



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

IARA CERQUEIRA LINHARES DE ALBUQUERQUE

ESTRATÉGIAS COREOGRÁFICAS NO PROCESSO
ARTÍSTICO DE MARCELO EVELIN

Salvador
2010

IARA CERQUEIRA LINHARES DE ALBUQUERQUE

**ESTRATÉGIAS COREOGRÁFICAS NO PROCESSO
ARTÍSTICO DE MARCELO EVELIN**

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 Mestra em Dança.

Orientação: Prof^ª Dr^ª Adriana B. Machado.

Salvador
2010

Às imagens permanentes em minha vida. (Adriana B. Machado).

*À minha ruiva, a mais linda, linda assim, um amor, do amor que nasceu de mim,
olhos de mel... Gabriela; a meu marido por me fazer entender que sonhar é possível... e
desistir nunca!*

AGRADECIMENTOS

... E as aves voam em bando.

Em especialíssimo à minha orientadora **Profa. Dra. Adriana B. Machado**, que me orientou construindo, dividindo, articulando, reconhecendo e exigindo. Uma mãe, uma amiga, uma mulher, uma profissional competente e afetuosa que traz em seu corpo o encanto que só pessoas com seu profissionalismo e experiência contém.

A meu amigo **Marcelo Evelin** (PI/HO) pela generosidade, disponibilização e paciência me dando acesso a seu *corpo*, como um *topógrafo* e à **Regininha** (PI) por me abraçar forte e me fazer adentrar no universo do Dirceu.

A **meus pais e a minha família** por me fazerem entender a importância de respeitar, de se fazer respeitar e os lugares de cada um;

Aos queridos **Mariely Santana, André Bomfim, Márcia Mignac e Aroldo Fernandes** pelos encontros deliciosos e o incentivo em tornar esse sonho possível;

Ao Grupo **HIS Contemporâneo** de dança que compartilhadamente me fez refletir e me posicionar politicamente na cena artística de Salvador, estudando, participando e resistindo;

Aos colegas do Grupo **X de improvisação em dança**, por partilharem boas gargalhadas nos encontros improvisativos;

A todos os meus alunos que me fazem refletir sobre minha prática diária, perguntando, perguntando e perguntando;

Aos meus amigos/alunos e professores da UFBA: **Nilza e Neide Reis, Asher Kiperstok, Valdemir Zamparoni, Magda Beretta, João Reis, Mário Jorge Castro Lima, Regina Billota**, entre outros que sempre generosos torceram por mim;

Aos **professores e colegas** do curso de Mestrado em Dança, por disponibilizar um acervo de informações que possibilitam esse trânsito arte e ciência, aproximando e conduzindo a um discurso no ambiente próprio, na dança;

A **Antonio Damásio, Adriana Bittencourt, Richard Dawkins, Helena Katz, Jussara Setenta, Christine Greiner, Fabiana Dultra e Ivani Santana** que fomentaram meu estudo dissertativo ampliando minha maturação artística;

À **Escola de Dança da UFBA**, pelo início de tudo e pelas trocas compartilhadas, minha eterna gratidão.

O coração, que bate ininterruptamente dia e noite de maneira tão admirável, é extremamente sensível a estímulos externos. (Charles Darwin, A expressão das emoções no homem e nos animais, 2009, p.66).

RESUMO

Estratégias coreográficas no processo artístico de Marcelo Evelin é o tema central dessa dissertação. Para tal, embasa-se em análises e reflexões sobre a operacionalidade do corpo e da dança abstraído-se de um pensamento dualista. A pesquisa apresenta os processos que envolvem criação compartilhada nos processos criativos em dança como pressuposto necessário de inúmeras possibilidades e resultantes de contaminações e trás a hipótese no exercício de demonstração/observação de como arte e ciência dialogam concomitantemente. Um estudo construído e reflexivo sobre os modos de construção da dança que indica a relação simultânea entre fazer e aprender/fazendo. Um exercício que se organiza a partir da dança que se vê que se ouve e que se fala. Para elucidar os modos de organização de diversas informações em dança selecionou-se: Mini-residência: Itens de Primeira Necessidade, MONO, *BULL DANCING*, *CARTAS DE AMOR* e *A MULHER GORILA*. A investigação desse objeto é construída a partir do conceito de co-evolução (Richard Dawkins) em diálogos com a neurociência (Antônio Damásio) que esclarecem a funcionalidade e os procedimentos da natureza do corpo agregando a noção de sistema dinâmico (Jorge Albuquerque). Na continuidade desse diálogo agregam-se teóricos da Dança a exemplo de KATZ, GRIENER. As pesquisadoras Adriana Bittencourt Machado (2001, 2007) e Fabiana Brito (2008) aproximaram a teoria/criação promovendo entendimentos entre diferentes modos de entender/dialogar a dança e o corpo que dança.

Palavras-chave: Dualista. Aprender/fazendo. Sistema.

ABSTRACT

Choreographic strategies in Marcelo Evelin's artistic procedure are the main theme of this dissertation. For such, we take as base, analysis and thoughts about the functionality of the body and the dance disregarding the dualistic way of think. This research features procedures that involve shared creation in dance as a necessary purpose of uncountable possibilities and outcomes of contaminations bringing the hypothesis in the exercise of demonstration / observation of how art and science dialogs concomitantly. A reflexive study built about ways to construct dance that indicates the simultaneous relationship between to do and to learn/doing. An exercise that organizes itself through the dance one sees, one listens, one speaks. To elucidate the ways which the information is organized in dance, we selected: Mini –residência: Itens de Primeira Necessidade, MONO, BULL DANCING, CARTAS DE AMOR and A MULHER GORILA. The investigation of this object is built taking in consideration the concept of Co-evolution (Richard Dawkins), in dialogs with the Neuroscience (Antônio Damásio) that clarify the functionality and the procedures of the nature of the body aggregating the notion of dynamic system (Jorge Albuquerque). Continuing, these dialog we aggregate dance thinkers as KATZ and GREINER. The researchers Adriana Bittencourt Machado (2001, 2007) and Fabiana Brito (2008) brought together theory/creation promoting agreements that promotes different ways to understand/to dialogize the dance and the body that dances.

Keywords: Dualistic. Learning/doing. System.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICO COLABORATIVO	12
1.1 O OLHAR REFLEXIVO DE UMA DANÇARINA	12
1.2 PRINCÍPIOS COLABORATIVOS PARA SE PENSAR A DANÇA	19
1.3 MODOS DE <i>PENSAR</i> A DANÇA DE MARCELO EVELIN: PROCESSO CRIATIVO DA OBRA “ITENS DE PRIMEIRA NECESSIDADE”	24
1.3.1 Criações compartilhadas	33
1.3.2 Metáforas como estratégia de composição	37
2 UMA BREVE HISTORICIDADE	40
2.1 OBSERVADOR NA EXPERIÊNCIA: MONO e <i>BULL DANCING</i>	44
2.1.1 Para ver, ouvir e sentir	46
2.1.2 Organizando sensações	49
2.1.2.1 Instantes reflexivos 1	52
2.1.2.2 Instantes reflexivos 2	55
2.1.3 Da reflexão à ação	56
2.1.3.1 MONO em Amsterdam/2008	56
3 ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO DO COREÓGRAFO MARCELO EVELIN	58
3.1 ESTRATÉGIAS UTILIZADAS NO PROCESSO CRIATIVO DE “MONO”	58
4 OUTROS PROCESSOS ARTÍSTICOS: BULL DANCING (2006), CARTAS DE AMOR (2002) E A MULHER GORILA (2006)	65
4.1 BULL DANCING (2006)	65
4.2 CARTAS DE AMOR (2002)	67
4.3 A MULHER GORILA (2006)	70
4.4 DIFERENÇA NO FAZER/PENSAR DANÇA: CONECTIVIDADE ENTRE CIÊNCIA E ARTE	74
REFERÊNCIAS	80
APÊNDICES	83
APÊNDICE A - REGISTRO ESCRITO DE UM PROCESSO ARTÍSTICO/ESTUDO DE CAMPO	84
APÊNDICE B - FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS CITADOS	89

INTRODUÇÃO

Esse trabalho resulta da pesquisa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia o que significa que essa dissertação foi tecida num ambiente de complexidade onde o assunto é a dança, sem subterfúgios. A dança em sua especificidade. Assim, foi possível construir uma dissertação que proporcionasse um estudo sem separações entre teoria e prática, uma dissertação vinculada a uma linha de pesquisa que permite estudar *os modos de articulação entre as informações envolvidas nos processos corporais, histórico-culturais e evolutivos*.

O início desse caminho acadêmico partiu de um percurso como profissional em 1992, com o ingresso no curso de Graduação em Bacharelado e Licenciatura em Dança na UFBA. Em seguida houve uma necessidade de continuidade dos estudos de dança a partir do entendimento de que *teoria se faz também na prática*. Para dar continuidade aos estudos, o caminho construído foi como participante e fundadora do Grupo HIS Contemporâneo que se iniciou ainda na Escola de Dança da UFBA (1998) agregado às experiências docentes em escolas particulares, como professora substituta na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, em (2001 a 2003) e na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, no Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança (2003 a 2007). Na continuidade do processo, a necessidade de um percurso acadêmico se fez presente: estudar o que se faz é fundamental além de entender o papel do artista na sociedade.

A Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (1956) foi a pioneira em curso de graduação em dança e atualmente muitos cursos proliferam no país o que elucida os modos de se pensar dança; diferentes modos.

O PPGDANCA, também pioneiro ao nível de Pós-Graduação em dança, é um ambiente apropriado para se discutir às especificidades da dança e desenvolver uma pesquisa artística. Promove possibilidades de trocas inter e transdisciplinares permitindo a articulação entre arte e ciência na construção do objeto, apresentando observações e estudos resultantes de experiências prático-teóricas que destacam o “estado” do processo em me encontro.

Mas por que Marcelo Evelin? Bem, antes de esclarecer pelas regras acadêmicas, é importante dizer que a admiração pelo artista foi fundamental para a elaboração de uma dissertação. Evelin representa, nesta dissertação, a paixão que sinto pela dança e como a entendo, assim como representa tantos artistas e pesquisadores brilhantes que se espalham no nosso país. São pensadores da dança, produtores de modos de pensamentos e possibilidades de articulações do corpo; significações formalizadas em dança. Evelin é um desses: estuda a

dança, de fato. E representar não é apenas atributo da arte: uma fórmula, um beijo... um signo.

Assim, a construção do objeto não poderia estar dissociada das minhas experiências e das minhas inquietações enquanto artista e professora de dança. A necessidade de trocas entre arte e ciência, estudos que não dividem o corpo em módulos de execuções, mas que o entende como mídia de si mesmo, em sua natureza de possibilidades múltiplas; muitas formas de operar.

As propostas artísticas de Evelin selecionadas nessa dissertação são: Bull Dancing (2006), MONO (2008) e Itens de Primeira Necessidade (2009) e fundamentais nesta pesquisa no que tange a elucidação dos procedimentos imbricados entre ciência e arte, teoria e criação uma vez que a dissertação visa esclarecer que a contaminação de distintas informações, procedimentos autônomos de criação em dança, são, também, procedimentos compartilhados, não estão separados.

A dança? Como diz Setenta (2008) (...) ela expõe seu fazer/ dizer. Ou seja, se “desnuda” e apresenta suas contaminações independente de serem inovadoras, brilhantes, arcaicas etc. E é no fazer de Evelin, nas imagens como estratégias e imagem em sua materialidade física, corpo, como nos diz Machado (2007) que a pesquisa se inscreve: relações estabelecidas como estratégias de criação coreográfica.

Esta pesquisa ousa na medida em que não é um exercício teórico sobre a dança-criação artística-, nem um relato de procedimentos práticos descritos teoricamente, mas uma organização de informações que compõem uma dança e que aqui se apresenta em forma de dissertação. Um conjunto de experiências formalizadas em texto.

Na delimitação dessa pesquisa, o estudo videográfico foi primordial para a construção do objeto em virtude da singularidade que existe no processo criativo do coreógrafo, pois articula inúmeras questões/problematizações discutidas no contexto social/pessoal e as insere nas suas investigações artísticas.

Vale ressaltar a disponibilidade do coreógrafo e interesse frente a essa pesquisa acadêmica contribuindo significativamente, o que possibilitou realizar uma pesquisa de campo e verificar as proposições desenvolvidas na criação articuladas com o referencial teórico, ou seja, formalizar em texto acadêmico um estudo de caso. Esse estudo tem o papel de esclarecer que a dança é construída pelos ajustes das informações estabelecidas que a constitui: resulta de muitos acordos.

Para o profissional de dança, a pesquisa pode contribuir, também, nas percepções e entendimentos que envolvem processos de criação de forma colaborativa. Diante de

experiências pessoais de composições coreográficas em dança que envolvem processos colaborativos, potencializa-se um discurso de compartilhamento que atua num fluxo contaminatório que provém de corpos diferentes que em algum momento se encontram, através de relatos pessoais e/ou culturais apresentando familiaridades.

Diante da complexidade que envolve o fazer criativo em dança, percebe-se nesse sentido, o quanto pesquisar sobre dança instrumentaliza o trabalho corporal e gera possibilidade de outros entendimentos. Dança como *pensamento* significa entender *corpomente* interagindo num mesmo ambiente.

O contato com o artista norteou autores a serem pesquisados e o próprio objeto de estudo colaborou na definição dos referenciais teóricos e metodológicos que foram desenvolvidos nessa pesquisa. Ao focar nesse coreógrafo, a percepção recai em um “caminho”: sua trajetória profissional conduz diferentes formas de comunicação que são apresentadas nos processos artísticos: Mini-residência ITENS DE PRIMEIRA NECESSIDADE e na obra MONO.

A dança que é entendida como um fenômeno complexo que pode ser descrito através de uma integração teórico-prática. Segundo Vieira (2006, p.116) “Torna-se visível assim que há possibilidade de um maior entendimento do processo dança, ou talvez devêssemos dizer sistema dança¹”. Nos quais determinados processos físicos de pensamento são desencadeados através da investigação de matrizes, geradoras de movimentos, realizada por meio dos experimentos do próprio bailarino.

A utilização de ferramentas teóricas permite a criação de pontes e entendimentos sobre procedimentos adotados, possibilitando descrever sob os *atos criadores* a partir de uma integração operação/produção. A dança produz conhecimento particularizado o que demanda a tentativa de descrever sua complexidade crescente. “(...) o fim último a ser atingido é vivenciar e sentir melhor o mundo e nossa integração com o mesmo, não apenas fazer o clássico esforço discursivo ao qual somos habituados desde novos” (VIEIRA, 2006, p.116). Fica claro que a dança que ocorre *no e pelo* corpo, trata-se de um exercício de construção e conhecimento. Questões, argumentos, proposições, investigações, ações... é feita assim.

Os referenciais teóricos para embasar a pesquisa foram fundamentais para estabelecer cruzamentos de informações para tratar da dança. Katz & Greiner (2005) teoria do

¹ [1] “Um sistema pode ser conceituado como um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto da partilha de propriedades. (...) Quando estudamos entidades complexas, como obras de arte, encontramos a necessidade de conciliar coisas em princípio simplesmente diversas, mas que no contexto da criação ganham coerência e vem a formar todos altamente significativos e estéticos. Sistemas podem ser estudados através de parâmetros gerais” (VIEIRA, 2006, p.116).

corpomídia, Richard Dawkins (co-evolução), Antonio Damásio (Disposições Corporais) e George Lakoff / Mark Johnson (Metáforas).

