



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

**HILDEGARDA BORGES SAMPAIO**

**MICROPOLÍTICA DA COMPOSIÇÃO:  
Cartografias do Núcleo do Dirceu e seus agenciamentos na dança  
contemporânea de Teresina**

Salvador  
2020

**HILDEGARDA BORGES SAMPAIO**

**MICROPOLÍTICA DA COMPOSIÇÃO:  
Cartografias do Núcleo do Dirceu e seus agenciamentos na dança  
contemporânea de Teresina**

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

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Helena Alfredi de Matos.

Salvador  
2020

Sampaio, Hildegarda Borges.

Micropolítica da composição: cartografias do Núcleo do Dirceu e seus agenciamentos na dança contemporânea de Teresina / Hildegarda Borges Sampaio. - 2020.

107 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2020.

1. Dança - Teresina (PI). 2. Dança moderna - Teresina (PI). 3. Performance (Arte). 4. Arte e sociedade.  
5. Núcleo do Dirceu. I. Matos, Lúcia Helena Alfredi de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança.

III. Título

CDD - 793.3

**HILDEGARDA BORGES SAMPAIO**

**MICROPOLÍTICA DA COMPOSIÇÃO:  
Cartografias do Núcleo do Dirceu e seus agenciamentos na dança  
contemporânea de Teresina**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Dança, linha de pesquisa: Mediações Culturais e Educacionais em Dança.

Aprovada em 27 de novembro de 2020.

**BANCA EXAMINADORA**

Lúcia Helena Alfredi de Matos – orientadora  
Doutora em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia (UFBA)  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

Márcia Virgínia Mignac da Silva  
Doutora em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

Rosa Cristina Primo Gadelha  
Doutora em Sociologia – Universidade Federal do Ceará (UFC)  
Universidade Federal do Ceará (UFBA)

---

*“Aos artistas da dança do estado do Piauí, pela resistência, pelos seus feitos e por me inspirar neste universo da pesquisa”.*

## AGRADECIMENTOS

Palavras como incentivo, amor, acolhida e partilha tornam-se verbo e se personificam em pessoas muito especiais nesse processo, a todas elas minha gratidão eterna e meu respeito:

A Deus, fonte de força, certezas e caminhos.

Aos meus pais, Antônia Borges e Edgar Sampaio, e aos meus irmãos, Conceição e Wener, por todo amor, sabedoria, força, dedicação e incentivo.

À minha família, Galvão Júnior, Manhã e Igor, por estarem sempre ao meu lado, acreditando, incentivando e trazendo amor e alegria para minha vida.

À minha orientadora, Lúcia Matos, por me acolher com todo carinho e generosidade, pelo seu profissionalismo, pelas orientações e pelos aprendizados nesse percurso cartográfico. Minha gratidão e respeito sempre.

Aos colegas do grupo de pesquisa Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança (Proceda) pelos aprendizados, *feedbacks* e compartilhamentos.

À minha amiga-irmã, Daiane Nonato, pela presença, cuidado, força, exemplo e amor. Você deu todo o sentido a essa experiência.

À Sissi de Melo e sua família linda por me adotarem e serem a minha referência de lar em Salvador.

Aos amigos da turma de mestrado (2018) pelas trocas, pela companhia, pelo apoio e por compartilharem seus saberes e suas pesquisas.

Aos amigos da especialização em Dança (2016) que me inspiraram, incentivaram e acompanharam todo o meu percurso no mestrado, dando força e alimentando a certeza de que tudo daria certo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro em 12 meses da pesquisa, fundamental para o seu desenvolvimento.

À coordenação, aos professores e a todos os funcionários do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) da UFBA, pelos compartilhamentos, suporte, infraestrutura, apoio e RESISTÊNCIA em tempos tão caóticos.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Mignac e à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosa Primo, pela participação, generosidade e pelas contribuições durante o Exame de Qualificação, essenciais ao amadurecimento da pesquisa.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gisele Nussbaumer pela orientação no tirocínio docente na disciplina de Produção Cultural na Faculdade de Comunicação.

Aos artistas Marcelo Evelin, Cleide Silva, Layane Holanda, Soraya Portela e Rômulo Alvarenga (Cipó) pela generosidade, pelo compartilhamento, pelas contribuições e o incentivo a essa pesquisa. Eles representam aqui todos os outros artistas piauienses que fizeram parte do Núcleo do Dirceu e constituíram o Galpão do Dirceu.

A Lucas Galvão e à Cláudia Semírames pelo suporte e apoio nesse processo.

A todos que trouxeram luz e apoio a esta pesquisa, minha gratidão eterna.

“Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle”  
Deleuze (1992, p. 218).



SAMPAIO, Hildegarda B. **Micropolíticas de Composição: Cartografias do Núcleo do Dirceu e seus agenciamentos na dança contemporânea em Teresina.** 97 f.: il. 2020. Dissertação (mestrado) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

**RESUMO:** Esta pesquisa analisa alguns agenciamentos decorrentes de micropolíticas geradas pelo Núcleo do Dirceu (ND), a partir não só das ações performativas da obra *1000 Casas*, mas também das micropolíticas produzidas pelos artistas do ND nas composições e atravessamentos estabelecidos com a comunidade do bairro Dirceu e a cidade, durante o processo de criação da obra, no período de 2011 a 2012. A dança é aqui discutida a partir destas condições, atravessada por questões de ordens molar e molecular próprias desse território sertão. O percurso cartográfico desta escrita aborda os agenciamentos presentes nas interações e experiências de alguns sujeitos envolvidos na performance; discutindo a construção de outros modos de subjetivação a partir dos seus processos criativos/formativos enquanto artistas, pautados pelas questões e tensões do fazer político nas relações entre arte e vida, público e privado, artista e espectador. O referencial metodológico baseia-se na pesquisa qualitativa e participativa, de caráter pesquisa-intervenção, com ênfase no método cartográfico e nos ajuda a discutir algumas pistas encontradas no processo que contribuíram para a identificação, tensionamento e compreensão dos modos de referência que singularizam o cenário da dança contemporânea em Teresina e as experiências produzidas à luz de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) Suely Rolnik e Félix Guattari (2011) com os conceitos de micropolíticas, macropolítica e agenciamentos. As considerações apresentadas nesta análise apontam a CASA como o espaço dos acontecimentos, um espaço capaz de reorganizar suas informações a partir de elementos preexistentes em atualizações constantes com o contexto, criando novas formas de (re)existir. Essa perspectiva nos ajuda a perceber que ressignificar esse espaço via arte demanda implicação, ocupação, desejo e agenciamentos entre as dimensões dos sujeitos e do contexto, pautados num posicionamento crítico; no qual o que está dado pode ser tensionado a partir do corpo e seus atravessamentos cotidianos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cartografias, Composições, Micropolíticas, Núcleo do Dirceu, *1000 Casas*.

## ABSTRACT

This research analyzes some assemblages resulting from micropolitics generated by Núcleo do Dirceu (ND). It is based not only on the performative actions of 1000 Casas, but also on the micropolitics produced by ND artists in the compositions and affections shared with the community of Dirceu and the city of Piauí. This happened during the process of creating the work, from 2011 to 2012. Dance is discussed here from these conditions, crossed by issues of molar and molecular orders specific to this backlands territory. The cartographic path of this writing addresses the assemblages present in the interactions and experiences of some subjects involved in the performance; discussing the construction of other modes of subjectivation from their creative / formative processes as artists, guided by the issues and tensions of political making in the relations between art and life, public and private, artist and spectator. The methodological framework for this research is based on qualitative and participatory research, of a research-intervention nature, with an emphasis on the cartographic method. It helps us to discuss some clues found in the process that contributed to the identification, tensioning, and understanding of the reference modes that singularize the contemporary dance scenario in Teresina, as well the experiences produced. This is done in the light of Gilles Deleuze and Félix Guattari (2012), Suely Rolnik and Félix Guattari (2011) with their concepts of micropolitics, macropolitics and agency. The considerations presented in this analysis point to CASA as the space for happenings, a space capable of reorganizing its information from pre-existing elements in constant updates with the context, creating new ways of (re)existing. This perspective helps us to notice that resignifying this space through art demands implication, occupation, desire and assemblages between the dimensions of the subjects and their context, based on a critical position; in which, what is already established can be tensioned by the body and its daily crossings.

**KEYWORDS:** Cartography, Compositions, Micropolitics, *Núcleo do Dirceu*, 1000 Casas.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cidade de Teresina .....	28
Figura 2 – Marcelo Evelin.....	38
Figura 3 – Teatro João Paulo II .....	45
Figura 4 – Layane Holanda .....	47
Figura 5 – Rômulo Alvarenga (Cipó) .....	48
Figura 6 – Folder Núcleo .....	49
Figura 7 – Cleide Silva .....	58
Figura 8 – Soraya Portela.....	60
Figura 9 – Galpão do Dirceu .....	62
Figura 10 – Instalação.....	67
Figura 11 – Performance “Empacotamento” .....	75
Figura 12 – Performance “Visita do Rei” .....	77
Figura 13 – Performance “Jardim”.....	78
Figura 14 – Instalação coreográfica .....	84
Figura 15 – Debate 1000 Casas.....	96

## SUMÁRIO

<b>1 PASSOS “DISCOREOGRAFADOS” PARA UMA PESQUISA EM CASA</b>	13
1.2 COMPOSIÇÕES COMO PISTAS PARA UMA INVENÇÃO CARTOGRÁFICA...	18
<b>2 SERTÃO: UM CHÃO DE POSSIBILIDADES</b>	27
2.1 AS DIMENSÕES MICRO E MACROPOLÍTICAS NA COMPOSIÇÃO DE OUTROS ESPAÇOS PARA A DANÇA TERESINENSE	32
2.2 ENTRE SUJEITOS E EXPERIÊNCIAS DE DANÇA EM TERESINA	36
<b>3 UMA CASA DE IDEIAS: UM CENTRO DE CRIAÇÃO</b>	44
3.1 PISTA Nº 1: O ARTISTA DO NÚCLEO DO DIRCEU COMO UM POTENCIAL INTERVENTOR DA REALIDADE	50
3.2 PISTA Nº 2: A PRECARIIDADE COMO VIA DE CRIAÇÃO NA OBRA 1000 CASAS	53
3.3 PISTA Nº 3: O RIGOR E A PRESENÇA COMO CARACTERÍSTICAS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO NÚCLEO DO DIRCEU	56
3.4 PISTA Nº 4: HABITAR O TERRITÓRIO DIRCEU É UM ATO POLÍTICO	59
3.5. UMA CASA DE IDEIAS: UM NÚCLEO DE CRIAÇÃO	61
3.6 O NÚCLEO COMO CASA, AS CASAS COMO OBRA	65
3.7. AS IDEIAS E AS CASAS	67
<b>4 1.000 CASAS EM UMA ↔ UMA CASA EM 1.000</b>	84
4.1 O QUE PODE UMA CASA?	93
<b>5 FECHANDO O CÍRCULO OU PLANTANDO IDEIAS?</b>	96
<b>REFERÊNCIAS</b>	102
<b>APÊNDICE A – Roteiro de entrevista</b>	107

## 1 PASSOS “DISCOREOGRAFADOS”<sup>1</sup> PARA UMA PESQUISA EM CASA

Sempre olhei para a dança produzida na minha cidade com respeito, curiosidade e muitas questões, tentando ver como eu permaneceria e quais perspectivas eu poderia ter ao me manter nesse campo.

As suas histórias, grupos, lugares e feitos, embora não estejam registradas como merecem e não apresentem a organização e os investimentos necessários ao seu desenvolvimento, sempre resistiram, adaptando-se ao seu contexto artístico, social e político – ao seu tempo.

Vivenciei e pude, também, ser parte da história dos muitos anônimos que fizeram a dança em Teresina. Muitos de nós descobríamos nossos estilos, formas de expressão e de organização, até conseguir algum espaço para mostrar o que produzíamos.

Tínhamos grupos de referência, poucas academias de dança, uma escola estadual com cursos livres, projetos sociais, grupos de bairro e de escolas. Creio ter passado por cada um desses espaços, buscando a formação que aqui era possível na época. Como não temos um curso superior em dança, a licenciatura em Educação Física foi a forma de manter o estudo próximo às questões sobre o corpo.

Muitas mudanças ocorreram de lá até os dias de hoje, mas continuo a olhar para a dança produzida em Teresina com a mesma curiosidade e com questões cada vez mais complexas, que me levaram a pensar nas configurações e formas de organização da dança aqui produzida. Ao fazer o curso técnico em Dança, nossa única formação institucional, pesquisei sobre a Escola Estadual de Dança Lenir Argento para registrar um pouco da sua história nos seus 30 anos de existência.

Para permanecer na área, busquei o curso de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2016, para me especializar<sup>2</sup> e lançar um olhar sobre a importância dos espaços dialógicos da dança em Teresina pensando em como eles

<sup>1</sup> Elisabete Finger é *performer* e coreógrafa. O *Discoreografia* é uma aventura no mundo da web-rádio em que artistas convidados falam de suas obras e seus processos criativos através sua discografia pessoal costurada por histórias, memórias e projetos. O termo é utilizado aqui, abrindo os caminhos para a escrita, pois foi através do encontro produzido pela Discoreografia, que as questões iniciais dessa pesquisa foram se estruturando. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=wcys0D1yaX0&t=996s>.

<sup>2</sup> SAMPAIO, Hildegarda. Espaços dialógicos como dispositivos de participação social na articulação política da dança em Teresina. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CULTURA, LINGUAGENS E TECNOLOGIAS DO RECÔNCAVO*, 1., 2017, Santo Amaro da Purificação. **Anais eletrônicos** [...]. Santo Amaro: ENICULT. 2017. p.1-12 pág. Disponível em: <<http://enicecultufbr.org/ocs/index.php/enicecult/lenicecult/paper/view/275/67>>. Acesso em: 17 mai. 2020

potencializavam o contexto artístico e os grupos a partir das trocas realizadas nesses encontros. Eram encontros de desejos, ausências, dissensos, questões e articulações políticas. Os artistas se encontravam e pensavam juntos em meios de organização e permanência.

Meu interesse na dança produzida em Teresina reflete um pouco dessa insistência em se fazer dança nesse lugar árido, que marca seu espaço pelo inesperado da sua potência, pela ousadia de meter a cara e se mostrar, mesmo com suas questões encobertas sobre a alegria de se fazer presente. Resistimos, recriamos e produzimos nosso contexto para continuar existindo artisticamente.

No início da realização desta pesquisa, analisando e discutindo com um grupo de artistas em Teresina, um trabalho da artista Elisabete Finger, o *Discoreografia – Música, Dança e Blá, Blá, Blá*, produzido no Festival Internacional Junta #3 em 2017<sup>3</sup>, percebi um olhar exterior lançado sobre a dança produzida em Teresina, ao trazer as falas de vários artistas locais entrevistados e como eles percebem as relações existentes entre a dança e a cidade.

O documentário cria, com aquelas falas, um círculo de relações e percepções que delinea um território de experiências, tensões e composições que conectam agentes, modos de fazer e conhecimentos próprios desse fazer, no lugar em que se faz.

Ali reconheci os meus pares e me vi inserida no mesmo círculo, partilhando o que nos singulariza, nos desloca para um lugar comum e nos distancia da neutralidade.

Aquela *Discoreografia* embalou e trouxe para a pista muitas questões e é sobre algumas delas que inicio esta pesquisa sobre a dança produzida no Núcleo do Dirceu, trazendo-as para o mestrado do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (PPGDança) da UFBA.

Ao longo da investigação, algumas pistas foram surgindo a partir das falas observadas no documentário, aliadas a visitas às casas de alguns artistas e a entrevistas e realizadas, reconhecendo o círculo criado por Marcelo Evelin<sup>4</sup> e o

---

<sup>3</sup> O Festival Junta #3 aconteceu na cidade de Teresina, no Piauí.

<sup>4</sup> Marcelo Evelin é um artista natural de Teresina no Piauí; atua como coreógrafo, investigador e intérprete no cruzamento entre as áreas da dança contemporânea e do teatro físico. Reside entre a cidade de Teresina e a Europa. “É criador residente do Hetveem Theater em Amsterdam com sua Companhia Demolition Inc., ensina improvisação e composição na Escola Superior de Mímica de Amsterdam-Holanda, onde também cria projetos e orienta estudantes em processos criativos”. Implantou e coordenou por dez anos o Núcleo do Dirceu, conseguindo projetar os trabalhos do

grupo de artistas<sup>5</sup> que compunham o Núcleo do Dirceu (ND), durante seus dez anos de existência. Assim, essas pistas iniciais foram me ajudando a compreender os agenciamentos e a desterritorialização<sup>6</sup> produzidos no Núcleo, assim como de que maneira elas contribuíram para a composição de outros contextos para a dança em Teresina.

Então, agora, como pesquisadora, desejei ser uma cartógrafa, lançando-me em uma experiência de descobrir sendo, fazendo e ora desfazendo os modos de fazer que já me pareciam comuns. A cartografia, como método de pesquisa intervenção (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015), parece-me mais familiar e próxima da realidade da dança, que agora se tornara um contexto de pesquisa, e eu, como pesquisadora, também, em processo, acho potente conhecer o caminho percorrendo seus desníveis, conhecendo suas paisagens, criando conexões.

Entendo a retroalimentação como inerente ao processo, que, conforme Barros e Kastrup (2015), transforma a experiência em conhecimento e o conhecimento em experiência, como uma circularidade aberta ao tempo que passa.

Aqui, apresento os caminhos percorridos e as intenções no exercício de cartografar, compartilhando nesse percurso as experiências da dança produzida por um coletivo de artistas, que estabeleceram outras relações de dança com a cidade de Teresina, com outros artistas, grupos e com outros países, nas suas formas de entender, pensar e produzir dança.

Assim, alguns autores e conceitos foram emergindo e trazendo contribuições e sentido as questões levantadas na pesquisa; entre eles estão Deleuze, como os conceitos de agenciamentos coletivos de enunciação que:

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo um sobre os outros; por outro lado, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma

---

Núcleo e inserir o Piauí nos circuitos de festivais de arte contemporânea no país e em vários países do mundo. Desde 2016, está à frente do CAMPO, seu novo espaço de criação, agregando artistas e colaboradores de forma horizontal e interdisciplinar (MARCELO..., [201-]).

<sup>5</sup> Fizeram parte da formação inicial do Núcleo do Dirceu: Alexandre Santos, Bid Lima, César Costa, Cipó Alvarenga, Eduardo Prazeres, Elieson Pacheco, Fábio Crazy da Silva, Fagner Christiê, Jamila Rocha, Janaína Lobo, Laila Caddah, Layane Holanda, Luciano Brandão, Luís Carlos Vale, Sergio Matos, Soraya Portela, Weyla Carvalho e Wilena Weronez.

<sup>6</sup> Conceito abordado na obra de Deleuze e Guattari (2012) e será abordado posteriormente.

parte, lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de desterritorialização que o arrebatam (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 31).

Este conceito, juntamente com Passos, Kastrup e Escóssia (2015), me ajudou a entender o modo de funcionamento de um plano coletivo, que surge como plano de criação, de coengendramento dos sujeitos. Ajudando-me a compreender estes modos de funcionamento, delineando os procedimentos e dando visibilidade aos processos na construção dessa escrita polifônica.

A organização cronológica dos fatos não será enfatizada nesta análise, mas se torna necessário caracterizar momentos, espaços, falas e feitos que fizeram do Núcleo esse espaço de referência em criação de arte contemporânea, possibilitando envolver você, leitor, no percurso proposto.

A partir do mergulho no histórico do Núcleo do Dirceu, foi possível perceber a dimensão e a complexidade das ações, assim como os processos artísticos e formativos ali produzidos; aos poucos esse mergulho foi se aprofundando e revelando pistas que são apresentadas e discutidas nos capítulos aqui apresentados.

Delineio, inicialmente, o espaço a ser cartografado em “Composições como pistas para uma invenção cartográfica”, apresentando as questões que movem o processo da pesquisa, caracterizando os sujeitos e o território abordado; reconhecendo seu histórico, suas formas de organização e discorrendo sobre as aproximações realizadas, abordando conceitos e discutindo com Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (2012); Jacques Rancière, em *A Partilha do Sensível* (2009), Félix Guattari e Suely Rolnik, em *Micropolítica: cartografias do desejo* (2011), Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, em *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2015) e Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Sílvia Tedesco em *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum* (2016); autores e obras que nos acompanharão nesse percurso, dialogando e nos ajudando a analisar e construir outros entendimentos.

Em “Sertão como um chão de possibilidades” adentraremos o território pesquisado, entendendo o sertão com suas potências e possibilidades. O sertão é a região onde essa pesquisa se assenta, é uma das metáforas que potencializam esse lugar da pesquisa, reposicionando e trazendo a perspectiva de quem, onde e como



se produz a arte nesse chão. Afirmando que o Piauí é o chão da dança e aqui há muito se dança, de muitas formas e jeitos.

E, adentrando mais essa região, recortando mais esse espaço, chegaremos ao bairro Dirceu; território onde os agenciamentos dessa pesquisa se efetivam, e ao Núcleo do Dirceu, espaço dos acontecimentos que nos interessam; buscando entender o contexto e a arte produzida nos seus dez anos de existência.

No capítulo “Núcleo como C<sup>A</sup>S<sub>A</sub><sup>7</sup>, as casas como obra”, conheceremos a casa que abriga todos esses processos, percorremos um dos múltiplos caminhos que levam a ela; acessando o seu histórico e modos de fazer a partir da obra *1000 Casa*, apresentado e discutido a partir dos movimentos por eles realizados, das fricções entre o espaço de existência e o espaço das possibilidades.

Já em “1.000 CASAS EM UMA ↔ UMA C<sup>A</sup>S<sub>A</sub> EM 1.000” apresento algumas performances realizadas e algumas considerações a partir dos afetos, dos desejos, das tensões, dos dissensos ali produzidos, acessando também algumas memórias das visitas recebidas por alguns moradores.

E encerro com o capítulo “Fechando ciclo ou plantando sementes?” que apresenta algumas das reverberações do Núcleo do Dirceu para o cenário da dança contemporânea na cidade, reconhecendo a partir dos seus desdobramentos, outros caminhos e outras relações possíveis para a dança em Teresina.

A dissertação que se apresenta não se resume apenas a um relato de práticas, processos e metodologias de pesquisa, mas a um compartilhamento de experiências: entre o Núcleo e a cidade, o Núcleo e seus integrantes e entre o Núcleo e eu; essa aproximação especificamente, se deu repleta de curiosidade, receios e expectativas; como o entrar na casa do outro a primeira vez, quando se aceita um convite muito esperado; conduzido inicialmente por algumas formalizações mas que ao longo do percurso se permitiu borrar nas aproximações.

Assim, como me permiti experimentar adentrando outros espaços, visitando algumas casas que antes se abriram para receber a obra *1000 Casas*; desejando também ser recebida, recebendo os sins e os não, performando uma outra proposta, buscando nas memórias dos artistas/públicos pistas para compor uma outra documentalidade/performatividade; acessando a obra, os artistas, as casas e

---

<sup>7</sup> Jogo imagético proposto por Lúcia Matos na escrita conjunta do artigo com Hildegarda Sampaio. *Dirceu: a potência da composição performativa e suas micropolíticas* (2019), disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/1808312914242019037>.

você, que aqui é convidado a fazer parte e ocupar um outro lugar neste círculo de relações.

## 1.2 COMPOSIÇÕES COMO PISTAS PARA UMA INVENÇÃO CARTOGRÁFICA

Ao iniciar esta pesquisa, reuni algumas pistas que, embora não se encaixassem como um quebra-cabeças já traziam informações sobre por onde começar. Elas surgiram como portas que se abriam para uma outra parte do caminho. Reconheço essas pistas como referências que vão se produzindo durante o próprio caminhar, durante o percurso, que, conforme Passos, Kastrup e Escóssia (2015), é o *hódos-metá*<sup>8</sup> da pesquisa.

Vi que era necessário, inicialmente, reconhecer o meu campo/território por outra perspectiva. Que questões surgiriam a partir desse meu deslocamento? As minhas poucas pistas iniciais começaram a me trazer outras possibilidades, outros direcionamentos.

Como forma de intervenção, planejei a visita à casa de cinco artistas integrantes do Núcleo do Dirceu assim como às casas de alguns moradores que receberam a obra *1000 Casas* oito anos atrás; visando acessar lembranças e impressões sobre o que ficou daquela passagem dos artistas nas suas casas.

Mas não foi possível realizar este procedimento como planejado, inicialmente, devido ao atraso no cronograma da pesquisa por questões pessoais e após ter sido iniciada as visitas as mesmas foram interrompidas pelo advento da pandemia da COVID-19, o que impossibilitou a visita a um número maior das casas dos moradores; assim trago apenas o relato de dois moradores: Dona Maria Jesus, que recebeu a visita da performance “Jardim” e o Sr. Antônio Alves Pereira Filho, mais conhecido como Seu Toinho, que recebeu a visita da obra “Catatônica” performada por Evelin.

Assim, busquei formas de aproximação que se assemelhassem com as formas praticadas pelos artistas, indo até as casas desses sujeitos, usando o agendamento como forma de abordagem; por vezes levando o bolo para o café no fim da tarde, tomando um suco no lanche da manhã, enquanto o almoço borbulhava na panela exalando o cheiro marcante do feijão do meio dia, ou até mesmo numa

---

<sup>8</sup> *Metá* (reflexão, raciocínio, verdade) + *hódos* (caminho, direção) (PASSOS; BARROS, 2015, p. 17-31).

ida ao salão de beleza na comunidade e na visita a um morador que estava se recuperando de uma cirurgia.

Cada visita, cada casa e cada novo diálogo, mesmo pensado em seu roteiro, tornava-se apenas um mote para um mergulho profundo em memórias e histórias repletas de vida, saudosismos e recordações. Da mesma forma, os esquecimentos se faziam presentes, ao buscar nomes, ao lembrar quem estivera participando de tal visita e até mesmo do esquecimento de grande parte das visitas pelos moradores.

Entrar na casa do outro, performando o papel de pesquisadora me permitiu conhecer mais dos artistas, dos dois moradores visitados e da comunidade; identificando alguns elementos, lidando também com os imprevistos do cotidiano de uma casa, a criança que brinca em meio a entrevista, a pessoa que levou um choque no poste em frente a uma das casas visitadas, o barulho da pipoca que estourava, as visitas que chegaram no meio das conversas, o cachorro que não parava de latir garantindo também sua presença na entrevista.

Estas e outras situações se firmaram a partir dos sins e dos não recebidos ao acessar alguns artistas para compartilharem suas experiências no Núcleo, e da abertura que se estabeleceu nos encontros, na vontade de compartilhar as experiências vividas anteriormente, contribuindo com esse percurso cartográfico e que serão apresentadas posteriormente.

Esses deslocamentos realizados por mim me fizeram pensar nos deslocamentos produzidos pela dança contemporânea em Teresina: o quê e quais forças foram acionadas para provocar os deslocamentos iniciais? Como esse território da dança contemporânea foi se constituindo? Que rastros foram deixados nesses deslocamentos e como eles ecoam até hoje?

