

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
MESTRADO EM ARTES

ANA ROSANGELA COLARES LAVAND

TÁ ROLANDO O BAFON!  
DIFERENÇA E DISSENSO COMO POTÊNCIA EM UM PROCESSO  
DE CRIAÇÃO EM DANÇA

Belém

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
MESTRADO EM ARTES

ANA ROSANGELA COLARES LAVAND

TÁ ROLANDO O BAFON!  
DIFERENÇA E DISSENSO COMO POTÊNCIA EM UM PROCESSO  
DE CRIAÇÃO EM DANÇA

Belém

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
MESTRADO EM ARTES

ANA ROSANGELA COLARES LAVAND

TÁ ROLANDO O BAFON!  
DIFERENÇA E DISSENSO COMO POTÊNCIA EM UM PROCESSO  
DE CRIAÇÃO EM DANÇA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob orientação da Professora Doutora Wladilene Souza Lima.

Belém

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),  
Biblioteca do ICA/ PPGARTES, Belém – PA.

---

Lavand, Ana Rosangela Colares, 1969 -.

Tá rolando o bafon! Diferença e dissenso como potência de um processo de criação em dança / Ana Rosangela Colares , 2013.

Orientador: Wladilene Souza Lima

Dissertação ( Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2013.

1. Dança e Coreografia – Filosofia 2. Dança e Coreografia – Teoria 3. Dança – Teatro  
4. Dança e Desempenho I. Título.

CDD. 23. Ed. –

792.62



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
CURSO DE Mestrado Acadêmico em Artes

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e dois (22) dias do mês de Abril do ano de dois mil e treze (2013) às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora **Wladilene de Sousa Lima** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", para a defesa oral de Dissertação de **ANA ROSANGELA COLARES LAVAND**, intitulada: **TÁ ROLANDO O BAFON! Diferença e dissenso como potência em um processo de criação cênico em dança**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores **Wladilene de Sousa Lima**, orientadora, **Ana Flávia Mendes Sapucahy** (examinadora do programa) e **Paulo Sérgio Soares da Paixão** (examinador Externo ao programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora **Wladilene de Sousa Lima**, passou a palavra a mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com conceito **Excelente**, com distinção, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora **Wladilene de Sousa Lima**, agradeceu aos presentes dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada que, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-PA, 22 de Abril de 2013.

Prof. Dra. **Wladilene de Sousa Lima**

Profa. Dra. **Ana Flávia Mendes Sapucahy**

Prof. Dr. **Paulo Sérgio Soares da Paixão**

**Ana Rosângela Colares Lavand**



A pesquisa que resultou nesta dissertação foi financiada com bolsa de estudos concedida através do Programa de Fomento à Pós-graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura \_\_\_\_\_

Local e Data \_\_\_\_\_

Ao Deus de amor, Deus da minha vida, aquele que foi meu maior mestre sobre amar os diferentes. À ti Jesus que me ama em diferença.

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Federal do Pará.

Ao Instituto de Ciências da Arte.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior, pelo financiamento, através de bolsa de pesquisa, do trabalho aqui registrado.

À FUNARTE – Fundação Nacional das Artes, pelo financiamento via Prêmio Klauss Vianna de Dança 2011. Premiação que possibilitou a montagem e circulação em Belém do espetáculo que é o mote desta dissertação.

Ao meu marido George Lavand, amor da minha vida, meu maior incentivador e companheiro inseparável e incansável, nos espetáculos, nas comunicações e nas madrugadas acordada em frente ao computador.

Às minhas filhas que foram “abandonadas” pela mãe, em muitos momentos nestes dois anos de mestrado.

À minha orientadora e provocadora Wlad Lima, pelos momentos de desestabilização, “puxadas de tapete” que me fizeram ir mais longe do que eu supunha poder ir.

Ao meu companheiro Paulo Paixão, cúmplice nas loucuras, crítico feroz que me atravessa com seu sarcasmo para logo em seguida adoçar minha vida com seu amor mal disfarçado.

Agradeço à Ana Flávia Mendes por sua escuta sensível em sala de aula e por seu companheirismo, sempre.

Aos meus companheiros de cena e da vida no decorrer desta pesquisa; Jaderlan Bezerra, Pedro Olaia e Virgínia Abasto. Obrigada pela paciência, generosidade, profundo talento e amor à arte.

Aos meus companheiros da turma de mestrado; Leida Willot, Rosana Rosário, Marina Motta, Patrícia Pinheiro, Marina de Castro, José Maria Bezerra, Rosangela Modesto, Rodrigo Barata, Geovane Belo, Luiz Thomaz Sarmento, Feliciano Marques, Iracy Vaz, Ninon Rose, Carlos Dergan, Felipe Cantão, Ysmaille Ferreira, Simone Moura, Tassila Albuquerque.

Aos professores do PPGArtes/ICA.

Aos funcionários do PPGArtes/ICA, em especial à incansável e sempre presente Wânia Contente.

Ele amou-nos, não porque éramos dignos do seu amor, mas porque ele é amor. Pode ser que ele ame a todos igualmente – com certeza, ele amou a todos até a morte – e eu não sei direito o significado da expressão. Se existe igualdade, está no seu amor, não em nós.

C. S. Lewis, no livro *Peso de Glória*.

## RESUMO

Esta pesquisa analisa os conceitos de diferença e dissenso a partir da configuração destes enquanto potência do processo de criação do espetáculo de dança *Tá rolando o bafon!* Experiência que reuniu quatro artistas advindos de diferentes linguagens da arte: o circo, a dança, a performance e o teatro. Diferença aqui é compreendida como um jogo, uma coreografia conceitual, seus movimentos partem das falas dos artistas participantes do processo e das poesias de Fernando Pessoa, em especial aquelas contidas em seu *Livro do Desassossego*, tal coreografia da diferença é também atravessada por autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Tomaz Tadeu da Silva e Boaventura Silva Santos. O conceito de dissenso move-se a partir da obra do filósofo Jacques Rancière. Essa pesquisa deve ser entendida como uma criação em dança, criação que assume uma metodologia dançada, esta, toma por base as noções comumente usadas como ações de dança para compor esta teoria coreografada, tal dança aqui apresentada tem como referências pensamentos dançantes de Helena Katz, Fabiana Dultra Britto, Thereza Rocha e Lenira Rengel.

### Palavras-chave:

Dança, Diferença, Dissenso.

## ABSTRACT

This research examines the concepts of difference and dissent from the configuration of power while the process of creating the dance show *Tá Rolando o bafon!* Experience which brought together four artists coming from different languages of art: the circus, dance, theater and performance. Difference here is understood as a game, a conceptual choreography, his moves leave the speeches of the artists participating in the process and the poetry of Fernando Pessoa, in particular those contained in his *Livro do Desassossego*, such choreography difference is also crossed by authors such as Michel Foucault, Gilles Deleuze, Tomaz Tadeu da Silva and Silva Boaventura Santos. The concept of dissent moves from the work of philosopher Jacques Rancière. This research should be understood as a creation in dance, creating a methodology that assumes danced, this one is based on the notions commonly used actions such as dancing to compose this theory choreographed dances such as references presented here has thoughts of dancing Helena Katz, Fabiana Dultra Britto, Thereza Rocha and Lenira Rengel.

### Keywords:

Dance, Difference, Dissent.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Virgínia Abasto.....	24
Figura 2: Pedro Olaia.....	24
Figura 3: Iraci Vaz.....	24
Figura 4: Rosangela Colares.....	24
Figura 5: Diferença, dissenso, dança, movimentos como deboulés.....	31
Figura 6: Bafon como uma heterotopia em desenho de Tiago Ferradaes.....	35
Figura 7: Bafon: linhas e cortes, território de atravessamentos.....	36
Figura 8: Pedro Olaia como o artista que monta o “circo”.....	38
Figura 9: Cia Experimental de Dança Waldete Brito.....	48
Figura 10: Ricardo Marinelli em Não alimente os animais.....	49
Figura 11: Imagem do SINDITIEFES, um dos primeiros ensaios.....	50
Figura 12: Jaderlan Bezerra entre os braços do Tá rolando o bafon!.....	58
Figura 13: Estudo de Virgínia Abasto para cena da lira.....	66
Figura 14: Elenco e direção discutindo acerca do roteiro do espetáculo.....	69
Figura 15: Metamorphosis de Escher.....	71
Figura 16: Uma cartografia para se perder.....	76
Figura 17: Tá rolando o bafon! Imagem força.....	78
Figura 18: Mapa do metrô de Tóquio.....	78
Figura 19: Conversa após o ensaio aberto.....	83
Figura 20: Montagem na fundação Curro Velho.....	84
Figura 21: Público em um dos dias da temporada da Fundação Curro Velho.....	86
Figura 22: A plasticidade da luz na Fundação Curro Velho.....	87

Figura 23: Jogadores de futebol na área externa do ginásio ProPaz.....	88
Figura 24: Mauro Scorpion girando sobre a cabeça.....	89
Figura 25: A tribo do skate.....	90
Figura 26: Vista interna do Ginásio do Pró Paz, com detalhe da bikesom.....	91
Figura 27: Criança que brinca na luz da cena de Dalva.....	92
Figura 28: Uma invasão permitida, instaura-se a heterotopia.....	93
Figura 29: A chegada ao espetáculo.....	97
Figura 30: A cena do trapézio.....	98
Figura 31: A cena da televisão.....	99
Figura 32: Cena do bolo nuclear.....	100
Figura 33: Morrer, dormir, talvez sonhar.....	101
Figura 34: Cena da Lira.....	102
Figura 35: A sapatilha da bailarina.....	103
Figura 36: Cena da Bailarina.....	104
Figura 37: A cena de Shakespeare.....	105
Figura 38: Receita de estrela.....	106
Figura 39: Cena dos malabares de fogo.....	107
Figura 40: Cena da poesia dadaísta.....	108
Figura 41: Isso é arte?.....	109
Figura 42: Cena do homem bem comum.....	110
Figura 43: Cena do tecido.....	111
Figura 44: Cena da Dalva.....	112
Figura 45: Cena da Carmem.....	113
Figura 46: Cena do Guru estrela/ Borbolaia.....	113
Figura 47: Cena da criança.....	114
Figura 48: Cena da eguinha Pocotó.....	115

Figura 49: Cena da estrela marionete.....116

Figura 50: Somos todos poeira de estrelas.....117

## SUMÁRIO

<b>1.AS ESTRELAS NASCEM NAS NEBULOSAS.....</b>	<b>14</b>
<b>2.TÁ ROLANDO O BAFON!.....</b>	<b>22</b>
2.1. O CONTRÁRIO DE MIM?.....	22
2.2. TODA MATÉRIA QUE NÓS CONHECEMOS FOI PRODUZIDA NAS ESTRELAS.....	46
2.3. TUDO ERA COLORIDO, BRILHANTE, VERMELHO, LUMINOSO, AMARELO E VERDE.....	84
2.4. A ARTE É UMA CONFISSÃO QUE A VIDA SÓ NÃO BASTA.....	87
<b>APÊNDICE: BRINCANDO DE SER FERNANDO PESSOA.....</b>	<b>96</b>
<b>3. SOMOS TODOS POEIRA DE ESTRELAS.....</b>	<b>118</b>
<b>4. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>122</b>
<b>5. ANEXOS.....</b>	<b>127</b>

## 1. AS ESTRELAS NASCEM NAS NEBULOSAS...

O corpus: que bela ideia! Sob condição que se leia no corpus o corpo: quer se procure, no conjunto dos textos retidos para o estudo (e que forma o corpus), não mais somente a estrutura, mas as figuras de enunciação; quer se tenha com esse conjunto alguma relação amorosa (na falta do que o corpus não é mais do que um imaginário científico) (BARTHES, 2003, p. 179)

Este texto de Roland Barthes contido em seu livro *Roland Barthes por Roland Barthes* me serve de prólogo, momento que antecede a apresentação artística propriamente dita, ao propor a criação científica – trato de criação por propor que inventamos nossas pesquisas e nossos objetos de pesquisa tal qual criamos nossos espetáculos/obras de arte – como uma relação amorosa. Um corpo que mantém uma relação amorosa com um *corpus* e tal qual na relação sexual, os dois tornam-se um.

Proponho “uma escrita cheia de corpo para poder tatear a dança. Uma carne feita de letra para poder tocar na escrita” (Tiburi e Rocha, 2012, p. 35). Carne e letra como coisa única, íntimo fluxo de uma dança que é pensamento corporificado.

Aqui, a dança é entendida como um pensamento do corpo. Raciocínio como forma lógica, que não deixa de ser, simultaneamente, um processo físico de pensamento. Ao fazer dessa hipótese uma teoria geral sobre as leis que regem a confecção, configuração, representação, interpretação, leitura e crítica dos entendimentos da dança, basicamente se insiste em apresentar a dança como fenômeno. Mas fenômeno como tudo o que aparece, que se faz existente (KATZ, 2005, p.49).

Portanto, ao expor o *corpus* de minha pesquisa, exponho eu corpo<sup>1</sup>. De tal forma que exposto aqui está minha estrutura articular, minhas dobras, minha estrutura muscular, aquilo que me sustenta e é propulsor de uma força inerente a mim mesma e um modo de mover-me entre as coisas – sejam elas teorias, pessoas, problemas ou o próprio mundo – ou seja, meu modo de mover-me, a minha dança, um eu dança.

Não “no nosso corpo”, mas “o nosso corpo”. Sem separação entre sujeito que habita e um lugar que é habitado. Quem observa seu corpo está tão implicado nessa observação, em primeiro lugar, porque não consegue olhá-lo como se estivesse fora dele. Somos nossos corpos, não somos em nossos corpos. Não há um homúnculo morando dentro de nós e sendo o leitor do que chega ao corpo. Essa “voz interior” que todos ouvem dentro de si e aprendeu a reconhecer como “si” é seu corpo (KATZ, 2002, p.88)|.

---

<sup>1</sup> Essa expressão eu-corpo foi anunciada pela professora Lenira Rengel em sua fala durante o 1º Seminário de Pesquisa em Dança da UFPa no ano de 2008.

Sou um corpo que dança, se danço preciso de espaço para fazer o movimento acontecer, espaço teórico, metodológico e epistemológico. Minha dança é uma dança invasora, meu corpo é um corpo invasor, meu corpus é um corpo invasor que rouba, falas, danças e teorias.

Ele suspeitava da ciência e a censurava por sua adiaforia (termo nietszschiano), sua in-diferença, aquela indiferença que os sábios transformam em lei, Da qual eles se constituíam procuradores. A condenação caía por terra, entretanto, cada vez que era possível dramatizar a ciência (devolver-lhe um poder de diferença, um efeito textual) (BARTHES, 2003, p. 177).

Sujeito que gosta de se assumir artista, não poderia – por mais que acredite nas variabilidades de pertencimento – assumir-se simplesmente teórico e ignorar seu modo de mover-se no mundo, um modo dança, um modo arte.

Transportando o conceito de dramaturgia para o universo da dança, acredito que “o movimento de dança que um corpo faz seria o fiador da dramaturgia de dança” (Katz, 2010, p.163). Então, no objetivo de atingir o que Barthes chama de ciência dramaturgic, proponho nesta pesquisa uma ciência coreográfica, uma teoria dançada.

Esta teoria dançada é a minha estratégia para dar conta da criação de teorizar acerca de um objeto artístico, o processo de criação do espetáculo *Tá rolando o bafon*, com os ares de cientificidade que a academia exige. Essa teoria dançada é uma reflexão artístico-teórico, algo que não almeja ser tratada como norma, como lei geral, mas uma invenção que dobre a lei geral, que lhe cause sobressaltos, tal qual um delírio. E que tal modo de fazer arteciência acate a proximidade e o contato como parte inerente ao processo desta construção teorico-coreográfica - deste modo mesmo tudo junto sem separação.

Diferentemente das outras artes, na dança, produto (objeto estético) e autor (corpo) ocupam o mesmo espaço tempo; embora um seja resultado da ação do outro, quando a dança é dançada pelo corpo, ambos constituem-se numa mesma materialidade – a dança. Ao contrário do que sugere esta sua naturalidade de consistir num corpo humano em movimento, a dança não se dá a entender sem exercício intelectual (BRITTO, 2008, p. 26 e 27).

A dança como materialidade avança sob amplos aspectos desta pesquisa, e é desejo da pesquisadora que essa materialidade tome cada vez mais corpo. Tomar corpo é uma expressão que vem do latim *incorporare*, incorporar no português. Materialidade como corpo, corpus teórico incorporado em um corpus dançante, ou será um corpus dançante teórico? A questão avança tomando cada vez mais corpo.

Assumo a minha pesquisa científica como uma dança, uma dissertação plena danseidade, termo roubado do diálogo dança entre a filósofa Márcia Tiburi e a bailarina Thereza Rocha, e que pretende expressar a característica daquilo que é dançante, “um modo de existir e sua localização como algo que invade” (Tiburi e Rocha, 2012, p. 161). Essa característica da ansiedade, como algo que invade, faz com que esta pesquisa assuma uma metodologia dançante, e uma epistemologia coreográfica baseada na diferença e no dissenso.

O que seria então próprio da dança? Melhor, o que poderíamos dizer de uma *danseidade* (neologismo retirado do *danser* francês)? A danseidade não se confunde com a dança. Pode haver dança sem que a danseidade ali compareça. Assim como pode haver danseidade em uma obra que não seja (reconhecida como) “de dança” – um Jackson Pollock, por exemplo. Danseidade poderia ser traduzida por *dançalidade* (outro neologismo), mais fiel à cedilha do português, perdendo, entretanto, a ocasião do enfrentamento corajoso que o vocábulo sugere: a dança confrontando o *eidós* presente na *idade* do termo francês: *danse/idade*. A dança vai ao encontro da idade em movimento que não poderia ser outro senão ir de encontro a ela. Este, talvez, possamos dizer, é o próprio da dança que a danseidade promove (TIBURI e ROCHA, 2012, p. 153).

Ampliar os ruídos que vivenciei em sete meses de processo de criação, compartilhar esse caminhar, uma transcrição do vivido é o que se apresenta neste texto. Ampliar é a ação que em dança faz com que o movimento dançado salte aos olhos do observador, se torne mais visível, propõe a ilusão da proximidade, trata-se daquilo que chamamos dilatação corporal, dilatar de certo modo torna outro, transcrio ampliando.

Barthes afirma que a diferença arrasta consigo transbordamentos, superposições, escapes, deslizamentos, deslocamentos, derrapagens (Barthes, 2003, P. 83). Então, como já confessei, quero tratar esta pesquisa como uma teoria dançada, esses movimentos seriam minha base coreográfica, ações que perpassam meu corpo corpus. Minha dança que aqui se apresenta é, “a mais complexa possibilidade de movimento em um corpo, aquela que se pode identificar com o nome de pensamento do corpo, essa é a dança” (Katz, 2005, p. 39).

Apresento este trabalho de pesquisa como uma pesquisa em dança, pesquisa que parte de um pensamento do corpo, corpo em complexidade, interligado, passível de atravessamentos e trânsitos.

Há que se entender que quando a dança acontece num corpo, o tipo de ação que a faz acontecer é da mesma natureza do tipo de ação que faz o pensamento aparecer. O pensamento que se pensa e o pensamento

que se organiza motoramente como danças, se ressoam (KATZ, 2005, p. 39, 40).

Convido o leitor, tornado espectador participante, a um exercício de disponibilização para uma reorganização, para entrar em cena ao ler, acionando as modificações inevitáveis e complexas que o ato de ler induz, pois:

(...) Se as pesquisas realizadas por cientistas e filósofos estão corretas, ler um texto nunca foi um exercício literal para recompor palavras e frases com mensagens claras, mas, sim, uma operação complexa e ambígua que envolve a disponibilização do corpo todo (do leitor) para novos processos de organização do pensamento e do mundo. O modo como agimos (e a leitura é uma ação) transforma o modo como pensamos e percebemos o nosso entorno. O conhecimento e as ações são sempre locais, por isso, ao serem deslocados de seus ambientes, modificam-se de imediato. Portanto, faz parte do processo de aprendizado e leitura o reconhecimento de que todo texto é incompleto e insuficiente. O que faz a diferença é a possibilidade de gerar um pensamento crítico. Os textos que demonstram essa aptidão poderão ser reconhecidos muito além da ordem dos discursos, organizando-se como ações transformadoras de fato. (GREINER, 2010, p.228)

Acreditando que esta pesquisa é uma tentativa de resistir às regras, é claro, na medida do possível, e este possível nem sempre o é. Formulo estratégias de escape, borramento e desestabilização no decorrer do processo, estratégias que ecoam em mim, necessidade de uma pesquisadora-criadora, que ousa, sem muita humildade - torna-se necessário dizer - manter uma postura crítica, buscando e nem sempre conseguindo fazer o que Agamben (2009, p. 63, 64) afirma como uma das características do contemporâneo, “aquele que não adere à sua época, mas busca sempre uma distância, uma certa obscuridade”.

Acredito que se o produto desta pesquisa é a minha recriação destes acontecimentos – uma coreografia ciência - fabulação que se baseia em várias camadas de percepção, as minhas e como traduzo as percepções dos diversos sujeitos envolvidos no processo de criação desta grande invenção. Muitos acontecimentos uniram-se para constituir essa dança, e como toda arte, essa criação transita entre verdades relativas a um modo de ver o mundo, o modo da autora. Esse modo gostaria, fosse, tal e qual uma expressão da coreógrafa Adriana Banana “músculos em espasmos filosóficos” (BANANA, 2008, p. 20).

Essa pesquisa parte das dúvidas de uma criadora que a partir das experiências no curso de graduação em dança começa a questionar os parâmetros de criação que

tradicionalmente são utilizados em criações nesta linguagem. Tais parâmetros são primordialmente, uniformidade e sincronicidade.

Estes questionamentos fizeram surgir o desejo de experienciar uma criação que tivesse como parâmetro principal a diferença entre seus criadores e que a diferença não estivesse relegada a um segundo plano, mas que fosse a principal potência desta criação. A diferença tratada deste modo gera todo um jogo de relações e acontecimentos que por diversas vezes trás à tona dissensos e conflitos.

Diferentes fluxos se entrecruzam formando esta dança. Pessoas, acontecimentos e teorias são atravessados e atravessam estes fluxos de forma a compor uma cartografia dançante, coreográfica e transversal, do processo de criação.

Para falar de dança é preciso de antemão deixar o pensamento dançar em torno do seu objeto de análise. Para pensar a dança é preciso dançar o pensamento como a atitude tateante do conceito e da metáfora que se acerca de algo desconhecido. Talvez pensar a dança só seja possível pela tangência, talvez isso nos venha dizer que a dança é sempre algo que faz tangência no pensamento. (TIBURI e ROCHA, 2012, p.12)

Dançar o pensamento, deixar o pensamento dançar... Fluxo que me provoca e conduz. Deixo-me levar pela mais prazerosa dança fluxo contínuo de um pensamento dançante, giros e saltos, reviravoltas teóricas, paradas, paragens, equilíbrios tênues para fazer simplesmente o pensamento dançar.

A noção de processo em dança que entendo ser pertinente para a melhor compreensão dos contornos desta pesquisa se relaciona com o que afirma Fabiana Dultra Britto.

Focalizar a dança pelo seu aspecto processual permite percebê-la na complexidade que lhe é própria, ou seja, a partir dos agenciamentos que ela tanto promove quanto é resultante. Uma abordagem, portanto, bem diferente daquela que busca compreendê-la pela descrição linear da sua configuração: do que se compõe e como seus componentes se ordenam no espaço e no tempo.

Sendo o *processo* (Britto, 2008, p. 53) um fenômeno que descreve a ocorrência simultânea e contínua 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 a outro. Também não é possível distinguir precisamente quais os termos envolvidos num processo, pois sua natureza relacional e contínua implica em modificações mútuas, irreversíveis e ininterruptas entre as coisas relacionadas. Lá se foram, pelo ralo das imposturas conjugatórias, as ideias de origem, matriz, influência, identidade e genealogia, tão em voga nos atuais discursos de interpretação historiográfica e crítica da cultura e da arte, e tão impróprias à compreensão de sistemas complexos não lineares, como

o são a vida, a construção da história e a produção de ideias (BRITTO, 2010, p. 185).

Criação em dança, outra noção pertinente a ser apontada, me interessa que seja compreendida aqui como dimensionada por Paulo Paixão.

Se para o coreógrafo do Grupo Cena 11 de dança Alejandro Ahmed a criação é uma forma de testar o movimento do corpo de modo a dar conta de uma questão, para a artista paulistana Vera Sala os processos criativos se estendem para além da exibição de um resultado que é para ela entendido como provisório. Já no caso da artista mineira Margô Assis, a criação parte sempre de determinadas restrições que ela impõe a si mesma. São pontos de partida diferentes que projetam campos de possibilidade singulares para dar forma sensível a uma obra (PAIXÃO, 2010, p. 210).

Processo de criação em dança, como tratado nesta pesquisa, converge em um jogo entre noções como complexidade, agenciamento, restrições, simultaneidade de diferentes, modificações e possibilidades.

A metodologia dançada que aqui se propõe, tem a pretensão de aplicar as noções acima citadas, juntamente a outras tantas específicas do fazer dança - seleção de movimentos, repetições, percepção do espaço, variação de fluxos, utilização não cronológica do tempo, alteração do estado de energia do corpo, e a ampla variedade de movimentos que a dança possibilita, saltos, giros, reversões, rolamentos, deslizamentos, entre muitos outros - como ações que direcionam um corpo que dança a fazer um corpus dançar.

Quanto aos passos que foram percorridos no decorrer desta metodologia dançada, penso neles de modo similar aos passos de dança, não passos pré-concebidos, mas como aqueles que nos permitem percorrer o movimento como um relevo de sensações, assim, esta deve ser compreendida como uma metodologia sensorial.

Proponho como possibilidade de analisa-los o conceito de dança contemporânea:

Um modo de composição não-programático, cujas regras não são estabelecidas previamente ao processo criativo, como um modelo geral ou “programa” estético mas, são elas mesmas resultantes da experiência de problematização espaço-temporal a que o corpo se submete em busca de sínteses transitórias para as hipóteses de reconfiguração de contexto que deseja testar e compartilhar. E o que chamamos composição dramática em dança é um processo de manipulação dessas sínteses para configurar estruturas de ação que, baseadas na exploração de “estados” corporais, promovem no espectador experiências não usuais do espaço-tempo e, assim, sugerem novos nexos de sentido para o seu próprio cotidiano (BRITTO, 2010, p. 189).

Afirmar que para a elaboração desta metodologia parte danção de cartografia para experimentar uma cartografia dançada, ou dizer da importância que o levantamento de material de análise foi vasto, ou seja, lá o que mais possa afirmar quanto às etapas da metodologia, nada cumpre melhor a função de esclarecer como esta se configurou do que observá-la como isto que proponho, como um processo de criação em dança.

As seções que apresento no decorrer da dissertação têm por título trechos dos textos que compõem o espetáculo, são dispositivas poéticas para aproximar o leitor de estados de corpo da autora, partes, não separadas. Títulos de seções como se paradas ou em paragem.

Paragem é um conceito do teórico de dança André Lepeck (2005), originalmente *stillness*, é traduzido por Thereza Rocha como paragem, este descreve certa dança contemporânea em voga nos anos 90 e que se caracteriza por um ato parado, mas este pensador afirma que a paragem é uma parada plena de movimento, desta mesma maneira compreendo os títulos das seções aqui apresentadas, momentos de paragem desta dança, momentos de uma mesma dança, paradas poéticas “poeirenta sedimentação histórica” dos movimentos dançados, esta, a paragem nos propõe mudanças no aparato sensorial, mas a dança é a mesma, contínua.

O elenco desta dança se compõe dos intérpretes criadores que participaram deste processo de criação em dança Iraci Vaz, Jaderlan Bezerra, Pedro Olaia, Virgínia Abasto, além do diretor Paulo Paixão, os integrantes da equipe técnica e de produção e muitos que em algum momento entram em cena, mesmo que em uma breve participação. Vários sujeitos são citados e mostrados a partir da configuração do meu recorte, todos extremamente importantes para que esta pesquisa dance.

Acredito que as falas, fotos e desenhos que apareçam nesta pesquisa, coletados por mim, ou generosamente presenteados pelos dançantes que dela participaram, sejam percebidos como tão importantes e referenciais quanto os teóricos que me ajudaram a compor esta coreografia.

Fernando Pessoa em seu *Livro do Desassossego* foi o primeiro companheiro a me dar as mãos e fazer sentir o pulso rítmico desta dança, suas poesias atravessam a cena e nos lançam em deslocamentos profundamente pertinentes, giros diagonais que propõem um fluxo quase que incontrolável e de difíceis terminações, talvez por isso seu retorno é uma constante.

Deleuze, Foucault e Derrida moveram-se em mim em um pas de quatre que é uma dança filosofia, esta, me conduziu a encontrar no movimento do jogo o

entendimento para a diferença que se move neste processo de criação. Diferença que não está localizada e nem imóvel, que se desloca, dança e faz a dança se fazer dança.

Rancière, filósofo da política e estética da arte, participa com seu conceito de dissenso. Suas inúmeras e importantes aparições são reflexo que sua teoria provoca em meu fazer, assumo esta contaminação de meu pensamento dança, suas reflexões acerca da configuração do sensível na arte, na vida e me faz refletir qual a parte que nos fazem acreditar que nos cabe nesta dimensão artística da vida e qual parte ousamos requerer?

Helena Katz, Thereza Rocha, Fabiana Dultra Britto, Lenira Rengel pensadoras dançantes que me ajudaram a elaborar minha dança pensamento, por terem dançado, antes, muito e intensamente. Suas pesquisas, todas direcionadas ao entendimento da dança como pensamento corporificado, me elevaram em saltos teóricos e me fizeram sentir como enraizar meus pontos de apoio para conseguir a estabilidade básica nos desequilíbrios.

Referenciais de primeira grandeza são também todos os meus mestres de dança – professores, coreógrafos e bailarinos - que habitam em mim, por habitarem minha dança, seus conhecimentos e impressões, suas mãos me ensinando a colocação correta do corpo ou o impulso mais preciso, a possibilidade de vê-los dançando, suas histórias de vida, podem ser, de certa maneira invisíveis aqui, mas estão em mim corporificados, sendo parte de minha dança. Acreditando nisso, afirmo que todos eles foram indispensáveis na formulação desta minha teoria dançada.

## 2. TÁ ROLANDO O BAFON!

### 2.1 O CONTRÁRIO DE MIM?

Ingressei no mestrado do PPGArtes/ICA no segundo semestre de 2011, e me matriculei em um seminário denominado Performance e Identidades Culturais. Tomei contato com muitas pesquisas que tinham pouca coisa ou nada haver com o campo que havia escolhido como seara, naquele momento, *A singularidade do sujeito que dança*, era o tema de minha pesquisa.

Ouvi meus colegas apresentarem pesquisas que diziam respeito à linguagem do vídeo dança, processos de criação com idosos hansenianos, a dança do porta-estandarte, sobre a festa dos encomendadores de almas, mas, se as pesquisas eram diversas, o que mais me chamava à atenção era a enorme diferença que havia entre os sujeitos ali presentes.

De qualquer forma, entre todos os diferentes, alguns ainda mais diferentes se tornaram próximos de mim durante este primeiro semestre do curso de mestrado. É evidente que essa aproximação requeria certo nível de supressão de meus temores. Era inegável que tal qual uma criança que se apavora diante de um filme de terror, mas não consegue desviar seus olhos da tela, eu, ansiava estar com os diferentes de mim; pois aqueles que diferem, nos causam interesse e curiosidade e uma necessidade de aproximação.

Por mais que existissem certo receio, era inegável que existia um encantamento por três dos meus colegas do curso de mestrado. Curiosamente, nenhum deles trabalhava com a minha linguagem artística, a dança, o que de início afastava qualquer pensamento meu no sentido de um processo de criação que nos envolvesse coletivamente.

Além de mim, bailarina formada por muitos profissionais da dança de Belém do Pará, além do curso técnico em dança e a licenciatura plena em dança, ambos na UFPA, heterossexual, casada, mãe de duas filhas, evangélica, moradora da fronteira entre os bairros do Telégrafo e Umarizal<sup>2</sup> em Belém do Pará.

---

<sup>2</sup> Telégrafo e Umarizal são dois bairros da cidade de Belém do Pará, eles se avizinham, porém o Umarizal é um bairro central enquanto o Telégrafo é periférico.

Eles eram: Iracy Vaz, formada em filosofia pela UFPA, atriz, lésbica e que tinha como foco de pesquisa os homens-trans<sup>3</sup> –, posteriormente Iracy se afastou do processo alegando não ter como se implicar no espetáculo o quanto acharia necessário, devido estar em período probatório na Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará e ainda tendo que desenvolver sua pesquisa no mestrado. Pedro Olaya, formado em engenharia elétrica, performer, gay, advindo de uma família evangélica, aluno especial do PPGARTES e que na época desejava pesquisar performance/tecnologia na Amazônia e Virgínia Abasto, heterossexual, casada, evangélica, pedagoga de formação, artista circense, argentina e que na época tinha como objeto de pesquisa o circo-teatro em Belém do Pará.

Os três sujeitos possuíam pontos em comum comigo, eram extremamente assertivos em seus posicionamentos e falas, se colocavam em posição de diferença, mas apesar destas aproximações, as divergências eram enormes.

Acredito que este ponto é exatamente aquele que provocou um agenciamento afetivo entre nós, para Hommi Bhabha<sup>4</sup>, agência trata de um entremeio, uma tessitura, uma trama diferencial afetiva, pois, “nos identificamos com o outro exatamente no ponto em que ele é inimitável, no ponto em que se esquia da semelhança” (Bhabha, 1998, p. 257).

O comum entre nós se localizava, portanto, na esquia da semelhança, onde somos inimitáveis, o comum era um movimento de diferença.

Cabe ressaltar como essas relações se travam de modo extremamente dissidente em vários âmbitos, pois medo, afeto, curiosidade, alegria se entrelaçavam de modo a propor uma “partilha de experiências”<sup>5</sup> que começavam a ir além do contato acadêmico. Essa mesma partilha colocava em confronto nossas, ideologias pessoais quanto a posições religiosas, sexuais, políticas, artísticas.