Para contextualização dessa pesquisa foram feitas entrevistas com Marcelo Evelin, com os dançarinos do Núcleo do Dirceu² experimentações, participação em mini-residência, workshops com: Jorge Alencar (FSBA, 2008), Saulo Moreira (Espaço Xisto, 2008), Helena Bastos (2008), Donnie Mather (UNIRIO, 2009) e participação como ouvinte no curso de Especialização em Dança, UFBA (2008).

Ao promover o estudo desse trânsito entre Arte e Ciência, essa pesquisa se insere no contexto como aqui é entendida, dança como forma de conhecimento. Uma escrita construída passo a passo, compartilhada desde o início do curso de mestrado ainda como aluna especial, pensando sobre processos criativos e estratégias de criação utilizadas no exercício de composição de coreografias.

No levantamento bibliográfico as pesquisadoras Adriana Bittencourt Machado (2001, 2007) e Fabiana Brito (2008) contribuíram efetivamente na possibilidade/aproximação do diálogo teoria/criação promovendo entender que diferentes sistemas de pensamento implicam em diferentes modos de entender a dança e o corpo que dança.

Essa pesquisa não tem resultados últimos e nem pretende estabelecer conceitos, nem construir mitos ou fórmulas de procedimentos coreográficos, de dança, de teoria. É uma pesquisa que declara a implicabilidade do fazer e do dizer. Como no corpo não há essa separação o desafio foi apresentá-la como texto.

Um corpo que pensa, cria, escreve, investiga... dança. Ah, e tantas outras coisas...

² Núcleo do Dirceu é um coletivo de dança dirigido por Marcelo Evelin.

1 O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICO COLABORATIVO

1.1 O OLHAR REFLEXIVO DE UMA DANÇARINA



Espetáculo: MONO(2008)
Fonte: Arquivo pessoal Marcelo Evelin

Corpo: o trançado da trama que se trança em rama. (KATZ, 2005, p. 94)³.

Nesta epígrafe pode-se refletir sobre a necessidade de um entendimento de que a comunicação em grande parte ocorre através de metáforas. As metáforas se tornam eficientes de acordo com seu contexto, na dança, por exemplo, ela é extremamente eficiente. Como seria criar uma possibilidade de entendimento nessa lógica de pensamento dissociada de uma prática perceptiva/metafórica?

Vimos que a metáfora permeia nosso sistema conceptual normal. Pelo fato de tantos conceitos, que são importantes para nós serem ou abstratos ou não claramente delineados em nossa experiência (as emoções, as idéias, o tempo etc.) precisamos apreendê-los por meio de outros conceitos que entendemos em termos mais claros (as orientações espaciais, os objetos etc). Essa necessidade introduz a definição metafórica em nosso sistema conceptual. (LAKOFF, 2002, p.205)⁴.

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

Nesse trajeto, pesquisas artísticas continuam sendo desenvolvidas por autores que reforçam e garantem essa estabilidade ao longo do tempo, fortalecendo um entendimento de “dança como algo que vem de dentro”, uma espécie de emersão guardada dentro do corpo que se manifesta como um tipo de qualidade específica. Esse entendimento atrelado aos conceitos

³ Possui graduação em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1971) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994). Desenvolveu a Teoria Corpomídia (2001, 2003, 2004, 2005), em parceria com a Profa. Dra. Christine Greiner. Sua atuação profissional concentra-se na área da dança, do jornalismo cultural e das políticas públicas. Seu atual projeto de pesquisa investiga as conseqüências políticas da Teoria Corpomídia.

⁴ George Lakoff é linguista e professor da Universidade da Califórnia (Berkeley).

de manifestação e qualidade são epistemologicamente perigosos e fazem parte da contaminação e da composição dessa mesma trajetória.

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

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

A teoria da Evolução apresentada por Charles Darwin⁵, no seu livro *Sob a origem das Espécies* (1859) e atualizada por neodarwinistas a exemplo de Richard Dawkins⁶ (2001) com um pressuposto co-evolutivo ajuda a pensar e investigar as seleções e mudanças propostas por vários coreógrafos inclusive Marcelo Evelin⁷ ao propiciar a percepção de que cada dança é um tipo de acordo entre corpo e ambiente e, portanto, um fazer pensar que ocorre simultaneamente e diferenciado, como também anuncia os índices evolutivos dos estados perceptivos de cada coreógrafo; seu modo de estar no mundo e seu entendimento de dança. Contudo o modo hegemônico de se pensar a dança ainda se apresenta desta maneira, uma vez que a dança não é um apêndice funcionalista que gruda e desgruda, como um utilitário, mas entendido como aspecto da natureza humana e, que, portanto, não está dissociada dos modos de pensar e conceitos vinculados aos seus contextos:

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

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

⁵ Charles Darwin (1809-1882) publicou em 1859, *A Origem das Espécies*. Nesse livro ele introduziu a idéia de teoria da evolução, a partir de um ancestral comum.

⁶ Zoólogo e neodarwinista, publicou os seguintes livros: *O Gene Egoísta*, *Desvendando o arco íris*, *o Relojoeiro Cego*, dentre outros.

⁷ Bailarino, coreógrafo, diretor, pesquisador e professor de improvisação e composição.

(dança contemporânea), são exemplos tirados de discussões que ocorrem entre produtores de dança, artistas, coreógrafos e que vem sendo discutido por estudantes na área. Essas divisões citadas permearam discussões com colegas durante o curso de Mestrado e reforçaram a importância de se compreender o fazer da dança contemporânea, inicialmente discutindo esse assunto que é um campo fértil para a produção de conhecimento.

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

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

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

Tal afirmação ganha força de argumento, pois encontra terreno fértil para a reprodução e ausência de questionamentos quanto a sua veracidade dificultando o exercício da dúvida sobre questões dogmáticas via dualismo cartesiano, alicerçando pensamentos rígidos e descontextualizados, uma via única.

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

⁸ Possui graduação em Jornalismo pela Faculdade Casper Líbero (1981), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1991) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997).Juntamente com Helena Katz é autora da Teoria *corpomídia*.

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

Nas pesquisas de dança em que participo como intérprete, colaboradora ou coreógrafa, fica claro que não existe essa fronteira que determinados coreógrafos costumam citar, como por exemplo: *eu mando você executa, não precisa pensar*. Aqui, o interesse é enfatizar pesquisas corporais, experimentações e ações de dança em que o conhecimento se desenvolve a partir da feitura. Admite-se então que a ação de fazer *no* corpo se encontra implicada no conhecer.

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

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

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

Pensar dança contextualmente, significa pensar corpo como *mídia de si mesmo*¹⁰, em que as informações oriundas do ambiente, ao serem processadas juntamente com as informações presentes, reconfiguram-se continuamente, ou seja, significa pensar corpo como

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

¹⁰ Corpo como *mídia de si mesmo*, refere-se ao conceito de *Teoria do corpomídia* desenvolvido pelas autoras Helena Katz e Christine Greiner, em que “...corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo” (GREINER, 2005, p.130).

agente de negociação, um corpo que co-evolui com o ambiente e, que, portanto renegocia constantemente sua coleção de informações.

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

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

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

Analisar, entender e discutir dança sob o olhar da evolução, produz um embasamento teórico que beneficia a reflexão sobre os processos de criação em dança, articulando conceitos/teorias de diferentes autores, que contribuam na construção da obra e no processo colaborativo de montagem. Nesse sentido, estudos e pesquisas refletem o pensamento relacional em colaboração nos procedimentos coreográficos, construindo e elaborando idéias, fortalecendo uma *construção argumentativa*.

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

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

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

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

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

As experiências que participei como co-criadora promoveram possibilidades de intercâmbio de teorias, conseqüentemente uma expansão artística proveniente das experimentações colaborativas. Nessas experiências pôde ser observado o ganho de conhecimento com as trocas de informações compartilhadas como, por exemplo, num testemunho e num bate papo. Fica explícito que em um processo colaborativo não existe um “fora” separado de um “dentro” do corpo. O processo de criação em grupo conflui a um exercício contaminatório, proveniente do diálogo e associações que surgem durante o processo artístico, trata-se de um exercício de construção/reconfiguração de contextos durante toda a fase criativa.

Arte segundo Vieira (2006, p.99) *é uma forma refinada de conhecimento*. Ao ampliar essa relação arte e ciência, o exercício proposto de apresentar as estratégias de criação de um coreógrafo nesta pesquisa em experiências na dança, entrevistas e aproximações de referenciais teóricos, apontando as questões trazidas e pontuadas nas coreografias apresentadas na dissertação, pode propiciar uma instrumentalização acadêmica para formação de profissionais da área uma vez que essa aproximação como forma de conhecimento ganha

complexidade na medida em que amplia seu repertório de informação interdisciplinarmente durante o processo de criação artística.

A dança encontra-se em mutação constante devido à complexidade de organização e nas relações de coadaptação. Nesse sentido um processo de criação se organiza na identificação com outro corpo e nas conexões com as informações obtidas do contexto sócio cultural da cada corpo/ambiente.

As idéias desenvolvidas pelo cientista Ilya Prigogine¹² permite entender a irreversibilidade do tempo, e, portanto, a irreversibilidade dos processos: a evolução. Assim, podemos perceber que o determinismo não impera nos sistemas dinâmicos, a exemplo da dança e sim, como sistema que se auto-organiza e conquista autonomia a partir dos modos presentes no processo de criação, Na criação compartilhada em dança é possível observar a não linearidade pelas relações efetuadas. Um processo artístico colaborativo se encontra inserido em ocorrências não determinísticas, assim como a natureza de um modo geral. Vivemos afastados do equilíbrio, na imprevisibilidade, diferente do que pretendia a física clássica. A capacidade criadora presente nesse processo artístico conflui para enfatizar o pensamento prigogineano em que arte e ciência são regidas pela criatividade. “A natureza começa onde as trajetórias deixam de ser determinadas, onde se quebram os foedera fati que regem o mundo em ordem e monótono das evoluções deterministas. Lá começa também uma nova ciência, que descreve o nascimento, a proliferação e a morte dos seres naturais” (PRIGOGINE, 1997, p.218).

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

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

A ponte que se estabelece entre arte e ciência conjugam-se numa idéia de complementaridade como parte de entendimento de mundo, indissociável ao fazer criativo.

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

1.2 PRINCÍPIOS COLABORATIVOS PARA SE PENSAR A DANÇA



Espetáculo: VAPOR(2008)
Foto: Acervo Núcleo do Dirceu. Teresina/Piauí

A proposta se encontra em apresentar estudos para a construção em dança a partir de referenciais teóricos inseridos no campo da neurociência, ciências cognitivas e sistemas dinâmicos. Numa perspectiva evolutiva o corpo é processual e, portanto, se organiza constantemente, e opta-se pela Teoria do *Corpomídia* por que trata o corpo como mídia de si mesmo. Neste entrecruzamento de teorias a pesquisa elege por uma redução interteórica¹³ para dar conta de promover diálogos que embasem uma análise sobre processo de criação em dança, numa tentativa de não separar os estudos teóricos do fazer a dança propriamente dita. A redução interteórica permite diálogos com os modos como o corpo opera e como a dança que o corpo faz, ocorre, uma vez que abstrai de áreas de entendimentos específicos, conceitos fundamentais para o entendimento e do fazer dança.

O diálogo que se propõe entre arte e ciência visa a estender e ampliar o entendimento de dança como um fenômeno complexo que se apresenta com suas especificidades, ampliando-se o discurso nesse campo e fortalecendo de maneira estratégica sua permanência.

¹³ Pensamento em construção, um exercício de ontologia. Uma tentativa de estabelecer conexões teóricas à prática artística numa tentativa de criar e ampliar o discurso em dança. “A partir da pesquisa dos filósofos Paul e Patricia Churchland (1986, 1996) pode-se dizer que o exercício de ‘redução interteórica’, também chamado de ‘materialismo eliminativo’, ajuda a perceber questões que antes não pareciam pertinentes ou vagavam totalmente desconhecidas e alheias à nossa atenção” (GREINER, 2005, p.18).

A opção pela Teoria *corpomídia* faz-se no entendimento de corpo fora de uma perspectiva dualista, que permite *pensar a dança* como *forma* de conhecimento e *campo* de pesquisa, onde a dança se tece como ação cognitiva do corpo.

A dança em um corpo resulta de uma série orquestrada de eventos em simultaneidade, da ligação fenomênica deste corpo com o que o envolve, via percepção, até a aprendizagem, a memória muscular, e aquilo que resulta em arte. (...) Ação, movimento. Movimento dentro/movimento fora. Reino da imediatividade. Bilhões de neurônios em coordenação com quilos de músculos, ossos, alavancas. Corpo enquanto um sistema biológico com complexo que opera transições de fase entre configurações estáveis. (KATZ, 2008, p.197).

Diferentes modos de operacionalização de dança são identificados principalmente em dança contemporânea no contato com videografias¹⁴ de artistas como: Marcelo Evelin, Meg Stuart & Damaged Goods, Louise Lecavalier, Cena 11, Xavier Le Roy, Gilles Jobin, Opiyo Okach e Hiroaki Umeda entre outros. Ao aproximar esse estudo com a pesquisa desenvolvida por Helena Katz e Christine Greiner (2005), abrem-se caminhos que irão favorecer desdobramentos na elaboração de questões que no decorrer do processo serão encaminhadas e elaboradas. Como por exemplo, modos propositivos da dança, ou seja, ao se entender a operacionalidade do corpo e da dança, outros modos de observação e configuração ocorrem.

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

Estudar dança implica no investimento de entender uma “natureza” particularizada que porta compreensões sólidas e eficientes comprometidas nas relações estabelecidas no corpo. Tais relações quando apresentadas como dança descrevem as seleções e desdobramentos que ocorrem, ou seja, a dança resvala e identifica o resultado de ações em um determinado espaço-tempo. Um tipo de organização temporal. A dança que *ocorre no corpo* propõe inúmeras possibilidades de leituras sobre esse corpo. Esse exercício de aproximar relações com autores com discursos diversos como Foucault¹⁵, Damásio¹⁶, Gardner¹⁷, Greiner-

¹⁴ Esses contatos se deram durante o curso de mestrado com discussões de textos, mostra de vídeos e participações em workshops.

¹⁵ Sociólogo, professor e historiador.

Katz entre outros, possibilita conduzir a um viés conectivo de leitura/estudos e sua relação corpo/ambiente.

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

Dentre os coreógrafos citados, o foco desse estudo encontra-se em Marcelo Evelin, 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.

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

A Teoria Geral dos Sistemas possibilita discutir criação em dança de acordo com o interesse dessa dissertação em aproximar o estudo acadêmico com a prática artística nas estratégias coreográficas envolvidas numa obra. Segundo Vieira (2006, p.88), “Um sistema pode ser conceituado como um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto da partilha de propriedades”. Então os agregados têm naturezas diversas, pois dependem dos sistemas que compõem. Ainda citando Vieira (2006, p.88), “Quando estudando entidades complexas, como obras de arte, encontramos a necessidade de conciliar coisas em princípio simplesmente diversas, mas que no contexto da criação ganham coerência e vêm a formar todos altamente significativos e estéticos”.