Essas foram as pistas iniciais: eu tinha um território, um cenário, muitas questões e um desafio: voltar para casa, olhando atentamente para o meu próprio chão, não para seguir passos, mas tentando andar junto, buscando outros modos de percepção, compondo agora um outro caminho a partir dos cruzamentos possíveis desses encontros.

Assim, coloquei-me diante do que se pretende conhecer, pensando em como produzir conhecimento a partir de um processo de construção coletiva, me aproximando de “[...] uma zona de experimentação de elementos diferenciais

heterogêneos” (LEPECKI, 2010, p. 13), identificando o plano de composição<sup>9</sup> elaborado por eles.

Evidenciando a partir dos relatos e da análise das documentalidades<sup>10</sup> produzidas, nas ações performativas desenvolvidas pelo Núcleo do Dirceu na obra *1.000 Casas*; o que permitiu o acesso a uma dimensão processual das relações e ao plano comum dos sujeitos envolvidos, possibilitando o reconhecimento do fazer estético e político que singularizou a constituição do grupo como um corpo instável, múltiplo e latente, através da sua forma horizontalizada de gestão, dos discursos e da criação de seus dispositivos de permanência e relação com o espaço social.

Desta forma compreender a definição de comum se torna necessário, sendo aqui apresentada segundo Kastrup e Passos (2013, p. 267):

O conceito de comum se define por sua consistência experiencial e concreta e constitui um desafio a ser permanentemente enfrentado, não sendo jamais conquistado de modo definitivo. Não sendo algo que se possa supor já dado, o comum se produz por procedimentos que vão à jusante da experiência, acompanhando as práticas concretas que comenam, uma vez que realizam partilha de um bem comum e, conseqüentemente, criam o efeito de pertencimento.

Entendendo, também, que:

É nesse sentido que a cartografia traça e acessa o plano comum e coletivo abrindo e ampliando as relações intra e intergrupais. O coletivo, aqui, não pode ser reduzido a uma soma de indivíduos ou ao resultado do contrato que fazem entre si. É a rede de composição potencialmente ilimitada de seres tomados na proliferação das forças de produção de realidade (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 267).

O plano comum que se pretende estabelecer junto aos artistas nesta pesquisa não parte de uma simples representação, mas do estabelecimento de um fluxo de desejos compartilhados, de intenções, memórias e experiências; através dos dispositivos<sup>11</sup> utilizados e no reconhecimento dos modos de funcionar ou fazer

<sup>9</sup> Segundo Lepecki (2010, p. 13), um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma “unidade”.

<sup>10</sup> Termo adotado pelos artistas do Núcleo, um dos eixos que buscava sair do lugar do registro convencional, concentrando-se no encontro entre o performer e o morador da casa, buscando captar a fragilidade do encontro, onde os dois eram propositores da obra.

<sup>11</sup> Os dispositivos, segundo Passos, Kastrup e Escóssia (2015), são, uma série de práticas e de funcionamentos que produzem efeitos, em que os agenciamentos se estabelecem e se arranjam a partir do contágio recíproco operado entre as diferenças que constituem o plano coletivo de forças,

funcionar algo, tanto nos processos das criações artísticas como no próprio processo de pesquisa.

Dessa forma analisar a produção de um outro circuito artístico criado por eles na cidade, fora do já estabelecido no complexo cultural da Praça Pedro II no centro da cidade de Teresina; foi importante. Isso ajudou a reconhecer as conexões e os deslocamentos formados para que esse espaço artístico fosse reconhecido no espaço visível, macropolítico, criando seu contexto de existência para além das estreitas fronteiras geográficas e os estereótipos de precariedade e ausências.

Observo a desterritorialização promovida pelos artistas do Núcleo junto à comunidade, a partir das linhas de fuga, dos devires e da construção de outros modos de fazer, frente às limitações das diversas camadas dos sistemas vigentes, e dando a ver seu potencial criativo a partir das suas práticas e formas de organização indisciplinar<sup>12</sup>.

Seus modos de fazer se constituíam a partir dos cruzamentos entre as linguagens com outras áreas de conhecimento, alimentando e ampliando os diálogos, os projetos e pesquisas artísticas, discutindo as relações de corpo, existência e da própria cidade, investindo também na criação de outros trânsitos entre artistas, grupos e projetos dentro e fora da cidade.

Dessa forma, seu plano de composição foi se estruturando como “uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma unidade” (LEPECKI, 2010, p. 13). Essa perspectiva nos instigou a entender a relação estabelecida com o chão da dança em Teresina, ou seja: pensar a dança contemporânea ali produzida, como proposta de um plano de composição de uma política do chão; reconhecendo nele as suas ranhuras e desníveis, para assim estabelecer um pertencimento coletivo, pró-ativo e crítico “– com seu corpo se movendo no plano que agencia o desejo – seu chão” (LEPECKI, 2010, p. 18).

A dimensão coletiva estabelecida no Núcleo, a partir da construção de falas, escutas, ações e criações se apresentou como uma via de existência, possível através das afecções, fugindo das representações dos fatos, reconhecendo as narrativas inerentes aos processos criados.

---

sendo este constituído pela dimensão processual da realidade e pelos processos contínuos de individuação.

<sup>12</sup> Conceito abordado por Christine Greiner (2005).

Nesse contexto, a cartografia das ações desenvolvidas no Núcleo do Dirceu na criação da obra *1.000 Casas*, é relevante para esta pesquisa ao desvelar a seguinte questão: em que medida os agenciamentos e a desterritorialização produzidos na obra *1.000 Casas*, pelo Núcleo do Dirceu, contribuíram para a composição de um contexto artístico e formativo para a dança em Teresina?

As diretrizes que deram subsídios a pesquisa foram estabelecidas pelo método da cartografia, delineadas por pistas reunidas no próprio percurso, a partir dos cruzamentos possíveis, considerando as experiências e os efeitos do processo, buscando traçar um plano comum de experiências (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015).

As pistas encontradas a partir dos modos de operar do Núcleo do Dirceu, foram sendo definidas pelo alinhamento dos depoimentos dos artistas entrevistados, pela forma como elas criavam nexos para o entendimento de como os processos internos se davam, como a relevância desse modo de operar era percebida através desses discursos e pela interação entre as obras.

Essas formas de operar na pesquisa apontam para um modo de intervir e operar artisticamente em um determinado contexto; sem a pretensão de estabelecer regras, mas que representam elementos importantes que balizaram a atuação e as formas de criação do Núcleo durante sua existência. São elas:

**Pista nº 1:** O artista do Núcleo do Dirceu como um potencial interventor da realidade.

Essa afirmação pressupõe o conhecimento como uma construção, uma ação, um movimento. Aqui o ato de conhecer não está relacionado a representação da realidade, mas sim a uma leitura, uma implicação e uma composição com a realidade para a produção do conhecimento; uma criação mútua. Uma forma de construção de outras realidades possíveis, entendendo as criações/pesquisas realizadas por eles como intervenção e por isso tem consequências políticas.

**Pista nº 2:** A precariedade como via de criação na obra *1000 Casas*<sup>13</sup>.

A criação na arte é a ausência de acomodação, é instabilidade, inquietude e curiosidade. Esses são elementos fundamentais para a criação de outras possibilidades de se relacionar e produzir com e a partir das ausências do próprio contexto. Possibilitando trazer para a obra uma identidade específica de onde se faz,

---

<sup>13</sup> Entendimento trazido a partir do texto “Performance e Precariedade”, de Eleonora Fabião (2011).

como se faz e no tempo em que se faz. Entendendo, também, as questões que essas limitações provocam, como elas nos atravessam e como criar a partir delas.

**Pista nº 3:** O rigor e a presença como características no processo de criação do Núcleo do Dirceu.

Aqui é sobre o quão importante é a sua atuação e o comprometimento com o que se é, o que se faz e como se faz. É sobre não aceitar as limitações e os pré-julgamentos inicialmente impostos; é a erradicação do vitimismo a partir do compromisso do que se pretende construir. É assumir sua própria identidade e criar outras realidades a partir do desenvolvimento de habilidades, criação de redes, da complementaridade de conhecimentos e dedicação.

**Pista nº 4:** Habitar o território Dirceu é um ato político.

Habitar, aqui, não é apenas sinônimo de ocupar um espaço, mas está intimamente ligado a leitura e a interação que se tem com o contexto. O território é aqui entendido e delimitado a partir das interfaces existentes entre o espaço vivido e as relações estabelecidas, os agenciamentos, os desejos e as apropriações. É uma implicação com as questões que emergem no lugar que se ocupa posicionando, também, ética e politicamente suas criações.

O território no qual esta pesquisa se assenta não se fecha na delimitação geográfica própria do espaço do Núcleo, mas no campo de forças, na rede das relações sociais estabelecidas em um contexto de tensões de ordem de macro e micropolíticas (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Fazer arte contemporânea em um espaço independente dentro de um bairro periférico, longe do circuito cultural da cidade, onde as urgências sociais se apresentam em diversos níveis e formas, torna-se uma via de existência, um posicionamento; criando uma fissura na realidade estabelecida, através das fricções possíveis neste espaço, entre os artistas e a comunidade, fazendo emergir outros modos de organização, outros fazeres e saberes.

Dessa forma conhecer esses outros modos traz para o centro dessa pesquisa conceitos como território, desterritorialização e reterritorialização que nos ajudarão a analisar algumas questões que atravessaram o Núcleo, o projeto *1000 Casas* e o próprio bairro.

Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos.

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente 'em casa'. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 388).

Guattari e Rolnik (2011) caracterizam o território e seus processos de desterritorialização e reterritorialização como indissociáveis, estando em um permanente devir. Trata-se de um território existencial, constituído a partir de intensidades, desejos e afetos, que aponta diferentes estratégias, diferentes narrativas de existência e instabilidades, um território de criação recíproca e não de adaptação.

Dessa forma, vale ressaltar que a construção de um território se dá através dos agenciamentos, envolvendo a interação entre as forças, sendo de natureza transdisciplinar, coletiva, política, ética e estética, compondo um campo específico de experiências.

O reconhecimento desses processos de territorialização e desterritorialização, são fundamentais para a compreensão das relações que se dão entre os fluxos e os desejos; assim como para o entendimento da própria constituição dos territórios a partir do contínuo processo de desterritorialização e reterritorialização; de outras perspectivas apontadas pelas linhas de fuga, concomitante a construção de outro território, ambos de natureza e agenciamentos diferentes. Dessa forma:

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios "originais" se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais. A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 388).

Esta construção, na perspectiva dos autores citados, se dá através de duas formas, os agenciamentos maquínicos de corpos (ou de desejos), estes relacionados às máquinas sociais e as relações entre os corpos em uma sociedade;



e os agenciamentos coletivos de anunciação que nos remetem aos enunciados, dizem respeito a um regime de signos compartilhados. Ambos não podem ser reduzidos um ao outro; mas existe uma relação onde um intervém no outro, em um movimento não hierárquico e recíproco.

É nesse movimento mútuo dos agenciamentos entre conteúdos e formas de expressão, que um território se constitui e vai ganhando amplitude, pois ele está relacionado a formação e articulação do pensamento e do desejo, este entendido como uma força criadora e produtiva.

Para efeitos dessa pesquisa consideram-se os agenciamentos produzidos a partir das ações performáticas da obra *1.000 Casas* nos cruzamentos estabelecidos no lugar onde as obras se efetivaram, entre as memórias e os registros, entre os desejos e as percepções; identificando a partir dessas pistas os seus dispositivos e procedimentos de criação e os tensionamentos produzidos entre o público e o privado.

Esta cartografia foi construída a partir do mergulho em dois campos que foram usados na criação-articulação da obra *1000 Casas*: o Núcleo, como o espaço de ebulição, criação e debates; e as casas, como os espaços ressignificadores das experiências entre os artistas e os moradores no seu cotidiano; visando as questões transversais que perpassaram esses dois espaços e a identificação de possíveis tensões ocorridas nessas relações.

Para tanto, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas (DUARTE, 2002); com os integrantes do grupo, da análise das documentalidades produzidas, livros, vídeos e outras pistas, as pistas dos registros das performances.

Reunindo e interpretando as pistas encontradas a partir dos planos de composição e os agenciamentos estabelecidos nos seus processos criativos e através do reconhecimento das forças e das dinâmicas estabelecidas, considerando especialmente as problemáticas que o constituíram.

Dessa forma, a apreensão das conexões internas, produzidas pelas relações estabelecidas entre os sujeitos do Núcleo do Dirceu possibilita, também, uma compreensão das relações presentes nas proposições artísticas do Núcleo.

Coabitar esse território e torná-lo comum foi o desafio enfrentado na pesquisa ao analisar as experiências ali produzidas, se implicando, acolhendo e sendo acolhido, buscando na experiência da pesquisa como uma estratégia de narrativa para engendrar o acontecimento. “Nesse sentido, podemos pensar a política da

narratividade como uma posição que tomamos quando, em relação ao mundo e a si mesmo, definimos uma forma de expressão do que se passa, do que acontece” (PASSOS; BARROS, 2015, p. 151).

Uma narratividade pensada a partir da inseparabilidade entre ética e política, assegurando sua relação de coprodução ou coemergência, reposicionando as práticas de produção de conhecimento na direção crítico-criadora, fugindo da unificação e do determinismo, buscando a multiplicidade criadora de sentidos.

Postas as bases que sustentam o método, o desafio agora é acessar essa rede heterogênea, buscando a diversidade e as singularidades implicadas na pesquisa para a construção de um mundo comum. Assim, convido os artistas do Núcleo do Dirceu a serem, também, agentes na (re)existência e ressignificação deste espaço-tempo das micropolíticas estabelecidas.

A você, leitor, eu faço um convite: proponho uma aproximação, lhe apresento um caminho, uma troca, algumas ideias, quem sabe até uma obra ou até mesmo a nossa primeira dança, uma dança para ser experimentada, cartografada a partir da vontade de estar junto, discoreografada a partir destas linhas, das folhas, dos feitos e dos fatos.

## 2 SERTÃO: UM CHÃO DE POSSIBILIDADES

Localizar geograficamente onde foram lançados os olhares e as discussões aqui propostas se torna relevante, pois é no sertão que os clichês e as ausências se configuram no imaginário do restante do país. O distanciamento para além de geográfico é, também, conceitual e generalizante, reforçado por preconceitos e desinformações; condicionando, delimitando, categorizando e por vezes subjugando as outras narrativas e modos de existência.

O sertão, essa região que constitui sua força nas adversidades, próprias da sua natureza, tem como uma de suas riquezas sua cultura, o seu fazer, tramado e trançando em nós delicados, que tecem redes diversas que unem pequenos pontos em grandes rendas.

As formas de existir, tal como em qualquer lugar, se dão pelas condições do contexto, pelas construções sociais do desejo e as relações que se desdobram nas diversas experiências da convivência em sociedade.

Essa região composta de várias identidades, sotaques, saberes, fazeres, sabores e histórias, que vêm cada vez mais gerando outros movimentos, inserindo-se e sendo referência em muitos circuitos, ecoando em outros movimentos nacionais e internacionais.

Sertão, aqui, será sinônimo de possibilidades, de vir a ser, de ser tão...; de um possível olhar para as singularidades e as potencialidades dessa região. Um contexto de (re)existência, de construção diária de outras formas de existência e permanência, convivendo com a emergência e o calor dos acontecimentos e adversidades.

Uma permanência que não vislumbra um mundo novo, mas que acredita que os encontros e os acontecimentos podem ser geradores de outras subjetividades e outras formas de relação, produção e convivência.

O Piauí, estado que também compõe essa região, será discutido aqui através dos movimentos produzidos pela dança na cidade de Teresina, apresentando suas peculiaridades, uma de suas formas de diferenciação e acesso a outros circuitos.

Ao analisarmos suas relações geográficas, o Piauí está inserido entre os estados do Ceará, Pernambuco, Bahia, Tocantins, Maranhão e o Oceano Atlântico; sua capital é única que não recebe as brisas do mar, onde o calor é sua marca

registrada, principalmente, nos meses de setembro a dezembro, no famoso B-R-O-BRÓ<sup>14</sup>.

Teresina, a capital do estado, ficou conhecida pelo codinome “Cidade Verde”, devido às grandes áreas verdes que possui, caracteriza-se, também, por ser uma cidade planejada com bairros demarcados e seus quarteirões quadrados, distribuídos entre as tradicionais zonas norte e zona sul, a refinada zona leste e a resistente zona sudeste.

Mesmo com todos esses espaços fronteiriços, a dança produzida no estado permaneceu por muito tempo em um isolamento artístico, o que, também, representava a forma de organização dos seus grupos.

Figura 1 – Cidade de Teresina



Fonte: Alexander Galvão (2018).

Pisar o chão da dança teresinense é sentir sob os pés suas ranhuras e desníveis, percebendo no trajeto os rastros de quem também trilha e alarga esse caminho curto, porém árido. Todo chão apresenta suas especificidades, cabendo a nós, artistas-pesquisadores, definir rumos e traçar linhas que podem, conforme os encontros do caminho, se articular e iniciar uma trama com potências, partilhas e fissuras.

---

<sup>14</sup> Compreende o período mais quente do ano, entre os meses de setembro a dezembro, onde os índices de calor podem ultrapassar os 42°C, em virtude de fatores meteorológicos, como El Niño.

Nesse chão de possibilidades, os processos de produção de conhecimentos se efetivam e podem contribuir para o seu fortalecimento e o reconhecimento de que mudanças podem surgir com a superação de obstáculos e a construção de outras formas de produção, de comunicação e de organização.

O vai e vem debaixo do sol a pino em Teresina é um elemento a mais no cozimento desse processo, na resistência do corpo e na persistência das obras, com o juízo fervendo, o corpo quente e a goela seca. Aqui, a dança há muito tempo vem se fazendo presente nesse contexto de sertão, resistindo, firmando-se em suas expressões próprias e alçando outros caminhos e outras técnicas.

Seu Bumba-meu-boi, reisado, coco e o balandê aos poucos foram dividindo espaço com outros formatos de grupos folclóricos, grupos de escolas, bairros, academias de dança, projetos sociais, grupos independentes, companhias de danças e coletivos; essas formas de organização vão os poucos também mostrando uma parte dessa evolução; sendo a dança clássica e a dança popular os carros-chefe.

[...] 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. [...] 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 Teresina, sem mencionar fora do eixo da capital se estendendo 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) (LIRA, 2017, p. 30-31).

A autora também faz alusão aos espaços alternativos que continuam atuando com dança na cidade, são eles: CAMPO Arte Contemporânea, Canteiro/Instituto Punaré, Organização Ponto de Equilíbrio (OPEC); assim como alguns artistas locais que contribuíram para a criação da Escola Estadual de Dança Lenir Argento, são eles: Lenir Argento, Helly Batista, Eleonora Paiva, Elisabeth Vasconcelos, Frank Lauro.

Assim, aos poucos, os caminhos percorridos pelos artistas da dança foram se ampliando, embora suas produções ainda estivessem muito voltadas para o próprio contexto; alguns deles conseguiram alçar outros voos.

Muitos desses artistas foram se qualificando entre esses espaços ou, vez por outra, indo para outros estados participar de festivais ou cursos de atualização; por vezes inspirados pelo Balé da Cidade e Balé Folclórico, que sempre estiveram em evidência nas mídias locais e pelos prêmios alcançados em festivais nacionais e internacionais.

Uma outra importante ação refere-se ao Festival Internacional de Dança, realizado há 22 anos pela Prefeitura de Teresina. Esse Festival competitivo serve como vitrine para que bailarinos do Piauí e de outros estados, possam ter contato com profissionais conceituados e assim facilitar o acesso a companhias de balé nacionais e internacionais. Na sua última edição, em 2019, foram mais de 400 coreografias apresentadas.

Outra iniciativa da prefeitura mantida por muitos anos, foi a parceria com a Escola Bolshoi no Brasil, enviando alunos selecionados anualmente para esta formação, onde vários bailarinos clássicos conseguiram se projetar e hoje circulam em grandes companhias.

Atualmente, outro festival de dança vem se consolidando, ganhando destaque e se projetando nacional e internacionalmente, é o Festival Internacional de Dança (JUNTA), atualmente em sua 6ª edição, sob a direção de três artistas locais, que também integraram o Núcleo do Dirceu: Datan Izaká, Janaína Lobo e Jacob Alves.

O Festival tem integrado e mobilizado uma rede com outros festivais, fortalecendo também uma articulação na região nordeste, promovendo a circulação de obras e artistas; contribuindo para um pensamento contemporâneo de dança na cidade através das mostras, debates, intercâmbios e espaços de convivência.

Este ano o Festival JUNTA foi reconhecido pelo GREC Festival de Barcelona como uma das 55 práticas inspiradoras das Artes Vivas na Iberoamérica<sup>15</sup>.

O processo de implantação da Dança enquanto componente curricular da educação básica na Rede Pública Municipal de Ensino em Teresina é muito recente e teve sua inspiração em projetos sociais desenvolvidos no âmbito escolar.

Além de outras iniciativas, nos anos de 2006 e 2008, foi realizado o Projeto 'Educação se faz com Arte', que levou apresentações, oficinas (40 h/a) e mostra de dança para 25 escolas municipais, em cada ano. Esse projeto se deu mediante um convênio firmado entre a SEMEC/Teresina e a Associação dos Amigos do Balé da Cidade. Em 2005, na Escola Municipal Porfírio Cordão, foi criado o Cordão Grupos de Dança, que dentro de seus 14 anos de existência (Fev/2005 a Fev/2019) firmou um trabalho artístico, educativo e de inclusão, que tem sua validade já registrada em pesquisa/dissertação de mestrado, bem como em livro publicado (FREITAS, 2019).

Segundo Freitas (2019), a implantação desse processo iniciou em 2018, como um grande laboratório de pesquisa em educação e arte no qual a dança compôs, com outras atividades, o currículo das Escolas de Tempo Integral (ETI).

Nessa etapa, um dos principais problemas enfrentados foi a carência de profissionais habilitados para assumir as funções. Assim, a primeira equipe foi composta de dez pessoas entre professores efetivos da rede e cinco instrutores estagiários do curso técnico de dança da Escola Técnica Gomes Campos. Apresentando ao final do seu primeiro ano de execução os seguintes resultados:

Os estudos em Dança, no ano de 2018, foram ministrados nos primeiros, segundo, terceiros, sexto e sétimos anos do ensino fundamental, o que, levando em conta as 10 ETIs de Teresina, somam um total de 63 turmas e, considerando uma média de 35 estudantes por turma, totaliza um número de 2.250 criança e/ou adolescentes atendidos (FREITAS, 2019, p.13).

Este pequeno recorte acerca da dança em Teresina evidencia como essa história vem se construindo, trazendo alguns fatos importantes e um ponto de vista sobre uma história que pode ser contada por múltiplas perspectivas.

Talvez este cenário se repita em outras capitais do país, mas, para os fins desta pesquisa, nos interessa conhecer outras experiências de dança, buscar outras

---

<sup>15</sup> A publicação online resultante foi apresentada no Festival Grec, em Barcelona, no mês de julho 2020 e está disponível em: <<http://granerbcn.cat/wp-content/uploads/2020/07/MaplberArtesVivasGrec20.pdf>>. Acesso em: 08/08/2020

articulações tecidas na estruturação da dança contemporânea de Teresina; analisando as interfaces estético-política-formativas, buscando, assim, reconhecer as características constitutivas dos modos de produção e gestão desenvolvidos no Núcleo do Dirceu.

## 2.1 AS DIMENSÕES MICRO E MACROPOLÍTICAS NA COMPOSIÇÃO DE OUTROS ESPAÇOS PARA A DANÇA TERESINENSE

Segundo Rancière (2005, p. 17), “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. São os modos de articulação entre essas maneiras de fazer e as formas de elaboração de sentidos que constituem uma política do sensível, atribuída às grandes formas de partilha estética.

Essa configuração se dá em um exercício contínuo para se estabelecer um regime estético a partir do entrelaçamento de lógicas heterogêneas, pensando essas relações com o mundo de forma ativa e democrática.

O regime estético, segundo Rancière (2005), identifica a arte não só pelas suas diferenças nos modos de fazer e seus critérios de inclusão e avaliação, mas também pela identificação dos modos de ser sensível próprios das artes. “[...] é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 33-34).

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempo e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Na dança, por vezes, a criação de espaços-tempo para a experiência de outras possibilidades artísticas e maneiras de fazer corrobora para uma micropolítica e possibilita a criação de uma rede tecida a partir de devires, vivências e diferentes visões de mundo, contribuindo para sua diversificação e projeção.

Aqui, a abordagem micropolítica é feita pelo viés da “percepção, da afecção, da conversa, etc.”, como proposta por Deleuze e Guattari (2012, p. 99). Na acepção dos autores, a micropolítica opera por um campo de intensidades que não cessa de



agitar e remanejar os segmentos macropolíticos, coexistindo, uma vez que “[...] tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo *macropolítica e micropolítica*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 99). Ambas dimensões – micro e macropolítica – são tomadas pelas conexões que estabelecem.

Toda problemática micropolítica, segundo Guattari e Rolnik (2011, p. 152), “consistiria, exatamente, em tentar agenciar os processos de singularização no próprio nível de onde eles emergem”. Já a macropolítica tende às totalidades, opera grandes conjuntos binários e classificatórios e é a política do plano gerado pela linha dos territórios, das macrodecisões e dos modelos.

Assim, todos são atravessados simultaneamente por duas segmentaridades: uma molar (moderna e endurecida) e outra molecular (flexível e primitiva),<sup>16</sup> que efetivamente se distinguem pelo tipo de natureza de cada dimensão e são inseparáveis, estabelecendo, dessa forma, um trânsito entre segmentaridades e política.

A ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular, ao contrário, é a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, das intensidades. Essa travessia molecular dos estratos e dos níveis, operada pelas diferentes espécies de agenciamento, será chamada de ‘transversalidade’ (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 386).

Para Guattari e Rolnik (2011), a questão da analítica das formações dos desejos no campo social diz respeito ao modo como o nível das diferenças sociais mais amplas se apresentam e se cruzam entre os níveis molares e moleculares, sem uma oposição distintiva, mas numa relação de coexistência, em que o molecular, como processo, pode nascer no macro e o molar pode se instaurar no micro. Assim, conforme os autores:

A análise micropolítica se situaria exatamente no cruzamento entre esses diferentes modos de apreensão de uma problemática [...]. É nesses agenciamentos que convém apreciar o que são as articulações entre os diferentes níveis de subjetivação e os diferentes níveis de relação de forças molares (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 155).

---

<sup>16</sup> “A segmentaridade primitiva é, ao mesmo tempo, a de um código plurívoco, fundado nas linhagens, suas situações e suas relações variáveis, e a de uma territorialidade itinerante, fundada em divisões locais emaranhadas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 93).

Os conceitos abordados são aqui entendidos não pela sua dualidade antagônica, mas pelas dinâmicas existentes na relação entre eles, onde cada um carrega em si o outro, reconhecendo uma homologia entre segmentaridade e política.

A interface existente entre o devir e o ser, permitem um movimento de construção de possíveis, de outros agenciamentos e acontecimentos, podendo ressignificar o lugar onde eles acontecem, desterritorializando e produzindo outras subjetividades.