---

<sup>3</sup> Sujeitos que nascem com a conformação anatômica do sexo feminino, mas que com o passar do tempo se identificam mais com o sexo masculino o que decorre em uma gradativa transformação que visa um alinhamento entre anatomia e identidade, através, entre outras coisas, de uma performance do sexo masculino.

<sup>4</sup> Professor de Inglês e Literatura Americana, diretor do Centro de Humanidades da Universidade de Harvard. Ele é uma das figuras mais importantes estudos pós-coloniais contemporâneos, e cunhou uma série de neologismos do campo e conceitos-chave, como hibridismo, mimetismo, diferença e ambivalência.

<sup>5</sup> Jacques Rancière propõe em sua noção de partilha do sensível uma compreensão do compartilhamento de algo comum e a existência dentro deste comum de partes exclusivas, apontando assim a existência de uma participação e uma separação concomitante, união de divisão que compõe uma partilha. O comum neste caso é a própria experiência do viver juntos, viver aquele momento do curso de mestrado e posteriormente o processo de criação do espetáculo, mas cada um dos intérpretes-criadores aponta um modo de tomar parte desta partilha.

Ainda assim, os indaguei acerca de participarem da minha nova pesquisa, esta partiria do pressuposto de que a diferença e o dissenso poderiam ser experienciados como potência de um processo de criação em dança. Todos aceitaram.

Fig. 01 – Virgínia Abasto



Fig. 02 – Pedro Olaia



Fig. 03 – Ircy Vaz – Fonte: Arq. Pessoal



Fig. 04 – Rosangela Colares  
Fonte: Arq. Pessoal

Todos estes acontecimentos geraram um desejo de vivenciar de modo ainda mais intenso esse espaço da diferença, pois precisava pensar em um espaço de criação artística que me levasse além das minhas experiências anteriores. A desestabilização gerada pela diferença seria a potência para o que quer que nos propuséssemos a fazer.

Talvez, aqui, neste momento, instalou-se entre nós aquilo que Gilles Deleuze<sup>6</sup> chama de encontro. Este filósofo extrai dos escritos de Baruch Spinoza<sup>7</sup>, a ideia de que só há relação entre os corpos quando acontece um encontro, este encontro pode ser bom ou mal a partir da perspectiva de como estes corpos são afetados e disponibilizados a uma potência, isto é, um bom encontro produziria uma paixão baseada na alegria, de

<sup>6</sup> Filósofo francês que, desde os anos 1960 até sua morte, escreveu textos referenciais em filosofia, literatura, cinema e artes plásticas. Seu tratado metafísico *Diferença e Repetição* (1968) é considerado por alguns estudiosos para ser sua obra mais importante.

<sup>7</sup> Foi um dos grandes racionalistas do século XVII dentro da chamada Filosofia Moderna, juntamente com René Descartes e Gottfried Leibniz. Nasceu em Amsterdã, nos Países Baixos, no seio de uma família judaica portuguesa e é considerado o fundador do criticismo bíblico moderno.

forma que “a alegria, e o que dela resulta, preenche de tal maneira a aptidão para ser afetado que a potência de agir ou força de existir aumenta relativamente; e de maneira inversa com a tristeza” (Deleuze, 2002, p. 107). Assim sendo, a alegria do encontro promoveu um desvio de perspectiva, um e, outro olhar, e esse olhar enxergava aí a oportunidade de formar uma ideia, uma noção. A oportunidade de indagar a mim e aos outros, o que nos convinha ou não nesta relação, como nossas diferenças e dissensos poderiam nos propor outras possibilidades criativas.

A comunidade que se contornava naquele momento tinha por proposição, menos a questão afetiva como proposta por Mafesolli (1987) em seu conceito de comunidades afetivas, onde o autor propõe analisar as comunidades partindo da percepção das pequenas coisas do cotidiano e como estas tecem entre os indivíduos uma teia afetiva. Aqui a noção de comunidade se aproxima muito mais da ideia de um laço político, esse recorte se aproxima do pensamento de Bannes acerca das comunidades que se formavam em torno das vanguardas artísticas no Greenwich Village durante a década de sessenta do século passado.

Criar comunidade parecia exigir a presença de um organismo político, não apenas no sentido metafórico de uma comunidade consensual, mas literalmente no sentido de um corpo político – uma pessoa que se torne política por tomar parte fisicamente na vida do empreendimento coletivo (BANNES, 1999, p.59).

Formava-se uma comunidade política que tinha consciência que era uma comunidade temporária, atravessada por vários conflitos pessoais.

Um estado conflituoso que se iniciava em mim, pois aquelas pessoas de temperamento forte me assustavam muito, tinha passado muito tempo buscando um comportamento menos passivo e menos “disciplinado”<sup>8</sup>. Apesar do meu profundo desejo de conviver com estes sujeitos e partilhar mais intensamente nossas diferenças, entendia que essa convivência geraria momentos de dissenso e prováveis conflitos, momentos de inevitáveis embates entre minhas posições e as posições tomadas pelos outros.

Minha história com a dança se inicia com o ballet clássico onde os parâmetros para a criação são prioritariamente a harmonia e a similaridade. Cada vez mais desejava perceber como se daria uma criação em dança que assumisse outros parâmetros para a elaboração artística, tais como a diferença e o dissenso.

---

<sup>8</sup>O termo está diretamente relacionado à concepção foucaultiana de disciplina, onde o corpo é atravessado por dispositivos que pretendem diminuir seu potencial de não obediência.

Que somos todos diferentes, é um axioma da nossa naturalidade. Só nos parecemos de longe, na proporção, portanto, em que não somos nós. A vida é, por isso, para os indefinidos; só podem conviver os que nunca se definem, e são, um e outro, ninguém. (PESSOA, 2009, P. 323)

Fernando Pessoa é um poeta português, um dos mais reverenciados do século passado, cuja obra está recheada de referências à questão da diferença, por este motivo minha abordagem deste conceito, diferença, estará marcadamente entrecortada por trechos das poesias de Pessoa, em especial trechos de seus escritos que se encontram no *Livro do Desassossego*. Convido, portanto, o poeta a ser anfitrião, e contradiga poeticamente as afirmações facilmente encontradas sobre diferença como sendo relacionada a algo que precise ser reparado, um erro, algo que urge por correção, e nos aponte para diferença como território comum, e afirme que a similitude sim, é uma via ilusória, daquilo que só de longe conseguimos enxergar, pois a norma e a proporção não resistem à proximidade, como confirma ainda outro poeta, Caetano Veloso<sup>9</sup>, na letra de uma de suas músicas, que diz; de perto ninguém é normal<sup>10</sup>. Ninguém consegue um enquadramento absolutamente perfeito aos parâmetros normativos, se não for “o” eleito para cumprir tal papel, como nos afirma Tomaz Tadeu da Silva<sup>11</sup>.

A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e diferença. Normalizar significa eger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao quais as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. (SILVA, 2005, p. 89)

A forma negativa suscitada pelos parâmetros de normalização é o que o senso comum entende por diferença. Mas a abordagem, aqui desejada, é uma fuga de tal noção. A diferença em Pessoa é poética, assumo então o território da diferença como um território poético, território que abriga uma poesia, poesia daquilo que não é direto, que recusa a estabilidade, daquilo que é movente. Move-se em mim, e no outro e entre nós, se move em mim, no eu e nos outros de mim. Move-se, portanto, dança.

A “diferença” não existe como corpo ou qualidade de um corpo, ela não existe como “Ser”. A “diferença” não existe na exposição de um predicado. Não cabe no conceito de “diferença” a expressão contundente de que o “Ser-é”. Uma possibilidade concreta é

<sup>9</sup>Poeta e músico baiano participou do movimento tropicalista, continua em atuação na atualidade.

<sup>10</sup>Vaca Profana, do álbum Totalmente Demais de 1986.

<sup>11</sup>Pesquisador brasileiro que atua primordialmente no campo da educação e dos estudos culturais.

radicalmente nova: o “Ser-está”. De outro modo, não se pode definir o conceito de diferença através da definição do seu predicado porque, nesse sentido, “o próprio predicado como determinação é permanecer fixo no conceito, ao mesmo tempo em que se torna outra coisa (animal se torna outro em homem e em cavalo, humanidade se torna outra em Pedro e Paulo)”. (DELEUZE apud SOUZA, 2007, p.46).

Dança como diferença, é uma expressão onde não é a linguagem nem a técnica que devem ser primeiro, observadas, mas sim o movimento, movimentos sucessórios, transformações, devires, mutações. Estados que mesmo que se repitam, estarão diante da impossibilidade de ser o que já foram.

Deleuze nos aponta para uma concepção de diferença como um lugar de indiscernibilidade, onde as coisas não estão separadas. Afirma ainda que, se a diferença sempre foi entendida como algo indesejável, quase como uma maldição, é porque ela sempre foi percebida como serva do idêntico, uma serva traidora, pois que nunca consegue cumprir com sua tarefa, sua obrigação primeira de subordinação à identidade, ela escapa, e rompe com a tranquilidade. Uma das intensões colocadas aqui é burlar a marca da negatividade que ronda a concepção de diferença, um passeio pelos indefinidos, como Deleuze e como Pessoa, uma indefinição que se propõe filosófica e poética.

Convido mais um filósofo a entrar na dança e propor que viajemos por outros percursos da diferença, Foucault nos leva a percorrer a diferença como um território entre a loucura e a poesia. Em seu livro *As palavras e as coisas*, o filósofo francês, parte da figura de D. Quixote, personagem criado pelo espanhol Miguel de Cervantes, para traçar uma análise da figura do louco, aquele que “toma as coisas pelo que não são e as pessoas umas pelas outras; ignora seus amigos e reconhece os estranhos”, percebo neste texto, pistas para serem percorridas, pistas que me aproximam do território da diferença na loucura, como escreve Foucault.

Ele só é o Diferente na medida em que não conhece a Diferença; por toda a parte vê semelhanças e sinais da semelhança; todos os signos para ele se assemelham e todas as semelhanças valem como signos. Na outra extremidade do espaço cultural, mas totalmente próximo por sua simetria, o poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas (FOUCAULT, 1999, p. 67).

O território da loucura na diferença é ocupado por aquele que não a vê, não a discerne mediante as semelhanças, talvez por uma cegueira de tanto enxerga-la, tal como descreve José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*. Eu tal como o louco descrito por Foucault de tanto enxergar a diferença, como que uma cegueira branca

toma conta dos meus olhos, uma cegueira por acúmulo. De outra forma, o papel do poeta que enxerga a diferença, também a mim chama.

Proponho-me a reencontrar os “parentescos subterrâneos das coisas”, talvez uma dança que se disfarça em circo no corpo de Virgínia, que se disfarça de teatro no corpo de Jaderlan e ainda que o próprio Pedro Olaia o negue, por afirmar que sempre teve “dificuldades” com o corpo, enxergo dança nele. Não uma dança mal feita ou errada, como suporia as “diferenças nomeadas e cotidianamente previstas”, mas encontro em seus corpos outras tantas diferenças, estas sim, diferenças imprevisíveis e dançantes.

A dança elaborada por estes corpos nomeados como não fazedores de dança, possuem uma diferença que dribla qualquer diferença determinada como aponta Derrida (1991), outro filósofo que convido a entrar no jogo/dança que se expõe aqui.

O que me interessa aqui é perceber como a partir desse jogo dança diferença posso ser lançada em direção de uma diferença sem conceito como afirma Deleuze, ou Pessoa, ou ainda, afirmo eu, neles.

Quisera viver diverso em países distantes. Quisera morrer outro entre bandeiras desconhecidas. Quisera ser aclamado imperador em outras eras melhores, hoje porque não são de hoje, vistas em vislumbre e colorido, inéditas a esfinges. Quisera tudo o quanto pode tornar ridículo o que sou, e porque torna ridículo o que sou. Quisera, quisera... Mas há sempre o sol quando o sol brilha e a noite quando a noite chega. Há sempre a mágoa quando a mágoa nos dói e o sonho quando o sonho nos embala. Há sempre o que há, e nunca o que deveria haver, não por ser melhor ou por ser pior, mas por ser outro. Há sempre... (PESSOA, 2009, p. 96 e 97)

Parto assim para essa estratégia que é um fingimento, que é um guisa<sup>12</sup>, um drible, finjo que vou para um lado quando a real intensão é ir para o lado contrário, faço isso por acreditar que passamos anos a conviver com um modo de entender, lidar e enxergar a diferença, modo esse baseado pela estrutura da linguagem, onde encontramos um sistema de significação vacilante, como descreve Tomaz Tadeu da Silva<sup>13</sup>, vacila por uma impossibilidade que é a distância entre a nomeação e a coisa nomeada. Não abandono o que está posto, este modo de representação da diferença, parto destas informações e as embaralho para depois propor uma outra forma de dispô-

<sup>12</sup>Na brincadeira de pira (ou pega, como é conhecida em outros lugares do Brasil), o guiza é o drible, corre-se para determinada direção para que seu oponente gaste sua energia na tentativa de cercar e pegar o adversário, mas, no último momento, muda-se completamente a direção do movimento e ao ter gasto muito de sua reserva energética no movimento anterior, o adversário “entrega-se”.

<sup>13</sup>Ph. D. pela Stanford University (1984).Atualmente é professor colaborador do Programa em Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Publicou mais de 30 artigos em periódicos especializados, 30 capítulos de livros e 25 livros. Atua na área de educação, com ênfase em Teoria do Currículo.

las. Esta estratégia consiste em entendermos sob que regulamentos a diferença foi lançada para então entendermos os desregramentos que daí surgem, isso porque, a diferença longe de ser algo simples de se perceber, “se recolhe num nexo invisível, o traço de uma relação emparente entre dois espetáculos”(Derrida, 1991,p. 31), pois que ela não possui essência, nem origem e sim um movimento de jogo, um efeito “ que não tem por causa um sujeito, ou uma substância, uma coisa em geral, um ente presente em qualquer parte que escapasse ele mesmo ao jogo das diferenças”(Derrida, 1991, p.41).

Uma criação em dança que partia da diferença trazia consigo, quase que inerente ao fluxo deste movimento a questão do dissenso. O conceito de dissenso que assumo parte da obra do filósofo francês Jacques Rancière, este, parte daquilo que considera um equívoco, o discurso amplamente aceito de que consenso é o princípio da democracia.

O minidicionário Aurélio afirma que consenso é “concordância de ideias, de opiniões” (Ferreira, 2008, p. 259), concordância, então seria a base sob a qual a democracia seria assentada.

Esta noção é contestada pelo filósofo francês e o fez propor uma troca de denominações, a esta organização que teria o consenso como princípio, Rancière chama de *polícia*.

Minha hipótese supõe, portanto uma reformulação do conceito de *política* em relação às noções habitualmente aceitas. Estas designam com a palavra *política* o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, a distribuições dos lugares e das funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar a esse conjunto de processos outro nome. Proponho chama-lo de *polícia*, ampliando, portanto o sentido habitual dessa noção, dando-lhe também um sentido neutro, não pejorativo, ao considerar as funções de vigilância e de repressão habitualmente associados a essa palavra como formas particulares de uma ordem muito mais geral que é a da distribuição sensível dos corpos da comunidade (RANCIÈRE, 2006, p. 372).

Dissenso, desentendimento, desacordo, estas palavras denominam aquilo que estaria na base do que o filósofo francês denomina de *política*. *Política* seria o conjunto de atividades que perturbaria a ordem implantada pela *polícia*, perturbação que teria como principal operador o dissenso, este seria “um conflito sobre a própria configuração do sensível” (Rancière, 2006, p. 373). Compreendido assim o consenso seria o princípio da *polícia* e o dissenso o princípio da *política*.

Consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus

dados. Significa que, quaisquer que sejam as nossas divergências de ideias e de aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhe damos o mesmo significado (RANCIÈRE, 2012, p. 67)

Esse modo de operar uma ação artística que busca não suprimir a diversas opiniões e não suprimir o litígio - que é uma disputa de interesses - mas entende-los como inerente ao processo político, lança esse mesmo processo de criação em um lugar de diferença.

Assim se a diferença gera dissenso, no contra fluxo o dissenso gera diferença.

Sob o nome de dissenso, é, portanto, esse modo de racionalidade que tentarei pensar. A escolha desse termo não busca simplesmente valorizar a diferença e o conflito sob suas diversas formas: antagonismo social, conflito de opiniões ou multiplicidade de culturas. O dissenso não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar. É a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria (RANCIÈRE, 1996, p. 368).

Dissenso é, portanto, diferentes recortes do mundo sensível em oposição entre si, de modo que o consenso é um modo de suprimir este litígio em favor de uma das posições. Para que um processo se torne político torna-se necessário que o dissenso tenha um espaço de circulação.

Importante entender que não é todo conflito que pode ser entendido como dissenso, mas há de existir uma situação que torne visível esta rachadura no mundo sensível.

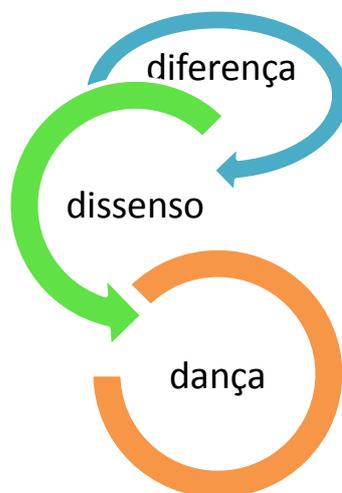
A arte como ficção que é uma grande produtora de dissenso como afirma Rancière:

(...) as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

Lidar com a diferença e o dissenso foi propor me lançar, e aos meus companheiros, em um lugar de dúvidas, essa mesmas dúvidas gerando informações no

corpo e no ambiente. Diferença e dissenso como giros sucessivos, deboulés<sup>14</sup>, giros encadeados sob a forma de pensamentos dançantes.

Figura 05: Diferença, dissenso, dança, movimentos encadeados como um deboulés.



Fonte: Arquivo Pessoal

Percebia ali, uma dança não dançada ainda por mim. A criação já havia começado se instalara na forma de uma coreografia de pensamentos, de sensações, de emoções. Dessa maneira, comecei a desenvolver um projeto que intitulei de *Tá rolando o bafon!* E que possuía naquele momento o subtítulo de *a bailarina, a argentina, o anarquista e a Iracy*.

Diz-se que a terminologia é o momento poético do pensamento e por isso as escolhas terminológicas não podem ser neutras. Além de implicar uma tomada de posição quanto à natureza do fenômeno que se propõe estudar, nomear já é agir, organizar no corpo uma atitude. A ignição sensório-motora que nomeia e desenha a ação corpórea se estende no tempo durante a performance anunciada e depois, nas ações performativas que perduram como rastro na memória e nas ações do outro (GREINER, 2007, p.13)

Bafon é uma gíria, muito usada no meio artístico, como sinônimo para festa, novidade, confusão, aglomeração e até mesmo briga. Apostei nesta expressão por acreditar que ela causaria curiosidade e estranheza, mas, para além da impressão inicial existia uma ação impregnada no discurso, essa ação tinha por objetivo - não muito claro neste momento descrito - que a partir da expressão “bafon”, se propusesse uma

<sup>14</sup>Giros sequenciados e sucessórios, feitos de um pé para o outro, utilizados geralmente como forma de deslocamento.

desterritorialização, tanto da expressão *bafon* propriamente dita, quanto no espaço de atuação dos artistas elencados para participarem no espetáculo, quanto daqueles que ao tomarem contato com o título do espetáculo não soubessem o que significava, ou ficassem em dúvida diante de tantas possibilidades de significação, pois, assim como a pesquisadora Ciane Fernandes<sup>15</sup>, acredito que “palavras são performáticas e dançar é criar teoria” (Fernandes, 2006, p. 3500).

A ação de territorializar tem sido definida por filósofos e etologistas como a de qualificar possibilidades em um ambiente, deslocando-o de um contexto para outro (e, portanto, criando novos). Envolve uma ação concomitante de desterritorialização, uma vez que há sempre um deslocamento. Mas não se trata de uma relação exclusiva com o espaço (uma mudança de local) e sim de uma reorganização sêmica que cria novas metáforas e mediações. Para não criar confusões conceituais é importante lembrar que, de acordo com Lakoff e Johnson (1980), as metáforas não são apenas figuras de linguagem ou um produto da imaginação poética. Elas dizem respeito a todo tipo de deslocamento de pensamento e ação (GREINER, 2010, p. 47).

No ato de desterritorializar, a própria palavra *bafon* possuía uma importância crucial, a de suscitar dúvida naqueles que tomassem contato com ela nesse contexto. Propunha-se também uma mudança, um transporte pela comunicação, deslocamento conceitual, metafórico, propondo novos “trânsitos entre ação e palavra, entre dentro e fora do corpo e assim por diante” (Greiner, 2010, p. 45).

Assim a palavra *bafon* neste contexto é tomada como uma metáfora de uma organização do mundo e de um estado de corpo, o mundo proposto é confuso, novo, beira a divergência, um espaço do dissenso e o corpo que habita este mundo gagueja entre a festa e a briga.

O subtítulo - que posteriormente foi suprimido, mas que acredito ser aqui pertinente analisar - *a bailarina, a argentina, o anarquista e a Iracy*- propunha uma estratégia de preparar o Judas para o sábado de Aleluia<sup>16</sup>, um acúmulo de noções, indícios sobrepostos e aptos para serem investigados camada a camada, ou melhor, uma construção para a desconstrução.

---

<sup>15</sup>Professorado Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Ph. D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University (1995), Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York - 1994), de onde é pesquisadora associada; é também licenciada em Artes Plásticas (1990) e bacharel em Enfermagem (1986) pela Universidade de Brasília.

<sup>16</sup>Referência à tradição popular da semana santa, onde na sexta-feira santa é preparado um boneco, o Judas, com toda uma caracterização e com muito capricho, este será desmontado na manhã do sábado de aleluia, suas partes são arrancadas até que a parte interna, o forro, fique visível.

Partindo do princípio que existem evidências que apontam a classificação como ato inerente à sobrevivência (Greiner, 2005) optei por uma outra via ao lidar com a classificação dos artistas e das linguagens envolvidas na pesquisa. Tudo parecia arrumado, separado, classificado ordenadamente. Porém, é uma arrumação inicial, que foi sendo paulatinamente questionada no decorrer da investigação, pela própria implicação dos artistas no processo de criação. Vista desta forma ela configura um ato de resistência artística à própria classificação simplista das artes.

A desconstrução, assim como a semiótica, ensina que o modo como percebemos o mundo não é o modo como o mundo é. O aqui e o agora já foram no momento que nos referimos a eles. O que ficam são apenas princípios reguladores pelos quais se entende a existência presente e, paradoxalmente, sempre ficam também como parte do futuro. O aqui e o agora nunca correspondem exatamente em tempo-espaço ao presente real. Sempre já passou. Nunca o que se dá a ver é o que as coisas são, mas a ficção que contamos a nós mesmos tendo em vista a sobrevivência, o reconhecimento, o estar lá. O desejo da presença é o desejo da estabilidade e da coerência de origens. As palavras são metáforas que indicam sempre uma outra possibilidade e é por isso que nos fazem mover. (GREINER, 2005, p.85)

Afirmar no título as posições de bailarina, circense, ator, performer, é uma estratégia para o questionamento da linhagem e da classificação dessas posições, para colocar em posição de inquirição o nível de importância que tal afirmação tem enquanto estratégia de sobrevivência do artista. Por outro lado, apresenta a possibilidade de exercermos uma negociação na fronteira das linguagens que pode gerar uma articulação desconcertante, onde linhas e fronteiras se inter cruzam de tal modo que o nó gerado é de tal forma complexo que não se poderá encontrar onde está a ponta, aquilo que é inicial ou o término. Outra forma de elaborar tais questões é: será que somos realmente isto? Ou ainda, será que exercemos apenas estes papéis?

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, de gênero, local, institucional, localidade, geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetividade – singular ou coletiva – que dão lugar a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1998, p. 19 e 20)

Com um grupo disposto a experimentar um projeto que levasse a cabo instaurar um processo de criação como um “entre-lugar”, como afirma Bhabha (1998), e vivenciar um processo colaborativo de contestação, inscrevi tal pesquisa no *Prêmio Klauss Vianna de Dança da Funarte 2011* e o projeto foi aprovado, ganhou o prêmio e pôde ser executado.

Possuir as condições financeiras para a montagem do espetáculo nos fez buscar por um espaço “ideal” para que trabalhássemos. A idealidade deste espaço estaria, primordialmente, na qualidade de ser o mesmo onde criaríamos e apresentaríamos o espetáculo, pois assim o que quer que criássemos teria por “limites”, as próprias características deste lugar.

Buscar provoca deslocamentos, por este motivo acredito que vale ressaltar que a partir de agora o texto passará a apontar conceitos que marcam uma geografia do processo de criação, geografia de um nomadismo em busca do espaço ideal em Belém do Pará.

Estar em movimento levou-me à questão da escolha de qual conceito explicaria a geografia vivenciada no *Bafon*, me levou a muitos lugares diferentes, lugares que me apontavam o *Bafon* como locus da pesquisa, um espaço cênico, um território político, um local ou sítio?

Por fim escolhi três conceitos para abordar, tais conceitos são: lugar, espaço e território.

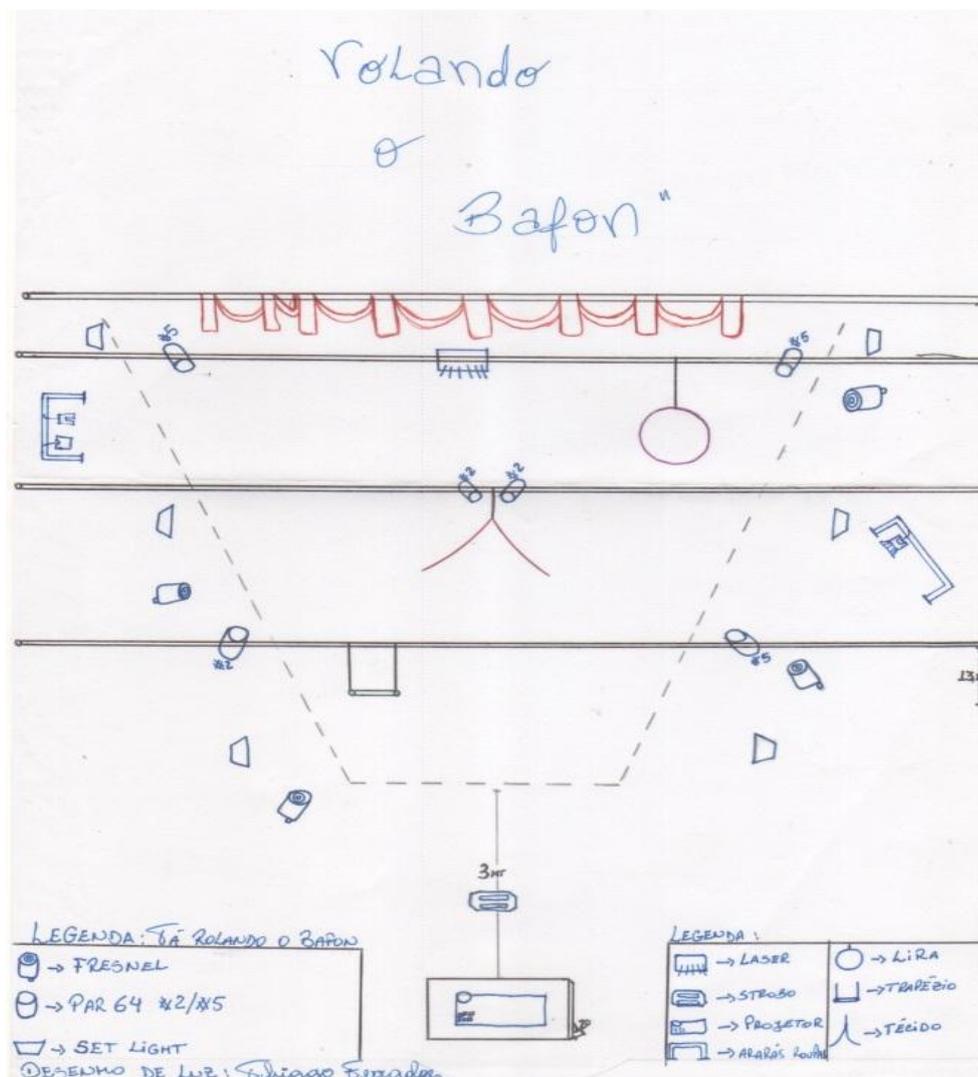
Afirmo que lugar dentro desta pesquisa são espaços fixos, localizáveis e físicos onde estivemos, são passíveis de serem localizados, são aquilo que Hall descreve como “específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado” (Hall, 2006, p. 72). Lugares no processo de criação em questão são o prédio onde funciona o PPGArtes ICA/UFPA este se localiza no bairro da Campina, o SINDTIFES no bairro da Marambaia onde aconteceu grande parte do processo de criação do espetáculo, se digo grande parte é porque afirmo que a criação continuou durante as apresentações; a Fundação Curro Velho no bairro do Telégrafo onde aconteceu a primeira temporada de apresentações do espetáculo e o Ginásio do Pro Paz no bairro da Sacramento, onde ocorreu a segunda temporada do espetáculo *Tá rolando o bafon!*

Espaço aqui é considerado como referência ao espaço cênico, este, é o espaço da criação e se instala para que o espetáculo se apresente. Esta característica o aproxima do conceito de heterotopia. A heterotopia, que pode ser usada como lente para compreender o espaço teatral, é descrita assim pelo autor:

A heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis. Assim é o que acontece num teatro, no retângulo do palco, em que uma série de lugares que se sucedem, um atrás do outro, um estranho ao outro; assim é o que acontece no cinema, essa divisão retangular tão peculiar, no fundo do qual, num ecrã bidimensional se podem ver projeções de espaços tridimensionais. (FOUCAULT, 2009, p. 418)

Este conceito me serve como modo de compreender o espaço cênico, como um espaço passível de entradas e saídas para o real, espaço que permite a circulação entre arte e cotidiano e capaz de sobrepor em um mesmo espaço real, vários espaços que por si só seriam incompatíveis.

**Figura 06:** Bafon como uma heterotopia em desenho de Tiago Ferradaes, iluminador e produtor do espetáculo, reproduz o espaço cênico do Bafon.



Espaço e o lugar estão contidos dentro do que considero o território gerado por este empreendimento artístico e político que foi a criação deste espetáculo, de forma que este abarca tanto as noções de lugar e espaço como também o jogo de diferenciações

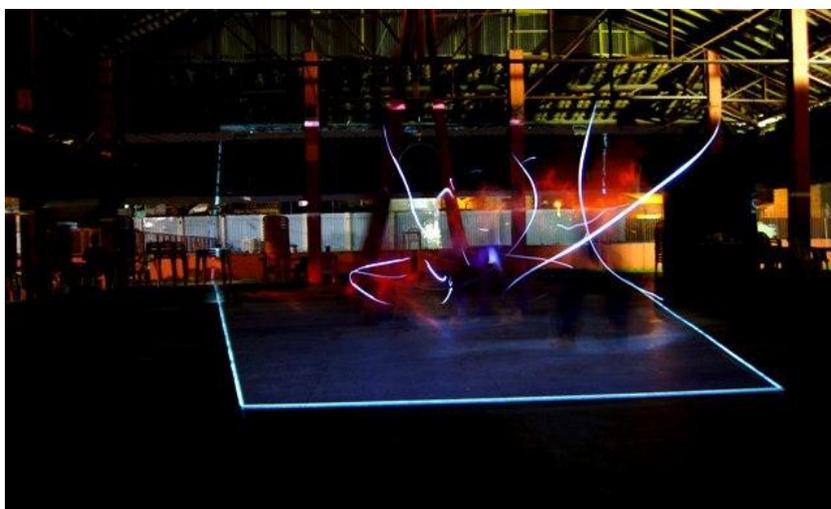
vivido e gerados pela criação e pelas relações traçadas entre todos os sujeitos envolvidos direta ou indiretamente a existência deste Bafon.

Território abrange tanto os lugares, quanto o espaço de criação, assim como as relações entre os sujeitos envolvidos no processo, o território é a dimensão política do processo.

A questão geográfica e a escolha de seus conceitos torna-se importante em diversos aspectos, um deles é a eleição precisa de qual conceito assumir sem que este paralise o fluxo do movimento que tratamos no Bafon.

Desta maneira, escolhidos os conceitos de lugar, espaço e território, como nos mover dentro destes? Qual é a forma de deslocamento, trânsito que percebo neste território? E lá vem de novo a eleição de conceitos que se movem...

**Fig. 07:** Bafon: linhas e cortes, território de atravessamentos.



Fonte: Fotografia de Luciana Medeiros.

Para além das questões geográficas percebidas por mim no processo, entendo o Bafon como um código barroco pós-moderno. Este barroco mantém como características a multiplicidade de informações das mais diversas origens, o que faz com que ele mesmo, o barroco, não possa ter apontada nenhuma matriz originária, sendo assim um código diferente. Mas, além disso, Boaventura Souza Santos nos elenca várias outras características deste código.

Esses códigos barrocos pós-dualistas são formações discursivas que funcionam através da intensificação e da mestiçagem. Existe

intensificação sempre que uma dada referência social ou cultural é exposta para além de seus limites - seja por sobre-exposição ou sub-exposição – a ponto de perder seu caráter “natural”, (...). Existe mestiçagem sempre que duas ou mais referências sociais ou culturais autônomas se misturam ou interpenetram a tal ponto e de tal modo que as novas referências daí emergentes, por mais autônomas que aparentem ser, parenteiam a sua herança mista. (SANTOS, 1995, p. 499-506)

Afirmo o Bafon como barroco pós-moderno por entender que o sobrecarregamento de informações que caracteriza o barroco está presente no espetáculo em diversas dimensões, mas a que nos interessa acentuar aqui é a relação entre barroco e diferença. O excesso presente no barroco é recheado de diferença o que gera a dificuldade de apontar códigos originários, matrizes e essencialismos. Suas perspectivas contrastantes dificultam as tentativas de identificação.

