

NÚCLEO DO DIRCEU E SUAS PLATAFORMAS CRIATIVAS: formação e criação através da performance

Conceição de Maria Macau Mendes
Arão Paranaguá de Santana¹

RESUMO

Este artigo resulta de doze meses de investigação e evidencia a relação entre processo formativo e criativo – enxertados de qualidades performativas –, estabelecida nas ações do *Núcleo do Dirceu*, coletivo artístico constituído no Complexo do Dirceu, região periférica de Teresina (PI). Ao apresentar informações sobre o surgimento deste coletivo, este texto faz associações aos estudos relacionados à pedagogia da performance, tema recorrente em estudos contemporâneos, na perspectiva da formação de artistas e formadores. Percorre por articulações que dão origem a ações coletivas, conectadas a ideia de comum e de indivíduo como potência, a descoberta da autonomia e experimentação como estratégias e elementos que impulsionam os processos do grupo e a relação entre criação/formação.

Palavras-chave: Núcleo do Dirceu. Performance. Formação. Potência singular e coletiva.

1 INTRODUÇÃO

A pesquisadora, a pesquisa e a performer são palavras que sintetizam o principal instrumento utilizado nas intenções investigativas deste projeto: o corpo-potência da pesquisadora/performer. Acredito ser relevante iniciar esses relatos começando a compartilhar a descoberta desse perfil. Em meio ao primeiro contato com a *função* de pesquisar, me vi, a priori, com dúvidas, inseguranças, numa busca constante de um lugar estratégico para iniciar. Livros, textos, vídeos, conceitos, uma miríade de informações rodeando e dialogando com meus pensamentos e possibilidades de ação. Dentro as questões investigativas, duas delas perseguiram o desenrolar das atividades e especialmente o processo de conclusão da pesquisa: - por onde devo partir com tantas informações em mãos? Como perceber os processos de criação de ações propositivas a partir delas?

Entendia que para conseguir resultados de uma pesquisa, era preciso fazer experimentos, logo, informações eram indiscutivelmente necessárias. Contudo, compartilhava – e ainda compartilho – da ideia de experiência, como algo que nos passa, nos acontece, que atravessa. Assim como propõe Larrosa Bondía (2001) que separa a experiência da informação em si. Assim, fui colocada numa situação de busca constante, de negociação entre saber/ter informação sobre algo, e ser atravessado por algo que constitui a experiência. Então encontrei o lugar estratégico – que é diferente de um lu-

¹ Orientador do trabalho e colaborador do processo de produção deste texto. A narração na primeira pessoa expressa a singularidade da pesquisa, tida como processo de criação da pesquisadora e performer Conceição de Maria Macau Mendes / Tieta Macau.

gar confortável –, e compreendi que a minha forma de investigar estava intrinsecamente associada a ser-estar-fazer atividades, portanto a cumprir um programa performativo de pesquisa que fosse meu.

A postura de performer e a experiência enquanto método, tornou-se uma dimensão fundamental para a investigação, daí estabeleci em dois estágios, de aproximação e imersão. No primeiro momento a pesquisa deteve-se a um levantamento bibliográfico e análise de literatura básica relacionada à pedagogia da performance, antropologia da experiência, poéticas e políticas da cena contemporânea, e ainda a encenação performativa. Em seguida, procedi a uma busca de informações sobre o Núcleo do Dirceu: histórico, ações formativas desenvolvidas, espetáculos criados, endereço da sede, notícias de jornais, blogs e sites, participações em eventos, integrantes, telefones de contato, e-mail, facebook etc. A busca na rede internet facilitou os passos seguintes, e através dela encontrei uma ex-integrante – ainda frequentadora e colaboradora do Galpão – do Núcleo do Dirceu, com quem havia compartilhado uma sessão no *Conexão Dança 6²*, Janaína Lobo, e por ela consegui contatos pessoais de outros integrantes do Núcleo.

Posterior a essa sistematização de informações à distância, e construção de caminhos para um contato mais próximo, inscrevi-me na residência do performer Marcelo Evelin³, propositor e um dos idealizadores do Núcleo do Dirceu. Durante a residência pude ter a primeira aproximação com o modelo de prática, discussão, leituras e pensamentos compartilhados no Galpão (espaço sede do Núcleo do Dirceu). Por meio dessa residência passei a observar as proposições de construção de autonomia, a potencialidade do coletivo e das artes enquanto instrumento *político-trasnformador-estético-conceitual*, experimentada por Marcelo Evelin e o pessoal do Núcleo do Dirceu.

O segundo momento, subsequente à residência, foi a participação e observação do processo do espetáculo *Batucada*⁴. Ali me inseri nas ações do Galpão, por vinte dias, participando como membro natural, e essa experiência possibilitou o atravessamento, a compreensão de algumas particularidades, significados, pontos de vista, aspectos éticos utilizados pelo coletivo.

Nesse período colhi depoimentos, impressões, histórias de vida, participei de atividades práticas e observei o fenômeno da formação performativa inserida em um processo de criação. Logo após a primeira visita ao campo, com informações coletadas e experiências compartilhadas, retornei às análises bibliográficas para fundamentar as fontes adquiridas.

2 *Conexão Dança* é um festival maranhense de dança contemporânea que propõem um conjunto de ações que estimulam trocas/reflexões em torno de conceitos/questões contemporâneas direcionadas para todos os elementos que fazem parte do universo da dança.