O astrofísico Jorge Albuquerque Vieira (2006), estudioso da Teoria Geral do Sistema¹⁸, cita:

¹⁶ Neurocientista e professor.

¹⁷ Psicólogo e educador.

¹⁸ Teoria Geral dos Sistemas, ou TGS, Formulada por L. V. Bertalanffy (1940) tem Jorge Albuquerque, citado nessa dissertação, também como estudioso e pesquisador. Ele segue a proposta do físico Mário Bunge, segundo o qual, a teoria pode ser considerada uma *Ontologia Científica*, que segundo estudiosos permite o tratamento das ciências a partir de suas raízes ontológicas, ou seja, *ser enquanto ser*.

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

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

A conectividade, um Parâmetro Sistêmico Evolutivo¹⁹ cabe na proposta de ação compartilhada. Nesse ambiente a dança ocorre num trânsito de informações entre corpo/ambiente promovendo ações reconfigurativas realçando a definição sobre a capacidade dos elementos do sistema de estabelecer conexões. Trata-se de um parâmetro que contém a disposição para estabelecer relações, selecionando e acordando para sobreviver. Então o corpo, na medida que está sendo “esculpido” vai construindo seu próprio alfabeto, seu texto, e, portanto sua linguagem” (MACHADO, 2001, p.59)²⁰.

Na medida em que esse compartilhamento ocorre, o sistema dança ganha complexidade expandindo as relações e diversificando as informações.

A dança se configura como um lugar de troca, de reflexões e ações que transitam pelo exercício investigativo. A idéia de principio colaborativo pressupõe ajuda, subsídio, auxílio. Em dança, o conceito de colaboração amplia para o sentido de compartilhar, criar conexões a partir de hipóteses e estudos em grupo. Ao promover um exercício de colaboração em dança, o entendimento de coevolução proposto por Richard Dawkins (2001) apresenta-se esclarecido, uma vez que configurações a partir de processos colaborativos indicam a co-dependência relacional dos processos em geral.

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

¹⁹ “Parâmetros sistêmicos são as características comuns em todos os sistemas perfazendo um total de dez” (MACHADO, 2001, p. 36). *Sistema* compreende um agregado de coisas que estabelece relações entre seus elementos, de modo participativo e compositivo Nesse caso a referência ao parâmetro conectividade se situa em virtude dos aspectos relacionais que acontecem entre os elementos do sistema dança, partilhando propriedades.

²⁰ Adriana Bittencourt Machado é pesquisadora, professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Possui graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia, Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007).

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

Ao reconhecer o caráter genuinamente *criativo* dos relacionamentos – porque configurador de estruturas – chega-se a um sentido de *continuidade* totalmente avesso à noção conservacionista de preservação da dita “identidade” das “coisas em si” – pois que a matéria não se conserva – e afeito à noção dinâmica de reorganização contínua das configurações existentes, pela ação dos relacionamentos que estabelecem com outras em seu ambiente de existência. (BRITTO, 2003, p.13)²¹.

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

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

A dança modifica-se continuamente e articula-se através de trocas que se compactuam por contaminação²². Essa continuidade trata-se de uma ação contaminadora presente no processo colaborativo de dança contemporânea. Permeia uma ação política em que para sua produção é necessário a criação de acordos e coerências instauradas a partir de discursos e posicionamentos provenientes de uma ação no mundo. Produto de uma história de correlações com o corpo de cada bailarino.

Muitas vezes emerge uma idéia de processo colaborativo como um exercício único de experimentalismo. Esse composto de experimentar e colaborar se encontra presente em todas as experiências artísticas de dança. O exercício criativo mesmo em grupos com diretrizes definidas, exercita troca/colaboração que se encontram inseridas no corpo. Essas trocas mais visíveis em danças em processo, e/ou no exercício de improvisação em tempo real

²¹ Fabiana Dultra Britto é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Possui graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1987), Mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1993) e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002).

²² Contaminação é aqui entendida como imbricação, troca e conseqüente transformação.

possibilita dialogar em consonância com possibilidades ocasionais que ocorrem *no* corpo. O imprevisto ocorre, a individualidade se decompõe, novos desafios emergem de acontecimentos súbitos.

1.3 MODOS DE *PENSAR* A DANÇA DE MARCELO EVELIN: PROCESSO CRIATIVO DA OBRA “ITENS DE PRIMEIRA NECESSIDADE”

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

O corpo que dança funciona por meio de conexões/interações, sendo feitas em rede por meio de imagens, vindos de estímulos, que se transformam em *imagens variadas*, provenientes da capacidade humana de memorizar e criar uma conexão racional. Nossa capacidade de raciocinar, criar conexões e tomar decisões, se baseia por imagens. O corpo opera por imagens. Assim, ao escolher determinadas estratégias de raciocínio e decidirmos por algo, apresentamos uma operacionalidade no corpo que se encontra nos processos de criação em dança.

Assim, na minha opinião, o fato de um dado organismo possuir uma mente significa que ele forma representações neurais que podem se tornar imagens manipuláveis num processo chamado pensamento, o qual acaba por influenciar o comportamento em virtude do auxílio que confere em termos de previsão do futuro, de planejamento desse de acordo com essa previsão e da escolha da próxima ação (DAMÁSIO, 1996, p. 116)²³

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

A citação de Marcelo Evelin durante uma pesquisa de campo, como a proposta da experiência sobre “ITENS DE PRIMEIRA NECESSIDADE”²⁴ ao ser colocada já predispõe a

²³ Antonio Damásio é professor, neurocientista e pesquisador. Autor dos livros “O Erro de Descartes”, “O mistério da consciência” e “Em busca de Espinosa”.

²⁴ Mostra/pesquisa ITENS DE PRIMEIRA NECESSIDADE, ocorrido no Teatro do ICBA, em Salvador-Bahia durante o Projeto Interação e Conectividade III, promovido pelo Grupo DIMENTI. Esse projeto consistia numa mini-residência com alguns profissionais de dança que foram selecionados para participar durante cinco dias dessa experimentação. A pesquisa artística se realizou da seguinte forma: Bate papo, apresentação

criação de imagens que irão sendo formadas a partir de um exercício/reflexão, trazendo implicações em outras imagens e situações que aconteceram ou que virão à acontecer. A experiência proposta por Marcelo Evelin sucinta um atrelamento imediato a Teoria *corpomídia*, proposta por Helena Katz e Christine Greiner, pois possibilita entender o corpo como um trânsito, em fluxo, em relação com o ambiente produzindo redes perceptivas.



Mini- residência: Itens de Primeira Necessidade (2009).
Foto: Acervo Marcelo Evelin.

A importância dessa teoria para argumentar sobre dança amplia o contexto sobre o que se propõe a discutir com argumentações e abordagens a partir de um exercício reflexivo na elaboração artística e contribui para argumentação conceitual das composições em dança.

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

Durante o processo artístico/colaborativo “ITENS DE PRIMEIRA NECESSIDADE”, foram feitas experiências/negociações com as informações/corpos dos participantes do workshop durante todo o processo criativo, intercambiando com referenciais teóricos, imagens e metáforas utilizadas pelo coreógrafo. Dessas negociações surgiram outras informações, continuamente.

individual/reconhecimento, experimentações na sala, discussões coletivas sobre a proposta a ser experienciada/demonstrada.



Mini-residência: Itens de Primeira Necessidade (2009).
Foto: Acervo Marcelo Evelin.

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

Não é uma lógica causal, mas um procedimento representativo do que se propõe em relação ao processo colaborativo em dança. “Em vez de eternidade, a história; em vez do determinismo, a imprevisibilidade; em vez do mecanicismo, a interpenetração, a espontaneidade e a auto-organização; em vez de reversibilidade, a irreversibilidade e a evolução; em vez da ordem, a desordem; em vês da necessidade, a criatividade e o acidente” (SANTOS, 2009, p.48)²⁵.

²⁵ Boaventura de Souza Santos, sociólogo e autor dos seguintes livros: Um Discurso sobre as Ciências e Introdução a uma ciência pós-moderna, dentre outros.



Mini- residência: Itens de Primeira Necessidade (2009).
Foto: Acervo Marcelo Evelin.

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

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

Durante seu processo de criação, o coreógrafo delinea alguns procedimentos/eixos de sua pesquisa artística, como uma leitura de dança como: percepção, ação e memória, que em um primeiro momento se configura em ações/performance em estúdio com o propósito de irromper o cotidiano da cidade ou não, procurando complexificar a ação de um corpo e sua capacidade de adaptação. Em um processo de criação como esse, podemos entender o corpo como um sistema aberto a trocas e contaminações, transformando e sendo transformado no meio em que vive numa relação em que corpo e ambiente mostram-se diretamente coimplicados, em outras palavras, relações entre corpo e ambiente a partir de uma perspectiva coevolutiva.



Mini- residência: Itens de Primeira Necessidade (2009).
Foto: Acervo Marcelo Evelin.

Estudos sobre neurociências e co-evolução, refletem diretamente na pesquisa sobre o modo de se pensar o corpo promovendo relações com o modo indicado pelo artista nessa dissertação Segundo Evelin, uma ação proposta em dança, como por exemplo: um levantar de braços ou pernas, um agachar, ou mesmo um estar parado, ou seja, uma ação aparentemente direta e com uma determinada função, não destitui o improvável, a possibilidade de ocorrências distintas, assim, é no corpo que dança que o determinismo proposto pela física clássica, um pensamento baseado em ação e reação se dissipa. “É em todos os níveis que a formulação das leis da física deve ser modificada, de acordo com este universo aberto, em evolução, onde vivem os humanos” (PRIGOGINE, 1996, p.113).

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

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

Citando algumas falas de Marcelo Evelin que se tornaram ecos durante a residência como:

- “Espaço de percepção”;
- “Possibilidades de interação/investigação sem um resultado final”;
- “O corpo se encontra em negociação com ambiente”;
- “A dança ocorre *no* corpo”;
- “As informações chegam, se organizam, passam a fazer parte do corpo e se transformam em corpo”;
- “Ver a ação presente do corpo”;
- “Percepção/ação/interação”;
- “Implicações: rua adentrando no corpo/corpo adentrando na rua, como perceber pontos de tensão”;
- “Elementos estruturais da ação/interação variam em cada apresentação”;
- “Impossibilidade de reprodução da ação em sala de ensaio/zonas de tensão que são geradas”;
- “Atuação/ação Performática, necessita ser constantemente vivenciada”;
- “Espectador/co-autor, ou não?”;
- “Atuação como estranhamento/loucura/profanação/solidão”;
- “Corpo alheio, corpo cera, corpo sem corpo, corpo *matável*, corpo estranho, corpo suicida, corpo pacote, corpo dormente, corpo sem ar, corpo murcho”;
- “Corpos entre significação e sentido”;
- “Corpos que lutam em suas lutas silenciosas, veladas, lutas que escapam ao controle ou ao querer, lutas que são travadas no, com e pelo corpo”;
- “Corpo que não resiste mais, corpo sem olho, cabeça, mão...”.



Mini-residência: Itens de Primeira Necessidade (2009).
Foto: Acervo Marcelo Evelin.

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

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

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

Durante a pesquisa de campo realizada no Teatro do ICBA em Salvador-Bahia, que aconteceu no mês de junho de 2009, algumas reflexões sobre o processo de criação do *Projeto Itens de primeira necessidade*, foram se configurando como estratégias naquele determinado momento.



Mini-residência: Itens de Primeira Necessidade (2009).
Foto: Acervo Marcelo Evelin.

A proposta inicial consistia na articulação de seu pensamento atual em dança com os corpos/idéias presentes na mini-residência. Muitas vezes trazendo para sala seus anseios para construir de forma compartilhada com um grupo de dançarinos visivelmente diferenciados. Evelin parecia se sentir à vontade por se tratar de profissionais experientes e de diferentes locais/culturas e compunha em sua fala possibilidades evidente de negociação. Seu discurso prosseguiu com sua dança e pôde ser confirmado a cada dia de trabalho. Cada experimentação movia os profissionais presentes de forma coletiva e processual. “É interessante lembrar que quando se pratica dança num espaço coletivo, aprende-se também a funcionar coletivamente fora dele, ou seja, na sociedade, com conseqüências prioritariamente políticas. Passa-se a buscar uma comunidade não delimitada por posições hegemônicas e binárias” (SETENTA, 2008, p.99)

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

Esse *processo* como o próprio nome literalmente conduz, reflete no trabalho do artista, gerando composições/ações que se conjugam em procedimentos durante o decorrer das ações/construções em dança, como o exercício colaborativo.

O processo interativo era sempre bem vindo e em geral as contribuições tornaram-se valiosas no contexto de retroalimentação de informações e proposições. A proposta para edição da mostra para apresentação final continha também visitas à área externa do teatro,

além de visitação de pessoas externas, ou seja, essa residência “*Itens de Primeira Necessidade*” estava sempre aberta.

Foram muitas às possibilidades de investiga o de movimento e esses surgiam enquanto o processo avançava, o que se fazia necessário para cena seria essencialmente os corpos, ou seja, *ser/estar* na cena. Como a proposta do coreógrafo permeia as aprecia es das falas individuais, a colabora o foi se legitimando na medida em que se desenvolvia o *processo artístico*, amplamente visível no corredor da Vitória em Salvador/BA.



Mini-residência: *Itens de Primeira Necessidade* (2009).
Foto: Acervo Marcelo Evelin.

Durante o decorrer de participa o nesse projeto foram feitas cita es de escritas de Giorgio Agambem²⁶, Zygmunt Bauman²⁷ e Michel Foucault²⁸. Pesquisadores que desenvolvem estudos imbricados nas rela es de poder contribuem nas tradu es para danç  já que o corpo sempre se encontra inserido em diversos modos relacionais. Assim, o projeto foi se construindo na medida em que as idéias foram sendo experienciadas formando pontes de conexão que foram validadas na medida em que as experimenta es se organizavam, nos registros desses corpos/memória e nas visitas externas.

²⁶ Filósofo contemporâneo.

²⁷ Sociólogo que iniciou sua carreira na Universidade de Varsóvia Tem mais de dezesseis obras publicadas no Brasil, todas elas de grande sucesso, dentre as quais podemos destacar *Amor líquido e Globaliza o: as consequências humanas*.

²⁸ Epistem logo francês, formado em Filosofia e Psicopatologia. Dentre suas publica es destaca-se *Vigiar e Punir*.

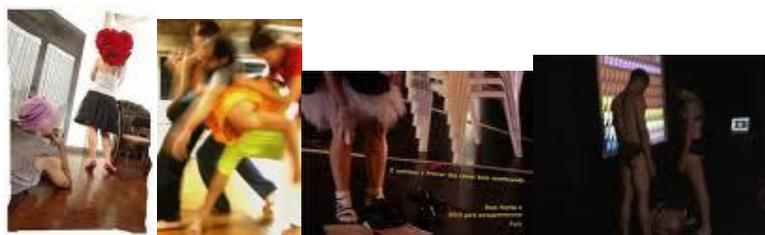
O discurso se situava em: testar as idéias/dar corpo/encontrar maneiras a serem resolvidas *no* corpo. Sua flexibilidade dialógica, sem posturas ditatoriais possibilitava um trânsito constante de trocas mútuas entre coreógrafos e dançarinos. Parece ser possível nessa relação de criação coletiva recorrer a esse recurso co-adaptativo, ou seja, uma flexibilização e autonomia artística como uma estratégia coreográfica de sobrevivência.

