

Francisco Roberto de Freitas

CORPO~CORDÃO

CARTOGRAFIAS DE JOVENS DANÇANTES EM TERESINA – PI




ACADÊMICA
Editorial



FRANCISCO ROBERTO DE FREITAS

CORPO~CORDÃO

CARTOGRAFIAS DE JOVENS DANÇANTES EM TERESINA – PI

TERESINA 2021

FRANCISCO ROBERTO DE FREITAS



CORPO~CORDÃO:

CARTOGRAFIAS DE JOVENS DANÇANTES EM TERESINA - PI



2021

Conselho Editorial

Dr. Clívio Pimentel Júnior - UFOB (BA)

Dra. Edméa Santos - UFRRJ (RJ)

Dr. Valdriano Ferreira do Nascimento - UECE (CE)

Dr^a. Ana Lúcia Gomes da Silva - UNEB (BA)

Dr^a. Eliana de Souza Alencar Marques - UFPI (PI)

Dr. Francisco Antonio Machado Araujo – UFDPar (PI)

Dr. José Carlos de Sousa- UESPI (PI)

Dr^a. Marta Gouveia de Oliveira Rovai – UNIFAL (MG)

Dr. Raimundo Dutra de Araujo – UESPI (PI)

Dr. Raimundo Nonato Moura Oliveira - UEMA (MA)

Dra. Antonia Almeida Silva - UEFS (BA)

CORPO-CORDÃO:

Cartografias de jovens dançantes em Teresina-PI

© Francisco Roberto de Freitas

1^a edição: 2021

Editoração

Acadêmica Editorial

Diagramação

Danilo Silva

Capa

Marcus Vinícius Machado Ramos

Reprodução e Distribuição

CAJU: Educação, Tecnologia e Editora

Ficha Catalográfica elaborada de acordo com os padrões estabelecidos no
Código de Catalogação Anglo – Americano (AACR2)

F862c Freitas, Francisco Roberto de.
Corpo ~ cordão: cartografias de jovens dançantes em Teresina - PI /
Francisco Roberto de Freitas. – Parnaíba, PI: Acadêmica Editorial, 2021.
E-book.

ISBN: 978-65-88307-83-0

1. Educação Física. 2. Dança. 3. Grupo de dança. 4. Cartografia
I. Título.

CDD: 796.07

Bibliotecária Responsável:
Nayla Kedma de Carvalho Santos – CRB 3ª Região/1188

DOI: 10.29327/542516

Link de acesso: <https://doi.org/10.29327/542516>



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
CONSELHO REGIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA
DA 15ª REGIÃO -CREF15/PI
CNPJ 23.584.127/0001-09**

Claudio Augusto Bosch
Presidente do CONFEF
CREF 000003 - G/MG

Danys Marques Maia Queiroz
Presidente do CREF 15/PI
CREF 000179-G/PI

Antônio Carlos Leal Cortez
1ª Vice-Presidente - CREF 000902-G/PI

Jarlene Fernandes Nascimento
2ª Vice-Presidente - CREF 001014-G/PI

Denise Noleto Barros da Silva
1ª Tesoureira - CREF 001047-G/PI

Maria do Perpétuo S. de S. Cabral
1ª Secretária - CREF 000037-G/PI

Francisco Bráz Cruz Filho
2ª Tesoureiro - CREF 001346-G/PI

COMISSÃO CIENTÍFICA – SELO ACADÊMICO CREF 15

Prof. Dr. Fábio Soares da Costa (UFPI)
CREF 001848-G/PI

Profa. Dra. Yúla Pires da Silveira Fontenele de Meneses (UESPI)
CREF 000013-G/PI

Prof. Dr. Antônio Carlos Leal Cortez (UNIFSA)
CREF 000902-G/PI

Prof. Dr. Enéas de Freitas Dutra Junior (UNINOVAFAPÍ)
CREF 000434-G/PI

Prof. Esp. Danys Marques Maia Queiroz (UNINOVAFAPÍ)
CREF 000179-G/PI

LISTA DE IMAGENS

Coreografia “A Rosa” Encerramento do curso Dança

Foto: Roberto Freitas (PI -----
Coreografia “Pessoas” 18º Passo de Arte Competição
Internacional de Dança.
Foto: Reginaldo Azevedo (SP
Ensaio da Coreografia “Com Postura” Pátio da Escola
Porfírio Cordão.
Foto: Carmem Silva (PI -----
Composta de fotos da Coreografia “Por um Fio”.
V Passo de Arte Norte Nordeste Festival de Dança, em

Fotos: Reginaldo Azevedo (CE
Arte preparada para essa dissertação
Tupy Neto (PI -----
Bazar realizado no pátio da Escola Cordão.
Foto: Acervo particular do grupo (PI
Coreografia “Minha Escolha” 9º Festival de Dança de

Foto: Acervo particular do grupo (PI
Assemblagem produzida sobre o Corpo~Cordão, como
requisito da disciplina “Poéticas em Cena”, do mestrado
em Artes Cênicas CEN/UnB, ministrada
Fernando Villar.
Foto: Roberto Freitas (DF -----
Coreografia “Hei! Hei! Vamos lá!” Abertura dos Jogos
Escolares Teresinenses.
Foto: Acervo particular do grupo (PI
Coreografia “Hei! Hei! Vamos lá!” Temporada no
Teatro João Paulo II.
Foto: Israel Araújo (PI -----
Coreografia “De Corpo e Alma”.
V Passo de Arte Norte Nordeste Festival de Dança, em

Foto: Reginaldo Azevedo (CE

Espetáculo “Entrelinhas” Teatro João Paulo II.

Foto: Israel Araújo (PI -----

Coreografia “Apimentadas”.

Abertura das Olimpíadas Nacional dos Institutos Federais

Lindolfo Monteiro. Foto: Acervo

particular do grupo (PI -----

Arte preparada para essa dissertação

Tupy Neto (PI -----

Pátio da Escola Cordão Foto: Acervo particular do grupo

Coreografia “Nós” 17º Festival de Dança de Teresina,
Teatro 4 de Setembro.

Foto: Victor Gabriel (PI -----

Coreografia “Tribal” 16º Festival de Dança

Foto: Victor Gabriel (PI -----

“Um Outro Eu”.

VI Passo de Arte Norte Nordeste Festival de Dança, em

Foto: Reginaldo Azevedo (CE

“Um Outro Eu”.

Mostra de Resultados 2015 (1º semestre) do projeto
Estação Cordão de

Foto: Rafael Alencar (PI -----

Espetáculo “TRESS” Festival Internacional
Teresina Shopping.

Compilação de fotos capturadas de imagens de vídeo

preparada para essa dissertação

Agda Nascimento Foto: Acervo particular

Auria Nascimento Foto: Acervo particular

Marcos Oliveira Foto: Acervo particular
do dançante (PI -----
Larisse Montgomery Foto: Acervo particular

Rudson Plácido Foto: Acervo particular

Foto: Acervo particular do

Laryssa Oliveira Foto: Acervo particular

Foto: Acervo particular

Foto: Acervo particular
da dançante (PI -----
Foto: Acervo particular

Foto: Acervo particular
do dançante (PI -----
Coreografia “Inclassificáveis”
V Passo de Arte Norte Nordeste Festival de Dança, em

Foto: Reginaldo Azevedo (CE
Arte comemorativa dos 10 anos do Cordão Grupo de

Tupy Neto (PI 2015) Acervo particular

LISTA DE TABELAS

estimativa da quantidade de apresentações e público
atingido pelo Cordão Grupo de Dança

Um recorte sobre os/as agentes selecionados/as para a

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	15
TECENDO O FIO DA MEADA.....	17
1º NÓ – UMA COREOGEOGRAFIA DE PENSAMENTOS, ESPAÇOS E EXISTÊNCIAS.....	34
1.1 Des/Territorializando um plano de pensamento	35
1.2 Renascer/Renascença – “Eu nunca pensei que chegaríamos tão longe” ...	52
1.3 Do cordão da vida à vida do Corpo-Cordão	55
1.4 Fios de poder – Atando e desatando relações	59
2º NÓ – O FAZER-DIZER DO CORPO-CORDÃO.....	74
2.1 Um território aberto – Fazendo~dizendo no pátio	76
2.2 Hora de fazer – Um corpo que se especializa no movimento e dança	85
2.3 Obras artísticas do Corpo-Cordão – Re/Criando “Um Outro Eu”	98
2.4 Premiações – Fios que agenciaram macro e micropolíticas	106
3º NÓ – RELAÇÕES DE PODER – UMA DANÇA DE MÚLTIPLAS VOZES	118
3.1 Traços potenciais, fio a fio.....	119
3.2 Conexões rizomáticas - Cordões que se bifurcam e reorganizam seus fios	148
3.3 Poder – Desafiando múltiplas vozes.....	153
FIOS QUE SEGUEM - UM ARREIMATE PARA NOVOS INÍCIOS..	161
ATRAVESSAMENTOS REFERENCIADOS	170

*Dedico esse trabalho a todas
as pessoas
que se conectaram
ou somente atravessaram
a minha trajetória,
mas, com carinho,
cada uma, a seu modo,
me des/orientou
no percurso da minha vida.*

A memória curta

compreende o esquecimento como processo;

ela não se confunde com o instante,

mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso.

A memória longa

(família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz,

mas o que ela traduz continua a agir nela, à distância, a contra-tempo,

“intempestivamente”, não instantaneamente.

Gilles Deleuze e Felix Guattari

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade de experimentar essa vida por meio da dança.

A Minha mãe, que me ensinou e me incentivou a buscar a realização de meus sonhos, dentre muitos outros ensinamentos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia, pela potência de sua generosidade em compartilhar conhecimentos e amizade, o que provocou inúmeras conexões novas, um novo mundo possível.

Às Dras. Alice Stefânia Curi, Shara Jane Holanda Costa Adad e Maria Cristina de Freitas Bonetti pela enorme e sensível contribuição para essa pesquisa, conectando-se no traçado dessas cartografias.

Aos amigos Marcos Aurélio de Araújo Alves e Flavio Brebis, pessoas sem as quais eu não teria conseguido trilhar o caminho acadêmico.

Ao Diego Sávio Vasconcelos de Oliveira, por todo o seu amor, apoio e carinho.