3 Marcelo Evelin é bailarino, coreógrafo, diretor, pesquisador e professor de improvisação e composição. Atua na área da dança e do teatro físico, tendo colaborado com profissionais de variadas linguagens, nacionalidades e experiências, em projetos também envolvendo música, vídeo, instalação e ocupação de espaços específicos. É professor de improvisação e composição na Escola Superior de Artes de Amsterdam, nos departamentos de mímica e dança moderna onde também cria projetos e orienta estudantes em processos criativos. Orienta workshops e projetos colaborativos em vários países da Europa, Estados Unidos, África, América do Sul e Brasil. Em 2006 retornou ao Brasil para assumir a direção do Teatro João Paulo II, em Teresina-Piauí, onde implantou e dirigiu até 2009 o Centro de Criação do Dirceu, uma plataforma voltada para a pesquisa e desenvolvimento das artes cênicas contemporâneas que posteriormente tornou-se o Núcleo do Dirceu.

4 *Batucada* é uma intervenção político-alegórica e um projeto de criação em dança que propõe, além de um acontecimento performático em espaço interno/externo, uma série de intervenções coreográficas para espaços urbanos, que foi realizada em bairros periféricos de Teresina, cidades do interior do Piauí, em São Luís, Bruxelas e em Frankfurt.

Nesse meio tempo estive em mais duas residências, com a Carolina Mendonça⁵ e o Jorge Alencar⁶, artistas e formadores que também vêm dialogando com o Núcleo do Dirceu/Galpão do Dirceu. E essas residências estavam relacionadas às poéticas contemporâneas e criação performática, nas quais pude colher referenciais teóricos e práticos do fazer performático, e processo formativo incutido na performance.

No decorrer da investigação pude desenvolver uma atividade performática chamada *A loira do banheiro: não documentada*. Uma das ações dessa performance volta-se para o habitar e dançar a cidade, conversar sobre vida, dança, artes, performance, conceitos e paradigmas contemporâneos, estando em um banheiro, na presença de espectadores interativos. Através da *Loira*, compartilho impressões, observações e vivências relacionadas transversalmente à pesquisa em si.

Foto 1- A loira do Banheiro - nas ruas



Fonte: Arquivo pessoal.

5 Carolina Mendonça - Formada em Direção Teatral pela ECA-USP, integrou o projeto LOTE de Cristian Duarte, contemplado pelo Fomento à Dança da Cidade de São Paulo. Recebeu as bolsas Theatertreffen 2015 em Berlin e DanceWEB do Festival Impulstanz Viena (2014). Foi artista colaboradora nos espetáculos: BATUCADA de Marcelo Evelin (2014); Orfeu e Eurídice, de Antônio Araújo, na Praça das Artes/Teatro Municipal - SP (2012) e Melancolia y Manifestaciones da diretora Lola Arias, de Buenos Aires (2011). Entre seus trabalhos destacam - se: Tragédia: Uma Tragédia (2014); Público, realizado no 18º Festival Videobrasil (2014); Uma História Radicalmente Condensada da Vida Pós-Industrial, peça contemplada pelo Prêmio Primeiras Obras do CCJ, apresentada na Mostra SESC de Artes 2012 e contemplada pelo Prêmio Myrian Muniz de circulação 2013; Valparaíso, um esboço, peça realizada na mostra Novos Diretores do Teatro da Vertigem (2011); e Muro em Diagonal, na Mostra VERBO 2009, na Galeria Vermelho.

6 Jorge Alencar envolve-se com dança, audiovisual, teatro, curadoria, escrita e educação. Graduado em Comunicação Social (UCSAL) e em Dança (UFBA), é também Mestre em Artes Cênicas (UFBA). Dentre as suas criações estão: "souvenir" (peça para quintal), Pinta (longa-metragem) e o IC (encontro de artes). Jorge tem se engajado em assuntos como: sexualidade, humor e deslocamentos culturais. Em 1998, fundou o Dimenti - produtora cultural e ambiente de criação.

Encarei este trabalho um instrumento potencial de investigação, então retornei com a *Loura* ao campo de pesquisa como parte da programação do *Junta Festival*⁷ (foto acima), primeiro festival de dança contemporânea de Teresina produzido, pensado e promovido por ex-integrantes do Núcleo do Dirceu. E neste último retorno pude compreender a recepção da arte contemporânea em Teresina, a formação de plateia e a formação do espectador através das obras contemporâneas. E como o cenário cultural da cidade sofreu alterações com o nascimento e continuidade do Núcleo do Dirceu.

2 NÚCLEO DO DIRCEU: surgimento e a proposição de um programa de formação indisciplinado

O *Núcleo do Dirceu* (ND) nasce, embrionariamente, no *Centro de Criação do Dirceu* (CCD), projeto criado e implantado em Teresina por Marcelo Evelin em parceria com a prefeitura da cidade. O CCD surgiu em 2006, como ação de ocupação do Teatro Municipal João Paulo II, no bairro do Dirceu Arcoverde, a maior concentração periférica da cidade – tem mais de 250 mil habitantes. Para Marcelo Evelin (2009, s/p), este bairro possui uma identidade singular, “claro, marcada por violência, por problemas de todas as sortes, mas com um perfil bem específico dentro da cidade, por exemplo, é o maior grupo de leitores de Teresina, uma maneira bem específica de se montar dentro da cidade”.

Foto 2 - Teatro João Paulo II no Dirceu Arcoverde (Teresina – PI)



Fonte: Internet 0- Google Imagens.

O CCD surge como desenvolvimento de uma plataforma onde as pessoas pudessem conhecer, criar, compartilhar e se relacionar com as informações de outra maneira, diferente das formas estabelecidas de transmissão de saberes, ou seja, uma proposta de formação e inserção da arte no contexto social, contrária à ideia de somente “dar aulas pra crianças, que era o que eles [representantes públicos] achavam que era o foco único de interesse ali da comunidade” (EVELIN, 2009, s/p).