Esse comportamento desenvolvido por esse coreógrafo se fez presente até na edição final do trabalho, em que todos os participantes dialogaram sobre o que seria cabível na proposta a ser apresentada naquele momento. Como fora citado anteriormente o procedimento adotado em “ITENS DE PRIMEIRA NECESSIDADE”, promove a percepção de coadaptação.

1.3.1 Criações compartilhadas



Espectáculo A Mulher Gorila (2006)
Fotos: Acervo Pessoal.



Grupo HIS Contemporâneo (2008-2009) e Grupo X de Improvisação em Dança (2008-2009)
Fotos: Acervo Pessoal.

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

O corpo enquanto mídia ele se constitui como troca de informações, que se configuram co-adaptativamente com o ambiente. “Quem investe na constituição de uma

comunidade de dança, vai produzir um tipo de dança relacionado a enunciações que são proferidas enquanto agência coletiva” (SETENTA, 2008, p.101)²⁹.

Durante o processo investigativo de “ITENS DE PRIMEIRA NECESSIDADE” algumas questões encontram-se implicadas no trânsito de informações presente numa ação corporal. Essa proposta se constrói sobre o seguinte argumento: “o conceito de corpomídia sustenta essa hipótese quando explica que o corpo que se vê é um conjunto de informações em relação. O corpo é sempre um estado de corpo, uma vez que o fluxo das informações não estanca. Isto faz com que no corpo, a cada momento esteja em outro estado” (MACHADO, 2007, P.35). Tal implicação está no estudo de “percepção/cinestesia” presente em todo processo que mobiliza a prática processual investigativa de Marcelo Evelin.

Nesse estudo desenvolvido pelo coreógrafo, fica claro seu interesse investigativo por cada corpo individualmente, a noção de transformação que acompanha esse corpo e também como ele reage às interferências externas em relação ao espectador/ambiente. A capacidade de adaptação do corpo vai se construindo na medida em que interage e intercambia com outros corpos, e dessas ocorrências surgem estados que se autorregulam à medida que se reconfiguram através da necessidade, da comunicação e de uma continuidade de relações/interações com o ambiente.

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

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

Segundo Katz (2005) o corpo se constitui de uma resultante do cruzamento de informações que entram em constante negociação. O corpo em constante negociação se

²⁹ Jussara Sobreira Setenta, Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e professora do Curso de Graduação em dança na mesma Instituição de Ensino Superior. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006), Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2002), Especialização em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (1996) e Graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1992).

contamina mutuamente e nessa negociação recebe informações externas e em acordo com as informações pré-existentes, se transformam em outras informações, que *se tornam corpo*.

Assim o corpo é o resultado do cruzamento dessas informações. Segundo Machado (2007, p.34), “Corpo, um estado provisório. Está sempre no fazer-se. Uma mídia, *corpomídia*³⁰, pois a todo instante outro estado de corpo emerge. Suas imagens, em relações constantes, co-evoluem com as imagens do ambiente”.

O foco investigativo do artista nesse momento se situa *no* corpo, sua fala está contida em seu processo artístico que emerge nas possibilidades/idéias/questões apresentados por cada um desses corpos, num entendimento de *ser/estar* em cena. Nesse caso, suas questões/ações apresentam um formato estético em constante reconfiguração, num processo de caráter transitório, num diálogo constante com as informações/relações, corpo/ambiente.

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

O corpo ao se situar em um processo colaborativo consubstancialmente formado nas implicações que o cercam reage concomitantemente ao que circula ao seu redor. *A dança como pensamento do corpo*³¹, segundo Greiner e Katz (2005) se encontra em contínuo movimento e ocasionalmente se faz implicado em ocorrências e interações do ambiente. E esse produto de interação é ação/movimento/dança.

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

³⁰ Teoria criada por Helena Katz e Christine Greiner(2001) a partir de abordagens da semiótica de Peirce, das teorias evolucionistas neodarwinistas de Richard Dawkins e Daniel Dennet e de uma abordagem filosófica do papel das metáforas na cognição proposta por George Lakoff e Mark Johnson.*Corpomídia*, a mídia a qual o corpo mídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão se construindo como corpo. (MACHADO, 2007, p.34).

³¹ *Um, dois, três a dança é o pensamento do corpo*. Trata-se de uma tese desenvolvida pela pesquisadora, professora e crítica em dança, Helena Katz, em que ela aborda a dança como pensamento do corpo exemplificando com uma reflexão teórica/prática no qual o pensamento é tido como organizador de informações/ações, movidas por propósitos. Nesse contexto, a dança como mecanismo evolutivo ganha complexidade como se organiza no corpo e a ação se processa mesmo que não tenha visibilidade, ocorrendo um fluxo de conexões e atualizações adaptativas em processo

Ao entender o corpo como mídia atesta-se que cada dança representa um tipo de negociação implicada nas experiências de corpo, propondo acordos em discursos, performances e ações. O corpo se organiza através dessas informações que se tornam corpo, que ao serem selecionadas fazem parte desse corpo/dança.

Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas pra se organizar na forma de corpo - processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção do corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo” (GREINER; KATZ, p.130).

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

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

A Teoria *corpomídia* rejeita as constantes posturas dicotômicas presentes em dança quando dizem “*não pense, dance*”, falada por profissionais experientes e propõe um entendimento de corpo em trânsito. Para que as informações circulem/componham uma criação artística através da comunicação presente no corpo, que é processual, transitória, dinâmica e não linear, é necessário pensar o corpo como sistema de informações.

Acordos/ações se encontram presentes em dança em processos colaborativos que ocorrem em tempo real, com determinados ajustes. “O corpo em movimento deve ser visto como fluxo de imagens no espaço-tempo onde se alterna o jogo entre dissipação e regularização, transformação e organização. Todavia, nem tudo pode ser apreendido nem pelo corpo que faz nem pelo corpo que vê”. (MACHADO, 2001, p.13).



Espectáculo Cartas de Amor
Fotos: Acervo Pessoal.



Espectáculo MONO (2008)
Foto: Acervo do Núcleo de Criação do Dirceu, Teresina/PI.

1.3.2 Metáforas como estratégia de composição

Lakoff & Jonhson³² articulam operação cognitiva na construção de metáforas favorecendo ao corpo estabelecer um processo de comunicação e entendimento ao que se propõe discutir, assim, a dança se constrói também por metáforas, de forma transitória e processual e isso acontece na dança de Marcelo Evelin.

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

Discutir, articular idéias e refletir conseqüentemente produzindo conhecimento faz parte do processo evolutivo. Em conexão com outras áreas, produzir conhecimento em dança tornou-se uma necessidade evolutiva para sua permanência.

Descrever sobre o conhecimento e evolução do corpo e a complexidade que envolve seu estudo com elementos procedimentos durante um processo criativo reconhece o quanto o corpo e a mente não podem estar separadas.

Na sua pesquisa atual, Marcelo Evelin propõe questionar sobre o que é um espetáculo de dança, ou o que caracteriza uma obra: a relação de passos e mais passos a serem

³² George Lakoff é linguista e Mark Johnson é filósofo. Autores do livro *Metáforas da vida cotidiana e Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*.

apresentados, a colocação de um linóleo para bailarinos dançarem ao ar livre, mesmo que fora de um teatro? São questões detonadoras sobre: *O que se faz em dança contemporânea, precisa estar inserida em um determinado contexto para ser dança?*

As pesquisas em dança têm avançado muito e, ao exercitar um olhar da dança em acordo com as mudanças ocorridas nos últimos tempos propõe formulações que colaboram para complexificar diálogos. A dança compreendida como *pensamento do corpo*³³ e citada por Katz (2005), realça e favorece o trânsito entre arte e ciência, reconhecendo a importância de pensar corpo o que propicia o surgimento de questões relativas ao/no corpo como possibilidade de investigar a respeito do jeito como algumas danças se organizam. (...) Seja a arte uma adaptação ou um subproduto, seja uma mistura das duas coisas, ela está profundamente arraigada em nossas faculdades mentais. (PINKER, 2004, p. 547)³⁴.

Durante todo o processo criativo desenvolvido na mini-residência, algumas questões foram debatidas em sala, como dançar e/ou executar passos de dança, a prática de dança num espaço coletivo e o compartilhamento das vozes de ‘cada’ corpo.

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

O termo que ele utiliza como padrão serve como elemento norteador para formular questões a serem produzidas pelo intérprete em dança. Como estratégia de criação, a palavra *instrução* é utilizada no contexto experiencial e citada por Evelin durante seu processo para executar um procedimento, encaminhamento. Como criador ele relaciona a idéia de instrução a partir de metáforas. Uma instrução de rastros e pistas *como marcas em árvores para testemunhar uma passagem, como mensagens em garrafas que bóiam no mar ou como senhas para brindes*.

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

A dança como aqui é entendida é um fenômeno que exige um certa complexidade, e em que processos físicos são desencadeados realizados por experimentos pessoais dos

³³ Citada anteriormente.

³⁴ Psicólogo e linguísta, autor de *Tábula Rasa, a negação contemporânea da natureza humana*.

bailarinos que irão gerar uma configuração de movimentos inseridos nas relações espaço-temporais e nas problematizações que se encontram inseridas ao seu redor. Essa questão mobiliza um determinado processo de criação e se encontra co-implicada na relação corpo e ambiente. Conseqüentemente gerando inter- relações simultâneas que se organizam de forma dinâmica num processo contínuo ao espaço em que esse corpo se insere

A interação é um fator primordial para estudar/fazer dança, reorganizando-se continuamente num esforço co-adaptativo. O corpo é o lugar de ocorrência como condição necessária à experimentação/exploração do que se pretende construir.

“Para teorizar a dança, precisamos de olhos que possam ver o que não porta visibilidade plena. Percorrer as dobraduras da sua concretude dominante e corpórea para escapar, por vãos e desvãos, ao imperialismo da atribuição de significados extra-dança” (KATZ, 2005, p.256).



Espectáculo: Vapor (2008)

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



Espectáculo: Disposições Transitórias ou Pequenas Mortes (2007)

Fonte: Arquivo Pessoal.



Espectáculo: Um corpo que não aguenta mais (2007)

Fonte: Arquivo Pessoal.

2 UMA BREVE HISTORICIDADE



Foto: Acervo pessoal Marcelo Evelin

Aqui estamos discutindo a alma do homem, a dúvida, a fragilidade, o desejo...
(Marcelo Evelin, sobre Bull Dancing).

Marcelo Evelin vive e trabalha na Europa desde 1986, onde atua na área da dança e do teatro físico³⁵ tendo colaborado com profissionais de várias linguagens artísticas e nacionalidades em projetos que envolvem música, vídeo, instalação e ocupação de espaços específicos e/ou alternativos, como por exemplo: Veem Vloer, uma galeria de arte, em

³⁵ Teatro físico é um trabalho que pode se utilizar de texto, mas tem como foco principal o trabalho físico dos artistas, seus corpos seus movimentos no espaço.

Amsterdã, Holanda e o espaço alternativo do Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. É criador residente do Hetveem Theater, em Amsterdã, com sua Cia. Demolition Inc., e ensina improvisação e composição na Escola Superior de Mímica de Amsterdã/Holanda, onde também cria projetos e orienta estudantes em processos criativos.

Foi estagiário da Companhia de Pina Bausch, em Wuppertal, na Alemanha, antes de iniciar sua carreira como coreógrafo profissional subvencionado pelo governo holandês, criando sua companhia e assinando desde então mais de vinte e cinco espetáculos com roteiro, direção e coreografia de sua autoria. Estudou técnicas de dança contemporânea em Nova Iorque nos Estados Unidos, danças folclóricas húngaras em Budapeste, na Hungria e Ioga clássica em Varanasi na Índia.

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

Marcelo Evelin atua tanto como criador de obras de dança como gestor público. Pensa e reconhece a dança com inúmeras possibilidades criativas e não propõe uma teoria, mas uma forma de pensar a partir de suas experiências, ou seja, de quem viveu mais de 20 anos no exterior com uma vasta experiência artística e que reconhece a dança no Brasil como uma pluralidade de linguagem o que atrela sua proposta de compartilhamento às suas sugestões de ações artísticas.

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

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

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

Participou de espetáculos de teatro profissional no Rio de Janeiro e em São Paulo. Sua primeira criação artística chamou-se, "Te Amo Amazônia", recebendo as seguintes premiações: O Prêmio Mambembe como revelação e o Prêmio coreógrafo do ano, em 1985, pelo governo do Estado de São Paulo

Diante desse perfil experimentalista, buscou um diálogo/conexão em outras instâncias. Deixou o Brasil para estudar dança e coreografia, se estabeleceu em Paris na França, onde estudou com Philippe Decouflé, Josef Nadj e Karine Saporta. Dois anos depois se radicou em Amsterdam/Holanda, onde foi aluno da Universidade de Nova Dança (SNDO) e integrou a Companhia de Dança-Teatro The Meekers, de Arthur Rosenfeld.

Inicialmente, estagiou na Companhia de Pina Bausch, em Wuppertal/ Alemanha e posteriormente desenvolveu sua carreira como coreógrafo profissional subvencionado pelo governo holandês, criando a Companhia Demolition Inc.

Em seu percurso artístico mais de vinte e cinco espetáculos com roteiro, direção e coreografia e ainda estudou técnicas de dança contemporânea em Nova Iorque/ EUA, Danças folclóricas húngaras em Budapeste na Hungria e Ioga clássica em Varanasi, Índia.

Durante sua temporada no exterior atuou em espetáculos como ator ou bailarino, coreografou para Companhias Internacionais e ensinou em universidades e/ou companhias na Holanda, Brasil, Estados Unidos, Moçambique e Uruguai.

Recebeu na Holanda um prêmio especial da Prefeitura de Amsterdam pelo conjunto de peças intitulado "Trilogia do Desejo" (1992) e em 1995 recebeu o prêmio de Prata das Artes do Governo Holandês, pelo solo "AI, AI, AI".

Com formação diversificada, trabalha como dramaturgo e professor de improvisação e composição na Escola Superior de Artes de Amsterdam, nos departamentos de Mímica e Dança Moderna. Atua também na área de vídeo, criando entre outros o vídeo-dança "Cornucópia" (2001), inclusive abriu uma importante mostra no Lincoln Center de Nova Iorque.

Em 2000 completou sua tetralogia "Deus de Quatro", uma série de espetáculos criados em parceria com interpretes de diferentes nacionalidades que foram apresentados nos Estados Unidos, Europa, Brasil e Uruguai.

Em Teresina, iniciou em 2001 um projeto de instalações coreográficas em prédios públicos da cidade, apresentando "Nossa Senhora das Flores" (2001), "C.Q.D." (2003) e "Sacre" (2004), uma versão da Sagração da Primavera com artistas do Piauí e musica ao vivo.

Em 2005 produziu: LOADED (para o teatro Hetveem em Amsterdam); THE AWAKENING (vídeo-dança criado em colaboração com Sergio Gridelli); LUOGHI DE

SOLITUDENE (espetáculo de Alex Guerra criado em Roma) e SELF-SERVICE (criado para o Ateliê de Coreógrafos, Salvador/Bahia).

Em 2006 criou BULL DANCING, espetáculo premiado pela Caravana FUNARTE/2006, sendo uma coprodução Brasil-Holanda, espetáculo apresentado em sete capitais brasileiras.