Nesse processo, do ponto de vista das micropolíticas, surgem linhas de fuga, como vetores que desterritorializam. As linhas de fuga são abordadas em um dos seus aspectos por Deleuze e Guattari (2012) como algo que “sempre vaza ou foge”, que escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificação, ampliando outros contextos, friccionando entendimentos, diferenças e fazeres como outra forma de existência visando outros modos de produzir conhecimentos e estar no mundo, problematizando questões do território nas dimensões das micro e macropolíticas.

As linhas de fugas implicam o espaço não exclusivamente como a delimitação fronteiriça, mas um lugar de passagem, uma possibilidade de outro modo de existência. A desterritorialização possibilita um outro fluxo, propiciando encontros e outras possibilidades, tal como pode ocorrer em processos de criação artística compartilhados. Nesse sentido, a criação em arte pode possibilitar que artistas e não artistas criem e se autorizem a conviver em espaços para a produção de outras experiências.

Dessa forma, a dimensão de coletivo extrapola as fronteiras preestabelecidas, funcionando como zona de indiscernibilidade, que não pertence, exclusivamente, a nenhum dos domínios específicos ou grupos implicados no processo, mas diz respeito à complexidade da realidade na qual estão inseridos.

O coletivo deixa de ser uma reunião de pessoas e se constitui através de um plano comum a partir das interações, convocando a criação de outros mundos possíveis, tensionando as configurações hegemônicas a partir de movimentos e forças singulares, abrindo brechas, criando outros caminhos, produzindo outros deslocamentos. Nesse sentido, segundo Matos (2011, p. 37):

O corpo na dança, se apresenta como pensamento, que pode propor linhas de fuga e desterritorializações. Para tanto, compreendo a dança como ação política, pensamento transitivo do corpo que, em sua (re)composição, apresenta as informações da diferença contida na singularidade e nos agenciamentos coletivos, já que o ser é uno em sua multiplicidade e se diz na diferença. Vale ressaltar que, para Deleuze, a univocidade não significa a existência de um único e mesmo ser; para esse pensador, os seres são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes.

Essa perspectiva nos leva a perceber que, para a criação de um pensamento artístico, é necessário romper com um território já existente, uma vez que a experiência e a criação se dão no processo de desterritorialização; tornando-se necessário, também, outros agenciamentos e outros encontros no processo.

Dessa forma, é importante ressaltar também o contexto das macropolíticas aqui estabelecidas, a exemplo das propostas apresentadas no Plano de Desenvolvimento Econômico Sustentável do Piauí<sup>17</sup> elaborado em 2013, que expressa a visão de futuro para o Estado, através do plano “Piauí 2050: o futuro que a gente quer”<sup>18</sup>. Onde as demandas culturais se definem em apenas três pontos como:

- a) Carência de Financiamento;
- b) Necessidade de capacitação;
- c) Ausência de inserção no mercado.

A dança é aqui produzida a partir destas condições, atravessada por questões, de ordem molar e molecular próprias desse território sertão. Onde os desafios se desdobram para além dos três pontos apresentados, perpassando também as formas de gerir e de fazer cultura no estado e no município.

Ressignificar esse espaço via arte demanda implicação, ocupação, desejo e agenciamentos entre as dimensões dos sujeitos e do contexto, pautados em um posicionamento crítico; onde o que está dado pode ser tensionado a partir do corpo e seus atravessamentos cotidianos.

---

<sup>17</sup> Plano de Desenvolvimento Econômico Sustentável. Disponível em: <[http://www.cepro.pi.gov.br/download/201608/CEPRO02\\_066a05aca7.pdf](http://www.cepro.pi.gov.br/download/201608/CEPRO02_066a05aca7.pdf)> Acesso em: 03/08/2020

<sup>18</sup> “Piauí 2050 o futuro que a gente quer” disponível em: <[http://187.29.146.68/attachments/article/78/seminario\\_PI2050.pdf](http://187.29.146.68/attachments/article/78/seminario_PI2050.pdf)>. Acesso em: 09/08/2020

## 2.2 ENTRE SUJEITOS E EXPERIÊNCIAS DE DANÇA EM TERESINA

Sobre a experiência e a constituição dos sujeitos, Bondía (2002, p. 21) ressalta a experiência como “[...] [algo] o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”, através dos diferentes encontros vividos com o outro, pois “[...] o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal”, que nos diferencia daqueles que nos cercam. Nessa perspectiva, o aspecto criador da experiência, segundo Kastrup e Passos (2013), mostra a codependência existente entre o mundo que nos aparece e o ponto de vista do modo como se experimenta o mundo.

Nesse processo, cartografar um território de experiências é tentar apreender uma dimensão que vai além do reconhecimento de formas; é acessar vetores transversais que perpassam atmosferas, ritmos, velocidades e intensidades. Para Guattari e Rolnik (2011), é através da cartografia das formações subjetivas que podemos esperar nos distinguir dos investimentos libidinais dominantes.

Assim, se fez necessário investigar territórios, subjetividades e planos de composição, o que me levou a reconhecer e refletir sobre os processos de singularização, as dinâmicas e os agenciamentos necessários à territorialização e desterritorialização, entendendo que:

Os processos de singularização: uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando recusá-los para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos (GUATTARI; ROLNIK, 2011. p. 22).

Dessa forma, considerando que nada está dado e que a subjetividade está constantemente em construção, é necessário ampliar os campos de possibilidades, alargando conceitos, criando e reinventando no cotidiano outros modos de existência, outras formas de relação consigo e com o mundo.

Um processo que pode ser concretizado a partir não só da ação, mas do afetamento e da abertura; um sujeito exposto às possibilidades. Uma casa aberta,

com “[...] tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco”, como nos lembra Bondía (2002, p. 24).

A experiência, sendo entendida como algo que nos passa, tem o sujeito como um território de passagem, um território sensível, no qual aquilo que o acontece produz alguns afetos, definindo-o não pela sua atividade, mas pela sua abertura e receptividade, pelas potências do encontro.

O saber derivado das experiências nos permite uma configuração de uma forma singular de estar no mundo, que é, por sua vez, ética e estética.

Pensar a produção de subjetividades a partir das relações com o contexto, na formação artística dos integrantes do Núcleo do Dirceu, perpassa o entendimento das relações entre os territórios, as singularidades e a multiplicidade de linguagens, criações, formas de aproximação e escuta.

Essa perspectiva promove uma conexão e uma coatuação entre seus agentes e, como um fio transversal, o fazer artístico perpassa as dimensões constituintes dos sujeitos, das processualidades do coletivo, seus territórios e suas experiências.

Analiso as relações produzidas/existentes no território como coimplicadas numa política de vida, agenciando as relações entre os sujeitos nas diferenças, nos seus modos de agir, no modo de subjetivação.

Toda experiência que concretiza uma subjetividade envolve modos historicamente peculiares de se fazer a experiência do si (subjetivação). Toda subjetividade expressa algo de impessoal porque supõe processos de subjetivação onde se dá a *repartição de singularidades* de que fala Deleuze [...] (CARDOSO JR., 2005, p. 344, grifo do autor).

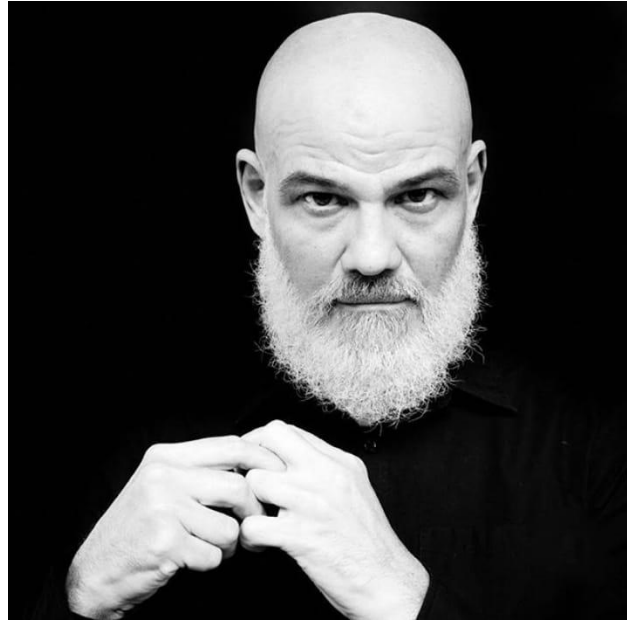
Assim, a elaboração desse mundo sensível a partir da invenção de modos de fazer na arte, provocou um vazamento nas ordens existentes e se efetivou no cotidiano do seu fazer artístico e político.

Entre os sujeitos envolvidos, destaco inicialmente o artista Marcelo Evelin e algumas das experiências vividas por ele, que fez dos deslocamentos sua forma de estar no mundo, percebendo inicialmente as questões e possibilidades do seu contexto para, assim, seguir, alargar suas fronteiras e buscar outro modo de existir.

[...] Marcelo Evelin, pois seus pensamentos/ações de dança evidenciam um modo de pensar/fazer dança em sintonia com o seu modo de ver e se situar no mundo, ou seja, ao observar o seu

processo de criação e sua configuração evidencia-se a correlação contínua entre o modo de se estar no mundo e o modo de se fazer a dança (ALBUQUERQUE, 2010, p. 21).

Figura 2 – Marcelo Evelin



Fonte: Guimarães (2019).

Suas pesquisas, obras e projetos têm o corpo como um campo potente de discussões políticas, provocador de tensões e outros valores sociais nas relações estabelecidas tanto para quem dança quanto para quem participa como público; entendendo a arte como a ferramenta principal e um espaço potente para discutir assuntos diversos.

Sempre foi muito consciente para mim a escolha dos não centros, dos deslocamentos. Fiz meu trabalho até 2006 no centro do mundo, na Europa, e vim trabalhar consciente no subúrbio de Teresina. Tento estar fora dessas ideias de centro, a mim me interessa justamente esses corpos que não são hegemônicos, que não é o corpo treinado, bonito, branco. Me interessa pessoas que estão a margem, que não se encaixam (GUIMARÃES, 2019).

Temas como pobreza e isolamento cultural perpassam seu trabalho, estando imbrincados nas questões que permeiam Teresina e o mundo; pensando uma arte transformadora e resistente, que busca diversas formas de diálogo e interações com o público e a comunidade.

Mas esta relação com a cena artística da cidade não se deu de forma fluida e tranquila ao assumir a direção do Teatro João Paulo II:

*Quando eu voltei para assumir o teatro, eu encontrei assim, aí eu entrei mesmo em contato direto com a cidade, como as pessoas, porque eu estava numa posição; foi importante sempre prestar conta do meu trabalho e fazer uma coisa para cidade, eu sentia que não era sobre o meu trabalho, aquilo que eu queria ou aquilo que me interessava, era um trabalho para cidade. Eu aceitei ser diretor do teatro João Paulo II por que eu achei incrível a coisa dos moradores do Dirceu terem feito dois pedidos e usarem o dinheiro do orçamento público deles, eles pediram um mercado e um teatro para prefeitura, então a prefeitura construiu o teatro. Então para mim, eu aceitei entrar e ser diretor do teatro porque eu ouvi essa história de que o Dirceu, a comunidade do Dirceu tinha pedido e queria usar o dinheiro do orçamento, a parte que cabia o orçamento público deles para construir um teatro e um mercado. Foi incrível porque assim o mercado é o lugar onde se compra comida, uma coisa que todo mundo precisa, uma coisa básica na nossa vida. E um teatro, porque para mim é a mesma necessidade básica do mercado, é onde a gente compra comida para alma, para vida, é onde a gente se alimenta de um outro tipo de alimento. Aceitei aquele desafio, é confesso que com muito pouco como a máquina administrativa no Brasil e mais especificamente no Piauí funciona, mas entrei matando, já com uma ideia muito clara da criação de um Centro de Criação do Dirceu, do Núcleo de Criação do Dirceu, que foi uma ideia que eu trouxe. Propor conversas, eu achava que as pessoas queriam dialogar, queiram abrir seus processos, mas pessoas tinham muito medo de abrir seus processos ou suas ideias para outros grupos, isso foi o que mais me impressionou a princípio, foi medo assim, a desconfiança das pessoas de realmente compartilhar os seus desejos, os seus processos, suas investigações com os outros, e algumas pessoas entendiam que eles não faziam por muito medo (Evelin, 2020).*

Os dissensos produzidos partir da presença de Marcelo Evelin e a criação do coletivo do Núcleo do Dirceu, se deram, inicialmente, a partir das desconfianças e do receio sobre o seu trabalho.

*Teve já desde o início uma corrente muito grande contra mim, me chamando de holandês, dizendo que eu era 'antipático, arrogante'. E teve muita resistência e aos pouquinhos eu fui através da programação, da ideia de programação; porque a ideia de programação de um teatro também, que eles não sabiam, porque quando eu entrei ali eles não sabiam o que eles queriam de mim. Eles queriam um nome para colocar no teatro, o Zé Reis Pereira ele sabia, que talvez eu fosse fazer alguma coisa; mas ele tinha certeza que eu era um nome, que traria, que agregaria algum valor a obra nova da prefeitura de Teresina, que era o teatro João Paulo II. Então propus o Núcleo de Criação do Dirceu, e o Centro de Criação do Dirceu e eles não sabiam nem o que era isso [...] Os próprios artistas não entendiam o que era investigação, então assim, não tinha nenhuma noção do que seria uma investigação artística; não é como hoje que já tem gente fazendo mestrado, que tem gente estudando fora, que tem espetáculos saindo de Teresina para fora do país, tem muita gente fazendo festival contemporâneo, tem tudo isso. Eu não acho que isso é só mérito meu, eu acho que eu trabalhei com uma equipe, que são os artistas. Basicamente, o professor José Reis, que eu considero uma pessoa importantíssima nesse processo justamente porque me deu essa carta branca, mas foi muito, foi uma criação a partir do zero. Assim foi com muita resistência, que hoje ainda tem resistência ao meu trabalho, eu acho até que mais do que na época, porque eu acho que as pessoas reconheciam que eu estava fazendo uma coisa com outras pessoas*

*para cidade, hoje em dia elas acham que eu não faço mais nada para cidade, elas acham que eu sou só o antipático que viaja e que não tem nada a ver, entende? E que desconsideram completamente o meu trabalho, mas foi um trabalho assim de formiguinha lá do zero, foi realmente encontrar uma cidade que não, não tinha porosidade de informação entre os artistas e grupos, não existia assim uma visão, nenhuma visão de que a gente podia fazer alguma coisa (Evelin, 2020).*

As críticas baseavam-se na falta de vínculo do artista com a cidade e com aquela comunidade, assim como na programação ofertada que não atendia à expectativa da comunidade e a distinção que a Fundação Cultural fazia frente aos outros grupos por ela subsidiado.

Vale pontuar o estranhamento dos artistas e da comunidade às proposições e obras produzidas sob a denominação de dança contemporânea, até mesmo para entender que dança era aquela produzida naquele espaço, cheia de questões, onde o corpo nu era algo sempre presente, sem uma música ao fundo e sem contar nenhuma história.

A circulação de novas informações que se davam a partir das trocas contribuiu para a ampliação do entendimento de corpo e suas potencialidades, podendo ele ser vislumbrado e trabalhado na sua forma natural e experienciado pelas relações que ele estabelece no mundo. As obras eram criadas não mais por temas e estilos, mas por questões que perpassavam o cotidiano e nos afetavam e buscavam conexões com outras áreas de conhecimento.

As obras produzidas pelos artistas do Núcleo do Dirceu implicavam os sujeitos participantes desde o início, o que tensionava também as hierarquias nos processos de criação, os modos de operar e o entendimento sobre o papel dos sujeitos integrantes dos grupos; assim como outras percepções que surgiam na convivência.

Durante os três anos de permanência no cargo de gestor do teatro, Evelin afirma que fora o garoto propaganda da prefeitura, com participação ativa nos principais meios de comunicação da cidade; mas essa relação se desfez por tensões com o diretor da Fundação Cultural e o prefeito da cidade, que se deu através do não reconhecimento do trabalho ali produzido, pelo gestor da Fundação Cultural que entendia a identidade cultural da cidade por um viés conservador e limitado.



O que gerou um pedido coletivo de demissão dele, dos demais artistas e funcionários do Teatro e a publicação do seu pedido de demissão nas redes sociais, ato considerado como insubordinação pelo prefeito.

Essa saída polêmica que reverberou nacionalmente nos portais de dança da época com a publicação de uma carta aberta a dança brasileira; fato que dividiu opiniões e criou tensões em Teresina; nesta ocasião Evelin e o coletivo de artistas do Núcleo do Dirceu não contaram com o apoio dos artistas locais e nem da imprensa.

Desde o início a relação entre o coletivo, os artistas locais e o público em geral, por vezes, foi tensionada pela própria presença de Evelin e algumas de suas afirmações sobre a dança aqui produzida; fazendo fortes críticas sobre o povo, os artistas e a produção local:

Quando eu vim para o Dirceu eu sabia que era tudo novo. Eu queria propor arte contemporânea, discussão, uma ideia de descentralização de poder. Eu dizia 'eu quero trabalhar a autoestima das pessoas' e não fazer o social, do jeito que se entende tradicionalmente. Então eu sabia de uma fricção. E acho que a arte vive disso. E, sem modéstia, nosso trabalho tem uma relação com a pós-modernização dessa cidade, uma instância de se trocar, se abrir mais. Mas eu ainda fico querendo ver mais coisas acontecendo e vejo pouco [...] No Núcleo eu não quero ser o professor e ver o outro num lugarzinho de estudante. Eu quero transformar isso aqui num lugar inútil, frágil e improdutivo. Improdutivo? Sim, porque o sistema capitalista tá todo baseado em produzir e eu acho que o artista tem que ser inútil, tem que achar o lugar da inutilidade. O Núcleo é festejado no mundo. O problema é que o Piauí não tem relação com o resto do mundo. Aqui é a terra do Cabeça de Cuia<sup>19</sup>. Inclusive eu tô pesquisando o Cabeça de Cuia pra fazer um espetáculo sobre a maldade. Aqui existe um povo sofrido, que vive com a cabeça enterrada na lama, uma coisa tímida. Esse é o nosso protótipo. Pra mim o piauiense é o Cabeça de Cuia. Eu quero falar disso exatamente pra exorcizar o Cabeça de Cuia que existe em mim (ANDRADE, 2019).

De fato, o Núcleo goza de reconhecimento, pois entendo que Evelin tem um histórico de relações em todo o mundo e um *status* dentro do cenário da dança mundial pela sua atuação; suas experiências lhe permite acessar e transitar com fluência nesses espaços de poder na dança. A implantação do Núcleo e as obras

---

<sup>19</sup> Lenda que faz parte do imaginário folclórico do Piauí, que conta a história do pescador Crispim que, por fome e revolta, matou a própria mãe com um "corredor" de boi e foi amaldiçoado a viver como um monstro nas águas do Rio Parnaíba, devendo matar sete Marias virgens para desfazer a maldição.

produzidas por eles estavam permeadas de provocações que perpassavam e extrapolavam o nosso cotidiano, nosso território e os modos de fazer; mas que propiciava a produção de uma dança contemporânea que conseguia dialogar com o mundo.

Trago, também, outro ponto criticado na época e que vai de encontro à afirmação feita por Evelin sobre o Núcleo ser um grupo aberto; que era o próprio isolamento do grupo com o contexto local, pois essa abertura era percebida mais pela aproximação e acessibilidade aos grupos e artistas de outros estados ou países; o que também era perceptível entre os artistas do Núcleo:

*[...] não como tem hoje em dia, que hoje em dia tem muito mais artista, mas na época, eu sinto que artista ficava mais assim na sua bolha. E a gente no Núcleo ficava muito entre a gente, assim, eu sinto que a gente não se misturava muito. Eu acho que é uma pena isso de certa forma acontecer, muitas pessoas também falavam que a gente era muito fechado, porque a gente não se misturavam muito com os outros artistas na cidade, isso é fato [...]Então, eu percebo que tinha muito essas bolhas, mas de vez em quando eram furadas com algumas discussões que a gente trazia no Núcleo e também muitas pessoas não gostavam, muitos artistas se sentiam talvez até, não sei como usar a palavra, é, machucado. Não sei, como se tivesse trazendo as questões para as pessoas pessoalmente, mas era uma questão mais ampla assim. E aí, o Núcleo, às vezes, a gente se sentia como as bichas podres assim, sabe? Que sempre gostava de trazer questões, que queriam furar algum lugar ou fazer reflexões mesmo assim. Então eu acho que cada artista ficava muito ainda no seu canto, em alguns momentos se misturavam com alguns espetáculos que vinham de fora, que acontecia no Núcleo, como acontecia em outros lugares da cidade [...] E também quando o Núcleo, quando o Marcelo trouxe a proposta do Núcleo, apareceu muito estranho assim para pessoas, os trabalhos eram muito diferentes, não era comum o que a gente estava fazendo. Então, tinha muito esse lugar de cada um fazer sua coisa mais na sua (Cleide Silva, 2019).*

Observo, também, que toda visibilidade obtida pelo Núcleo no país e no mundo deu a ver também a invisibilidade dos outros grupos e movimentos produzidos na cidade. É muito comum, ainda hoje, que qualquer artista da dança local seja perguntado em outros estados se também fez parte do Núcleo; como sendo essa a nossa única referência.

Lira (2017), ao pensar sobre a invisibilidade/visibilidade, aponta questões e problemas encontrados no cenário da dança em Teresina a partir da análise de algumas produções de conhecimentos e discursos hegemônicos na dança e como eles se estabelecem. Suas análises se dão a partir das experiências de três artistas piauienses; entre eles Evelin, que corroboram para a manutenção das linhas abissais presentes na dança.

Ela faz um alerta e uma provocação sobre a importância de reconhecermos esses pensamentos na dança:

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? (LIRA, 2017, p. 71).

Nos chamando a atenção para ampliarmos os olhares e considerarmos a demais produções aqui existentes:

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 (LIRA, 2017, p. 50).

Ao analisar a associação posta sobre circular fora como sinônimo de reconhecimento e parâmetro para qualidade dos trabalhos aqui produzidos, entendo ser importante considerarmos a produção da dança produzida em Teresina como integrante de uma, das múltiplas identidades das danças do país; capaz de construir pontes e superar os isolamentos e as invisibilidades; posicionando-se em relação aos demais contextos, discursos e eventos, diminuindo distâncias, criando conexões e democratizando acessos.

### **3 UMA CASA DE IDEIAS: UM CENTRO DE CRIAÇÃO**

O Itararé é aquele conjunto que foi idealizado para habitação popular que implicou num distanciamento dos seus moradores e dos bairros centrais, localizado a 15km do local mais próximo de acesso ao transporte público, sem saneamento, sem luz e sem muita condição de existência. Com o passar do tempo, essa distância foi dando às condições necessárias para que, aos poucos, o bairro fosse ganhando autonomia; hoje o Dirceu é quase uma cidade.

Ali iniciei meu percurso cartográfico, me permiti percorrer e me perder naquele espaço enorme, onde o próprio aplicativo de transporte não reconhece determinadas localizações, nos levando a buscar outras referências para nos deslocar: a rua das hortas, o frigorífico, o centro de produção, o supermercado e outros; percorrendo lotes e ruas, buscando quadras e casas. Desbravando uma outra Teresina, diferente da que eu já estava habituada a percorrer, reconhecendo espaços que antes eram só uma ideia ou apenas um remoto local de passagem, como o Parque Boa Esperança, o Renascença I, II e III, o Parque Jurema e o Todos os Santos.

O bairro Dirceu é essa imensidão, um mar de casas e ruas que se interligam, borrando fronteiras geográficas e sociais, um enorme tecido periférico que abrange uma grande parte da cidade, que outrora fora um espaço distante e excludente, hoje é um espaço de autonomia, afirmação e desenvolvimento que soube se adaptar as ausências que lhe eram impostas, para se tornar autossuficiente e orgulhoso de seus feitos.

Figura 3 – Teatro João Paulo II



Fonte: Francisco de Castro (2020).

É nesse espaço que, em 2005, foi construído o Teatro Municipal João Paulo II (TMJPII), atendendo a uma demanda popular que escolheu ter um teatro a partir do orçamento popular; criando, assim, a possibilidade de estabelecer um outro circuito artístico, deslocado do complexo cultural estabelecido no centro da cidade. Aquele seria um espaço para legitimar mais ainda a força daquela comunidade, reconhecendo a cultura que se produz naquele território.

Assim, a convite do então presidente da Fundação Municipal de Cultura (FCMC), Prof. Zé Reis, que o coreógrafo Marcelo Evelin assumiu a direção do TMJPII em 2006 e inicia naquele bairro um dos mais significativos espaços de formação e pesquisa artística da cidade.

Uma de suas ações iniciais foi a implantação do Centro de Criação do Dirceu (CCD), como um projeto de formação desenvolvido nesse espaço teatral, tinha como objetivo estabelecer um novo modelo de ocupação e residência artística, diferente do modelo tradicional adotado em outros espaços artísticos da cidade, possibilitando que vários artistas e não artistas pudessem experimentar e se aprofundar em pesquisas e discussões acerca das artes do corpo e seus desdobramentos.

Durante este período, o Centro de Criação desenvolveu um conjunto de ações formativas e uma vasta programação artística, reunindo artistas locais, grupos-residentes e aproximadamente 500 alunos entre crianças, adolescentes e

adultos da comunidade do Grande Dirceu. O Núcleo do Dirceu atuou nesse organismo como disparador de ações, pesquisas e criações, em constante intercâmbio.

Através do convênio firmado com a FCMC para a concessão de bolsas para os jovens artistas-criadores, foi possível que o grupo fosse se organizando e se consolidando; e sua forma de articulação fosse ganhando outros contornos, estruturando-se a partir das próprias necessidades, tal como o próprio bairro Dirceu; onde as suas fragilidades se tornavam bases para outras formações complementares que retroalimentavam as ações do Teatro e do Núcleo do Dirceu.

Manter a dinâmica e as ações formativas e artísticas do Núcleo e do teatro, aos poucos foi se tornando não só uma demanda da rotina e das programações, mas apontou-se como uma das formas de estabelecer outros aprendizados e outras formas de convivência; estabelecendo seus modos de operar mais colaborativo, aprofundando e verticalizando as experiências, transformando necessidades em oportunidades. Como relata Layane Holanda<sup>20</sup> (2020), uma das artistas integrante do Núcleo.

*[...] o que a gente estava propondo era criar novos modos de viver a cidade, criar novas relações para se estar na cidade e cavar um espaço para viver a arte de uma maneira, estudar a arte de uma maneira mais profissional, assim, profissional no sentido de o meu tempo é um investimento, então eu preciso receber por isso. Então a gente entendia também aquilo como uma coisa profissional, assim, tipo, tô levando a sério. E aí eu acho que a dança nesse momento em Teresina pensando, ganhou um folego; porque ganhou um folego no sentido de produção, os dois primeiros anos do Núcleo a gente teve uma safra imensa de experimentos e de espetáculos. A Mostra do Dirceu, eu lembro que foi um acontecimento, foi incrível, foi muito legal a 1ª Mostra do Dirceu, em que a gente usou todos os espaços do teatro, tinham as oficinas que a gente dava para comunidade e aí tinha mostra dos alunos das oficinas, mas ao mesmo tempo isso veio, claro; cerceado, assim, sei nem se essa palavra é certa, cerceado, veio carregado de um certo estranhamento, eu acho que o estranhamento principal foi mais com a classe artística do que com o bairro.*

---

<sup>20</sup> Artista multidisciplinar com um percurso que cruza dança, teatro e gestão cultural. Arte-Educadora com formação em artes visuais (UFPI/2016), com atuação de 19 anos no campo das artes performáticas. Integrou desde sua fundação o coletivo Núcleo do Dirceu e Galpão do Dirceu em Teresina (PI), onde desenvolveu criações de espetáculos, colaborações, residências artísticas, oficinas, turnês, captação e gestão de projetos, circulando por importantes festivais de arte, nacionais e internacionais. Integra o corpo docente na Escola Estadual de Dança Lenir Argento e Curso Técnico de Dança (SEDUC/PI). Curadora e diretora artística do TRISCA Festival de Arte para Criança (Sesc PI/2016) e coordenou o projeto N U V E M (2016-2017) um conjunto de ações que discute arte, infância e cidade. Atua como Instituto Punaré/Canteiro onde vem desenvolvendo estratégias de sustentabilidade para o fazer artístico por meio do agenciamento, consultoria e desenvolvimento de projetos culturais. Disponível em <<http://lattes.cnpq.br/6768977136428536>>. Acesso em 15 dez. 2020.