A arte contemporânea, portanto, é o conjunto de práticas que se constitui utilizando os preceitos próprios da contemporaneidade, como: o questionamento da arte como objeto, a proposição da arte como processo, o questionamento da noção de autoria, o uso de materiais os mais diversos, o hibridismo entre a arte e outros campos da existência humana, o uso descontextualizado do repertório histórico da arte, dentre outras características. Tais características da produção de arte atual a diferenciam da arte produzida no paradigma modernista, por exemplo, por não enquadrarem esta produção dentro do discurso/território que sedimentou e constituiu a arte modernista (COSTA, 2011, p.36).

O fluxo teórico, que é uma coreografia, me induz a mesclar movimentos pensantes em direção a entender que a intensificação está imbricada no código chamado barroco, e esta intensificação se referem a uma exposição para além de seus limites.

Especificamente neste processo que denomino *Tá rolando o bafon*, elegeram-se as linguagens “como se fossem” territórios delimitados. Porquanto comumente se entende por dança passos elaborados e sucessórios executados normalmente a partir de um ritmo musical, se tratamos de teatro sugere-se que estamos a tratar de um texto encenado, nesta mesma linha de raciocínio circo diz respeito ao conjunto de atrações que se dão a apresentar sob uma lona e performance é um tipo de ação artística indefectível, pois tem relação com o momento em que acionada, com o aqui agora.

Ao observarmos tais conceitualizações podemos acreditar que tais linguagens possuem fronteiras que as separam e limitam conceitualmente, o que não deixa de ser verdade, de certo modo, mas o que nos interessa observar não são linguagens artísticas tomadas como espaços conceituais.

Apesar de inegável que elas - as linguagens enquanto territórios separados - também estejam presentes neste jogo que está posto, o jogo de diferenças que denomino *Tá rolando o bafon*, mas, acredito que os sujeitos que operam tais linguagens são infinitamente mais importantes para tal observação, e é a partir dos sujeitos pesquisados e como se dão suas trocas, conexões, negociações e a intertextualidade que é gerada na fronteira destas diferenças entre as ações artísticas propostas e efetivadas por quatro artistas que afirmam identidades artísticas, mas que efetivamente, militam nos entrecruzamentos gerando borrações na própria linguagem, ou seja, aquilo que se entende a priori como dança, teatro, circo e performance.

Assim, suspeito, que é a partir dos sujeitos e suas estratégias de se mover naquilo que entendo por diferença, que sua ação artística dentro das diferentes linguagens, tornam também diferentes as linguagens.

**Fig. 08:** Pedro Olaia como o artista que monta o “circo”.



Fonte: Fotografia de Thiago Ferradaes

Percebo esses atravessamentos e dissensos quanto ao lugar da técnica e do artista, inclusive nas falas dos sujeitos aqui envolvidos.

Acho que para o artista contemporâneo, o artista que quer se libertar das "amarras" de linguagens redondamente estruturadas, comportadamente delimitadas, este artista deve experienciar todas as linguagens artísticas, deve ser multi poli trans... Deve ser multimidiático. (Pedro Olaya em depoimento à jornalista Luciana Medeiros em 05/09/2012)

Linguagens é uma forma de separar, para estudar, discutir, analisar e compreender o que se faz, neste caso, dentro das artes cênicas. As linguagens estão separadas por uma questão de praticidade para o diálogo, para o entendimento, não por falta de vínculo entre si, de entrelaçado, de encontro. A meu ver, a cena é um conjunto de propostas/linguagens que assim como as nesgas do circo, se montam umas com outras para poderem conformar a lona colorida que abraça todo o espetáculo. Entendo a definição, compreendo as linguagens e as sustento quanto estudo, porém, isto me atinge como pesquisadora em artes não como artista na cena. (Virgínia Abasto em depoimento à jornalista Luciana Medeiros em 05/09/2012)

É difícil ir para além das nossas fronteiras, nossos limites. Minha formação é na dança e nesse espetáculo tive que atuar, me foi colocada uma fala, e falarnão fazia parte do meu "mètier" e eu tive que dar conta disso, a altura é uma coisa que me apavora e eu tive que em algum momento experimentar os aparelhos aéreos do circo, a performance tem um nível de exposição que é difícilimo pra mim que sou uma tímida que disfarça sua timidez. Tudo isso atrelado com a necessidade de não deixar a peteca cair, afinal de contas estou em cena com três artistas poderosos, eu não podia ficar atrás. Isso foi muito difícil! (Rosangela Colares em depoimento à jornalista Luciana Medeiros em 05/09/2012)

Os limites das linguagens artísticas para mim já são borrados mesmo; então, pegar um ingrediente daqui, outro dali, uma xícara de açúcar com a vizinha e jogar tudo no ventilador ligado para ver no que vai dar foi tudo de bom. Claro, tudo isso com rigor e disciplina. Ainda bem que existia um diretor. (Jaderlan Bezerra em depoimento à jornalista Luciana Medeiros em 06/09/2012)

Se tomarmos como fio condutor de análise dos discursos acima a compreensão que cada sujeito aponta sobre os limites da linguagem, percebemos que todos negam de certa forma este limite, porém a negação toma contornos de diferença, pois é apontada a partir do lugar de experiência onde o sujeito transita.

É importante percebermos que ao serem expostos assim, juntos, torna-se mais claro esses contornos - os classificáveis incógnitos propostos por Pessoa e que veremos logo a seguir - estão intimamente relacionados à posição de diferença que os sujeitos assumem enquanto modo de mover-se no mundo.

Existe nos espaços entre essas falas, um jogo, este, distancia e aproxima entendimentos sobre linguagem artística, o papel do artista na e da cena, e esse jogo diz respeito a esse movimento, esse fluxo que é a diferença, esse algo, a meu ver, se relaciona com o que descreve Derrida de que “na arte existe alguma outra coisa além da retidão das linhas e do polido da superfície”, é certo que “temos coisas demais para as formas que possuímos” (Derrida, 1995, p.11).

Por isso mesmo, é interessante também perceber qual a diferença entre a dança, teatro, circo e performance entendidos como linguagens claramente delimitadas e o resultado que emerge neste processo, especificamente.

Por exemplo, o que se entende por artista circense e como se dá essa atuação, essa prática em uma cidade sem circo? Que diferenças brotam no trabalho de um sujeito experimentado na prática de dança, mas que se assume aqui nesse determinado espaço o papel de “o” sujeito do teatro? O que se espera dele é o teatro, mas o que surge de diferente desta expectativa deixa de ser teatral? Como se processa uma dança que é circo, um teatro que é performance, um circo que é teatro e uma performance que é dança?

Os classificadores de coisas, que são aqueles homens de ciência cuja ciência é só classificar, ignoram, em geral, que o classificável é infinito e, portanto se não pode classificar. Mas o em que vai meu pasmo é que ignorem a existência de classificáveis incógnitos, coisas da alma e da consciência que estão no interstício do conhecimento. (PESSOA, 2009, p. 97)

Percebo o “classificador de coisas” como um personagem transitório, que em função da situação que se apresentava no processo era assumido pelos sujeitos, que se alternavam neste papel. Quando as questões relativas ao território de ocupação se transformavam em acirramento pelos mais diversos motivos - como se achar subvalorizado, ou exigido demais, ou menos valorizado que outro colega de elenco - logo alguém ocupava esse papel, de modo sempre contundente.

Acredito, portanto, que assumir o papel de “classificador de coisas” está relacionado a uma estratégia de proteção e resguardo de um território e que o sujeito que se ocupa de tal papel, não está preparado para permitir que seja invadido, de modo que ao forçar uma classificação, ignora os espaços de fluxo entre as coisas, numa tentativa ingrata de suprimir coisas que são “classificáveis incógnitos”.

A vontade de militar no entrecruzamento das linguagens, foi gradativamente se alternando no decorrer do processo de criação com o desejo de guardar suas fronteiras artísticas, ou seja, aquele limite que aponta o lugar ao qual o artista “pertence”, estas, as fronteiras delimitam seus territórios de conhecimento e conseqüentemente, de poder. Pois, “a comunidade harmoniosamente tecida, alvo dessas saudades, é aquela em que cada um tem seu lugar em sua classe, fica ocupado na função que lhe cabe e é dotado do equipamento sensorial e intelectual que convém a esse lugar e a essa função” (Rancière, 2012)

Muitos dos conflitos aconteceram neste limite que hora se desejava ultrapassar e ocupar o território do outro, ora desejava-se defender para que o outro não invadisse seu espaço.

É desses espaços entre coisas, nas brechas entre um e outro papel, entre um e outro sujeito, entre uma e outra prática que identifico por onde a diferença brota e transita, “(...) essa variabilidade de regimes de pertença desafia mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples. É necessário registrar aquilo que, nos entrecruzamentos, permanece diferente.” (Canclini, 2008, p. 28).

Historicamente, vemos que o conceito de diferença quando abordado por uma episteme clássica, esteve relacionado à função classificatória, nesta abordagem, semelhança e diferença se opõem para apontar uma identificação, esta, a identificação, é cercada nesse contexto, a partir de uma ordem que é estruturada segunda uma essência das coisas. Este essencialismo pode ser claramente percebido na abordagem do verbete de diferença contido na Suma Teológica escrita por Thomaz de Aquino.

**Diferença (Differentia)**

Aquilo por que uma coisa se distingue de outra e que é em princípio aquilo que a constitui em sua essência própria.

A diferença pode ser apenas accidental. Mas quando ela é essencial – afetando a própria essência – denomina-se diferença específica. espécie do mesmo gênero. Exemplo: racional, adicionado ao gênero animal, dá a espécie: Homem. Gênero, espécie, diferença são os três primeiros predicáveis (AQUINO, 2003, p. 79).

A esta forma de organização dos saberes Foucault chama de Taxinomia, esta “trata das identidades e das diferenças; é a ciência das articulações e das classes; é o saber dos saberes”, pois que é ela que “define, pois, a lei geral dos seres e, ao mesmo tempo, as condições sob as quais é possível conhecê-los” (Foucault, 2000, p. 102). Proponho agora esta forma de aproximação; entendendo que esta concepção marca a relação entre identidade e diferença através da lente daquilo que Jacques Derrida (1991, p. 42) denominou, “metafísica da presença”, uma ilusão, que quer fazer crer que o signo (tal como a palavra ator) está no lugar de um ser - tal como Jaderlan - que não corresponde “exatamente” ao signo/papel que aponta para ele, mas, ainda assim, sem deixar de sê-lo, um estar em diferença.

Esse modo de aproximação que aponta a diferença como algo que merece ser separado das coisas que compartilham uma suposta essência comum, poderia ser aplicado aqui. E se assim fosse, no espetáculo *Tá rolando o Bafon*, a bailarina teria por

essência a dança, o ator teria por essência o teatro, a circense teria por essência o circo, o performer teria por essência a performance. A esse modo de organização estão entrelaçados inúmeros outros processos que traduzem a diferenciação, ou seja, o modo como as identidades são afirmadas e o modo como diferenças são marcadas socialmente. E assim, dispostas de tal modo, um modo baseado em uma classificação, finjo indagar a cada um a partir desta suposta essência, indago para negá-la, uma negação em Pessoa.

Cada um de nós é dois, e quando duas pessoas se encontram, se aproximam, se ligam, é raro que as quatro possam estar de acordo. O homem que sonha em cada homem que age, se tantas vezes se malquista com o homem que age como não se malquistará com o homem que age e o homem que sonha no Outro. (PESSOA, 2009, p. 323)

Pessoa nos conduz a uma percepção dos sujeitos como múltiplos, entendendo-se assim:

“O múltiplo é sempre um processo, uma operação, uma ação, é ativa, é um fluxo, é produtiva. A multiplicidade é uma máquina de produzir diferenças – diferenças que são irreduzíveis à identidade. A multiplicidade estende multiplica, prolifera, dissemina. A multiplicidade é movimento.” (SILVA, 2000, p. 95).

É importante perceber que partindo do modo taxonômico de localizar a diferença, todo um sistema de exclusão foi gerado, sistema analisado fortemente na obra de Foucault. Apesar deste trabalho não ter por finalidade levantar tal perspectiva - o sistema de exclusão - percebo uma íntima relação entre tal sistema e a diferença taxonômica.

Trata-se de um processo histórico através do qual uma cultura, por via de um discurso de verdade, cria o interdito e o rejeita. Estabelece um limite para além do qual só há transgressão, um lugar que atira para fora pelo interdito social, sejam eles a loucura, o crime, a delinquência ou a orientação sexual. Através das ciências humanas, transformadas em disciplinas, cria-se um enorme dispositivo de normalização que, como tal, é simultaneamente qualificador e desqualificador. (...) Na base da exclusão, está uma pertença que se afirma pela não pertença, um modo específico de dominar a dissidência. Assenta num discurso de fronteiras e de limites que justificam grandes fracturas, grandes rejeições. (FOUCAULT apud SANTOS, 1999, p.2 e 3).

Se, como vimos anteriormente, a taxonomia pressupõe uma distribuição das coisas segundo uma identificação, subjugando assim a diferença a um aspecto de negatividade, no caso dos quatro sujeitos aqui apresentados; a bailarina, a argentina, o anarquista e o Jaderlan, se a observação partisse das linguagens específicas e dos papéis

que o senso comum poderia imputar-lhes, poderíamos assumir então uma distribuição fortemente agrária, no sentido de que, cada um ocupe o espaço que lhe é reservado por direito de aquisição ou por conquista, este modo de distribuição “procede por determinações fixas e proporcionais, assimiláveis a “propriedades” ou territórios limitados na representação” (Deleuze, 2008, P.).

Porém, a distribuição vivenciada no processo de criação aqui analisado parte inicialmente daquilo que Deleuze denominou, distribuição nomádica ou *nomos nômade*, ou seja, a prioridade ao lidar com o espaço da cena neste território *Tá rolando o bafon!*, Não seria a ocupação do seu lote, ou domínio, ou categoria, ou atributo, mas sim, interessa-nos a ocupação do maior espaço possível, assim, o espaço cênico proposto seria um espaço abarrotado por intensões, informações, conceitualizações, paixões e políticas.

Os sujeitos que se ocupam deste espaço são, portanto, sujeitos espaçosos, estes se movem em muitas direções, e de muitos modos, desta forma a distribuição criada seria uma distribuição diferente.

Mesmo entre os deuses, cada um tem seu domínio, sua categoria, seus atributos, e todos distribuem aos mortais limites e lotes em conformidade com o destino. Há por outro lado uma distribuição totalmente diferente desta, uma distribuição que é preciso chamar de nomádica, um *nomos nômade*, sem propriedade, sem cerca e sem medida. Aí já não há partilha de um distribuído, mas, sobretudo a repartição daqueles que se distribuem em um espaço aberto ilimitado ou, pelo menos, sem limites precisos. Nada cabe ou pertence a alguém, mas todas as pessoas estão dispostas aqui e ali, de maneira a cobrir o maior espaço possível. (DELEUZE, 1988, p. 44)

Acredito que esta noção torna-se importante para compreendermos como as noções de identidade e pertencimento, mesmo estando presentes, são lançadas em um território de transitoriedade. O espaço e o território estão colocados como passíveis de ocupação, a solicitação é mover-se neles, não deixar vazios no espaço ocupando territórios, desta maneira, se minha dança já não dá conta de ocupa-lo, não posso sair do espaço da cena, preciso estar ali sob outra forma, em um devir teatro, circo, performance ou todos juntos conforme a solicitação de ocupação, mas sei que a minha formação, aquilo que me foi ensinado em anos de aulas de dança, não abarca as necessidades postas no aqui agora, mas algo está lá, em mim e em meus companheiros, uma potência que ocupa e que transita entre o que está dentro de mim e o que está na cena, e este trânsito também é *nômade* não reconhece fronteiras, não reconhece hierarquias fixas e pré-estalecidas, é uma potência que se desloca aos saltos, sejam eles

grand jettés ou o salto da trapezista no vazio. Ocupo-me dos acontecimentos e eles me ocupam.

O caráter nômade da arte coloca em pauta a historicidade das representações, ao mesmo tempo a “naturalização” das mesmas, o que pode suscitar um estranhamento do óbvio, assim como a construção de novos significados. (...)

A ideia de nomadismo, mais uma vez é o que permite reforçar as relações entre subjetividade e lugar. No entanto, tais relações não são sustentadas por um modelo fixo, essencializado de tais ideias, ao contrário, estas são pensadas na chave do fluxo, do migrante, e assim o que marca a singularidade é o processo da travessia de um lugar para o outro ou a travessia de si mesmo – o lugar se transforma (VELOSO, 2004, p. 352).

Portanto, para além das linguagens como lotes agrários o que se propõe é que, o espaço cênico é por excelência o território da diferença, e esta é maior que a cena, é o próprio Bafon. Pois ao ter como objetivo primordial uma presença como potência já não se torna tão importante que linguagem se usa, o espetáculo como potência propõe ir para além do que se pode, para além das regras, das leis, separações e limites. O espaço cênico desta forma é o espaço da desmedida onde a diferença é o acontecimento e a potência do acontecimento.

Cabe, portanto, esclarecer que se entende por Bafon não só a cena ou o processo, mas algo que acaba por vazar para além das relações do fazer artístico, essas relações avançam por vários espaços do meu cotidiano, percebo isso em mim e nos outros participantes do processo, o que me leva a confirmar as afirmativas da pesquisadora Verusya Correia em seu trabalho sobre a encenação performática da diferença, onde ela ressalta, “as formas como a noção de diferença entre sujeitos opera em diversas camadas interligadas” (Correia, p. 01, 20011)

Entendendo que as relações de diferença vão para além do fazer "a" cena, mas perpassam o andar pelos territórios dos outros, percorrer, atravessar e se permitir ser atravessado. Acredito que o nomadismo existente ali não pode ser restrito ao entendimento de técnica e linguagem, mas como relacional, uma relação que se traça com as pessoas, com suas histórias e seus fazeres.

Sendo que já afirmamos que o Bafon se afirma inicialmente por um nomos nômade que é um processo de ocupação que não respeita fronteiras fixas e lotes agrários, ou colocado de modo mais claro, para além dos limites, e que esse espaçamento se dá aos saltos movidos pela potência, ou seu poder de ação.

Parto, portanto, para a suposição que neste processo de criação, potência e intensificação, são conceitos que se sobrepõem, misturam-se, de tal modo que passam esses conceitos, por um processo de aproximação com diferença.

Como exposto até agora, a questão da diferença como abordada aqui, é também uma questão nomádica, está para além do limite do conceito, este é, pois uma abordagem de um sistema de coisas, imbricadas, sobrepostas e moventes. Foucault nos afirma que ao analisarmos algo seguindo as relações de igualdade e desigualdade, identidade evidente e diferença, nestes termos específicos, podemos pensar a diferença como graus de complexidade (Foucault, 2000, p.74), assim também poetisa Pessoa.

As relações entre uma alma e outra, através de coisas tão incertas e divergentes como as palavras comuns e os gestos que se empreendem, são matéria de estranha complexidade. Na própria arte em que nos conhecemos, nos desconhecemos. Dizem os dois “amo-te” ou pensam-no e sentem-no por troca, e cada um quer dizer uma ideia diferente, uma vida diferente, até, porventura, uma cor ou um aroma diferente, na soma abstrata de impressões que constitui a atividade humana. (PESSOA, 2009, p.338)

Estes saltos pensantes que deslocam o texto entre vastos espaços conceituais, local, espaço, território, modo de deslocamento e fixação são compreensíveis a partir da perspectiva que todos estes conceitos tratam disto que chamo geografia bafônica.

Essas questões me deslocaram para “outros espaços”<sup>17</sup>, espaços que me questionaram acerca desse processo como uma vivência múltipla e de certa forma disforme, mutante. O que percebo agora é que não há uma geografia fixa nesse processo, mas redes de coisas, espaços dentro de um território, espaços que se atravessam, cortam, sobrepõem-se, entrelaçam-se, encadeiam-se, hora afirmando-se e hora negando-se.

Se em Foucault encontro falas como, “estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente” (Foucault, 2009, p. 415), este mesmo deslocamento encontro em Pessoa e no *Tá rolando o bafon!*

Iracy Vaz - intérprete que saiu no início do processo de criação - ao assistir o espetáculo em sua estreia na Fundação Curro Velho, fala em depoimento a pesquisadora: “Me vi tanto no espetáculo, vi a falta que fiz, aquilo que poderia ter contribuído para essa construção. Me vi na ausência, mesmo assim eu estava presente.”

---

<sup>17</sup>Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967.

Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora. Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquilo a que assisto é um espetáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu. (PESSOA, 2009, p. 153)

Ser outro, sentir-se outro em si mesmo, modos de ação que constituem o fazer artístico, mas que aqui configuram também uma estratégia teórica prosseguindo afirmando que este modo de relatar fatos e criar teoria a partir deles é um dos modos possíveis de configurar esta pesquisa. Porém existiriam outras tantas, afirmo aqui danças que se evaporam em teorias, teorias que poderiam ser outras porque fictícias.

## 2.2 TODA MATÉRIA QUE NÓS CONHECEMOS FOI PRODUZIDA NAS ESTRELAS...

Em fevereiro de 2012 realizamos o primeiro encontro para iniciarmos o processo de criação, desde então, uma coisa se impõe, a necessidade de encontrar um espaço que nos comportasse, decidimos que precisávamos de um espaço que nos abrigasse, ou melhor, abrigasse nossa parcela circo. Com a vinda de Virgínia, a argentina, havíamos nos tornados altos, os aparelhos aéreos usados por ela, necessitavam de um pé direito de no mínimo dez metros, portanto já não caberíamos em qualquer lugar.

Essa necessidade nos leva à Marambaia, bairro periférico de Belém, onde na Av. Dalva – na época, não poderia supor o quanto o nome desta avenida seria pertinente no processo de criação do espetáculo, Dalva, a estrela como corpo celeste e a estrela que cantava, Dalva de Oliveira foi uma verdadeira diva da época do rádio – localizava-se o Sindicato dos Trabalhadores das Instituições Federais de Ensino Superior no Estado do Pará (Sindtiefes).

A sensação que ficou em mim, decorrente da primeira ida à Marambaia foi de um estranhamento, de um medo, as pessoas comentavam que deveríamos tomar cuidado devido ao intenso tráfico de drogas neste bairro, era um lugar das classes perigosas, como costumávamos brincar. E apesar de morar desde que nasci no bairro do Telegrafo, outro bairro também periférico de Belém, era muito estranho sair para ensaiar um espetáculo e pegar um ônibus que se direcionava a periferia da cidade e não ao centro, como experimentei durante toda a minha história com a dança nesta cidade.

O elemento de risco é um componente recorrente no exercício de apropriação da cidade. Em primeiro lugar, porque este é um sítio no qual está presente uma série de riscos para a vida e a integridade física

das pessoas. Ainda quando os riscos dizem respeito mais ao imaginário e respondem a uma tensão que parece típica de nossas cidades estes compõem uma percepção de uma condição fundamental do urbano (CARREIRA, 2008, p.74).

O Sindiefes era um lugar muito abandonado, com uma estrutura incrível, arquitetura bonita, mas tudo era muito escuro, muito sujo, todo o ambiente aparentava uma decadência. Com exceção dos rapazes que jogavam futebol, uns poucos alunos de natação e os vigias, estávamos sós ali naquele lugar, que nos acolheu. Desde o início nos chamou a atenção que um espaço amplo, com muitas possibilidades de ocupação como espaço cultural, localizado em um bairro periférico que não possui uma intensa atividade artística-cultural, se achasse tão abandonado.

Aquele era um lugar “vazio”, em um bairro com uma alta taxa populacional. Um lugar desocupado em uma cidade onde vários artistas proferem um discurso sobre como a cidade não oferece espaço para a cultura e a arte. Ocupar o espaço da cidade como espaço cênico era uma posição e uma decisão política que se tornava importante para a criação.

Uma das discussões que permeou a arte moderna e que se estende às investigações artísticas na atualidade diz respeito à ruptura com os espaços expositivos tradicionais tais como museus e galerias de arte. Esta discussão levou, muitas vezes, inúmeros artistas a desenvolver não somente investigações fora do ambiente confinado do museu e da galeria, mas, também, práticas que colocassem de forma mais direta a crítica aos mecanismos de operação econômica e mercadológicas envolvidas no circuito da arte (ARANTES, 2007, p. 156)

Apono que o percurso histórico da dança aponta inúmeros grupos modernos brasileiros desenvolveram estratégias de transferência de seus trabalhos em dança do espaço cênico para espaços não convencionais, destaco o trabalho de Décio Otero e Magda Gidalli à frente do Ballet Stagium que em diversas ocasiões levaram obras inteiras de seus repertórios para espaços como prisões, sendo referencial a ocasião em que seu espetáculo foi encenado num convés da barca Juarêz Távora durante 15 dias no Rio São Francisco.

Em Belém uma criação de referência é o espetáculo *Corações Suburbanos* da Cia Experimental de Dança Waldete Brito<sup>18</sup>, construído e encenado no anfiteatro da Praça da República em Belém do Pará onde as intérpretes criadoras conviveram tanto

---

<sup>18</sup>Esta companhia está em atividade há mais de quinze anos, fundada e dirigida pela bailarina e coreógrafa Waldete Brito, que também é professora do curso de Licenciatura em Dança da UFPA.

com as pessoas que passavam pela praça como com as pessoas a adotavam a praça como morada.

**Fig. 09** : Cia Experimental de Dança Waldete Brito, apresentando o espetáculo *Corações Suburbanos* na Praça da República em Belém do Pará. Imagem captada do blog da cia.



Na contemporaneidade, os artistas da dança se propuseram a ir além da transferência da obra no espaço, não bastava trocar o espaço teatral pelo espaço não convencional, aquele que “não” foi feito pra se dança. Mas, tornou-se importante a ideia de ocupação. Construir obras que não tomassem a cidade como cenário, mas onde a cidade adentra a obra. Exemplo disso é o trabalho do artista paranaense Ricardo Marinelli, integrante Mini Comunidade Artística Mundial Couve Flor, que em obras como *Não alimente os animais* e *Eu tenho permissão da polícia pra ficar pelado aqui* invade as ruas da cidade – não importa que cidade seja – para expor a politicidade do corpo.



Fonte: Arquivo Pessoal

As duas obras citadas invadem o espaço urbano através dos questionamentos estéticos e políticos do artista, mas em especial na obra *Não alimente os animais*, onde Marinelli parte do universo dos travestis para dar visibilidade a uma existência que se arrasta pelas ruas da cidade, em meio ao tráfego de pessoas e de automóveis, através do lixo e da sarjeta, uma existência invisível. O artista, assim invade não só o espaço da rua, mas invade nosso olhar, ele nos toma, exige que enxerguemos tal situação e nos questiona acerca de nossa posição de afastamento de tais questões. Porque não alimentar tais animais?

Muitas das incursões artísticas no espaço urbano nos permitem visualizar a formação de uma nova vertente artística compromissada na construção de espaços de fluxo, de zonas de ação. Isto é, da arte como propositora de espaços relacionais, da arte enquanto propositora de interlocução social (ARANTES, 2007, p. 161).

Percebo que no espetáculo *Tá rolando o bafon!* Não ocorre apenas a transferência do espetáculo para lugares não convencionais da dança. E apesar do trabalho não acontecer na rua, a dinâmica dos bairros onde foi encenado invade a dramaturgia do espetáculo. Deste modo, acredito que a invasão torna-se uma via de mão dupla, pois, se nos propomos invadir os espaços de tais comunidades, as comunidades não demoram em invadir também o espaço cênico.

**Fig. 11:** Imagem do SINDITIEFES, um dos primeiros ensaios.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora

Muitas impressões iniciais, gradativamente, me levam a pensar essa produção como um produto artístico público. Produzido com financiamento público, encenado em espaços públicos e com entrada franqueada, aberta ao público.

Mariza Veloso, pesquisadora do Departamento de sociologia da universidade de Brasília, em seu texto *Arte pública e cidade*, aponta diversos aspectos da arte pública que acredito importantes para a questão que levanto neste momento sobre criação e espaço urbano. Pois, ao suscitarmos questionamentos acerca do uso do espaço do Sinditifes nos colocávamos diante de uma questão que é abordada por uma série de artistas nas últimas décadas.

Arte pública, nas últimas décadas, deixou de significar apenas “arte em lugares públicos”. As novas concepções passaram a enfatizar a relação arte/comunidade, ao invés de arte/objeto, o que resultou em práticas como o site-specific, “arte socialmente responsável”, “arte-instalação”, sendo que tais práticas articuladas pelas referências de tempo e espaço. Trata-se, portanto de uma arte entranhada na historicidade do lugar, chamando por seu reconhecimento ou transformação (VELOSO, 2004, p.348).

Chamar à existência artística o lugar “abandonado”, dar contornos a ele de um espaço para a arte, mas uma arte que opta por ser periférica gritava em nossa decisão de estar na Marambaia. Enquanto arte pública, passamos a propor “expor as fraturas da sociedade e as arbitrariedades do poder”, produzindo assim um “estranhamento da realidade, principalmente realizando a crítica das representações sociais como “objeto dado” (Veloso, 2004, p. 348)”.

O objeto dado em nosso caso era a afirmativa de que o espaço teatral era o espaço correto para se exibir um espetáculo de dança, e a afirmativa ouvida várias vezes por nós e advinda da boca de nossos amigos artistas da inapropriação de se fazer um espetáculo na Marambaia, que não pertencia ao roteiro da arte em Belém do Pará. Assim, nos afirmávamos como fazedores de arte pública por almejar “mudar a percepção do lugar, ou mudar sua utilização ou acesso ou mesmo mudar o significado dos marcos de referência do lugar” (Veloso, 2004, p. 349).

Deste modo o corpo elaborado para a cena dava contornos ao espaço, mas este mesmo espaço configurava a dramaturgia, logo, configurava também o corpo cênico.

A introdução no campo do teatro de noções de dramaturgia como uma escritura que pode estar instalada no corpo do ator, não apenas redefine a noção de ator, nos propõe repensar nossos conceitos com relação ao teatral. Neste sentido, refletir sobre as relações existentes entre as regras de funcionamento do espaço cênico, do espaço cultural e a construção de textos espetaculares nos espaços abertos da cidade é também pensar a ideia de uma dramaturgia do espaço (CARREIRA, 2008, p. 68).

Em Belém existem cerca de cinco teatros administrados pelo governo do estado do Pará, um teatro do Serviço Social da Indústria, o Teatro Universitário Cláudio Barradas, Teatro Cuíra e um teatro particular vinculado a um curso de idiomas. Desses nove espaços, um está desativado, três passavam por reforma, quatro não comportariam nosso espetáculo e o último havia aumentado a taxa de pauta sem oferecer melhora alguma no serviço oferecido. Estas condições nos levaram a tomar a decisão de que faríamos o espetáculo lá mesmo na Marambaia, essa decisão advinha de uma série de motivos, a recusa em pagar uma taxa exorbitante pela ocupação de um espaço teatral oficial, que deveria ser público; o abandono do Sindtiefes; a possibilidade de ocuparmos esse espaço possibilitando com isso que outros artistas se interessassem também por produzir naquele lugar; oferecer ao bairro um espetáculo sem que houvesse a necessidade de deslocamento para o centro da cidade e por fim, produzirmos um bafon, um acontecimento artístico que nos desse a oportunidade de fazer o que Milton Nascimento<sup>19</sup> fala em sua música *Nos bailes da vida*, ir onde o povo está.

---

<sup>19</sup>Cantor e compositor brasileiro, conhecido por ser um dos mais importantes da chamada música populares brasileiras.

Reafirmo a construção coletiva deste grupo em torno da ideia deste espaço como a construção de uma heterotopia, conceito criado por Michel Foucault<sup>20</sup> para designar “espaços reais que simultaneamente refletem e contestam a sociedade, (...). As heterotopias são capazes, como em teatros e jardins, de justapor simbolicamente diversos espaços em um espaço único. E frequentemente elas se tornam ao mesmo tempo penetráveis e isoladas por sistemas de entradas e saídas” (Foucault apud Bannes, 1999, p. 27).

A oportunidade de estarmos naquele lugar, passou por todo um processo de solicitação de permissão de seu uso, junto à diretoria do mesmo, o que está relacionado a uma burocracia institucional que reflete nossa sociedade. Porém nossa ambição em tornar aquele um espaço artístico, desvirtuando sua função oficial, contestava não só sua função naquele bairro, como os meandros burocráticos que se interpunham entre deixá-lo continuar a ser apenas mais um espaço decadente na cidade de Belém, ou trazê-lo à vida, chamar pessoas a estarem ali, vivenciá-lo, conhece-lo, torna-lo potente. Esta posição afirmava como um “claro posicionamento ideológico que se funda como declaração de direitos do cidadão sobre as normas do espaço público e de sua historização”, como afirma o professor André Carreira (Carreira, 2008, p.71).

Nossos ensaios aconteciam às segundas, quartas e quintas feiras, começando às 19:30h e se prolongando até às 23hs. Aos poucos fomos incorporando à nossa rotina de preparação todo um ritual de subir e amarrar os aparelhos de acrobacias aéreas, um (des) instalar o circo, como aponta Virgínia Abasto em sua pesquisa de mestrado, que hoje trata do *habitus* de circo em Belém do Pará. Essa prática incorporada foi decisiva na própria construção da dramaturgia, da estética e da atmosfera do espetáculo, – percebo agora – uma elaboração que tocava diretamente a sensibilidade gerada naquele lugar, por aquele lugar. O ambiente se permitia transformar em circo e nós todos, artistas e produção, nos permitíamos nos tornar o que fosse necessário para o processo prosseguisse mesmo em circunstâncias não tão positivas quanto gostaríamos que fossem, porque apesar de nossos esforços em oficializar a permissão de estarmos ali, até este momento não tínhamos nenhuma resposta definitiva da diretoria do Sinditifes.