O projeto iniciou com aulas abertas coordenadas por Evelin, com encontros diários, de duas a três horas de duração, onde qualquer indivíduo era convidado a participar. Com isso, o fluxo de pes-

⁷ Junta é um festival que surge e se organiza a partir do desejo de se aproximar, de friccionar diferentes visões artísticas e criar um ambiente de encontro, apostando na possibilidade de novos desdobramentos éticos e estéticos. Em um conjunto de ações que usam a dança como ponto de reflexão sobre a arte e o mundo.

soas era bem variado: atores, dançarinos, idosos, adolescentes, músicos. As aulas mesclavam-se em treinos corporais, com ioga e jogos de improvisação e conversas sobre criação, processo, estímulos para que as pessoas apresentassem e conhecessem a si e a comunidade.

Após os três primeiros meses de encontro, algumas pessoas foram escolhidas para compor o que a priori foi chamado de *Núcleo de Criação do Dirceu* (NCD), pois as atividades estavam vinculadas ao CCD. Com o apoio da prefeitura, uma espécie de bolsa de estudos foi ofertada para cada um dos artistas, na época dezoito. O processo de seleção para a escolha dessas pessoas não estava vinculado à experiência em uma determinada linguagem – dança contemporânea, teatro, música – ou em qualquer área do campo artístico, mas a relação de interesse, presença e entendimento com a proposta de trabalho: perceber a arte como procedimento mais abrangente de atuação, intervenção e ação na sociedade.

Os dados levantados, acerca do surgimento do Núcleo, tornam possível perceber que, desde o início, a ideia do NCD esteve conectada à busca de uma prática capaz de inserir-se nos tecidos de acontecimentos das esferas sociais e vitais, divergindo dos olhares ortodoxos relacionados à produção artística e ao fazer de forma segmentada. Além do entrelaçamento das linguagens artísticas e da utilização do corpo como potência – características fortemente encontradas em práticas performativas – observo como um ponto chave de intersecção entre a formação do Núcleo e a própria noção de performance. Para a pesquisadora e performer Fabião (2008, p. 237), a força de

[...] turbinar a relação do cidadão com a pólis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômicas, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial.

As reverberações, ocasionadas por essa força performativa mencionada por Fabião, aparecem em ações individuais, coletivas e socioculturais, que se dão em micro e macro transformações. Como, por exemplo, o questionamento sobre um modelo de comportamento e pensamento instaurado na cidade. Evelin (2009) salienta que Teresina apresentava uma mentalidade onde certas roupas não poderiam ser vestidas, certas coisas ditas ou feitas, e que teatro, dança e arte contemporânea só podiam ser discutidos e vistos nas metrópoles – Rio Janeiro e São Paulo. Acusa também o incômodo causado pela ideia de artistas receberem bolsas para serem artistas, o que gerou um “susto” geral. Para os próprios bolsistas era difícil entenderem as suas atividades como trabalho; segundo Sampaio⁸ (2015) nenhum artista havia conseguido manter um grupo de artistas financiado por um órgão público no Piauí, para estudar arte, principalmente contemporânea, que até então poucas pessoas pensavam a respeito.

Através de ações pontuais, o ND provocou alterações no universo cultural da cidade de Teresina, e contornou, segundo os entrevistados, em um curto período de tempo, uma realidade vista como aparentemente inflexível, rígida e inquestionável. A inserção do ND possibilitou um novo pensar-fazer arte, uma nova maneira de formar o artista. Essa postura que fez transparecer a noção de arte como espelho, que remete à visão das óticas condicionantes, aos espaços fronteiros de imbricação de relevos, convívios, eventos, acontecimentos e experiências compartilhadas. Assim, o ND emerge

⁸ Depoimento concedido por Vitor Sampaio [maio de 2015]. Entrevistador: Conceição de Maria Macau Mendes.

neste universo como propulsor de questionamentos, propondo, à maneira de Caballero (2011, p. 79), “tecido de segregações estéticas, vitais e liminares, um estado de suspensão onde cada gesto soma, potencializando micro transformações reais e poéticas”.

Essa postura era totalmente desconhecida pela realidade teresinense, que até então via a arte ainda muito ligada ao folclore, à concepção vigente de arte moderna, ou à dança de academias. Logo, o estranhamento, em relação à inserção do ND, estava presente até nos próprios integrantes: “quando tudo começou existia uma relação de estranhamento com o trabalho, até mesmo com quem fazia, pois não haviam compreendido ainda a noção do que era” (PORTELA, 2015).⁹

Ao mesmo tempo em que as ações aconteciam no teatro do bairro, Marcelo Evelin fazia conexões com artistas europeus, como de outros lugares do Brasil, para que estes pudessem colaborar no processo de formação daquele coletivo. Outras parcerias passaram a subsidiar a construção do ND, como um fundo de apoio holandês, o Itaú Cultural e os amigos artistas do próprio Marcelo Evelin, que aceitavam contribuir apenas com a garantia de passagens e hospedagem. Num período de três anos, várias pessoas passaram pelo ND compartilhando informações, proporcionando rodas de conversas, apresentando espetáculos, oferecendo oficinas, workshops, aulas, montando trabalhos e consequentemente formando artistas e causando aparente transformação no cenário cultural de Teresina. Segundo Evelin (2009, s/p), houve uma ampliação do estranhamento e até mesmo certa aversão ao trabalho:

[...] imediatamente a cidade, eu sinto que teve um pânico, uma ameaça na cidade [...] a cidade estava toda estruturada para uma hierarquia da prefeitura, do governo, das pessoas e de repente virou uma coisa de grupo dos estrangeiros. Começaram a me chamar de holandês, de perigo e dizer que eu tava roubando o dinheiro deles, da cidade. [...] porque a gente recebe muito pouca gente no Piauí. Piauí não tem turismo, então, por exemplo, a gente não vê de jeito nenhum estrangeiro, não existe assim no meio da rua. A gente costumava dizer lá, que quando se vê estrangeiro é missionário da igreja. Por que não têm estrangeiros, não tem pessoas, as pessoas não vão para Teresina. Então a gente é todo mundo de lá, todo mundo conhece as famílias e tal. Então foi uma coisa que também meio que ameaçou: um certo trânsito que começou a acontecer.

