal do Piauí - UFPI. Como Sayara/ Elielson é co-criador da #GaymadaThe, um projeto de caráter esportivo e político que estimula ampliar a visibilidade e discussão sobre direitos humanos de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais (LGBT)

através de jogos de queimadas em espaços públicos de Teresina/PI, que atualmente prepa-se para sua 3ª edição.

Seu projeto mais recente chama-se Tumate¹⁸, elaborado em parceria com o coletivo Salve Rainha e teve como primeiro acontecimento um mês de ocupação do prédio abandonado da antiga Câmara Municipal de Teresina, onde atualmente acontecem as temporadas e sede do Salve Rainha, em forma de degustação em práticas de yoga e percepção do movimento, leitura de textos relacionados ao corpo e a dança, exibição de vídeos, documentários e trechos de espetáculos de dança + conversinhas a partir das exposições e criação e apresentação da performance em dança Tumate Dance. Feito em colaboração com Dudu Moreira (FOR/THE), Francisco das Chagas Júnior, Railane Matos e Karystom Soares.

Elielson também, como tantos outros artistas teresinenses, trilhou por diversos caminhos. Desde 1998, quando estudou teatro na Oficina Procópio Ferreira com Arimatã Martins e Luciano Brandão, fez como peça de conclusão da oficina Procópio Ferreira uma adaptação de O Sonho de uma Noite de Verão de William Shakespeare (1999). Fez Balé clássico na Academia de Ballet Helly Batista e na Academia de Ballet Júlio César, onde estreou com os espetáculos: Dom Quixote e Copélia, já na Escola de Dança do Estado do Piauí Lenir Argento, dançou o Lago dos Cines com direção Geral de Luzia Amélia. Integrou desde 1999 a 2005 na companhia de dança e grupos de teatro locais como: ASMODEUS (1999-2004), humor e performance, com direção de Luciano Brandão, o qual atuou em peças como A BELA ENTORPECIDA e a performance OS SETE PECADOS CAPITAIS. No

¹⁸ **Tumate** aconteceu durante um mês, todas as manhãs de segunda à sábado, oferecendo em forma de degustação prática de yoga, experimentações de corpo e percepção do movimento, a leitura e discussão do texto “Esse Pequeno Nada Entre os Limites” que faz parte do livro “A Gênese de Um Corpo Desconhecido” de Kunichii Uno e exposições de vídeos, registros e documentários relacionados à dança com conversinhas, suco de tomate e pipoca. Durante o processo e aproveitando a dinâmica de fluxo aberta e contínua do Coletivo Salve Rainha. Como forma de compartilhamento dessa ocupação com nuances de habitação, decidimos compartilhar o processo em forma de performance em dança: TUMATE DANCE! Uma fruta trans ** um legume trans ** uma ópera doméstica ** cair, levantar, se jogar ** alguns sonhos interrompidos ** uma limpeza na poeira dos ossos ** um close desavisado ** um fluxo descontínuo ** uma paqueta desconhecida ** uma leveza esquizo ** movimentos de psiquê do espaço ** desumanização do gesto ** um encaixe ** um deboche ** ATRAVESSAIVOS? ** um oráculo ** um choro ** um mar ** o anteceder do sentimento de formar grupo ** um mosaico de memórias ** música ritmo coração ** uma língua gaga ** um mover cheio de pensamento ** um abraço no pilar que sustenta ** uma pausa cheia de movimento ** loucas por esmalte, loucas por esmalte ** uma procura airada ** solidões compartilhadas ** muita dança ** too much dance ** uma dança nada.

Grupo Harém (1999-2002) com direção de Arimatan Martins, protagonizou a peça infantil “O Príncipe do Piauí de Benjamim Santos”, participando da MOSTRA SEMENTES em Almada-PRT (1999). TEATRO DA TRIBO (humor/ entretenimento) com direção de Franklin Pires (Teresina/BRA) de 2000-2006, atuou nas peças TRIKINI SHOW e OS MONÓLOGOS DO ÂNUS. CIA EQUILÍBRIO DE DANÇA (2002-2007) com direção de Valdemar Santos, co-criou e dançou o espetáculo O ESPAÇO QUANDO NINGUÉM VÊ. BALÉ DA CIDADE DE TERESINA (2004-2006) com direção de Roberto Freitas (Teresina/BRA), dançou o repertório da companhia e fez parte do processo de pesquisa para a criação do espetáculo ENTRETANTOS.

Para finalizar nossos encontros tivemos um momento bem caloroso com o artista Elielson Pacheco chamado “**Café com bolo frito**”, com direito a cafezinho e receita da Tia do Elielson.