Ao Tupy Neto, que me ajudou a pensar, ver e rever identidades visuais.

A todos/as da equipe do PPG-CEN/UnB, em especial: Alice Stefânia, César Lignelli, Fernando Villar, Marcus Mota, Paulo Petronílio, Rita de Cássia, Roberta Matsumoto, Ana Célia Brito, Mário Vinícius e Jéssica Martins.

À Secretaria Municipal de Educação de Teresina – SEMEC.

A todos/as os/as colegas do mestrado, pelo incentivo, companheirismo e auxílio carinhosamente compartilhados.

A todos/as que atravessaram minha vida por meio do Cordão Grupo de Dança, em especial a todos/as os/as dançantes, membros do Corpo~Cordão, familiares e equipe da Escola Municipal João Porfírio de Lima Cordão.

Ao Conselho Regional de Educação Física – Delegacia do Piauí (CREF-15), que possibilitou esta publicação.

APRESENTAÇÃO

Este livro é resultante da pesquisa e dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Brasília (PPGCen/UnB/2017). O estudo objetivou cartografar o Corpo-Cordão, aqui entendido como o coletivo de pessoas que compõem o Cordão Grupo de Dança, criado em 2005, tendo como integrantes estudantes e egressos/as da Escola Municipal João Porfírio de Lima Cordão, localizada nos arredores de Teresina, capital do Piauí. Com base nas narrativas de vida de jovens dançantes mergulhamos nos atravessamentos que transpassaram aquelas trajetórias, conexões que se ramificaram tal qual a ideia de um rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2014). A partir de “nós” (empecilhos) que se apresentaram no fazer-dizer do Corpo-Cordão, e sua dança, técnicas e processos diversos inerentes a ela, problematizamos a possibilidade de produzir um corpo/pessoa com uma experiência de vida diferenciada, levando, por meio da dança, a um maior respeito de si e do outro, resultante, também, das relações de poder que permearam a produção das subjetividades que acompanharam aquele corpo. Propomos aqui os acoplamentos gerados por uma pesquisa cartográfica, mapeando algumas conexões da trajetória de vida de jovens dançantes, membros do Corpo-Cordão, considerando que tais conexões atuaram como provocadoras de outros caminhos possíveis para a vida daqueles/as jovens, criando possibilidades e, no caso desse corpo, afirmando a vida como obra de arte.

Este texto é parte de um traçado cartográfico, portanto, às vezes, ele brincará com referências que se complementam e trilham conexões que se encontram em outros lugares, páginas diferentes, imagens, ou mesmo nas notas de rodapé, que estarão mais próximas, compondo um todo, cheio de multiplicidades, que foi gerado a partir desse estudo.

TECENDO O FIO DA MEADA

Tecer, fiar, conduzir o destino atravessando o fio da vida de mortais nos possíveis acontecimentos de sua existência, na mitologia grega era tarefa das Moiras, filhas de Nix, Deusa da noite. Cloto, Láquesis e Átropos, conhecidas por muitos como as tecelãs do destino, utilizavam a Roda da Fortuna para criar, reger e cortar o fio da vida de todos os seres, um poder que estava acima dos deuses, pois nem mesmo Zeus poderia transgredir o destino que lhe era imposto, não podendo interferir nas atividades delas, as Moiras, sem caotizar a ordem natural dos acontecimentos do universo. O giro da Roda da Fortuna levava cada fio da vida ao alto, posição de privilégio almejada por todos, deuses e mortais, mas também para baixo, lugar que não compunha o desejo de ninguém, pois sempre constituiu um símbolo de má sorte, de infortúnio (BRANDÃO, 1991) ¹.

Para além da mitologia, como se pode observar ao longo da história da humanidade, todas as vidas têm seus altos e baixos, que independente da crença individual de cada pessoa em um ser superior, um Deus, uma energia divina, ou outras formas possíveis, aqui na terra, cada indivíduo, personalizado por e em seu corpo físico, é influenciado por uma infinidade de fatores que podem ser chamados de Cloto, Láquesis e Átropos, como também de macro e micropolíticas, produção de subjetividades, relações de poder ou outros termos mais presentes em filosofias inerentes à contemporaneidade.

Acredito que não por um mero acaso do destino eu sou artista, e sempre fui fascinado tanto pela mitologia como pela possibilidade de criação a partir dela. Ao longo de minha vida muitas influências se apresentaram, desde histórias mitológicas até algumas obras de William Shakespeare, Walt Disney e de tradições piauienses, dentre outras, sendo esse último, o Piauí, o território geográfico que constitui a base de minha existência.

1 Junito de Souza Brandão (1924-1995), professor especialista em mitologia grega e latina. Aqui contribui para um início mais poético, que considero oportuno para um trabalho de criação artístico-científica.

Possibilidades que se materializaram em mim, e na dança inerente a esse, ao ponto de me fazer afirmar que, para mim, dançar é o melhor caminho para experimentar a vida, não somente pelo ato de dançar, em si, mas por todas as possibilidades de conexões que se processam, por meio da dança, entre um corpo (humano) e o mundo (meio que o cerca), à própria vida, que é o que veremos ao longo desse texto, dessas cartografias, a influência da dança na composição da vida de jovens dançantes em Teresina – Piauí.



Foto: Roberto Freitas (PI-2004).

Primeira criação de uma obra coreográfica pesquisada com a turma de Educação Física escolar que gerou o Cordão Grupo de Dança; com 40 alunos/as na época e tendo a própria farda da escola como figurino. Aqui apresentando no encerramento do curso Dança Escolar, ministrado por mim e ofertado pela APEFEP – Associação dos Profissionais de Educação Física do Estado do Piauí, em maio de 2004.

Imagine que, como nós seres humanos, Láquesis se utilizava de múltiplas aberturas para tecer os acontecimentos que constituiriam o mapa da vida dos mortais, pois quando somos crianças vivemos sem medo e intensamente todas as conexões que se apresentam e, na inocência de nossos atos, sem a intervenção de um/a adulto/a, podemos até mesmo chegar ao destino imposto por Átropos, o corte no fio da vida, mas, ao longo de nossa existência, e principalmente na idade adulta, procuramos e normalmente alcançamos a capacidade de nos racionalizarmos, que aqui entendo como diminuição da inocência que tínhamos quando criança, e da própria sensibilidade no experimentar da vida em busca de uma

direção para a mesma, de um determinado objetivo ou de um objetivo a determinar. Ao invés de uma exacerbada racionalização talvez melhor seria seguir errante. Friedrich Nietzsche² nos diz que

Quem chegou, ainda que apenas em certa medida, à liberdade da razão, não pode sentir-se sobre a Terra senão como andarilho – embora não como viajante em direção a um alvo último: pois este não há. Mas bem que ele quer ver e ter os olhos abertos para tudo o que propriamente se passa no mundo; por isso, não pode prender seu coração com demasiada firmeza a nada de singular; tem de haver nele próprio algo de errante, que encontra sua alegria na mudança e na transitoriedade. (2014, p. 134-135).

Andarilhos, nômades é o que nós somos ao longo de nossas vidas. Errantes em constante desterritorialização numa trajetória que, mesmo se for planejada, não se sabe aonde vai parar, ou melhor, aonde não vai parar, pois parar seria estagnar, não acontecer, deixar de criar, morrer. A quem interessa uma vida que não aconteça? Utilizo aqui a ideia de acontecimento numa perspectiva de invenção, em um sentido deleuziano³ de pegar conceitos/ideias e transformá-los, criar novas/outras possibilidades a partir de algo estabelecido, ou seja, tecer o fio da vida inventando novas trajetórias. A dança sempre agiu nos acontecimentos que moveram a minha vida, é o que faz com que ela aconteça. É por meio da dança que me atravessa que aprendo, que ensino, que me relaciono com o mundo. Trouxe Nietzsche para poder, a partir dele, afirmar que: a dança é o que me faz encarar a vida como uma obra de arte. Uma obra de arte que não se reduz a ideia de algo estanque, um produto acabado, mas, como um caminho, permeado

2 Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) foi um filósofo alemão que tinha como uma de suas ideias centrais a afirmação da vida, por meio do questionamento do valor e da objetividade da verdade, dentre outros. As ideias de Nietzsche nos ajudaram a correlacionar vida e arte nessas cartografias.

3 Gilles Deleuze (1925-1995) foi um filósofo francês para quem “a filosofia é a criação de conceitos” (o que é filosofia), os quais não devem ser transformados em “verdades” a serem reproduzidas. Gilles Deleuze é um dos teóricos que constituem a base epistemológica dessa pesquisa.

de atravessamentos que vão se conectando, transformando-se, uns mais, outros menos, numa trajetória tecida em teia, tal qual a ideia de um rizoma⁴ (DELEUZE; GUATTARI, 2014) ⁵.

Dobras de uma vida

Enquanto artista da dança, arte que estudo desde os 17 anos (1990), tenho vivido experiências em várias funções, tais como a de bailarino, coreógrafo, ensaiador, professor de dança, produtor e diretor de companhia – grupo de dança profissional –, e como consequência dessa multiplicidade de funções experienciadas, em 2005 mediei a criação do Cordão Grupo de Dança. Um conjunto de fios de vida que começaram a se atravessar. Tal grupo foi constituído inicialmente por crianças e adolescentes de 10 a 15 anos de idade. Em um primeiro momento, somente estudantes da Escola Municipal Professor João Porfírio de Lima Cordão, que aqui chamarei de Escola Cordão, como é mais conhecida, a qual está localizada no conjunto Renascença III, arredores da zona sudeste de Teresina – Piauí, trabalhando com estudantes do 1º ao 9º ano do ensino fundamental. Em fevereiro de 2015 o grupo completou 10 anos de existência e, ao longo desse tempo, desenvolveu, com dança, uma vivência que aliou o fazer artístico à formação pessoal de seus/suas integrantes, chegando, dentre outros atravessamentos, a lograr êxito em apresentações competitivas realizadas em festivais de nível internacional, fato que constituiu importante acontecimento em nossas vidas, a minha e as daqueles/as jovens.