Torna-se compreensível a íntima relação entre arte-pública pós-moderna e a noção de “DIFERENÇA”, assim como as especificidades

---

<sup>20</sup>Filósofo francês, teórico social, historiador dos saberes, e crítico literário. Ele ocupou uma cadeira no Collège de France, com o título "História dos Sistemas de Pensamento". Suas teorias filosóficas abordam o poder é como ele funciona, a maneira como controla o conhecimento e vice-versa, e como é usado como uma forma de controle social.

dos grupos sociais, pois a diferença é sempre um procedimento que rouba, aniquila ou constrói significados. Tanto a chamada política da diferença, quanto à arte-pública promovem um deslocamento dos significados (VELOSO, 2004, p. 354).

De qualquer maneira, o lugar para ensaiarmos estava encontrado, ainda que não garantisse todas as certezas pelas quais, nós artistas, ansiávamos, tal qual a certeza de que ensaiaríamos no mesmo espaço onde ocorreria as temporadas de apresentação.

Paulo Paixão, diretor do espetáculo nos solicitou que preparássemos, cada artista individualmente, um número para ser apresentado nos dias iniciais de nosso encontro. Virgínia Abasto preparou um número no tecido; Pedro Olaia elaborou um vídeo; Iracy Vaz apresentou uma cena/performance. Todos eles ficaram livres para conceber suas criações. Eu não tive escolha, Paulo havia me solicitado apresentar um ballet de repertório, aquele que mais eu havia dançado em minha carreira como bailarina clássica. Apresentei, portanto o prelúdio do ballet *Les Sylphides*<sup>21</sup> de Michel Fokine<sup>22</sup>, com música de Chopin<sup>23</sup>.

Antes de apresentarmos essas cenas foi preciso falar não só do que faríamos, da apresentação em si, mas de como víamos isso que fazemos, nossa prática artística, no mundo hoje; o que nos move a fazer o que fazemos; como chegamos a este lugar; situar os outros participante naquela cena que apresentaríamos e a relação entre nossa história pessoal e a cena que mostraríamos.

Virgínia expôs um problema constante para aqueles que trabalham com acrobacias aéreas em Belém; disse-nos que gostaria de apresentar um número de lira, mas que não possuía espaço pra treinar na lira, por isso o que seria possível apresentar seria o tecido, contou sobre sua trajetória na estrada e como ela teve sua formação

---

<sup>21</sup>Ballet branco em um ato, não narrativo. Coreografia original de Michel Fokine, com música de Frederic Chopin, orquestradas por Alexandre Glazunov, que já havia definido algumas das músicas em 1892, como um conjunto puramente orquestral, sob o título Chopiniana, op. 46. Esse ballet é muitas vezes descrito como um "devaneio romântico", e foi de fato o primeiro ballet a ser simplesmente isso. *Les Sylphides* não tem enredo, mas é composto de muitas sylphides vestidas de branco dançando ao luar com o poeta.

<sup>22</sup>Coreógrafo russo, formado pela escola Imperial de Bailados, atual Ballet Bolshoi. Foi um dos coreógrafos dos Ballets Russes de Diaghilev, onde criou alguns dos mais importantes ballets da história.

<sup>23</sup> Pianista polonês radicado na França, compositor para piano da era romântica. É amplamente conhecido como um dos maiores compositores para piano e um dos pianistas mais importantes da história, sua técnica refinada e sua elaboração harmônica vêm sendo comparadas historicamente com as de outros gênios da música, como Mozart e Beethoven, assim como sua duradoura influência na música até os dias de hoje.

sempre relacionada aos circenses tradicionais, àqueles que são de lona, que vem de famílias tradicionais do circo ou que moram na itinerância das lonas.

Pedro Olaia traçou uma reflexão sobre como a arte e a tecnologia sempre estiveram entrelaçadas em sua história, sobre este interesse estava relacionado à profissão do pai dele, que era técnico em eletrônica. Como esteve sempre dividido entre dois universos, falou de como era estudar no Colégio Moderno e morar numa área alagada na Sacramento; relatou acerca do conflito entre a vida familiar profundamente envolvida com a igreja Assembleia de Deus e a descoberta da homoafetividade, a entrada no curso básico de teatro da ETDUFPA escondido da família. Discorreu acerca da descoberta do teatro, das artes, da performance e o desejo de experimentar um relação mais intensa entre performance e tecnologia neste processo específico através do trabalho com vídeo, além de trazer à tona discussões pessoais como homoafetividade, sobre os seus amores, sobre a dúvida acerca da existência de Deus, a injustiça da vida e a inevitabilidade da morte.

Tracy Vaz apontou que um questionamento importante para ela é entender o que é o sexo anatômico e a performance de gênero; como se dá convencionalmente, culturalmente ser mulher e ser homem. E disse que elaborou uma proposta baseada em sua pesquisa de mestrado, seria performar um gênero que seria o oposto do sexo anatômico. Afirmou ainda a importância de traduzir artisticamente algo que ela discute academicamente e no âmbito da própria vida cotidiana.

Minha fala apontou o desconforto de voltar ao universo do ballet depois de doze anos sem fazer aula e a estranheza de retornar a um estado de corpo que eu já vivi, mas que ao voltar, não sou mais eu, não sou mais o que fui e o que sou agora não cabem mais neste lugar. Afirmo este lugar o meu grande lugar de conflito.

O corpo faz diferentes mapeamentos de seus próprios textos e diagrama uma maneira de “andar” por muitos territórios de outros diferentes textos. Os cruzamentos de inter/transtextos do procedimento metafórico instauram-se numa comunicação que é sua ação performativa (RENGEL, 2007, p. 38).

Minha relação com a dança se inicia com o ballet, e esse universo sempre foi um lugar de profundas dúvidas, um encantamento inicial que se transformou em um amor mal resolvido. Eu nunca havia me enquadrado no padrão estético ideal do ballet, porém com uma profunda disciplina e empenho consegui estabelecer certo respeito próprio e um lugar na comunidade da dança de Belém como bailarina “clássica”. Ainda assim, já havia vivido momentos que me faziam questionar meu lugar dentro deste mundo.

Ser obrigada a dançar um ballet de repertório - ícone da tradição e fixidez do ballet como linguagem – me deixava com mal-estar, isto era literal. Prova deste desconforto foi que a coreografia, repetida por mim durante alguns anos, me fez cair no primeiro dia de ensaio. Desta forma, o ballet me jogou no chão, me derrubou e me deixou completamente desorientada neste início do processo de criação.

Porém:

Conhecer requer exílio. Para conhecer o corpo que dança, pergunta-se pela sua imagem física atual. Sem precisar contemplar antes toda a variedade de corpos e imagens físicas já produzidas. De alguma maneira, elas também estão lá, nas suas transformações (KATZ, 2005, p. 103 e 104).

De alguma maneira, por mais incômodo que me fosse naquele momento, o ballet estava lá, em mim, transformado e transformando, se movendo em mim.

Paulo Paixão havia dado sinais que gostaria que eu apresentasse o meu número completo, isto significava vestir tutu e calçar sapatilhas de ponta. Ter que me vestir de tal forma me aliviava, pois a visualidade era passível de disfarçar um pouco meu deslocamento, isso me incomodava, pois nunca mais havia suscitado a possibilidade de me vestir deste modo. Modo que apontava pra outra mulher, outro corpo, outra dança.

Estava tão deslocada nesta situação que só ensaiei a coreografia e calcei as pontas, um dia antes do nosso encontro. Não porque não conseguisse executar - mesmo que mal - a coreografia, mas por um desconforto gritante.

Assim como ser corpo-espaco, o ato de vestir constitui-se em atitude crítica do homem em relação ao mundo em que vive. Na sociedade contemporânea, corpo-espaco e vestuário entrelaçam-se de tal forma que certos locais determinam um padrão de vestimenta, estabelecendo modos de como se vestir para que se possa frequentá-los. Entende-se, assim, que muitas vezes um corpo-espaco caracteriza a vestimenta e a vestimenta um corpo-espaco. Esta constatação resulta do fato de que, muito mais do que caracterizar a relação do indivíduo consigo mesmo e com o mundo que o cerca, a vestimenta pode reafirmar uma moral pré-determinada por uma sociedade (PINTO, 2012, p. 74).

Penso que até aquele momento, e, apesar, de ter me citado como a “bailarina” no título da pesquisa, nunca me imaginei vestindo tutu romântico<sup>24</sup> e calçando sapatilha de

---

<sup>24</sup>Figurino originalmente usado na fase romântica do ballet, branco e com várias camadas de saias em tecido leve e transparente. Reproduz de maneira impecável o ideal feminino deste período do ballet, caracterizado por uma imagem idealizada da mulher, um ser etéreo, leve, que voa, uma mulher inalcançável e em muitos dos ballets do período era representado por uma fada, uma sylphide ou uma Willy, personagens dos contos populares da Europa.

ponta, muito provavelmente por acreditar que a mulher que sou agora não “caberia” em tal configuração.

Quando uso a expressão *caber*, é por ter acreditado que a sílfide que Paulo me propôs, não comportaria tudo o que já vivi e dancei. Talvez aquela sílfide que dancei a mais de doze anos não comportaria mesmo. Mas a grande questão é que outra personagem foi surgindo a partir do terreno sedimentado pela personagem criada por Fokine, um ser que abarcou muitos tempos de mim mesma, muitos períodos de meus quarenta de dois anos em alguns minutos.

Mas eu nunca me pareci com isto!

-Como é que você sabe? Que é este “você” com o qual você se pareceria ou não? Segundo que padrão morfológico ou expressivo? Onde está seu corpo de verdade? Você é o único que só pode se ver em imagem, você nunca vê seus olhos, a não ser abobalhados pelo olhar que eles pousam sobre o espelho ou sobre a objetiva (...): mesmo e, sobretudo quanto a seu corpo, você está condenado ao imaginário (BARTHES, 2003, P. 48).

Questionei-me por várias vezes, se a bailarina que eu acreditava que havia sido, não passava de uma ilusão, uma criação de meu imaginário. Uma sensação de dor, de insegurança, de medo, de quase morte, era compartilhada por nós quatro naquele momento. Não sabíamos onde aquela cena nos levaria, e cada um se questionava se essa era a forma que desejava ser visto no espetáculo.

Abro um parêntese aqui para tratar algo que me parece interessante, como a análise da construção cênica da cena que denominamos a bailarina, pode ser percebida metaforicamente partindo do próprio figurino de cena. Desde a primeira vez que experimentei fazer este momento me preocupei com o figurino, principalmente por acreditar que muito pouco eu tinha para “segurar”, para sustentar, tal momento.

A técnica clássica mantida a duras penas em anos de várias aulas diárias, já havia me abandonado assim como eu a abandonei; os vários quilos a mais, os 42 anos, um corpo que, já havia muito, falava em outros idiomas que não o do ballet; todas essas configurações me causavam insegurança e medo. O tutu era como um salva-vidas na tempestade, por mais que não me garantisse muita coisa, ao menos havia algo em que tocar.

O primeiro tutu foi feito por uma costureira especialista em ballet de repertório. Assim, ele possuía toda a estrutura de um corpete de ballet, é óbvio com as modernidades já comuns em Belém do Pará, pois tradicionalmente os tutus são feitos de tecido tramado, cetim e morim de algodão, este era feito em lycra com forro de cinta

para segurar o excesso e garantir a contensão na falta das barbatanas, talas que moldam o corpo da bailarina dentro do figurino. Sua atracação é feita por uma carreira de colchetes de metro, outro detalhe que atende a necessidade de manter o corpo contido, preso, além de “esconder” as gorduras indesejáveis. Esses colchetes tornavam a roupa pouco prática, pois eram tantos que impossibilitavam que eu entrasse em cena com o tutu completamente fechado.

Nisso, já se tem um dado importante: o meu tutu tradicional, era tradicional para Belém, onde o ballet não possui uma tradição assim tão forte. Apesar do esforço e talento de nossos bailarinos, professores e coreógrafos, nosso principal teatro não possui um corpo de baile e o mercado de trabalho para bailarinos clássicos então, inexistente, esse tutu inicial foi trocado por um definitivo, feito por uma costureira que nunca havia confeccionado roupa para ballet, ele aproximava de um figurino teatral que imitava uma roupa de ballet, não o sendo, em seus mínimos detalhes.

Mas, retornando aos ensaios. Não sei se por todo esse estado de coisas, mas exatamente neste momento - momento de um profundo incômodo – Iracy abandona o processo. Avisa apenas a mim em um intervalo de aula e se recusa a ir até a Marambaia comunicar sua saída para o resto do elenco, justificando esse ato na extrema dificuldade de nos olhar nos olhos e ainda assim deixar o processo de criação.

O dilema da substituição de alguém que deveria ser insubstituível se abate sobre cada um dos envolvidos e diante dos nomes propostos, surge o de Jaderlan Bezerra, ator? Bailarino? O cara que chega pra fazer o papel do cara do teatro. E assim o título passa de *Tá rolando o bafon! A bailarina, a argentina, o anarquista e a Iracy*, para, *Tá rolando o bafon! A bailarina, a argentina, o anarquista e o Jaderlan*.

Assim como o título mudou, questões novas surgem a partir de a chegada de Jaderlan. Entre tais questões aponto um acirramento dos questionamentos acerca dos territórios e pertencimentos às linguagens artísticas, e em especial àquela que lhe coube, o teatro.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

A experiência inicial mais formal de Jaderlan em artes se dá no Núcleo do Dirceu<sup>25</sup>, teatro escola da periferia de Teresina, Piauí, dirigido por Marcelo Evelin<sup>26</sup>, onde Jaderlan estudou teatro físico com Fábio Crazy<sup>27</sup>, dança contemporânea com Elielson Pacheco<sup>28</sup> e onde experienciou seu primeiro solo autoral chamado *Fake*. Este trabalho expõe uma situação de incômodo pessoal, a hipótese de que o próprio Jaderlan seja uma ficção, uma invenção, de ser falso. O contexto do trabalho incluía seus conflitos ante a situação de ser filho adotado; a questão da bissexualidade; a dúvida quanto à realidade da sua situação de artista; questionava inclusive sua nomeação, pois seu nome Jaderlan Noletto Bezerra, segundo ele, é uma invenção de seus pais adotivos, pois seu sobrenome verdadeiro é Teixeira de Souza – nome de sua mãe biológica –. O artista afirma que seu nome é uma invenção institucionalizada, já que consta em seus

---

<sup>25</sup>Plataforma de produção e pesquisa em artes performáticas que opera dentro de um sistema colaborativo, atuando em diferentes linguagens. Tem o bairro Dirceu Arcoverde, maior periferia de Teresina, Piauí, como campo de interesse e lugar de referência urbana. O projeto tem se voltado principalmente para a criação de mercado e plateia para a arte contemporânea, formação de novos criadores e pesquisa de linguagem.

<sup>26</sup>Marcelo Evelin nasceu em Teresina em 1962. É bailarino, coreógrafo, diretor, pesquisador e professor de improvisação e composição. Deixou o Brasil em 1986 para estudar dança e coreografia em Paris na França, onde estudou com Philippe Decoufle, Josef Nadj e Karine Saporta. Em 2006 criou Bull Dancing, uma coprodução Brasil-Holanda. Em 2006 assumiu a direção do Teatro João Paulo II em Teresina-Piauí, onde implantou e dirige o Centro e o Núcleo de Criação do Dirceu, uma plataforma voltada para a pesquisa e desenvolvimento das artes cênicas contemporâneas.

<sup>27</sup>Apareceu na cena artística de Teresina na banda Narguilê Hidromecânico, também dança e atua.

<sup>28</sup>Ator, bailarino, nascido em Teresina (PI). No Núcleo do Dirceu atua como criador, intérprete e pesquisador em dança.

documentos. Todas estas questões pessoais do interprete-criador gradativamente vieram à tona a partir de outras configurações no espetáculo.

Estes momentos iniciais da criação do *Tá rolando o bafon*, talvez tenham sido os mais errantes do processo. Andávamos tateando estes primeiros rabiscos de cena, sem muita certeza de nada, e muitas dúvidas sobre onde chegaríamos com aquilo. Cada encontro era um ruminar a nossa própria presença naquele lugar, nada muito direto, mas havia um processar a dramaturgia que estava implicada no estar, somente estar ali já impunha um sentido dramaturgicamente. Continuamos com nossas cenas, eu, Pedro e Virgínia, esperamos Jader<sup>29</sup> propor algo e juntar-se a nós, expondo-se.

Por fim, Jaderlan nos apresenta uma cena onde recitava o soneto XXI de William Shakespeare<sup>30</sup>. Estratégia firmada por ele para poder dar conta de ocupar o lugar da atriz, sendo ele o “cara que vai representar o cara do teatro”, tendo em conta que sua formação no Núcleo do Dirceu não foi uma formação em “teatro tradicional, quadrado, um teatro impostado”, como o próprio intérprete assume. Ele quis responder o que considerou uma provocação, sua situação de ator fake<sup>31</sup> e contrapor isto ao que mais icônico ele encontrou para representar o teatro e afirmar que ele também sabia fazer um teatro quadrado, expressão usada pelo próprio intérprete para identificar um teatro mais apegado a uma dramaturgia teatral baseada fortemente no texto literário, modo incômodo para alguém que se desconfia, quem se vê como um indefinido.

(...) foi um processo meio doloroso, (...) Vou fazer aqui uma metáfora, talvez nem caiba porque não vivi isso nem viverei, mas é como se fossem as dores do parto, é, acho que é mais ou menos isso mesmo, as dores do parto, que é aquela dor que vocês sentem, mas que depois vendo a cara daquele anjinho, acho que tudo muda, “como uma criança o é para a mãe”(citação de um dos textos do espetáculo). E eu fiquei vendo assim, tô com esse pessoal aí, uma que é do circo, uma que é do ballet, outro que é performance, o Paulo um homem da dança, também, só gente, já artista.

Eles são... Artistas... E eu tô lá ocupando o lugar de alguém que é e que não tá mais e que cada um tem que ocupar seu lugar. Bacana, tá me vindo isso agora de ocupar o lugar, isso de ocupar, acho que foi isso mesmo que eu fiz, que eu busquei fazer e inspiração nenhuma, e isso ainda não tinha pensado no Shakespeare.

Que é que eu vou fazer? Porque eu não queria ser fake, eu não queria fazer qualquer coisa, nem queria fazer de qualquer jeito, nem queria

<sup>29</sup>Jader é o modo diminuído de Jaderlan, este era o modo como chamávamos a ele durante todo o período em que trabalhamos juntos e que persiste ainda hoje.

<sup>30</sup>Foi um poeta e dramaturgo inglês, tido como o maior escritor do idioma inglês e o mais influente dramaturgo do mundo, autor de clássicos como Romeu e Julieta, Macbeth e a Megera Domada.<sup>30</sup>

<sup>31</sup>Fake significa falso em inglês, expressão que é usada repetidamente por Jaderlan durante a entrevista concedida à pesquisadora e que aponta uma forma de auto-identificação.

fazer engessado, queria fazer uma coisa que eu queria fazer, que eu pudesse fazer uma coisa verdadeira. (Jaderlan Bezerra em depoimento à pesquisadora em 03/10/2012)

O modo de Jader se colocar diante da cena de teatro acirrava ainda mais a diferença que existia entre o teatro que ele faz e o teatro dramático textual. Acredito que a formação deste artista está mais próxima daquele formato que permeava as vanguardas estéticas dos anos 60, como fica claro no texto de Sally Bannes, “os atores stanislavskianos convertiam a presença numa interpretação de texto, enquanto os vanguardistas da década de 1960 faziam, com sua presença, um novo texto” (Bannes, 1999, p.215). Esta configuração gerou muitos questionamentos dentro da equipe acerca do talento e de que este artista garantiria uma interpretação teatral de “qualidade”.

As questões que se colocam são diversas e relevantes: o que seria a “qualidade” na interpretação teatral? A partir de que parâmetros se mede a qualidade de um ator? Quais as linhas que contornam o que é ser ator ou não?

É o que chamo de divisão policial do sensível: a existência de uma relação “harmoniosa” entre uma ocupação e um equipamento, entre o fato de estar num tempo e num espaço específicos, de nele exercer ocupações definidas e de ser dotado das capacidades de sentir, dizer e fazer o que convém a essas atividades (RANCIÈRE, 2012, p. 43)

Derrida (1991) aponta a incerteza da palavra como um campo interessante para exemplificar uma experiência com o conceito aqui abordado como instigador da criação artística, assim dá ênfase à “escrita” como “diferença”, em dois sentidos simultâneos, de lapso e de diferença de si, e aponta que a diferença significaria uma ameaça para a própria possibilidade de uma lei geral (Cusset, 2008, p.109). Diferença é apontada como simulacro e deslocamento, para tanto, o filósofo parte dos mecanismos de escrita e leitura, e afirma que na escritura o referente se dissipa e o conteúdo é sempre diferido pela própria escrita. Percebo que essas colocações são impressionantemente relevantes para tratar do modo de operação artístico em jogo neste processo, a palavra é incerta, portanto em diferenciação consigo mesma, desta maneira, ao escrever uma das linguagens artísticas elencadas aqui suspeito estar inscrevendo junto, as incertezas que rondam essa mesma palavra, por outro lado, o sujeito que é apresentado no experimento como atuante de uma ou de outra linguagem, reafirma em si as rachaduras, estalos e transtornos que surgem entre a palavra e a coisa que se tenta representar.

Quando cito, por exemplo, o papel de performer, este é apontado para Pedro Olaia que tem formação teatral dentro da Escola de Teatro e Dança da UFPa. Essa formação dá contornos característicos a este ator/performer que escolheu a rua como

palco, mas nem por isso abdica de uma voz treinada para impostar-se de uma forma bem característica do fazer teatral. De outro modo, Jaderlan Bezerra, que teve sua formação no Núcleo do Dirceu, teatro escola que oferece uma formação teatral alternativa, se aproxima muito mais do papel do performer, não possui a voz impostada, característica do fazer teatral em sua tradição. Fica, pois a questão, o que é ser ator? O que é ser performer?

Há dias em que cada pessoa que encontro, e, ainda mais, as pessoas habituais de meu convívio forçado e cotidiano, assumem aspectos de símbolos, e, ou isolados ou ligando-se, formam uma escrita profética ou oculta, descritiva em sombras da minha vida. O escritório tornasse-me uma página com palavras de gente; a rua é um livro; as palavras trocadas com os usuais os desabituais que encontro, são dizeres para que me faltasse o dicionário mas não de todo entendimento. Falam, exprimem, porém não é de si que falam, nem a si que exprimem; são palavras, disse, e não mostram, deixam transparecer. Mas, na minha visão crepuscular, só vagamente distingo o que essas vidraças súbitas, reveladas nas superfícies das coisas, admitem do interior que velam e revelam. Entendo sem conhecimento, como a um cego a quem falem as cores. (PESSOA, 2009, p. 51)

Todas estas questões se relacionam com a questão da diferença, pois que a diferença é exatamente é aquilo que dribla a norma e a “qualidade” apontada pela equipe circunda exatamente a norma, a posição de Jaderlan como aquele que não se enquadra a uma “norma de qualidade” me aproxima de um jogo entre norma/qualidade/diferença, esse jogo lança as relações em um dissenso entre aqueles dentro da equipe do espetáculo que percebiam o não enquadramento de Jaderlan como interessante, provocador e desejável e um outro grupo que questionavam a presença dele e a afirmativa que ele seria “o ator” do espetáculo, dissenso esse gerado pela diferença.

Assim o dissenso, antes de ser uma oposição entre um governo e pessoas que o contestam, é um conflito sobre a própria configuração do sensível. Os manifestantes põem na rua um espetáculo e um assunto que não tem aí seu lugar. E, aos curiosos que vêem esse espetáculo, a polícia diz: “Vamos circular, não há nada pra ver”. O dissenso tem assim por objeto o que chamo o recorte do sensível, a distribuição dos espaços privados e públicos, dos assuntos de que neles se trata ou não, e dos atores que têm ou não motivos de estar aí para deles se ocupar. Antes de ser um conflito de classes ou de partidos, a política é um conflito sobre a configuração do mundo sensível na qual podem aparecer atores e objetos desses conflitos (RANCIÈRE, 2006, p. 373)

Um fluxo de questionamentos assolava todos no processo, questões de várias naturezas que não permitiam uma acomodação, o nosso estado era um estado de

constante prontidão, prontidão para qualquer acontecimento que ocorresse. E se o dissenso já adentrava definitivamente na cena a partir dos desacordos acerca da figura de Jaderlan, no decorrer do processo ele se esparramou, deitou chão, sob várias questões, que iam desde a escolha de uma música para determinada cena, até a concepção dos figurinos.

A princípio toda a visualidade do espetáculo ficaria a cargo de Nando Lima - que posteriormente saiu da produção por excessos de compromissos - mas em sua primeira visita ao ensaio, após nos assistir deixou a proposição de que via aquilo a que tinha assistido, naquele lugar específico com algo semelhante a um cabaré, afirmou ainda que não gostaria de disfarçar o espaço e sim assumir sua desarrumação e sua não identidade como espaço cênico, ele nos via fazendo algo como os vaudevilles, por isso acreditava inclusive na possibilidade de venda de cervejas durante o espetáculo e em uma grande queima de fogos ao final.

Essas imagens suscitadas por Nando foram surpreendentes para todos nós, para alguns foi positivo e agradável e a outros suscitaram medo e desconforto. Para Paulo Paixão seria muito interessante o deslocamento proposto por Nando, pois todas as impressões que ele nos havia comunicado gerariam, caso acatadas, determinado nível de rompimento com regras silenciosas, mas tradicionais quanto ao relacionamento artista-público na cena tradicional. Para Virgínia Abasto a analogia com o cabaré, poderia reafirmar estereótipos que rondam a história das mulheres que trabalham na cena, sejam elas atrizes, bailarinas ou circenses, todas em determinadas épocas foram e ainda o são vistas como prostitutas, o que para esta artista circense que está envolvida em um movimento de mulheres do circo que busca exatamente o combate a este tipo de estereótipo, tornava a situação no mínimo desconfortável.

Com a saída de Nando do espetáculo, suas ideias não se mantiveram, mas a palavra cabaré nos conduziu a um outro momento e a um outro lugar.

Paulo Paixão, a partir do cabaré de Nando, sugeriu que estudássemos o cabaré Voltaire. Este era originalmente o espaço onde surge o movimento dadaísta no início do século vinte. Lugar de refúgio para os artistas, para os marginais e aqueles que fugiam da guerra.

No início de fevereiro de 1916, Hugo Ball, um filósofo e poeta alemão, refugiado de guerra na Suíça, fundou o Cabaré Voltaire em um bar chamado Meierei, situado num “bairro ligeiramente suspeito na altamente respeitável cidade de Zurique”. O cabaré Voltaire era um misto de night club e de sociedade artística, projetado como um “centro para entretenimento artístico” onde poetas e artistas jovens

eram convidados a trazer suas idéias e colaborações, declamar seus poemas, pendurar seus quadros, cantar, dançar e fazer música (ADES, 2000, p.81).

Essa ideia do cabaré como sociedade artística, espaço para que o artista se exponha, exponha sua obra, ganhou espaço cada vez maior na idéia que estava sendo gerada sobre o processo.

Em determinada ocasião durante o período dos ensaios, Paulo nos informou sobre o falecimento, no mesmo dia, de Chico Anísio e Millôr Fernandes. Estes acontecimentos trouxeram até nós reflexões quanto à obra e a finitude das estrelas, o que provocou o desejo de homenagearmos algumas delas, de qualquer área artística que quiséssemos. Assim cada um de nós escolheu a sua estrela.

Eu escolhi Dalva de Oliveira por muitos motivos, entre os quais, ela ser a voz que cantava *O dia que me queiras* em minha primeira experiência do que eu acreditava à época ser dança contemporânea, esse trabalho tinha por título *Variações sobre um tema de amor* e tinha a coreografia e direção sob a responsabilidade de Cláudia de Messeder, bailarina e atriz fluminense que possuía uma relação de extrema admiração pela coreógrafa alemã Pinna Bausch, admiração que transparecia em sua atuação como coreógrafa.

Um dado importante na criação de minha cena da Dalva foi a experiência que tivemos eu, Pedro Olaia e Iracy Vaz de compartilharmos em uma aula experimental, repassar uns aos outros noções de nossas linguagens. Na aula de performance ministrada por Pedro Olaia ele pediu que fizéssemos uma caminhada de um canto ao outro do salão do Sindtufpa, essa ação deixou um rastro muito forte em meu corpo e a cena de Dalva me oportunizou externar cenicamente esta sensação. Paulo Paixão ao assistir minha cena sugeriu que eu assistisse a coreografia de Kazuo Ohno onde ele homenageava a dançarina espanhola La argentina.

Uma imagem importante para essa criação foi também uma cena da minissérie *Dalva e Herivelton* exibida pela Rede Globo, onde em uma cena Adriana Esteves, atriz que representava Dalva, após ter feito um show, esperava durante a madrugada inteira seu marido dentro de um carro à porta de uma boate enquanto ele a traía com outras mulheres.

Toda essa sobreposição de pessoas, imagens e acontecimentos, além das inúmeras vezes que assisti vídeos da própria Dalva de Oliveira em cena se acumularam de forma a criar uma cena de dança mínima, mas profundamente emocionante para mim. A sensação que ainda hoje tenho ao entrar em cena é me emprestar para Dalva,

dar corpo a um titã. A emoção incontida na voz desta estrela torna meu corpo trêmulo, o desejo de um amor pleno em reciprocidade torna os passos contidos e difíceis, a profunda tristeza e desesperança contidas nas doces frases que falam de rosas, céus estrelados e brisas perfumadas tornam todo o corpo ocupado por uma emoção que é Dalva.

Pedro Olaia escolheu Clarice Linspector, através de seu texto *A hora da estrela*. Essa obra entra como recorte em inúmeros momentos do espetáculo, Clarice serve de embasamento para falarmos sobre as estrelas como corpos celestes e serve também como fala para seu personagem que se apresenta como uma estrela manipulada, velha e triste que tem sua vida revirada publicamente apenas para constatar que ela já não é interessante para ninguém.

Jaderlan homenageou Carmem Miranda, uma artista que segundo ele, é tão fake<sup>32</sup> quanto ele. Sobre o processo de criação desta cena, o artista discorre da seguinte maneira.

A Carmem surgiu no banheiro. Eu tava tentando gravar, decorar o texto do Shakespeare, o soneto, e aí eu lembrei que a gente cantarolando a gente memoriza mais rápido e tal, aí eu comecei, não sei se foi com o Tica, Tica bum ou se foi com O Que é que a baiana tem. E aí lá no Bafon a gente tava falando sobre musa, sobre diva, sobre artista, homenagear artista e tal, cada um ficou - pelo que eu entendi - responsável de pensar num artista, homenagear um artista e tal. E eu pensei na Carmem. Égua a Carmem é louca, Carmem é artista e é fake também, e é uma mistura de coisas, tá... E aí eu fui pro youtube e vi Carmem e tal e nem sei que. Lembrei das histórias dela ter ido pros Estados Unidos e ela voltou, e quando ela volta e tal e a música que ela diz, disseram que eu voltei americanizada. E as coisas vão vindo sabe assim, até que, como é que eu vou levar isso pro palco? Eu não quero fazer simplesmente a Carmem, sabe, me vestir de Carmem pra fazer Carmem, mesmo porque eu não vou conseguir, até porque eu já tava tentando fazer a Brithney e eu já tava vendo que não ia conseguir fazer a Brithney e como é que eu vou fazer isso? Não sei... E aí eu... As coisas foram vindo, sei lá... Não sei se primeiro eu peguei o vestido da Bárbara e eu, sei lá... Não sei... Aí ouvindo a música “cai, cai, cai, cai, eu não vou te levantar, cai, cai, cai, cai quem mandou escorregar”, e aí veio a coisa da fruta na cabeça... Como é que ela consegue carregar chapéu? Nada assim uma coisa pensada, linear, sempre estalos... Se eu for tentar equilibrar as frutas na cabeça eu não vou conseguir, não sei, não sei dizer... Não sei se foi na hora, se já foi lá no ensaio tentando colocar as frutas na cabeça, caiu e eu lembrei da música, “cai, cai, cai, cai eu não vou te levantar”, foi um momento de... Sei lá... De que aconteceu mesmo no momento, de cai de novo

---

<sup>32</sup>Jaderlan utiliza essa expressão em diversos momentos como auto-referência e como modode descrever e brincar com obras e pessoas que segundo ele vacilem entre uma legitimidade e um modo falseado, por este motivo decidi manter a expressão usada por ele a substituí-la pela expressão, falso, que seria a tradução para o português.

coloca na cabeça, cai de novo coloca na cabeça e eu seguro, cai diabo! Fica no chão! Ah! Cai, cai, cai, cai eu não vou te levantar. Cai, cai, cai, cai quem mandou escorregar... E sei lá foi indo... (Jaderlan Bezerra em depoimento à pesquisadora em 03/10/2012).

A descrição que Jaderlan faz de seu processo de criação surge como oportunidade para expor os esboços desenhados por Virgínia Abasto sobre sua cena da lira, oportunidade que é uma deixa, aquele momento em que um artista dá um sinal sutil para que o outro perceba que é a sua hora de estar sob as luzes.

Cabe perceber as sutilezas que se apresentam aqui, cada sujeito possui disparadores criativos diferentes, contaminações artísticas inerentes as suas histórias, e se a dança é, como afirma Katz, o pensamento do corpo, os processos de criação se configurarão de modo tão diferente quanto o são seus criadores.

O depoimento de um artista e o desenho de outro artista, ambos expõem seu processamento de uma dança que é um intrincado jogo de organização cênica.