Figura 4 – Layane Holanda



Fonte: Pinto (2017).

Da mesma forma a artista ressalta a importância do processo formativo, ali desenvolvido, perpassando experiências de vidas, conteúdos, políticas e outras construções via arte.

*[...] o campo da dança para mim foi muito importante como formação artística, porque eu acho, que foi estudando dança que eu comecei a encontrar conexões com a filosofia, com a política, com a ideia é, sei lá, de que arte ela tá localizada no mundo, no momento histórico, no momento que ela produz realmente uma coisa que, que é o que salva assim a gente dessa confusão, sabe? [...] Eu acho que pra dança de Teresina, eu acho que foi um capítulo assim de renovação, assim de tomada de folego, mas eu diria antes de tudo de conexão. E eu não acho que isso precisa ser atribuído as pessoas que estavam lá, eu acho que isso é um acontecimento; é que também tem a ver com a própria dinâmica da cidade, eu acho que toda hora isso acontece em todo lugar, gente. [...] assim foi lá que eu comecei inclusive a conhecer outras referências artísticas anteriores a mim que eu nunca tinha ouvido falar, então para mim realmente eu acho que, como política pública, o Teatro João Paulo e o Centro de Criação do Dirceu, foram três anos muito intensos. E para mim esses três anos são um demarcador importante para o que é o coletivo Núcleo de ensino porque esses três anos, são os três anos de formação e a partir daí o coletivo ganha uma atuação mais autônoma produzindo coisas, mas nesses três anos e foi ali que a gente construiu uma relação com o bairro. Só a partir dali que a gente pode cogitar ter um galpão, cogitar fazer um projeto que era do bairro (Layane Holanda, 2020).*

Embora a maioria dos artistas morassem no próprio bairro, a experiência de ocupar um Teatro era uma outra forma de se relacionar com aquele lugar, que tensionava muito as referências anteriores e o repertório de cada um dos artistas

que integraram o Centro de Criação do Dirceu. O grupo formado por artistas e não artistas trazia no próprio corpo as questões que comporiam as obras ali criadas.

Figura 5 – Rômulo Alvarenga (Cipó)



Fonte: Imagem cedida pelo artista.

Rômulo Alvarenga<sup>21</sup> (2020), morador do bairro e capoeirista, mas conhecido como Cipó<sup>22</sup>, se aproximou do Núcleo através das aulas de Yoga e aos poucos a experiência foi se ampliando, mudando referenciais anteriores e ampliando as possibilidades de relação com o corpo, a dança e a cidade.

*[...] Acho que muda, mudou minha forma de pensar a ideia de dar aula. Porque até então a gente estava falando aqui de escola. Até então eu tinha esse pensamento de que a gente tem que aprender para ensinar, conteúdo. E aí, a gente começar a ter esse trânsito lá no Núcleo de artistas, de uma outra maneira de pensar criação, que não é de dizer como é que se faz alguma coisa, ou baseado na coreografia. Eu nem*

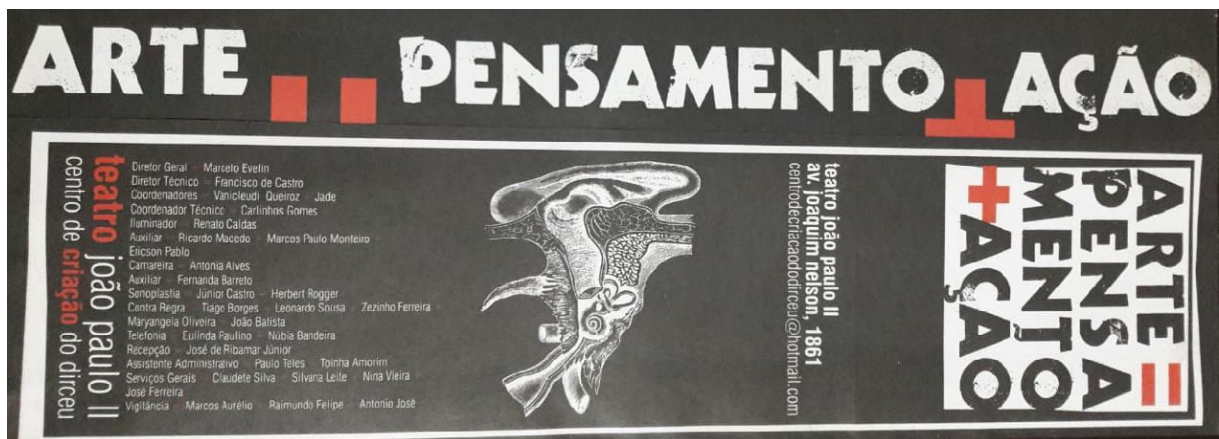
<sup>21</sup> Em sua definição, é artista e pesquisador em dança, com um percurso que cruza capoeira, *break dance* e dança contemporânea. Graduado em Licenciatura Plena em Educação Física pela Universidade Federal do Piauí (UFPI/2010). Tem formação em Dança junto ao Núcleo do Dirceu desde a criação em 2006, até 2012. Plataforma de artista que atuou em Teresina, Piauí e desenvolveu ao longo de seis anos diversas ações entre criações de espetáculos, colaborações, residências artísticas e oficinas. Dentre estas, o Projeto 1000CASAS (2011-2012) com a intervenção jardim em casas sem muro do Grande Dirceu. Projeto Instantâneo, pesquisa em Improvisação (2006 - 2009). Espetáculo Matadouro/ Marcelo Evelin/ Núcleo do Dirceu e Demolition Incorporada. Em dois anos morando no exterior, colaborou com artistas de áreas da dança e artes visuais, entre Holanda e República Tcheca. Participou de importantes mostras e festivais, a exemplo do Palco Giratório 2014 com Menu de Heróis. Atuou como professor dos cursos técnicos de dança nível médio (2015 a 2017). Atualmente é bailarino e pesquisador na Escola Estadual de Dança Lenir Argento junto ao projeto Redemoinho. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4892079757455327>>. Acesso em 15 dez. 2020.

<sup>22</sup> Nome artístico adotado pelo artista e aqui nessa pesquisa.



*tinha essa referência, na verdade, de coreografia, ou saber dançar na música, ou esse tipo de coisa, mas pensar esse processo dialético do acontecimento. De como é que cria um lugar para estar junto e criar uma oportunidade para uma coisa, uma energia a partir dali. Eu acho que isso foi uma das coisas mais importante ali, não só para o Núcleo, mas para cidade assim. Porque eu acho que isso, não sei, talvez eu vou está falando besteira se eu disser que o Núcleo trouxe isso, mas eu acho que como proposta do coletivo, eu acho que isso foi uma das coisas que mais impulsionou os acontecimentos dali. E eu acho que isso também provocou alguma coisa na cidade assim, tentando até ser pouco modesto, na verdade disso, mas eu acho que teve uma fricção nos modos de fazer, no modo de praticar as coisas.*

Figura 6 – Folder Núcleo



Fonte: Evelin ([2006]).

A arte produzida nesse grande laboratório, trouxe para a cidade uma programação efervescente que tensionava o circuito cultural existente, as relações entre o corpo e o ambiente e os modos de produção em arte contemporânea, conforme apresenta Evelin ([2006]) no *folder* acima:

A arte contemporânea transita pertinente pelo território das nossas metáforas pessoais, elaborando pensamentos e ações geradas no corpo e difundidas por ele, avançando ao lado da ciência, biologia, filosofia e tecnologia, que nos obrigam com suas descobertas recentes a repensar o sentido de nós mesmo e do outro e de como percebemos, experimentamos e organizamos o mundo a nossa volta. Tomando o corpo como agente e sujeito do aqui e do agora, a arte contemporânea fundamenta nossa existência sócio-política-cultural, construindo novas estratégias de sobrevivência através da relação coevolutiva processada entre o corpo e ambiente. Com Saturno oscilando sobre nossa cabeças nesse ano de 2006 – cobrando maturidade e prometendo transformação – o Teatro João Paulo II abre suas portas para a pesquisa, o desenvolvimento e a difusão da arte contemporânea em seus propósitos mais amplos, desfazendo as barreiras entre o dentro e fora, regional e universal, popular e erudito, individual e coletivo, através da implantação do Centro de Criação do Dirceu que funcionará em torno do teatro, da

dança, da música e da imagem, no bairro do Grande Dirceu na cidade de Teresina, estado do Piauí, Brasil.

Apresentamos ao longo dessas próximas seis semanas espetáculos dos mais variados estilos e vertentes, numa tentativa de pontuar artistas locais, suas indagações, seus feitos e artimanhas, suas palavras, gestos, sons e movimentos. Ao mesmo tempo ocupamos nossos estúdios com oficinas e laboratórios, proporcionando um cruzamento entre ideias e pessoas que resultará no INSTANTÂNEO, um projeto de improvisação e composição espontânea, trazido ao público como parte do processo de destilação dos pensamentos e ações que formam a base de nossa expressão artística.

Dá mesma forma é relevante salientar que todo o processo formativo iniciado no Teatro João Paulo II, com o Centro de Criação, também, foi importante para a formação de público para arte contemporânea; não só no bairro, mas para a cidade através das articulações e dinâmicas que nele foi criado. Segundo Evelin (2020), “o espectador sofreu essa formação a partir do Núcleo, operando sobre ele”.

É relevante apresentar e discutir a implantação do Núcleo e as bases que lhe deram sustentação, pois nela estão contidas as pistas para entendermos as forças mobilizadas para a construção do longo processo de formação que contribuiu para construção de um pensamento contemporâneo para arte em Teresina.

### 3.1 PISTA Nº 1: O ARTISTA DO NÚCLEO DO DIRCEU COMO UM POTENCIAL INTERVENTOR DA REALIDADE

Esta foi uma das premissas na implantação do Centro de Criação do Núcleo do Dirceu que contou com a concessão de 20 bolsas para artistas pesquisadores pela Prefeitura Municipal. O próprio entendimento de fazer pesquisa em arte foi algo que veio e que levou um tempo para ser assimilada pelos integrantes daquele novo grupo, como relata Evelin (2020):

*[...] Eu falei ‘mas você tem um salário pra pesquisar, você tem um salário pra ler, você tem um salário pra ficar olhando pro mundo e vê o quê que isso te inspira, você tem um salário pra ficar deitada no chão e reconhecer os teus ossos’. Então eu levei, totalmente, assim de forma radical para um outro lugar, porque não tinha exatamente a compreensão, a compreensão na época era se eu estou ganhando um dinheiro eu tenho que fazer um serviço como qualquer outra pessoa, limpar uma mesa, varrer um chão, atender um telefone. Isso foi difícil no começo que eles entendessem, e quando entenderam começaram realmente a trabalhar na pesquisa, na investigação, começaram a se organizar com outro tipo de empoderamento, isso foi muito lindo de ver. O empoderamento que deu nas pessoas por estarem ali [...] porque isso é o que acontece com autonomia, quando a pessoa é autônoma, quando a pessoa encontra dignidade para trabalhar ela pode mudar o mundo.*

Este incentivo e todo o equipamento do Teatro à disposição do grupo contribuiu para que, durante três anos, os artistas pudessem se dedicar a uma formação múltipla oferecida pelo Centro de Criação através das oficinas, leituras, encontros, estudos, intercâmbios com outros artistas e grupos que vieram de diversos lugares do mundo para conhecer o trabalho desenvolvido no Núcleo do Dirceu.

As pesquisas/formações ultrapassavam o fazer artístico, pois o artista era entendido para além do criador, pois considerava-se também todos os conhecimentos necessários para a gestão da carreira, do espaço ocupado, das necessidades inerentes a manutenção do Núcleo e das relações com a cidade.

*[...] o interesse do Núcleo era criar um contexto de dança em Teresina onde as pessoas pudessem olhar para dança como pesquisa, como estudo e olhar era nesse sentido uma escolha de estar junto para criar esse lugar. Onde eu não precisava sair do meu lugar, como artista, para ir para outro lugar ter a formação, que a gente aprende. Que aqui não tem, então, você sai para outro lugar, então, as pessoas estavam interessadas em criar esse lugar para estudar, para pesquisar, para criar. Criar esse outro modo de fazer dança, porque já existia dança aqui e era feita por uma série de profissionais. Mas aquele grupo, aquela convergência de linguagem diferente onde a gente queria criar um contexto que era um contexto de discussão coletiva, colaborativa, compartilhada, próximo de uma horizontalidade. E que valorizasse a heterogeneidade de modos de pensar e de fazer (Soraya Portela, 2020).*

Essa prática da horizontalidade por eles adotada, diluía entre todos as responsabilidades e obrigações, quebrando as hierarquias e provocando cada pesquisador a gerenciar suas demandas artísticas, seus aprendizados, suas produções, suas redes, alinhadas às demandas do coletivo.

Dessa forma, a pesquisa ampliava-se e conectava-se com outras linguagens, com outros setores e, estas experiências de produção artística, desdobravam-se em uma prática formativa, provocada e orientada por Evelin.

Uma das ações que demandavam, semanalmente, essas pesquisas era o Projeto Instantâneo, voltado para improvisações artísticas e que foi desenvolvido por três anos, sempre às quartas-feiras, se tornando uma ação formativa muito importante para os pesquisadores do Núcleo.

*[...] o Instantâneo, que nós fizemos durante 3 anos, todas quartas-feiras que, para mim, é um projeto extremamente importante para se pensar o Núcleo do Dirceu. O Instantâneo foi escola, o Instantâneo foi o dia da prova da escola, porque a gente subia no palco toda semana sem saber o que ia fazer e começou a juntar o público, o*

*Instantâneo durante eu acho que só os dois meses vinham pouco gente, mas os outros 30 meses que seguiram foram casa lotada toda quarta-feira, foi um fenômeno assim [...]*

*O Instantâneo por exemplo [...] para falar de corpo-cidade o Instantâneo está aí, é esse hífen entre corpo e cidade. Porque era um projeto que as pessoas começaram depois de alguns meses; eu comecei a sentir que as pessoas do bairro, que 95% do público do Instantâneo semanal eram as pessoas do Dirceu, porque estava ali próximo vinha, era uma coisa fácil. Era uma coisa que não tinha release, não era uma peça de teatro que eu tinha que compreender, então era uma coisa, era um evento. As pessoas começaram a entender aquilo ali como um evento, como um acontecimento cênico. Que acontecia naquele palco e elas começaram a ficar muito orgulhosas como se fossem delas aquele projeto; foi o projeto realmente das pessoas do Dirceu, elas chegavam no teatro como se aquele teatro fossem delas, como aquele espetáculo que vai ser encenado elas também tivessem encenando, isso a gente reconheceu constantemente. Depois de meses da gente fazer, uns meses, uns 6 meses isso ficou muito claro para gente, o orgulho daquelas pessoas, como elas falavam do que elas viam e aí depois elas começaram, por exemplo, começou a acontecer os tiroteios dentro do Instantâneo, o quê que era um tiroteio? As pessoas começavam, a gente abria a cortina, começava o espetáculo e as pessoas começavam a 'panpanpanpan', faziam assim 'hummm' pro outro não sei quê, começava a gritar, começavam a falar. E eu ficava muito incomodado no começo, até o dia que eu percebi que aquilo era a maneira deles se colocarem, aquilo fazia parte do espetáculo; os espetáculos não precisam ser, necessariamente, serem espetáculos onde você tem que está calado, onde você tem que tá comportadinho para ouvir como você fica na igreja; nos espetáculos eles podiam ter a participação das pessoas, sejam atirando, sejam gritando, sejam comentando: 'Eita, tá com a bunda de fora! Eita, a muie num sei o quê.. caiu! Eita, o homem tá ali'. Eles falavam o tempo inteiro. O Instantâneo era um espetáculo que aconteciam duplamente, tinha uma coisa que acontecia no palco e tinha uma, um outro processo, que para mim era muito mais potente, muito mais necessário, muito mais determinante; no público, na plateia, porque eles traziam o imaginário deles, eles traziam o lugar deles, eles traziam o que eles eram, eles falavam, comentavam a maneira deles, a partir da realidade do imaginário deles. Então aquilo eu comecei a compreender como um processo extremamente potente para que aquele povo fosse incluído, para aquele povo realmente participasse de um processo artístico. Então assim o processo artístico ali não estava só ligado aos artistas do Núcleo, estava ligado a toda uma comunidade que estava ali atirando, gritando, dizendo o quer que seja. Foi um dos processos mais rico da minha vida, foi uma coisa onde mais aprendi, eu utilizo demais assim dessa sensação; todos os espetáculos que eu fiz depois que colocam o público horizontalmente com os performers no mesmo lugar e sem lugar fixo, vem muito dessa compreensão desse lugar de público participante dentro do processo artístico. Então assim a gente dialogava diretamente com essa realidade de uma maneira não didática (Evelin, 2020).*

Falar do projeto Instantâneo é importante, pois ele surge como a matriz dos vários processos formativos e artísticos por eles desenvolvidos, desestabilizando o fazer artístico através da pesquisa, da relação com o público, do compromisso com espaço e com a cidade. Criar, apresentar e avaliar os resultados dessa troca com o público e os outros artistas do local que também eram convidados a participar, animava um ciclo que se fortalecia ao tempo que se complexificavam e

desestabilizavam os papéis e os lugares: formava-se o artista, o pesquisador, a programação, o público, o Núcleo e o Teatro na comunidade. Contribuindo, assim, para ampliar as fissuras existentes nessas relações, onde as diferenças e os conhecimentos se complementam e se tornam potências de criação:

Com a desestabilização emerge o plano de constituição dos domínios de conhecimento em que as dicotomias dão lugar aos híbridos e as fronteiras apresentam seus graus de abertura, suas franjas móveis por onde os saberes se arguem e as práticas mostram sua complexidade (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 202).

Dessa forma o Núcleo do Dirceu foi aos poucos assentando suas estruturas numa realidade muito específica, onde as formações, as experimentações cênicas e as relações estabelecidas entre os artistas, o Teatro e a comunidade foram ampliando esses graus de abertura e formatando uma identidade muito própria para o espaço e os projetos lá desenvolvidos.

Buscava-se a partir daquela realidade outras perspectivas para a formação e intervenção na comunidade, propondo outros trânsitos artísticos entre o centro da cidade e o Dirceu, entre a cidade de Teresina e outros polos de dança no Brasil e no mundo; assim como a formação de público para a dança contemporânea e outros entendimentos sobre o fazer arte naquele contexto tão dicotômico, repleto de ausências e potências, aproximações e distanciamentos, árido e fértil ao mesmo tempo.

### 3.2 PISTA Nº 2: A PRECARIEDADE COMO VIA DE CRIAÇÃO NA OBRA *1000 CASAS*

Esta foi a relação estabelecida a partir das ausências do cenário artístico, dos distanciamentos e do pensamento vigente no período, que foi por eles entendido sob a perspectiva da oportunidade e a partir desse outro entendimento foram estabelecidas práticas e um posicionamento que se distanciava do vitimismo e tornou-se potência para diversas criações e aprendizados, conforme Evelin (2020):

*[...] mas a minha cidade de escolha, de trabalho, é Teresina cada vez mais, cada vez mais eu consigo reconhecer na precariedade desse lugar uma forma de tá próximo de uma realidade, próximo de uma potência, próximo de alguma coisa que pra mim é a base, é o pilar do trabalho artístico, essa noção política, essa noção humana, essa*

*noção igualitária entre as pessoas e assim essas visões de transformação de mundo, então assim o pilar foi isso, ninguém deu nada.*

Embora comumente, o conceito de precariedade denote uma relação direta com a escassez, em uma abordagem artística, a precariedade propõe a ser potência de criação e relação entre obra-espectador, entre criador-mundo. Essa visão está relacionada com as concepções de Lygia Clark e Hélio Oiticica (1998), Eleonora Fabião (2011) e presente também na obra *1000 Casas*, de Marcelo Evelin<sup>23</sup>.

Fabião (2011, p. 65, grifo do autor), por sua vez, propõe precariedade na performance como base conceitual e estratégia dramaturgica para criar performances, uma vez que os:

Performers são poetas que investigam, criam e disseminam precários: precariedade do *sentido* (que deixa de ser pré-estabelecido e fixado para ser condicional, mutante, performativo), precariedade do *capital* (cuja supremacia é desbancada e a pobreza exposta), a precariedade do *corpo* (que longe de ser percebida como deficiência, é atualizada como potência) e a precariedade da *arte* (que se volta para o ato e para o corpo).

A precariedade, em seus múltiplos sentidos, tornou-se assim o mote no processo artístico e também disparadora de processos de desmecanização de hábitos, olhares e posicionamentos, superando as antigas representações, recriando e dinamizando os corpos, a presença e as experiências; perpassando as dimensões conceituais, políticas, sociais e econômicas.

Um exemplo foi a relação construída no início das atividades do Teatro João Paulo II, que foi estabelecida a partir de algumas dificuldades e limitações, e estas foram as ocasiões onde a posição do artista era deslocada provocando a adoção de uma prática proativa frente as demandas para a manutenção das ações como um todo:

*[...] a gente ia atrás às vezes de informações, que não tinham necessariamente a ver com o fazer propriamente do ensaio, da obra, mas era fazer artístico no sentido de cadeia produtiva. 'Como é que a gente pode, como é que o Núcleo pode criar aqui dentro o que ele precisa? O quê que a gente precisa? A gente precisa de um produtor? Como é que a gente faz um produtor?' Igual assim acho que rolava na pré-história 'O quê que a gente precisa? Precisa de um negócio que enfia ali. Pois como*

<sup>23</sup> Esse termo também é explorado por diversos autores, como Vilar (2017). Neste texto optamos pelos autores acima citados, cujas abordagens criam nexos com o conceito de micropolítica de Deleuze e Guattari.

*é que a gente faz um negócio que enfia?’. ‘O quê que a gente precisa? A gente precisa de um assessor de imprensa, a gente precisa de alguém que escreva, a gente precisa de alguém que faça um site, a gente precisa de alguém que faça uns flyers ou a gente precisa de alguém que dê aula’. Então eu acho que a gente ia de alguma maneira se revezando nisso, então os profissionais que vieram para o Núcleo não foram artistas apenas da investigação do movimento ou da composição coreográfica, assim, a gente recebia realmente gestores, projetos que estava trabalhando com circulação e a gente tinha uma coisa que era assim, que isso eu levei para vida. Que é a mesma coisa da comida, que você tira a casca e faz um caldo, do, do miolo você faz um doce, de não sei o quê, pra comida render, isso a gente aprendeu que era assim, ‘Quando vem uma pessoa a gente suga essa pessoa, a gente descasca essa pessoa, a gente almoça com a pessoa, a gente leva ela pra passear, a gente lê com a pessoa, porque é essa convivência intensa que vai fazer com que a gente aprenda daquela pessoa o que a gente precisa’, porque a gente não tinha aqui em Teresina, a gente não tem, a gente até hoje não tem, até hoje a gente está indo fazer o mestrado fora, porque a gente ainda não tem aqui (Layane Holanda, 2020).*

Limitadores como “o não ter” e “o não saber”, não eram usados como desculpas para a não realização, mas eram usados como questão para fazer com o que se tinha, a partir do que se sabia, do que era possível ser aprendido, trocado e inventado. Buscava-se transformar aprendizagem em troca, invenção em realização e questão em possíveis respostas, diversificando sempre as vias para a criação.

Este posicionamento crítico, propositivo e intencional perpassou os modos de fazer desse coletivo, gerados a partir das ocupações, das interações e afecções produzidas entre os artistas, a comunidade e a cidade no exercício de coexistir.

Um outro projeto importante nesse processo foi o Paisagens do Corpo que possibilitou umas das primeiras experiências performáticas nas ruas da comunidade, que propunha uma relação do corpo no ambiente como potência para a interação e criação a partir do espaço:

*[...] mas na prática acho que quando a gente começou a fazer Paisagens do Corpo, assim acho que isso foi mais impactante assim pra gente, porque a gente sai do teatro e vai pra rua, pra começar a performar na rua e vê como é que isso afeta a gente; eu acho que é aí a gente chegou ao lugar de vulnerabilidade, vê que... que não é mais um lugar seguro, na caixa cênica, acho que aí tem uma mudança de fato do corpo, de começar a entender o corpo como parte de uma paisagem e aquela paisagem atravessando o corpo, e aí, é esse lugar totalmente borrado (Cipó, 2020).*

Aqui, a precariedade, entendida como potência de criação e relação entre obra-espectador, intensifica a ação, destituindo o artista e o público dos seus lugares, estabelecendo uma instabilidade nessa relação, borrando através da

experiência as posições previamente determinadas, criando condições para outros conhecimentos e criações comuns.

Tensionando o perfil e o papel dos artistas que integravam o Núcleo, demandando novas habilidades, novos conhecimentos, outros entendimentos, assim como seu protagonismo nesse processo.

### 3.3 PISTA Nº 3: O RIGOR E A PRESENÇA COMO CARACTERÍSTICAS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO NÚCLEO DO DIRCEU

Essa pista trata sobre o quão importante é a atuação e o comprometimento com o que se é, o que se faz e como se faz. É sobre não aceitar as limitações e os pré-julgamentos inicialmente impostos; é a erradicação do vitimismo a partir do compromisso do que se pretende construir. Assumindo sua própria identidade, criando outras realidades a partir do desenvolvimento de habilidades, criação de redes, da complementaridade de conhecimentos e dedicação.

Um posicionamento ético, que não está apenas voltado a simples integração entre atos, conforme nos apontam Escóssia e Tedesco (2015, p. 106), uma vez que:

Agir eticamente significa se colocar como ponto singular de uma infinidade aberta de relações, sem que sua ação se ampare em normas que funcionam como formas a priori, impostas do exterior à ação. A reticularidade do ato ético é o que permite passar de uma dimensão normatizante para uma dimensão de amplificação do agir.