A trajetória do grupo mostrou-se de grande valor em nossa história de vida, conjunta e individual, e, falando de jovens artistas, principalmente no que concerne à questão da composição de suas identificações com o mundo, ou seja, seu modo de ser/perceber/sentir/interagir consigo mesmo/a e com o meio em que viviam. O que interessava para nós era

⁴ Conceito de Gilles Deleuze e Felix Guattari baseado na estrutura de algumas plantas, para fazer pensar em um sistema epistemológico onde não há uma raiz única e dominante, onde o conhecimento se estrutura sob diferentes pontos de observação e conceitualização, cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto.

⁵ Félix Guattari (1930-1992) foi um filósofo e psicanalista francês, autodidata, que teve uma enorme produção literária. Junto com Deleuze foi profundo crítico da Psicanálise, gerando, dentre outros conceitos, a Esquizoanálise, bem como a Cartografia – metodologia que entrelaçou essa pesquisa.

um não engessamento que se comunicava diretamente com o fazer da dança, que foi se territorializando naquelas vidas e, ao mesmo tempo em que desterritorializava algumas identificações se reterritorializava em outras, criando assim um mapa de conexões que ia compondo aquela vida rizomática, entendida aqui como uma vida onde não havia um pensamento único e dominante de formação, nem artística, nem identitária, nem outras, uma vida onde as possibilidades de estruturação de conhecimentos teriam vias abertas para provocar novos atravessamentos e, conseqüentemente, novas desterritorializações, uma vida dançante. Uma vida dançante pode provocar caminhos múltiplos, uma vida rizomática.

Pensando Corpo/s

Assumo de início o conceito de Cassia Navas⁶ quando utiliza o termo corpo-território (2009) para falar que o corpo do bailarino é o primeiro território da dança, “que se estrutura em forma de arte” (2009, p. 1), no entanto não fecho o diálogo com outras possibilidades, como por exemplo, as concepções do antropólogo e sociólogo francês David Le Breton (2013)⁷, que começou a estudar corpo por não se sentir bem no seu próprio (NOGUEIRA, 2016), pensamento que em partes se comunica com a realidade vivida por alguns membros do Corpo-Cordão; e ainda a concepção da socióloga piauiense Shara Jane Holanda Costa Adad, quando coloca que “pode-se tentar abordar a questão do território flexibilizando a ideia de enraizamento e de identidade fixa, pois os **corpos territórios-movimentos**, como relações de poder, blocos táteis no campo das relações de força, seriam ligações belicosas” (2011, p. 89, grifo da autora)⁸.

6 Doutora em dança e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP) desenvolveu o conceito de corpo-território que aqui relaciono com as cartografias de jovens dançantes em Teresina-Piauí.

7 Que aqui ajudou a pensar na resultante da conexão entre o corpo humano e o corpo-território.

8 Doutora em Educação. Especialista em História do Piauí. Bacharel em Ciências Sociais. Estuda: Corpo, Juventudes, práticas educativas; Sociopoética e Cartografia como abordagens metodológicas; categorias que se constituíram em relevante contribuição para essa pesquisa.

Em qualquer lugar do mundo, provocar um corpo para dançar significa interferir no seu processo de relação/adaptação com o meio, pois, no mínimo, aquele corpo se relacionará, com o mesmo meio, de formas diferentes daquelas pessoas que não tiveram nenhuma experiência prática com alguma atividade de dança. Colocar um corpo para dançar significa interferir em suas identificações, em sua própria cultura que, a partir de então, acopla-se a outras possibilidades, tal como a ideia de uma cultura da dança, ou seja, um modo de ser de um corpo que dança, um corpo que, partindo inicialmente da perspectiva de seu relacionamento espaço-temporal com o mundo, mas transpondo essa para inúmeras outras conexões, se relaciona com o meio de outras formas, pois desenvolve perspectivas de tempo e de espaço diferentes das que ocorrem com pessoas que não vivenciam tal arte, ao ponto de inventar novas formas de executar as atividades da própria vida cotidiana, tal como pegar uma água na geladeira, preparar uma comida, limpar uma casa ou somente andar no meio da rua, como denotam as palavras de Rayan Santos, integrante do Cordão Grupo de Dança: “Quem é bailarino sabe, a gente não para de dançar nunca, no meio da rua a gente é chamado de louco, e é isso! Isso foi uma coisa que me transformou” (Entrevista concedida para a pesquisa em 30/05/2016).

Provocar um corpo para dançar significa desterritorializá-lo. O corpo passa a se re/configurar compartilhando com o mundo o seu novo, porém cambiante, corpo-território, que é constituído de saberes biológicos, culturais e de identidade. Tal afirmação já pode aqui começar a parecer redundante, mas, relativo à trajetória do Cordão Grupo de Dança, surge um problema: de que forma, em que termos a dança e o próprio grupo influenciaram a trajetória existencial daqueles/as dançantes, daqueles corpos-território que integraram aquele bando⁹, a ponto de transformar sua própria composição de vida?

⁹ Utilizo o termo “bando” numa perspectiva de grupo, aqui simbolizando a força da união dos fios que formam um cordão, o Corpo-Cordão como será visto mais a frente. “Ser um ‘bando’: os bandos vivem os piores perigos, reformar os juizes, tribunais, escolas, famílias e conjugalidades, mas o que há de bom em um bando, em princípio, é que cada um cuida de seu próprio negócio encontrando ao mesmo tempo os outros; cada um tira seu proveito, e que um devir se delineia, um bloco, que já não é de ninguém, mas está ‘entre’ todo mundo, se põe em movimento como um barquinho que crianças largam e perdem e que outros roubam (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8).



Imagem 2: Coreografia “Pessoas”.

Foto: Reginaldo Azevedo (SP-2010).

Primeira atuação em bando do Cordão Grupo de Dança fora do estado do Piauí, nesse caso, no 18º Passo de Arte Competição Internacional de Dança, em Indaiatuba - SP. Os dois trabalhos apresentados obtiveram uma classificação de quarto lugar cada, em suas respectivas categorias e modalidades, com uma ressalva: numa escala de 0 a 10, os trabalhos não receberam nenhuma nota abaixo de 07, o que para o grupo significou uma verdadeira premiação.

O corpo que aqui nos interessa é o corpo dançante, o corpo da pessoa que dança, o corpo-território como disse Cássia Navas, primeiro território da dança. Utilizarei o termo “dançante” e não bailarino/a, nem dançarino/a, para me referir aos integrantes do Cordão Grupo de Dança, por acreditar que tal nomenclatura extrapola os conceitos da formação individual de um/a bailarino/a (pessoa que tem formação ou atua na

dança com base na técnica do balé clássico) e de um/a dançarino/a (pessoa que estuda e atua em outros gêneros de dança, de uma forma geral) – discussão genuinamente brasileira¹⁰ – procurando aqui saltar para fora de formalismos que constituem o *metié* (meio) da dança profissional, indo buscar um mundo possível de sensações onde todas as pessoas dançam, independente de uma formação profissional ou mesmo de estudos em alguma técnica de dança específica, linha de pensamento que deu origem à experiência que se transformou em Cordão Grupo de Dança.

Pesquisando e intervindo por meio de uma metodologia rizomática

Ao decidir mergulhar nessa pesquisa não poderíamos fazê-la utilizando qualquer metodologia, pois a questão não era somente coletar e analisar dados para apresentá-los em um texto dissertativo buscando a consequente obtenção de um título, mais do que isso, a questão maior sempre foi mergulhar cada vez mais no universo da dança produzida no e pelo Cordão Grupo de Dança, nas múltiplas relações que foram se processando nas vidas dos/as jovens dançantes, membros daquele grupo, no intuito de dar visibilidade às atitudes, ações e relações, discursos que foram compondo-se por e naqueles atravessamentos, que constituíram mapas de vidas, trajetórias próprias, dentre as inúmeras possibilidades que poderiam se apresentar. Para esse intento o caminho escolhido foi a cartografia, metodologia gerada a partir do pensamento de Deleuze e Guattari (1997/1998/2014), a qual, operando desde o início da pesquisa, foi vivenciada ao longo da mesma, reforçando aqui que, mais do que somente uma escolha, a decisão de utilizar a cartografia como metodologia para essa pesquisa foi um posicionamento ético, estético e político.

Para o psicólogo Eduardo Passos e a psicóloga Regina Benevides de Barros¹¹ (estudiosos/a da cartografia), essa metodologia “é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação” (2015, p. 18), estando o pesquisador inserido/intervindo

¹⁰ Em inglês se utiliza o termo *dancers* para todos/as os/as dançantes, em espanhol *bailarin*, não havendo a citada distinção.

¹¹ Ambos contribuem aqui para o entendimento da cartografia como metodologia de pesquisa.

no território pesquisado, situação identificada quando do início dessa pesquisa. Tais conexões levaram-nos a pensar a cartografia como um rizoma, que se ramifica em múltiplas direções, acoplando-se e reforçando-se com ferramentas diversas, tal como as imagens (acervo particular do grupo e outros) e as narrativas dos/as pesquisados/as, que aqui se apresentam como importantes documentos para o traçado desse mapeamento, contribuindo não somente de forma ilustrativa, mas informativa, conectadas ao rizoma pesquisa, e, dessa forma, brotando do início ao fim dessa dissertação.

Chamar uma vida de objeto parece-nos uma forma de reduzi-la a um patamar inferior, abaixo da importância que essa verdadeiramente assume, portanto, nessa pesquisa, seguindo uma linha de pensamento inerente à cartografia, não teremos objeto de estudo, mas um território. Um território existencial permeado de potências. Potências de vida. O território que aqui objetivamos enquanto estudo foi o Corpo-Cordão. Entendemos como Corpo-Cordão o coletivo de pessoas que compôs/compõe o Cordão Grupo de Dança e, nesse grupo, onde cada membro representa um fio, um destino, uma trajetória, que juntos constituem uma força maior, um bando, uma multiplicidade de pensamentos, um lugar de transgressão, juntos esses fios formam um cordão, o Corpo-Cordão. Corpo-Cordão é um território de dança coletivo onde a vida de seus membros se entre/cruzam e afirmam a mesma como potência. Corpo-Cordão é um lugar para se potencializar a vida. Um corpo uno, mas também múltiplo em suas relações cujos atravessamentos produziram mapas de vidas que se cruzaram e se afetaram de tal modo que produziram fluxos que ainda hoje lubrificam nossos corpos, nossas trajetórias. Ao longo desse texto, buscando a fuga de uma possível redundância na escrita, utilizaremos as duas formas, tanto o binômio Corpo-Cordão quanto o nome Cordão Grupo de Dança para nos referirmos àquele coletivo.