Em nosso momento de conversa era a nossa pauta principal considerar a dança como campo de conhecimento que possui uma autonomia de promover diálogo com outras áreas e outros conceitos que servem para a efetivação do diálogo e não uma mera aplicação de conceitos, como uma espécie de encaixotamento de um campo no outro do conhecimento.

Recentemente, encontra-se vindo de três processos artísticos muito intensos e importantes para o seu momento enquanto artista criador de dança, cada um com suas especificidades, o primeiro foi a direção artística do “Montaria”¹⁹ que foi premiado pelo Prêmio Klauss Vianna de Dança 2015, o segundo foi “Tomate” (2015) e o terceiro que se configura como um solo e que ainda não estreou o “La petit Mor” (em processo de construção).

¹⁹ Montaria o “lugar do entre” – entre o indivíduo comum e a drag-queen, entre o corpo montado e o corpo nu, entre o corpo preparado e o corpo fragilizado, entre o cavalo e a entidade, entre Dackson Mikael e Chandelly Kidman. A performance explorar o máximo possível do corpo para abordar questões como preconceito, aceitação, homossexualidade, bullying, poliamor, por meio da dança. Cavalo, entidade, veado, dragão, rodar, respirar, dançar, (r)existir, montar, se montar, se abaixar, vibrar, Falar, cair, desmontar, tombar, um corpo, um rabo, uma luz, um espaço, um corpo, um tempo e algum modo de dizer sim. Um espaço, um corpo, um tempo e um rabo, que é antes de tudo um rasgo. Montar, se montar, montar o outro, montar memórias, afetos, palavras, montar-se é desconstrução da forma, da borda, da norma. Quantos cabem naquilo que me tornei? Quantas lutas pelo direito de caber no mundo?

O interessante de estar com Elielson é ter a voz de um artista mais jovem, mas com muita experiência, em relação aos nossos dois entrevistados anteriormente que, no caso, foram Marcelo Evelin e Lina do Carmo.

No discurso de Elielson Pacheco, durante os últimos dias, existe algo de comum, uma linha que traça os três trabalhos como uma espécie de linha de pensamento que também se identifica muito com o seu entendimento de dança e é seu grande interesse, com o intuito de procurar uma dança que se encontra a todo o momento dialogando com uma espécie de fluxo.

Relata ao perceber que no momento da criação do “Tumate”, uma espécie, que chamou de fluxo descontínuo, é aquele momento em que você se encontra se movimentando e a partir do movimento que entende o que está fazendo e aí você assimila e logo você parte para outra coisa num sentido diferente deste fluxo. Identificava que às vezes era um abandono, outras vezes também era uma mudança necessária porque se encontrava automatizado. Também existiam coisas que ele não sabe até o momento dizer o que é. Ele só sente e percebe que é diferente que não é automatizar e nem abandonar, mas que não saberia ainda nomear, só consegue sentir e que tem mais outras coisas por trás.

Então depois que adentra cada vez mais no processo de criação do solo em o “Tumate” começa a perceber que não é um fluxo descontínuo, porque na verdade a mente da gente faz associações que não costuma ser muito literal e que não são muito óbvias. Quando estamos no cotidiano, na realidade nós somos postos para pensar numa lógica racional e dentro dessa realidade a dança proporciona uma gama de possibilidades de entendimento do corpo. É a possibilidade de acessar esse fluxo contínuo de associação que você se encontra pensando em uma coisa e que te leva a pensar em outra coisa. Sendo assim, começa a chamar de fluxo contínuo de continuidade e não mais de fluxo descontínuo, que na verdade seria encarar o fluxo do corpo, do pensamento como um contínuo, mas que não apresenta forma linear.

Nesse sentido, segue seu trabalho com base na improvisação, mas junto também está considerando as recorrências de movimentos e jeito de se movimentar que se repete, você quase não consegue perceber, mas sempre voltam, como

encarar esses movimentos que sempre voltam, que costuma chamar de recorrências.

Percebeu que nestes três trabalhos, de forma diferente, estava trabalhando com esse modo de operar dos fluxos contínuos não lineares e com as recorrências, sendo assim se preocupando com o perceber que é recorrente e o que é que sempre surge de novo. Pensar numa espécie de recorrência que, depois dela ocorrer, lhe leva para outro lugar e a uma terceira coisa que não pode deixar de desconsiderar que é o espaço que acontece a criação que interfere muito e é algo que é de muito interesse dele.

Para exemplo, em um dos trabalhos, o “Montaria”, o processo era vivenciado em uma casa, então muitas coisas pessoais e íntimas começam a aparecer, acabaram entrando em um universo muito particular de uma personalidade. Tiveram que lidar com o artista e o seu jeito de como se entende como gente, como artista, como drag, tudo dentro de um universo muito intimista.