Os três primeiros anos configuraram o tempo de fincar raízes na cidade e de descoberta da forma de trabalhar desse grupo de dezenove artistas, encontrando maneiras para que o aprendizado adquirido nos processos formativos e apreciativos também se diluísse na comunidade. No final desse período o ND conseguiu atender um número superior a quatrocentas e sessenta pessoas – entre crianças, adultos e idosos –, por meio de aulas de teatro, dança e música; a formação dos artistas do núcleo não recebia a inclinação para uma linguagem específica. Da mesma o grupo conseguiu estabelecer um processo de formação dos artistas-formadores, chamado de “programa indisciplinar”:

Tinha uma coisa que todo mundo era tratado meio igual, todo mundo trabalhava no mesmo nível, fazia mais o menos as mesmas aulas, não tinha uma denotação. O que a gente chamava era... que não era um programa multidisciplinar, interdisciplinar, era um programa indisciplinado. Porque era uma coisa que a gente foi fazendo esse programa do jeito que dava pra fazer. Vinha um amigo de férias pro Brasil ou há duas semanas dar aula, alguém ia passar não sei por onde, então dava uma “esticadinha” e vinha. [...] Porque a gente não tinha realmente dinheiro pra manter um programa caríssimo. Mas, eu fui tentando trabalhar partindo da ideia de programa que eu... que a gente adota lá na Escola de Artes de Amsterdam, onde eu dou aula já há doze anos, que é começar trazendo um trabalho solo, de que a pessoa realmente

⁹ Depoimento concedido por Soraya Portela [junho de 2015]. Entrevistador: Conceição de Maria Macau Mendes.

consiga encontrar o seu trabalho e como é que isso vai se expandir para trabalhar em dupla, em grupos e a coisa vai aumentando. Mas, desde o início a ideia foi atender as pessoas da comunidade, atender de uma maneira... conversando, é trocado diretamente sem um pouco dessa hierarquia de que eu sou o professor e eu sei e você é o aluno e você não sabe! É uma coisa que a gente sempre manteve muito claro e que também foi uma coisa muito difícil (EVELIN, 2009, s/p).

Transfiro a noção da palavra-conceito “programa”, ou “ação performativa”, à ideia de “programa indisciplinar”, tal como foi estabelecido nas relações de criação e formação no ND. Para Fabião (2008, p. 237), “um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício ou prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si”. Assim, também o núcleo propôs uma formação a partir da ação, do fazer, como propulsora de um saber de experiência, que é em si “uma ação transformadora, um momento de trânsito de forma, literalmente, uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento” (idem).

No percurso histórico narrado por Marcelo em depoimentos, conversas, ou adquirido através de entrevistas com outros integrantes do ND, foi possível identificar a constituição de uma proposta de um programa formativo instrumentalizado de metodologia peculiar, mesmo que essas coisas apareçam como indisciplinadas ou inexistentes. Todavia, acredito ser mais condizente com as repercussões educativas e culturais as palavras interdisciplinar, propositor, propulsor e potencial-singular (sobre esta me deterei adiante).

Utilizando como referência os depoimentos que afirmam que as vivências dentro do coletivo incentivavam um aprendizado de mediação, hibridizado, posto que todos comentam sobre confluência das linguagens em seus processos criativos e formativos, e também horizontalizado e compartilhado, encontro, nessas preocupações, o inventário interdisciplinar e propulsor. Assinlo como interdisciplinar a capacidade do programa voltar o seu olhar para uma gama de linguagens – “uma pessoa que trabalha com dramaturgia para televisão no Rio, até a Vera Sala, Helena Katz, até estrangeiros” (EVELIN, 2009, s/p); ou com a noção de música, a noção de entender de vídeo ou de entender mais dessa coisa do movimento, do performático, mais de fotografia, tá exatamente misturado nesse bolo” (PORTELA, 2015, s/p). Assim como preocupa-se com as relações com a cidade, com a sociedade, com a noção de realidade e inserção do indivíduo no contexto histórico-político vigente, porque

[...] você traz uma ideia, uma questão ou uma imagem e aí dessa relação com outras pessoas diferentes é que nascem os problemas, as questões pra alavancarem o trabalho eu acredito muito nesse processo de compartilhar o trabalho de compartilhar as questões e que o trabalho vem exatamente dessa convivência dessas diferenças (PORTELA, 20015, s/p).

Aponto como propositor e propulsor a inclinação do programa formativo em incitar a compreensão das informações através de proposições e questionamentos geradas nas fricções conceituais e na coexistência das diferenças. Estas proposições são transformadas em criações, conforme indicado na fala da Soraya Portela¹⁰. Para ela, essas criações são impulsionadoras de outras formas de relação e transmissão da informação como, por exemplo, a ampliação da criação em uma rede de compartilhamento, isto é, a possibilidade de um entendimento individual estender-se a uma dupla e posteriormen-

10 Integrante do Núcleo do Dirceu desde sua primeira formação, atualmente é presidente do Galpão.

te, ao grupo e em seguida em atividades na comunidade, sejam elas a apresentação de espetáculos, workshops, palestras, cursos, oficinas, intervenções, exposições e etc.