O binômio Corpo-Cordão surgiu também, junto a um pensamento de união, a partir da ideia de que o corpo é o cordão que liga a pessoa ao mundo em que ela vive, considerando que é no próprio corpo que as pessoas afetam e são afetadas. É no corpo que cada pessoa simboliza “[...] a tonalidade de sua relação com o mundo” (LE BRETON, 2013, p. 193); até, pois, como coloca o filósofo Paulo Petronílio Correia: “Cada corpo traduz, performatiza e coreografa o modo de ser do homem

no mundo” (2016-a, p. 3) ¹², e foi por meio desse Corpo~Cordão que os/as dançantes aqui referidos/as compuseram seus caminhos. O binômio está unido pela marca tipográfica “~” devido à possibilidade dessa representar um caminho sinuoso, maleável, não linear, rizomático em sua composição, caminho a ser transposto para a própria vida, e arte, daquele coletivo. Tal uso não é uma novidade, podendo ser citada aqui a utilização feita por Alice Stefânia Curi¹³ em seu livro: “Traços e devires de um corpo cênico” (2013), no qual “a substituição do hífen (-) pelo til (~), símbolo que lembra o Anel de Moebius, é um recurso para enfatizar a fluidez e a porosidade entre os itens relacionados.” (Ibid., p. 16).

Dos fios aos nós¹⁴

Para essa pesquisa, tomamos por base 11 fios, digo 11 dançantes, agentes da pesquisa, membros do Corpo~Cordão, observando o fluxo das entrevistas para identificar uma possível necessidade de outras mais. Tal recorte foi embasado em três critérios: o primeiro, de serem dançantes que tivessem atualmente (2016) atingido a maior idade e, portanto, para efeitos de direito, pudessem se responsabilizar por si mesmos/as, devido à autorização no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), por meio do qual nos autorizaram a utilizar tanto suas palavras quanto suas imagens e nomes verdadeiros, o que trouxe uma ênfase maior para o traçado dessas cartografias (todos/as deram não só seu pleno consentimento como também seu apoio para o desenvolvimento dessa pesquisa); como segundo critério, cada dançante deveria ter um mínimo de um ano de permanência

12 Orientador dessa pesquisa, atualmente se dedica a estudar corpo, estética e diferença com ponto de partida em pós-nietzschianos/as como Deleuze e Guattari, Foucault, Butler e outros “fora” da representação clássica, autores/a que serviram, dentre outros/as, de base epistemológica para essa pesquisa.

13 Professora do PPG-CEN/UnB. Atriz, diretora e pesquisadora que estuda expressividade, performatividade e dramaturgias de ator, dentre outros. Aqui contribuiu com inúmeras conexões, tal como a ideia de fluidez e porosidade que, nessa pesquisa, são dois caminhos necessários para, em um grupo de dança, se juntar vários fios (membros do grupo) e formar um cordão (grupo coeso), levando em conta todos os seus atravessamentos.

14 Utilizo aqui o nó como metáfora de conexões conflituosas (obstáculos) que se apresentaram na pesquisa (como no caso dos capítulos dessa dissertação, que serão intitulados de nó) e/ou na trajetória do Corpo~Cordão, mas que, cada um, a seu tempo, foi sendo resolvido, desatado ou somente transposto.

no grupo, para uma maior propriedade na fala de sua experimentação do vivido junto ao Corpo-Cordão, que foi registrada por meio de entrevistas individuais (também realizadas com alguns pais/mães e outros representantes da escola e da comunidade) e duas rodas de conversas; e, o terceiro critério, de ter participado de ao menos uma das viagens realizadas pelo grupo durante seus dez primeiros anos de existência (2005-2015), devido a tal atravessamento ter constituído um fator importante de transformação na trajetória do grupo e na própria vida de seus membros, a elevação de suas auto-estima (constatada tanto em suas atitudes na época como em suas falas, nas entrevistas realizadas para essa pesquisa); principalmente quando da obtenção de premiações, chegando a um nível internacional, o que se constituiu em um acontecimento macropolítico, que gerou muitos outros micropolíticos (GUATTARI; ROLNIK, 1996)¹⁵, e que, a partir de então, afetaram todo o desenvolvimento tanto do grupo quanto de cada membro individualmente.

No sentido de pensar o Corpo-Cordão, a vida de corpos dançantes enquanto território para essa pesquisa, observamos as palavras de Nadir Nóbrega Oliveira¹⁶ quando diz que:

A prática da dança coreografada pode ser interpretada enquanto leitura do espaço ritual das sociedades, nas quais esta se desenvolve. Ao contextualizar os corpos de um grupo social determinado, ou melhor, ao traduzir e incorporar os símbolos significantes de uma sociedade, a dança se apresenta de maneira singular, enquanto objeto susceptível à pesquisa e ao questionamento (2008, p. 1-2).

Questionamentos é o que não faltou nessa trajetória onde, tal como um rizoma, a cada momento emergiram novos brotos, novas conexões, que inevitavelmente, nos primeiros anos, aconteceram a partir do pátio da Escola Cordão.

15 Suely Rolnik é uma psicoterapeuta brasileira que estuda políticas de subjetivação em uma perspectiva transdisciplinar, além de refletir sobre a arte contemporânea e sua interface com a política e a clínica terapêutica.

16 Doutora em Artes Cênicas pela UFBA que estuda, dentre outros assuntos, a relação entre dança e sociedade.



Imagem 3: Pátio da Escola Cordão com vista para o portão de entrada.

Foto: Carmem Silva (PI-2007).

Ensaio da Coreografia “Com Postura”, criação em dança inspirada em um possível diálogo, entre o esqueleto humano e seu corpo, acerca de suas posturas físicas.

Situamos então, nessa pesquisa, o Corpo-Cordão em um lugar de transição, entre a desterritorialização e a reterritorialização provocada pela arte da dança, criadora de mundos e vidas possíveis, um território de passagem onde se agenciaram as conexões que se apresentaram, inicialmente naquele pátio, uma sala sem paredes, um palco aberto, um território de trocas, mas que ganharam outros rumos, outros espaços, outros territórios. “Um agenciamento é precisamente este crescimento de dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 24). Como nas palavras de Deleuze e Guattari, também no Corpo-Cordão modificações de natureza foram constatadas quando da observação de que aquela multiplicidade de acontecimentos, que se processava no grupo, também era resultado das relações de poder que operavam.

Esse estudo pesquisou, à maneira cartográfica, a trajetória de vida do Corpo-Cordão, um recorte de experiências das vidas de jovens dançantes, ou seja, vidas que se utilizaram, cada um/a a seu modo/tempo, da dança como meio de experimentação do mundo, e teve como problemática central o modo como essa mesma dança, desenvolvida no e pelo Corpo-Cordão, influenciou na composição da vida de seus membros, procurando responder à seguinte questão, dentre outras que surgiram durante o processo de pesquisa: será que as influências sofridas pelos/as dançantes do Corpo-Cordão, em sua composição de vida, foram provocadas pela dança em si, pelas atividades corporais e rítmicas inerentes às técnicas de dança utilizadas, ou tal acontecimento se deu em resultado do *modus operandi* da direção do grupo, das relações de poder estabelecidas naquela trajetória?

De outra forma poderíamos perguntar se: a prática de uma técnica de dança pode por si só influenciar a formação da personalidade/identidade de uma pessoa integrante de um grupo de dança? Ou as influências possíveis decorrem de macro e micropolíticas instauradas nas relações de poder que se apresentam, dentre outras formas, por meio das convicções e metodologia pessoal da/s pessoa/s que está/ão à frente (direção/coordenação) daquele mesmo grupo?

Inspirada em Nietzsche, Adad diz que: “rachar fios de cabelos – eis a ação dos que se propõem a classificar, ordenar e controlar seus objetos de estudo. Em vez disso: emaranhar fios de cabelos – perder-se entre eles.” (2011, p. 35). Emaranhar-se nos fios que percorreram e afirmaram/afirmam a vida do Corpo-Cordão, constituiu um dos objetivos traçados por essa pesquisa cartográfica, mapeando múltiplas conexões que se processaram e possíveis direções para as quais elas apontaram, dando passagem àquelas vozes, a esse corpo, a esse emaranhado de agenciamentos macro e micropolíticos que interviam naquela trajetória, tanto do Corpo-Cordão, fortificado pela união de seus fios, quanto de cada um de seus membros em particular.



IMAGEM 4: Composta de fotos registradas por Reginaldo Azevedo na apresentação da obra “Por um fio”, em maio de 2011, no V Passo de Arte Norte-Nordeste Festival de Dança, em Fortaleza – CE. Obra pesquisada e criada em um plano de pensamentos que discutiu possíveis influências vividas por jovens, advindas de artistas de grande reconhecimento tal como a cantora britânica Amy Winehouse. Tal escolha se deu em função de sua música “You know I’m no good”, do álbum “Back to Black” (2006), bem como de polêmicas sobre uso de drogas.

Nessa dissertação os capítulos serão **nós**, emaranhados de fios que operaram no traçado da vida do Corpo-Cordão, e da própria pesquisa, os quais serão desatados ou transpostos conforme o andamento dessas cartografias. Para tanto, no intuito de enlaçar possíveis leitores/as a uma experiência mais fluida, logo no primeiro nó, aliando-nos ao pensamento de Deleuze e Guattari (2014), e outros, traçaremos o curso para o plano

de uma *coreogeografia* de pensamentos, espaços e existências, onde daremos pistas sobre o modo de atuação da cartografia enquanto metodologia, admitindo que só se aprende a cartografar cartografando. Apresentaremos pistas para as cartografias do Corpo-Cordão, a produção de realidades e conhecimentos dançando juntas em um contato improvisação que dissolve territórios socialmente estabelecidos, gerando mapas de agenciamentos micropolíticos nos fios que ataram e desataram alguns nós, acoplando-se por meio das relações que se apresentaram, findaram e/ou re/nasceram do cordão da vida à vida do Corpo-Cordão.