Dessa forma, Layane Holanda (2020) nos fala sobre a relação de formação como um investimento não só de tempo, mas como um investimento de vida; onde o engajamento e a ação eram uma premissa para resultados:

*[...] E a gente falava em Teresina, mas o Marcelo falava do mundo, falava do Brasil, não falava Teresina; Teresina-Istambul, Teresina-Polônia, Teresina é como qualquer lugar do mundo. Então, o nível de exigência era o mesmo que a gente poderia está tendo em qualquer audição; qualquer, sei lá, residência com qualquer outro artista, era um nível de exigência no sentido de rigor. Então a gente chegava 9:00 horas para a aula de yoga, a gente ficava até 13:00 horas, a gente almoçava, a tarde quem dava aula, dava aula, 18:00 horas já tinha que está se encontrando, toda quarta tinha instantâneo. Então, assim, toda segunda tinha oficina de pensamento, tinha realmente uma grade de atividade. Então os três primeiros anos eu acho que foi uma panela de pressão que cozinhou uma comida com sustância, e aí dali a gente começou a articular cada um os seus projetos, receber os seus convites, com pouco, nos primeiros anos completamente agenciados pelo Marcelo no sentido de orientação.*



Para Cleide Silva<sup>24</sup> (2020), existir e atuar nesse espaço suscitava o rigor a partir da autonomia, da responsividade, a partir da apropriação não só da ideia do Núcleo, mas do próprio espaço, do gerenciamento das demandas de manutenção, de criação e articulação com outras redes:

*[...] E uma das coisas que a gente aprendeu muito a trabalhar no Núcleo, que o Marcelo sempre fazia, é de como a gente ser autônomo assim. Eu acho que isso é muito importante, porque por mais que tinha uma coordenação do Marcelo Evelin, mas cada um conseguia fazer sua própria gestão do seu trabalho, do espaço. A gente não dependia completamente do Marcelo, pelo contrário cada um fazia sua coisa. Eu acho que isso já era gestão, já é o entendimento de gestão. E era o tempo todo assim a gente propondo coisas e no decorrer, depois quando o Núcleo acabou, eu acho que esse entendimento ficou mais forte, porque cada artista foi ocupando lugar na cidade. E por exemplo, eu, Alexandre e o Cesinha, a gente que já tinha uma interação muito mais forte, que já participava de uma organização de Hip-hop, a Interação Ralé, a gente foi para Casa do Hip Hop. Então, a gente foi exercitar, foi fazer isso muito mais na prática, quando a gente foi para lá. A gente fez parte da gestão da Casa Hip Hop. A Layane e Soraya ficaram à frente do Instituto Punaré, elas criaram o Canteiro, e o Jacob e a Bebel ficaram na frente do Balde. Então, eles geriram o espaço por muito tempo, então, a gente de certa forma já exercia isso no Núcleo, quando a gente geria nosso próprio trabalho, quando a gente estava na frente do Galpão, cada um era responsável pelo Galpão, nunca a gente ficou esperando o Marcelo resolver um problema ou sei lá, ficasse a frente do Galpão, pelo contrário, a gente tomava o Galpão como nosso mesmo, inclusive, em alguns textos que a gente já trabalhava no 1000 Casas muita gente citou que o Galpão era nossa casa também, tipo, eu nem lembro de muitos momentos que eu... que eu tinha como viver na minha casa mesmo, sabe? Tipo lembrança que eu estava na minha casa, na época que eu estava no Galpão, porque eu vivia no Galpão, eu já gerenciava o Galpão como na minha própria casa, então, a gente já fazia isso assim.*

---

<sup>24</sup> Cleide Silva, artista da dança, integrou o Núcleo do Dirceu/Galpão do Dirceu (2006-2015). Participou de apresentações em países como Japão, Alemanha, Holanda, França, Bélgica, Portugal dentre outros. Integra o grupo Interação Ralé organização de Hip Hop, fez parte da equipe gestora da Casa do Hip Hop do Piauí por três anos e atualmente é uma das responsáveis pela Casa Dança, um projeto de formação em dança.

Figura 7 – Cleide Silva



Fonte: Imagem cedida pela artista.

Essa presença não se resumia apenas em estar no lugar, mas relacionava-se com a forma como se posicionava junto ao grupo para manter a dinâmica do lugar, como se animava e se ocupava artisticamente o espaço, através de ações, projetos, intervenções, comunicações e demais proposições. Como nos relata Evelin (2020):

*Que eu mais trouxe assim, é a questão do profissionalismo, que não significa dizer: ‘- Ah, eu sou profissional, então eu vou ocupar um espaço superior, ou acima de qualquer um’. Mas o profissionalismo no rigor de como falar do seu trabalho, de como operar o seu trabalho. E rigor não tem nada a ver com fazer aquilo que o povo espera, ou fazer aquilo que faço sucesso, ou fazer aquilo que vai vender lá fora. Rigor e coerência com aquilo que você está desenvolvendo, isso foi a primeira lição do Núcleo do Dirceu. Isso já vinha sendo falado antes do Núcleo existir enquanto Núcleo, assim rigor com que você pensa, rigor com o que você quer, mesmo que seja uma coisa que você não saiba o que, mesmo que seja uma coisa que você não saiba o que é, mesmo que seja uma coisa que você não veja nenhum modelo ou exemplo daquilo que você está pensando fora de você. [...] Eu sentia que tinha muito isso e isso ameaçou muita gente. Então assim, eu acho que essa rejeição, essa dificuldade que eu tive no começo, foi porque ameaçou uma noção de hierarquia [...] Então assim, eram pessoas muito distintas e falando todas o que queriam falar, e todas realmente produzindo aquilo que queriam produzir. Então eu acho que isso trouxe a coisa da horizontalidade foi a primeira característica, e eu acho que foi muito determinante para como o Núcleo operou em Teresina, fora dela e fora dali é desde o início.*

O rigor voltava-se a um compromisso não só com a qualidade das ações desenvolvidas, mas com o fazer artístico e sua continuidade, enquanto uma política de cultura para a cidade.

Estes dois elementos constituíam uma identidade, uma visão do que se pretendia enquanto forma de existência comprometida e compartilhada que, embora utópica em alguns aspectos, era possível dentro daquele espaço de tempo que

contou com um contexto de outras políticas que também contribuíram de forma sincrônica para a ativação e existência desses processos.

Gerando implicações entre o que se faz, onde se faz e para que se faz; alargando as relações com a comunidade, fomentando a produção artística local, confluindo diversas linguagens artísticas, gerando o trânsito de obras e artista de outros lugares, ofertando para a cidade uma vasta programação de dança contemporânea, contribuindo tanto para a formação artísticas quanto para a formação de público para as artes.

### 3.4 PISTA Nº 4: HABITAR O TERRITÓRIO DIRCEU É UM ATO POLÍTICO

Habitar aqui não é apenas sinônimo de ocupar um espaço, mas está intimamente ligado a leitura e a interação que se tem com o contexto. O território é aqui entendido e delimitado a partir das interfaces existentes entre o espaço vivido e as relações estabelecidas, os agenciamentos, os desejos e as apropriações. E, segundo Passos, Kastrup e Escóssia (2015, p. 202-203), está relacionado à aproximação entre conhecimento e criação.

Por outro lado, aproximar conhecimento e criação, afirmar que a ação de conhecer configura ao mesmo tempo, e num movimento de coengendramento, o sujeito e o objeto, o si e o mundo, não é apenas criar um novo conceito de cognição. É um convite a adotar uma certa maneira de estar no mundo, de habitar um território existencial e de se colocar na relação de conhecimento. Enfim, trata-se de uma política cognitiva.

Essa via demanda uma implicação com as questões que emergem no lugar que se ocupa posicionando, também, ética e politicamente suas criações.

Soraya Portela<sup>25</sup> (2020) enfatiza em sua fala a importância de um diálogo comprometido com o fazer artístico engajado e com questões bem definidas:

---

<sup>25</sup> Soraya Portela, é artista e educadora. Atua nas áreas gestão, criação, curadoria e processos de aprendizagem em dança relacionados a infância e terceira idade. Iniciou seu percurso como artista no coletivo Núcleo do Dirceu/Galpão do Dirceu, onde participou de criação de espetáculos, residências artísticas, oficinas, palestras, turnês, gestão de projetos artísticos e circulou em importantes festivais nacionais e internacionais. Atuou na gestão compartilhada do Galpão do Dirceu (2009-2015). É graduada pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI/2004) em licenciatura plena em Educação Física. Atualmente cursa Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança na UFBA. É presidente do Instituto Punaré - incubadora de projetos que conecta artistas e colaboradores em projetos multilinguagens voltadas para o desenvolvimento das artes em Teresina (2007-2019). Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6122435415503847>>. Acesso em 15 dez. 2020.

*[...] porque a gente entendia, eu pelo menos, para mim era muito importante pensar assim, que não existe o que eu estou criando deslocado de onde eu vivo. Então, acho que nesse sentido é muito claro de que é, pensar processos artísticos em diálogo com o lugar que você vive é o mínimo que um artista pode fazer. Que esse lugar de aprender precisa ser o lugar de todos os lugares, que é realmente o da interação, o da convivência, o da observação, o da experimentação.*

Figura 8 – Soraya Portela



Fonte: Imagem cedida pela artista.

Sobre ocupar o espaço, Cleide Silva (2020) destaca, também, uma mudança percebida nas relações estabelecidas entre o Núcleo do Dirceu, o Galpão do Dirceu e o próprio bairro do Grande Dirceu:

*[...] porque às vezes, assim, quando era Núcleo do Dirceu tinha mais a ver com as pessoas, e aí, quando foi Galpão do Dirceu tinha a ver com um lugar, tipo, é como se o Dirceu tivesse uma casa, sabe? As pessoas pudessem se sentir em casa no Galpão, não que o teatro não fosse assim, mas eu acho que o teatro tinha um lugar mais da gente, dos artistas, do Núcleo ter o período de formação, assim, foi um período de formação onde vinha vários artistas de fora, onde tinha os artistas daqui também com os artistas trocando, dos artistas daqui com os próprios artistas daqui. Então quando foi o Galpão foi não tinha nada a ver mais com a gente, não era sobre a gente, não era sobre os artistas, era sobre um lugar aberto para qualquer pessoa ocupar, qualquer artista podia ir lá propor uma coisa, se misturar com a gente, ou a gente se misturar com qualquer pessoa do Dirceu, ou com sei lá, com um morador, porque tinha muito isso assim, da gente ter um espaço mesmo do Dirceu, sabe como uma praça?*

Existir enquanto Galpão, enquanto espaço autônomo de uma política de cultura, reconhecido como um ambiente de formação, difusão, produção e criação

em dança fez desse local uma referência nacional e internacional, de (re)existência e autenticidade nos seus modos de produção e relação com o contexto.

O Dirceu é esse território de contrastes e questões e era a partir deste espaço árido e relegado, que surgiam os elementos, as questões, os experimentos e as criações; o Dirceu era o mote e a potência da existência balizada pelas coisas corriqueiras do dia-a-dia e dos atravessamentos que tencionavam a rotina e a própria cidade.

### 3.5. UMA C<sup>A</sup>S<sub>A</sub> DE IDEIAS: UM NÚCLEO DE CRIAÇÃO

De que recursos dispõe uma pessoa ou um coletivo para afirmar um modo próprio de ocupar o espaço doméstico, de cadenciar o tempo comunitário, de mobilizar a memória coletiva, de produzir bens e conhecimento e fazê-los circular, de transitar por esferas consideradas invisíveis, de reinventar a corporeidade, de gerir a vizinhança e a solidariedade, de cuidar da infância ou da velhice, de lidar com o prazer ou a dor? Que possibilidades restam de criar laço, de tecer um território existencial e subjetivo na contramão da serialização e das reterritorializações propostas a cada minuto pela economia material e imaterial atual? (PELBART, 2002).

As provocações feitas por Pelbart (2002), ao mesmo tempo em que vislumbram um ideal, traduzem em poucas linhas as bases que assentam o trabalho produzido por Evelin e os artistas que integraram o Núcleo.

O Núcleo do Dirceu foi uma plataforma de artistas e produtores que tinha como principal campo de interesse as linguagens das artes do corpo e artes performáticas; atuando no cruzamento entre as linguagens artísticas, assim como nas áreas de formação, produção, gestão e pesquisa. Como dito anteriormente, originou-se a partir das ações desenvolvidas no Centro de Criação do Dirceu; após a saída de Evelin e do grupo de artistas residentes do Teatro João Paulo II em 2009; sua permanência se deu entre os anos de 2006 a 2013.

Após a saída do Teatro João Paulo II, o Núcleo do Dirceu e seus integrantes passaram por outros espaços e sediaram-se no novo espaço intitulado Galpão do Dirceu, localizado no bairro Dirceu Arcoverde, na Rua Jaime Fortes, nº 3.228, atrás do Comercial Carvalho, na Avenida das Hortas, na periferia da cidade de Teresina, no Piauí, na região Nordeste do Brasil. É importante que essa localização interiorana e deslocada seja descrita para que a visualização do Núcleo seja possível e traga o entendimento da existência das outras camadas que fazem parte desse contexto.

Figura 9 – Galpão do Dirceu



Fonte: Nascimento (2016).

Desde 2006, na sua constituição ainda no Teatro João Paulo II, com o Núcleo de Criação do Dirceu, Marcelo Evelin e um grupo de artistas pesquisavam e produziam dança contemporânea a partir de um contexto de ausências, distanciamentos e precariedades. Caracterizado por Evelin (2009) da seguinte forma:

O Núcleo e Centro de Criação do Dirceu segue um modelo horizontal de funcionamento, não-hierárquico, baseado na ideia [sic] de colaboração, autonomia artística e formação de novos criadores. O coletivo é formado por 18 artistas entre bailarinos, atores, músicos, artistas visuais e coreógrafos. A informação produzida por esse núcleo e centro é disseminada na comunidade através de oficinas oferecidas gratuitamente ao bairro Dirceu. A produção desses artistas busca não somente enriquecer a subjetividade, mas gerar um valor referencial contemporâneo, que serve de interesse tanto ao contexto local, de extrema vulnerabilidade social, como ao contexto nacional e internacional.

Dessa forma, os cruzamentos entre as linguagens com outras áreas de conhecimento, alimentavam e ampliavam os diálogos, os projetos e as pesquisas artísticas, investindo também na criação de outros trânsitos entre artistas e grupos através de constantes intercâmbios, nacionais e internacionais.

Sua atuação visava a criação de plateia e mercado para a arte contemporânea, a formação de novos criadores, pesquisa de linguagens, organização política junto à classe artística e a efetivação de direitos culturais.

Pela sua atuação e por suas criações, chegou a ser reconhecido e premiado por duas vezes pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), em 2008 pela

melhor Política Pública em Dança e em 2011 por Formação, Difusão, Produção e Criação em Dança, tornando-se uma das referências nacionais em pesquisa e produção das artes cênicas contemporâneas, validando cada vez mais sua atuação política no âmbito nacional.

Nesse período, o Galpão do Dirceu, enquanto espaço de produção de diversos artistas independentes, compôs aquela paisagem e trouxe muitas contribuições para aquele bairro, que era sua referência para muitas pesquisas.

O Galpão do Dirceu, mais do que um espaço físico, é um espaço político de ajuntamento. Produz e recebe espetáculos, artistas em residência, processos de criação, batalhas de hip-hop, encontros e palestras numa turbulência de instâncias auto-organizativas. O Galpão é um arranjo de acontecimentos interconectados... (EVELIN, 2014, p. 74).

Muitos foram os fatores que contribuíram para o reconhecimento do Galpão do Dirceu e do Núcleo do Dirceu como um espaço e um coletivo, respectivamente, de referência em criação e formação artística no país; entre os fatores externos destacam-se o cenário macropolítico, onde haviam políticas públicas e editais de fomento que subsidiaram muitas ações e o trânsito de muitos artistas.

Como fatores internos, podemos destacar as conexões realizadas, alinhadas à curiosidade de conhecer as produções em dança para além do que se produzia em Teresina, com um olhar ampliado e aberto ao mundo, valorizando e desdobrando as possibilidades de trocas nesses encontros.

Temos, também, o contínuo exercício da autonomia nos processos de criação, o fomento às pesquisas, o cruzamento das linguagens, o exercício de criação do comum na relação: artistas, espaços e comunidade; assim como a potência em suas criações, o compartilhamento da gestão do Núcleo, entre outros.

O Galpão se tornou o espaço do entre, borrando os limites da cidade, do bairro Dirceu e das casas pelo fazer artístico, estabelecendo um pensamento contemporâneo sobre esse fazer, apontando uma política efetiva para a formação em arte e para a formação de públicos.

Ampliando os espaços de debates e refletindo, também, sobre as macropolíticas na qual estamos inseridos, visando o coengendramento dos sujeitos, reconhecendo os desafios da relação com os públicos locais e com a fragilidade da dança enquanto pauta para as políticas públicas de cultura no município e no

Estado; alinhando e ampliando as discussões sobre acessos, circulação, produção, formação e fomento nas discussões para a dança a partir do engajamento político dos artistas envolvidos. Conforme nos fala Matos (2015, p. 15) ao analisar em algumas performances:

As macropolíticas precisam potencializar a própria dança, mas sem colocar em segundo plano seus sujeitos desejantes. Afinal, se compreendemos a dimensão política como repolitização global da vida coletiva, nós da dança, também somos parte dessa tessitura social e com a potência criativa, podemos agenciar espaços de resistência e de transgressão às modulações da sociedade e propormos outros modos de dança|pensamento. É por esse viés da ação política e da potência (bio)micropolítica que compreendo a atuação de alguns artistas, como os aqui citados, os quais tem buscado alternativas para a continuidade de suas pesquisas artísticas, sem perder de vista sua relação com o contexto.

Dessa forma, esse arranjo de acontecimentos interconectados, caracterizado por Evelin (2014) corroborava como uma micropolítica, possibilitando a criação de uma grande rede tecida a partir de devires, vivências e diferentes visões de mundo, contribuindo para sua diversificação, projeção e singularização, possibilitando a vivência e a criação de outras possibilidades artísticas e maneiras de fazer.

Segundo os próprios integrantes, o encerramento das atividades do Núcleo do Dirceu se deu a partir de 2013, dentro de um processo natural de amadurecimento e redefinição das suas bases conceituais, entendendo que o mesmo deixara de se enxergar como coletivo artístico; passando a se reconhecer apenas como um lugar: o Galpão do Dirceu.

Nesta nova configuração, artistas, projetos independentes e com autonomia artística, oficinas e ações coexistiram enquanto espaço público comum, aberto a ocupações, coproduções e parcerias.

São essas mudanças nas maneiras de fazer e formas de organização que apresento aqui nesta escrita a partir da análise da obra *1.000 Casas*, abordando questões existentes na criação e nas reverberações/desdobramentos da obra e do próprio Núcleo.



### 3.6 O NÚCLEO COMO C<sup>A</sup>S<sub>A</sub>, AS CASAS COMO OBRA

Casa como obra;  
Casas como obras;  
Obras a partir das Casas;  
Casa como referência para criação;  
Criação produzida em Casa;  
Casa produzida no encontro;  
A ideia da Casa;  
A Casa de ideias.

A leitura desse jogo de relações propõe a análise que se pretende fazer a partir da obra *1.000 Casas*, criada pelos artistas do Núcleo do Dirceu sob a direção de Marcelo Evelin entre os anos de 2011 e 2012, em Teresina, no Piauí.

A “casa” é o ponto de partida, é o objeto pesquisa, o sustento, o lugar, é o território explorado artisticamente no encontro e no diálogo como o outro, na emergência das situações, nos desvios, como um lugar-corpo a ser percebido lentamente, na invenção de abordagens e na criação de outros nexos.

Essa configuração de um espaço de constituição de experiências dedicado à produção de subjetividades buscava, através das vivências, do contato com obras, artistas e ações, promover o alargamento do tempo-espaço do sujeito a partir dos desejos, dos sentidos e da apreensão dos conhecimentos, visando acessar e ampliar a dimensão simbólica dos sujeitos.

Aqui, a metáfora da “casa”, como um espaço de possibilidades e como uma obra que se desdobra em 1.000, perpassa as relações estabelecidas desde a concepção da obra, as pesquisas para a criação, as intervenções produzidas e as interações próprias do fazer artístico.

A escrita é aqui produzida a partir da análise das vozes que se cruzam, embasam e ecoam em um território em que as micropolíticas do encontro ressignificam o espaço e apontam para a construção de outras subjetividades.

Dessa forma a partir dos resultados obtidos nas entrevistas realizadas, fez-se necessária, também, uma reflexão sobre a potencialidade criadora do esquecimento, e para essa análise trago as contribuições de Launay (2009); uma vez que os registros aqui apresentados, em sua grande parte, vêm das memórias dos artistas neste intervalo de oito anos, entre a criação da obra e o início desta pesquisa.

Este recorte da dança de Teresina, produzida pelo Núcleo do Dirceu, propõe uma dentre as múltiplas possibilidades de analisar, discutir e contar essa história, voltada para a história dos devires. Assim, revisita-se espaços, processos e

encontros, considerando a dinâmica da memória e os efeitos produtivos do esquecimento para a memória da obra *1000 Casas*.

A discussão proposta por Launay (2013, p. 90) “pressupõe ainda lembrar de uma evidência: a dança é uma arte ‘viva’ – no momento do gesto dançado, o passado não para de se reconfigurar e de gerar figuras ainda não advindas”. Dessa forma, revistar as obras e os processos que constituem o *1000 Casas* nos permite acessar/ trazer para o corpo um conjunto de memórias e construir outras impressões e perspectivas sobre ela, uma vez que essa relação com o passado, permite que uma experiência corporal se conte, se transforme, se estabilize, se contamine e se dissemine, conscientemente ou não, segundo a referida autora.

A autora afirma que existem múltiplas formas de relação com o passado que tratam da história da dança, a memória e dos esquecimentos, destacando as seguintes formas:

A prática da variação (que implica certa recusa da noção de ‘obra’, em favor do que se convém chamar ‘tradição’), o trabalho de reinterpretação (que pressupõe aceitar não ser proprietário do seu gesto, mas ser possuído por ele), a citação (que presume o esquecimento da totalidade e a transferência para outro contexto) e, finalmente, a sobrevivência (que supõe, no tocante a ela, o esquecimento do próprio tempo) (LAUNAY, 2013, p. 90).

Para efeito dessa pesquisa, entendo, tal como a autora, que a memória “indica um processo complexo de reinvenção perpétua do passado no presente”, abordando o esquecimento pela sua potencialidade criadora e dentre as suas formas: a citação, a transferência e a sobrevivência; ao buscar as lembranças das experiências vividas na obra *1000 Casas* pela perspectiva dos sujeitos da pesquisa, os artistas e os moradores das casas visitadas, supondo uma forma de acesso aos processos dos sujeitos, estando mais voltada para uma história dos devires e seus agenciamentos.

Considerando conforme Launay (2013, p. 89-90) a história da dança como um processo no qual:

As obras coreográficas seriam suas primeiras intérpretes: uma luta, um emaranhado de experiências cinestésicas, de imaginários corporais, de espaços inventados, de temporalidades múltiplas que geram a transformação ininterrupta que cada obra realiza a partir de outras, que cada performance produz na sequência de uma outra.

Reconhecendo o processo de esquecimento na dinâmica da memória, o que possibilitaria um entendimento da história para além de um eixo temporal linear. A partir deste entendimento o exercício de dialogar com sua própria história é aqui praticado na ressignificação das obras, nos permitindo um olhar distanciado e crítico sobre a sua inserção naquele contexto e as questões de ordem macro e micropolíticas enfrentadas; revelando sentidos ainda não instituídos.

Uma vez que o artista, ao acessar essas memórias, ao visitar sua obra, que se enrola na história do próprio indivíduo, faz emergir experiências únicas devolvendo a ele a autoria dos processos e as micropolíticas estabelecidas nas relações com a comunidade, nos fazendo reconhecer a relevância da obra *1000 Casas* não só como trabalho artístico, mas como um importante processo formativo para a dança contemporânea em Teresina.

### 3.7. AS IDEIAS E AS C<sup>A</sup>S<sup>A</sup>S

Figura 10 – Instalação



Fonte: Mário Miranda Filho (2012).

No início do processo do *1000 Casas* propus a metáfora de ‘boiar’ para orientar aquele momento. A ideia era boiar como se deixar estar, flutuar suspenso em um espaço de deriva, equilibrar o corpo em uma superfície plana movediça, o corpo tornado leve para daí afundar devagar e horizontalmente. Proponho agora uma simples troca de vogal no verbo, mas com isso uma inversão total no sentido da metáfora. ‘Baiair’ no lugar de ‘boiair’.

Baiar vem de bailar, dançar, saracutiar. Foi daí que veio o ‘baiao’ de Luiz Gonzaga e os ‘bailes’ da corte e também os conhecidos como ‘tertúlias’. O termo foi popularmente adotado pela umbanda

(candomble ou quibanda) para designar o movimento ritualístico dos pais e filhos de santo, e ainda hoje se relaciona fortemente a essa prática. A 'baiacao' acontece nas práticas rituais mais ou menos assim: um grande círculo é formado pelos dançarinos. Normalmente tem música de tambor, cânticos e defumador. Os corpos giram em volta do eixo central do círculo e ao mesmo tempo em volta do próprio eixo. A medida que evoluem com o movimento, os corpos vão expandindo o volume do círculo. Os corpos são atuados, estão atuados, que é como se diz desses corpos em estado de disponibilidade, de abertura a algo que vem de fora (ou de dentro?) e acaba por atravessar e determinar essa condição específica. O baiar é o encaminhamento para a incorporação, e gosto demais dessa ideia se pensada pela raiz literal da palavra. Incorporar é tornar corpo, trazer para o corpo o que pode se apoderar dele, sedimentar nele uma ação específica, torna-lo corpo mediático, fluxo de feixes de forças, passagem de correntezas, lugar de alteração configurado. Penso aí no momento em que estamos nesse processo de visitar ou assaltar e ainda documentar *1000 Casas*. Baiar no contratempo, para incorporar o desejo e alavancar as vontades. Deixar o corpo suscetível, aberto e poroso para 'receber os santos e o que mais vier'. Na verdade o que mais me interessa no baiar é a condição de 'sair de si mesmo' e 'desalojar os egos'. Passar a ser o outro, emprestar o corpo para uma incorporação que não é da minha certeza, e que está fora de um controle comum de mim mesmo. E ainda baiar como possibilidade de levantar poeira, sacudir o momento e manter um movimento repetitivo e constante, que tem algo de luta entre mundos, entre o real e o transcendental, e que ao mesmo tempo se dá como manifestação e celebração desse nosso instante no mundo. Para os que se perguntam sobre que tipo de prática adotar agora, proponho o baiar: Sem tambor e sem conga', sem renda branca ou palha da costa. Apenas com o corpo em circularidade no espaço do galpão do Dirceu, em movimento constante e insistente, sem hora pra começar ou acabar. Baiar para entrar em transe e escapar dessa realidade funcional, didática, institucional e alienada, que parece as vezes assolar a posição do artista no mundo de hoje (EVELIN, 2012).<sup>26</sup>

Ficar à deriva no boiar, assentando com calma o corpo naquele espaço, proporcionava aos artistas um reconhecimento que auxiliava a traçar rumos para outras formas de ocupação, sustentação e criação, que garantissem, também, a permanência daquele grupo.

Já a experiência metafórica do baiar coloca os corpos envolvidos numa condição de deslocamento seguindo num movimento de irradiação para as extremidades/periferias, tendo o próprio espaço do Núcleo como centro dos deslocamentos, de onde partem as questões/provocações para a pesquisa.