Mesmo com o desligamento do *Núcleo de Criação do Dirceu* do Teatro João Paulo II, e com a sua guinada como coletivo independente *Núcleo do Dirceu* e ocupante do agora autointitulado Galpão do Dirceu – posterior a uma série de dificuldades e ocupações de outros galpões –, a sua forma de pensar-fazer-formar arte não sofreu modificações, ao contrário potencializou-se.

Foto 3 - Galpão do Dirceu



Fonte: Arquivo da pesquisadora .

Foto 4 - Galpão Anexo



Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Como fora falado antes, o pensar a formação está intrínseco ao fazer, e o aprendizado se dá no processo criativo. Sobre este aspecto Portela (2015, s/d) comenta que “[...] não tinha essa coisa assim: “Agora a gente vai estudar para fazer. Não! O estudar era o fazer! Você tava o tempo inteiro descobrindo as coisas, aprendendo as coisas enquanto fazia, quebrando a cara [...] tendo [...] sendo, e é isso assim”.

Segundo os relatos coletados em campo, a interação do aprender fazendo se instaurou em todas as criações, como da própria história do ND, refletindo-se nos recentes processos criativos do Galpão do Dirceu. Para o surgimento desse novo coletivo, contribuíram o tempo, as relações interpessoais, as fricções entre pontos de vista, provocando o surgimento de uma reconfiguração no formato do grupo. Ainda assim, os processos criativos atuais se conectam à essa maneira de ser-fazer-estar, e as apresentações a um ser-fazer-mostrar, o que possibilita o cruzamento de eixos performativos enquanto experiência e possibilidade. Dialogando com Schechner (2003), entendo que na performance a relação do ser, do fazer e do mostrar-se fazendo, explica as ações demonstradas. Ser como uma categoria filosófica, como realidade última, fazer e mostrar-se fazendo enquanto ações, ao passo que o explicar as ações demonstradas torna-se um esforço reflexivo para compreender tanto o mundo da performance como o mundo enquanto performance.

A performatividade presente no processo de criação do Núcleo, evidencia o vínculo entre um saber adquirido através da experiência e, compartilhado no proporcionar experiências e atravessamento. Esse vínculo tende a extrapolar a noção de saber e a função do artista instituída pelo sistema, provocando uma restauração de comportamentos e a projeção de realidades alternativas e ativas. Percebe-se essas transformações através do seguinte comentário:

As pessoas começaram a fotografar mais, a escrever mais, a ler, a discutir melhor. Já no teatro eu sentia uma mudança grande, pra mim foi bem bonito ver como que essa inFormação de arte pode realmente modificar não só um sentido estético do ser humano, mas assim, muda a maneira de se relacionar, muda a maneira de se vestir, muda a maneira de comer, muda a maneira de namorar. As pessoas começaram a mudar realmente o corpo, não só o corpo enquanto corpo físico, as formas físicas, mas a postura e comportamento, isso é uma coisa que deu pra ver assim nesse tempo (EVELIN, 2009, s/p).

Concluindo a argumentação desta seção, aponto que diante desse contexto, a intervenção performativa do programa de inFormação instituído pelo ND, ultrapassa a esfera da arte e sobrepõe-se em situações, no agir-estar na sociedade e nos micros rituais urbanos e diários, a partir da proposição de uma pedagogia da ação que é estabelecida na relação com os encenadores/criadores e nos processos criativos. Possibilitando o surgimento de estratégias pedagógicas mediadas por esses encenadores/criadores, que se tornam pedagogos (in)voluntários, emergem novas pedagogias que se articulam às características de uma arte aberta a possibilidades.

3 POTÊNCIA SINGULAR COMO INSTRUMENTO DE CRIAÇÃO E FORMAÇÃO DO NÚCLEO DO DIRCEU

Retomando o pensamento de que a formação não passa somente pela pedagogia “[...] mas que ela passa também e, sobretudo pelo convívio com os encenadores [e criadores]” (FÈRAL, 2009 p. 255), nesta seção aponto como se constitui a formação individual do artista formador nos processos criativos do Núcleo do Dirceu e como essa se configura na qualidade de uma plataforma de ação.

Numa escrita anacrônica iniciarei relatando rapidamente sobre a minha experiência no processo do *Batucada*¹¹, para estreia nacional, em janeiro de 2015. Pude observar como essa potência singular é descoberta e levada a compor a ideia de comum; como a relação entre afetar e ser afetado é constituída; e como resultado da soma dessas duas forças acontece a formação do artista.

Logo no primeiro encontro pude entender a força performativa da montagem e o quanto a ideia de singular e comum estavam presentes nas bases conceituais da proposta. Estava compondo um espetáculo que nos convidava para ser figuração, e não protagonista, sem hierarquizações, que não possuía interesse em representações, coreografias, partituras. O coordenador Marcelo Evelin falava coisas do tipo:

não existe interesse para que seja alguma coisa, mas para que esteja. Sem pretensões para igualdade, e sim busca pelas diferenças [...] vamos buscar a ideia de comum, que é feita por singulares e difere de individualidade. Não é um espetáculo, é um acontecimento! Não é algo que dê certo! Menos eu e mais a minha energia, sensibilidade, inteligência, singularidade. O princípio do trabalho é estar o outro!