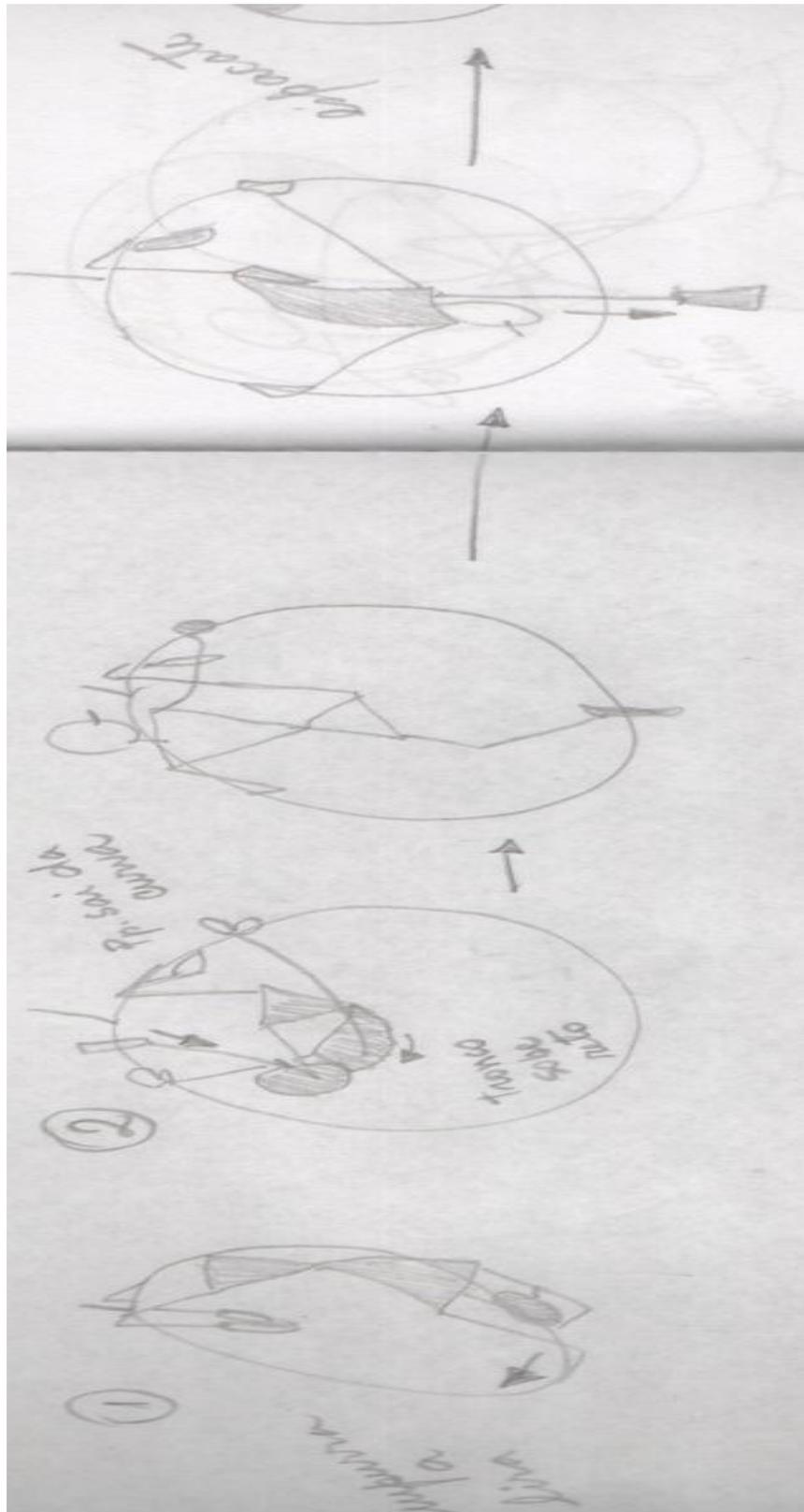
Cada corpo, com suas heranças, oferece condições particulares para processarem-se as aquisições que o modificam, cumprindo ajustes adequatórios – que são uma espécie de taxa alfandegária paga pelo corpo, para fins da informação processada (...).

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)

Encontro dança no fazer de cada um dos artistas envolvidos na criação do espetáculo, mas me detenho no exemplo acima pelas suas imagens preciosas, dança pensamento exposta em diferença. Dança enquanto processo cognitivo corporificado, neste processo todas as informações que atravessaram o corpo durante sua história são suscitadas para uma seleção sobre o que é pertinente para emergir naquele momento, momento de criação do espetáculo.

A dança é, portanto, um produto histórico da ação humana: cada corpo constrói uma dança própria que, no entanto, é relativa ao conjunto de conhecimentos disponibilizados em cada circunstância histórica e aos padrões associativos que o corpo desenvolve para estabelecer as suas correlações com o mundo – outros corpos, outras danças, outros conhecimentos (BRITTO, 2008, p. 30).

**Fig. 13** : Estudo de  
Virgínia Abasto para cena  
da lira



Fonte: Arquivo pessoal

Extremamente comprometida com o circo, as artes circenses e tudo o que ronda este universo, na configuração final do espetáculo ela é quem mais ocupa espaços e cenas. O discurso da artista sempre está recheado de referências a este modo de produzir arte, todas as dificuldades que rondam o circo serviram para questionar se sua presença em Belém é um modo de resistência. Alçar voo no trapézio seria então o exercício e a opção do artista pelo sonho? Não sei... Falta algo, e talvez dar voz à mulher que sorri pendurada e alçando voo, mesmo diante do risco e da dor, talvez nos faça entender um pouco melhor essa imagem. O que a mobiliza a fazer o que ela faz e como ela se vê?

Como pessoa, quanto à visão social da coisa, principalmente em Belém, muito desvalorizada, eu chego inclusive nos núcleos artísticos e o próprio visual né, mambembe, o próprio ter que carregar as coisas é muito desprezado, entre os próprios artistas. Eu chego numa academia de dança, às vezes e o visual, né, interfere, é... Fora a parte, por exemplo, se eu for dar aula em um outro lugar que não seja, né que lide com artes, as pessoas pensam, Ah você faz o que? Circo? E se você não é de um circo de lona, ainda fica mais estranho. Então eu moro hoje numa cidade onde é muito difícil ser pessoa, ser artista de circo.

(...) Fazer o que eu faço é uma forma de resistência, mas eu entendi que é uma forma de conseguir viver, que eu não consigo viver sem isso que eu faço. Eu vivi três anos..., Eu, eu cansei..., durante três, depois que voltei de São Paulo, com o número pronto, que eu busquei em todo Belém e não consegui onde dar continuidade, eu cansei, não tem aquela a..., a bailarina não pendura as sapatilhas, o boxeador não pendura as luvas, eu pendurei as amarras, e eu não subi mais por três anos e a tristeza tomou conta de mim, e isso é algo muito comum entre os artistas de circo, a gente não sabe viver sem isso, e eu, sinceramente, não sei viver sem isso, o que eu faço eu faço por sobrevivência, mais do que isso, mais do que resistência, hoje, é por mim. (VÍRGÍNIA ABASTO, em depoimento no dia 07/03/2012).

Jacques Rancière<sup>33</sup> em uma comunicação que tem por título, *Será que a arte resiste a alguma coisa*, propõe pensar exatamente sobre essa relação entre arte e resistência e começa afirmando que no mundo da opinião, o que seria o senso comum, a junção destas duas palavras, arte e resistência, faz imediatamente sentido, pois se entende que a arte resiste de diversos modos e que converge em um poder único, e assim “o clichê do artista livre e rebelde é uma ilustração fácil e corriqueira dessa lógica da opinião” (Rancière, 2007, P. 1), como vemos a afirmação da mulher-que-sorri, assim como do filósofo afirmam uma profundidade maior nesta questão do que afirma o senso comum.

---

<sup>33</sup>Filósofo francês, professor aposentado da universidade paris 8 e que possui uma obra referencial sobre arte e política.

Quando no depoimento a trapezista diz, “eu não sei viver sem isso, o que eu faço eu faço por sobrevivência, mais do que por resistência, hoje, é por mim”, percebo que mais que uma forma enquadrada e um discurso fácil do que seja a resistência artística, é aí mesmo que reside toda a força da resistência política. Em primeiro lugar, resistir é assumir a postura de quem se opõe à ordem das coisas, a própria ação de estar no trapézio já é estar em estado de resistência, em uma cidade onde o circo passa, não fica, uma artista que fica, resiste, existe. Existir dessa forma é uma resistência ainda mais radical. Pois como afirma Rancière, “A resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política. Ela não é a imitação ou antecipação da política pela arte, mas propriamente a identidade de ambas. A arte é política” (Rancière, 2007, p.3).

Em sua fala a mulher-que-sorri não se propõe a levantar bandeiras políticas pela resistência da arte, e é nesse ato mesmo de negação que está a força de sua ação política, estar nesta cidade, ser uma artista de circo sem lona, “invadir” espaços, alterar o “visual” dos espaços da arte em Belém, carregar o circo é carregar a arte nesta cidade, é tornar mais densa, é causar estranheza, é interferir, é dificultar, gerar dificuldades de organização, até mesmo tornar mais intrincado o ato de categorizar a arte. Pois, se pode chamar de circense a uma artista sem circo?

Classificar significa separar, segregar. Significa primeiramente postular que o mundo consiste em entidades discretas e distintas; depois, que cada entidade tem um grupo de entidades similares ou próximas ao qual pertence e com as quais conjuntamente se opõe a algumas outras entidades; e por fim tornar real o que se postula, relacionando padrões diferenciais de ação a diferentes classes de entidades ( a evocação de um padrão de comportamento específico tornando-se a definição operacional de classe). Classificar, em outras palavras, é dar ao mundo uma estrutura; manipular suas probabilidades, tornar alguns eventos mais prováveis que outros, comportar-se como se os eventos não fossem casuais ou limitar ou eliminar sua casualidade (BAUMAN, 1999, p. 9).

Deve-se ser leve, leve como um sonho, isto é arte para muitos. Ao expor o peso de carregar, o trabalho braçal de montar e desmontar equipamentos, a circense, expõe juntamente o revés da arte, aquilo que até o modernismo a arte não se permitiu mostrar, o seu avesso contido nela mesma, e em uma cidade que vive uma crise de tempos, pois aqui muitos períodos convivem no mesmo tempo cronológico, como a cidade de Belém, abrir-se espaços de atuação para o circo é lutar por fendas sensíveis que comportem o peso, largura e principalmente a altura do circo.

Neste momento, em meados do mês de abril, começamos a discutir sobre a configuração do roteiro do espetáculo, tínhamos um texto base que falava sobre o

nascimento das estrelas, dos corpos celestiais, mas se Paulo Paixão acreditava que este era um bom texto base, tal não era unanimidade entre o elenco. Principalmente eu e Virgínia tínhamos uma série de resistências ao texto, em meu caso era uma questão relacionada principalmente com minha voz, que acredito ser baixa e não colocada, o que naquele momento me deixaria em situação de inferioridade frente aos outros intérpretes.

Este texto chegou até nós através de Paulo, pois durante os ensaios aconteceu a morte de Chico Anísio e Millôr Fernandes, fato que nos fez questionar sobre a vida e a morte das estrelas, e que rastro uma grande estrela deixa ao desaparecer. O texto nos servia de metáfora para uma série de questões como o que é ser artista e o que é ser estrela? Como se dá a formação desta, como nasce uma estrela? Que tipos de estrelas existem? Quais as diferenças entre elas? E como elas morrem?

**Fig. 14:** Elenco e direção discutindo acerca do roteiro do espetáculo.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

O circo ocupava cada vez mais espaço dentro do espetáculo, sua visualidade era preponderante, e Virgínia era “gulosa” em cena, após o tecido, foi gradualmente acrescentando o trapézio, a lira, os malabares de fogo e inicialmente ainda tinha aspirações de usar as pernas de pau, malabares de luz e acrobacias. Mas por fim, quatro números entraram no roteiro final.

Essa gula por espaço para o circo era muito decorrente das inúmeras dificuldades de se trabalhar com esta linguagem em uma cidade como Belém do Pará, cidade citada em uma das entrevistas feitas por Virgínia durante sua pesquisa de

mestrado como, cemitério de circenses. Tal dificuldade é clara pela dificuldade de encontrarmos espaços para ensaiarmos e nos apresentarmos. Dificuldade claramente exposta nas falas da artista circense.

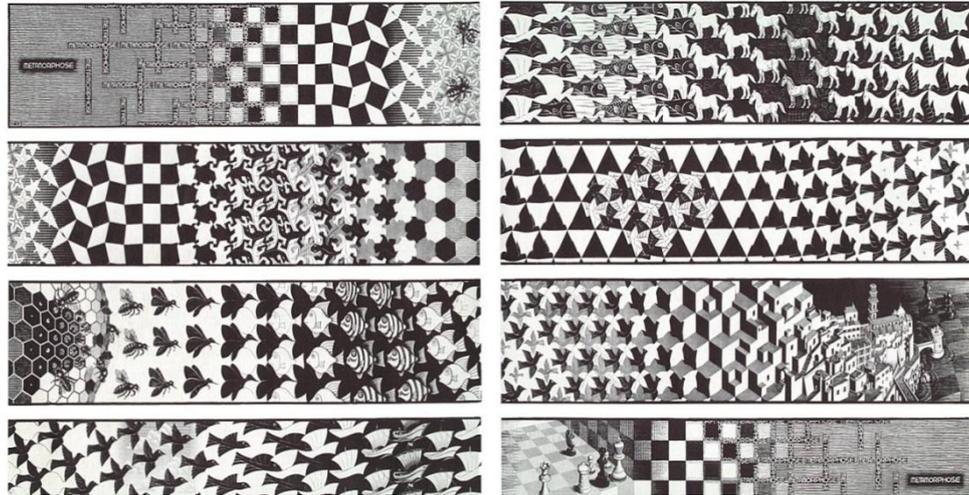
A crescente “ocupação” no processo das outras linguagens produzia dúvidas quanto àquele espetáculo ser realmente “de dança”, dúvidas que aumentavam à medida que ouvia dos funcionários do clube que sediava nossa montagem que, estávamos fazendo teatro.

Afirmção repetida inclusive por integrantes da produção, isso me causava estranheza na medida em que havíamos ganhado um edital de dança para subsidiar a montagem, e eu, a proponente do referido projeto “de dança”, sou uma artista reconhecida como sujeito ligado ao fazer dança na cidade de Belém do Pará. A mesma incerteza me sobreveio quando a artista circense que compunha o elenco afirmou que eu era muito mais atriz que bailarina, um choque! Eu? Que não conseguia dar o texto corretamente? Eis-me diante da divergência e incerteza, duas características da diferença derridiana, esta diferença que me fala sobre a distância que existe entre a coisa que há e a palavra que aponta para a coisa que há. Este conhecer-me bailarina, mas desconhecer-me atriz, ao chocar-me com minha própria diferença percebi ali este modo de diferença como elemento integrante deste *Bafon*. Quando se põe em jogo a palavra bailarina, existem brechas diferenciais entre essa palavra e a pessoa que se coloca como tal, essa brecha é incômoda, brecha que desloca minha identidade artística e que, insuportavelmente, sugere essa mesma identidade como mero simulacro.

Vivemos todos longínquos e anônimos; disfarçados sofremos desconhecidos. A uns, porém, esta distância entre um ser e ele mesmo nunca se revela, para outros é de vez em quando iluminada, de horror ou de mágoa, por um relâmpago sem limites; mas para outros ainda é essa a dolorosa constância e quotidianidade da vida. (PESSOA, 2009, p.172)

Desta maneira sigo afirmando que a diferença nos desloca e nos burla, de tal forma que acreditando eu, estar a par de com o que estava lidando, eis aí a diferença me traindo, burlando afirmativas indenitárias que eu acreditava muito fixas e estáveis. Percebo o *Bafon* como diferença, mas essa diferença vai além e me toma e tudo prossegue em um complexo entrelaçamento.

**Fig. 15:** Metamorphosis de Escher



Fonte: Wikipainting.org

O artista inglês Escher, em seu trabalho a partir da técnica do grafismo, possui toda uma série de imagens que nos levam a percorrer visualmente e sensorialmente o acontecimento da metamorfose, a transformação, aqui assumo metamorfose como trânsito, como sinônimo de percurso, algo que não tem ponto final, é constante e nos leva a estar em diferentes lugares artísticos e territórios políticos. O artista nos provoca ao devir, um constante vir a ser, pássaro em devir prédio, abelha em devir peixe, peixe em devir cavalo. Tal qual, bailarina em devir atriz, atriz em devir circense, circense em devir performer.

É preciso, pois, que a coisa nada seja de idêntico, mas que seja esquatejada numa diferença em que se desvanece tanto a identidade do objeto visto quanto a do sujeito que vê. É preciso que a diferença se torne o elemento, a última unidade, que ela remeta, pois, a outras diferenças que nunca a identificam, mas a diferenciam. (DELEUZE, 1988, P. 62)

Esse deslocamento próprio da diferença provoca um retorno, um ritornelo, ou uma repetição como diz Deleuze, “todas as identidades são apenas simuladas, produzidas por um “efeito” óptico por um jogo mais profundo que é o da diferença e da repetição” (Deleuze, 1988, p. 8). A repetição trata de elementos distintos que constituem o mesmo conceito. E pensando assim, quantos elementos cabem no conceito dança, pensemos em dança moderna, dança de salão, dança de rua, dança circular, dança clássica, quantas danças cabem no conceito dança... Danças se repetem sem nunca se repetirem. E mesmo quando elencamos apenas uma dessas nomenclaturas, por exemplo,

dança contemporânea, as diferenças se multiplicam, são incontáveis danças contemporâneas que se apresentam.

É por isso, mesmo, que ao suscitar no *Bafon*, a bailarina, essas diferenças e repetições se apresentam multiplicadas por tantos quantos forem as confrontações entre a bailarina que sou, ou que simulo ser, e a bailarina que cada pessoa que assiste ao *Bafon* espera decodificar naquele signo (eu) que se coloca em cena. A multiplicidade também pode ser pensada como um sistema que gradativamente se vai complexando, pois são quatro artistas, que se multiplicam em quatro linguagens cada um e que depois se multiplicam mais uma vez pelo número de cenas existentes no espetáculo.

Outro modo de visibilidade que o os conceitos de diferença e repetição trazem à tona - mas este não é exclusivo deste processo em especial - é o próprio processo de ensaio. Mas se este modo não é exclusivo do *Bafon*, ele foi exercitado de modo exaustivo aqui, pois mesmo que o roteiro permanecesse o mesmo, a ação, a cena, nunca o era. Vivenciamos uma cena que se repetia e que nos tomava, nos extinguíamos, exaurimos, até quase não aguentar, nos quebramos, partíamos a nós mesmos e éramos partidos, sem saber onde algo começava ou terminava.

Traço como uma cartografia da diferença, coisa árdua para se tratar. A diferença vai como contaminando todo o processo e ocupando diversas dimensões deste território que chamo *Bafon*.

Exponho mais uma dessas dimensões, essa, trata exatamente de momentos nos quais o artista é confrontado com seu fazer, sua competência e seu pertencimento, qual sua ligação a determinado modo de operar a arte. Este ritornelo é sempre o mesmo, não sendo o mesmo.

Quantas vezes me perguntei, será que sou mesmo uma bailarina? Ou a questão recorrente para Jaderlan, será que sou artista? Mas, apesar da pergunta se repetir, as situações que provocaram tal questão eram sempre diferentes, e as respostas, mesmo nas ocasiões em que foram as mesmas, nunca o eram, porque os motivos que nos levaram a concluir de um modo ou de outro, sempre diferiram.

Aos momentos iniciais da criação do espetáculo onde sou obrigada a dançar a variação do prelúdio de *Les Sylphides*, me causa um profundo e doloroso questionamento sobre que bailarina é esta que eu afirmo ser, ao mesmo tempo ouço do diretor falas como: Não vou te corrigir, tu és uma mestra de ballet, precisas criar vergonha e ensaiar!

Como lidar com essa armadilha, como ser a bailarina reconhecida, a mestra reconhecida e estar diante de uma dança que não se concretiza do modo adequado no meu corpo?

Os trabalhadores emancipados formavam para si, *hic et nunc*, outro corpo e outra “alma” desse corpo – o corpo e a alma dos que não estão adaptados a nenhuma ocupação específica, que põem em ação as capacidades de sentir e falar, de pensar e agir que não pertencem a nenhuma classe em particular, que pertencem a qualquer um (RANCIÈRE, 2012, p. 43)

Posteriormente - a repetição com diferença, pois que a cada vez que vivenciava a cena coisas me assolavam – me levou a lugar em que a bailarina que havia em mim transitou para um lugar de existência, portanto de fluxo. E a potência foi experimentada em um espaço onde o ballet e a intérprete criadora se relacionavam, os inúmeros personagens dançados, amados, aspirados por mim em mais de vinte anos como bailarina percorriam meu corpo, nenhum se fixava, rastros de Odete, de Odilles, Sylphides, Quitéria, Giselle, Cisnes todos passavam por meu corpo numa efusão de emoções, de sensações que eram minhas, não dos personagens, pois que eu era cada uma das mulheres que me atravessavam.

É frequente eu encontrar coisas escritas por mim quando ainda muito jovem – trechos dos dezessete anos, trechos dos vinte anos. E alguns têm um poder de expressão que me não me lembro de poder ter tido nessa altura da vida. Há em certas frases, em vários períodos, de coisas escritas a poucos passos de minha adolescência, que me parecem produto de tal qual sou agora, educado por anos e por coisas. Reconheço que sou o mesmo que era. E, tendo sentido que estou hoje num progresso grande do que fui, pergunto onde está o progresso se então era o mesmo que hoje sou. (PESSOA, 2009, p. 151)

Segundo Silva (2000, p.), diferença não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A diferença não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A diferença tampouco é homogênea, definitiva acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a diferença é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A diferença é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A diferença está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A diferença está ligada a sistemas de representação. A diferença tem estreitas conexões com relações de poder. Acredito, pois, que todos estes dados estão em jogo, em movimento, dançam neste *Bafon*.

Se por um lado a pesquisa tem por objetivo refletir a diferença e dissenso como potência de um processo de criação em dança, este mesmo território, denominado

*Bafon*, nos questiona sobre maneira acerca de nossas diferenças, e o porquê de nossos conflitos. Essas questões vazam em escritos de Pedro Olaya sobre o que é o *Bafon* para ele.

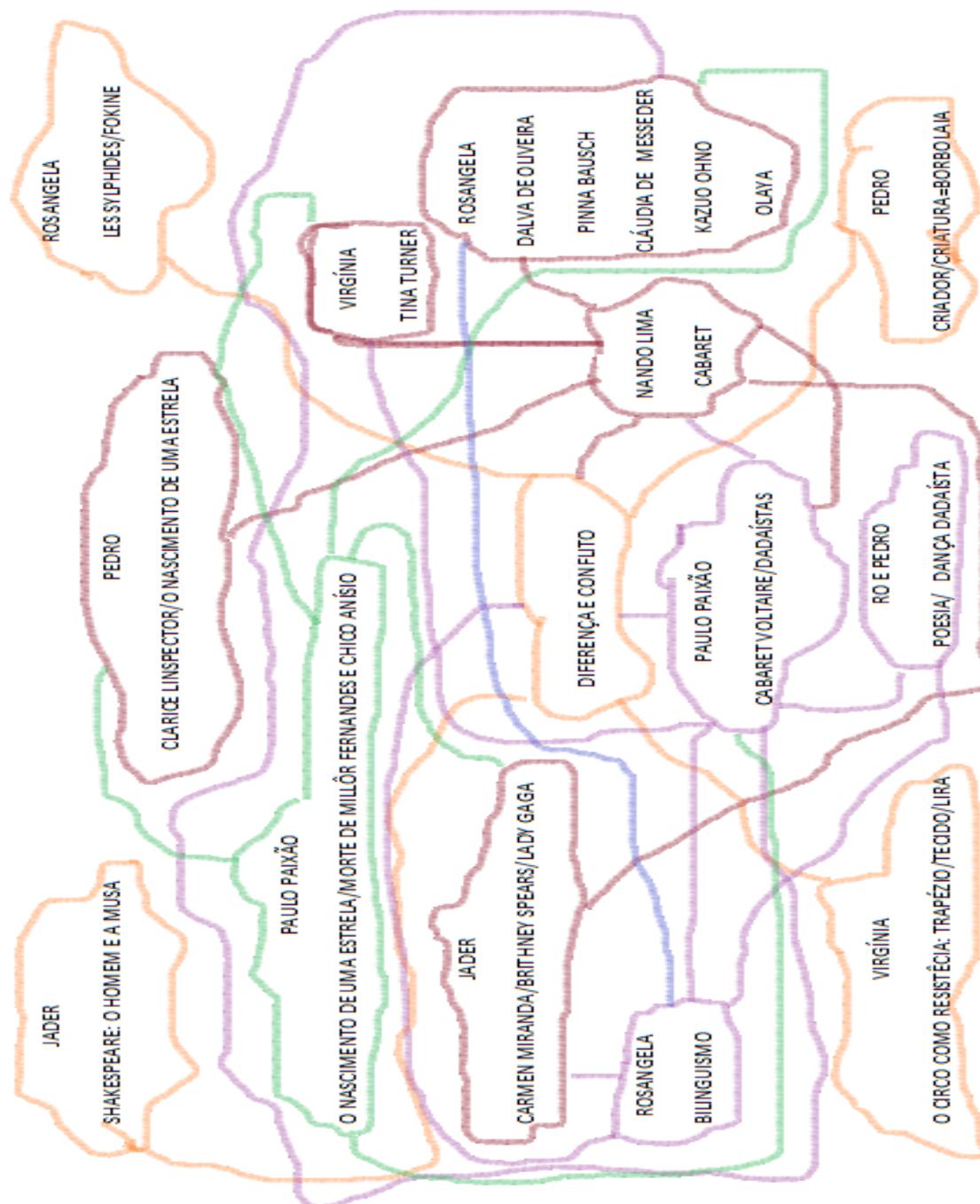
Doçura dor (des) afeto rede experiência estrela respeita o artista morte vida sonho tudo era brilhante colorido amarelo verde azul lilás fúcsia estrela explosões gás hélio hidrogênio arte vida dor alegria sonho luz luzluz a hora da estrela clarice Hilda Dalva Elis Carmem Britney William Millôr física gravidade pressão temperatura até além infinito espaço grandeza explosão mínimo máximo até onde chegar a luz aqueles pontinhos luminosos quebra continuo amor amorodio talvez sonhar tesao cansativo cansativo folhas secas adolescência nascimento morte amor ódio sonho sonho deus amores amoresamores nascimento indagações respostas ? Duvidas duvidas nascimento deus ? Morte morte amores amoresamores colares colares te amo Matheus do jeito q vc passou na minha vida vida morte morte renascimento ressuscitar trigo pao vida sangue cristo deus deus nascimento morte vida outra vida quem sabe vida sobrevida vida vidavida arte artearte ser não ser estar estar não não estar star ornot star mistico ser mítica mística vida star não star enviroments quedas de um anjo sem luz nascimento de gatos nascimento de gatinhos e gatões nascimento de animais seres estares animais invertebrados que pensam ou acham que sim não talvez no principio era o verbo palavra travada engolida reprimida subjugada ? solta a lingua destrava o corpo entra n cena e n jogo não joga não jogo jogojogojogojogo boal teatro teatro vida vida star performer star star pop no sense no tv no \$ no nosiiiiiiiiim até porque tudo no mundo começou com um SIM. (Depoimento de Pedro Olaia via e-mail em 05/09/2012)

O depoimento torna visíveis graficamente desregramentos e estranhamentos que percorrem o processo de criação do *Tá rolando o Bafon*, Essa grafia sem vírgula, gaguejada, não linear, que dribla a regra de ortografia, volta a apontar também para o espaçamento entre coisas. Outro exemplo disso é o uso da poesia dadaísta *Gadji Beri Bimba*, usada no decorrer da criação como mote para questionamentos acerca dos contornos e fronteiras da arte.

Gadji beri bimba glandridi laula lonni dacori  
 gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa  
 laulitalomini  
 Gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu  
 sassala bim  
 Gadjama tuffm i zimzalla binban gkigla wowolimai  
 bin beri ban  
 Okatalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini  
 hooogadjama  
 Rhinozerossola hopsamen  
 bluku terullala blaulala loooo  
 A poesia abandona a língua, como a pintura o fez com os  
 objetos. (HUGO BALL)

Tal qual uma complexa coreografia, onde várias sequências são executadas por diferentes grupos de intérpretes em variados espaços da cena, o processo de elaboração de roteiro prosseguia, chegamos ao momento em que as conexões começavam se apresentar em contornos mais complexos, para tentar entender com chegamos ao ponto onde estávamos, elaborei um gráfico, uma cartografia não para se achar, mas para se perder.

Fig. 16: Primeira imagem força do processo de criação a qual denominei uma cartografia para se perder.



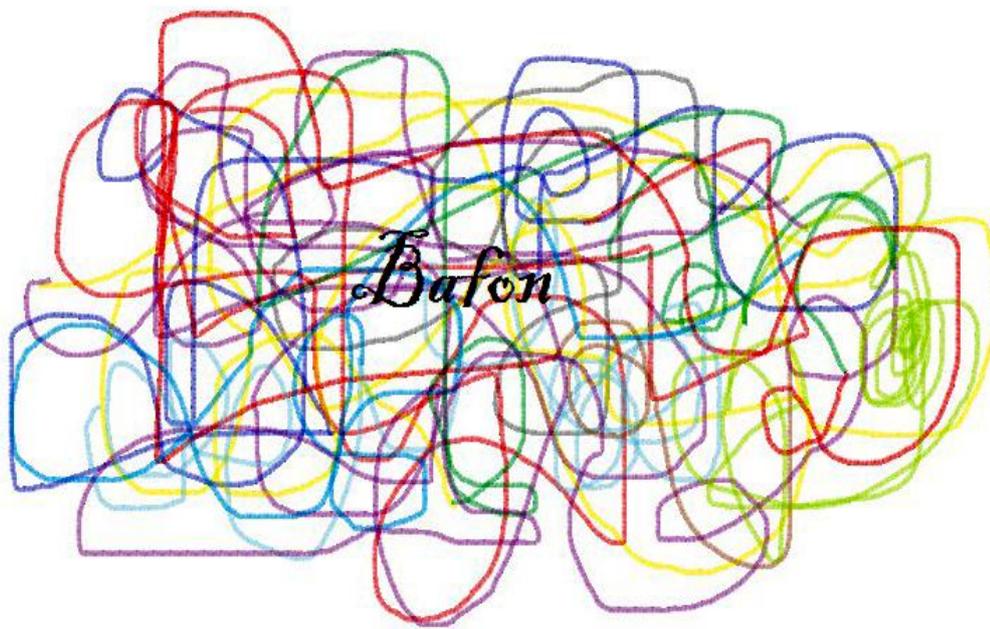
Fonte: Arquivo pessoal

A imagem força que apresento é a sensação que me tomava neste período do processo de criação, final de abril e início de maio, pois haviam se juntado às cenas iniciais, pessoas e ideias que nos levavam a outros pontos da criação num deslocar constante. Cada percurso une pontos, não há uma definição precisa de qual é o ponto de chegada e o ponto de partida, o que ficou registrado é o fluxo de informações experiências. As linhas cruzam-se em interseções imprecisas, ocasionais e transitórias, cada experiência de contato é única, sem garantia de precisão.

O conceito de nomadismo, já exposto anteriormente, surge no processo de criação desde o início, mas foi a partir desta imagem força que se lançava à compreensão do que seria este percurso coreográfico, amplos deslocamentos, com impulsos que possibilitavam variados graus de energia, planos e níveis que faziam o corpo percorrer uma rica variação de espaços movimentos. Essa imagem dança denominada *cartografia para se perder*, esboço gráfico – ou seria esboço coreográfico? – inicial, era uma tentativa de compreender como os dados foram se interligando no decorrer do processo de criação. Porém, o trânsito nômade foi tomando tal grau de complexidade que fui obrigada a abandonar os pontos de início e as conexões, restando assim, as linhas de fluxo formando a imagem força proposta.

Sucessivas imagens força, foram sendo dançadas por mim, apresento a seguir uma das últimas elaboradas e proponho que se note a semelhança entre a imagem força construída e a imagem das linhas de trajeto do metrô da cidade de Tóquio. Cabe aqui ressaltar que até o momento da captura da imagem, eu nunca havia visto um mapa de metrô como este.

Fig. 17: Tá rolando o bafon! Imagem força



Fonte: Arquivo Pessoal

Fig. 18: Mapa do metrô de Tóquio.



Fonte: [httpwww.noticiasdobrasil.com.br/linhas\\_de\\_metro.htm](httpwww.noticiasdobrasil.com.br/linhas_de_metro.htm) METRÔ Tóquio

Corridas, giros, paradas, elevações e quedas, por fim percebo que esta coreografia nômade possibilitou não só movimentos horizontais, mas a verticalidade se apresenta como uma rica e perigosa possibilidade de percurso. “Corpo que movimenta o movimento que faz o corpo ser corpo, que se movimenta pelo movimento que se faz movimento neste corpo, que se faz corpo por este movimento, que...” (Katz, 2005), corpo e movimento como uma “arquitetura de processos”, de tal forma imbricados que implicam em uma questão sem fim, o corpo gera o movimento ou o movimento que gera o corpo?

Voltando a discorrer sobre os acontecimentos vivenciados durante o processo de criação, finalmente, em meados de maio, após meses de ensaios naquele local, tivemos uma reunião entre a produção e a diretoria do Sindtiefes. Cristina Costa, produtora do espetáculo argumentou o nosso ponto de vista acerca dos benefícios que executar a temporada no sindicato traria para nós, mas principalmente aos usuários daquele local. E qual não foi a nossa surpresa ao perceber a clara negatividade da diretoria quanto a essa possibilidade, nas palavras da D. Terezinha, uma das diretoras, “não há interesse em abrir o espaço do sindicato para a comunidade, pois esse é um espaço para os sócios”.

Tal fato nos desequilibrou certos que estávamos que nossas intensões seriam altamente aprovadas e desejadas pela diretoria do sindicato.

Após este momento passamos a buscar incessantemente, espaços para realizarmos nossas temporadas, entre os lugares que quase nos acolheram estão o Casarão dos Bonecos sede da Cia In Bust, o ginásio Altino Pimenta, o Colégio Moderno, entre tantos outros, sendo que gradativamente ficávamos a cada dia mais frustrados em não conseguirmos nenhuma resposta positiva aos nossos anseios.