---

<sup>26</sup> Optei por manter a escrita original do autor em todo o trecho citado, inclusive sem os acentos e sinais gráficos.

O baiar, ao mesmo tempo, no *performer*, traz uma condição de instabilidade e abertura, uma dilatação das percepções, permitindo um estado de prontidão para as emergências dos encontros.

A metáfora descreve uma ideia de percurso que parte do próprio Núcleo em direção a comunidade; onde os caminhos eram definidos por questões específicas e por elementos que favorecessem um reconhecimento e uma aproximação dos espectadores, expandindo e desdobrando a obra, a cada nova casa visitada.

A incorporação nesse baiar está relacionada a uma condição de existência do fazer artístico naquela comunidade. Como trazer para o corpo as questões próprias daquela comunidade? Como propor para a comunidade uma outra forma de incorporar a arte produzida por aquele Núcleo? Como trazer para a cena as questões incorporadas no processo?

O *1000 Casas* não é uma obra coreográfica tradicionalmente constituída, em um espaço padrão, com atos e um elenco sincronicamente harmonizados, onde o público observa distanciado a sua execução; é uma obra que não almeja os aplausos.

O artista não assume apenas a posição de criador, mas de propositor de uma experiência de construção coletiva, de uma obra que vai se reconfigurando a cada novo espaço ocupado.

Ao encontrar a abertura para a sua execução, os corpos assumem um estado de disponibilidade e prontidão para a performance, seja ela do artista, do espectador ou da própria casa enquanto espaço performático.

A constituição subjetiva da casa como esse território-corpo foi também, ao longo desse percurso cartográfico, ressignificado a partir do artista que reside um outro espaço para a sua formação/atuação; a partir do bairro que adota uma casa de espetáculo para fazer parte da sua identidade; de um coletivo que constrói uma casa-núcleo para a expressão criativa de uma comunidade-cidade-país e a partir desta pesquisa que registra a dança produzida pelos deslocamentos entre a CASA, a **C<sup>A</sup>S<sub>A</sub>** e as *1000 Casas*.

A casa é o espaço dos acontecimentos, é o elemento criador e ressignificador das obras e do espaço artístico, onde se efetivam as micropolíticas, suas linhas de fuga, os devires e os afetos. Abriga um corpo que a cada dia reorganiza suas informações a partir de elementos preexistentes em atualizações constantes com o contexto, criando novas formas de (re)existir.

Esse baiar entre as casas foi criando um corpo, ou mesmo incorporando ao cotidiano daquela comunidade, um modo singular de experienciar a arte contemporânea, numa reestruturação do entendimento entre o espaço público e o privado.

O conceito do privado, praticado naquela comunidade desde a sua constituição, estava intimamente ligado a privação de acessos, de convivência e perspectivas. Tornando necessário esse tensionamento entre o que é público e o que é privado, trazendo para o corpo e se apropriando das possibilidades de desdobramentos existentes nele; como propõe Evelin (2012): “baiar no contratempo, para incorporar o desejo e alavancar as vontades”

O projeto *1.000 Casas* surgiu a partir de muitas questões próprias da existência, permanência do Núcleo enquanto espaço de criação artística e sua relação com a comunidade, em que a metáfora da situação “casa” se constituía e se transformava a partir de inúmeras provocações feitas por Evelin, tensionando o fazer artístico e as relações possíveis entre o artista e o espectador.

O *1000 Casas* surgiu a partir de muitas questões próprias da existência e da permanência do Núcleo enquanto espaço de criação artística e sua relação com a comunidade. *1.000 Casas* é um projeto de arte e intervenção domiciliar – aberto e em construção – embrenhado em um bairro periférico de uma cidade periférica do Nordeste do Brasil. Trata-se de uma sequência de ações performáticas que aconteceram – de visita ou ‘assalto’ – em mil casas da região do Grande Dirceu, em Teresina, durante os anos de 2011 e 2012. O projeto está focado na ‘performatividade’ do encontro e no diálogo com o outro, assim como na criação de um ambiente – simultaneamente fictício e real – que possibilite uma troca de subjetividade entre artista e morador, determinando assim a ação performática. Uma das intenções do projeto é abordar o lugar privado com um ato público. Nas ações desenvolvidas, o privado torna-se público e vice-versa, numa inversão que confunde também a noção de artista e espectador, e os sentidos do que seja arte e cotidiano. A esfera pública se estabelece de forma política pelo compartilhamento do comum. E a esfera privada, porque o acontecimento se dá na singularidade do indivíduo, em seu universo particular. *1.000 Casas* é o traçado de uma série de atos públicos gerados no âmbito do privado – em torno de uma mesa e de uma panela de pressão que cozinha o feijão. A lógica do encontro e do compartilhamento com o outro se reproduz aqui numa nova situação criada entre o artista e um (outro) espectador. *1.000 Casas* é uma instalação performática com caráter de acontecimento. Acontecimento como um estado de coisas encarnado, como o instante móvel de uma ação-pensamento, como algo que provoca e produz uma ‘desacomodação’ da experiência em cada um. *1.000 Casas* é também um livro-percurso de imagens da subjetividade de um lugar e pessoas. É um livro que

mesmo sendo sobre o Dirceu tem aberturas pra outros lugares porque nele existe a Vila Bagdá, a Rua Polônia (FUNARTE, 2013).

O *1.000 Casas* é uma criação colaborativa, baseado em ações performativas e intervenções domiciliares, que discute a performatividade do encontro, a inversão nas relações entre o público e o privado, embaralhando os papéis do artista e do espectador e apontando o espaço doméstico como espaço de arte.

O projeto contou com o apoio da Petrobras e do Ministério da Cultura, com patrocínio de manutenção do Núcleo do Dirceu por dois anos, via Lei Rouanet e Governo Federal, e contou também com o apoio de empresas locais.

Inicialmente, no trabalho de Evelin (2012), as ações estavam focadas no mapeamento do bairro, que é composto por muitas vilas e sub-bairros – ajuntamentos e invasões –, tentando entender o dia a dia do bairro e buscando, a partir desse reconhecimento, entender o que seria “performatividade” nesse bairro tão complexo e como se dava a criação de contexto para o artista-espectador no lugar do espectador e não lugar do artista.

Suas ações aconteciam de forma programada ou de assalto, pautando-se em três linhas de trabalho: a abordagem, a performatividade e a documentalidade.

As abordagens envolviam o perfil de casas ou pessoas que se queria acessar, tendo como disparadores para a criação o corpo-coisa, idosos, animais, artistas, mototaxistas, fronteiras e zonas de risco, casas sem muro ou com muro de azulejo, violência doméstica, fetiche sexual, morte, engessamento e emergência.

A abordagem era o primeiro desafio, a possibilidade do primeiro encontro.

*[...] E entrar nas casas é se colocar nesses lugares, quebrando as barreiras de palco, espaços programados, para um ambiente que muda à medida que você se dirige a uma nova moradia. O artista mais do que nunca, vai aonde o povo está. E isso faz a diferença. Numa região tida como violenta, em que alguns batem a porta e dizem não, há aquele que abre o portão, dizem sim a arte e ainda chama os vizinhos para compartilhar esse momento. Muitas delas não vão a teatros, não tem familiaridade com a arte, nem ouviu falar do Núcleo, mas se dispõe a vivenciar essas experiências. ‘Não dá para chegar na casa e achar que vai levar alguma coisa. É entender o espaço. Você está ali para aprender com os moradores (Cipó, 2012).*

Segundo Evelin, em entrevista ao jornal *Estadão*, a documentalidade passava pelo registro do que havia sido feito, compondo material de pesquisa, como compartilhar a experiência do “estar em casa” por diversos meios e formas.

Nós gravamos, fotografamos, fazemos vídeo, áudio, animação, fotonovela, são várias as formas de lidar com o que vamos encontrando. Não queremos produzir uma documentação ou um registro no sentido convencional dessas ações, pois entendemos que o que acontece nas casas é uma situação ficcionalizada, tal como a do palco, e por isso estamos preferindo chamar de ‘documentalidade’ ao material que está sendo reunido e será transformado em livro no fim do ano, com a colaboração do designer gráfico Vitor César, do Ceará. Por enquanto, esse material está disponível no nosso site ([www.nucleododirceu.com.br](http://www.nucleododirceu.com.br)) (NÚCLEO, 2012).

Buscava-se, conforme Evelin na obra *1000 Casas*, uma atuação mais estruturada e um tipo de visita espontânea, uma terceira performatividade, um lugar-margem para que houvesse uma inversão espontânea entre os papéis de artista e espectador. Essas abordagens e atuações se complexificavam à medida que se davam conta da performatividade do encontro.

A partir de nossos encontros em volta da mesa essas mil CASA foram se alastrando como terreno de proximidade e urgência, de estranheza e afeição, de embate com o que não conhecíamos, mas já estávamos fazendo (EVELIN, 2012).

Performar na casa de uma pessoa desconhecida é adentrar uma casa aberta, com “[...] tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco”, como nos lembra Bondía (2002, p. 24). É sair da zona de conforto, fugindo de padrões comuns e abrindo-se para as emergências de um encontro inesperado, entendendo que, quebrando a barreira entre artista/espectador, a arte ganha intensidade na sua expressão.

Nosso interesse é entender melhor como criar plateia e mercado para a dança contemporânea. Assim, fomos investigar o lugar do espectador em um espaço que não fosse a poltrona do teatro. Fomos encontrá-lo no seu espaço privado, na sua casa. Planejamos visitar mil casas e, com essa ação, está sendo possível identificar um tipo de subjetividade que se cria quando estamos lá. Percebemos que as pessoas também acabam ‘performando’, ou seja, quando os artistas estão nas casas, a separação espectador/artista fica borrada. Queremos pensar em formas de aproximar esse tipo de subjetividade que vai surgindo com o que acontece no espaço do teatro, na relação com o público que se pratica lá (EVELIN, 2012).

Criar uma situação para estar junto na casa de um morador possibilita uma dimensão que vai além do reconhecimento de formas, acessando, através das intervenções realizadas, vetores transversais que, segundo Kastrup e Passos



(2013), perpassam atmosferas, ritmos, velocidades e intensidades que configuram a dinâmica das formas, em que as fricções e os tensionamentos entre os artistas, os moradores e o contexto contribuem para o agenciamento de um plano de composição<sup>27</sup> artístico-político dos agentes envolvidos.

Os desdobramentos dos encontros estabelecidos, ora nas casas junto com os moradores, ora no próprio Núcleo entre os artistas-criadores; revelam a potência dos encontros através das trocas realizadas, possibilitando um fazer artístico e político, compartilhado entre o artista e o espectador, dissociado das dicotomias existentes entre público-privado e arte-vida.

Institucionalizada pelas imagens clichês da periferia de terceiro mundo, mas uma rápida e dinâmica subjetivação da própria realidade por parte dos protagonistas-moradores-visitados-artista-espectadores em uma reafirmação potente da vida (EVELIN, 2012).

A potência dos diálogos entre arte e cotidiano, nesse contexto, produziu questões e relações nunca experimentadas por nenhuma das partes, fazendo que o instante do encontro se tornasse a própria obra. Borrando as fronteiras entre sujeitos, tempos e espaços numa corresponsabilidade, possibilitando ao artista e ao morador/público a cocriação de sentidos daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte.

Um espaço que se constitui como um fluxo de forças, a partir das experiências, proposições, encontros e desencontros, propondo outros entendimentos através das práticas artísticas, na relação entre arte e vida, promovendo mobilizações nos âmbitos sociais, culturais e políticos.

A partir das ações performáticas, das intervenções, das documentalidades produzidas em fotos, *blogs*, livro e outros, foi produzida também uma intervenção performática feita a partir de interações com os moradores do bairro do Grande Dirceu, ocorridas dentro de suas residências, que percorreu vários estados.

Essa intervenção propôs rever nesses outros espaços os sentidos de arte e cotidiano, buscando na sua configuração eliminar a distância entre palco/plateia e artistas/espectadores, ambos coprodutores do *1.000 Casas*.

---

<sup>27</sup> Segundo Lepecki (2010, p. 13), “[...] é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma ‘unidade’”.

Essa configuração de obra, a partir das casas proposta pelo Núcleo, permite múltiplas leituras sobre as provocações quanto ao formato, ao espaço, as inter-relações, as implicações, as formas de registros, as dinâmicas de aproximação e outros; o que difere do formato de dança em domicílio<sup>28</sup>, uma vez que obra não é levada pronta e acabada para exibição; mas esta, se efetiva a partir do espaço ocupado e na interação artista-espectador, borrando por vezes a própria autoria da obra.

Aqui nos interessa abordar os atos performativos, refletir sobre esses processos, as interações e as narrativas construídas a partir dessas criações coletivas e das paisagens sonoras, analisadas a partir das documentalidades produzidas por eles.

Inicialmente trago o relato e análise de uma visita realizada por Soraya Portela, sua performance tem como recorte pessoas idosas com mais de 70 anos e denomina-se “Empacotamento” (SEU JOAQUIM, 2012). Essa em especial foi realizada na casa do Sr. Joaquim Antônio Neto, morador do bairro.

Em sua pesquisa, a morte é o tema que direciona a ação e a partir dela a vida é discutida, no intuito de banalizar a morte e as (im)possibilidades diante da realidade da finitude da vida.

Sua ação inicia com ela embrulhando-se em uma longa folha de papel *kraft*, o ato de embrulhar o próprio corpo, embala também um diálogo entre a artista e o morador, levando o morador a acessar suas memórias e falar do passado e do presente, fazendo a relação do corpo enquanto um pacote de memórias.

O início dessa composição performativa é marcado pela observação desconfiada do Sr. Joaquim, ao olhar aquela mulher, sozinha, se embalando. Depois, quando sua ajuda é solicitada, ele aos poucos vai se tornando parte da obra, não só pela ajuda, mas pela partilha das histórias de vida que ele enuncia ao longo da performance. Joaquim, um agricultor de 75 anos, mora sozinho numa casa pequena; foi casado por 28 anos, é pai de sete filhos – três mortos e quatro vivos – que pouco o visitam. Nunca foi assistir a um ‘show de teatro’, mas gosta de dançar forró e acredita que tomar café com whisky é muito bom para a memória. Ele nunca estudou, porém, um dos seus filhos estudou e se dedicou a política, mas Joaquim continua lá, quase esquecido, no Dirceu (MATOS; SAMPAIO, 2019).

---

<sup>28</sup> Conceito utilizado por Cláudia Müller na obra *Dança Contemporânea em Domicílio* (2005), que propõe “entregar” dança contemporânea em lugares inesperados.

Para Soraya (NÚCLEO DO DIRCEU, 2012, p. 257) “sua performance era o próprio encontro, na abordagem e em todo o movimento próprio da casa, tudo que viesse a acontecer se diluía numa ação performática” a dança poderia acontecer no lugar da TV, no meio da faxina, com um ou mais espectadores. Como no caso do seu Joaquim que inicialmente reservou sua cadeira de espaguete no terraço para assistir à performance. Aqueles encontros não se resumiam a um encontro de corpos, mas encontros de vidas que, pelo mote da idade e da morte, compartilhavam experiências e suas histórias que se atravessavam. Soraya trazia as lembranças e as histórias de sua avó e sua relação familiar, imagens, fitas e tesoura e embalava esse encontro ao som de “Bandeira Branca”.

Figura 11 – Performance “Empacotamento”



Fonte: 1000 CASAS ([2012]).

Nesses encontros, a artista compartilhava um universo de particularidades, colocando-se em relação ao outro para pensar questões sobre a velhice no Dirceu e em Teresina. O que essas pessoas pensam sobre arte? Como é a vida das pessoas nesses encontros? O que eles pensam sobre a dança? Essas e muitas outras questões surgiam a partir do deslocamento para/com o outro, assumindo os riscos da aproximação e dos compartilhamentos.

Outra ação que analiso e apresento logo abaixo é a da artista Cleide Silva, que visitava as casas ao meio dia, com a ação chamada “A Visita do Rei” (2012):

A performer entra na pequena sala da moradora, onde três crianças estão sentadas no chão jogando *video-game*, ali ela afasta uma cadeira de plástico verde para poder posicionar e ligar seu aparelho de som, tocando o Rei Roberto Carlos e logo inicia sua performance com os passos ágeis do *break*, se deslocando entre os moradores, a cadeira, um ventilador e o velocípede de uma criança, indo rapidamente do chão a porta, entre giros, descidas e paradas de mão, e quando a moradora menos espera ela passa por trás da moradora e segue para cozinha fazendo uma parada embaixo da pia de lavar louças, a moradora rapidamente se posiciona na porta do quarto dando a entender que aquele era um espaço limitado; mas logo em seguida Cleide adentra o banheiro, vai para a porta do quintal, rodopia novamente pela cozinha e retornar a sala, sobe os olhares atentos e curiosos daquelas crianças, que quando menos esperam já observam a artista subir no muro da obra, explorando todo aquele pequeno espaço.

A porta, ao ser aberta, abriu-se também para as possibilidades de um diálogo que foi se construindo por pequenas brechas que aos poucos foram abrindo-se, permitindo as presenças e as trocas. A artista, ao entrar, entrega a menina da casa uma pequena placa que sinaliza que aquela casa se abriu para a arte.

Em sua performance, Cleide Silva afirma que abordava a relação de grandeza e majestade estabelecida pelo Rei Roberto Carlos e o próprio bairro, pois todo dia, ao meio dia, tocava na rádio uma hora especial do Rei Roberto Carlos e ao realizar a performance ela evocava o momento de Rei que ele tinha na cidade e do GRANDE Dirceu, como um lugar independente e autônomo.

Figura 12 – Performance “Visita do Rei”



Fonte: 1000 CASAS ([2011]).

Outra ação que também analiso é a “Jardim<sup>29</sup>” do artista Cipó que cruzou, em sua performance, suas habilidades da capoeira com um vaso de plantas, a música “Dream a littler dream of me”, de Mama Cass, e buscou visitar as casas que não tinham muro, questionando os moradores os limites da sua casa. Ele delimita a partir da percepção do morador os limites a serem traçados para a performance.

Naquele dia, a performance se deu no loteamento Cidade Verde, na casa de tinha o número 4677, riscado de carvão na parede do terraço em obras. O cimento cobria do chão às paredes daquela casa que também funcionava uma oficina mecânica.

A performance começa com o artista posicionando ao seu lado um pequeno vaso de plantas e desenha uma garatuja ao redor das suas mãos, delimitando ali seu espaço de atuação, onde plantará o seu jardim. O morador ajeita-se em seu sofá e aguarda paciente o início da ação e rapidamente ele vê o artista de ponta cabeça numa parada de mãos. Ao fundo se escuta um forró tocando na casa vizinha, disputando o volume com o motor de um carro na frente da casa. Quando o corpo se inverte e para em equilíbrio, outro artista liga a música que o acompanha em toda a performance, aos poucos a música vai aumentando o volume e se sobrepondo aos demais barulhos ao redor.

O morador, tal como o artista, permanece estático observando os pequenos movimentos de derretimento daquele corpo franzino que treme ao resistir naquela posição durante toda a música. Aos poucos a gravidade vai tomando conta daquele corpo, levando-o ao chão, bem lentamente não sobrar espaços entre o corpo e o

<sup>29</sup> My Lava-Jato... (2012).

chão. O morador sozinho na sua observação, vai aos poucos retomando também seus movimentos e assentando suas ideias.

Figura 13 – Performance “Jardim”



Fonte: 1000 Casas ([2011]).

As discussões propostas pelos artistas aos moradores visitados perpassam os limites do espaço, entre a residência e a rua, entre o público e o privado, perpassando também outras questões como segurança, privacidade e relações, entre o individual e o coletivo; entre quem mora na casa e quem mora na rua.

Ele sendo a própria planta, invertendo delimitando com uma frágil linha giz as ideias dos espaços que podem ou não ser ocupados.

Nas obras anteriormente discutidas a precariedade se apresenta como via de criação, conforme discutido na pista de número 3, em que a estética da precariedade se faz presente pela sua condição de instabilidade, de relatividade e de indefinição de uma forma, em favor da permanente renovação de si, do meio e da arte, conforme nos aponta Fabião (2011). Uma vez que os modos de fazer adotados por eles desvelam a potência do ato performativo, que se dá na escolha das questões abordadas, critérios adotados, nos modos de abordagem, nas formas de ocorrências, assim como nas relações estabelecidas com os moradores visitados.

Performar em um ambiente desconhecido, deslocando a experiência artística para o ambiente privado da casa, tenciona e alarga o entendimento sobre o espaço próprio do fazer artístico e as relações possíveis entre o artista e público, entre o público e o privado; borrando fronteiras existentes, ampliando, compartilhando e singularizando as experiências, potencializando a obra, traçando outras linhas possíveis.

Revelando, a partir dos atos performativos e dos agenciamentos coletivos estabelecidos, um plano de composição derivado das afetações, dos deslocamentos e das reconfigurações micropolíticas do desejo; criando linhas de fuga, tornando possíveis outros modos de existir artística e politicamente.

Após a análise das obras realizadas pelos artistas, trago as obras “Jardim” e “Catatônica” pela perspectiva de dois moradores que abriram suas casas para receber os artistas, retomando as memórias sobre a experiência vivida oito anos atrás.

Dona Maria de Jesus Alvarenga Carvalho, ou simplesmente Dona Maria de Jesus, é moradora da casa 24-A, quadra 18 do bairro Renascença III e recebeu a performance “Jardim” realizada por seu filho, Cipó; sua casa foi escolhida pois fazia parte das estratégias de visita que os artistas que morassem no Dirceu, recebessem uma obra em suas casas. Na época da realização da performance, a casa da D. Maria não tinha muros, a porta da casa dava direto para a rua; assim o seu filho-artista deu início a todo o seu ritual de apresentação riscando o chão para delimitar o espaço reconhecido como limite da casa e as garatujas para delimitar seu espaço de sustentação.

Ao falar da experiência, D. Maria de Jesus (2020) vai aos poucos recordando de alguns detalhes:

*Vocês vieram aqui uma vez, você (Cipó) mais o Marcelo, botava uma coisa no chão como um ponto de partida, sei lá, e faz um movimento corporal e interagi com o povo assim, acho que era isso, a intensão era essa interagir com o povo. E levar e mostrar o trabalho de vocês, a dança. [...] eu já vejo muita coisa que ele faz, para mim já era conhecido, mas os vizinhos gostaram também de ver. Aí sentaram aqui no batente, aí o pessoal sentava e foi gostando. Depois o Marcelo conversou com todo mundo, ficamos um tempão conversando, aí como uma maneira de interagir com o povo, para levar a arte.*

Nessa minha visita<sup>30</sup> à casa de D. Maria de Jesus, a nossa conversa foi como uma visita a uma pessoa bem conhecida que, ao me receber, vai logo oferecendo um suco ou um café em meio às atividades de organização da casa num sábado pela manhã; seu neto, Dominique, brincava com seus muitos brinquedos espalhados pela sala e por vezes nos contava uma parte da sua brincadeira. Durante a conversa D. Maria de Jesus lembrava também como se deu a entrada do seu filho no Núcleo,

---

<sup>30</sup> Visita realizada em 18 de janeiro de 2020.

quando ele deixou o estágio em um hospital local para ser artista e entrar na dança. E o quanto foi decisivo a bolsa de pesquisa para os integrantes do Núcleo.

Sobre a apresentação e a visita de Evelin à sua casa, ela lembrou, também, que além de conversar com os moradores e os vizinhos que acompanharam a performance, ele também entrou em sua casa, tirou fotos e concluiu afirmando:

*A intenção da apresentação era boa, eu acho que era para levar o povo ao teatro também [...] Acho que tinha muito disso também, o povo não atenta para isso, para ir ver essas coisas. E com essa passagem deles eu acho que muita gente acabou indo (D. Maria de Jesus, 2020).*

Após encerrar seu relato, D. Maria de Jesus seguiu em sua rotina e foi dar o banho e o almoço do seu Neto.

A outra visita<sup>31</sup> realizada foi à casa do Sr. Toinho, que se localizava na rua 18, nº 2350 na Vila Paris, Renascença II; ele era o pai a artista Cleide Silva, um senhor de estatura baixa, cabelos grisalhos, falante e que estava naquele momento se recuperando de uma cirurgia. Falou muito sobre sua história de vida e como sua casa era frequentada desde sempre, devido a sua orientação religiosa e por ser pai de santo. Mas na ocasião poucas lembranças vieram a sua memória:

*Lembrar, lembrar bem dessa história, eu não lembro bem porque minha mente está um pouco limitada para certas coisas. Eu lembro umas coisas, outras não; não sei se é a própria idade mesmo fazendo isso, mas que eu lembro é que essa reunião foi muito boa, muito importante, uma reunião assim que, eu acho que ajudou a soltar mais os membros da equipe. Trouxe mais alegria, soltou mais eles, eu acho que tranquilizou mais eles, perante principalmente ser em minha casa e com minha pessoa, até o lado espiritual eu dei a força a eles [...] E juntando essa reunião com esse livro, o que eu tenho a dizer é o seguinte, o que eu vejo e o que eu tenho a dizer na minha visão é que o grupo está de parabéns, o grupo é de parabéns, de força e luz, porque o seguinte, presta atenção. Não é tudo mundo que tem essa coragem de sair de casa em casa para fazer 1000 casas; em cada casa tem umas pessoas diferentes, com o nível diferente de cultura, é o nível social, nível educativo, e principalmente a espiritualidade também que é diferente. E tem pessoas que as vezes está em casa só o corpo e a mente não está. Mas recebeu cada pessoa do mundo na equipe, entendeu? E a coragem mais forte sabe qual que eu acho? É da pessoa que vai de uma casa a outra casa com aquela coragem e quando sai de lá, tem coragem para ir em outra casa. Porque tem pessoas que, geralmente é assim, no começo, ia só numa casa, duas, três depois desistia, não ia mais em nenhuma não, por que lá ia ser recebido por qualquer um, porque tem pessoas que não tem, praticamente não tem educação, né? Aí eu achei que isso é como se diz sabe o quê? São uns guerreiros, uns homens de muita força e coragem para isso.*

---

<sup>31</sup> Visita realizada em 11 de janeiro de 2020.



Cleide Silva lembra da experiência e da emoção que foi receber na sua casa a obra “Catatônica” e ver o diálogo entre Evelin e seu pai, conversando:

Meu pai comentava sobre baiar, ele dizia que o estado que eles se encontravam era sobre uma energia, ao terminar Marcelo pediu que explicasse mais, ele disse que é uma sessão de giros em volta da guna (tronco) pra receber os guias (espíritos) e que tem um entre, de ficar dividido em dois mundos: o real e o espiritual e ficamos um bom tempo questionando e relacionando sobre a energia de baiar com a de performar, e esse estado em que a pessoa se encontra muito parecido com o quanto a pessoa está performando (NÚCLEO DO DIRCEU, 2012, p. 242).

Observo que essas relações com as memórias que ficaram da obra *1000 Casas* poderiam gerar um novo processo de pesquisa, pois essas memórias apresentam um potencial muito rico de percepções sobre a experiência vivida. As falas aqui apresentadas não têm representatividade sobre o número real de casas visitadas pelos artistas, mas nos abrem a perspectiva de que as memórias existem e que podem ser acessadas, mesmo que de forma fragmentada.