Tivemos uma rotina de quatro a seis horas, por quinze dias ininterruptos. Os treinos corporais variavam entre aquecimentos com jogos coletivos, compostos de muito silêncio, suor, esforço e propostas de ação, de ser o outro e de “batucar” com o corpo e com as painéis. No meu diário de bordo,

¹¹ Mesmo este tendo a assinatura de direção do Marcelo Evelin e não sendo uma produção do Núcleo do Dirceu, percebo uma semelhança procedimental e estético-político-pedagógica às produções nascidas no ND e atualmente no Galpão do Dirceu

registrei: “Os exercícios nos levavam a nos movimentar a partir da ideia de nuvem negra – fenômeno proporcionado por revoada de pássaros estorninhos; e nuvem como matéria física, de engrenagem e tribalidade. Precisávamos estar lado a lado, reconhecer o espaço, estar junto e ser o outro”.

Em grupo se dava a discussão sobre o processo de contaminação, de que era preciso estarmos abertos para que algo atravessasse o espaço do coletivo. Que só se podia atravessar/afetar se todos se afetassem com o processo. Que a comunhão e a permissão deveriam existir pelo rigor com o fazer e pelo acontecimento, e não pela relação comum já entendida por meio das informações pré-existentes, na perspectiva individual.

Assim, o processo do *Batucada* trazia um lugar de proposição, diferente do lugar de execução de tarefas. Proposição e não doutrina, pois o espaço criado precisava oferecer possibilidades. Lidávamos com questões do tipo: o que dá para existir além do que já foi gerado? Como encontrar na impotência a melhor forma de potência? Como propor liberdade e inteligência? Como se produz essa condição de ser o outro? Como trabalhar com a precariedade? Com a violência, o ego, o ódio? Como saquear as pessoas? Como estamos? O que estamos fazendo?

Foto 5 - Batucada (PI) – Galpão do Dirceu



Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 6 - Batucada (PI) – Galpão do Dirceu



Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Havia uma hierarquia mínima nos processos do *Batucada*, pois o Marcelo Evelin era o diretor, mas atuava muito ainda mais enquanto propositos. Assim, como todos podiam estar em seu lugar. As proposições deveriam acontecer de forma “contaminada”, e não imposta aos demais. Um hiato se fazia presente em cada etapa alcançada, como se fosse uma alavanca ou como preposição indicativa de que para entender a estrutura seria sempre necessário criar um desvio. Na busca de um lugar de onde fosse possível detectar os elementos não-óbvios das relações sociais (TURNER, 2005, p. 165). Assim como ocorria no ND, o acontecimento *Batucada*, em sua etapa teresinense, foi formado por dançarinos, atores, músicos, administradores, estudantes ou mesmo pessoas sem nenhuma vivência anterior em arte. Percebi, como integrante, que a formação coletiva se estabeleceu por meio da experiência, dos atravessamentos, e na busca por um ser/estar com o outro; alcançando a ideia de comum mencionada por Peilbart (2008), gerada pela junção das potências singulares, por sua vez, descobertas durante o processo.

Mesmo que tenha sido Marcelo Evelin a pessoa responsável por implantar o CCD em Teresina, sempre fora parte de seus planos que o Núcleo de Criação do Dirceu tivesse autonomia para

caminhar com suas próprias pernas, conforme me disse algumas vezes. Ainda que o grupo tenha se desvinculado do Teatro João Paulo II para assumir o perfil de Núcleo do Dirceu, a intenção de um coletivo autônomo, sempre se fez presente.

[...] desde o início eu tive muita dificuldade com a minha posição na frente desse grupo, coletivo. Depois a gente viu que se era um coletivo, porque enquanto eu era diretor do teatro, eu era diretor do teatro, e aí eu sabia dessa função e eu estava trabalhando com eles mais ou menos no mesmo nível. Apesar de saber que sou mais velho que eles, tenho mais experiência que eles, mas tentando sempre trabalhar no mesmo nível (depoimento de Marcelo Evelin).

A opinião de Marcelo Evelin sobre a questão da horizontalidade contida no embrião do ND é a mesma que aparece nos depoimentos da Soraya (2015), quando ela afirma que a relação presente no grupo sempre foi essa de que as coisas sempre eram pensadas para o todo, mas onde também era trabalhada a noção de autonomia. Se a ideia de uma posição hierárquica foi uma coisa que sempre “balançou” o diretor, que não queria estar à frente de um grupo, mas incentivando o que cada um pudesse fazer pelo coletivo, a performer Soraya também desejava ser uma artista como qualquer outro.

Assim, pude me certificar de que autonomia e pensamento coletivo constituem a base para as ações do ND, e que a construção de um não interceptava o outro, ao contrário, se soma. Indo mais além, observando os processos de convivência no Galpão, revisitando os depoimentos e histórico do coletivo, e os estágios de criação do *Batucada (PI)*, entendo que a relação entre autonomia e pensamento coletivo se desdobra em um fazer-pensar-criar, e neste dito lugar, desenvolve-se a construção de uma formação individual (por meio e) do artista-formador que se expande para o coletivo.

[...] a gente sempre trabalhou no núcleo do Dirceu assim: tinha uma relação de uma coisa que era sempre pensada pro todo e pra todo mundo, mas onde a gente sempre trabalhava essa coisa da autonomia. Como era que você trabalhava num grupo onde você criava o tempo inteiro, tentava entender o tempo inteiro esse espaço de autonomia? O que você precisava fazer ali dentro? E o que você precisava fazer ali dentro tava sempre relacionado em como existir, em como co-habitar esse espaço com outros artistas. Desde: se eu não sou o coreógrafo como é que sou intérprete? Como é que eu crio esse lugar de intérprete pra mim? E aí desenvolver os seus projetos... o quê que você precisa como artista? Então esse sempre foi o lugar do núcleo durante um tempo. Como é que a gente criava esse lugar ali, onde os desejos, onde as diferenças eram sempre vistas como potências do trabalho como era que a gente entendia isso? (PORTELA, 2015, s/p).