Paralelamente aos problemas de conseguir lugar para as apresentações, no início do mês de maio Virgínia apresenta sintomas de dor na coluna e recebe o diagnóstico de hérnia de disco. Um tornado se abate sobre nós, pois a esta altura o circo já dominava o espetáculo, a estética estava completamente comprometida, além dos vários números executados por ela. Insubstituível que era não conseguimos solução para tal situação, o mais próximo que chegamos foi a ideia de Cristina Costa de pedir a Aníbal Pacha para construir uma boneca trapezista dela para colocarmos como cenário do espetáculo. Ideia que não convenceu ninguém, o estado emocional de Virgínia também era motivo de

grande preocupação para todos. Mais próximos que estávamos dela, Pedro Olaia e eu, fomos às pessoas que estiveram mais presentes nestes momentos de tristezas e dor, inclusive chegando a acompanharmos a ida dela ao laboratório para realização da tomografia.

Os ensaios pararam completamente, não só em decorrência da doença de Virgínia, mas porque Paulo Paixão precisou viajar à Minas Gerais e São Paulo, e mesmo deixando todo um cronograma de encontros para executarmos, a situação emocional geral era de caos, a tristeza tomou conta do processo.

Enfim Virgínia teve outro diagnóstico que não acusava hérnia, e como milagre começou a melhorar. Paulo volta, e decide “jogar pra cima”<sup>34</sup> o roteiro que havíamos construído até então. Começamos um processo de improvisação para a “destruição” do roteiro. Destruição como parte do processo de gerar algo novo, diferente. Passamos por diversos momentos, dia a dia, coisas diferentes forma sendo incorporadas, outras abandonadas. A impressão que eu tinha era que gradativamente coisas que estavam na profundidade do espetáculo foram sendo trazidas à tona, passando de subtexto para a posição de texto.

Durante nossas improvisações mantinham-se algumas coisas que nos serviam de ponto de segurança para que o improviso não nos levasse longe demais, para fora do espaço que queríamos ocupar. Paulo intervinha com a luz, com músicas, intervinha com falas como “respeita o artista” que era uma fala que eu havia citado em um momento anterior, contando a história de que minha filha Beatriz ao fazer apresentações domésticas ao perceber que nós, a família, seu público não estávamos prestando a devida atenção, gritava em meio ao número, respeita o artista. Todas estas interferências alteravam nosso estado em cena, não permitiam que transitássemos pela zona de conforto, mas nos deixavam em um estado de alerta.

Estávamos vivenciando o ensaio de modo a colher qualquer situação ou mesmo pistas que nos apontassem para algo que gerasse mais potência ao espetáculo. Aconteceu que a parada que havíamos tido nos obrigou a uma cobrança maior quanto aos ensaios, para nós era inadmissível perdermos qualquer oportunidade de estarmos trabalhando. Sendo assim ao nos depararmos em determinado ensaio com o bairro da Marambaia sem energia elétrica e com a necessidade de ensaiarmos surgiu à sugestão de ensaiarmos no escuro, somente com as luzes de nossos celulares.

---

<sup>34</sup> “jogar pra cima” – significa lançar mão da aleatoriedade, misturar, desarrumar pra ver qual o resultado final.

O acidente foi assumido por nós como mote e passamos a pesquisar modos de iluminar as cenas a partir de lanternas as mais variadas, posteriormente um projetor foi assimilado, e assim a luz e o vídeo foram ganhando contornos de referenciais dentro da criação.

Assim chegamos ao mês de junho com a sensação de quase estarmos lá. Os ensaios se intensificando cada vez mais e como não conseguíamos nenhum espaço para a temporada, decidimos realizar um ensaio aberto na Marambaia no dia vinte e oito de junho.

Começamos então todo um esforço de divulgação via redes sociais, em especial o facebook que tinha por intenção alcançar principalmente a classe artística. A equipe de produção realizou uma divulgação nas comunidades nos arredores do sindicato, tentando cessar escolas, igrejas e centros comunitários.

No dia do ensaio aberto choveu torrencialmente na cidade de Belém, o público presente foi mínimo, mas ainda assim a vontade de mostrar o que tínhamos elaborado em meses de solitários ensaios nos impulsionou a um quase espetáculo com muita potência cênica. Após o ensaio tivemos uma conversa com o público que nos apontou uma série de modificações que haveriam de ser feitas no espetáculo.

Assim, o roteiro final ficou desta maneira:

Cena 1: Fascinação/ Trapézio

Cena 2: Star ou não star/ Televisão

Cena 3: Tudo começou com um sim

Cena 4: Bolo nuclear

Cena 5: Morrer, dormir, talvez sonhar...

Cena 6: Lira

Cena 7: Catando estrelas

Cena 8: Ballet

Cena 9: Shakespeare

Cena 10: Britney

Cena 11: Receita de artista

Cena 12: Fogo

Cena 13: Gadji beri bimba/Poesia dadaísta

Cena 14: Isso é arte?

Cena 15: O homem bem comum

Cena 16: Tecido

Cena 17: Dalva

Cena 18: Carmem Miranda

Cena 19: Guru estrela/ borbolaia/criança/artista marionete

Sair da solidão dos ensaios, após tantos meses, foi um alívio, perceber o que funcionava em cena, ser surpreendido pela profunda empatia que o espetáculo causou às crianças que o foram assistir, ouvir os risos, sentir a emoção cúmplice dos artistas presentes, emoção que atravessa a fala de Marina Mota, bailarina e professora de dança, em seu depoimento acerca do espetáculo: “eu não entendi muita coisa, mas eu senti muita coisa, esse negócio mexeu muito comigo”.

A entrega do público, principalmente ao que ele não entendia me parecia uma dança que é experimentada por quem nunca dançou, se o sujeito se entrega ao fluxo do movimento, se permite processar um pensamento corporal, uma inteligência muscular, se não fica paralisado ante o medo de errar, o próprio fluxo do movimento o conduz a uma experiência de dança pensamento.

Quando Marina se permite ser mexida pelos acontecimentos do espetáculo, acredito que a dança que acontece em cena, produz uma fruição dançante neste sujeito, assim o espectador passa a produzir também uma dança pensamento. Compõe sua própria dança com os elementos da dança que tem diante de si, parafraseando Rancière.

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Ao utilizar a metáfora “essa coisa mexeu comigo”, tal procedimento aponta para a dança que acontece, pois a metáfora aqui não pode ser resumida a uma figura de linguagem, metáfora é uma ação também corporal.

Procedimento metafórico pensa corpo transitado por mente, pensa mente transitada por corpo. Quando agimos, pensamos, amamos, falamos, expressando uma metáfora ou outra figura de linguagem, trata-se de um processo ocorrendo com corpocarne, é o procedimento metafórico criando um cruzamento, um intertexto entre domínios, ideias, relações, conceitos, pessoas/corpos (RENGEL, 2007, p. 37).

O ensaio aberto aconteceu, foi uma experiência intensa, produtiva, mas logo em seguida tivemos um longo intervalo que durou todo o mês de julho.

**Fig. 19:** Conversa após o ensaio aberto



Fonte: imagem do arquivo pessoal da pesquisadora.

Virgínia já havia nos informado que viajaria à Argentina no mês de julho para comemorar o aniversário de oitenta anos de sua avó, após o retorno que aconteceu no início de agosto, tive uma estranha sensação após o ensaio, achei tudo estranho e feio, com exceção da cena da Dalva, esta era como sempre quente e forte. Fiquei muito preocupada com os acontecimentos, sentia o Paulo estressado, aborrecido e a distância entre Virgínia e Jaderlan acentuados, neste momento me perguntava, será que vai rolar o bafon?

Foi um mês de muita atividade precisávamos estreiar oficialmente, mas não possuíamos lugar para isso, o figurinista estava conosco desde junho, mas não havíamos visto ainda nenhuma das peças ou qualquer desenho dos figurinos, estávamos em vias de sermos expulsos do lugar onde ensaiávamos e, além disso, a longa temporada de pré-produção nos levou a um desgaste emocional. Já começávamos a perceber uma maior frequência dos desentendimentos, os ânimos mais alterados, sendo que constantemente alguém sempre estava aborrecido, ambiente muito diferente dos momentos iniciais do processo quando tudo era motivo para o riso e para a gozação.

Finalmente conseguimos confirmação de poder realizar a primeira temporada na nave central da Fundação Curro Velho e assim já a divulgação e preparação para a estreia.

Nosso último ensaio no Sindiefes aconteceu no dia trinta de agosto de 2012, ou melhor, não aconteceu. Paulo Paixão se recusou a ensaiar sem as projeções, não poderíamos contar com estas, pois Pedro Olaia que além de performer no espetáculo também se responsabilizou pelos vídeos – vídeos que cumpriam também a delimitação do espaço cênico e a principal fonte de iluminação do espetáculo – se recusou a usar seus equipamentos devido a uma oscilação da energia elétrica na região do sindicato, que já havia inclusive queimado equipamentos em situações anteriores. Na semana seguinte seria o feriado da independência e Pedro já havia se planejado pra viajar, o que impossibilitaria ensaios sem ele. Neste dia experimentamos as primeiras peças do figurino. Desta forma a situação se contornou da seguinte maneira, passaríamos duas semanas sem ensaio e estreariamos sem termos mantido o espetáculo aquecido.

### 2.3. TUDO ERA COLORIDO, BRILHANTE, VERMELHO, LUMINOSO, AMARELO E VERDE.

No dia dez de setembro entramos nas dependências da Fundação Curro Velho para a montagem do espetáculo, experiência inédita pra mim de ter á disposição uma equipe de produção que se responsabiliza-se pela montagem enquanto eu me preocuparia só com o meu papel de intérprete, contávamos inclusive com um equipe de esportes radicais, que por sua experiência com rapel, fazia as amarrações dos aparelhos aéreos.

**Fig.20:** Montagem na fundação Curro Velho



Fonte: imagem do arquivo pessoal da pesquisadora.

Já havíamos enfrentado uma verdadeira batalha para que o espetáculo acontecesse naquele espaço. A temporada havia sido marcada havia um mês, para acontecer na nave central da fundação, acontece que na segunda-feira dia dez, a produção recebe uma mensagem da secretaria da direção avisando que seria impossível a realização do evento, pois aconteceria uma exposição com as obras dos alunos das oficinas do mês anterior e pela segurança dos objetos contidos na exposição, a diretora acreditava ser melhor transferir a apresentação para outro local da fundação.

Acontece que escolhemos exatamente esse local pela altura do pé direito, necessidade já explicada anteriormente, e a divulgação do espetáculo já estava na rua há pelo menos uma semana e meia. Sabendo que a fundação havia se comprometido conosco e que, de certa maneira, tínhamos o direito de executar nosso plano inicial, reunimo-nos para negociar com a diretora da fundação, a artista plástica Dina Oliveira<sup>35</sup>.

Dina deixou claro seu aborrecimento diante de ter firmado o compromisso conosco, tentou negociar nossa transferência, mas diante de nossa decisão e já sem paciência afirmou que havíamos elaborado um espetáculo que não era pra Belém, que a dificuldade em conseguir um espaço comprovava isso e que estávamos diante de um espetáculo impossível para a cidade. Então, Paulo Paixão argumentou que ele gostaria de continuar sendo artista e continuar acreditando no sonho. Tal fala, de certa forma, desconcertou os argumentos de Dina que apesar de deixar claro seu aborrecimento, permitiu que fizéssemos a temporada, apesar de todos os transtornos que o evento causaria à administração da fundação.

Mas, os problemas não paravam por aí, continuávamos sem figurino e dos dois dias marcados para ensaio geral, só ensaiamos em um. Tais transtornos foram acumulando tensões entre os participantes do processo, fossem eles, técnicos, elenco, produção, direção, apoio. Todos estavam à flor da pele, de tal modo que eu e Virgínia Abasto não nos falávamos até o momento da estreia. Maurício Franco<sup>36</sup>, figurinista e responsável pela direção de visual do espetáculo, entregou o figurino incompleto e desapareceu dos espetáculos, acredito eu, por não suportar mais as desavenças, tais

---

<sup>35</sup>Pintora e desenhista. Formada em arquitetura pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Mestre em estruturas ambientais urbanas pela FAU/USP, torna-se professora de arte na UFPA. Atualmente ocupa o cargo de superintendente da Fundação Curro Velho, Belém.

<sup>36</sup>Ator, figurinista, diretor, artista plástico extremamente atuante na cena em Belém. Atualmente é ministrante de oficinas de figurino na Fundação Curro Velho.

desavenças escapam de ser analisadas a partir do conceito de dissenso, pois este configura um racha entre dois mundos sensíveis e não apenas um conflito.

A divulgação desta estreia ficou a cargo da jornalista Luciana Medeiros<sup>37</sup> que muito competentemente conseguiu uma ampla cobertura da imprensa sobre o trabalho, tendo saído várias reportagens no rádio e em jornais impressos, uma entrevista para televisão e inúmeras matérias em blogs e web sites. Além disso, conseguimos uma forte campanha de divulgação via facebook.

Toda esta divulgação teve como resultado que durante toda a temporada eram inúmeros os artistas presentes, fossem eles relacionados à dança, ao teatro, ao circo, à performance e mesmo à música, linguagem não abordada diretamente no espetáculo. O que afirmo com isso é o forte apelo que o espetáculo teve junto à classe artística de Belém do Pará. De outro modo a comunidade vizinha da fundação, principalmente os moradores da Vila da Barca foram uma plateia constante, várias pessoas inclusive assistindo a mais de um dia, tendo algumas que assistiram ao espetáculo todos os dias. A presença dos alunos e dos professores de escolas públicas também foi importante na ampliação do raio de ação e da divulgação do trabalho.

**Fig. 21:** Visão do público presente em um dos dias da temporada da Fundação Curro Velho



Fonte: imagem do arquivo pessoal da pesquisadora.

---

<sup>37</sup>jornalista formada em Comunicação Social pela UFPA. Trabalha com produção e assessoria de imprensa e projetos culturais. Em 2008 criou o blog *Holofote Virtual*, dedicado à reportagens e entrevistas sobre arte e cultura.

A configuração espacial da nave central da Fundação Curro Velho foi muito interessante para os efeitos de luz contidos na produção o que resultou em um espetáculo extremamente colorido, de uma plasticidade impressionante.

**Fig. 22:** A plasticidade da luz possibilitada pela arquitetura da Fundação Curro Velho



Fonte: George Lavand

#### 2.4 A ARTE É UMA CONFISSÃO DE QUE A VIDA SÓ NÃO BASTA...

A temporada no Pró Paz Sacramento aconteceu nos dias 22 a 26 de outubro de 2012 e diferentemente da temporada ocorrida na Fundação Curro Velho, não teve nenhuma grande divulgação, entre os motivos para isto, acredito que o desgaste que envolveu toda a equipe de produção e elenco após oito meses de trabalho contínuo, todos já estávamos bastante cansados, inclusive da convivência, fato constatado não só pela pouca divulgação, mas por um acirramento dos conflitos, principalmente entre o elenco.

**Fig. 23:** Jogadores de futebol na área externa do ginásio



Fonte: George Lavand

Várias modificações foram levadas a cabo nesta montagem, uma das mais marcantes foi a decisão de assumir uma bikesom, bicicleta instalada com equipamento de som acoplado, como equipamento de áudio e divulgação do espetáculo, o que acentuou o caráter mambembe do espetáculo, mas que custou a diminuição na qualidade do som.

A bikesom é um equipamento bastante comum nos bairros mais periféricos de Belém do Pará, ela tem um alcance nos becos estreitos que o carro-som não alcança, em nosso caso ela foi o principal meio de divulgação do espetáculo, já que foi gravado um spot especialmente para este propósito.

O dono da bikesom usada durante o espetáculo era conhecido como Mauro Scorpion, morador do bairro da Sacramenta, dançarino de street dance, que pratica este tipo de dança desde os anos 80 e que costuma treinar nas praças do bairro. A impressionante técnica apresentada por ele durante seus treinos que aconteciam ao redor do ginásio, fez com que o convidássemos para uma pequena participação na cena em que Jaderlan fazia o papel da estrela pop, Britney Spears.

Trata-se de produzir uma intervenção concreta entranhada na tessitura social, buscando suscitar novas visibilidades e tactabilidades do lugar, e principalmente questionando o ato de ver e propondo a sua não neutralidade, assim como buscando deslocar a atitude do espectador, capturando-o para a percepção inexorável do lugar, destituindo-o de

sua posição passiva, neutra e distante. Assim, a arte pública contemporânea tem trabalhado com uma estética da presença, o ser situado – em um lugar determinado (VELOSO, 2004, p.3510).

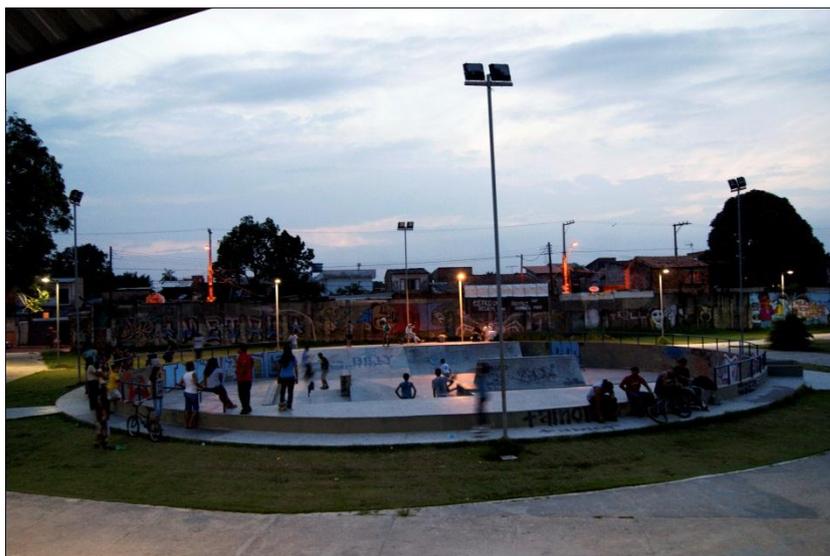
**Fig. 24:** Mauro Scorpion girando sobre a cabeça



Fonte: George lavand.

Várias tribos ocupam os espaços ao redor deste ginásio, há rampas de skate, campo de futebol de salão, futebol de areia, quadra de vôlei, pessoas que praticam caminhada e corrida, adolescentes ensaiando vários gêneros de dança, street, toada, pop, brega, entre outros; além das mães com crianças brincando na praça, pessoas praticando ginástica nos aparelhos da academia ao ar livre.

**Fig. 25:** A tribo do skate



Fonte: George Lavand.

Essa discreta participação de um morador da comunidade no primeiro dia da temporada, posteriormente se mostrou como a principal característica deste período final, pois gradativamente a comunidade foi se envolvendo com o espetáculo. A própria forma da plateia se colocar para assistir ao espetáculo denotava uma franca diferença das nossas experiências anteriores.

A cidade invadida não é um cenário. Ela não contém a cena. Ela modula a técnica e condiciona a percepção do público, pois, diferentemente da cenografia, a silhueta urbana é propriedade do público e porta um quadro de significação prévio à intervenção teatral. Este quadro será sempre uma força forte que é a que justamente interfere na própria performance do ator (CARREIRA, 2008, p. 74).

O ginásio do pro Paz Sacramento se caracteriza por ser uma estrutura semiaberta o que fazia com que o espetáculo sofresse uma certa dispersão, pois a luz de fora vazava pra dentro e diminuía o impacto visual da projeção que visualmente era uma das forças da estética cênica, por outro lado ele não era contido por paredes, não estava isolado. A plateia ocupava inicialmente, as duas fileiras de cadeiras colocadas para acomoda-la - famílias inteiras tomavam seu banho, se arrumavam e levavam suas crianças ao “teatro”, algumas inclusive acompanhadas do cachorro de estimação – porém, era só as pessoas ouvirem a música do espetáculo e verem as luzes que começavam a ocupar as arquibancadas do ginásio, as laterais e os bancos localizados na área externa para assistir sem a obrigação de entrar, por diversas vezes percebi uma parada de um ou

outro jogador de futebol que participava de uma pelada no campo próximo ao ginásio, entre uma jogada e outra eles paravam para dar uma espiadinha no que ocorria lá dentro.

**Fig. 26:** Vista interna do Ginásio do Pró Paz, com detalhe da bikesom



Fonte: George Lavand.

Esse comportamento não costumeiro da plateia em nenhum momento tornou-se um incômodo para os interpretes e fez com que surgisse uma série de personagens importantes dentro dos acontecimentos ocorridos nesta temporada. Bruno, o garotinho sujo de areia que em um dos espetáculos fez uma participação na cena em que os intérpretes catavam estrelas; o morador de rua que assistiu ao espetáculo todos os dias e que após o segundo dia, acompanhava as coreografias encenadas; o cachorro que em determinado dia ficou em cena durante toda a cena da Dalva de Oliveira e em outros atravessava a cena sem maiores transtornos nem para ele nem para nós.

**Fig. 27:** Criança que brinca na luz da cena de Dalva, um outro espetáculo



Fonte: George Lavand.

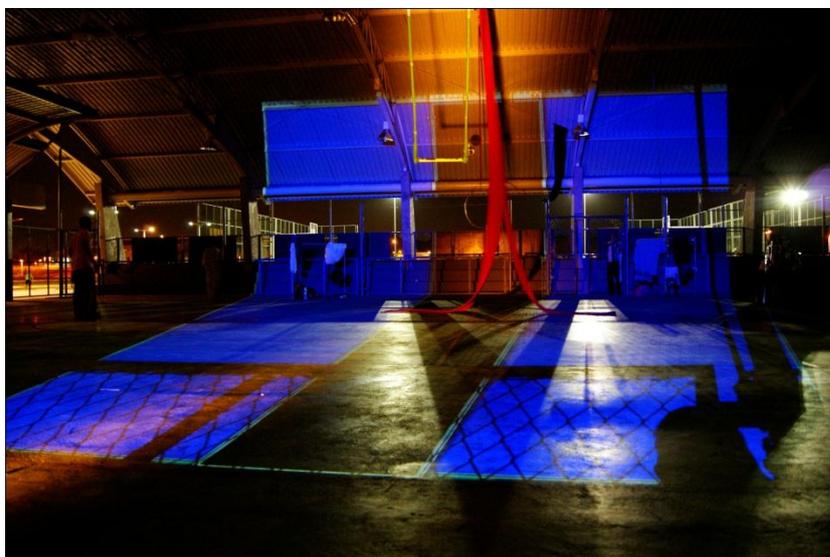
Além disso, se nós, de alguma forma configuramos uma invasão daquele espaço - principalmente por não pedirmos licença da comunidade para estarmos ali - o público, por outro lado, não se limitava a ser a assistência, ele invadia de muitas formas o espaço cênico. Por exemplo, na cena em que discutíamos se o que fazíamos na cena da poesia dadaísta era arte, virou uma briga de torcidas, metade da plateia gritando que a encenação de Gadji Beri Bimba - poesia dadaísta de autoria de Hugo Ball e que no espetáculo era recitada por Pedro Olaia e Virgínia Abasto- era arte, e a outra metade gritando que não era. Em outro momento as crianças da plateia de uma forma extremamente inesperada e emocionante resolveram acompanhar a recitação desta mesma poesia, que era projetada em vídeo e recitada por Pedro Olaia e Virgínia Abasto. Fora as inúmeras interferências/participações que aconteciam diariamente sem que se pudesse registrar.

Se partirmos do pressuposto de que o espaço tem um sentido vital na vida do ser humano, podemos entender que dar ao público a possibilidade de vivenciar o espaço e não somente contemplar um espaço dado a priori, é paralelamente levar esta ideia, do campo da arte, ao campo da experiência cotidiana. Isto é, significa postular a ideia de uma postura menos passiva, por parte do público, diante do espaço da vida social (ARANTES, 2007, p. 162).

André Carreira chama de teatro de invasão, aquele que de alguma forma toma a cidade, a invade modificando assim sua lógica e criando estados de “ruptura” do cotidiano. Essa ruptura, entretanto, acredita que foi negociada entre o espetáculo e a comunidade do

local, essa comunidade tomou posse do espetáculo a ponto de intervir na cena, mas também dividindo a responsabilidade de arrumar as cadeiras da plateia. Todos dividiam aquele espaço, pois os moradores permitiram que nós o invadíssemos. F

**Fig. 28:** Uma invasão permitida, instaura-se a heterotopia



Fonte: Fotografia de George Lavand.

Dessa maneira não nos cabia o direito de interferir no modo das pessoas se colocarem no espaço, ou de expulsar o cachorro que corta a cena, ou e obrigar o morador de rua a assistir o espetáculo de onde achávamos conveniente. Assim, o espaço da plateia teve seu quinhão de nomadismo exposto.

Surgem configurações informes que escorrem e vazam, preenchendo todos os vazios existentes. O nômade – o sem-teto, o camelô, o favelado, o migrante – opera nesses espaços intersticiais secretados pela metrópole. O nômade ocupa o território pelo deslocamento, por trajetos que distribuem homens e coisas num espaço aberto e indefinido: os terrenos vagos, os vazios criados pela implantação de infraestrutura, os espaços públicos abandonados, os vãos entre as edificações. Sua ação é ditada pela necessidade de sobrevivência individual (PEIXOTO, 2003, p. 404).

Em um espaço que não era teatral, a plateia fala, interfere, come, anda. A plateia está viva e não se curva a regras teatrais que não existem em seu cotidiano.

O cidadão que transita nestes espaços compõe um elemento do próprio espetáculo e ao mesmo tempo representa seu público em potencial. Isso redefine a lógica da construção dramática tradicional na qual o público é foco do processo criador e, portanto, está fora das margens do mesmo. O espetáculo que invade a silhueta urbana faz desse sujeito externo um objeto de desejo, buscado enquanto audiência, interlocutor

e componente dos princípios de funcionamento da encenação. Uma vez invadido o espaço de uso cotidiano, o público – não voluntário – se vê frente à questão de aceitar o acontecimento e tratar de desvendar seus códigos ou simplesmente se distanciar. De todas as formas aquela porção da cidade que é invadida terá suas regras modificadas e o cidadão será convocado para a tarefa de espectador. Não um espectador que se define pela passividade e pela distância, mas sim por uma proximidade que é própria do procedimento de invasão (CARREIRA, 2008, p. 75).

Existe uma distância social que tradicionalmente prevalece entre os executantes de arte e os espectadores, a aura do artista, e apesar da arte contemporânea traçar inúmeras estratégias deste distanciamento, não vivemos um tempo linear, portanto a contemporaneidade é uma em Nova York e outra no bairro da Sacramenta. Tal afirmativa a do distanciamento artista público, foi gradativamente sendo minado pelas relações travadas no decorrer da temporada, e até mesmo pelo público assistir a chegada de alguns dos artistas de ônibus, ação de aproximação entre realidades vividas. Mas um acontecimento quebra esse fluxo e causa uma série de questionamentos em mim e em Pedro Olaia. Algumas pessoas que haviam assistido ao espetáculo se aproximaram de uma das integrantes da equipe de produção para questionar de onde éramos e a resposta da produção foi, de São Paulo. No desejo de nos ver mais “valorizados” o discurso que persiste é um discurso do distanciamento, o que vem de longe é melhor e tem mais valor. Mas vem de longe de quem? Da comunidade ou de nós mesmos? Porque alguém que trabalha cotidianamente com a arte ainda precisa reafirmar o distanciamento artista/espectador, arte/vida real?

Desta maneira, encerramos as dez apresentações exigidas pela Funarte no dia vinte e seis de outubro. Havia uma forte emoção entre todos os envolvidos no projeto e apesar do grande cansaço e desgaste emocional sofrido, quase sentíamos saudade dos momentos vivenciados durante o processo de criação e temporadas do *Tá rolando o bafon!*

Mais uma vez o público nos surpreendeu, pois o carinho ao final do espetáculo foi enorme, fui abraçada, beijada, fotografada, elogiada, recebi solicitações de que voltássemos a nos apresentar ali. Senti uma profunda satisfação por essa possibilidade de ter vivenciado cinco dias de espetáculo em um espaço que não entra normalmente nos roteiros dos espetáculos teatrais em Belém, a comunidade percebeu isso e nos agradeceu através de gestos simples, mas repletos de uma sinceridade comovente.

A sensação que ficou foi a de que essa havia sido somente a primeira experiência, ficou o desejo de cumprir esse papel – que tem um custo financeiro e em

esforço muito maior do que simplesmente ocupar o espaço de um teatro – de levar a arte aos que não interessam ao circuito tradicional das artes cênicas em Belém. Pessoas que nunca vivenciaram a experiência de entrar em um Teatro da Paz, mas que se envolveram com o nosso fazer a tal ponto de agradecer tal oportunidade com abraço e beijo, fato que nunca vivi antes em vinte anos de carreira.

O que vem a seguir deste trecho da dissertação é um apêndice, este consiste em um texto ou documento elaborado pelo próprio autor, a fim de complementar sua argumentação, porém a sua presença ou ausência - a princípio - não comprometeria a unidade geral do trabalho.

Assim, tal apêndice oferece ao leitor escolhas de como lidar com ele, assim, se quiser pode simplesmente ignorá-lo e prosseguir lendo a conclusão da pesquisa, ou aceitar meu convite a uma brincadeira, um jogo, uma mudança de posição, um outro olhar sob o mesmo objeto.

Este exercício foi proposto por minha orientadora Prof<sup>a</sup>Dr<sup>a</sup>Wladilene Lima, e é um exercício de um desvio poético do olhar, este exercício consiste em criar um espectador que descreva a partir de um olhar “fictício” o espetáculo e se coloco fictício entre aspas é por acreditar que coletei imagens e impressões de outros sujeitos para a construção desta ficção de mim.

Uma conversão simétrica é exigida à linguagem da ficção. Esta não deve ser mais o poder que infatigavelmente produz e faz brilhar as imagens, mas a potência que, pelo contrário, as deslinda, as alivia de todas as suas sobrecargas, vive nelas com uma transparência interior que pouco a pouco as ilumina até fazê-las explodir e as dispersa na leveza do inimaginável (...).

O fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontro, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar em quanto é invisível a invisibilidade do visível (FOUCAULT, 2009, p. 225).

Assim como Fernando Pessoa usava heterônimos e fingia ser outros, e poetizava a diferença, e desta maneira, fez surgir Antonio Caiero e Álvaro de Campos. Brinco entre fingimentos e poesia, poesia em dança, em circo, em teatro e em performance.

Convido o leitor a experienciar uma outra nuance da diferença, e proponho algumas opções, se quiser ignorar o apêndice fique livre, se não prossiga e leia na ordem que segue, mas se quiser ainda há outra opção, faça duas leituras da pesquisa uma sem ler o apêndice e outra lendo e perceba que alterações este jogo faz na leitura do texto.

## **APÊNDICE: BRINCANDO DE SER F. PESSOA.**

Esta tarde minha mãe me deu banho cedo, arrumou a mim e aos meus irmãos, e para terminar passou generosamente perfume em meu pescoço e em meu rosto. Percebi nela também o cuidado de usar a melhor roupa e de separar uma roupa pro meu pai.

Caminhamos a curta distância que nos separava do nosso destino, sempre acompanhados de nosso cachorro, ele, por mais que enxotássemos sempre nos seguia se escondendo atrás dos carros e mantinha certa distância parecia que ele sabia que não nos importávamos que ele viesse, só disfarçávamos pra que os vizinhos não achessem esquisito a gente andar por todo canto com aquele viralatas do lado.

Desde segunda-feira viemos assistir a esse negócio, acho que é teatro, mas não sei direito. O que sei é que já fazem quatro dias que meu pai e minha mãe se arrumam pra vir assistir a tal apresentação. Acho que é porque a gente não costuma ver muito essas coisas pelas bandas da minha casa e como é de graça, eles querem aproveitar o máximo que puderem, mas eu até que gosto de vir...

Quando a gente chega as cadeiras já estão sempre colocadas de um lado e de outro, porque no meio é o lugar onde vai acontecer tudo, a gente sempre se senta do lado direito, não sei bem porque, acho que é porque é como se aquelas cadeiras já estivessem reservadas pra gente, eu e meus irmãos ficamos na frente junto com a mãe e meu pai senta sempre atrás de nós, acho que ele tem um pouco de medo daqueles homens malucos que fazem aquelas doidices, mas ele sempre vem...

**Fig. 29:** A chegada ao espetáculo.



Fonte: George Lavand

Ontem quando a gente chegou as cadeiras não estavam no lugar, aí todo mundo começou a coloca-las na arrumação, eu, meus irmãos, minha mãe, meu pai, minha tia e nossos vizinhos, parecia até que a gente já era um pouco dono daquele negócio.

Apesar das pessoas dizerem no final que o tal do espetáculo vai começar às seis e meia, nunca começa, mas não faz mal, é legal ver aquele pessoal, eles fazem umas coisas engraçadas. Tem um que faz uns barulhos esquisitos com a boca; um que eu acho que é uma bichinha – como diz o meu irmão – ele anda de um lado pro outro se rebolando, se mostrando pra gente; tem aquela que fica se arreganhando, colocando a perna por cima das coisas – tenho uma vontade de fazer abertura que nem eu vi ela fazer -; e tem aquela que se pendura nas coisas, ela é a mais legal de todos, como eu queria fazer as coisas que ela faz!

Olha, a luz apagou, já vai acender aquelas luzes coloridas, é o sinal, peço pros meus irmãos fazerem silêncio. Já vai começar.

A mulher aparece no meio de tudo, e ela sorri, sempre acho que é pra mim que ela sorri. Ela se pendura num negócio que eu perguntei o nome pro meu pai e ele disse que é trapézio, ele me disse que quando era pequeno lá no

interior, ele foi num circo onde ele tinha assistido dois irmãos voarem pelo ar pendurados naquilo. Toca uma música suave; a mulher que canta fala de sonhos..., quimeras..., castelos..., emoção..., venturas..., luz..., sedução..., poema..., esplendor... , no final ela fala do sorriso da mulher que se balança, ela diz “seu sorriso prende, inebria entontece, és fascinação amor”<sup>38</sup>.

**Fig. 30:** A cena do trapézio



Fonte: George Lavand.

Parece que eu tô sonhando, eu nunca fui num circo como meu pai, mas acho que deve ser assim mesmo.

A mulher que se balança é iluminada por dois sujeitos ajoelhados no chão, eles fingem que não estão lá, mas eu já sei, quando eles vão e se ajoelham já é a hora da trapezista entrar.