Já o outro processo “Tumate” foi na antiga câmara Municipal de Teresina, um lugar abandonado, sujo, precisava que todos os dias chegar e limpar o espaço que acabava constituindo um gesto, gesto esse que já fazia parte do aquecimento e de criação de movimento também, depois ia para o processo de algum jeito. Aproveita para explicar o porquê do nome “Tumate”, porque estava sentindo vontade de se movimentar, se apresentava como uma necessidade vital, sendo como uma maneira de se colocar no mundo, entender o mundo, uma maneira de entender o que eu sou o que eu faço, como espécie de alimento. No caso, naquele momento estava pensando muito em dança como uma espécie de alimento, sendo assim o tomate foi o que achou mais próximo que se assemelhava ao um coração, uma batida do coração, porque também o tomate tem essa coisa de todos acharem que é um legume quando na verdade ele é uma fruta. Tem essa coisa trans e de gênero, que vai para o processo criativo do tomate, também tem o fato de três pessoas gays e um hetero, e às vezes alguns movimentos que eram identificados como uma viadagem sempre escapulia, vinha à tona.

FIGURA 13. Sayara, ela gosta das coisas simples (2010), editorial de fotografias e vídeo-clipes por Valério Araújo (Teresina/BRA) Núcleo do Dirceu.



Fonte: Arquivo cedido pelo o artista convidado

Figura 14. De Repente Fica Tudo Preto de Gente (2012/2013/2014) co-criador e bailarino De Marcelo Evelin/ Demolition Inc. foto: Sérgio Caddah



Fonte: Arquivo cedido pelo o artista convidado

Figura 15. Today Tomorrow Always TTA (2008) Concepção Elielson Pacheco e Lucas Amorim (Votorantim/ BRA) Colaboração Sheila Ribeiro vídeo-web-diário Produção Regina Veloso Núcleo do Dirceu.



Fonte: Arquivo cedido pelo o artista convidado

4 MO(VI)MENTOS ABERRANTES: MOVIMENTOS QUE DESVIAM

CONSIDERAÇÕES FINAIS PROVISÓRIAS

É um compromisso que assumimos não só com a cidade de Teresina, mas com a construção de um pensamento em Dança e com a prática inclusive que nos mobiliza e nos convoca para vir a tona um conhecimento mais ampliado. Colocar o Piauí no mapa, está sendo uma tarefa intensa e exaustiva, mas que se faz necessária, porque me parece que existe uma voz a todo momento dizendo que não existimos. Ou seja, como nos colocar no desencontro e criar possibilidades de fala que ecoem na função de produzir conhecimento relevante. Esta pesquisa propõe promover uma possibilidade viva para quem se interessa a olhar para outro canto, para outros lugares de produção de conhecimento.

Histórias de resistências não só com a história de dança do Piauí e de Teresina, mas com o compromisso de assumir um pensamento e uma prática política em Dança e que inclusive nos convoque à problematização do campo do conhecimento. Pensar a dança no Piauí, em específico, em Teresina, remete pensar também o contexto geral da dança no Brasil, as discussões, as práticas e fazeres do que se está sendo produzido.

Entendemos que subverter esta situação que, a princípio está dada no campo da dança contemporânea, é criar modos, é aprender a lidar e a criar estratégias, táticas e resistências que estamos a todo o momento tendo que lidar. As hierarquias dominantes são vividas em condições adversas e isto nos coloca em um lugar de experiência e análise ímpar. Se conseguirmos identificar que estamos no lugar da invisibilidade, isto nos faz criar certa resistência para perceber ambos os lugares que podem aparecer e desaparecer, que podem ser de invisibilidade e de possível e futura visibilidade, borrando fronteiras.

Pensar a invisibilidade/visibilidade de uma forma fluida e transitória se apresenta como um ponto político desta pesquisa, que demonstra capacidade de criar estratégias de resistência para resistir diante deste contexto da dança de Teresina. A pesquisa tem como missão colocar no mapa existencial, a dança que é produzida em Teresina e no Piauí e junto apontar diversas questões e problemas que acontecem não só no Piauí, em específico Teresina, mas que podem ser pensados em vários outros lugares no mundo. Estaremos apontando recorrências

de problemas de processos de invisibilização/visibilização no campo da dança contemporânea no Brasil.

Caminhamos, até o momento, diante de reflexões que perpassam o próprio contexto da construção da cidade de Teresina, as suas relações com seu povo e seu contexto cultural, que não deixam de trazer a própria dinâmica da cidade que nos permite a capacidade de apontar recorrências de matrizes coloniais que ocorreram também em todo o Brasil. Também trouxemos um pequeno recorte da manifestação da cultura popular do Bumba meu Boi do Piauí, com o par Teresina/Catirina uma cidade dançante. Foi crucial refletir acerca do assunto que percorre as hierarquias entre o dominador/dominado. A partir da questão que foi analisar algumas produções de conhecimento e discursos de dança no Brasil, chegamos às experiências de três artistas piauienses que se encontram inseridos neste contexto e que são permeados por saberes hegemônicos, terminando por não conseguirem amenizar linhas abissais mais profundas na dança, ou seja, corroborando com a continuidade delas como estão, sem transformações significativas para a dança e suas políticas públicas locais. Também trabalhamos identificando dispositivos que se mantêm como base de pensamentos hegemônicos que promove a invisibilidade de conhecimentos que se encontram forjados pela visibilidade.