Uma vez que atualizar as obras, a partir das memórias, faz surgir um outro registro que, nessa dissertação, procura não só transcrever os relatos e narrar os fatos, mas acessar outras subjetividades, constituídas a partir da potencialidade criadora do esquecimento, como nos falou Launay (2013).

Interessa constatar que estas memórias atualizam as questões levantadas a partir da obra *1000 Casas*, sobre o papel do público na obra, sobre o próprio espaço de acontecimento da arte e sobre as possibilidades de recriação de uma obra, a partir do seu espaço de realização e as interações produzidas.

Nos levando a compreender que a ativação da memória aciona também um imaginário de possibilidades ao interpretar e reconstruir subjetivamente essas experiências a partir deste repertório de informações.

A partir desses entendimentos, as obras e as experiências aqui discutidas, foram sendo estabelecidas pelo reconhecimento das múltiplas criações que se deram nos trânsitos realizados entre as casas daquele bairro e os perfis das casas definidos para as obras.

O Núcleo, como a casa nº 01, a casa que é a própria panela de pressão que vai ao longo do seu processo de cozimento aumentando aos poucos, ao calor das

demandas, das tensões e dos prazos, assim como o entendimento do que se estava criando naquele momento, junto com todas as outras casas.

A produção de subjetividades no projeto *1.000 Casas* foi um processo delineado a partir das relações estabelecidas na produção artística dos integrantes do Núcleo do Dirceu, perpassando o entendimento das relações entre os contextos, as singularidades e a multiplicidade de linguagens, nas cocriações e nas formas de aproximação e escuta.

Considerando a performatividade do encontro entre os sujeitos envolvidos, a partir do fazer artístico compartilhado, entendendo o conceito do comum pela potência das experiências vividas, dos aprendizados e das construções estabelecidas nesses processos; como nos apresentam Passos e Kastrup (2016, p. 20-21):

O conceito de comum se define por sua consistência experiencial e concreta e constitui um desafio a ser permanentemente enfrentado, não sendo jamais conquistado de modo definitivo. [...] É comum o que, na experiência, é vivido como pertencimento de qualquer um ao coletivo. Trata-se de conceito político por excelência, já que comum é a experiência de 'decisão concertada a que somos convocados, e mesmo forçados a fazer na partilha do coletivo'.

As micropolíticas estabelecidas na criação da obra *1.000 Casas*, por meio de agenciamentos processuais e relacionais a partir de uma aproximação e reflexão sobre contextos, subjetividades e sujeitos; promoveram a identificação e o fortalecimento das linhas de força traçadas a partir das ações colaborativas desenvolvidas e os deslocamentos estabelecidos.

Assim, o espaço das micropolíticas se apresenta como esferas de possibilidades, desejos, experiências, criação e agenciamentos entre sujeitos e contextos, operando como uma pesquisa implicada na vida, como uma composição que nos possibilita acessar entendimentos sobre os modos de intervir e compreender o próprio contexto, a partir das vivências, dos cruzamentos, da sistematização dos dados e das análises realizadas.

Desse modo, entende-se que elucidar um campo de subjetivação e intervir no campo das micropolíticas e macropolíticas (DELEUZE; GUATTARI, 2012) só é possível a partir da análise dos agenciamentos e modos de subjetivação que se constituem de maneira processual.

Neste exercício contínuo de pensar sobre as relações existentes entre a singularidade da obra, os sujeitos e o contexto, reconhecendo a casa como o espaço das possibilidades, dos encontros, dos desafios e das criações. Adentrando não só mais um capítulo desse percurso, mas reconhecendo as singularidades das experiências vividas pelos sujeitos envolvidos.

#### 4 1.000 CASAS EM UMA ↔ UMA CASA EM 1.000

Figura 14 – Instalação coreográfica



Fonte: Mário Miranda Filho (2012).

As dinâmicas de negociações necessárias para as composições do *1000 Casas* proporcionaram aos seus participantes uma experiência de expansão dos sentidos, artísticos e formativos, que lhes forneceu elementos para pensar outras condutas de convívio, pautadas no exercício coletivo de construção de devires e modos de atuação coletiva voltadas para composição do comum.

Reconhecendo essas dinâmicas, a partir das composições coreográficas criadas na convivência, dos artistas do Núcleo e dos moradores das residências; como uma resultante da experiência do comum a partir das dinâmicas de promoção e negociação do cotidiano, no exercício momentâneo da convivência e na promoção de outras percepções.

Os processos coletivos de composição estabelecidos nas rodas de conversas, nas oficinas e nos exercícios de criação, realizadas individualmente ou em grupo no Núcleo, traçavam os modos de organização das ações que seriam levadas as casas, eram também, os espaços onde as ações eram discutidas a cada visita realizada, a cada nova interação ou a cada visita negada.

Definir o perfil das casas a serem visitadas ajudou a delimitar algumas fronteiras daquele universo e várias foram as questões levantadas a partir destes perfis, o que demandava estratégias de localização, abordagens e outras articulações prévias.

O perfil das casas era uma questão a ser encarada não como um limitador, mas como o desafio a ser experienciado, provocador de tensões que desestabilizassem o artista a criar e que operassem a partir desses elementos, perpassando e reconhecendo as camadas de complexidade existente.

Nesta outra configuração de relação entre o artista e o seu público, o comum não era algo dado *a priori*, pois o seu espaço de acontecimento e as intenções iniciais de realização se davam numa ordem inversa, o que desconfigurava as experiências anteriores de ambos.

Dividir o espaço da própria casa gerava uma implicação, permitindo ao morador e ao artista sair do seu lugar habitual, exercitando outras percepções, outros estados de corpos, desfazendo os automatismos cotidianos.

Se permitir a esta nova experiência de construção e partilha de um tempo-espaço é estabelecer outras negociações e atualizá-las a cada novo espaço ocupado, propondo a criação de um comum partilhado na emergência da situação; uma vez que a cada nova composição emergem outras condições, outras regras e direções que devem ser negociadas entre os partícipes. Conforme nos apresenta Cleide Silva:

*Depende também, porque às vezes a pessoa dizia assim: ‘- Ah não pode ir para tal lugar’. E aí, a gente tinha que ir... às vezes podia conversar, negociar. Mas às vezes não, você tinha que entender que a pessoa colocou só aquele lugar, aí, você tem que fazer a partir daquele lugar que a pessoa colocou, assim, por que não dá para ser invasivo também. Porque a casa da gente é um lugar muito reservado. Que a gente chega, é o lugar que a gente chora, e o lugar que a gente, às vezes convida só quem a gente quer. Não é todo mundo assim, então era muito do momento.*

Segundo os artistas acordos subliminares, inicialmente estabelecidos pelos espaços disponibilizados, pelos olhares duvidosos e formas de recepção davam o tom inicial da ação, mas aos poucos iam sendo quebrados pelos comentários, pelos sorrisos, pelos donos das casas que iam afastando mais um pouco para dar mais espaço para a realização, abrindo, também, espaços para uma conversa e outras impressões.

Entre eles criava-se, naquele momento, uma ética para a convivência, uma relação de troca que poderia ser instantânea ou mais profunda, tocando e permitindo uma outra interação entre as individualidades a partir das percepções, sem ser

condicionada pelos aplausos ou outras relações de gosto; mas pensada a partir das novas questões que surgiam naquela experiência.

Nessa hora o artista vira público e o morador conduz a obra a partir do seu repertório trazendo os elementos do seu cotidiano, das suas memórias, dos seus objetos, do seu espaço e do seu próprio corpo; talvez ele não saiba que encenou parte daquela obra, talvez ele também não saiba o quanto ele tocou aquela obra e aquele artista e o quanto dele ficou como registro na obra quando os sujeitos desaparecem.

Os integrantes do Núcleo definem a configuração e os processos desenvolvidos no *1000 Casas* ora como projeto de intervenção, ora como um projeto de criação artística/instalação e/ou uma performance; assim, para discorrer sobre essa demanda, se faz necessário trazer para esta discussão as contribuições de Peggy Phelan (1997) para buscarmos compreender as questões sobre a impossibilidade de registro da performance, uma vez que ela enfatiza que a performance se dá no presente, na realização do ato, no seu acontecimento.

Adotando a ideia do ato performativo ao revisitar as ações e processos desenvolvidos a partir das documentalidades, registros audiovisuais/obras de arte<sup>32</sup> e os relatos dos seus participantes.

A contextualização das obras, a partir do ato performativo, propõe não apenas descrever como se deram os fatos, mas discorrer sobre as interações e os processos de subjetivações promovidos a partir dos encontros.

A estruturação do projeto *1000 Casas* se organizava a partir de três eixos: a abordagem, a performatividade e a documentalidade, onde cada um desses eixos demandam outros modos de criação e de relação com o contexto, provocando mudanças no foco das relações estabelecidas entre o artista, o espaço e o espectador.

Onde a precariedade, artisticamente, se torna uma base e assegura a dinâmicas entre os eixos, sendo entendida aqui como uma potência de criação entre a obra e o espectador.

A concepção de precariedade enquanto conceito é encontrada nas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica (1998), Eleonora Fabião (2011) e Marcelo Evelin (2012)

---

<sup>32</sup> No *release* sobre esse projeto, o Núcleo do Dirceu considera esses registros, com conteúdos multimídia, como outra obra de arte (1000 CASAS..., [2011]).

e se apresenta como uma proposição de experiências gerando novos sentidos a obra.

A precariedade enquanto ato performativo está imbuída das dimensões política, social, econômica e conceitual, pois requer presença, ação, contexto e análise, frente as suas múltiplas possibilidades de produção.

Para Fabião (2011, p. 66), a discussão sobre a estética da precariedade se dá “[...] por meio de uma condição de instabilidade, de relatividade e de indefinição de uma forma, em favor da permanente renovação de si, do meio e da arte”.

Esta é a estética proposta na obra *1000 Casas*, na relação artista – Núcleo – comunidade: dinamiza o corpo, potencializando sua presença no mundo, suscitando um pertencimento crítico, propositivo e intencional.

O *1000 Casas* é também esse exercício político de negociação do espaço, que é percebido em várias instâncias, como na sua existência enquanto projeto, o Núcleo enquanto espaço artístico, o bairro enquanto parte da cidade, as casas enquanto espaço negociado para existência artística das obras, o que revela muitas camadas de agenciamentos nessas relações de diferenças e dissensos, mas pautados no devir, no desejo de conviver e existir. Como nos apresenta Soraya Portela (2020):

*Eu acho que o Mil Casas, além de uma ação de dança, além de uma ação de teatro, além de uma ação de artes visuais, ou de uma instalação, que tinha essas mesas ele foi um mapeamento. Ele foi aquilo que o drone faz lá de cima, a gente fez por baixo, no corpo a corpo. E então, eu acho que o Mil Casas foi um indicador de como se vive em Teresina e como se relaciona em Teresina. Do quê que as pessoas de Teresina, de um bairro como Dirceu têm para mostrar para a gente que é morador da própria Teresina, do próprio Piauí? De entender que o Dirceu como um bairro, tem muitos Dirceus dentro dele, ele tem muitos Piauí dentro dele, ele tem muitas maneiras de estar no lugar. Que é muito diferente dessas visões, dessa maneira de perceber a cidade que é dividida em lugares, os moradores do Dirceu são assim, os moradores da zona leste são assim, de nesse sentido de mostrar a própria cidade. A cidade te mostrar o que ela é, desanuvia a visão da gente assim. Eu acho que primeiro é isso, é nesse sentido para mim. O projeto Mil Casas foi um lugar de formação artística, do que é, de fazer pensar qual o seu posicionamento sobre o lugar que você vive? E o que mesmo que você está discutindo? O que mesmo que você está proporcionando com sua ação artística? Que é mesmo que a arte pode mesmo? O que é mesmo, o que é que essa arte que a gente diz que é contemporânea e ela interessa quem? Quais são as questões do lugar que você está totalmente numa outra direção? Eu acho que teve isso, eu acho que é assim o que o drone faz por cima, a gente fez por baixo, no corpo a corpo, nessa troca mais pelo suor, pelo calor, pelas diferenças, pelo ‘não’ principalmente. Porque uma das coisas que a gente começou a entender também é que a resposta, uma das respostas mais importantes era quando alguém dizia ‘não’, como era que a gente entendia isso como ação também que acontecia?.*

Nesse exercício ético e político de criar modos de existir, alargamentos foram necessários para que linhas de fuga e outras reterritorializações acontecessem, demandando a criação de metodologias para a formação de artistas-pesquisadores, produtores, gestores e de novos públicos para arte contemporânea, nesse contexto de precariedades.

Aqui a política e a ética perpassam as múltiplas relações que se apresentam: entre a cena e a sala, reativando as dimensões do corpo, das pulsões e dos desejos do ator e do espectador, na contínua negociação de existência entre a cidade e a comunidade e entre o Núcleo e as casas.

Neste percurso cartográfico, cinco artistas que participaram do projeto *1000 Casas* contribuíram para essas discussões revisitando as memórias sobre as ações e os processos desenvolvidos, nos ajudando a acessar junto às demais documentalidades, os atos performativos desenvolvidos na obra, são eles: Cleide Silva, Layane Holanda, Soraya Portela, Marcelo Evelin e Rômulo Alvarenga (Cipó).

Suas contribuições estão diluídas por toda dissertação, contribuindo para a aproximação das dinâmicas estabelecidas por eles e nos ajudam a entender sobre o contexto de surgimento do *1000 Casas*, as questões que o projeto tece na relação entre o fazer artístico e a cidade de Teresina, as dificuldades encontradas, as estruturas que deram sustentação ao projeto e várias outras questões que foram estruturantes para o projeto.

As narrativas apresentadas trazem sua subjetividade, não se constituem apenas como relatos, mas impressões e percepções que talvez não tenham sido gravadas em forma de documentalidades, mas que acessadas pela memória, revelam um pouco mais dos detalhes e das sutilezas das interações vividas.

*“Como era que a gente pensava uma ação que seria desenvolvida num determinado lugar que a gente não conhecia, que a gente não sabia quem ia estar naquele lugar, que envolvia a intimidade de outra pessoa?”* Essas são algumas questões que Soraya Portela (2020) nos traz ao discorrer sobre o projeto, onde ela descreve o mesmo como um acontecimento e um desafio enquanto ação artística, que acessava diferentes intensidades tanto para o morador quanto para o performer.

*Era uma coisa que fugia do controle, do lugar íntimo daquele morador, porque ele estava sendo ocupado por uma outra pessoa e também para mim como artista; como que eu sabia, eu tinha clareza do que eu ia dançar, do que eu ia trazer, uma estrutura. Mas ela ia acontecer num lugar que eu não sabia, no meio de uma coisa*



*que eu não sabia, não sabia quem ia chegar na casa da pessoa, as vezes eu chegava a pessoa estava com cisco no meio da casa, o quê que a pessoa ia fazer? Como era que eu ia, por exemplo, convencer aquela pessoa de me receber? Como é que eu ia fazer com que aquilo que era o meu fazer, que era minha atuação como artista como pessoa? Como era que aquilo seria também interessante para aquela pessoa? Então, assim era bem interessante esse lugar instável, então, eu olho para isso como acontecimento, porque ele não era algo meu, era que se instalava, que caía, bem ali e você tinha que lidar com aquilo ali naquele momento, transformar todas as problematizações que tinham de violência, de você não confiar mais no outro, que você não saber quem é bandido e quem é, quem não é, e você parece vendedora Natura, mas você tá dizendo que é artista, de você tá oferecendo uma coisa pra alguém e as pessoas não acreditarem que nada pode ser de graça. Então, você tinha que tratar com essas coisas que fugiam de um padrão de relação, né? (Soraya Portela, 2020).*

Quanto à relação criada a partir das obras, Cipó (2020) traz essa relação perpassando principalmente pela ideia de lugar, enquanto pertencimento e implicação.

*[...] eu acho que o Mil Casas tem esse estudo, que não é antropológico; não é uma visão distante. Não é filosófico, no sentido de que eu estou estudando essas pessoas, porque a maioria do coletivo era daqui e quem não era daqui estava praticamente morando aqui já há muito tempo. Até as pessoas que moram muito longe por estar tanto tempo aqui, então acho que tem uma coisa que é de conhecer o lugar, e a gente muitas vezes nem sabe o quanto é que esse lugar já está transformando a gente. E ele está transformando, mesmo por pessoas que não frequentavam o bairro, mas tá transformando por essas afetações, essas coisas, como diz os filósofos, Deleuze e Guattari que fala dessa ideia de rizoma e todas essas afetações que tão aí transitando, eu acho que a gente tem a oportunidade de, talvez, olhar isso frente a frente, e começar a criar, não sei se criar um vínculo, porque o vínculo já está ali, mesmo que a gente não entenda, mas começa a entender um pouco esse processo, conhecer as pessoas, conhecer essa realidade, acho que tem realidade tão discrepante ali dentro desse bairro. [...] Acho que as ações elas dão uma oportunidade para gente também pensar nessa importância toda do trabalho artístico assim, porque eu acho que não é sempre um pretexto; mas nesse caso foi um grande pretexto para estabelecer um contato com as pessoas, que por muitas vezes não se deu. Porque as pessoas que simplesmente não queriam e ela tinham todo direito de não querer, mas foi um pretexto bem massa assim, eu acho que todo mundo que fez a sua proposta artística, pesquisou a gente teve dois meses de trabalhar isso e depois começar a experimentar nas casas. Todo mundo estudou muito o que queria fazer, pensou, refez, reformulou a medida que entrava nas casas, mas quando chega dentro da casa. Eu acho que esse material afetivo ele é muito mais forte do que o glamour artístico na verdade.*

A sua obra abordava as questões/sensação de vulnerabilidade que as casas do bairro ainda sentem por não possuírem muros, este era o perfil das casas que ele pesquisava, trazendo para a sua obra memórias do tempo em que as casas do

bairro não eram separadas por muros, onde os espaços comuns não conheciam fronteiras. Dessa forma, ele trazia as questões sobre o espaço público e privado.

Sua ação consistia em criar um jardim no terreiro das casas sem muro, ali ele desenhava uma garatuja ao redor da mão, ficava suspenso numa parada de mão ao som de “Dream a little dream” e “Stars shining bright above”.

*Eu pedia para pessoa dizer até onde é a casa dela, e aí muitos deles falavam até o muro, quando tinha vizinho murado, alguns deles falavam até o muro do vizinho e eu demarcava também com um giz, e alguns falaram que era até o meio fio e eu demarcava ali a frente. Então era esse, esse... esse jardim, esse jardim ali meio com esses elementos. E era só o tempo da música e de derretimento da parada de mão, que eu ia derretendo, muitas vezes era no sol muito quente, que acho que isso até me trouxe para os processos mais recente agora, mas era só esse derretimento e depois conversar com o morador e saber um pouco da vida das pessoas, o quê que eles estavam fazendo (CIPÓ, 2020).*

Entre as suas memórias, ficou também gravada a visita realizada na casa da D. Ana Clara, vizinha do Núcleo. Ela morava sozinha numa casa sem muros e tinha 70 anos, ela é descrita como uma senhora super vivida e incrível, falava sobre como cuidava da vida com autonomia e reclamava da ausência dos filhos que moravam distante.

*E estava lá Ana Clara vestidinho azul, e a frente da casa era azul também, era tudo azul. Eu lembro disso, ela sentada na cadeirinha dela lá e assistindo ação. E tinha uma casa da Fran, o nome dela, essa foi estranhíssimo, que ela já estava de saída e ela disse: ‘- Não, mas faz aí!’ E tinha esse caráter meio displicente na ação. Ela não queria, ela já estava avexada para fazer alguma coisa e mesmo assim ela disse: ‘- Não, mas faz aí, agora eu fiquei curiosa para saber o que é isso aí’; mas ela não estava curiosa na verdade, na documentalidade, documentalização dava para ver que ela estava realmente avexada de fazer; aqui acolá ela olhava assim, mas já tinha celular, então já estava meio assim. Então, tinha essa coisa assim, de ela só receber assim, mas não tinha um contato (CIPÓ, 2020).*

Para Soraya Portela (2020), a primeira casa visitada ficou marcada pelo inusitado da situação e pela forma como as condições encontradas afetaram sua obra.

*A primeira casa que eu visitei. Eu nunca esqueci, foi uma casa atrás do galpão eu sai com o Cipó, morta de animada, e aí, a gente chegou nessa casa, tinha um casal, só tinha os velhinhos lá, eles deixaram a gente entrar, isso já era um paulada muito grande. Como é que aquelas pessoas deixaram a gente entrar na casa dela? A gente podia ser tudo, sei lá, mas elas receberam a gente. [...] E na hora que eu comecei a fazer ação, que eu começava a tirar os papéis. Já ia conversando com a pessoa, lá os papéis que eu me enrolava, a mulher me chamou e disse assim: ‘-*

*Olha, eu estou casada com esse velho há 50 anos, mas a gente está há 30 anos sem se falar, a gente não se fala, eu vou abrir uma exceção pra você pra ele assistir comigo, porque a gente não faz mais nada junto, moramos na mesma casa'. E ela disse: '-Eu vou abrir uma exceção aqui para fazer, para ele ver isso comigo aqui com você, que eu não faço mais nada com ele'. E aí eu tive que dançar aquilo e é o que eu falo de acontecimento, dançar aquilo, performar aquilo, aquela relação, a minha responsabilidade de estar com aquela intimidade daquelas pessoas naquele momento ali.*

Para Cleide Silva (2020), as negociações marcavam as ações e as relações com os moradores e os espectadores:

*O meu durava um pouco mais de uma música, mas também dependia muito, porque às vezes a pessoa queria ficar conversando, e a gente ia lá escutava, tipo call center que a bicha, às vezes tem que ficar escutando a outra desabafar da vida (risos). Então a gente tinha muito essa abertura, então a gente ficava o tempo que a ação precisava pra acontecer, tudo fazia parte da ação, por exemplo, eu dançava na música do Roberto Carlos, eu dançava break, mas a ação não era só o tempo que eu dançava, era a conversa com morador, era a abordagem, era tudo; tudo já fazia parte da performance, tudo.*

*Não tinha muito uma separação a hora que eu danço, a hora que eu tô formando. Não tinha muito. [...]Depende também, porque às vezes a pessoa dizia assim: 'Ah não pode ir para tal lugar'. E aí, a gente tinha que ir, às vezes podia conversar, negociar. Mas às vezes não, você tinha que entender que a pessoa colocou só aquele lugar, aí, você tem que fazer, né? A partir daquele lugar que a pessoa colocou, assim, que não dá para ser invasivo também. Porque a casa da gente é um lugar muito... reservado, né? Que a gente chega, é o lugar que a gente chora, e o lugar que a gente às vezes convida só quem a gente quer. Não é todo mundo assim, então era muito do momento assim.*

As experiências traziam, também, questões sobre como essa autoria era atravessada pela participação dos moradores, pelo espaço compartilhado e como tudo estava relacionado no processo de formação, conforme nos apresenta Layane Holanda:

*Essa autoria é uma autoria muito atravessada. E ela tem autores, cada artista responde, ele é propositor duma coisa, assim ele lança uma questão, isso tem uma questão muito concreta, mas as vezes os ganchos, eram um gancho assim tipo, por exemplo, a Cleidinha dançava break, aí ela vai falar com mais propriedade da ação dela. A minha ação foi uma ação muito pequena, no Mil Casas; porque eu era do núcleo de artistas que eram os artistas da documentalidade. Porque não tinha como as pessoas que estavam performando também dá conta, tinha essa tradução. Então eu fiz uma ação, acho que só no segundo ano, foi uma ação bem pequena, eu fiz em poucas casas, eu não fiz em muitas casas, mas eu acompanhei todas, eu posso dizer que eu fui uma das pessoas, eu fiz a ação do Cipó, eu fiz a ação da Cleidinha. E a experiência de fazer as ações dos outros para mim era incrível, assim. Então tinha essa dimensão da formação. Eu acho que nem a gente naquela época dava conta, de que aquilo, tudo ali estava no âmbito da formação, assim, até assistir, de assistir o outro, a oficina de pensamento que trazia um texto com conceito, aos*

*experimentos que a gente fazia de improvisação em estudo, em estúdio, as noites em que a gente ficava estudando fotografia e artistas, fotógrafo foda para poder pensar e ter referenciais visuais, de composição visual, pra gente também pensar como traduzir isso, porque a ideia da documentalidade tinha que ser uma outra criação, não era um registro, não era pra ter caráter de registro. Então daquela experiência o que mais me toca? Como eu traduzo isso em vídeo, foto, texto. Então era uma transcrição. E aí eu acho que tudo tinha essa coisa da formação, realmente, só que na época como, quando a gente está fazendo você não tá muito analisando o que você está fazendo.*

Layne Holanda (2020) também relata um momento delicado vivido pelo grupo no 1000 Casas quando o site do núcleo que era o espaço de compartilhamento das documentalidades do projeto foi desativado:

*Porque a gente perdeu o site do Núcleo com os textos e a gente perdeu o Mil Casas que estava hospedado dentro; quem tinha seus vídeos no youtube, está no youtube, mas a gente perdeu o livro, assim o livro que eu digo o registro, o torção, o registro oficial do negócio, o acontecimento. E a gente perdeu por um lance, é bem profundo essa coisa porque mistura uma coisa de relação, afetividade do coletivo, enfim, atribuições, corresponsabilidades, responsabilidades, falta de grana, crise. É mas essa coisa do site, não era um site pra ser visto no sentido como é hoje em dia de rede social, não era um site de consulta tipo enciclopédia. A gente até tinha no começo a pretensão que os moradores se vissem, tinha, já tinha facebook, já tinha rede social, mas eu sinto que era muito mais um site era um lugar de compartilhamento do 'negócio' e um pouco quase como se a gente pudesse deixar aquilo no tempo, assim que a gente pudesse acessar depois ou a qualquer momento. Era claro, uma das contrapartidas do projeto, e tal, tinha que dá para o patrocinador, a Petrobras estava lá, tinha que está no site; mas pra nós era muito mais um o lugar onde a gente se encontrava; porque no mais estava tudo nos corpos, nos cadernos, nos HD's de cada um e lá era um. Enfim, tem bicha que nem falava com outra, era confusão assim; era muita gente, então era um lugar que não importa se eu não estou vivendo com o Alexandre e o Cesinha a ação dele, mas vai chegar no site; então aquele vestígio é uma maneira de eu acessar o trabalho dele, então era uma coisa que eu acho que hoje se perdeu um pouco, sabe quando você pega um, uma comida e da casca você faz uma coisa, disso aqui você faz não sei o quê, da outra coisa você faz um doce e disso aqui você faz um caldo.*

Nos processos de criação do 1000 Casas, a performatividade de ocupar/estar em casa, nos seus modos de criação e partilha da autoria de uma obra, na singularidade do corpo em cena e a crítica às representações possibilitaram múltiplas e potentes intercessões entre os artistas e os moradores, tensionando não só o espaço da casa como um espaço comum, mas nas reverberações e atravessamentos gerados no decorrer do próprio projeto e nas relações de pertencimento do Núcleo com a comunidade e a cidade.

#### 4.1 O QUE PODE UMA CASA?

Como dito anteriormente o *1000 Casas* se dá na interface entre os seus eixos e os elementos que a constituem, ocupando e tensionando o espaço do “entre”, o espaço das interseções entre o Núcleo, os artistas e a Comunidade e entre o Núcleo, o Dirceu e a Cidade.