É engraçado ver que aquela mulher balançando de um lado pro outro, cada vez que ela passa ela muda de pose, nem parece à mesma. Fico assim, olhando ela mudar e mudar, eu não sei o porquê, mas acho bonito ela pendurada, quase nem pisco. Parece que ela faz aquilo só pra mim, pra ninguém mais, deve ser muito difícil ficar pendurada assim, mas eu queria tanto experimentar, ver se eu consigo. De repente e, ai, o susto, parece que ela ia cair de cabeça no chão, todo mundo se assusta, menos eu e minha família, a gente sabia que era só o final daquela apresentação.

<sup>38</sup>A música é Fascinação, na voz de Elis Regina.

Agora muda tudo, eles saem correndo e de repente estão de volta. O magricela começa a falar um monte de coisas que eu não entendo direito e aparecem mais dois que ficam fazendo poses, parecem minhas primas quando tem festa em casa e elas tiram um monte de fotos com o celular. O magricela fala umas coisas de ser ou não ser, será que é sobre o que eu quero ser ou que eu não quero ser? Ou sobre ele ser? Perguntei outro dia isso pra minha mãe e ela me falou que isso é coisa de teatro, tem haver com um homem com uma caveira, mas eu não vi nenhuma caveira aqui, graças a Deus, porque se tivesse acho que eu ia ter pesadelo com ela.

**Fig. 31:** A cena da televisão.



Fonte: George Lavand

De repente aquele cara que vive rebolando aparece segurando uma bola de luzes coloridas e começa a contar uma história, ele diz que, tudo no mundo começou com um sim e que foi uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Ele conta que antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. E que sempre houve. Ele disse que não sabia o quê, mas que sabia que o universo jamais começou. Mas, se nunca nada tinha começado como é que foi o começo de tudo? Esse pessoal é maluco mesmo, não fala coisa com coisa.

Mas de uma parte das coisas malucas que eles falavam, eu já tinha ouvido falar. Em julho quando eu participei da Escola Bíblica de Férias a professora tinha feito a gente decorar aquela parte da bíblia que eles falavam, eu até falei junto com eles. Tá lá em João capítulo um, versículo um, e diz assim, que, no princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus e o verbo era deus. Mesmo conhecendo aquela parte, como das outras vezes não sei por que eles falavam isso, mas entendi que eles eram de Deus, assim como a minha professora da EBF.

Aí eles começam a falar muitas coisas sobre estrelas, como elas nascem, do que elas são feitas, que pra elas surgirem tem que ter um monte de coisas, tipo uma receita, uma estrela precisa de calor, de pressão, de um tal de hidrogênio, de hélio. Eu perguntei pra meus pais o que era tudo isso, mas acho que eles já estavam cansados de me responder e disseram que eles também não tinham entendido nada e que as coisas que eles falavam, não tinham nada haver com teatro.

**Fig. 32:** Cena do bolo nuclear

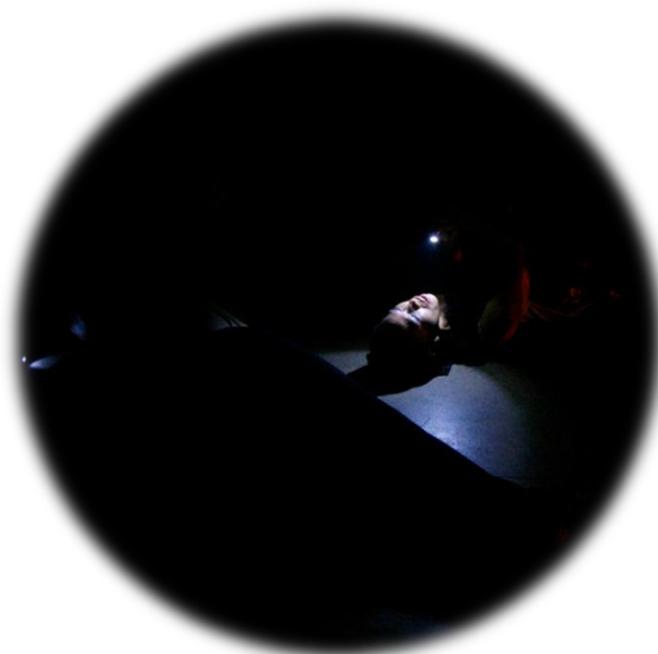


Fonte: George Lavand

Dai uma das duas mulheres, a que não falava daquele jeito engraçado, começou a falar mais, mais, mais, mais. De repente, bum, eles explodem, sonham, morrem quando apagam as luzinhas que eles seguram. Eles dizem que quando as pessoas morrem é como quando elas dormem, podem sonhar. Eu

sonho com muitas coisas, sonho com ganhar muitos brinquedos, sonho em ser modelo, sonho em ser médica, sonho que eu tô lá no interior que a vovó mora tomando banho de igarapé. De sonho eu entendo.

**Fig. 33:** Morrer, dormir, talvez sonhar



Fonte: George Lavand

Aí, eu tive certeza de uma coisa, eles são de Deus, porque um homem começa a tocar uma música que falava de Jesus, falava mais ou menos assim, espero-te por la mañana... Eu não entendi muito do que ele cantava porque ele falava enrolado, numa outra língua que não é a nossa, mas ouvi ele falando o nome de Jesus. E enquanto tocava esta música a mulher da fala enrolada – acho que foi ela que escolheu aquela música – dançava numa roda que tava pendurada, meu pai disse que aquele negócio ele nunca tinha visto nem no circo que ele tinha assistido. A mulher rodava, rodava e rodava, não sei como ela não ficava tonta de tanto rodar. Esse negócio acho que dá pra fazer, é que nem a gente se pendurar num pneu, que nem no igarapé da vovó.

**Fig. 34:** Cena da Lira

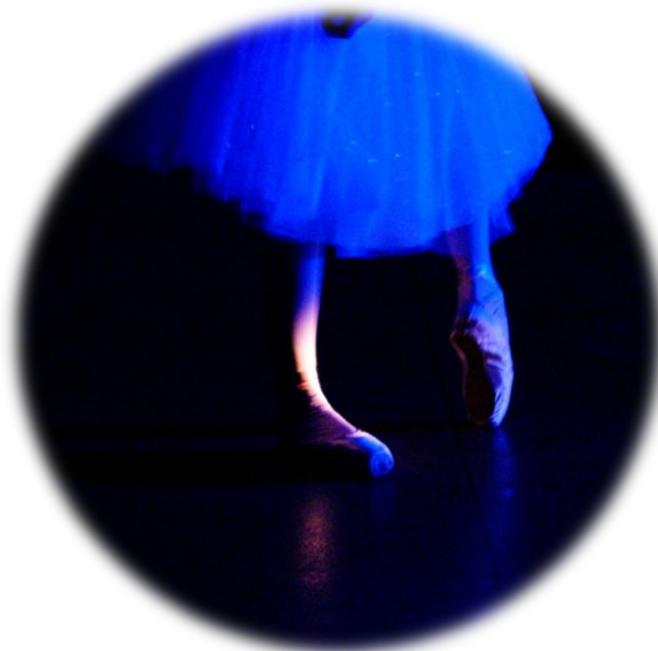
Fonte: George Lavand

Quando a mulher desce da roda, ela e os dois caras começam a brincar uma brincadeira tão engraçada... Um deles aponta uma luz pra uma bola que está pendurada, quando ele faz isso, aparece um monte de pontinhos de luz no chão, incrível que parecem estrelas mesmo e eles saem catando as estrelas do chão. É tão legal que um dia o Bruno, que é o meu vizinho acabou entrando e juntando as estrelas com eles, ele andava de quatro parecendo uma aranha, achei muita graça dele, mas eu queria mesmo era ter coragem de ir lá também e entrar na brincadeira.

Depois disso é a hora que minha mãe mais gosta, ela diz que pra ela esse momento podia durar o tempo todo do teatro. A bailarina aparece vestindo aquela roupa que bailarina usa, um vestido branco, parece de noiva, com muitas saias transparentes. Ela diz que ela teve um sonho – como eu sonho em ser

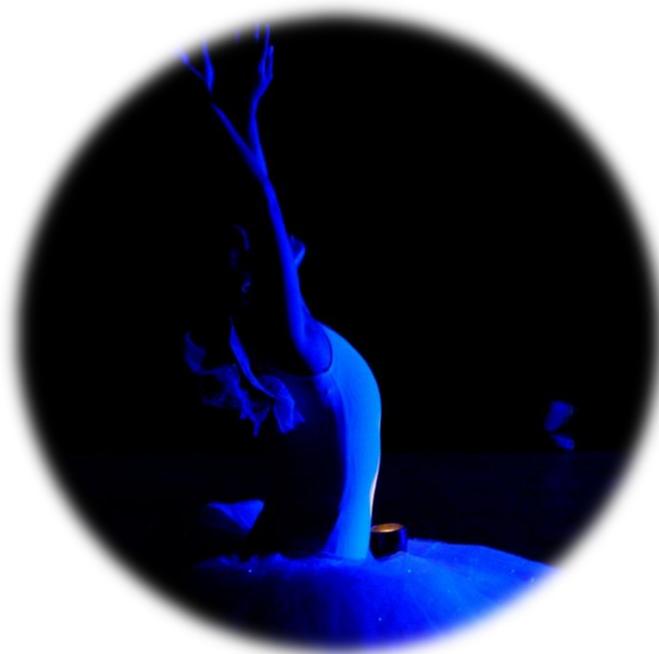
modelo e como eu acho que a minha mãe sonha em ser aquela bailarina -, que ela sonhou que ela era leve, muito leve, que até voava. Eu acho que é aquela sapatilha que faz ela voa

**Fig.35:** A sapatilha da bailarina



Fonte: George Lavand

Nesse momento toca uma música e ela começava a dançar na ponta do pé. Essa parte eu não acho muito legal, nem eu, nem meus irmãos. É tudo muito lento, ela se mexe devagar... Sei lá, eu gosto de dança rápida, mas é bonito. Tem uma parte em que ela dança sentada, ela só mexe os braços, já pensou? Uma bailarina que não mostra a sapatilha, minha mãe gosta mesmo é de ver ela na pontinha dos pés, mas como não demora muito tempo, quando termina eu bato palmas junto com todo mundo.

**Fig. 36:** Cena da Bailarina

Fonte: George Lavand

O cara magricela entra de novo, mas dessa vez ele usa uma capa. Estranho, ele parecia um personagem de filme de terror, um vampiro ou coisa assim de dar medo. Ainda mais que ele começou a falar umas coisas meio enroladas, de um jeito que não dava pra entender direito. Ele falava de sol, de lua, coisas românticas... Achei bonito no final, mas só entendi que ele queria dizer que a bailarina era a musa dele e ele era o oposto dela.

Enquanto ele falava, a bailarina tava sentada no chão. Ele falava umas coisas com ela, mas ela não respondia, nem ligava pra ele, continuava dançando... Só com os braços. Eu nunca tinha visto uma bailarina dançar sentada, falei pra minha amiga e ela disse, “Ah, vai ver ela tinha se cansado de tanto estar na ponta do pé”.

Deve doer muito mesmo dançar na pontinha do pé. É devia ser cansaço.

**Fig. 37:** A cena de Shakespeare



Fonte: George Lavand

Quando o homem da capa termina de dizer as coisas pra bailarina ele tira a capa e começa a dança uma música da Britney Spears, essa eu já tinha ouvido e visto o clip dela na televisão. O cara bem que se esforçou, mas não conseguiu chegar nem perto de como se dança aquela música, ele é muito desengonçado, minhas colegas da escola é que dançam bem, se elas viessem iam dar o show. Mas o cara continuou até o final na dança maluca dele. Aí os outros entram gritando que ele era lindo, maravilhoso. Tá! O Mauro que dançou junto com ele, dança muito melhor, esse cara não é de nada.

O pessoal começa a fingir que tava tirando foto com ele e ele falando enrolado, só que agora acho que ele tava imitando aquela mulher da fala enrolada.

**Fig. 38:** Receita de estrela.



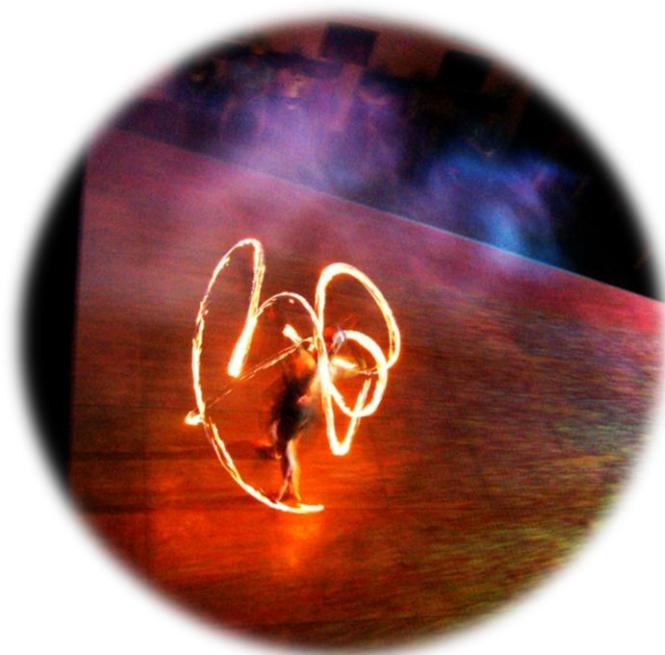
**Fonte:** George Lavand

Começou a dizer o que a gente tem que fazer pra virar uma estrela, mas será que ele é uma estrela? Mas eu nunca vi ele na televisão. Eu queria muito ser artista de televisão, ser modelo, apresentadora, atriz, cantora, tanto faz. O que eu queria mesmo era aparecer na televisão, por isso prestei bem atenção no que ele disse.

Entendi que a gente precisa de três coisas pra virar uma estrela, talento, criatividade e fogo. Essa última parte do fogo é que tá difícil.

A mulher que dança com fogo faz umas coisas muito lindas, mas mito difíceis também, prefiro não tentar isso porque minha mãe diz que quem brinca com fogo acaba se queimando e eu já me queimei brincando com fósforo, dói a beça, imagina uma queimadura com aquela tocha enorme. Deus me livre!

Fig. 39: Cena dos malabares de fogo



**Fonte:** George Lavand

Agora todo mundo desapareceu e ficou só uma voz dizendo umas palavras que devem ser em alguma língua estrangeira, essas palavras também ficam aparecendo pelo chão, pelo teto, parece que elas pulam em cima da gente.

Em um dos dias, meu irmão mais velho que é atentado que só ele, não deixou o homem começar a falar as palavras – que agora pensando parecem palavras de um mágico fazendo uma bruxaria, ou qualquer coisa assim. Como ele já sabia a hora que começava a fala, ele não deu tempo e logo começou a falar; Gadji beri bimba...

Os outros meninos acharam graça, mas logo todo mundo se juntou a ele. E nesse dia a gente fez o teatro, a gente tomou conta. O cara também falou, mas ele era mais um de nós...

**Fig. 40:** Cena da poesia dadaísta

Fonte:George Lavand

O que vem depois é como se fosse uma guerra de torcidas. Os quatro artistas entram e um deles pergunta pra gente se aquilo que a gente acabou de ver – as palavras engolindo a gente – se era arte. Da primeira vez eu fiquei calada, porque eu nunca tinha pensado nisso, e até agora não penso muito não, mas não tenho certeza se sei o que é arte ou não. Acontece que ninguém nunca tinha me perguntado sobre isso de arte, levei um susto!

O que eu sei, é que o legal era a gente ficar escolhendo de que lado ficar, se do lado da bailarina baixinha com o magrelo ou da mulher de fala enrolada com o rebolador. Eles ficavam dizendo: quem acha que isso é arte? E os outros diziam: que acha que não é? E aí a gente disputava quem fazia mais barulho. Muito legal.

**Fig. 41:** Isso é arte?

**Fonte:**George Lavand

Quando eles terminavam de discutir sobre se era ou não era arte, todas as luzes se acendiam e a gora ficavam só dois discutindo, ou será que eles estavam só conversando? Eles falavam sobre ser bem comum ou ser gente comum, como outra vez, eu não tinha entendido direito, voltei a perguntar pra minha mãe sobre o que eles estavam falando. O que é ser gente comum? Minha mãe me respondeu que ser gente bem comum é como ser como a gente, como a minha família, meu pai, minha mãe, meus irmãos e eu.

Aí eu descobri uma coisa muito legal e que me deixou muito feliz. Eles tavam falando sobre a gente, sobre eu minha mãe, meu pai e meus irmãos. Não é legal, eu nunca pensei que alguém iria querer falar sobre a gente, a gente aqui, gente que mora na Sacramento. Gente bem comum.

**Fig. 42:** Cena do homem bem comum

Fonte: George Lavand

Depois que eles terminam de falar sobre a gente a mulher sobe nas costas do magrelo e começa a falar uma coisa de arte novamente, diz que arte não tem nada haver com a mentira. Mas aquela arte que eles tão fazendo não é tudo mentira?

Ela fala, fala, fala. E começa a fazer um monte de coisas malucas num pano enorme que tá amarrado no meio de tudo. Eu fico olhando e vêm um monte de histórias na minha cabeça, histórias de coisas que vivem no alto como a Rapunzel, os anjos, passarinhos, avião. Sei lá, bobagem, mas que eu acho que estavam lá com a mulher, ou que são um pouco essa mulher. Ela fica lá em cima, a gente fica aqui em baixo, não tem muita coisa pra se fazer a não ser imaginar coisas, coisas altas, coisas que não são como eu.

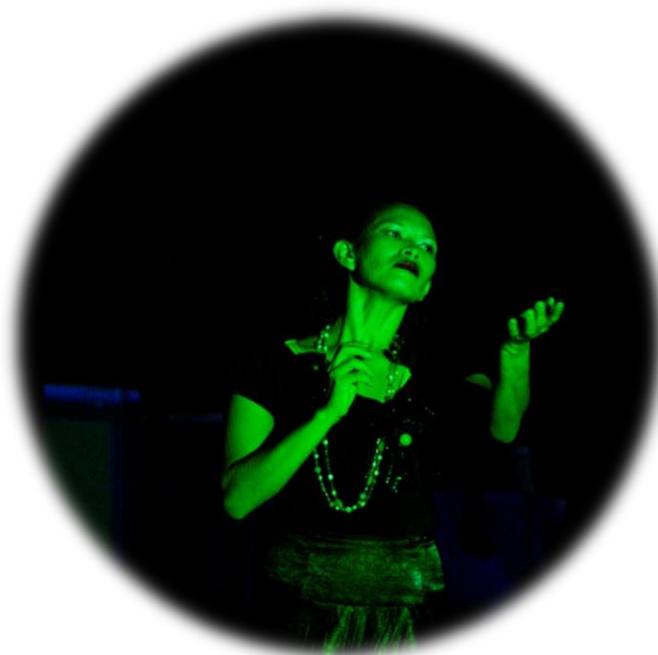
**Fig. 43:** Cena do tecido

Fonte: George Lavand

Quando a mulher desce do pano, ela mais os dois homens começam a arrumar tudo para o que ia acontecer depois. É que de dentro do pano, toda arrumada, a mulher que era a bailarina agora é outra coisa. Ela anda pra frente muito devagar, ao mesmo tempo em que toca uma música que me parece antiga, de antes do tempo da minha avó.

Não sei por que, mas me dá uma tristeza de ver aquilo acontecendo, acho que é por causa dos olhos da mulher, parece que ela procura alguma coisa que tá longe, que ela não consegue alcançar, mas ao mesmo tempo é tudo lindo, eu amo aquelas cores.

No último dia das apresentações, quando eu achava que ninguém tava me vendo, eu levantei da minha cadeira, fui pra luz e tentei fazer que nem aquela mulher fazia. Eu fiquei tão feliz vestida com aquelas cores. Eu nem pensava no olho triste da mulher, eu só pensava como era bom ser colorida, agora que eu já sei quero ser colorida pra sempre.

**Fig. 44:** Cena da Dalva

Fonte: George Lavand

Agora era a hora do momento que toda a minha família mais gostava, era a hora do cai cai. O negócio era assim, o magrelo entra com uma bolsa e de dentro dela vai tirando um monte de coisas, tira uma roupa de mulher e se veste, tira também um monte de frutas de lá, abacaxi, banana, maçã e tenta equilibrar na cabeça dele ao mesmo tempo em que toca uma música que diz “cai, cai, cai, cai quem mandou escorregar, cai, cai, cai, cai eu não vou te levantar”.

Depois pega uma mesa e tira um liquidificador de dentro da bolsa e coloca em cima da mesa. Pega aquelas frutas que tinham rolado pelo chão e começa a cortar tudo e colocar dentro do liquidificador. Uma nojeira! Mas o pior não é isso.

Ele bate tudo faz um suco horroroso e oferece pro pessoal que tá assistindo, num dos dias meu pai foi a vítima e ele que é todo envergonhado, ficou lá sem saber o que fazer, com todo mundo olhando pra ele curioso pra ver se ele ia beber ou não. Foi muito engraçado.

**Fig. 45:** Cena da Carmem

Fonte: George Lavand

Depois que o magrelo sai começa a tocar uma música estranha, parece um choro e o rebolador entra com vestido como a gente, como um homem comum. Ele dança com a mulher no trapézio. Até que ele se esconde atrás do pano.

**Fig. 46:** Cena do Guru estrela/ Borbolaia

Fonte: George Lavand

Ele sai de lá de fralda descartável, acho que ele vira criança, porque ele começa a me imitar e aos meus irmãos quando a gente quer alguma coisa da nossa mãe. Ele diz mãe me dá tal coisa, mãe eu quero aquilo, eu quero isso. E a mãe dele, igual a minha, nem liga pra ele. Fica lá só olhando televisão e quando ele começa a atrapalhar demais e não deixa ela ver novela, ela dá um tapão na cara dele, daquele jeito que eu morro de medo que a minha mãe faça comigo, é por isso que eu fico quietinha quando é a hora da novela da minha mãe.

**Fig. 47:** Cena da criança



Fonte: George Lavand

Ele faz um monte de coisas, se transforma em um monte de gente, e essas pessoas vão aparecendo uma depois da outra. Nessa hora ele é o Lacraia, sei quem é porque eu adorava imitar a dança do lacraia, que nem ele faz dançando a eguinha pocotó.

Só que além de dançar de um jeito engraçado, ele fala umas coisas pro DJ, umas coisas de mãe, de Amazônia. Eu não ouvi direito porque toda vez a minha mãe tapava meus ouvidos pra eu não ouvir, mas mesmo assim eu perguntei pro meu irmão o que era que ele falava, mas meu irmão que nem tava com os ouvidos tapados não entendeu também. Eu ri foi muito de mim, do meu irmão, da minha mãe e do Lacraia.

**Fig. 48:** Cena da eguinha Pocotó



Fonte: George Lavand

Finalmente ele fica velho, eles dizem que ele tá tão velho e tão triste. E é verdade, ele não dança mais, só chora, se lamenta porque estão lendo as coisas dele, coisas que ele esconde, que não quer que a gente veja. Mas eles são maus, continuam mostrando as coisas que estavam dentro do cavalinho, cavalinho que era mala.

Mala que era um cavalinho de brinquedo. Eu acho que ninguém tem que mexer nos brinquedos das crianças sem que elas deem permissão, acho que é por isso que ele chora, porque ele é uma criança que é velho, mas ainda é criança. Só que não pode mais dançar, nem brincar, não tem mais força.

Depois que maltratam muito, ele se transforma em um boneco e agora eles fazem o que querem com ele, levam de um lado pro outro. Ele parece esquisito, sorri, mas é estranho o sorriso que ele dá, não olha pra nada. Fico com medo.

Não quero virar boneco sem vida que os outros mexem, dobram do jeito que querem. Quero brincar e dançar a eguinha pocotó mesmo quando for velha, nunca vou ser triste...

**Fig. 49:** Cena da estrela marionete



Fonte: George Lavand

E o que é que eu aprendi com tudo isso que vi? Aprendi a última coisa que eles disseram, que eu sou, que todo mundo é, poeira de estrelas.

**Fig. 50:** Somos todos poeira de estrelas



Fonte: George Lavand

### 3. SOMOS TODOS POEIRA DE ESTRELAS...

Iniciei esta dissertação afirmando que aqui estava exposto o meu corpo, ou seja, meu modo de mover-me, a minha dança, um eu dança. Este pensamento dança atravessou e foi atravessado por diversas teorias para mover-me no sentido de analisar este processo de criação.

Mas, ao chegar este momento, que possui o caráter de repassamento da coreografia, onde precisamos lembrar e executar reflexivamente cada mínimo movimento que executamos no decorrer de um trabalho, entendo que esta dissertação produziu em mim um grande movimento de dança, que me fez estar em diferença com o corpo dançante que iniciou estas reflexões, tais reflexões continuam sendo pertinentes, porém:

Experimental, observar, deduzir: operações incessantes no corpo que combinam dinâmica com termodinâmica. Não se volta no tempo da dança, não se recupera um movimento já executado. O movimento jamais se entrega em nudez. Está sempre incorporado – ou seja, tem sempre uma feição. E o corporal é sempre particular, temporalizado (KATZ, 2005, p. 48).

Meu corpo é outro hoje, um corpus diferente daquele do momento em que escrevi minhas impressões iniciais acerca destas afirmativas que apontam para um método dançado de pesquisa, método que assume o corpus da pesquisa como um corpo dançante.

Talvez por ter experimentado uma aproximação maior com este lugar de afirmação, aproximação que está longe das certezas e definições, mas que se parece com a técnica da osmose, onde, através desta técnica fui me encostando nisto que chamo de método dançado, dançando com ele uma dança baseada em contato de corpus, fui “encostando nele, lendo e relendo, repetindo e retomando, encostando nele de formas variadas, até brotar a familiaridade que anuncia a chegada do sentido” (Katz, 2005).

Essa familiaridade que foi brotando no decorrer da criação desta dissertação, o sentido está chegando, mas ainda não é chegado.

Penso que, esta pesquisa iniciou-se com a afirmativa de que se analisaria a diferença e o dissenso como potências de um processo de criação em dança, o que em grande medida foi cumprido. A diferença foi compreendida por mim como um jogo que se dá entre pessoas, especificamente no caso desta pesquisa, e entre as linguagens

artísticas por elas vividas e como a diferença lança tanto os sujeitos investigados e as linguagens em uma zona de indefinição, zona que dribla a nomeação simplista e que gera dissensos, por dar visibilidade a fissuras entre mundos sensíveis diferentes, essa fissura é caracterizada pelo modo de entender qual a “norma de qualidade” para os papéis exercidos aqui, essas normas qualificariam o sujeito, sem as quais ele torna-se desqualificado para exercer determinado papel.

Essa pesquisa aponta uma leitura de dissenso como um racha entre dois mundos sensíveis, onde cada mundo sensível contém em si muitos sentidos comuns, modos de compreensão sob determinada coisa. O dissenso é o embate entre esses sentidos comuns.

Fazer reflexões acerca dos sentidos comuns contidos dentro de nosso mundo sensível seria então uma estratégia, para através do dissenso, gerarmos novos sentidos comuns.

(...) Um “senso comum” é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável com todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhe são conferidos. É também a forma de convívio que liga indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas. O sistema de informação é um “senso comum” desse tipo: um dispositivo espaço-temporal dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido. O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados. Essa criação é trabalho da ficção, que não consiste em contar histórias, mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora (RANCIÈRE, 2012, p. 99).

Diversas formas de senso comum foram refletidos, questionados e postos em situação de dissenso no decorrer deste processo de criação, estas ações em si não garantem nada, mas a perspectiva artística visa atingir o que denominamos sensível, e neste sensível se dá as divisões, nomeações e normalizações das coisas, o processo já valeria por isso.

Dançar é colocar em movimento os corpos, portanto, acredito que através do dissenso e da diferença, o movimento que já ocorreria foi colocado em situação de potência, arremessado para além, a coreografia ganhou complexidade de execução e de reflexão.

Comecei a escrever esta dança acreditando que eu era a dança neste lugar, porém, agora encontro dança em tudo e em todos. O circo de Virgínia é dança, a performance de Pedro é dança, o teatro de Jaderlan é dança.

Sendo dança diferença e multiplicidade, diferença que toma corpo no corpo e só a partir destes corpos pode ser conceitualizada.

O corpo é o ambiente da dança, no sentido de que seu design delinea possibilidades para interagirem as múltiplas informações inatas e adquiridas, que nele transitam. Toda dança resulta de um modo particular de um corpo organizar, com movimentos, o seu conjunto de referências informativas (biológicas e culturais). Do mesmo modo, o contexto cultural corresponde ao ambiente do corpo, no sentido de que o conjunto de informações que caracterizam os modos de pensar e operar vigentes na sociedade em que está inserido, delineiam seu campo particular de possibilidades interativas. Os ambientes interferem na configuração das estruturas, ao mesmo tempo em que tais estruturas, geradas sob as condições dos ambientes, interferem na sua reconfiguração. Sistemas e sub-sistemas diversificam-se uns aos outros, ininterruptamente (BRITTO, 2008, p.72).

Se pensarmos a dança, não a partir da ideia de técnica, mas como um modo de um corpo organizar em movimento as informações para determinado fim artístico/estético, logo, encontro dança no fazer dos quatro artistas aqui envolvidos.

Se como afirmamos no decorrer desta pesquisa, a dança é o pensamento do corpo como aponta Katz (2005), acredito que o pensamento é passível de ser compreendido como dança, desta maneira, corpos dançantes são capazes de produzir conhecimento a partir dos mesmos mecanismos de uma criação coreográfica, elaborando assim uma epistemologia dançante.

Assumo a dança como produtora de conhecimentos específicos, mas como validar epistemologicamente esses conhecimentos? O primeiro passo é não assumir que a dança possui uma epistemologia ou uma epistemologia universal de dança, mas que “a epistemologia é local e co-dependente das circunstâncias sóciopolíticas do contexto no qual se enrama” (Katz, 2010).

Compreendida desta maneira, não haveria uma epistemologia em dança, mas epistemologias dançadas, dançadas por cada criador que ao fazer dança produz conhecimento em movimento, conhecimento impregnado do modo que os sujeitos dançantes se movem no mundo e conseqüentemente modificam este mover do mundo, pois, “não há conhecimento separado dos atores sociais que o promovem, diferentes modos de viver em sociedade produzem epistemologias distintas” (Katz, 2010) e diferentes modos de produzir dança, produzem diferentes epistemologias dançantes.

A pluralidade epistemológica do mundo, e com ela, o reconhecimento de conhecimentos rivais dotados de critérios diferentes de validade tornam visíveis e credíveis espectros muito mais amplos de ações e de agentes sociais. Tal pluralidade não implica o relativismo epistemológico ou cultural mas certamente obriga a análises e avaliações mais complexas dos diferentes tipos de interpretação e de intervenção no mundo produzidos pelos diferentes tipos de conhecimento. O reconhecimento da diversidade epistemológica tem hoje lugar, tanto no interior da ciência (a pluralidade interna da ciência), como na relação entre ciência e outros conhecimentos (a pluralidade externa da ciência) (SANTOS, 2010, p. 18 e 19).

Explorar as possibilidades de abordagem de um objeto astístico teórico que se move, que possui como característica específica essa mutabilidade constitui um rastro desta dissertação. Propor a possibilidade de análise de como a produção da minha dança pode ser também produção de um conhecimento que é inerente ao meu modo de mover-me no mundo.

Entender a dança não somente como produto artístico, mas também como área de conhecimento, implica no reconhecimento de que ela é capaz de descrever e analisar seus próprios objetos. Isto, obviamente, envolve a solução dos problemas levantados anteriormente, mas cabe lembrar que as soluções possíveis sempre serão transitórias, pois o conhecimento produzido por qualquer área de conhecimento não está livre da ação do tempo. (HERCOLES, 2008, p. 01)

A questão posta fica em aberto e propõe novas criações teóricas, criações dançantes e sempre passíveis de serem atravessadas poeticamente e lá vou eu em divagações dançantes.

Daí a habilidade que adquiri em seguir várias ideias ao mesmo tempo, observar as coisas e ao mesmo tempo sonhar assuntos muito diversos, estar ao mesmo tempo sonhando um poente real sobre o Tejo real e uma manhã sonhada num Pacífico interior; e as duas coisas sonhadas intercalam-se uma na outra, sem se misturar, sem propriamente confundir mais do que o estado emotivo diverso que cada um provoca, e sou como alguém que visse passar na rua muita gente e simultaneamente sentisse de dentro as almas de todos – o que teria que fazer numa unidade de sensação – ao mesmo tempo que via os vários corpos – esses os tinha que os ver diversos – cruzar-se na rua cheia de movimento de pernas. (PESSOA, 1999, p. 488)

Finda-se uma dança ou começa-se outra? Continuo em movimentos de uma dança que é pensamento do corpo.

## REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **Dadá e surrealismo**. In **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVES, Marlucy. **Diferença em si no currículo**, in <http://www.scielo.br/pdf/cp/v40n140/a1440140.pdf>. Consultado em 11/06/2012.
- AQUINO, Santo Tomás. **Suma Teológica**. São Paulo: Loyola, 2003.
- ARANTES, Priscila. Espaço urbano, investigação artística e a construção de novas territorialidades. In **Espaço e performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2007.
- BANANA, Adriana. **Trishapensamento: Espaço como previsão meteorológica**. Belo Horizonte: Clube Ur = Hor, 2012.
- BANANA, Adriana; LOBO, Carla e SIMÕES, Mônica (org.). **FID 2008 – Sulreal – Por uma epistemologia do sul**. Belo Horizonte: Bigráfica, 2008
- BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963: Avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 1999.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes/ por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BEZERRA, Gustavo Neves. **É tempo de Jacques Rancière**, In <http://blogdasubversos.wordpress.com/2008/10/08/conjunturas-e-ciencias-humanas-e-tempo-de-jacques-ranciere/>. Consultado 26/08/2012
- BHABHA, Hommi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BIVAR, Antonio. **Longe daqui aqui mesmo**. São Paulo: Best Seller, 1995.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Processo como lógica de composição na dança e na história**. In Sala Preta. São Paulo: ECA-USP, 2010.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: Parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: FID, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2008.
- CANDIOTTO, Cesar. **Verdade e diferença no pensamento de Michel Foucault**. *Kriterion*, Belo Horizonte, v 48, n. 115, 2007.