Seu espetáculo "Sertão" trata-se de uma produção holandesa criada em parceria. Participaram músicos piauienses e foi apresentado na Holanda e Brasil, em renomados festivais internacionais. Esse espetáculo foi apresentado na exposição "Primeira Pessoa/2006" do Itaú Cultural em São Paulo e recebeu o Prêmio APCA (2008) de Política Pública em Dança. Orientador convidado pelo Projeto coLABoratório do Rio de Janeiro, Projeto Corpo Sonoro em Brasília e Rumos Dança em São Paulo.

Em 2007 criou o espetáculo "Dubbel Leven" para a Graduação da Escola Superior de Mímica de Amsterdam. Diretor Artístico, juntamente com Adriana Grecchi do Festival de Dança Contemporânea de São Paulo e curador do Festival Internacional de dança do Recife. Nesse mesmo ano coreografou I FIGURE para Escola Superior de Artes de Amsterdam e CROMWELL para Núcleo de Criação do Dirceu, no Piauí. MONO, sua obra mais recente, essa performance investiga a possibilidade de uma reorganização das regras que regem o corpo performático e sua relação com o público. Foi apresentada no México, no evento Diálogos Mexico, no Festival Panorama do Rio de Janeiro (2008) no mês de novembro, no Hetveem Theater em Amsterdam e no Itaú Cultural em São Paulo. Nessa obra Marcelo Evelin atua como coreógrafo e bailarino.

O ano de 2009 foi um ano bastante produtivo para Marcelo Evelin. Atuou na Comissão de seleção e orientação do RUMOS DANÇA ITAÚ CULTURAL e apresentou sua obra MONO em alguns estados do Brasil, no Rio de Janeiro, no Teatro Nelson Rodrigues, Projeto Caixa Mostra Dirceu e em Salvador no Interação e Conectividade no Teatro Vila Velha. Em BULL DANCING, onde atuou como bailarino e coreógrafo, se apresentou no Move Berlim em Berlim/Alemanha. Fez a orientação dramaturgica da obra IN SOLO I LIVE-SHAPELESS STATES OF KARLA, que foi apresentada em Terezina e em Amsterdam. Orientou também AFFLUENZA, que se apresentou no Hetveem Theater em Amsterdam.

Marcelo Evelin é um coreógrafo com características que exibem questões contemporâneas, vinculado ao pensamento contemporâneo uma vez que apresenta-se conectados nos fluxos informacionais e nos modos de ações distintas além de referências culturais e teóricas discutidas na atualidade. É um artista curioso e experimentalista. Sempre imbricado em novas ações, seu contexto e perfil não contém idéias arraigadas em contextos

estéticos de puro ufanismo, se insere no aqui e agora, com pensamentos que podem trazer Tom Zé, Walter Benjamin, George Agambem e Hélio Oiticica. Não se trata de misturar esses autores. Ele se refere às abordagens que cada autor traz em seus estudos em determinada área.

Como artista crítico corporalmente político e essencialmente midiático, traz em suas proposições criativas seu comprometimento artístico em acordo com seu ambiente. Suas opções e estratégias de criação coreográficas, assim como ele, vão se organizando em meio às circunstâncias que se encontram em sua vida diária. Sua ação artística se encontra dissociada de dualidades e seu referencial teórico/prático localiza-se nos seus fazeres artísticos. Uma prática associativa e continuada na busca de possibilidades e estudos de corpo e dança como forma de permanecer. “O estudo do corpo numa perspectiva evolutiva demonstra que razão e emoção são “elementos” sucessivos da evolução”. (MACHADO, 2007, p.111).

2.1 OBSERVADOR NA EXPERIÊNCIA: MONO e *BULL DANCING*

Quem não é recôncavo e nem pode ser reconvexo. (Caetano Veloso).

“A vida nos acontece, a experiência nos acontece, os mundos que vivemos nos acontecem ao trazê-los à mão em nossas explicações” (MATURANA, 2001, p. 157). Humberto Maturana³⁶ se refere à habilidade cognitiva em que se constitui enquanto experiência. O sentido de observador nessa pesquisa se aplica na proposta de descrição, uma afirmação no contexto coerente com experiências pessoais que ocorreram antes e durante a escrita dessa dissertação, ou seja, na observação a escrita resulta de um percurso experienciado como artista com questões singulares agregado aos estudos teóricos de dança.

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

Essa capacidade de experimentar na observação e relatar o estudo compartilhado de uma composição artística, uma performance/intervenção, um bate-papo ou um encontro depende de cada um individualmente, ou seja, cada qual como suas experiências pessoais e

³⁶ Neurobiologista Chileno.

diferentes emoções³⁷. Nesse caso a importância de relatar essas experiências se constitui como uma questão pessoal enquanto artista, despertando singularidades pessoais e particulares a partir do estudo do coreógrafo pesquisado.

Nós seres humanos, operamos e existimos como uma intersecção de nossas condições de observadores (em conversações) e seres vivos, e como tais somos seres multidimensionais, verdadeiros nós de uma rede cruzada dinâmica de discursos e emoções que continuamente nos movem de um domínio de ações a outro, num fluxo contínuo de muitas conversações variáveis. Conseqüentemente, nós cientistas, praticamos a ciência como uma maneira de viver sob uma das numerosas emoções que nos constituem em nosso viver como seres humanos emocionais normais, isto é, sob a paixão ou desejo de explicar (MATURANA, 2001, p.150).

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



Espectáculo: BULL DANCING (2006)
Foto: Arquivo do Núcleo do Dirceu, Teresina/PI.

³⁷ Segundo o neurocientista Antonio Damásio as emoções“ (...) desempenham uma função na comunicação de significados a terceiros e podem ter papel de orientação cognitiva(...). (1996, p.159).

A complexidade artística envolvida em um processo de caráter improvisacional e auto-organizativo resulta numa composição esteticamente flexível e com certa autonomia. MONO(2009) e *Bull Dancing*(2006) são obras criadas por Marcelo Evelin em épocas diferentes. Apesar de tratar de questões independentes, o contexto que ambas se encontram inseridas fomentam soluções possíveis para esta pesquisa, pois se percebe que o espaço dos intérpretes em MONO é delimitado, porém as emergências ocorrem como ajustes adaptativos e no trânsito de informações: luz, espectadores e respiração dos bailarinos. Estratégias de composição induzem no corpo novas configurações que são resultantes da presença do espectador, abarca a relação corpo que dança/ambiente/espectador implicados entre si. Fabiana Britto (2008, p.10) discorre sobre o esforço adaptativo referente a um trabalho de caráter improvisador em dança: “É como resíduo desse processo que emergem as diferentes qualidades dos movimentos: os improvisadores não criam danças, criam corporalidades, que destilam dramaturgias de dança”. Observa-se a tridimensionalidade na obra citada acima, MONO, para dialogando com o espectador e, nesse diálogo o público se encontra implicado no que vê, conseqüentemente fazendo parte da obra.

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

2.1.1 Para ver, ouvir e sentir



Espectáculo: BULL DANCING (2006)
Fonte: Arquivo do NÚCLEO DO DIRCEU.

Nascido no Piauí, Marcelo Evelin começou a viajar cedo. Na infância conheceu muitos lugares e com pouco mais de 20 anos foi viver e estudar na Europa. Foram mais de duas décadas que pesaram na sua decisão de escolher a dança como principal meio de expressão artística. Iniciado nos palcos através do teatro, o coreógrafo teve contato com os primeiros passos pelas mãos de mestres, maneira como ele mesmo se refere a mestre como Angel Vianna, Klaus Vianna e Denilton Gomes.

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

Na obra de Marcelo Evelin se destaca a trilogia que aborda as peculiaridades do homem nordestino e a relação entre Europa e Brasil. Em “Sertão”, o coreógrafo realiza uma pesquisa sobre a geografia, a vegetação e o clima do sertão brasileiro, mais particularmente do Piauí, seu estado natal. O próprio autor classifica a obra como uma “topografia do corpo.” O objetivo, segundo ele, é tratar esse território geográfico, o sertão, como uma extensão do corpo.

Na sequência, o “BULL DANCING” levou aos palcos a cultura popular nordestina. Com o bumba-meu-boi, forte manifestação folclórica também no Piauí, o coreógrafo abordou questões inerentes ao homem contemporâneo sob o enfoque dos afetos humanos. Para completar a trilogia, Marcelo Evelin começou a trabalhar no segundo semestre de 2009 na montagem de “ITENS DE PRIMEIRA NECESSIDADE”.

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

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

Na sua experimentação, o coreógrafo faz questão de abordar questões da atualidade, estar atento ao que ocorre no mundo e com as pessoas “Tento de alguma maneira pelo meu trabalho transformar e poder dizer alguma coisa, enquanto artista”. Para Marcelo Evelin, a condição de artista exige uma atitude de cidadão de dialogar com o mundo, não de maneira impositiva, mas colaborando com reflexões sobre o mundo.

“Eu acho que a gente como artista tem essa função de colaborar com os processos evolutivos, ou de construção de uma cidade, de uma cidadania, e colaborar nos processos de entendimento disso tudo, o outro, de si mesmo. Então o que eu faço é nessa tentativa de dialogar, no sentido de encontrar o público, de encontrar outros artistas, de encontrar a mim mesmo dentro desse processo de elaborar essas questões e não necessariamente respondê-las.” Para Marcelo Evelin, o coreógrafo deve ser um radar de tudo que está à sua volta.

O coreógrafo defende que o processo criativo seja realizado sempre de olhos abertos. Abrir o olho, para ele, significa “abrir o olho do corpo inteiro, abrir todos os sentidos, abrir todas as percepções, nunca ter exatamente à certeza do caminho que está trilhando, nunca ter exatamente a certeza de um conceito, de uma idéia que está sendo defendida”. Isso porque, teoriza que, o próprio ato de colocar um espetáculo em cena já representa em si só a adaptação de alguma coisa.

Durante a interação realizada com estudantes de dança de Salvador, Marcelo Evelin destacou o engajamento e o nível de percepção dos artistas locais, e demonstrou satisfação com a troca de experiências. Quanto à presença política nos seus trabalhos, o coreógrafo admite que elas estiveram impregnadas em seu corpo. Revela que em seu trabalho sempre busca alguma mudança na maneira de pensar, de proceder. Nesse sentido, à volta para o Brasil acrescentou outras mudanças no processo criativo. “Também estou experimentando outras coisas, outras formas de deixar o público ver o que eu faço. Eu sinto que existe uma outra maneira se configurando, que não é nem melhor nem pior... mas eu tenho de alguma maneira pensado e sentido isso também”, diz Evelin.

Nesse momento Marcelo Evelin trabalha em outro projeto, “MONO”, onde se propõe a transferir a idéia de fazer e mostrar para a idéia de ser e estar. “Eu me propus a pesquisar isso especificamente e é uma coisa bem mais complexa do que eu imaginava. Eu estou nesse momento de pesquisa e de abrir o espaço pra onde exatamente eu vou, como eu vou, estou num momento muito importante, muito rico, mas ao mesmo tempo um momento muito suscetível, muito frágil, porque você fica abrindo muitas direções, muitos horizontes. Eu acho muito bacana esse trabalho de pesquisa sobre meu trabalho, espero poder ajudar

novas gerações a dar uma contribuição sobre o que é o histórico de dentro de certa dança que eu não posso dizer que é dança brasileira porque a maioria da minha carreira eu fiz lá fora”.

Evelin reconhece que ainda enfrenta um período de adaptação dessa volta ao Brasil, de ver como o trabalho funciona aqui, mas se mostra muito feliz com a dinâmica, e acredita que o caminho de associar a dança aos processos sociais é uma necessidade.

O coreógrafo vê um crescimento da dança brasileira na última década, como a conquista de espaços cada vez maiores no exterior e festeja a interação entre teoria e prática que, segundo ele, estabelecem um diálogo permanente entre a academia e as artes cênicas em geral, o que não se vê com tanta frequência na Europa. Por tudo isso, Evelin revela que o Brasil é visto, também na dança, como o país do futuro, com enormes possibilidades de gerar riquezas subjetivas através da arte e da própria cultura. “Eu acho que a gente está na hora de ver isso. Tá na hora de a gente aceitar o momento da gente, claro que tem falhas, tem instabilidades e falta um monte de coisa, mas eu acho que é o momento da gente aceitar esse momento e prosseguir”, estimula.

Para concluir, Marcelo Evelin aponta a espetacularização como um caminho sem volta e acredita que não é possível fugir dela, uma vez que a exposição da imagem está presente na vida de todos hoje a partir da simples utilização de uma câmera digital. “Tiramos fotos o tempo inteiro, vivemos esses 15 minutos de fama que Andy Warhol já fazia um prenúncio assim nos anos 1960, então eu acho que é uma maneira de parar de questionar, de abrir assim uma brecha, nessa espetacularização e tentar discutir justamente isso por outras vias”.

2.1.2 Organizando sensações

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



Espectáculo: MONO(2008)
Fonte: Arquivo do NÚCLEO DO DIRCEU.

MONO foi um estudo desenvolvido em que o formato do trabalho em específico chama atenção pela disposição espacial. Uma disposição informal e econômica espacialmente. Uma proximidade que contagia e emociona quem assiste. Essa disposição contamina o observador e o observado focando o corpo como questão central a ser discutida nesse espaço. A cena se processa na medida em que o espectador visualiza as imagens e estas se constroem. Sem grandes recursos midiáticos, uma experimentação bruta e crua sem procedimentos pré-determinados. As cenas contínuas e independentes, apresentam um ritmo lento e pausado à observação.

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

A metáfora da *Terceira Margem do Rio* de Guimarães Rosa foi escolhida nesta pesquisa e é citada aqui por mim como referência às imagens da cena apresentada no Teatro Vila Velha em Salvador. Nesse caso o sentido de memória operou analogicamente com a obra de Guimarães Rosa. “(...) indivíduos como nós, dotados de memória e inteligência amplas podem manipular fatos logicamente, com ou sem a ajuda da linguagem, e fazer inferências a partir desses fatos” (DAMÁSIO, 2000, p.165).

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

Em MONO, a solidão nos corpos dos intérpretes parece um exercício de sabedoria, de escuta, de tempo. Uma comunicação em uma ação de ser/estar em cena de acordo com olhar/sensação de cada espectador.

O tempo da coreografia é esgarçado, o espectador pode ir e vir quando quiser, um recurso utilizado também na obra de Guimarães Rosa em referência ao rio caudaloso, que vai e volta, perto e longe da família do narrador. Assim como o pai que busca a *terceira margem*

do rio, aqueles corpos na cena parecem procurar algo que não se vê, não se toca e não se conhece...!

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

Em *BULL DANCING* o coreógrafo tira o folclore de um lugar contemplativo, aprisionado e ingênuo para refletir sobre questões sociais. Uma delas o *corpo matável*³⁸, o sacrifício de um animal e a violência despudorada numa festa popular. Nada de trazer uma beleza blindada que existe nas festas tradicionais em que cultura é vista como algo estanque e que homem tem que ser macho.

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

Ao deflagrar reações incomodativas na platéia, verifica-se o quanto essa obra mexe com cada um individualmente. Um exercício de reconhecer-se no espetáculo como um dos intérpretes diante de tamanha liberalidade em cena ou talvez a provocação de um *boi-homem* que parece não ter gênero. As palavras abafadas, a batida folclórica do boi junto com os beats eletrônicos, ritmos tradicionais eslovacos e os arranjos eruditos compõem um enredo recorrente à idéia de violência que se encontra na realidade atual.