Ao analisar o comentário sobre o processo individual de formação-criação da Soraya, bem como os depoimentos de outros ex-integrantes do ND, e levando em consideração a minha experiência com os processos do *Batucada*, identifico que autonomia e pensamento coletivo são qualidades e competências desenvolvidas nesta fricção entre o fazer-existir, consigo, com o outro, no co-habitar o espaço com outro que também está criando o seu lugar, ou seja, descobrindo a sua capacidade propulsora. Esta, por sua vez, está intimamente ligada à descoberta do indivíduo como uma potência singular, que possibilita a tomada de consciência acerca das relações de afetação, por meio da experimentação, no sentido de aguçar a sensação acerca do quanto se pode afetar ou ser afetado. Em um outro contexto, Pelbart (2008, p. 1) ressaltou o seguinte:

Vamos aprendendo a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta a sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta a sua potência de agir, o que a diminui, e, por conseguinte, o que re-

sulta em alegria, ou tristeza. Vamos aprendendo a selecionar os nossos encontros e a compor, é uma grande arte.

Na perspectiva do ND essa escolha e seleção se estabelecia diretamente na relação ser-fazer-compartilhar, conforme Soraya relembra uma dada prática de pensamento-ação, que levava os integrantes a questionarem-se sobre como desenvolver estratégias para entender a autonomia e perceberem-se como potência, ao mesmo tempo em que criavam; como formavam-se artistas; o que era preciso ser desenvolvido individualmente para somar às ações do coletivo; ou como propor que um plano individual atuasse como plataforma de ação coletiva.

Esses questionamentos, aliados à realidade sociocultural do coletivo, funcionavam como dispositivos – entendendo que estes “devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir os seus sujeitos” (AGAMBEN, 2009, p.38) – impulsionadores da descoberta do potencial singular dos sujeitos. E, na medida em que eram respondidos e experimentados, no fazer/criar, funcionavam como mola propulsora de processos de produção e experimentação de obras/acontecimentos, como plataforma de ação coletiva que tendia a buscar o “corpo grupal com essa variação contínua entre seus elementos heterogêneos, como afetação recíproca entre potências singulares, numa certa composição de velocidade e lentidão” (PELBART, 2008, p. 2). A propósito, a estratégia ainda utilizada nas atuais produções-compartilhadas do Galpão do Dirceu, como é possível perceber nos comentários da Soraya sobre a obra mais recente do Galpão do Dirceu:

O saco, por exemplo é um projeto do galpão, do Galpão do Dirceu, feito por mim, Alexandre, Cesar e a gente convidou o Cipó, a Layane Emerson e Valério pra fazer esse projeto com a gente. O saco é uma intervenção urbana e a gente se questionava como era viver uma vida sem valor, como é na verdade você viver no mundo onde a banalização sobre a vida é uma coisa tão comum que você chega a aproximar essa relação de vida com o lixo. Então esse foi o ponto de partida com o Saco. E a gente usa sacos de lixo preto, e a gente entra nesses sacos de lixo em lugares onde tem uma circulação de pessoas. E a gente começou a perceber que essa ação ela tem um Raio de alcance onde a gente chega, e as pessoas se relacionam com isso de forma diferente. E a gente começou a perceber essas relações, essas amostragens de comportamento em relação a esse entrar no saco. Agora por exemplo a gente passa a trabalhar um outro desdobramento do saco que a gente chama de Sacolândia. Onde a gente abre pra convidar vinte pessoas do lugar pra experimentar e compartilharem esse momento do projeto, onde a gente muito mais usa esse frescor dessas pessoas que vêm pra questionar a gente sobre o próprio trabalho, como é a gente criar uma coisa junto com pessoas que a gente não conhece e que vem pra aquele dia ali e a gente se encontra e trabalha algumas lógicas do trabalho que a gente encontrou sobre respiração, sobre como é estar nesse lugar de limitação, de visão, e a gente dá uma outra pele ao corpo, que é o saco e a gente entra ali junto com mais vinte pessoas e a gente se instala na cidade, o que a gente chama de instalação provisória na cidade, uma paisagem provisória. E a gente se instala na cidade e cria desenhos, esses sacos criam desenhos na cidade. E a gente se pergunta como é sumir, tirar identidades dentro de um saco de lixo, como é que a gente faz brotar imagens de um objeto que é o resto que é o excesso de lugares, de casas, de escritórios. A gente tá nesse momento do projeto e esse momento onde a gente se questiona desse resto que vira vida, desse objeto que vira vida, que é o lixo e dessa paisagem do que a gente joga fora e que não serve, e do corpo nesse lugar, do corpo da gente nesse lugar, então esse é o saco (PORTELA, 2015, s/p).

Essa prática de pensamento-ação possibilitou aos integrantes do ND, e atualmente aos frequentadores e visitantes do GD, a descobrirem e selecionarem, por meio do fazer-existir, o que compunha os seus graus de potência, assim como experimentarem as suas possibilidades de afetar e

serem afetados através da ação/acontecimento que propunham executar. E concomitante as essas descobertas, a construção de pensamento, a reflexão política, a busca por possibilidades, a associação de conteúdos transversais, a capacidade propositora, a edificação de mudanças (num contexto micro e macro), foram suscitadas “não como transmissão de valores, ou como afirmação de entendimentos pré-estabelecidos, mas como mediação, transmutação e agenciamento. Formação sem seguir a risca passos já dados [...]”¹².