CARREIRA, André. Teatro de invasão. In **Espaço e teatro: Do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CORREIA, Verusya. **A encenação performática da diferença: O corpo como discurso e seu ativismo sociopolítico**. [http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire\\_anais/anais-50.pdf](http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-50.pdf). Acesso em 03/07/2011

COSTA, Gil Vieira. **(Des)territórios da arte contemporânea** (dissertação de mestrado). Belém: PPGArtes/ICA UFPA, 2011.

CUSSET, François. **Filosofia francesa: A influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**. São Paulo: Annablume, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: O minidicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. In Ditos e escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREIRE, Ana Luiza Gonçalves (org.). **Anais do I Condança**. Porto Alegre: Movimento, 2001.

GARCIA, Gabriel Cid de. **Somos todos fingidores: Arte e pensamento em Fernando Pessoa**, in <http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/64.pdf>. Acesso em 13/03/2012

GLENADEL, Paula e NASCIMENTO, Evandro. **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.

GREINER, Christine. **Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de “CORPO brasileiro”**. In Húmus 2. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. **O corpo: Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERCOLES, Rosa. **Dança como produção de conhecimento.** In <http://idanca.net/lang/pt-br/2008/02/21/epistemologia-em-movimento/5229>. Acesso em 25/03/2013

HERCOLES, Rosa. **Epistemologias em movimento.** In Sala Preta. São Paulo: Ed. USP, 2010.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. **O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação.** In Húmus 1. Caxias do Sul: Lorigraf, 2006.

KATZ, Helena. **A dança e suas epistemologias.** In 1º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança. Salvador: UFBA, 2010.

KATZ, Helena. **Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança.** In Sala Preta. São Paulo: ECA-USP, 2010.

KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo.** Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KATZ, Helena. **Pesquisa em dança: entre a circularidade viciada e o mapa da navegação.** In Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança Vol. 01. Salvador: UFBA, 2012.

LEPECKI, André. **Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): “Still acts” em The Last Performance, de Jérôme Bell.** In Lições de Dança. Volume V. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos.** São Paulo: Barcarola, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

MAFESOLLI, Michel. **O tempo das tribos.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MARINHO, Nirvana. **Sampliando mídias através do corpo: Uma crítica à concepção do produto da dança.** In Húmus 1. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004.

MILOVIC, Miroslav. **A utopia da diferença,** In “Alceu” (Revista do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2006.

MUNDIN, Ana Carolina. **Dramaturgia do corpo-espço e territorialidade: Uma experiência de pesquisa em dança contemporânea.** Uberlândia: Composer, 2012.

NASCE UMA ESTRELA. In <http://www.cbpf.br/~martin/CAMS/Estrelas/vidaestrelas.html>, visualizada em 01/11/2012 às 11h28min hs.

PAIXÃO, Paulo. **Quando o drama se apodera da dança.** In Revista Sala Preta. São Paulo: ECA-USP, 2010.

PALLAMIN, Vera. **Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière,** In Revista Risco. São Paulo: Eesc-USP, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas.** São Paulo: Senac, 2003.

PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio.** São Paulo: 1998.

- PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego**. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2009.
- PINTO, Lucas de Carvalho Larcher. Costurando pontos: Possíveis considerações sobre o corpo, o figurino e o espaço. In **“Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade”**. Uberlândia: Composer, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **“Será que a arte resiste a alguma coisa?”** In: Lins, Dom (org.) Nietzsche/Deleuze: arte, resistência Rio de Janeiro e Fortaleza: Forense Universitária e FCET, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. O Dissenso, In **A crise da razão**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- REIS, Nelson Ricardo Guedes dos. **Os conceitos de “semelhança”, “diferença” e “identidade” em Foucault e suas relações com a crítica impressionista brasileira: a presença de espaços literários no texto crítico**. In [http://www.letstrasposlit.ufmg.br/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2016/L\\_%20TEXTO%20NELSON.pdf](http://www.letstrasposlit.ufmg.br/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2016/L_%20TEXTO%20NELSON.pdf). Acesso em 17 de março de 2012.
- RENGEL, Lenira Peral. **Dança e corpo como instrumento e como aplicabilidade – metáforas de implicações de políticas individualistas e dualistas**. In <http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/dancacorpo/Lenira%20Peral%20Rengel%20-%20Dan%E7a%20e%20corpo%20como%20instrumento%20e%20como%20aplicabilidade.pdf>. Acesso em 02/12/2012
- RENGEL, Lenira. **Metáfora é carne**. In Húmus 2. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paul: Estação Liberdade, 2001.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **A construção multicultural da igualdade e da diferença**. Oficina do CES, N°135, 1999.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **Tempo, códigos barrocos e canonização**. In <http://www.boaventuradesousasantos.pt/pages/pt/artigos-em-revistas-cientificas.php>. Acesso em 05 de agosto de 2012.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In, **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SOUZA, Antonio Vital Menezes de. **Marcas da diferença: Subjetividade e devir na formação de professores**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.
- TIBURI, Marcia e ROCHA, Thereza. **Diálogo/Dança**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

VELOSO, Mariza. Arte pública e cidade. In **Arte em pesquisa: Especificidades**. Brasília: Itamarati, 2004.

## 5. ANEXOS

### Roteiro (Primeira tentativa)

#### Aquecimento

O nascimento de uma estrela. Ao contrário do que você pode estar pensando, não se trata de uma atriz ficando famosa, mas de uma estrela mesmo! Aqueles pontinhos luminosos que vemos no céu à noite, que parecem tão eternos e imutáveis, também têm um ciclo de vida: nascem crescem e morrem. Vamos dar uma olhadinha no ciclo desses astros. As estrelas nascem nas nebulosas, que são imensas nuvens de gás compostas basicamente de Hidrogênio e o Hélio (os elementos mais comuns no Universo). Pode haver regiões da nebulosa com maior concentração de gases. Nessas regiões a força gravitacional é maior, o que faz com que ela comece a se contrair. Quando um gás se contrai, ele esquenta. Por isso a temperatura desses gases vai aumentando. A temperatura final vai depender do tamanho dessa região mais densa. Se houver muito gás a temperatura aumentará o suficiente para "acender" o combustível nuclear e iniciar a queima do Hidrogênio, isso libera muita energia: nasce uma estrela!

#### Lira

Jader (a musa), Rosangela (ballet).

Essas reações ocorrem na região mais central, denominada núcleo. O que mantém as estrelas estáveis é um equilíbrio entre a força gravitacional (que tende a puxar todo o seu conteúdo para o centro) e a pressão (que faz com que os gases se expandam). Quanto maior a temperatura, maior a pressão.

#### Pedro (a hora da estrela)

Os tamanhos das estrelas podem ser bem diferentes. O seu diâmetro pode variar de um centésimo do diâmetro do Sol, até mil vezes esse tamanho. Para se ter uma ideia, o diâmetro do Sol é de 1 milhão e 400 mil quilômetros, aproximadamente cem vezes maior que o da Terra.

## Virginia (o fogo)

À medida que as estrelas vão queimando o seu combustível nuclear a temperatura (no seu centro) vai aumentando, isso faz com que elas se expandam virando o que chamamos de Gigantes Vermelhas. Quando o Sol atingir essa fase engolirá Mercúrio, Vênus e a Terra, chegando próximo à órbita de Marte. Não se desespere, ainda faltam uns quatro bilhões de anos para isso acontecer! O Sol é uma estrela de meia idade, existindo a 4,5 bilhões de anos.

## Rosângela (Dalva)

A morte de uma estrela vai depender de sua massa. Se ela tiver menos que oito vezes a massa do Sol, ela se esfriará lentamente virando uma Anã Branca. A estrela libera alguns gases, que ficam entorno dela formando uma Nebulosa Planetária. As Anãs Brancas podem ter tamanhos comparáveis aos da Terra, porém com massas próximas às do Sol. Dessa forma uma colher de chá desse tipo de estrelas pesaria uma dezena toneladas!

Jader (receita e Carmem Miranda)

Rosângela e Virginia (bilingüismo)

Rosângela e Pedro (poema dada)

## Virginia e Jader

Sou um homem bem comum  
sem nenhuma aspiração.  
Não quero ser general  
e muito menos sultão.  
Sou moderado de gastos,  
de ambição reduzida,  
não sonho ser big-shot  
estou contente da vida.  
Nunca invejei o próximo  
nem lhe cobiço a mulher,  
pego o meu lugar na fila  
e seja o que Deus quiser.  
Não sou mau pai, nem mau esposo,  
Grosseiro nem invejoso  
- só um pouco mentiroso. (Millôr Fernandes)

Se a estrela tiver uma massa maior que oito vezes a do Sol, ela terá uma morte catastrófica. Como dissemos antes, as estrelas vão produzindo elementos novos, o que libera energia. Isso ocorre para todos os elementos mais leves que o ferro. Já para produzir este último consome-se energia. Assim na produção do ferro grande parte da energia da estrela é sugada, e ela acaba resfriando-se repentinamente. O núcleo é totalmente transformado em ferro em poucas horas! Dessa forma a pressão cai bruscamente e as camadas externas começam a despencar em direção ao centro da estrela, ali encontram-se com o núcleo sólido de ferro e quicam, sendo ejetadas para o espaço sideral a altas velocidades: É o que chamamos de Supernova. Com a energia dessa explosão são produzidos todos os elementos mais pesados que o ferro. Os gases liberados no espaço dão origem a uma nova nebulosa (na qual poderão surgir novas estrelas).

Virginia Trapézio, Pedro Borboleta.

O destino do que sobrou no núcleo é novamente ditado pela massa. Se esta for menor que 2 ou 3 vezes a massa do Sol ele virará uma estrela de nêutrons. Se for maior, dará origem a um buraco negro.

O Universo era composto inicialmente só de H e He, portanto toda a matéria que nós conhecemos foi produzida nas estrelas! Tem mais: como aqui na Terra nós encontramos todos os elementos mais pesados que o ferro, isto significa que a nebulosa que deu origem ao Sol (e a Terra) é proveniente da explosão de uma supernova. Nós somos então poeira de estrelas!

## Poesia /Circo/Dança

### A trapezista do circo

"Era uma vez, mas eu me lembro como se fosse agora, eu queria ser trapezista. Minha paixão era o trapézio, me atirar lá do alto na certeza de que alguém segurava minhas mãos, não me deixando cair.

Era lindo, mas eu morria de medo. Tinha medo de tudo quase, cinema, parque de diversão, de circo, ciganos, aquela gente encantada que chegava e seguia. Era disso que eu tinha medo, do que não ficava para sempre.

Era outra vez, outro circo, ciganos e patinadores.

O circo chegou à cidade era uma tarde de sonhos e eu corri até lá. Os artistas, eles se preparavam nos bastidores para começar o espetáculo, e eu entrei no meio deles e falei que eu queria ser trapezista.

Veio falar comigo uma moça do circo que era a domadora, era uma moça bonita, forte, era uma moçona mesmo. Ela me olhou, riu um pouco, disse que era muito difícil, mas que nada era impossível. Depois veio o palhaço Poli, veio o Topz, veio o Diverlangue que parecia um príncipe, o dono do circo, as crianças, o público.

De repente apareceu uma luz lá no alto e todo mundo ficou olhando. A lona do circo tinha sumido e o que eu via era a estrela Dalva no céu aberto.

Quando “eu cansei de ficar olhando para o alto e fui olhar para as pessoas, só aí, eu vi que eu estava sozinha”. (Bivar , 1995, p. 363)

## **Interferências Linguísticas**

SINGUAN, Miguel. Bilingüismo y lenguas em contacto.

- Mescla de códigos y alternância de códigos

La primera característica del bilíngüe és su capacidate de mantener separados los dos códigos lingüísticos que posee, de tal modo que quando utiliza el uno el outro queda como reprimido o em suspenso. Pero el mismo bilíngüe, en el momento en que una nueva circunstancia hace necessário o preferible utilizar el outro código, cambia rapidamente y sin esfuerzo. Llamamos “cambio” o “alternância de códigos” a esta capacidate.

Pero la separacion entre los dos códigos no siempre és completa y ocurre a menudo que el bilíngüe utilizando una de las lenguas incorpora elementos de la outra. Llamamos “mezcla de códigos” a estas interferências, que pueden tener motivos diversos y tomar formas muy variadas pero que, em definitiva, constituyen um atentado contra la corección del código utilizado. Y la falta de coreccion puede interpretar-se a su vez como um conocimiento insuficiente de la lengua y por tanto como um bilingüismo imperfecto.

### **Texto da cena da televisão**

Ser ou não ser... Eis a questão. Que é mais nobre para a alma: suportar os dardos e arremessos do fado sempre adverso, ou armar-se contra um mar de desventuras e dar-lhes fim tentando resistir-lhes? Morrer... dormir...Morrer... Talvez sonhar... (HAMLET, Ato III, Cena I).

### **Texto da cena do Shakespeare**

#### Soneto XXI

O contrário de mim costuma ser a musa  
A quem a artificial beleza inspira verso,  
Beleza tal que mesmo o céu por adorno usa,  
E se repete em todo o encanto do universo;  
Beleza que, com inflado orgulho, se compara.  
Às gemas do oceano, à lua, ao sol, à terra,  
À prima flor de abril, a cada coisa rara.  
Que em sua redondeza o etéreo espaço encerra.  
Eu, ah! Vero no amor, tão só a verdade escrevo,  
E hão de me crer então: “Meu amor é tão lindo  
Como uma criança o é para a mãe, embora enlevo  
Nenhum nele ninguém veja sidéreo e infindo”.  
Digam mais que à fama agrade e, assim, a estenda...  
Eu, neste assunto, não farei pregão de venda. (WILLIAM SHAKESPEARE)

## Material jornalístico e de sites sobre o espetáculo *Tá rolando o bafon!*

Reportagem sobre o Espetáculo: *Tá rolando o bafon!*

OLIBERAL

MAGAZINE ■ 7

MAGAZINE

# Espetáculo reúne linguagens cênicas

Virgínia Abastos (circo), Pedro Olala (performance), Jaderlan Bezerra (teatro) e a própria Rosângela (dança), interpretam sonhos e realidades focados nas quatro linguagens cênicas em que são especializados. Após realizar um ensaio aberto ao público no primeiro semestre, "Tá Rolando o Bafon" está pronto para estreiar, com a primeira temporada marcada para ocorrer na Fundação Curro Velho com entrada franca.

**TUDO JUNTO**  
"Tá Rolando o Bafon" mistura performance, circo, dança e teatro, hoje, no Curro Velho

Entre malabarismos, performances, bailados e encenações, além do desenho de luz intenso e comunicativo combinado à uma trilha musical não menos cheia de informações e contrastes, o público é levado para uma viagem pelo imaginário do espetáculo "Tá Rolando o Bafon", primeiro projeto de montagem da bailarina Rosângela Colares, atuante há mais de 20 anos no cenário da dança paraense. Baseado em sua pesquisa de mestrado, a obra foi contemplada com Prêmio Klaus Vianina de Dança (Funarte) no ano passado. No palco, os quatro artistas principais:

informação e gestos, como a mistura entre a escritora Clarice Lispector e o DJ Serginho, passando do hit "Egípcia Focote" até William Shakespeare e Britney Spears. A obra também trabalha a dramaturgia com liberdade a partir dos não limites que a dança e o deslocamentos dos corpos permitem na cena.

✓ **Serviço**  
Espetáculo "Tá Rolando o Bafon"  
→ **Data:** 13 a 16 de setembro, às 19h30  
→ **Local:** Fundação Curro Velho (Rua Professor Nelson Ribeiro, s/n)  
→ **Mais informações:** (91) 8134 7719  
→ **Agendamento de grupos:** (91) 8896 2792 / 8215 4956  
Entrada franca.

Outra peculiaridade do espetáculo é a sobreposição de

**A luz é um dos destaques do projeto de montagem**



Luciana Pedreira

Fonte: O Liberal – Caderno: Magazine, Belém, 13/09/2012.

Reportagem sobre o Espetáculo: *Tá rolando o bafon!*

Diário do Pará Fale com a redação poraiidiario@gmail.com Sexta-feira, Belém-PA, 14/09/2012 **ESPETÁCULO**

## “Tá Rolando o Bafon” no Curro Velho

**ESPETÁCULO inusitado, que reúne artistas das 4 linguagens de artes cênicas, é a pedida do final de semana**

**E**ntre malabarismo, performances, bailados, encenações, além de um desenho de luz intenso e comunicativo, regado a uma trilha musical e ruídos, não menos cheios de informações e contrastes, este é no mínimo, um espetáculo inusitado. O público é levado a uma viagem pelo imaginário dos que integraram, de forma colaborativa, o projeto de montagem e pesquisa de mestrado da bailarina Rosângela Colares. Tá Rolando um Bafon estreou na última quinta-feira, 13, mas fica nesta sexta, sábado e domingo, no Curro Velho, sempre às 19h30, com entrada franca.

Baseado em uma pesquisa e contemplado pelo Prêmio Klaus Vianna de Dança (Funarte - 2011), Tá Rolando um Bafon encanta ao reunir artistas das quatro linguagens das artes cênicas: performance, dança, circo e é claro, teatro. Além disso, traz o espectador para o universo onírico das cores e das luzes que envolvem o mundo do artista, sempre em busca de seu reconhecimento perante uma sociedade repleta de banalidades.

Rosângela Colares tem como objetivo relacionar a questão do conflito e da diferença, como potencializadores da criação artística. “A dança historicamente teve como bases parâmetros como uniformidade, similitude, harmonia, proporção, minha instigação é pensar que dança surge quando esses parâmetros são modificados, para mim, o Bafon tem muito a ver com isso”, diz ela.

A peça teve um longo processo de criação e montagem. Ainda no primeiro semestre o elenco passou por fases de debate, pesquisa e laboratórios de integração e criação, que trouxeram resultados estimulantes aos quatro artistas que discutem seus fazeres artísticos.

Virgínia Abasto é do circo; Pedro Olaia, da performance; Jaderlan Bezerra, do teatro, e Rosângela, da dança. Juntos eles abraçam a proposta de confronto e investigação em torno das ideias da dança e de suas atuações em cena.

Rosângela Colares atua no cenário da dança há mais de 20 anos em Belém. Mas neste momento que ela está aprofundando suas inquietações. A direção é de Paulo Paixão, doutor em Semiótica pela PUC/SP e professor do curso de Dança da Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA e ex-orientador de Mestrado de Rosângela. Para ele, bafon (bafão, notícia) está no modo como os intérpretes se engajam no espetáculo.

**SERVIÇO**

**TÁ ROLANDO O BAFON**  
Temporada até 16 de setembro, sempre às 19h30, na Fundação Curro Velho - R. Professor Nelson Ribeiro, s/n. Entrada franca. Apoio Cultural: Fundação Curro Velho, Governo do Estado do Pará, Refry, Hiléia, Panificadora Estação do Pão. Agradecimentos: SINDIFES e In Bust Teatro com Bonecos/Casarão do Boneco. Mais informações: 91 8134.7719. Agendamento de grupos: 91 8896.2792 / 91- 8215.4956

Fonte: Diário do Pará – Caderno: Espetáculo, Belém, 14/09/2012.

[Buscar](#)

- [Registrar-se | Registre-se](#)
- [Entrar](#)




- [Principal](#)
- [Móvil/mi](#)
- [Membros](#)
- [Blogs](#)
- [Videos](#)
- [Fotos](#)
- [Eventos](#)
- [Links](#)
- [Grupos](#)
- [Textos](#)
- [+ info](#)
- [Chat](#)

- [Todos \(Dos posts de blog](#)
- [Mi / Meu Blog](#)
- [Agregar](#)



## Resultado da enquete: QUAIS SÃO OS INGREDIENTES NECESSÁRIOS PARA FAZER UM ARTISTA?

- Publicado por [Jaderlan Noleto](#) em | em enero 24, 2013 a las | ás 11:35pm
- [Ver blog](#)

Em maio do ano passado, durante o processo de criação do espetáculo "Tá rolando o bafo!", criei uma enquete que buscava respostas para a seguinte questão: **QUAIS SÃO OS INGREDIENTES NECESSÁRIOS PARA FAZER UM ARTISTA?** houve mais de cem respostas de amigos, artistas, acadêmicos e variantes, e essas participações, de um modo ou de outro, permearam o processo de criação e se fizeram presentes na criação. Mesmo depois das temporadas de "Tá rolando o bafo!", algumas pessoas continuaram respondendo, e o espetáculo meio que se estende e permanece acontecendo também pela grande rede. Aproveito para compartilhar com vocês esses feitos.

E-mail ou telefone  Senha

Mantenha-me conectado  Esqueceu sua senha?

[Cadastr-se](#)

---



**Jaderlan Nolito Bezerra** · 5 seguidores  
29 de maio de 2012 às 13:42 · [Seguir](#)

Facebook © 2013  
[Português \(Brasil\)](#) · [Privacidade](#) · [Termos](#) · [Cookies](#) · [Mais](#)

---

**COLABORE:** Desejo alguns instantes de seu precioso tempo. Responda-me, por favor, o quanto antes melhor.

**QUAIS SÃO OS INGREDIENTES NECESSÁRIOS PARA FAZER UM ARTISTA?**

16

Julicelene Morais, Edileusa Ferreira, Flávio Nolito e outras 10 pessoas curtiram isso. 50 de 135

[Visualizar comentários anteriores](#)

 **Kriahna Robini** amor, determinação e coragem.  
30 de maio de 2012 às 04:36

 **Gardê Silveira** vontade  
30 de maio de 2012 às 04:38

 **Luã Carlos Sales** Qualquer pessoa que tenha recebido uma educação formal ou não formal que a estimule a ser criativo e lhe ensine a captar a beleza das pequenas coisas. Produzir o belo de forma criativa é a marca do verdadeiro artista. É também qualquer pessoa que aprenda a codificar e decodificar a estética da linguagem, demarcando um estilo, mesmo quando as condições materiais lhe imponham a trabalhar com a estética da fome.  
30 de maio de 2012 às 05:15

 **Flávio Lucena** Tem que ter o talento natural, além de muita perseverança e coragem.  
30 de maio de 2012 às 05:21

 **Dinavon Nolito** Primeiramente DOM, porém associado ao aperfeiçoamento através de treinamento constante com muita dedicação e prazer.  
30 de maio de 2012 às 05:29

 **Wanderson Aalker** gosto do que faz  
30 de maio de 2012 às 05:36 · 1

 **Srta Katharina** vontade, estudo, escolha, atitudes  
30 de maio de 2012 às 06:13

 **Bethânia Nariza Melo** Ser artista é algo nato. Mas sei que os desafios, a vontade de mostrar o que melhor sabe fazer é característica de um VERDADEIRO ARTISTA.  
30 de maio de 2012 às 06:15

 **Radamesse Santos Bezerra** Cmo que para se fazer um artista, alguns nascem com algum tipo de Dom, outros adquirem como desejo e a vontade junto com o sonho de ser um. Acho que ser um artista é algo belo de vida e uma busca incansável pela arte de viver. Não há ingredientes necessários para se fazer um artista ele se aho faz necessário.  
30 de maio de 2012 às 06:40

 **Adalmeir Barros** Dom Divino!  
30 de maio de 2012 às 06:42

 **Carina Moura** Amor(pelo o que faz), criatividade, ter aquela vontade de estar querendo sempre inovar, e saber transparecer ao público a emoção.  
30 de maio de 2012 às 07:11

 **Arauto Dalhoquetudovê** amor ao que faz, talento para a coisa rolar, dedicação de corpo e alma, personalidade para nao entrar nas panelhas, perseverança para nao ser dominado pelos atropelos, tempo para poder pensar, criatividade para fazer diferente o que todos fazem igual e muita DOR para que se lembre que no caminho de vitoria haviam pedras pontiagudas.  
30 de maio de 2012 às 08:21

 **Patricia Pabcao** Il sei  
30 de maio de 2012 às 08:22

 **Cesar Kalowê Costa** Imaginação  
30 de maio de 2012 às 08:28

 **Cesar Kalowê Costa** conexão  
30 de maio de 2012 às 08:28

 **Cesar Kalowê Costa** produção  
30 de maio de 2012 às 08:28

 **Cesar Kalowê Costa** trabalho  
30 de maio de 2012 às 08:28

 **Talita Araujo** Responsabilidade, talento e dedicação!  
30 de maio de 2012 às 08:29

 **Júnior Ferreira** Ingredientes?pra mim não existe ingredientes para artistas,cada artista tem sua forma de criação e modo de expressar sua arte,pois a arte é a nossa vida e a nossa vida é universalmente grande para se reduzir a alguns ingredientes,quem é artista nem precisa responder a essa pergunta.  
30 de maio de 2012 às 08:31

 **Cesar Kalowê Costa** ingrediente é metáfora de forma de trabalhar, sem redução!  
30 de maio de 2012 às 08:33

Fonte: Postagem na Rede Social FACEBOOK

## E.E. Américo Souza de Oliveira

Construindo a Cidadania

quarta-feira, 19 de setembro de 2012

### Espectáculo Tá Rolando o Bafón!

Filmes dançantes que podem dançar.  
A dança é a forma de expressão sentimental mais sincera que existe.

*Stephanie Figueiredo*

#### A EJA vai ao TEATRO

Os alunos da EJA estiveram presentes na última quinta-feira dia 14, na Fundação Curro Velho, para assistir o espetáculo de dança "Tá Rolando o Bafón!". O evento que tem a direção de Paulo Paixão e produção dos Produtores Criativos, emocionou os alunos, professores e possibilitou a ampliação de seus conhecimentos artísticos. O esforço da equipe Américo de Oliveira para levar os alunos valeu a pena. Agradecemos ao Produtores Criativos a oportunidade e nos candidatamos a fazer platéia para o próximo espetáculo.



#### Seguidores

Participe desta site  
Google Friend Connect

Membros (4)



Já é um membro? [Deixar link](#)

#### Quem sou eu



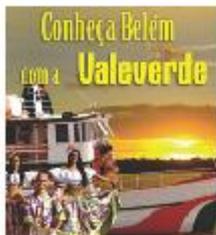
ABO

Visualizar  
meu perfil  
completo

#### Arquivo

- ▶ 2013
- ▼ 2012
- Dez
- Outub
- Setem
- Junho
- ▶ 2011
- ▶ 2009

Home



NOTÍCIAS

- Artes Visuais
- Música
- Teatro e Humor
- Literatura
- Cinema
- Columnistas
- Dança
- Arte e cultura
- Bloco de Notas

ARQUIVO GUIART

Banco de matérias, que já foram publicados no site.

ARTES VISUAIS

Estréia "Tá Rolando o Bafon"



Depois de um processo de criação que demandou muito debate, pesquisa e vários laboratórios de integração e criação, o espetáculo "Tá Rolando o Bafon" está pronto para estreiar com a primeira temporada marcada na Fundação Curro Velho, de 13 a 16 de setembro, às 19h30, com entrada franca.

A ideia partiu da bailarina Rosângela Colares, profissional atuando no cenário da dança há mais de 20 anos em Belém. Em "Tá Rolando o Bafon", ela aprofunda suas inquietações e convida o espectador a penetrar no universo do corpo. Entre malabarismo, performances, bailados, encenações, além de um desenho de luz intenso e comunicativo, regado a uma trilha musical e ruídos, não menos cheios de informações e contrastes, o público é levado a uma viagem pelo imaginário dos que integraram, de forma colaborativa, o projeto de montagem da bailarina, baseado em sua pesquisa de Mestrado e contemplado pelo Prêmio Klaus Viana de Dança (Funarte – 2011).

O espetáculo traz o encontro de quatro artistas e seus fazeres artísticos: Virgínia Abastos (circo), Pedro Otala (Performance), Jaderlan Bezerra (leatro) e a própria Rosângela (dança), que juntos abraçam a proposta de confronto e investigação em torno das ideias da dança e de suas atuações em cena. É um verdadeiro transe de sonhos e realidade, focados em quatro linguagens cênicas.

Organizando-se no acúmulo e na sobreposição de informação e gestos, o espetáculo traz citações diferentes e até esdrúxulas como, por exemplo misturar Clarice Lispector com DJ Serginho; Eguínia Pocolá, William Shakespeare e Britney Spears ou Dalva de Oliveira e Luiz Gonzaga. O Figurino e visualidade são de Maurício Franco.

O espetáculo trabalha a dramaturgia com liberdade, realizando os não limites da dança, desenhados nos deslocamentos dos corpos na cena. E meio a isso tudo, também faz o espectador refletir sobre arte e tudo o mais que nos envolve no dia a dia, a mídia, a poesia, a música, a publicidade. Para quem curte o híbrido na cena, esta é uma dica e tanto. Ou você vai perder este bafon?



Serviço:  
Espetáculo "Tá Rolando o Bafon"

Data: 13 a 16 de setembro (quinta a domingo)  
Horário: 19h30  
Local: Fundação Curro Velho - Rua Professor Nelson Ribeiro, s/n.  
Entrada franca  
Informações: (91) 8134-7719

Outras matérias de Artes Visuais

- Mangal das Garças recebe mostra "Belém Memória" Casa das Onze Janelas recebe exposição "Be as coisas de pé fossem..."
- Exposição de pinturas exibe obras paisagísticas II Salão Xumuculs de Arte Digital, na Galeria de Artes do CCBEU. Visitação de 13h30 às 19h30, até dia 23 de maio.
- 4º Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia abre exposição
- Exposição fotográfica conta história do bairro da Campina, em Belém

Compartilhe

Veja também:



**Cia. de Arte Produções seleciona artistas para intercâmbio na Ásia**  
Bailarinos, dançarinos, performances e músicos. Sexta, de 9h às 18h no IAP



**Projeto "Fronteira Norte" chega ao Seac Boulevard**  
Palestra e exposição fotográfica. Visitação até 12 de maio, 10h às 19h



**Gran Circo Curro Velho promove programação especial**  
Espectáculos, formação, cursos e bate papo sobre o Circo. Até 4 de abril, das 9h às 18h



**Exposição fotográfica conta história do bairro da Campina, em Belém**  
"Os Rosários da Campina", poesia, arquitetura e curiosidades. Até 5 de maio



**4º Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia abre exposição**  
Artistas selecionados e premiados, Casa das Onze Janelas. Até 20 de maio



CCBEU divulga

## Holofote Virtual

13. 9. 12

### Espectáculo traz experiências múltiplas para a cena



Todo processo artístico é transformador. Entre malabarismo, performances, bailados, encenações, além de um desenho de luz intenso e comunicativo, regado a uma trilha musical e de ruídos, não menos cheios de informações e contrastes, "Tá Rolando o Bafon" prova exatamente isso e você vai poder conferir. A estreia é nesta quinta-feira, 13, trazendo ao público a experiência conectada pelos artistas cênicos e técnicos que se envolvem há seis meses em seu processo de montagem. Não perca. Até domingo, sempre às 19h30, no Curro Velho, com entrada franca.

Ninguém sai o mesmo depois de uma experiência assim. No fundo eu já sabia disso, mas foi maior a certeza que tive depois de tomar o depoimento de Rosângela Colares, Virginia Abasto, Pedro Olaia e

Jaderlan Bezerra, os quatro artistas que estão em cena, e de Paulo Paixão, que toca a direção do espetáculo baseado em uma pesquisa de mestrado e contemplado pelo Prêmio Klaus Vianna de Dança (Funarte - 2011).

Fui a um ensaio da peça realizado há mais ou menos duas semanas em um clube situado no bairro da Marambaia. Aliás, lembro agora! Foi na primeira noite da tal Lua Azul, o que só colaborou para aumentar o clima onírico que pairou ali, quando via pela primeira vez o espetáculo, ainda sem figurino e com um ambiente cheio de cadeiras e mesas empilhadas, que em nada atrapalharam. Até gostei para fotografar, afinal a cena toda me trouxe a ilusão de estar num cenário de picadeiro daqueles círcos de lona, com tudo bem comum e, aliás, diria que apropriado à proposta da montagem.

"Tá Rolando um Bafon" encanta ao reunir performance, dança, circo e teatro, trazendo o espectador para o universo do sonho, cheio das cores e luzes que envolvem o mundo do artista, sempre em busca de seu reconhecimento perante uma sociedade, hoje mais do que nunca, repleta de banalidades.

A pesquisa de Rosângela Colares, em seu mestrado, teve como objetivo relacionar a questão do conflito e da diferença, como potencializadores da criação artística e acabou se transformando em



ESTAMOS NO FACE!



LUCIA NA MEDEROS



Belém, Pará, Brazil  
Visualizar meu perfil completo

Participar de um site

Google Friend Connect

Membros (305) Mais »



Já é um membro? Faça login

VISITAS - DESDE 2008



contador grátis  
Contador de visitas

MESTRE VIEIRA E OS DINÂMICOS





## Sem Censura abordou a evolução da astrologia

Odonto estética e dança também foram destaques



Os cuidados especiais nos procedimentos da odonto estética foi um dos destaques do "Sem Censura Pará" desta quinta-feira, 13. O assunto será o tema central de um encontro científico que será realizado neste sábado, 15, em Belém, pela Associação Brasileira de Odontologia (ABOPA).

O programa também debateu a evolução da astrologia no mundo inteiro, tornando-se inclusive uma das principais ferramentas utilizadas para se chegar ao autoconhecimento e de compreensão do ciclo da vida. A astróloga Ana Célia Lima falou sobre o tema.

E ainda teve um bate-papo com o coreógrafo Paulo Patáio sobre o espetáculo "Tá rolando o Bafon" que reúne malabarismo, performances, bailados, encenações e uma trilha especial para abordar as inquietações do universo do corpo.

Tweet 0 Curtir 7,7 mil 0

Comentar



[Voltar ao topo](#)

Agenda Pai Dégua  
Cinema  
Música

Programas  
Programação  
TV ao vivo

Programas  
Programação  
Rádio ao vivo  
Captação

Fotos  
Vídeos  
Áudios