³⁸ Giorgio Agambem, filósofo contemporâneo, utiliza esse termo para designar a condição de fragilidade do corpo humano. Segundo ele, o *homo sacer* são todos aqueles seres que pela própria fragilidade são mortos com a garantia de impunidade do assassino.

2.1.2.1 Instantes reflexivos 1

AI, AI, AI - MONO



Espectáculo MONO.

Foto: Acervo pessoal Marcelo Evelin

Entrei. Uma surpresa muito grande! Apesar de ter lido sobre a obra e visto uma entrevista rápida anteriormente estava super curiosa, me permiti estar num lugar de absoluta espectadora, em deleite, sem conceitos prévios, nem uma preocupação de buscar alguma coisa. Aquele palco imenso do Teatro Vila Velha (Salvador/Ba) parece ter tomado uma dimensão surreal naquele momento. Meu coração disparou quando visualizei os três corpos dispostos naquele ambiente distinto. Tinha muito tempo que isso não acontecia! Na chegada junto à surpresa fui tomada por um cheiro insurpotável. Não tentei identificá-lo, fazia parte da cena uma imagem sensorial. O primeiro corpo que avistei foi de Marcelo, perifericamente o de Cipó e o de Jacob. Fixei em Marcelo. Seu olhar me chamou atenção. Veio-me a palavra acolhimento. Nem mesmo essa palavra pode exprimir o meu sentimento em relação aquela imagem ali, naquele momento, nua, cuidadosa, cheio de bonecas dispersas espacialmente. Imediatamente vieram outras imagens da minha infância. Bonecas, carrinhos e bolas de gude são referências em minha vida. Vontade de correr e abraçá-lo. Aquele movimento calmo, compassado e repetitivo de arrumação das bonecas foi possibilitando a criação de uma relação/contextualização minha com a cena; em alguns momentos parecia que eu estava fazendo parte da obra. Volto rapidamente o olhar para Jacob. Dou-me conta do cheiro que tomou conta do meu corpo. Percebo que contamina o ambiente. Volto a olhar Marcelo. De longe eu vejo Cipó. Volto para Jacob e me vem a necessidade de distanciamento. Volto para trás para ver os três dispostos na cena. Percebo em cada um dos espaços um sentimento, uma sensação. Jacob tentando se equilibrar na banha, resistindo, querendo sair daquele lugar. A pouca iluminação que estava em todo o ambiente compunha a construção daquela apresentação. Mesmo com a pouca luz azul que cobria a performance de Cipó e que assombreava seu corpo, o movimento aparecia, forte, equilibrado e atlético. Cipó do lado

esquerdo do palco, permanecia em alguns momentos estático. Depois voltava a se movimentar muito calmamente de uma maneira ritualística, nesse momento percebi que os três compunham singularmente um mesmo espaço. Marcelo no meio e Jacob do lado direito do palco um pouco mais iluminado. Essa disposição me chamou atenção, seria proposital? Viro rápido e percebo mais um desequilíbrio de Jacob. Todo melado, nu, tenso, tenta o tempo todo se erguer. Poderia ficar olhando os três artistas umas três, quatro horas seguidas. Um exercício de reflexão tomou conta de mim. O corpo ali exposto parece estar frágil, cru, mas resiste, tem força, se impõe como um sobrevivente de um processo solitário. Marcelo, Jacob e Cipó estão ali, equilibrando suas bonecas, seus corpos, seus sentimentos. Só eles que sabem...





Espectáculo MONO (2008)
Foto: Acervo Núcleo do Dirceu. Teresina/PI.



Espectáculo MONO (2008)
Foto: Acervo Núcleo do Dirceu. Teresina/Piauí.



Espectáculo BULL DANCING
Foto: Acervo Núcleo do Dirceu. Teresina/Piauí

2.1.2.2 Instantes reflexivos 2

AI, AI, AI - URRO DE OMI-BOI

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

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

2.1.3 Da reflexão à ação

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

Fonte: Pesquisa de campo/Núcleo do Dirceu/2008. Sobre a reação de um espectador frente à performance MAGNO-PIROL: O CORPO NA LOUCURA DO ARTISTA Graco Alves (CE), apresentado em Teresina/Pi no evento Mapas do Corpo, promovido pelo Núcleo do Dirceu. A temática abordada é sobre o comportamento humano diagnosticado insano.

2.1.3.1 MONO em Amsterdam/2008

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

MONO foram horas de conversa com Jellichje, que já entrava no espaço falando (não necessariamente sobre o que estávamos fazendo) e acabávamos por nos embrenhar em

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

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

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

3 ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO DO COREÓGRAFO MARCELO EVELIN



Espectáculo MONO

Foto: Acervo Núcleo do Dirceu. Teresina/PI.

3.1 ESTRATÉGIAS UTILIZADAS NO PROCESSO CRIATIVO DE “MONO”

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

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

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

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

Marcelo trabalhou com Jacob e Cipó, que conheceu no Centro de Criação do Dirceu, na periferia de Teresina. Sua proposta inicial da pesquisa se concentrou em um processo que ele chama de “instalação do corpo”. No processo inicial apresentado em Amsterdã, ele estava só em cena, uma solidão *Mono*, única se assim podemos dizer. Em dança se trabalha com um objetivo de exhibir algo, nessa obra ele quiz sair desses códigos aos quais os espectadores estão acostumados e buscar outras maneiras de expor sua arte.

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

Logo de início ele propôs para ambos, Jacob e Cipó, um exercício de diálogo com o público, um exercício sequencial, um de cada vez. Atualmente os três trabalhos são exibidos concomitantemente, e o público escolhe quanto tempo irá apreciar cada um deles. Nessa busca de “instalação do corpo”, seu trabalho produz autonomia.

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

Durante o estudo dessa prática artística percebe-se que a intenção se localiza no exercício de um reconhecimento entre as pessoas envolvidas e o ambiente, e conseqüentemente articula: flexibilidade adaptativa, memória dos corpos e acordos entre os envolvidos no processo. Desta maneira, não há fronteira entre quem aprende e quem ensina. “A estrutura organizativa de uma dança dá visibilidade à lógica de pensamento artístico dos seus autores” (BRITTO, 2008, p.29).

A proposta dessa instalação consiste na comunicação sensorial entre os corpos, ser/estar em cena em espaços diferentes. Jacob se apresenta nu, envolto por uma camada de gordura em todo o corpo, em cima de uma placa de metal. Um espaço limitado com pouca

iluminação, segundo Marcelo Evelin um estado latente de um corpo arcaico, em evolução, que tenta se levantar e não consegue. É evidente a solidão que paira sobre esse corpo.

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

Já Cipó partiu de *A Dança do Fauno*, de Nijinsky³⁹. Nesse sentido o objetivo foi de buscar um corpo menos espetacularizado. Segundo a descrição de Marcelo Evelin, "A idéia é mostrar uma espécie de fauno cheio de erotismo e, como os movimentos do hip hop impressos em seu corpo, encaixariam-se nesse trabalho".

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

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

Estratégia pressupõe criar ações para alcançar um determinado objetivo. Nessa concepção de corpo proposta por Evelin, a idéia não é levantar questões sobre isso ou aquilo a ser feito, mas redimensionar a idéia do que seja dança, e ampliar os modos de fazer/atuar em dança. A memória de cada corpo, experiência citada por Marcelo é utilizada amplamente nessa proposta coreográfica. Uma estratégia que faz sentido: um corpo *em trânsito*, que não para nunca de se comunicar, uma relação em que corpo e ambiente co-evoluem continuamente. Nesse sentido é possível pensar no conceito de *self autobiográfico*⁴⁰ proposto por Damásio (2000).

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

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

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

Mesmo trazendo referências autobiográficas, o processo de criação de MONO se constituiu de maneira compartilhada, no sentido que essas referências se estabeleceram entre pessoas que se organizaram de forma coletiva. Anseios, conflitos e experiências tornaram-se agregados, aspectos fundamentais para a improvisação interagindo informações e ações que se cruzaram no tempo/espaço proposto da ação.

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

Para Marcelo Evelin cada espetáculo propõe um procedimento. Em MONO o espetáculo foi sendo construído aos poucos. Estava muito clara a idéia de *ser/estar* em cena e a cada encontro com os co-autores surgiam possibilidades para que fossem direcionados novos andamentos ao processo artístico. Inicialmente, no primeiro encontro Evelin sugeriu que os ensaios fossem distribuídos em espaços diferentes, dentre os espaços eles escolheram, a sala, e o banheiro da casa que eles residem. Nada de um espaço convencional como uma sala de ensaios ou um teatro. Durante as conversas/encontros foram citados autores como W. Benjamin⁴¹, Richard Dawkins e Charles Darwin⁴². Vê-se que não é o objetivo do coreógrafo assumir uma postura de diretor da montagem, mas configurar-se como condutor, assumindo o papel de estimulador artístico no processo que foi se definindo singularmente nos corpos dos intérpretes.

Estava claro que a proposta se inseria no rompimento de uma proposta rígida de ensaios para um trabalho de coreografia, ou seja, a intenção era disformatizar a *caixa preta*⁴³ e os próprios dançarinos sugeriram quais os locais que queriam experimentar. Nos encontros

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

⁴² Já foi citado no Cap. 1.

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

também ocorriam reflexões sobre os espaços selecionados, provocando reflexões e articulações com o objetivo de tecer a lógica de composição para as cenas. O coreógrafo não se propôs a se aprofundar nos teóricos acima citados, mas utilizar alguns conceitos como norteadores para a composição.



Espectáculo MONO

Fotos: Acervo Núcleo do Dirceu. Teresina/PI.

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

As trocas entre corpo e ambiente operam co-evolutivamente, resultando uma contaminação proposta por Marcelo Evelin. Um dos fatores que contribuíram para a contaminação entre os corpos foi a explanação e capacitação das biografias de cada intérprete.

No procedimento criativo podem-se gerar identificações por parte de quem participa e de quem assiste, proporcionando a emergência de relações a partir tanto de experiências distintas quanto semelhantes.

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

Outros procedimentos foram propostos pelo coreógrafo como, por exemplo: encontro em uma mesa de bar para refletir sobre textos e relatos autobiográficos. De característica compartilhada, a construção artística é pautada na co-autoria cabendo a Marcelo Evelin o papel de direção.

Podemos adquirir estratégias para raciocinar e tomar decisões; podemos selecionar uma resposta motora a partir do elenco disponível no cérebro ou formular uma resposta motora nova, que é uma composição desejada e deliberada de ações que pode ir desde uma expressão de cólera até abraçar uma criança, desde escrever uma carta para um editor até tocar uma sonata de Mozart ao piano. (DAMÁSIO, 1996, p.120).

Expor as estratégias de criação de um coreógrafo com experiências das mais variadas, desde modelo vivo, bailarino, professor e até curador de festivais de dança pode contribuir para o exercício de modos diferenciados de fazer dança a partir de organizações coletivas que resultam em criações colaborativas.

Esta dissertação vem corroborar com o entendimento de que há diversos modos de se estudar dança e todos estão extremamente implicados, pois não há na feitura da dança uma separação temporal entre teoria e a prática, um não vem antes do outro quando o assunto/ação é o movimento do corpo.

Os comentários foram muitos. (...) Ouvei de tudo. Mas o mais curioso foi de quando apresentado em Montevideo nos diálogos Uruguay, uma instância pensada para que se discuta (*sic*) obras, procedimentos, ferramentas, processos e resultados de pesquisas do/no corpo (...). Um coreógrafo venezuelano trouxe o assunto de etnia colocando que todas as bonecas eram brancas manipuladas por um homem branco. Mas disse não se incomodar, mas, quando percebeu “uma pija negra” referindo-se ao meu sexo como algo mestiço, de outra etnia, comprovando a miscigenação do brasileiro e trazendo para a cena outra raça. (...) Sei, o cara tá vendo o corpo em partes, camadas, como capas dessa mestiçagem. (...) O animado que manipula os inanimados, a propagação da morte em extermínio. (...) “Um homem com uma pija... (ai fez pausa de suspensão)... e uma pija graaaande (assim mesmo acentuando os as da palavra). Falava como se o tamanho do sexo tivesse sido o ponto de partida, usado como artifício teatral pensado. (...) Nunca pensei que se pudesse chegar a tal nível de percepção pseudopsicanalítica, pra esconder algo de pessoal, uma perversão absolutamente particular nada relacionada com a questão dos diálogos (EVELIN, 2009, Pesquisa de Campo).



Espectáculo MONO
Fotos: Acervo Núcleo do Dirceu. Teresina/PI.

4 OUTROS PROCESSOS ARTÍSTICOS: BULL DANCING (2006), CARTAS DE AMOR (2002) E A MULHER GORILA (2006)



Espectáculo: BULL DANCING (2006)
Foto: Sérgio Caddah.

4.1 BULL DANCING (2006)

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

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

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

A iluminação no início do trabalho realça os corpos dos homens, um movimento compassado da bacia em oscilação ritmada, lembrando o ato sexual. O colorido do cenário realçado pela luz aproxima sua semelhança com a cultura brasileira, uma relação com o Brasil, por apresentar características do folclore sem cair no bairrismo de “*minha terra tem palmeiras onde canta um sabiá*”⁴⁴ nem nos textos das músicas de Dorival Caymmi⁴⁵.

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

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

Evelin pretende continuar sua busca como coreógrafo pensando a idéia de arte como ignição para as questões discutidas na sociedade, como política, preconceito e violência. Seu pensamento artístico se situa em trocar com outras culturas além de viajar muito e conhecer outros lugares, dentre estes o Japão, por isso nesse atual momento estuda o kabuki e o butô. Esse interesse se insere pela curiosidade em estudar a relação do arcaico japonês com o arcaico brasileiro, entre os quais, segundo ele, existe uma semelhança.

Seus próximos planos se encontram na continuidade da trilogia começada com Sertão⁴⁶ em 2004 e apresentada em Amsterdã. De acordo com o andamento de seus estudos ele não pretende entrar de novo no folclore, pois pretende discutir o elemento de brasilidade em outras culturas. Pretende também investigar como a cultura brasileira sobrevive, interage ou se manifesta em outros povos, situações geográficas, políticas, culturais e sociais.

⁴⁴ Citação da música *Canção do Exílio*, nacionalmente conhecida e composta por Gonçalves Dias.

⁴⁵ Poeta popular, compositor de músicas como: Maracangalha, Saudade de Bahia, Samba da minha Terra, Marina, Modinha para Gabriela Saudade de Itapuã, O Dengo que a Nega Tem, Rosa Morena.

⁴⁶ “Sertão era um espetáculo mais abstrato, mais sobre a terra brasileira, sobre essa idéia do sertão no corpo. O homem no corpo das pessoas quase fazendo o reconhecimento desta terra erma e árida relacionando isto com o corpo”. (Marcelo Evelin, pesquisa de campo).



Espectáculo: CARTAS DE AMOR (2002)
Foto: Vera Milliotti.

4.2 CARTAS DE AMOR (2002)

Cartas de Amor trata-se de uma releitura feita pelo coreógrafo/dançarino Aroldo Fernandes e Iara Cerqueira ambos imersos nesse universo literário que propuseram traduzir em movimento numa abordagem contemporânea, o compêndio de cartas escritas por uma freira de Beja, em Portugal, no séc. XVII a um oficial francês, depois de um rápido relacionamento amoroso. A idéia de traduzir para dança uma obra literária, com passagens íntimas e pessoais da alma feminina, surgiu logo após a leitura desse compêndio de cartas pelo coreógrafo, juntamente com André Bonfim⁴⁷.