No segundo nó, partindo do pensamento da pesquisadora Jussara Sobreira Setenta¹⁷ (2008), abordaremos o fazer-dizer do Corpo-Cordão; os quatro principais caminhos que permearam a trajetória dançante do grupo: balé clássico; dança contemporânea; contato improvisação; e criação em dança – diferentes caminhos, com seus percursos particulares, utilizados para, como diz a pedagoga Isabel Marques¹⁸: “Conectar e relacionar a dança aos dançantes e os dançantes ao mundo em que vivem” (2010, p. 13). Também influenciados pelas ideias de Judith Butler¹⁹ (1988), abordaremos a experiência do Corpo-Cordão, vivenciada inicialmente em um espaço aberto, sujeito a diversos tipos de intervenções, o que deu um tom diferenciado àquelas atividades, rizomatizando o seu fazer, chegando à conquista de premiações de nível internacional – acontecimento que agenciou macro e micropolíticas.

No terceiro nó, mergulhando ainda mais nas narrativas dos/as dançantes, com base nas entrevistas e rodas de conversas realizadas para essa pesquisa, e ainda algumas ideias de Michel Foucault²⁰ (2006), traçaremos,

17 Então professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDANÇA/UFBA), atuando principalmente nos temas: dança, performatividade, performance, políticas de criação em dança, ensino da dança e coreografia.

18 Doutora pela Faculdade de Educação da USP (1996), com trabalho de ensino, pesquisa e dança internacionalmente reconhecido. Aqui ajudou a pensar o ensino de dança na escola.

19 Filósofa pós-estruturalista estadunidense que atua em temas como: feminismo, teoria queer, filosofia política, performatividade e outros. Ampliou o conceito de ato performativo de Austin (1990) para performatividade, apontando para outras possibilidades de fala e expressão de ideias, por meio da ação corporal.

20 Paul-Michel Foucault (1926-1984) foi um filósofo, filólogo, teórico social,

fio a fio, um perfil da amostra selecionada, que também será apresentado em forma de tabela, seguida de análises sobre a mesma, no intuito de evidenciar conexões que se bifurcaram e reorganizaram trajetórias de vida, lembrando que “a pesquisa cartográfica opera confiando na potência dos encontros estabelecidos no processo de pesquisar” (SADE; FERRAZ; ROCHA, 2014, p. 88). Encontros que evidenciaram um sentimento de coletividade, que tomou conta do Corpo-Cordão, uma atuação em bando, que potencializou devires²¹ individuais e coletivos, um cuidar de si, mas também do outro, gerando conflitos que tomavam parte em uma dança de múltiplas vozes, as relações de poder.

O Corpo-Cordão foi gerado com a possibilidade de interferir, como assim o fez, na vida de seus membros, proporcionando um território de percepção/criação de outras realidades possíveis, coerentes com os diversos agenciamentos e atravessamentos pelos quais aquele corpo afetou e foi afetado, e onde poderia utilizar, com propriedade, o fazer-dizer de seu corpo, sua dança como ato de expressão e fala. Novas trajetórias acabam sendo uma constante na vida de um/uma dançante, um efeito de cruzamentos de corpos, espaços e tempos que transitam entre si produzindo, como em um rizoma, uma infinidade de conexões, outros caminhos, novos mundos possíveis, e, no caso desse corpo, acima de tudo, afirmando a vida, a vida como uma obra de arte.

historiador de ideias e crítico literário que abordava em suas teorias, principalmente, a relação entre poder e conhecimento, e como tal relação poderia ser utilizada como uma forma de controle social. Recusando rótulos de pós-estruturalista e pós-modernista preferia classificar seu pensamento como uma história crítica da modernidade.

21 Para Deleuze e Guattari “devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos” (1997, p. 64).



NÓ

UMA
COREOGRAFIA
DE
PENSAMENTOS,
ESPAÇOS
E
EXISTÊNCIAS.

Somos demasiadamente humanos para nos dar ao luxo de
aceitar que a banalidade da mesmice nos acorrente.

Não passamos de cordões,

que carecem de outros cordões;

só com três dobras arriscamos
não nos reventar na aventura de viver.

Ricardo Gondim

1º NÓ – UMA COREOGEOGRAFIA DE PENSAMENTOS, ESPAÇOS E EXISTÊNCIAS

Identificando-nos como sujeitos imersos em uma contemporaneidade onde pensamentos pós-estruturalistas brotam em meio a um contexto tradicionalmente estruturado (FOUCAULT, 2005), e aqui pensando sobre pesquisas acadêmicas em artes, ou mesmo em outras áreas, acreditamos que nada mais justo do que desterritorializar conceitos cristalizados (inertes) para pensar novas possibilidades, novas experiências. Foi o que Gilles Deleuze e Félix Guattari fizeram ao deslocar o conceito de território (2014), até então experimentado pelos mapeamentos geográficos, para um plano existencial onde a potencialidade de interação no plano de experimentação da própria vida se torna o *leitmotiv*²² do processo de pesquisa. A imersão de um/a pesquisador/a intervindo junto à sua pesquisa, em uma crescente abertura para a experiência vivida, durante aquele mesmo percurso, em artes, não só se faz necessário como preenche uma lacuna identificada em pesquisas acadêmicas, que é a de uma maior abertura para o plano do sensível, em uma pesquisa artístico~científica~artística. O intuito dessa abertura de capítulo é o de potencializar a cartografia enquanto uma metodologia de pesquisa acadêmica para a área das artes, em especial das artes cênicas, bem como reforçar a sua escolha para essa pesquisa dado o seu caráter de abertura para o sensível, tal qual é denotado nas palavras de Rolnik quando coloca que o interesse do/a cartógrafo/a é “mergulhar na geografia dos afetos” (2011, p. 66), nesse caso o território existencial do Corpo~Cordão.

Pretendemos então mergulhar cada vez mais numa coreogeografia, ou seja, esboçar uma coreografia a ser dançada pelos pensamentos, lugares e vidas que compuseram o traçado dessa pesquisa, entendendo a

22 Palavra de origem alemã, cunhada pelo compositor Richard Wagner, geralmente traduzida como “motivo condutor”.

necessidade de aprofundar um pouco mais sobre o pensamento que gerou a cartografia deleuziana, bem como sobre a localidade de origem da Escola Cordão e como esses conhecimentos se comunicam com a trajetória do Corpo~Cordão.

1.1 Des/Territorializando um plano de pensamento

Tenho uma vida pautada, em grande parte, por um empirismo imposto pelas condições de estudo da arte da dança na cidade de Teresina, capital do Piauí, onde nasci e sempre morei, até o início dessa pesquisa, quando me mudei para Brasília-DF. Em contraponto a estudos teóricos percebo cada vez mais que minha experiência de vida, até o início do mestrado, se deu, em sua maior parte, pela experimentação *in loco*, ou seja, pela vivência em si, pela experiência prática que me foi provocada, e pelo que identifico hoje como *afectos e perceptos*²³ (DELEUZE; GUATTARI, 2014) gerados pelas conexões diárias que vivenciei, sem necessidade de conceituá-las. Fui provocado a iniciar este tópico com essa espécie de constatação devido à percepção de que, após inúmeras leituras sobre a história do pensamento/filosofia, dentre outras, senti que não mudou a forma inicial com que acolhi as ideias de Deleuze e Guattari, a partir de meu primeiro contato com seus escritos, o qual se deu devido à proposta de utilização da cartografia como metodologia para essa pesquisa. O volume de leituras que experimentei nos estudos de mestrado mudou completamente o cotidiano da minha vida, e, naquele tempo, o modo como eu a experimentei. Essa mudança foi abrandada por aquela mesma perspectiva de fazer acontecer, no sentido de não deixar estagnar, ou seja, por em prática, pois só me senti a vontade com as mesmas (as leituras) na medida em que elas se tornaram parte das atividades práticas de criação/produção de textos e/ou ações artísticas, que tive de executar.

Os afectos e perceptos, gerados pelas leituras realizadas, praticamente me obrigaram a pensar em quais seriam realmente as minhas próprias questões: o que eu estava querendo com aquilo tudo, o mestrado, as leituras? Qual era o meu plano de pensamento? Por que eu estava trancado

23 Terminologia utilizada por Deleuze e Guattari para designar um devir sensível que vai além das sensações e percepções de quem as sente.

em uma quitinete na asa norte de Brasília-DF, lendo sobre modernidade x pós-modernidade, estruturalismo x pós-estruturalismo, dentre muitos outros assuntos, ao invés de estar em Teresina-PI dançando, criando e produzindo obras coreográficas em dança, que era o que eu sempre tinha feito, e o que sempre fazia minha vida acontecer?

No meio de tamanha inquietação identifiquei que aquela ideia me movia, novamente a ideia de por em prática, fazer acontecer uma vida rizomática, uma vida que se conecta à grande maioria dos atravessamentos que surgem e, embora sempre hajam cortes em alguma conexão, um broto sempre surge em outra e, dessa forma, o rizoma segue seu curso, ramificando-se em meio aos agenciamentos que vão se multiplicando por diversos caminhos, chegando a provocar outras dimensões, ora consciente ora inconscientemente, e por meio dessas conexões vai traçando um mapa de existência, o meu plano existencial. Pensar o desenvolvimento do Corpo-Cordão em novas perspectivas, incluindo analisar os resultados obtidos por ele ao longo de seus dez primeiros anos de existência, foi o que me conduziu para o mestrado. O mestrado me levou para a Universidade de Brasília (UnB), que me apresentou ao Dr. Paulo Petronílio, que me mostrou um caminho para a obra de Deleuze e Guattari, que me arrastou para a cartografia. A cartografia é aqui meu plano de pensamento. Não só uma metodologia para minha pesquisa, mas o caminho pelo qual estou experimentando os traçados que operaram e ainda operam nesse plano existencial, a minha própria vida, que agora identifico como uma vida rizomática.

Mas acontece, justamente, que um rizoma, ou multiplicidade, não se deixa sobrecodificar, nem jamais dispõe de dimensão suplementar ao número de suas linhas, quer dizer, à multiplicidade de números ligados a estas linhas. Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as dimensões: falar-se-á então de um plano de consistência das multiplicidades, se bem que este “plano” seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização [16] segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 24-25).