Cada uma das configurações de dança pesquisadas pelos artistas propõe a partir das suas questões um contexto para si, com uma diversidade de possibilidades interações, leituras e reconfigurações a partir desses espaços de encontros.

Nesse processo de dois anos do projeto *1000 Casas*, segundo Evelin (2012), foi possível reconhecer uma performatividade do encontro, a qual foi denominada como uma “terceira performatividade”, que emergiu com a complexificação dos processos e das abordagens adotadas:

Falávamos de uma ‘terceira performatividade’ como algo a ser buscado entre uma forma de atuação mais estruturada e um tipo de visita espontânea. Um lugar-margem para essas performances que se dariam inevitavelmente entre o que é público e o que é privado, e quase sem distinção entre o artista e o espectador, e sim como possibilidade de inversão espontânea desses papéis durante a ação performática [...]. A terceira performatividade passou a ser a válvula de escape da situação desconhecida a que nos propúnhamos enfrentar nessas CASAS. Seguíamos com as discussões e ideias vinham aos montes, mas pareciam não ecoar no que conhecíamos como modo de pensar e fazer. As abordagens se complexificavam à medida que nos dávamos conta de que essa era – de toda maneira e felizmente – a performatividade do encontro (NÚCLEO DO DIRCEU, 2012, p. 238).

Assim, estabeleceram uma performatividade própria dos encontros estabelecidos entre os artistas e os moradores, que segundo Evelin (1000 DIFERENTES..., 2011) “[...] era como uma condição performática específica gerada ali, com e durante a ação, e que poderia vir a ser traduzida, recontextualizada e articulada, também, em outros âmbitos”.

Um espaço de presença e coatuação dos corpos presentes, no qual a provocação inicial era disparadora de cruzamentos, aproximações, afetamentos e aberturas, tanto do espaço privado, como de experiências de convivência e

cocriação. Esse aspecto foi ressaltado pela artista Soraya, no livro produzido sobre o processo de criação dessa intervenção:

A performance, era o encontro, a abordagem e todo o movimento da casa. Tudo que viesse acontecer se diluía numa ação performática, não apenas num entendimento do ordinário virando arte, mas como a liga do artista e do espectador que se reforça principalmente quando o lugar deixa de ser de um ou do outro, e passa a acontecer a partir de um objeto, de um assunto ou mesmo do silêncio desse encontro. [...] Por que dançar/performar não está movido apenas por embasamentos teóricos e pelo corpo treinado do performer, mas pela zona frágil do encontro, do enfrentamento do risco do que pode acontecer, daquilo que não estamos preparados. Falo do corpo poroso, da necessidade de se apropriar da realidade, de sair do que é seguro, ou seja, é a vulnerabilidade de estar no lugar não convencional, no lugar do outro e de como se utilizar disso para criar o espaço que você precisa para existir, para um público que não espera na cadeira de um teatro, que não lhe conhece e abre a porta da casa, mesmo cercado de medo que a violência gera, na incerteza de estar sendo enganado pelo artista que quer lhe dar uma dança de presente, e isso até pode ser confundido como tática de vendedores ambulantes (NÚCLEO DO DIRCEU, 2012, p. 251).

Essa performatividade do encontro caracterizava-se pelo permanente movimento estabelecido entre a performatividade e o agenciamento coletivo das forças numa coprodução, fazendo emergir um plano de composição a partir das reconfigurações micropolíticas dos devires, dos afetos produzidos e dos espaços provisoriamente ocupados.

Reconheço, nesse processo que vai desde a sua criação como Núcleo em 2006 até 2012, que as pistas aqui apresentadas foram encontradas nas inter-relações das obras, como um processo não só de continuidade, mas também de ampliação das possibilidades de formação de artista e de público, de pesquisa e criação.

As performances produzidas em obras como Paisagens do Corpo, Instantâneo, Mostra do Dirceu, a Oficina do Pensamento, 1000 Casas e o Curto-Circuito assentam suas bases na performatividade do encontro e “na arte do desmanche” como cita Fabião (2011, p.71):

A performance é a arte do desmanche: desmanchar estratos através do corpo politizado e para a politização do corpo. Desnaturalizar o corpo da arte para a criação de um mundo em experimentação política, onde a experiência da precariedade possibilita o desmanche de estratos e a recriação de um mundo em experiência política.

A partir do potencial do precário, os agenciamentos coletivos dessas obras foram estabelecendo e fortalecendo um plano de composição que se configurou como uma política para as artes contemporâneas na cidade. Que reverberam até hoje na atuação e nos desdobramentos gerados a partir dessas experiências.

O pensamento sobre o fazer artístico para e com a cidade permanece como um posicionamento político, uma forma de (re)existência extremamente necessária para a dança nos tempos de hoje, tornando possível uma (re)composição conforme nos fala Matos (2015, p. 37), ao pensar “a dança como ação política, como um pensamento transitivo do corpo que apresenta as informações da diferença contida na singularidade e nos agenciamentos coletivos (o comum), já que o ser é uno em sua multiplicidade e se diz na diferença”. No difícil, porém necessário, exercício de “desnaturalizar o corpo da arte para a criação de um mundo em experimentação política”, como nos propõe Fabião (2011, p. 71).

Esse recorte da dança em Teresina apresenta muitos vieses para sua análise cabendo a nós reconhecê-las pelas suas diferenças, suas diversas camadas e pela complexidade dos movimentos criados para o contexto da cidade em relação a outros contextos e outros sujeitos.

## 5 FECHANDO O CÍRCULO OU PLANTANDO IDEIAS?

Figura 15 – Debate 1000 Casas



Fonte: Mário Miranda Filho (2012).

O modo de existência do Núcleo do Dirceu, desde a sua criação no Teatro João Paulo II até o encerramento das suas atividades, se diferencia de outras formas de gestão usuais naquele período de grupos ou espaços culturais de Teresina, devido a sua forma de organização horizontal e colaborativa.

Esse tornou-se um lugar de trânsito onde os movimentos produzidos pelos processos de criação, assim como as ações colaborativas para a manutenção da dinâmica própria da existência do grupo, se deram a partir do fazer compartilhado.

Durante a sua existência, houve um contínuo processo de criações e articulações que não se assentavam apenas sobre a dança produzida, mas sobre a criação de acordos e coerências instauradas a partir de discursos e posicionamentos, pautados no entendimento de corpo político, afetado e produtor de outras realidades a partir da sua forma de existir no mundo com a arte e nas formas de ocupar e se relacionar com o seu território.

Dessa forma, na perspectiva de uma produção compartilhada, que desestabiliza representações previamente estabelecidas, foram surgindo questões em torno de outros imaginários sobre as relações entre os espaços possíveis para a arte, a experiência da casa como obra e a posição do espectador durante a obra.

Discutir sobre esses processos de subjetivação produzidos considerando os conceitos aqui abordados de Guattari e Ronilk (2011) nos ajuda a entender suas relações com a produção de desejos e no entrecruzamento dos múltiplos



componentes que atuaram direta e indiretamente na construção de outros espaços artísticos e formativos, assim como outros públicos para a dança da contemporânea em Teresina.

Reconheço a relevância do trabalho produzido pelo Núcleo, pela sua atuação enquanto grupo protagonista, criador de novas significações através dos agenciamentos coletivos por eles realizados ocupando espaços não convencionais para a arte, tensionando as significações e criando outras narrativas, abrindo espaços para novos desejos e outras realidades.

Para Guattari e Rolnik (2011, p. 46), “por essência, a criação é sempre dissidente, transindividual, transcultural”; características estas, presentes na obra *1000 Casas* e no próprio modo de fazer do Núcleo, ao promover uma diversificação dos modos de singularização no campo da criação e na produção de desejos, perpassando limites territoriais, institucionais e políticos.

Seus feitos perpassam uma articulação entre a macro e micropolítica através das dinâmicas estabelecidas pela criação e resistência na construção de outros contornos de realidade, um desafio complexo para os padrões vigentes em Teresina até então. Sua atuação, sempre politizada e crítica, tensionou o cenário artístico, dando corpo a um importante espaço para a formação, criação artística e o diálogo entre artistas, instituições, pesquisadores, gestores e outros.

Proporcionando, também, significativas contribuições para a pesquisa artística na dança, desenvolvendo modos de subjetivações singulares, ao estruturar suas práticas de produção de conhecimento na direção crítico-criadora, recusando os modos preestabelecidos para a construir modos de relação com o outro. Nesse sentido, isso gera a produção de outras realidades a partir dos desejos, atuantes na produção de importantes processo de singularização, num embate com as estruturas estabelecidas e na articulação entre os sujeitos e os contextos em seus fluxos e dimensões variadas.

Essa habilidade de mover, criar e comunicar com estes diversos públicos firmou um modo próprio de ocupar e dinamizar o Núcleo. Isso possibilitou que artistas e não artistas pudessem transitar de diversas formas por esse espaço e participar das várias ações produzidas, o que gerou uma intenção coletiva de produzir arte, alargando as fronteiras visíveis e invisíveis, tensionando o que estava posto *a priori* e construindo suas próprias narrativas, tecendo um território existencial e subjetivo.

As pistas aqui apresentadas nos ajudam a elucidar esse processo que singularizaram as produções do Núcleo e os agenciamentos que fizeram parte da sua constituição e como elas influenciaram as relações com a comunidade.

Os relatos apresentados ao longo desta dissertação traduzem uma forma de organização que foi se constituindo pela experiência, pelas dificuldades encontradas no percurso e pelos conhecimentos que foram se construindo através da prática, retroalimentando os modos de fazer. Estes modos de fazer se configuram como experiências formativas, artísticas e políticas vividas pelos sujeitos desta investigação que, no encontro com os pressupostos teóricos escolhidos, tornaram-se as forças mobilizadoras para os movimentos aqui produzidos.

Ao iniciar essa pesquisa e analisar a obra *1000 Casas* e as ações produzidas pelo Núcleo, pude perceber que elas nos levam a mergulhar, também, em outros territórios e trazer à tona outras experiências e narrativas que nos mostram suas perspectivas e entendimentos sobre a relação do Núcleo e a cidade, apontando dissensos e vozes dissonantes sobre a ocupação desse território e suas relações.

Nessa pesquisa abordei experiências que atuam como linhas de fuga e que propõem pensar formas de existência artística e formas de se pôr em relação ao outro, em diferentes esferas para a formação de desejos, produção de subjetividades, singularidades e criação de contextos. Não pretendo, aqui, apontá-las como modelo a ser replicado, apenas discuti-las como pistas capazes de gerar implicação com o fazer artístico de forma ética e responsiva.

Ao longo desta pesquisa, apontei como esses agenciamentos e a desterritorialização produzidos na obra *1000 Casas* e pelo Núcleo do Dirceu, foram se constituindo e como eles contribuíram para a composição de um contexto artístico e formativo para a dança em Teresina. Reconhecendo as forças e os agentes acionados para produzir esses deslocamentos e os alargamentos desses territórios de existência.

Os rastros deixados neste caminho foram marcados por diversos pés e esse chão, arado com muito suor e desejo, para que esse solo permanecesse fértil e produtivo.

A permanência do Galpão, após a saída de Evelin, validou uma autonomia que, antes, era experimentada pela horizontalidade na forma de gestão das suas demandas.

A partir do fechamento do Galpão, observou-se que diversos espaços artísticos na cidade, com uma forte identidade artística, surgiram a partir dos artistas que fizeram parte do Núcleo, como o Sobrado que tinha entre seus idealizadores Janaína Lobo, um espaço híbrido que promovia apresentações, exposições e espaços de convivência um projeto todo pensado para as artes cênicas, que visava fomentar a cena mostrando a produção local; o Balde, que tinha à frente Jacob Alves e Izabelle Frota, era um espaço cultural que se propunha a produzir, discutir, difundir e viabilizar a arte contemporânea através de ateliês aberto, shows, festas e outros eventos.

A Casa do Hip Hop é um centro de referência da cultura hip-hop, um espaço de resistência e formação que tem a cultura do hip-hop como elemento de produção e pesquisa, constitui-se como uma associação sem fins lucrativos, possui desde 2004 sede própria e tornou-se uma referência nacional pela sua atuação na comunidade. Estiveram à frente da gestão deste espaço o Interação Ralé e o Original Bomber Crew, que tem como uma de suas integrantes Cleide Silva e os artistas César Costa e Alexandre Santos, que também integravam o Núcleo do Dirceu.

Outra reverberação importante foi a criação do Junta Festival de Dança, pelos artistas Datan Izaká, Janaina Lobo e Jacob Alves, que este ano está na sua 6ª edição, um festival que reúne artista e produções nacionais e internacionais, que inseriu a cidade na rota dos principais festivais do país, propondo diversos espaços de experiência e discussões sobre a dança, estas permeada pelas crises que assolam o mundo.

Houve, também, a criação do Canteiro, pelas artistas Layane Holanda, Soraya Portela e Humilde Alves, um lugar interessado no cultivo de estratégias sustentáveis para o fazer artístico, voltado para ações colaborativas que estejam direcionadas para as questões de produção em arte no universo infantil. Entre as suas produções consta o Festival Trisca, um festival que pensa a infância e adolescência.

Outro espaço igualmente importante é o CAMPO Arte Contemporânea, um espaço destinado à pesquisa e à criação de arte contemporânea, que tem Marcelo Evelin e Regina Veloso à frente e funciona como uma incubadora de uma gestão que parte de objetos estéticos e em diálogo com a comunidade. Entre suas

atividades constam residências artísticas, oficinas, debates, encontros e várias outras formas de convivência artística.

Estas e outras iniciativas que se desdobram a partir das experiências e conhecimentos produzidos no Galpão do Dirceu, trouxeram para cidade outros espaços não convencionais e descentralizados para ocupação, formação e desenvolvimento artístico, movimentando e pensando formas colaborativas de atuar, com e para o fortalecimento da cena local, criando suas próprias políticas de atuação, relação e permanência na arte ampliando as conexões e acessos da dança contemporânea na sociedade.

As práticas artísticas e formativas desenvolvidas no Núcleo do Dirceu foram aqui analisadas a partir dos agenciamentos complexos produzidos na dimensão molecular entrelaçado com o molar, nos movimentos produzidos a partir do contexto local e suas reverberações.

Ao final desse percurso cartográfico entende-se que o círculo de relações estabelecido no início da pesquisa, não se fecha no encerramento da obra *1000 Casas*, com o desligamento do Marcelo Evelin do Núcleo ou no próprio encerramento das atividades no Núcleo do Dirceu. Suas ações ainda reverberam no contexto local com a atuação desses artistas, que se desdobra em outras criações e articulações artísticas e políticas, criando ou ocupando outros espaços e proporcionando outros trânsitos, estabelecendo, também, outros processos de formação em arte contemporânea, multiplicando os espaços de produção no estado e fazendo ecoar suas produções nacional e internacionalmente.

E aqui eu deixo uma fala da Soraya Portela como provocação para nesse contexto que nos encontramos hoje, que é bem diferente do vivido por eles enquanto Núcleo; para pensarmos esse momento de ausências, de retirada de direitos, pandêmico e fascista pelas questões que pautaram a existência tanto do Centro de Criações, do Galpão e do Núcleo do Dirceu.

*Essa é a questão, como é que a gente faz com essa política de agora? E o quê que essa política diz? O quê que essa política está dizendo sobre o que a gente faz? E o quê que a gente faz com que essa política está dizendo? Como é? É e até pensando também o que é que vai se construir para diante? Qual é a produção que dá para fazer agora? Com quem que dá para produzir? Com quem que dá para criar? De que forma dá para criar? Quais são as outras possibilidades de criar? (Soraya Portela, 2020).*

Postas as pistas e as experiências apresentadas, as obras e os registros das documentalidades aqui discutidas, compartilho com você leitor, uma outra perspectiva para se relacionar não só com a obra *1000 Casas*, mas com um recorte da dança produzida em Teresina, apontando as pistas, as forças e os recursos utilizados para tencionar os modos de fazer artístico neste cenário que ainda hoje tem sua força na precariedade das suas relações e produções.

Embora não tivéssemos a intenção de percorrer 1000 casas, teria sido importante para estas análises perceber, através de um número maior de visitas aos moradores, os efeitos dos tensionamentos produzidos pela obra nas relações estabelecidas entre o público-privado, entre o artista-espectador, a partir dos registros das memórias.

Reconhecendo, também, que a partir delas, possamos encontrar novas pistas que anunciem outros devires e nos ajudem a traçar outros planos de composições e novos agenciamentos.

Os caminhos até aqui já estão abertos, podemos então, a partir daqui, criar outros percursos, agregar novos elementos, vislumbrar outros horizontes e alinharmos os passos para criarmos uma outra dança e deixarmos os nossos rastros.

O Núcleo fechou suas portas, a ideia do Núcleo plantou sementes.

## REFERÊNCIAS

- 1000 Casas. **Demolition Incorporada**. Teresina, [2011]. Disponível: <https://www.demolitionincorporada.com/1000casas>. Acesso em: 5 nov. 2019.
- 1000 |DIFERENTES| casas. **Debris**, 27 jan. 2011. Disponível em: <https://marceloevelin.wordpress.com/2011/01/27/1000-diferentes-casas/>. Acesso em: 14 jan. 2021.
- A VISITA do rei. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo. (2:54 min). Publicado pelo canal Jacob Alves. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=bsGv\\_cmQ7X8](https://www.youtube.com/watch?v=bsGv_cmQ7X8). Acesso em: 18 jul. 2019.
- ALBUQUERQUE, Iara Cerqueira Linhares de. **Estratégias coreográficas no processo artístico de Marcelo Evelin**. 2010. 94 f. Dissertação (Mestra em dança) – Universidade Federal da Bahia, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8074/1/TEXT0%20FINAL%5B1%5D.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2019.
- ANDRADE, Samária. O cabeça de cuia contemporâneo. **Revestrés**, Teresina, 2 out. 2019. Disponível em: <https://www.revistarevestres.com.br/entrevista/o-cabeça-de-cuia-contemporaneo/>. Acesso em: 28 dez. 2019.
- BARROS, Laura Pozzana; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 52-72.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 28 jun. 2019.
- CARDOSO JR., Helio Rebello. Para que serve uma subjetividade? Foucault, tempo e o corpo. **Psicologia: reflexão e crítica**, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 343-349, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/prc/v18n3/a08v18n3.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2019.
- CINÉAS Santos esclarece sobre paralisação do Teatro do Dirceu. **Portal O Dia**, Teresina, 8 fev. 2009. Disponível em: <https://www.portalodia.com/noticias/geral/cineas-santos-esclarece-sobre-paralisacao-do-teatro-do-dirceu-10253.html> Acesso em: 28 out. 2020
- DEMOTION INCORPORADA. [About]. Teresina, [201-?]. Disponível em: <https://www.demolitionincorporada.com/about>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995. (v. 2.). (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2004, 144 p. (v. 3.). (Coleção TRANS).

DUARTE, Rosália. Pesquisa qualitativa: reflexões sobre trabalho de campo. **Cadernos de Pesquisa**, Campinas, n. 115, p. 139-154, mar. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cp/n115/a05n115.pdf> . Acesso em: 09 jun. 2020.

ESCÓSSIA, Liliana da; TEDESCO, Sílvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (org.) **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.p. 92-108.

EVELIN, Marcelo. Cosmonario desdobrado em um grupo de 15 na oficina de pensamento depois do carnaval. **Debris**, [S.l.], 29 Feb. 2012. Disponível em: <https://marceloevelin.wordpress.com/category/nucleo-do-dirceu/page/1/>. Acesso em: 1 ago. 2018.

EVELIN, Marcelo. Galpão=ambiente. *In*: GREINER, Cristine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). **Cartografia rumos Itaú Cultural dança: formação e criação**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. p. 73-74.

EVELIN, Marcelo. **Arte=Pensamento + Ação**. [S.l.]. *Teresina*, jan. [2006?].

EVELIN, Marcelo. Carta aberta à dança brasileira. **Movimiento | Movimento**, [S.l.]. emm. 2019. Disponível em: <http://movimiento.org/profiles/blogs/carta-aberta-a-danca>. Acesso em: 19 jul. 2019.

KATZ, Helena. Performance em mil casas. **Estadão**, São Paulo, 9 ago. 2012. Seção Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,performance-em-mil-casas-imp-,913745>. Acesso em: 1 ago. 2018.

FABIÃO, Eleonora. "Performance e Precariedade". *In*: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington. **A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 63-86. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/000273027092c60e889a2>. Acesso em: 29 jan. 2019.

FILHO, Noé. Marcelo Evelin. **A Geleia Total**, Teresina, 23 out. 2017. Disponível em: <https://www.geleiatotal.com.br/2017/10/23/marcelo-evelin/>. Acesso em: 1 ago. 2018.

FREITAS, Francisco Roberto. A dança na educação básica da rede pública municipal de ensino de Teresina - uma realidade em crescimento. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, n. 37, p. 298-315, jan./mar, 2019. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/654>. Acesso em: 2 ago. 2020.

FUNARTE. **1000 Casas** - FID na Funarte MG. Rio de Janeiro: Funarte, 2013. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/evento/1-000-casas-fid-na-funarte-mg/>. Acesso em: 20 set. 2019.

GREINER, Cristine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia (org.). **Cartografia rumos Itaú Cultural dança**: formação e criação. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2011

GUIMARÃES, Thais. O inventor da maldade: Marcelo Evelin se prepara para estreia mundial do seu novo espetáculo. **EntreCultura**, Teresina, 2 abr. 2019. Disponível em: <https://entrecultura.com.br/2019/04/02/o-inventor-da-maldade-marcelo-evelin-se-prepara-para-estreia-mundial-do-seu-novo-espetaculo/>. Acesso em: 13 set. 2020.

KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo. Cartografar é traçar um plano comum. **Fractal**, Niterói, v. 25, n. 2, p. 263-280, ago. 2013. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4942/4784>. Acesso em: 8 out. 2018.

LAUNAY, Isabelle. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. Tradução de Ana Teixeira. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 87-100, jan./jun., 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7674>. Acesso em: 19 set. 2019.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 93-99, nov. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>. Acesso em: 20 dez. 2019.

LEPECKI, André. Planos de composição. *In*: GREINER, Cristine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). **Cartografia rumos Itaú Cultural dança**: criações e conexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 13-20. Disponível em: [https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos\\_danca\\_criacoesconexoes](https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoesconexoes). Acesso em: 3 out. 2018.

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. 2017. 98 f. Dissertação (Mestre em dança) - Universidade Federal do Estado da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25673>. Acesso em: 28 dez. 2019.

MATOS, Lúcia. (BIO)Política, diferença e a dança na educação. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DESCOBRIR A DANÇA / DESCOBRINDO ATRAVÉS DA DANÇA, 2011, Lisboa. **Anais** [...]. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana Serviço de Edições, 2011. p. 26-42. (v. 01).

MY LAVA-JATO of me. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo. (3:59 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SfclVLRbA1MU>. Acesso em: 28 maio 2019.



NASCIMENTO, André. Galpão do Dirceu anuncia fim das atividades após 10 anos de cultura. **Portal O Dia**, Teresina, 12 jan. 2016. Disponível em: <https://www.portalodia.com/noticias/piaui/nucleo-do-dirceu-anuncia-fim-das-atividades-apos-10-anos-de-cultura-257498.html>. Acesso em: 2 jul. 2018.

NÚCLEO do Dirceu invade Avenida Paulista com performance artística. **Portal o dia**, Teresina, 9 ago. 2012. Disponível em: <https://www.portalodia.com/noticias/piaui/nucleo-do-dirceu-invade-avenida-paulista-com-performance-artistica-147207.html>. Acesso em: 10 set. 2019.

MARCELO, José. Piauí terá 'B-R-O bró' mais quente dos últimos anos, aponta meteorologia. **G1 PI**, Teresina, 1 set. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2018/09/01/piaui-tera-b-r-o-bro-mais-quente-dos-ultimos-anos-aponta-meteorologia.ghtml> Acesso em: 29 jul. 2020

MARCELO Evelin. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**, São Paulo, [201?]. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa449475/marcelo-evelin>>. Acesso em: 10 out. 2020. Verbete da Enciclopédia.

MARCELO Evelyn. **Still Móvil**, [S. l.], [201-]. Disponível em: <http://www.stillmovil.com/artistas/marcelo-evelyn?lang=pt>. Acesso em: 17 nov. 2019.

NÚCLEO DO DIRCEU. **1000 Casas**. Teresina: Núcleo do Dirceu; Brasília: Ministério da Cultura.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. Cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17-31.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo. Iluminuras, 2011.

PINTO, Francisca. Novas profissões ganham destaque no mercado de trabalho do Piauí. **45Graus**, Teresina, 27 out. 2017. Disponível em: <https://www.45graus.com.br/geral/novas-profissoes-ganham-destaque-no-mercado-de-trabalho-do-piaui>. Acesso em: 15 dez. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SAMPAIO, Hildegarda; MATOS, Lúcia. Dirceu: a potência da composição performativa e suas micropolíticas. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 14, n. 24, p. 37-51, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1808312914242019037>. Acesso em: 24 abr. 2019

SEU JOAQUIM Antonio Neto.mp4. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo. (2:31 min). Publicado pelo canal Layane Holanda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rCukpJrY2rs>. Acesso em: 10 set. 2019.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista da dança. Campinas: Papyrus, 2006.

## APÊNDICE A – Roteiro de entrevista

### Roteiro de Entrevista Semiestruturada

Nome: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_\_\_ Idade: \_\_\_\_\_

Telefone: \_\_\_\_\_ E-mail: \_\_\_\_\_

Formação: \_\_\_\_\_

Atuação Profissional: \_\_\_\_\_

1. Como você caracteriza o contexto da dança em Teresina durante a existência do Núcleo do Dirceu (ND)?
2. Quais os desafios encontrados ao pensar gestão e criação de arte contemporânea em Teresina na implantação do ND?
3. Quais as mudanças mais relevantes observadas durante as atividades do Núcleo?
4. Quais as estruturas que deram sustentação ao ND nos seus dez anos de existência?
5. Que fatores contribuíram para o reconhecimento do ND como espaço de referência em criação e formação artística no país?
6. Nas pesquisas desenvolvidas pelo ND, como as relações entre corpo e cidade trouxeram implicações no processo de criação?
7. Quanto aos processos formativos, como se estruturavam?
8. Pensando a Formação Indisciplinar proposta por Marcelo Evelin, como ela se caracteriza e qual o seu diferencial?
9. Considerando os processos individuais de criação, como eles se articulavam no trabalho coletivo?

### PROJETO 1000 CASAS

1. Em que contexto surge o projeto 1000 Casas?
2. Na sua percepção, que questões o projeto 1000 Casas tece na relação entre o fazer artístico e a cidade de Teresina?

3. Que contribuições podem ser atribuídas ao desenvolvimento do projeto 1000 Casas?
4. Quais facilidades e dificuldades encontradas no desenvolvimento do Projeto?
5. De que forma as provocações e as discussões em grupo contribuíram para o seu processo de criação individual?
6. Sendo a CASA o espaço onde a obra se efetiva, como esse espaço contribui para as questões individuais e coletivas de pesquisa?
7. Você considera os trabalhos que compõe o projeto são dança contemporânea ou performance?
8. Como o conceito de precariedade e acontecimento se configuram nessa obra?