⁴⁷ Designer gráfico.

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

No Foyer do teatro foi apresentado um vídeo, como um prólogo, que situava o espectador no universo psicológico no qual o coreógrafo queria compor todo o espetáculo. A cena começa com a bailarina enfaixando a cabeça com gaze, numa tentativa de domínio daqueles pensamentos e/ou sentimentos, num movimento circular, como numa insistência, um autoflagelo ou obstinação. Daí por diante, as cenas foram se organizando democraticamente, lembrando filmes, trazendo uma idéia de recorrência, fazendo referências à solidão/lembança, ao abandono e à loucura na qual os sentimentos não correspondidos reverberam em situações extremas e estocásticas, configurando um percurso não linear e randômico. A cenografia de Ayron Heráclito⁴⁸, uma coifa que cuspiu pedras, dialogou como uma estratégia para aproximar o público da cena, criando uma ambientação com tonalidades de cor terra e uma sonoridade que intercalava momentos sem som com outros das pedras caindo no chão.

Essa pesquisa contém características *baushinianas*⁴⁹, em quem o coreógrafo se inspira, por conter elementos de dança-teatro. Não descola a teoria da prática tendo alguns autores como referência em suas pesquisas, como Jean Baudrillard⁵⁰, Jacques Derrida⁵¹, Pina Baush⁵², Peggy Phelan e Judith Butler⁵³, mas isto não inviabiliza utilizar outros autores não menos conceituais. Em seus trabalhos criativos, a ambientação é muito importante, sendo cuidadoso com tudo, desde o contra regra até o iluminador, um misto de compartilhamento sem fronteiras. Nessa montagem, foram feitas leituras das *Cartas Portuguesas* escritas pela

⁴⁸ Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do quadro permanente do Centro de Artes, Humanidades e Letras na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Artista Visual, pesquisador e curador.

⁴⁹ Chamo características baushinianas, por conter elementos que dialogam com a maneira de criar da coreógrafa Pina Baush, dentre esses procedimentos destaco a colaboração.

⁵⁰ Jean Baudrillard (27/07/1929 a 06/03/2007). Sociólogo e filósofo francês, desenvolve uma série de teorias que remetem ao estudo dos impactos da comunicação e das mídias na sociedade e na cultura contemporâneas

⁵¹ Jacques Derrida (15/07/1930 – 08/10/2004). Filósofo pós-moderno conhecido como criador da desconstrução. A teoria da desconstrução consiste em desfazer o texto a partir do modo como este foi organizado originalmente para que, assim, sejam revelados seus significados ocultos.

⁵² Pina Baush (27/07/1940 – 30/06/2009). Coreógrafa alemã dirigiu o Wuppertal Dança-Teatro, suas coreografias eram baseadas nas experiências de vida dos bailarinos e feitas coletivamente.

⁵³ Americana, filósofa pós-estruturalista, contribuiu para os campos do feminismo e da Teoria Queer. A Teoria Queer busca ir além das teorias feministas baseadas na oposição homens x mulheres e propõe aprofundar os estudos sobre minorias sexuais (gays, lésbicas, transgêneros) dando maior atenção aos processos sociais amplos e relacionados que sexualizam a sociedade como um todo de forma a heterossexualizar e/ou homossexualizar instituições, discursos, direitos.

freira Mariana Alcoforado e sugeridos autores com Roland Barthes⁵⁴ e Alain de Botton⁵⁵. Nesse sentido também demanda estratégias de compartilhamento ao partilhar leituras sugeridas pela equipe e bailarina.

Vieira (2006) apresenta uma referência importante sobre a interdisciplinaridade da arte:

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

O Processo de seleção para esse espetáculo não ocorreu em forma de audição. Sua escolha se deu em relação à experiência e possibilidades artísticas da bailarina para criar e argumentar questões e proposições em dança. A dança foi se construindo *no* corpo, sendo que a esse corpo durante o processo de composição da obra foi se integrando uma maneira de pensar o mundo de forma processual, dinâmica e não linear. Essa concepção artística compreendeu a leitura de textos acadêmicos, interpretação das cartas/biografia de Mariana Alcoforado e recorreu a estímulos visuais, como videocliques, filmes e obras de Pina Bausch.

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

Todo o processo de construção da obra *Cartas de Amor* partiu da releitura das Cartas Portuguesas. O caminho percorrido durante o processo de composição foi feito da seguinte forma: interpretação de fragmentos das cartas; discussões sobre a produção da coreografia, composição e edição, e exercícios de perguntas e respostas com movimento corporal, buscando traduzir a fala existente no corpo da bailarina, trazendo o conceito proposto por George Lakoff e Mark Johnson, que reconfiguraram o conceito de metáfora de modo a considerá-la um “recurso adaptativo utilizado para a comunicação verbal de modo à experienciar uma coisa em termos de outra”. Uma prática recorrente na atividade de coreógrafos e bailarinos para comunicar-se acerca de suas experimentações corporais.

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

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

Lakoff e Johnson (2002) possibilitaram o entendimento do processo de comunicação em termos cognitivos, estruturando as percepções acerca do tema/conceito; uma relevante contribuição para o exercício de criação coreográfica. Durante o processo, foi feito um estágio durante dois meses na Associação Baiana de Cegos. No estudo do apagamento do corpo que dança proposto pelo coreógrafo para construção de uma cena, foi sugerido Peggy Phelan e o diálogo com as proposições do filósofo Jacques Derrida, aproximando a idéia do traço por ele proposto, tratando da mutabilidade e da não fixidez de conceitos, da fugacidade deste corpo.



Ateliê de Coreógrafos Brasileiros - Ano V - Salvador/Bahia
Foto: Arquivo Pessoal

4.3 A MULHER GORILA (2006)

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

Num trabalho que aciona modos de agir contra hegemônicos, ou seja, ações que vão de encontro às premissas e prerrogativas reconhecidas pela maioria como sendo as que regulam o fazer dança. Conseqüentemente, porque não expõe ações-movimentos de fácil reconhecimento, está sujeita a denominações tais como: dança que não dança, dança estranha, dança esquisita, dança fora do padrão, dança incompreensível, entre outras (SETENTA, 2008, p.86).

As fronteiras geradas pela cartilha heteronormativa da sociedade é dissolvida na performance e o espetáculo distorce padrões como os de "cavalheiro" e "dama" da dança de salão e reproduz cenas de filmes da época de ouro de Hollywood. A trilha e a cenografia não podiam ser diferentes: trechos de boleros, óperas e músicas que marcaram a sétima arte. No cenário, algo que não poderia faltar: uma enorme escadaria, marca registrada dos filmes de Hollywood. O figurino foi todo feito de possibilidades, tanto para homem quanto para mulher, em que todos usavam tudo. Segundo Jussara Setenta (2008), no seu livro *O fazer dizer do corpo- Dança e Performatividade*, o conceito de performatividade “refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas” (p.83).

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

O espetáculo também trouxe aspectos surreais no seu contexto literal, lembrando cenas de *O Cão Andaluz*, frases do manifesto de André Breton⁵⁶ e imagens de obras de Salvador Dalí⁵⁷, como, por exemplo, nas cenas em que aparece um grupo de dançarinos num banco se enroscando, fazendo poses estranhas e desconexas.

A pesquisa do autor contém também palavras, *escritas físicas para cena*⁵⁸ e permeia a estética contemporânea no que diz respeito a processo colaborativo, sempre citando que sua obra é de muitos autores, em momento nenhum fechada. “Vive-se a globalização, tempo das redes de circulação de idéias, materiais, pessoas: do deslocamento e descentralização de poderes e crenças” (SETENTA, 2008, p.83).

Seu processo é uma simbiose⁵⁹, olhando o outro e o outro lhe observando e sua criação se encontra implicada nesse processo, resvalando o que Prigogine e Stengers⁶⁰ explicam no livro *A Nova Aliança*: “o humano está implicado no que observa”. Assim, mediado pela percepção, observa e colhe as informações e as transforma em corpo, gerando

⁵⁶ André Breton, (18/02/1896 – 28/09/1966). Escritor francês, poeta e teórico surrealista.

⁵⁷ Salvador Dalí, (11/05/1904 – 23/01/1989). Pintor surrealista.

⁵⁸ Nome dado ao Workshop de Dramaturgia que ocorreu na Faculdade Social da Bahia em janeiro de 2009, Salvador/Bahia durante dois dias e ministrado por Jorge Alencar.

⁵⁹ Esse termo está sendo utilizado aqui no sentido de troca.

⁶⁰ Ilya Prigogine, professor universitário e Isabelle Stengers sua colaboradora. Estudiosos sobre um novo conceito de tempo.

outras informações. A prática de Jorge Alencar se encontra em seus argumentos teóricos, e ele cita Judith Butler e Michel Foucault⁶¹.

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

No primeiro dia, uma aula básica de técnica de dança (improvisação, moderna, balé). No segundo momento, foram feitos exercícios de improvisação, agora sob a direção dos coreógrafos. No segundo dia, com um elenco menor de bailarinos, Jorge expôs suas idéias e propôs três exercícios investigatórios com base na sua pesquisa de *corpo borrado*, “princípio estético que se organiza num tipo de corporeidade investigada pelo artista ao longo de sua trajetória profissional muito referenciada no desenho animado”. (MOLINA, 2007, p.60)⁶².

O primeiro exercício foi de experimentar *no* corpo, utilizando a não habitualidade como forma de experimentação, por exemplo, o pé que coça a orelha, o calcanhar que toca a bunda, etc. No segundo exercício, ele fez uma pergunta e pediu que respondêssemos corporalmente: “O que faz de mim homem?”; “O que faz de mim mulher?”. O terceiro exercício foi focado na questão de gênero e utilizada a dança de salão para este recurso. Nunca impôs nada, sempre deixando e permitindo que os pares se organizassem como quisessem, mas sempre insistindo para ficarem relaxados. Essas pequenas disposições geraram cenas engraçadas e até absurdas, compondo o que ele chama do *corpo borrado*. A dança criada pelo coreógrafo não se utiliza de dicotomias mente/corpo, para homem/para mulher, é concebida como mídia comunicacional implicado no seu ambiente, conseqüentemente essa implicação é decorrente de seu equipamento perceptivo que opera de acordo com as informações ao seu redor, no seu corpo e no mundo, com isso são estas informações que ele pode descrever de mundo.

⁶¹ Michel Foucault (15/10/1926 – 25/06/1984). Filósofo e professor, trata sobre o poder, rompendo com suas concepções clássicas.

⁶² Alexandre Molina é Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia - PPG-Dança/UFBA (fev/2008) e pesquisador do PROCEDA (Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança), grupo cadastrado no CNPq.

O que nós entendemos que seja o mundo é determinado por muitas coisas: nossos órgãos sensoriais, nossa habilidade para mover e manipular objetos, a estrutura detalhada do nosso cérebro, nossa cultura e nossas interações em nosso meio ambiente, no mínimo. O que nós tomamos como verdade em uma situação depende do nosso entendimento corporificado da situação, que, por sua vez, é formado por todos estes fatores. Portanto, para nós, qualquer verdade que podemos ter acesso depende de tal entendimento encarnado. (LAKOFF & JOHNSON, 1999, p.102).⁶³

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

O processo do espetáculo compôs o que se faz sobre o discurso de composição em dança contemporânea, uma criação compartilhada. Nesta edição, contamos com Alexandre Molina como coreógrafo estagiário e Jacyan Castilho como diretora assistente, contribuições valiosas no contexto de troca e parceria. Vale à pena citar que desde a trilha sonora, figurino, cenografia e iluminação, tudo era colaborativo. Citações de Butler e Foucault, filósofos e estudiosos da relação de normatividade que a sociedade impõe, quer seja através de estudos culturais ou das relações de poder, traduziram de forma perfeita a discussão sobre corpo numa sociedade que se torna excludente na medida em que cria códigos de legitimidade.

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

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

⁶³ *What we understand the world to be like is determined by many things: our sensory organs, our ability to move and to manipulate objects, the detailed structure of our brain, our culture, and our interactions in our environment, at very least. What we take to be true in a situation depends on our embodied understanding of the situation, which is in turn shaped by all these factors. Thus for us, any truth that we can have access to, depends on such embodied understanding.* (LAKOFF & JOHNSON, 1999, p.102).

4.4 DIFERENÇA NO FAZER/PENSAR DANÇA: CONECTIVIDADE ENTRE CIÊNCIA E ARTE

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

A dança segundo Evelin emerge de uma complexidade em que o dia a dia se atrela às suas proposições artísticas configurando-se num entrelaçamento de motivos que se encontram no modo de ser, de viver e estar e que *a dança encontra razões no próprio corpo* e que vive *nas contingências, nas alegrias, nos sufocos e nos apertos do dia a dia*.

O corpo segundo ele compõe uma dança em que contextos sociais, históricos e políticos confabulam como possibilidade de co-existência criativa. “Se o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si, o organismo que eles formam interage de forma não menos intensa com o ambiente que o rodeia. Suas relações são mediadas pelo movimento do organismo e pelos aparelhos sensoriais” (DAMÁSIO, 1996, p.117).

Estabelecer uma relação entre a ciência e arte promove outros modos de se entender e fazer dança. Quando se percebe um processo de criação relacionado ao modo operacional do corpo pode-se evidenciar que o corpo ao dançar evidencia os conceitos e teorias propostas por neurocientistas a exemplo de Damásio quando esclarece que as *representações disposicionais*⁶⁴ produzem imagens que representam o pensamento.

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

O interesse de Evelin é o corpo e sua interação com o público. Em suas entrevistas ressalta *que o corpo é o foco central na elaboração de uma dança consentindo apreciar suas experiências*. Assim, entender que as representações disposicionais e as imagens produzidas se organizam numa lógica de compor dança, numa organização de informações.

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

⁶⁴ É o estado representativo que se encontra as imagens constituintes de nosso pensamento. Antonio Damásio cita que são estados de dormência e em suspensão, sob a forma de “representações disposicionais” nos setores cerebrais intermediários.

Para Marcelo Evelin a dança pode ser vista como “possibilidade de existir para além dos paradoxos, interceptando a escuridão desses nossos tempos, alimentando uma condição única: a de sobreviventes do sensível numa luta contínua, contra e ao mesmo tempo a favor, da banalidade da vida”. Esse relato trata-se de uma reflexão sobre a importância de se fazer arte num país de terceiro mundo em que o exercício da produção artística dialoga como uma ação compartilhada corpo/história. Suas idéias giram em torno de política, desigualdade, violência e intercâmbio entre culturas.

Fronteiras são demarcações que dependem da continuidade dos acordos que as delimitaram, pois emergem como configurações espaço-temporais provisórias. No corpo, tendem a se misturar e a se transformar com frequência. Desenham-se através de fluxos informacionais: no movimento que desliza e modifica as interfaces entre corpos e entre corpos e ambientes. Estão em permanente processo de adaptação e cada configuração não significa uma paralisia. As trocas continuam e as possibilidades entre as trocas também. (MACHADO, 2007, p.42).