Outras dimensões surgiram a cada momento que relacionei os conceitos de Deleuze e Guattari, dentre outros, à trajetória do Corpo-Cordão, o que identifiquei como os afectos e perceptos gerados por uma vida rizomática.



Imagem 6: Bazar – pátio da Escola Cordão.

Foto: Acervo particular do grupo. (PI-2007).

O bazar tinha o intuito de arrecadar fundos para custeio de figurinos para o Corpo-Cordão. Tal ação provocava outras conexões, pois convocava toda a comunidade a participar daquela atividade e chamava a atenção para a busca de certa autonomia financeira, uma não dependência para a aquisição dos aparatos necessários ao funcionamento do grupo. Esse ângulo (dessa imagem), na direção oposta ao portão de entrada da escola, mostrada na imagem 3 (p. 28 dessa), nos dá uma pequena noção da dimensão que era o pátio antes da construção da sala de dança, com uma área a céu aberto, com piso de cimento, seixo e árvores.

A cartografia opera tal como um rizoma, cheia de conexões que vão se multiplicando sem importar de onde vieram, nem aonde vão parar, se é que vão, pois um novo traçado pode brotar de qualquer conexão. Dançar,

criar obras em dança, colocar outras pessoas para dançar, principalmente crianças e jovens, foi o que sempre moveu a minha vida, e o que me fez chegar onde estou agora, mas é lógico que tanto esses quanto outros atravessamentos operaram agenciamentos que, direta ou indiretamente, acoplaram outras dimensões, passando pela ideia de uma não dicotomia entre prática e teoria, mas entendendo que ambas se complementam, inclusive nas atividades, consideradas por muitos, como exclusivamente práticas, tal como o ato de dançar, e juntas concorrem para a produção da experiência do vivido. Como disse Jorge Larrosa Bondía²⁴: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.” (2002, p. 21). E reforça: “É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre.” (Ibid., p. 25).

O que me passou, o que me aconteceu e me tocou foi principalmente o fato de perceber que as ideias de Deleuze e Guattari, que geraram a cartografia, além de levarem a extremo alguns pensamentos estruturalistas, também podem ser consideradas, como muitos a entendem, como uma filosofia da diferença (WILLIAMS, 2012) ²⁵, fora dos moldes da representação clássica, onde em que, acredito, sempre estive em meu pensamento ao lidar com o Corpo-Cordão, mesmo que eu nem tivesse em mente a conceitualização dessas teorias, mas, elas estavam lá, acontecendo.

Retenhamos cada uma dessas transformações que Deleuze opera no velho decoro filosófico: o bom senso em contra-ortodoxia; o senso comum em tensões e pontos extremos; a conjuração do erro em fascinação pela tolice; o claro e distinto em distinto obscuro. Retenhamos sobretudo essa grande subversão dos valores da luz: o pensamento não é mais um olhar aberto sobre formas claras e bem fixadas em sua identidade; ele é gesto, salto, dança, discordância extrema,

24 Professor da Universidade de Barcelona (Espanha). Doutor em Filosofia da Educação. Acredita que os procedimentos educativos, bem como as instituições de ensino, devam ser menos padronizados e mais preparados para lidar com o imprevisível; com a experiência em si.

25 James Williams é professor Honorário de Filosofia do Instituto Alfred Deakin para Cidadania e Globalização, da Universidade Deakin, em Vitória (Austrália).

obscuridade tensa. É o fim da filosofia (a da representação).
Incipit philosophia (a da diferença). (FOUCAULT, 2005, p. 143).

Deleuze e Foucault, bem como Guattari, dentre outros/as pensadores/as em voga na contemporaneidade são considerados como pós-estruturalistas, mesmo que não aceitassem ser rotulados como tal, principalmente por se observar que seus pensamentos rejeitam definições que tratem o mundo como produto de verdades absolutas, o contexto histórico de cada indivíduo seria fator determinante em variações daquela verdade. É nítido nas abordagens pós-estruturalistas o retorno a temas nietzschianos, tal como uma crítica da consciência e do negativo em Deleuze, e como a um projeto genealógico em Foucault, com perspectivas antidogmática e antipositivista.

É animado com esse espírito de sensibilidade, pactuado com uma visão para além da hermenêutica e do estruturalismo que Hubert Dreyfus²⁶ e Paul Rabinow²⁷ dizem que Foucault “não somente se distancia do estruturalismo, mas também situa o projeto estruturalista historicamente, em um contexto de crescentes práticas isoladoras ordenadoras e sistematizadoras, consequências do que ele chamou tecnologia disciplinar.” (2013, p. XXVII). E mais a frente enfatizam:

Foucault desenvolve essa interpretação – e sustentamos que isso é a sua mais original contribuição, embora ele não tematize dessa forma – ao apontar para exemplos notórios de como um domínio de atividade humana deveria ser organizado. Esses exemplos, como a confissão cristã e psicanalítica, e o *Panopticon* de Jeremy Bentham, nos mostram como nossa cultura tenta normalizar os indivíduos através de meios crescentemente racionalizados, transformando-os em sujeitos com sentido e objetos dóceis. (Ibid., p. XXVIII).

O pós-estruturalismo não pode ser reduzido a um método, uma escola e nem mesmo uma teoria, mas podemos dizer que compreende uma tendência de pensamentos, onde a realidade é considerada como uma

26 Hubert Lederer Dreyfus é um filósofo norte-americano professor na Universidade de Berkeley. Seus principais interesses incluem fenomenologia, existencialismo e a filosofia da psicologia e da literatura.

27 Professor de antropologia na Universidade da Califórnia (EUA), dentre outros, é conhecido pela influência de seus comentários sobre Foucault.

construção social e subjetiva, operando por um conjunto de reações ao estruturalismo, não necessariamente se opondo a ele, mas, no mínimo, exaurem seus conceitos até dissolvê-los em outros, tal como a ideia deleuziana de recriar conceitos.

Como é recorrente nos escritos de Deleuze e Guattari, desterritorializar conceitos de uma área para outra, fazendo-os funcionar em outras perspectivas, por si só já chama a atenção para uma metamorfose artístico-literária que eleva o pensamento ao infinito, ou seja, dá margem para a criação, provoca outras possibilidades, e, quando trazem um conceito originário da música, o *ritornelo*²⁸ (DELEUZE; GUATTARI, 1997-a), para pensar uma territorialidade geográfica, esses autores já começam a enfatizar tal pensamento, uma ideia que, em pouco tempo, deu asas ao pensamento de outros/as autores/as da contemporaneidade, reforçando a ideia de uma pesquisa cartográfica, em outras dimensões, outros territórios.

Sublinhou-se muitas vezes o papel do ritornelo: ele é territorial, é um agenciamento territorial. O canto de pássaros: o pássaro que canta marca assim seu território... Os próprios modos gregos, os ritmos hindus são territoriais, provinciais, regionais. O ritornelo pode ganhar outras funções, amorosa, profissional ou social, litúrgica ou cósmica: ele sempre leva terra consigo, ele tem como concomitante uma terra, mesmo que espiritual, ele está em relação essencial com um Natal, um nativo (DELEUZE; GUATTARI, 1997-a, p. 118).

A partir de então Deleuze e Guattari constroem uma nova codificação onde os territórios passam a ser entendidos não só como componentes direcionais do meio, indicando espaços físicos, mas tornam-se também dimensionais, “quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo.” (Ibid., p. 121). Os autores recriam o conceito de território a partir de modos de expressão, e acabam por delinear um

28 Marcação ou sinal com dois pontos diante uma linha vertical, usado para delimitar, em uma partitura musical, um trecho que deve ser repetido. A marcação é composta por dois símbolos, um que marca o início “[.]” e outro que marca o fim “:|”; todo trecho compreendido entre esses símbolos é o segmento a ser repetido. Ritornelo também pode ser um trecho que é tocado várias vezes, em uma composição musical, sendo ele notado várias vezes ou uma vez com sinal de ritornelo. Os ritornelos podem não ser exatamente iguais, com algumas variações. O termo, às vezes, também é usado como sinônimo de refrão ou estribilho.

território existencial, onde a expressividade é quem embasa aquela mesma formação territorial, e não mais um espaço geográfico. Forças de expressão. Lugar de passagem. Distâncias. A distância entre seres de uma mesma espécie. Uma distância que decorre de matérias de expressão.

Trata-se de manter à distância as forças do caos que batem à porta. Maneirismo: o ethos é ao mesmo tempo morada e maneira, pátria e estilo. Vê-se isto nas danças territoriais ditas barrocas, ou maneiristas, onde cada pose, cada movimento instaura tal distância (sarabandas, allemandes, bourrées, gavotas...). (Ibid., p. 128).

1.1.1 Só se aprende a cartografar cartografando

Da geografia espacial para a música, para a dança, para a vida. Como afirmaram Johnny Alvarez²⁹ e Eduardo Passos: “Cartografar é habitar um território existencial” (2015, p. 131). Lançar-se em uma cartografia, ou melhor, para vivenciar um processo cartográfico faz-se necessário que o aprendiz de cartógrafo/a adentre e habite o território existencial de sua pesquisa, até, pois, não existe uma fórmula pronta para preparar um/a cartógrafo/a, ele/a será preparado/a no âmbito de sua própria experiência, só aprenderá na medida em que experimentar.

A ideia de defender a cartografia enquanto metodologia de pesquisa para a área das artes, e em particular para essa pesquisa, segue, também, a pista que Eduardo Passos e André do Eirado³⁰ colocam em seu artigo: “Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador” (2015, p. 109), quando eles pensam tal caminho metodológico como uma aposta para pesquisas nas áreas das ciências humanas e sociais. No texto os autores, lembrando o que já fora dito por institucionalistas franceses, colocam que: “Transformamos a realidade para conhecê-la, e não o inverso”

29 Doutor em psicologia pela UFRJ e professor adjunto do curso de Psicologia da UFF, no Polo Universitário de Rio das Ostras, realiza pesquisas na área de aprendizagem, experiência e corpo. Contribui aqui com pistas sobre o modo de atuação da cartografia.