Concluimos, assim, de maneira provisória e com o compromisso de continuidade de investigação no Doutorado acerca dos assuntos que não se esgotam absolutamente aqui, que após muitos anos de camadas fortes e fixas de poder sobre a dança, de concepções equivocadas, de manutenção de relações autoritárias de poder entre quem faz dança e quem executa ou de quem propõe políticas de dança e quem as seguem, toda e qualquer proposição de mudança e de amenização da abissalidade entre visibilidade e invisibilidade, demora para ser implementada. Para ganhar estabilidade, leva-se tempo. Porém, o que enfatizamos nesta conclusão, é que há iniciativas e possibilidades latentes, já em andamento, na cidade de Teresina, que tendem a provocar alterações significativas no contexto da dança contemporânea ou no pensamento contemporâneo de dança.

Há de ter esperança porque trabalho já vem sendo feito.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. São Paulo: Chapecó: Argos, 2009.

ANDERSON, Perry. Poder, política e o iluminismo. In: MILIBAND, David. **Reinventando a esquerda**. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

AZEVEDO, Sara. **Formação discursiva e discurso em Michel Foucault**. Vol. 6, nº 2, 2013.

Redes em tramas: articulações da dança no Brasil visando à ampliação das políticas culturais para a Dança. **Revista Territórios e Redes**, v. 2, p. 35-43, 2011.

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

CANCLINI, N. **Culturas híbridas**. São Paulo, Edusp, 1989

CANCLINI, Néstor García. Culturas **Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

CARMO, Lina. **Corpo do Mundo: Criações, raízes e caminhos improváveis na poética do movimento**. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2015.

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

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 25. ed. São Paulo: Graal, 2012.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalheite. 40. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**. São Paulo: Ed. Unesp, 1994.

_____. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

_____. Admirável mundo novo: o novo contexto da política. In: MILIBAND, David. **Reinventando a esquerda**. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

_____. **Política, sociologia e teoria social**. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

GREINER, Christine. Estratégias para pensar (e reinventar) as relações entre corpo e poder. In: **Revista Sala Preta** [online], v. 7, n. 01, 2007. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/215/214>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

_____. La visibilidad de la presencia Del cuerpo como estrategia política. In: BUITAGRO, Ana (Org.). **Arquiteturas de la mirada**. Universidad de Alcalá, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **A questão multicultural**. In: _____. **Da diáspora, identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

KATZ, Helena. **A natureza cultural do corpo**. **Revista Fronteiras**, São Leopoldo, v. 3, n.2, p.65-75, 2001.

_____. **A dança, pensamento do corpo**. In: NOVAES, Adalto. **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. P. 261-274.

_____. **O meio é a mensagem: porque o corpo é o objeto da comunicação**. **Revista Compós**, n. 1, 2003.

_____. **Um, Dois, Três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

_____. ; GREINER, Christine. **Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área de comunicação**. **Revista Húmus**, Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura, n. 1, 2004.

_____. ; GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo**. Disponível em: <http://artesescenicassclm.es/archivos_ubidos/textos/237/Christine%20Greiner%20y%20Helena%20Katz.%20Por%20una%20teoria%20do%20corpomidia.pdf> Acesso em: 21 fev. 2013.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia**. ILHA v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença**: cartografia de múltiplos corpos dançantes. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. (Bio)política, diferença e a dança na educação. In: **Seminário Internacional Descobrir a Dança / Descobrimo através da Dança**, 2012, Lisboa, Portugal. Livro de Atas do SIDDD2011 Seminário Internacional Descobrir a Dança / Descobrimo através da Dança. Lisboa, Portugal: Faculdade de Motricidade Humana Serviço de Edições, 2012. v.01. p. 26 – 42.

_____. Redes em tramas: articulações da dança no Brasil visando à ampliação das políticas culturais para a Dança (artigo). **Revista Territórios em Red**, v. 2, p. 35-43, 2011.

MOURA, Gilsamara. **O corpo da multidão aprende a se comunicar**: políticas públicas para dança em Araraquara de 2001 a 2008. Tese (Doutorado). São Paulo: PUC, 2008.

_____. **Macunaíma somos nós, Mário de Andrade**: da literatura para a dança. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31-83.

_____. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.