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

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

Em uma prática artística colaborativa na investigação para a construção de uma dança, maneiras diversas e diferenciadas como encontros em outros espaços não “cênicos”, discussões de textos e o exercício da análise, crítica entre os corpos resultam numa organização compartilhada. Desta maneira, questões, hipóteses emergem como estratégias e ao mesmo tempo proposições, a própria dança.

Numa perspectiva evolutiva da dança, Adriana Machado (2007, p. 25) cita:

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

Os estudos da ciência com os estudos da dança, uma relação entre teorias de naturezas diferentes, mas onde o assunto é o corpo, só vêm colaborar no entendimento de que a dança opera em processos. As aproximações entre teorias remetem a não dissociação entre prática e criação, entre prática e teoria. Nesse entendimento, a dança se inscreve na conectividade, numa organização partilhada. Na dança de Evelin, as imagens são estratégias de criação, são contaminações de diferentes experiências e modos de estudar dança.

Damásio (2000, p.402) se refere ao termo *imagens como padrões mentais*, “(...) uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensorial, visual, auditiva, olfativa, gustatória e somato-sensitiva (...):

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

Machado (2007, p.29) cita que a “A imagem não é um recurso utilizado pelo corpo, é corpo. Trata-se de uma estratégia evolutiva de percepção e comunicação simultâneas: imagem e corpo não se descolam”. Nesse viés os estudos propostos por Damásio e Machado colaboram para analisar sobre as estratégias utilizadas por Marcelo Evelin na feitura de suas obras de dança.

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

Reconhecer padrões de dança indica o modo como determinadas informações são agrupadas e “refeitas” e produzem uma rede que co-evolui num diálogo constante e transitório entre corpo e ambiente. O reconhecimento é tratado por Evelin como *possibilidades conectivas* e discorre em probabilidades de co-criação, compartilhadas.

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

E como descreve Machado (2007, p. 23):

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

Os trabalhos coreográficos que procedem de propostas compartilhadas pressupõem um exercício reflexivo que requer uma organização em que necessita da observação de cada corpo e do corpo do outro. No caso de Evelin, sua forma de organizar as informações conduz ao exercício da adaptação, transformando em ações/composições as imagens operadas pelos corpos de cada um singularmente.

Se nós estamos indo fazer perguntas filosóficas, temos que lembrar que somos humanos. (...) Reflexões filosóficas desinformadas pela ciência cognitiva, não descobriu, criou e investigou os detalhes dos aspectos fundamentais da mente que iremos discutir. (LAKOFF & JOHNSON, 1999, p.5-7).⁶⁵

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

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

Na maioria das vezes Evelin propõe aos dançarinos citações de teóricos, utilização de objetos como máscaras, cadeiras, experiências extra-cotidianas, instrumentos ou palavras para composição da cena ou performance a ser apresentada. Numa de suas falas durante uma experiência criativa, ele cita *Percepção/ação/interação*, como fatores para estabelecer ou constituir sentidos sobre o que se pretende organizar/apresentar. Perceber implica também em estudar e conhecer, para construir/criar possibilidades de reorganizar conceitos e atuar coreografando obras a partir de novos entendimentos de corpo.

⁶⁵ “If we are going to ask philosophical questions, we have to remember that we are human. (...) Philosophical reflection, uninformed by cognitive science, did not discover, establish, and investigate the details of the fundamental aspects of mind we will be discussing.

Damásio (2000) utiliza o termo imagem associado à representação e Machado (2007) propõe a hipótese de que o corpo é imagem em movimento. Assim, entende-se imagem como construções a partir de co-relações, que se diferenciam de corpo para corpo, ou seja “imagens são formas de percepção” (MACHADO, 2007, p.22). Uma forma que depende de cada corpo operacionalmente, ou seja, como vê, como age e como sente.

“Nós, animais, somos as coisas mais complexas do universo conhecido. É claro que o universo que conhecemos é um fragmento minúsculo do universo real. (...) A diferença está na complexidade do design⁶⁶” (DAWKINS, 2001, p.17).

Numa proposta de criação coletiva na maioria das vezes os discursos se cruzam, as experiências pessoais se tornam comum na medida em que ocorrem similaridades e identificações pessoais. A complexidade que envolve o ato coreográfico demanda criar conexões e ajustes: *nexos de sentido*⁶⁷.

Falando de dança e corpo, Evelin pode ser reconhecido como um artista e *produtor de conhecimento*.

O artista pode tentar representações várias e estudar possibilidades do real. Nesse sentido o conhecimento artístico é mais flexível, e assim sendo, ele consegue ser efetivamente mais criativo. E nesse sentido trabalha muito a nível de (*sic*) produção de conhecimento, produção de possibilidades cognitivas (VIEIRA, 2006, p.98).

Os exercícios propostos por Marcelo Evelin em suas criações de dança geram incômodo para quem faz e assiste de forma proposital. As imagens utilizadas nas cenas, assim como os assuntos abordados provocam uma associação com temas fortes sobre a condição humana. Sua paciência na escuta dos corpos, além de estimular possibilidades argumentativas corporais, instruções e indicações durante o decorrer do processo, favorece o reconhecer na dança a existência de teorias que argumentem proposições artísticas.

Evelin compõe um sistema de artistas/ coreógrafos⁶⁸ que entende a dança, sua construção, como resultante de estudos sejam eles através de teorias, vídeos, laboratórios, investigações etc. Suas idéias são testadas no corpo e advém de diálogos entre teorias e áreas diversas.

⁶⁶ “Podemos dizer que um corpo ou órgão vivo tem um bom design quando possui atributos que um engenheiro inteligente e capaz teria inserido nele a fim de que cumprisse algum propósito significativo, como voar, nadar, ver, alimentar, reproduzir-se ou, de um modo mais geral, promover a sobrevivência e a replicação dos próprios genes” (DAWKINS, 2001, p.42).

⁶⁷ Já citado anteriormente no Cap 1.

⁶⁸ Helena Bastos, Vera Sala, Fátima Daltro, Marta Soares, dentre outros.

Os estudos desenvolvidos Lakoff & Johnson (1999) nos ajuda a entender a importância de conceitos ligados à existência humana e utilizá-los na compreensão e reconhecimento das coisas que estabelecemos relações no cotidiano, fazendo parte daquilo que somos nós.

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

REFERÊNCIAS

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

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

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

BRITTO, Fabiana Dultra. Paisagens do corpo. In: Corpo e ambiente. Co-determinações em processo. **Cadernos PPGAU/FAUFBA**, Salvador: EDUFBA, v. 1, 2008.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- FOUCAULT, Michel. **A ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOLEY, Robert. **Os humanos antes da humanidade**: uma perspectiva evolucionista. São Paulo: UNESP, [s.d.].
- GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GARDNER, Howard. **Mentes extraordinárias**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. **Butô**. O Pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras, 1998.
- JOHNSON, Steven. **Emergência**: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- KATZ, Helena; Greiner, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: _____. **O corpo**: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena. **Um, Dois, Três**. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID, 2005.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh**: the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999.
- _____. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: EDUC, 2002.
- LEWONTIN, Richard. **A tripla hélice**: gene, organismo e ambiente. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MACHADO, Adriana B. **O Papel das imagens nos processos de comunicação**: ações do corpo, ações no corpo. 2007. Tese (Doutorado) – PUC, São Paulo.
- MAFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- _____. **A ontologia da Realidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- MOLINA, Alexandre. Caleidoscópio de um processo colaborativo em dança. **Revista Diálogos Possíveis**, FSBA: Salvador, 2007.
- PINKER, Steven. Tabula rasa. **A negação contemporânea da natureza humana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **A nova aliança**: metamorfose da ciência. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

APÊNDICES

APÊNDICE A - REGISTRO ESCRITO DE UM PROCESSO ARTÍSTICO/ESTUDO DE CAMPO

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

Os registros em anexo contribuíram para a construção dessa pesquisa através do relato/observação própria transversalmente e pode ser constatada a ocorrência de uma interação entre o objeto observado e sua fala assim como os modos como cada *corpo* se organiza processual e co-adaptativamente buscando uma forma de organização. Durante essa pesquisa foi produzido um texto após a participação em uma mini-residência em Salvador-Bahia em 06 de junho de 2009, no corredor da Vitoria, como resultante do processo artístico/criativo a pedido de Marcelo Evelin. Esse processo se organizou de forma compartilhada, em que questões como: percepção, convivência, ação e cinestesia foram detonadoras às discussões e reflexões surgidas durante o decorrer das experimentações.

A participação no Projeto *Itens de Primeira Necessidade* possibilitou a descrição de impressões pessoais/observação acerca do processo criativo do artista Marcelo Evelin compartilhadamente à escrita dessa dissertação, desenvolvendo possibilidades de sistematizar, descrever e perceber as informações *in loco* que foram sendo catalogadas por leituras, entrevistas e participações em outros workshops contextualmente. Dessa forma, o exercício de feitura de dissertação e participação na mini-residência fortalece a ação artística de produção de conhecimento, através de pesquisa/referências sobre as mudanças que ocorrem *no corpo* de quem está efetivamente pesquisando junto como os referências práticos/teóricos.

Uma junção que envolveu trocas, ansiedades, participações e afetos para sistematizar em escrita o exercício de descrever estratégias coreográficas no processo de criação em dança.



Mini-residência: Itens de Primeira Necessidade (2009).
Foto: Acervo Marcelo Evelin.

CORPO SEM corpo. 06 de Junho de 2009.

Descrição de um estágio composicional artístico em tempo real. Um exercício do olhar dentro/fora da ação.

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

Ao som das buzinas de carros, das vozes das pessoas e de olhares que se tornam cúmplices no julgamento daquele momento sem nunca se terem vistos, se tornam parceiros e entrecruzam pensamentos como se fossem eles, os inquisidores, de julgados a julgadores que levam seus passos e adentram a esse ambiente.

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

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

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

A impressão inicial é de que os corpos ali instalados pareciam se compor de vazios, corpos em total estado de solidão, que não se comunicam. Corpos jogados ecoam em meio ao aquele cenário rico e suntuoso da primeira capital do Brasil. Ao fundo, imagens compõem a ação, árvores centenárias, igrejas e museus seculares, lojas de presentes, olhos arregalados, colégio, edifícios suntuosos, adolescentes, banca de revista, construções, aparts. Não se tem objeto de cena, como: iluminação, cenografia, linóleo. O ambiente que é a rua se

revela de forma gradativa na medida em que as pessoas penetram aqueles corpos e perguntam: "São loucos? Drogados? Ela é louca? Aconteceu algo nessa rua? Vamos chamar a polícia? Ato político? Onde está o SAMU? Não faça isso se não morre! Já fotografei, chega agora! Se mate vá! Cuidado para não ser roubado! Tão jovem e já enlouqueceu! Será que morreu? Eu já vi isso, é louca mesmo? Moça, ele é doente? O que está acontecendo hoje? Pode entrar, amanhã tem mais! Nossa ele é forte mesmo! Olha, eu moro na rua, cuidado vão levar o seu Ray Ban (?). Tem um tempão que está se batendo na parede! Aceita uma escova minha filha? Ele tá ai a um tempão, viu? Ela está fazendo propaganda para a loja, volte que amanhã tem mais!"

Enfim, o corpo se torna uma mercadoria exposto e à venda para aquelas pessoas e suas descrições e análises pessoais.

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

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

Em ITENS DE PRIMEIRA NECESSIDADE, o processo de compartilhamento proposto desde o uso da roupa até o local da ação, foi uma das estratégias criativas coreográficas utilizadas e propostas para execução da performance/ação. Aquelas cenas repetidas insistentemente de forma crua com ou sem roupas, que deixam à mostra os corpos, sentimentos e afetos, fazem também parte do processo artístico. Para o público eles não eram mendigos, pois eles observavam as formas do corpo, os corpos, e as roupas. Eles eram alguma coisa. Mas existia certo mal estar por causa daqueles corpos estarem localizados naquele local burguês, sem nenhum tipo de afrontação, mas de ação conjunta, numa mobilização continuada de pessoas que pareciam se situarem em um contexto fora dos padrões heteronormativos de uma sociedade contemporânea.

Qualquer ação poderia acontecer durante esse percurso, sem previsão sobre essas reações que podiam decorrer das relações entre os transeuntes e performers durante a apreensão, o grande desafio era atuar e ao mesmo tempo manter a interação/conectividade

não apenas no ser/estar corpo, mas em todos os elementos que compõem a rua, carros, lixo, pedintes, malucos, crianças... Co-adaptativamente.

Fiz algumas perguntas durante essa ação: como sobreviver e resistir?

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

A dança é um fenômeno complexo, essa complexidade abrange estímulos que se envolvem para operarem de forma conjunta de maneira que se forma como pensamento do corpo. Essa definição de que a “dança precisa estar sendo feita”, dita por Helena Katz, cabe perfeitamente como é entendida nessa experimentação. As ações são realizadas inseridas naquele espaço-tempo, por meio de experimentos próprios e investigativos, rodeada por todo um local chamado Corredor da Vitória.

Todo o processo instigou de forma muito singular o exercício criativo, favoreceu e estimulou a percepção em relação à experiência contato/rua, o conhecimento humano e a individualidade de cada artista, uma descoberta muito pessoal/processual.

Inesquecível!

APÊNDICE B - FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS CITADOS

MONO

Marcelo Evelin/Demolition Inc. (HOL) + Núcleo do Dirceu (PI)

Concepção e Espaço: Marcelo Evelin

Criação e Performance: Jacob Alves, Cipó e Marcelo Evelin

Olhar exterior: Jellichje Reijnders e Vera Sala

Produção: Regina Veloso e Klayton Amorim

Duração: 2 h, público em circulação livre

Fotos: Rogério Ortiz

Classificação etária: 16 anos.

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

Release

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

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

BULLDANCING

Concepção, coreografia e direção: Marcelo Evelin

Dramaturgia: Loes Van Der Pligt

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

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

Iluminação: Hein Drost

Produção: Regina Veloso e Klayton Amorim

Duração: 50 min

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

Release

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

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

CARTAS DE AMOR

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

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

Coreógrafo: Aroldo Fernandes
Dançarinos: Iara Cerqueira / Aroldo Fernandes
Voz em off: Ieda Dias
Textos em off: Mariana Alcoforado
Cenógrafo: Airson Heráclito
Iluminador e operador de luz: João Batista
Figurinista (criação e confecção): Adriana Hitomi
Trilha Sonora: Aroldo Fernandes
Gravação e mixagem de trilha sonora e textos: Paulo Gustavo
Operador de Som: Marcelo Benigno
Fotógrafa: Vera Milliotti Designer Gráfico: André Bomfim
Produtores: Jussara Setenta / Sérgio Sobreira / Willie Setenta
Produção: Birô das Artes

Fonte: Catálogo da Apresentação no Espaço Xisto Bahia/Salvador-Ba. Dezembro de 2003.

A MULHER GORILA

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

Release

A quem interessar possa

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

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

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

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

Se entendemos gênero e sexualidade como sistemas históricos abertos e dinâmicos, devemos localizar essa obra que aqui se apresenta como algo implacavelmente em processo, elaborada de maneira enfaticamente colaborativa entre todos os membros da equipe. Portanto, é uma obra de muitos autores e assim entendemos à participação do público na sua imprescindível atribuição de significados. O Ateliê de Coreógrafos Brasileiros toma para si

essa função de investir no processo, naquilo que, como toda essa discussão, não está concluído porque está vivo.

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

Jorge Alencar

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