30 Psicólogo, doutor em filosofia e professor do departamento de psicologia da UFF. Realiza pesquisas nas áreas de cognição, produção de subjetividade e saúde mental. Contribui aqui com pistas sobre o modo de atuação da cartografia.

(Ibid., p. 110), e acrescentam que, na cartografia, tal transformação gera conhecimento de interesse, pois está na ordem do cuidado, um cuidado como acompanhamento, um acompanhamento da realidade.

Cartografar é habitar no território onde a produção de realidade e de conhecimento dançam juntas em um entrelaçado de contato improvisação, um contato que se identifica o tempo presente, o momento da experiência; como fez Adad ao buscar uma cartografia de saberes juvenis de *corpos de rua*, em Teresina-PI, procurando “[...] entender como esses jovens, ao seu modo, dizem não ao modelo imposto, estigmatizado, do qual são excluídos” (2011, p. 47), construindo assim um saber dionisíaco que, em certa medida, comunica-se com os saberes produzidos pelo Corpo-Cordão. Assim como Adad, pensamos: “Como não olhá-los como vida?” (Ibid., p. 79).

Como não entender que a dança do Corpo-Cordão, para além de movimentos corporais, constitui um plano de movimento das sensações, entrecruzamento de vidas que se afetam? Como no final da primeira roda de conversa proposta para essa pesquisa:

A conversa oscilou em momentos de muita alegria e outros de reflexão e nostalgia, uma mistura de saudade, desabafo, felicidade, alívio, dentre inúmeras outras sensações, que se instauraram, e que provocaram outras conversas individuais após o término da roda proposta, tal como o fato de Agda, Auria e Rudson trancarem-se em um dos quartos e chegarem a se comover com choro e abraços, que eu não soube o motivo e preferi respeitar o momento. (DIÁRIO DE CAMPO – 01/10/2016).

Cada pesquisa é um novo território, outra paisagem, uma nova existência e, para tanto, requer uma atenção diferenciada, o que não impede de se dar a conhecer alguma determinada experiência vivenciada por este/a ou aquele/a pesquisador/a. A atenção do/a cartógrafo/a deve estar aberta a informações de várias procedências, ao inesperado, servindo-se das mais variadas fontes. O/A pesquisador/a deve servir-se de todo tipo de atravessamento, sem discriminações, desde que esses constituam alguma potência da realidade. Seu olhar deve estar atento em todas as direções, um trabalho de escuta (percepção) sem foco específico, para perceber o que não é somente forma representativa, mas um fluxo de intensidade na produção de realidades vividas. Uma afirmação da vida.

Para Virgínia Kastrup³¹,

Em realidade, entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde. Para o cartógrafo, o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo [...] A atenção do cartógrafo é, em princípio, aberta e sem foco, e a concentração se explica por uma sintonia fina com o problema (2015, p. 40).

Relativo a essa pesquisa, em busca de acoplar as pistas que surgiam e conectar linhas que mapeassem o Corpo-Cordão, sob um viés construtivista, tracei caminhos para questionar, problematizar, refletir sobre como transitar por aquelas vidas, as histórias inscritas nos corpos que “brincam, articulam relações sociais, sonham, produzem e, mais cedo ou mais tarde, vão ter que aprender a categorizar essas dimensões de semiotização no campo social normalizado” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 19). Um sem número de atravessamentos que a cada nova acoplagem, a cada novo cruzamento produzia certo grau de desterritorialização, com uma consequente reterritorialização, ou seja, levava o indivíduo a outro lugar, um lugar novo, e assim, remetia a ideia de um mapa que foi se compondo de vários caminhos possíveis, várias potencialidades. Um mapa que foi sendo constituído sem a reprodução de um inconsciente fechado em si, mas sendo constantemente atualizado na ordem do tempo presente, e que acabou por nos remeter novamente à ideia de um rizoma, com vários caminhos, vários territórios possíveis sendo produzidos pelo envolvimento de cadeias semióticas de várias naturezas, que encontraram seus modos de codificação em outras cadeias, tal como a biológica, a política, a econômica e etc. Dessa forma, o que estava em jogo não eram apenas “regimes de signos diferentes, mas também estatuto de estado das coisas.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 22).

31 Doutora em psicologia pela PUC-SP, dentre outros, é professora do Instituto de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFRJ. Realiza estudos nas áreas de cognição, produção de subjetividade, arte e deficiência visual. Contribui aqui também com pistas sobre o modo de atuação da cartografia.

Em uma pesquisa, ao escolher o caminho pela cartografia, o/a pesquisador/a assume que não só permite, mas trabalha com, a perspectiva de mudanças. Mudanças de ordem tanto macro quanto micropolíticas que estão diretamente relacionadas com o viver, um “ethos em vida e arte” (CURI, 2013, p. 84). Acerca de ideias de Eugênio Barba sobre teatro, que aqui relacionamos com a dança, Curi coloca que o sentido desse “é bem mais que produzir e mostrar espetáculos, de modo que o processo cênico que se escolhe viver e a forma como são construídas as relações de grupo podem e devem envolver o ser humano como um todo, não apenas do ponto de vista técnico e artístico.” (Ibid., p. 85). O caminho da cartografia é o de aprender fazendo, o de escolher viver o momento da pesquisa como um todo. Nesse sentido, ao iniciar o processo de entrevistas dos/as agentes dessa pesquisa, na tentativa de me distanciar, mas ao mesmo tempo de poder falar sobre, comecei a utilizar a técnica do Diário de Campo para analisar tais narrativas, e assim, “percebi que entrevistar os/as dançantes, fazê-los/as falar sobre dança, de certa forma reativou ainda mais, não só neles como também em mim, uma vontade de dançar, ou, ao menos de alguma forma, participar do mundo da dança” (DIÁRIO DE CAMPO – 28/05/2016), situação que operava de forma crescente.

As pessoas envolvidas numa pesquisa cartográfica, pesquisador/a e pesquisado/a, situam-se juntas em um lugar de transição, como diria Homi Bhabha³², um entre lugar que fornece “o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular e/ou coletiva - que [dá] início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.” (2014, p. 20).

Acolhendo uma dimensão coletiva na pesquisa cartográfica, na ida a campo, o contato direto entre o/a pesquisador/a e o/a pesquisado/a cria elos, agenciamentos que vão se conectando em uma teia que dança com o movimento das forças que atravessam seu plano. Uma dança coletiva de forças. Uma teia ondulatória de experiências. Criar essa teia

32 Homi K. Bhabha é um pensador indiano que ensina Teoria da Cultura e Teoria da Literatura na Universidade de Chicago (EUA), dentre outros. Vem se destacando a nível mundial por suas abordagens de temas como: nação, identidade, hibridismo e pós-colonialismo, que aqui ajudou a pensar o entre lugar, um lugar de passagem que permeou as várias conexões e mudanças na trajetória do Corpo-Cordão; uma zona de desterritorialização.

é objetivo da cartografia. Traçar esse mapa de experiências vividas num plano comum, que dança com o movimento de seus/suas participantes e vai tecendo o coletivo de intensidades, que surgem a partir da abertura que o/a pesquisador/a se permite em participar do mesmo plano no qual está seu território pesquisado.

Tal funcionamento, ou seja, a investida em uma postura ética e política, é ativado pelo/a pesquisador/a no momento em que este/a mergulha no plano das experiências, é o local onde “o pesquisador mantém-se no campo em contato direto com as pessoas e seu território existencial”. (BARROS; KASTRUP, 2015, p. 56).

				P	I	S	T	A	S
				I					
			P	S		E			P
		P	I	S	T	A	S		I
			S		A		M	A	I
P	I	S	T	A	S				T
			A						A
			S						S

O método da cartografia não é um conjunto de regras para ser aplicadas, nem um saber pronto para ser transmitido. Sendo assim, a aprendizagem da cartografia não é questão de aquisição de saber nem transmissão de informação. É preciso praticar a cartografia. A formação do cartógrafo não se fundamenta na experiência passada, mas encontra sua chave na experiência presente. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 201) ³³.

1.1.2 Pistas para as cartografias do Corpo-Cordão

Nessa pesquisa os mapas foram sendo traçados tendo como base as informações registradas por meio de entrevistas individuais realizadas em maio/2016 (com membros do Corpo-Cordão – participantes da amostra

³³ Para maior aprofundamento em informações sobre Cartografia ver: PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA (2015) e PASSOS; KASTRUP; TEDESCO (2014), referências completas ao final dessa.

selecionada), e em novembro e dezembro do mesmo ano (com pais, professores/gestores da Escola Cordão e representante da comunidade do Renascença III); as rodas de conversas coletivas realizadas em outubro/2016; e ainda o acervo particular do Corpo~Cordão, tal como fotos, vídeos e depoimentos (esses últimos escritos sob forma de redação, requisitados para a elaboração do livro: *Arte, Educação e Inclusão – 10 anos de Cordão Grupo de Dança*, publicado somente em 2018) ³⁴. Gestos, movimentos, histórias, instantes, afectos e perceptos que surgiram nas palavras pessoais, como também nos atravessamentos coletivos, compartilhados pelo Corpo~Cordão.

Visando sempre uma abordagem ético-estética-política, observamos que:

A entrevista na cartografia não visa exclusivamente à informação, isto é, ao conteúdo do dito, e sim ao acesso à experiência em suas duas dimensões, de forma e de forças, de modo que a fala seja acompanhada como emergência na/da experiência, e não como representação. (TEDESCO; SADE; CALIMAN, 2014, p. 97).

A experiência do presente, por meio de conexões com acontecimentos passados, reviveu a ideia do porque se pesquisar a influência da dança na vida do Corpo~Cordão, o que passou pela observação da inserção desse em vários campos sociais, e nos levou a refletir sobre os atravessamentos que tal estudo envolvia, e que certamente não estavam completamente aparentes, tal qual foi percebido nas palavras de Robson Plácido (membro do Corpo~Cordão com deficiência física): “De início, no Cordão foi complicado pra mim, porque eu tinha um preconceito comigo mesmo. Eu não acreditava que eu poderia dançar [...] minha mente queria uma coisa, ou o meu corpo queria, mas minha mente não.” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 30/05/2016).