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluída a pesquisa, foi possível compreender a dimensão da contribuição da performance no universo da pedagogia e na encenação contemporânea, não só por seu perfil aglutinador, horizontal e híbrido, mas, sobretudo, por sua natureza indiscutivelmente prática e reflexiva.

O Núcleo do Dirceu, que em seus sete anos de história esteve organizado como núcleo, e mais dois anos em outra configuração (Galpão do Dirceu), teve sempre em suas bases conceituais e procedimentais o interesse pelas artes do corpo, a descoberta da autonomia, o fazer-estar-existir na obra, a experimentação e proposição como dispositivos de descoberta das potencialidades individuais e coletivas. Tais características são destacadas na cena contemporânea, através das vozes de críticos estudados pelo coletivo, a exemplo de Glusberg (2013), Caballero (2011), Féral (2011), Araújo (2008), Cohen (2007), dentre outros.

Ao investigar os processos de criação e proposição estético-pedagógicas do coletivo artístico Núcleo do Dirceu, na pesquisa que desenvolvi não só foi inventariada a sua trajetória, como também se tornou possível identificar a utilização da performance em suas bases criativas e formativas. E assim pôde-se conhecer as ideias, estratégias e metodologias incutidas nos trabalhos e ações do grupo, e o quanto o intercâmbio do saber e a atividade coletiva, são os pilares para formação e reverberação do grupo num cenário macrossocial.

Ao compreender, por meio desta pesquisa, como o conceito e a prática performativa – mesmo que o grupo não faça alusão ao termo performance – são inseridos nos processos de criação, e quanto esta encontra-se intimamente ligada a ideia de formação. Tornou-se possível suscitar uma reflexão acerca da performatividade, tomada como estratégia educativa que se volta para a criação e a mediação; além disso, como instrumento de reflexão crítica e alicerce para a descoberta de sujeitos-potenciais autônomos, transformadores, formadores e propositores de mudanças individuais, coletivas, sociais e culturais.

12 Fragmento extraído da projeção de OVO (texto cedido pelo autor), palestra performance sobre formação e com referências diretas ao Núcleo do Dirceu apresentada por Marcelo Evelin no CONFAEB (2013) em Porto de Galinhas.

NÚCLEO DO DIRCEU'S AND CREATIVE PLATAFORMS: formation and creation through performance art

ABSTRACT

This article is the result of twelve months of research and evidences the relationship between formative and creative process - grafted of performative qualities - established in the actions of the *Núcleo do Dirceu*, an artistic collective constituted in the Dirceu Complex, in the peripheral region of Teresina(PI). Presenting information about the emergence of this collective, this paper makes associations to studies related to performance pedagogy, a recurrent theme in contemporary studies, and the establishment of a training program for artists and trainers. It goes through articulations that give rise to collective actions, connected to the idea of common and individual as a power, the discovery of autonomy and experimentation as strategies and elements that drive the processes of the group and the relationship between creation / formation.

Keywords: Núcleo do Dirceu. Performance art. Formation. Singular and collective power rating.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 253-258, 2008.

BOMDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber experiência. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO DE CAMPINAS, 1., 2001. Campinas. **Anais...** Campinas, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2015.

CABALLERO, Ileana D. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e políticas**; tradução Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

COHEN, Renato. **A performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EVELIN, Marcelo. **Encontro oxigênio: sustentabilidade produção de dança contemporânea**. Depoimento. [dez. 2009] Cultura em Pauta/Oxigênio: São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R-XTglWL5BM>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poética e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 235-245, 2008.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v.11, p. 197-220, 2011.

_____. *Teatro performativo e pedagogia*. **Sala Preta**, São Paulo, v. 9, p. 255-267, 2009.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. 2º Ed. São Paulo: Editora perspectiva, 2013

PÉLBART, Pal. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, F.; GARCIA, S. (Org.). **Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em: <<http://eps.otics.org/material/entrada-outras-ofertas/artigos/elementos-para-uma-cartografia-da-grupalidade>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

PORTELA, Soraya. **Soraya Portela: depoimento** [jun. 2015]. Entrevistadora: Conceição Macau (Tieta Macau). Teresina - PI. 2015. Entrevista concedida ao projeto Performance e educação: ações propositivas de coletivos artísticos na formação de artistas e educadores- GPTAC/UFMA.

SAMPAIO, Victor. **Victor Sampaio: depoimento** [mai. 2015]. Entrevistadora: Conceição Macau (Tieta Macau). Teresina - PI. 2015. Entrevista concedida ao projeto Performance e educação: ações propositivas de coletivos artísticos na formação de artistas e educadores- GPTAC/UFMA.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O percevejo**, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

MINIBIOGRAFIA

Arão N. Paranaguá de Santana

Licenciado em Desenho e Plástica (UnB - 1979), mestre em Educação (UnB - 1983); doutor em Artes (USP -2000). Professor da UFMA. Líder do grupo de pesquisa Pedagogias do Teatro e Ação Cultural. Membro do Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade / PGCULT. E-mail: anp.santana@ufma.br.

Conceição de Maria Macau Mendes

Nome artístico: Tieta Macau

Graduada em teatro licenciatura na Universidade Federal do Maranhão, pesquisadora do GPTAC/UFMA. Pesquisadora independente de danças, folguedos e manifestações populares e suas contribuições para construções cênicas e performativas. Integrante do Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE e do Grupo Afrôs. Atualmente é integrante e uma das idealizadoras do *Coletivo DiBando*, núcleo de pesquisas e interação entre corpo, cidade, cultura popular e artes da cena em São Luís-MA. E-mail: tietamacau@hotmail.com.