Os processos desenvolvidos no e pelo Corpo~Cordão, ao longo dos 10 primeiros anos de sua existência, tiveram implicações que interferiram, de forma significativa, na vida dos/as dançantes, crianças e adolescentes, muitos/as hoje já adultos/as, e, considerando que o indivíduo, para além de

34 FREITAS, Roberto; BREBIS, Flavio. *Arte, educação, inclusão: 10 anos de Cordão Grupo de Dança*. Teresina: Gráfica SP Ltda., 2018.

uma possível predisposição genética, “[...] desde seu nascimento, armazena em seu corpo informações de experiências alheias, dando início a uma literatura corpórea, informações que seguem escritas e gravadas tanto no inconsciente quanto no tônus muscular [...]” (FACHADA, 2005, p. 144)³⁵, acreditamos que o modo como a dança foi abordada naquele contexto constituiu-se em forte influência para a composição daquelas vidas. Vidas que não se identificavam com identidades fixas, mas cambiantes, constituindo-se de uma forma aberta e propensa à alteridade³⁶, disposta a um diálogo inter e intrapessoal, um diálogo entre corpos errantes no desejo de ser e fazer parte de um ou mais bandos, ou cordões, que os levasse a experimentar o mundo, e as diferenças contidas nesse, característica de muitos jovens nos dias de hoje, mas que, como todos os cordões, tem a possibilidade de provocar nós, obstáculos, conflitos gerados, dentre outros motivos, por meio da própria relação que se processou entre os membros do Corpo-Cordão, bem como da relação daqueles membros com a direção do grupo, evidenciando ainda mais as relações de poder que se processaram naquela trajetória.

No traçado dessa pesquisa fomos atravessados por alguns questionamentos que, em certa medida, se comunicam com os colocados por Isabelle Launay³⁷, no livro “Leituras do corpo”, organizado por Christine Greiner e Claudia Amorim³⁸:

35 Rosana Fachada é professora no curso de Educação Física da Universidade Católica de Brasília (UCB) e do Curso de Dança da UniverCidade (RJ). Aqui contribui para o pensamento de que a informação se inscreve no corpo do/a dançante, e não em uma mente separada daquele corpo (dicotomia cartesiana).

36 Pensada aqui na perspectiva do sociólogo Lucas Oliveira Rodrigues, quando diz que a alteridade é a “interação entre o “**eu**”, interior e particular a cada um, e o “**outro**”, o além de mim”. (2017, p. 1 – grifos do autor).

37 Professora de dança na Universidade de Paris 8 (França) onde ensina a história do corpo, história da dança e estética. Seu texto “O dom do gesto” (2010), do qual foi retirada a citação acima, contribuiu para pensar sobre alteridade e os processos desenvolvidos no e pelo Corpo-Cordão.

38 Cristine Greiner é jornalista, professora e pesquisadora da PUC/SP; pesquisa a área de comunicação, com enfoque em estudos interdisciplinares do corpo. Cláudia Amorim é artista plástica, pedagoga e arte-terapeuta, colaboradora de Greiner no livro “Leituras do Corpo” (2010).

Se a aula de dança é o lugar de cruzamentos de corporeidades dotadas de múltiplos modos de sentir, como e a que preço se cria o “corpo” comum, mas heterogêneo que não os apagaria? Como embarcar no gesto de outro sem se tornar prisioneiro? Em outros termos, em que medida pensar a aula de dança como dispositivo onde se cultiva a propensão à alteridade? (2010, p. 101).

Para cultivar uma propensão à alteridade os/as alunos/as da turma que gerou o Cordão Grupo de Dança precisavam de novos/outros estímulos, a que não estavam acostumados/as, e aqui pensamos estímulo tal qual a colocação de Curi, como não se concebendo “[...] dentro de uma fórmula mecanicista ou comportamental de estímulo-resposta, mas tão somente como a imagem de algo potencialmente instigante e sugestivo, uma provocação que possa alimentar ações poéticas” (2013, p. 29).

O Cordão Grupo de Dança, desde seu início, desenvolveu suas atividades a partir de técnicas e processos diversos, dentre os quais se destacaram: o balé clássico, a dança contemporânea, o contato improvisação (processos em dança que serão mais bem detalhados no segundo nó – capítulo 2) e o trabalho de Criação em Dança (exercícios de pesquisa de movimentos; composição de sequências e/ou células coreográficas; desenvolvimento de temas; improvisação em dança, e outros). Aliados a esses, como atividade complementar, e em certa medida, também foram trabalhadas oficinas de: canto, teatro, dança-teatro, e outros exercícios de pesquisa de movimentação livre ou temática, exercícios que buscavam o desenvolvimento criativo/imaginativo, em direta relação com o que era vivido por aqueles/as jovens artistas, pois os temas de pesquisa eram propostos prioritariamente sobre algo que estivesse acontecendo à nossa volta, permeando nosso cotidiano, tal como a criação da obra coreográfica “Minha Escolha” (2005), que tratava sobre os efeitos corporais causados por uma possível utilização de drogas, tipo cocaína e crak, realidade presente nos bairros em que viviam/vivem os membros do Corpo-Cordão.



Imagem 7 – Coreografia “Minha Escolha”.

Foto: Acervo particular do grupo (PI-2005).

Apresentação ocorrida no 9º Festival de Dança de Teresina, realizado no Teatro João Paulo II, em novembro daquele ano. Essa casa de espetáculos fica localizada na zona sudeste, no espaço que compreende o “Grande Dirceu”, área de grande desenvolvimento territorial e econômico que compreende vários bairros, incluindo, dentre esses, os conjuntos Renascença I, II e III, sendo esse último o local onde fica situada a Escola Cordão, sede do Cordão Grupo de Dança.

Os vários caminhos possíveis que foram se apresentando, ora como nós que se embolavam no fio da vida do Corpo-Cordão, foram também condensando energias que se apresentavam em fluxos. Fluxos que de tão dentro, compeliavam ao fora, fora dos mesmos caminhos, outros traçados. Foi interessante traçar essa pesquisa fora do Piauí, atar e desatar cordões numa teia maior, um mapa que “não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói [sic]” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 30), pois o novo criou um estranhamento que moveu o pensamento para outros caminhos possíveis, possibilidades de acoplamentos diferentes,

outras conexões. Questionamentos e orientações que foram surgindo, compelindo-me ao fora, fora das conexões a que eu estava habitualmente acostumado ao olhar para esse território de pesquisa, provocando um movimento no qual quanto mais mergulhava no fora, mais caía no dentro. Dentro e fora de uma teia tecida com cordão, que crescia e multiplicava seus acoplamentos, seus fluxos, e também seus nós.

No percurso da investigação fui praticando o exercício de olhar para o território pesquisado por outros ângulos, outras perspectivas, tal como a *assemblagem*³⁹ realizada como requisito da disciplina “Poéticas em Cena”, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPG-CEN/UnB) – programa ao qual a pesquisa estava vinculada –, ministrada por Fernando Villar⁴⁰ durante o segundo semestre de 2015. Exercício interessante o de pensar a pesquisa sob uma ótica das artes plásticas, que nos fez parar (turma de 2015) para prestar mais atenção em outros detalhes, que surgiam de outras direções e que desenrolavam outros sentidos, novas possibilidades.



Imagem 8: Composta de fotos da assemblagem produzida por mim sobre o Corpo-Cordão.

Fotos: Roberto Freitas (DF-2015).

Em discussão gerada na disciplina, onde o exercício da assemblagem foi proposto, o cabide de roupa foi visto, dentre outras, como uma árvore, nutrida por raízes que seriam partes de um corpo, de um todo, que geraria vários corpos, de vários tipos, cores, formatos, e identidades.

39 Assemblage ou assemblagem é um termo francês que foi trazido à arte por Jean Dubuffet em 1953. Utilizado nas artes plásticas para definir colagens com junção/sobreposição de objetos diferentes que, juntos, atribuir-se-iam outros significados, que não o do objeto sozinho. (Ver imagem 8, nessa página).

40 Autor, encenador, diretor e professor que desenvolve pesquisas em: interpretação e encenação, teatro performance, interdisciplinaridades e indisciplinaridades artísticas contemporâneas, dentre outros. Aqui ajudou a olhar para o território pesquisado sob outra ótica (um exemplo); como também o fizeram as outras disciplinas cursadas durante o mestrado.

Nas cartografias do Corpo~Cordão seguimos pesquisando e intervindo, sentindo e habitando o plano de uma experiência viva que reviveu novas tessituras para velhos sentimentos, fluxos de afetos que foram se apresentando nas entrevistas que ora integram essa teia. A prática da dança pelo Corpo~Cordão influenciou sua maneira de se reconhecer no mundo estabelecendo novas formas de se integrar nas estruturas socialmente estabelecidas. Sob influência da dança o Corpo~Cordão foi sendo lançado na vida, tal qual transparece nas palavras de Débora Lima (membro do Corpo~Cordão): “Eu acredito que eu sou a pessoa que eu sou hoje porque eu fiz dança [...] A minha vida sem a dança, eu acho que não teria muito sentido. A pessoa que eu sou hoje eu devo a dança” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 28/05/2016). E essa é apenas uma das inúmeras lembranças que compõe essa história. Como disse Inês Boguea⁴¹,

Na dança do Brasil há muita história ainda pra ser contada. No momento em que não há memória, entramos numa amnésia generalizada, e o novo vem desprovido de referências, num eterno refazer, por vezes involuntariamente esvaziado de significado pela repetição. No processo de vida, morte e sobrevida, vemos nos traços tangíveis uma atividade sempre recomeçando e renascendo. Não se procura congelar testemunhos ou uma personalidade, mas tornar vivo, ressignificando por dentro e atualizando o que passou. O esquecimento é, por sua vez, condição necessária para criação. O esquecimento positivo a favor de uma via em nascimento (2007, p. 80).

No nascer e renascer dessa pesquisa aos poucos foram se acoplando novas perspectivas, diversos re/cortes para múltiplos fluxos, produzindo novas conexões que, relacionando com as palavras de Boguea, ressignificaram também o curso da vida dos/as dançantes do Corpo~Cordão. Em contraponto a uma possível amnésia histórica registramos aqui informações que, enlaçadas à suas próprias relações e desejos incitados pelo corpo, emergiram também dos afetos e entrelaçamentos do convívio/interação do Corpo~Cordão com diversos campos sociais (BOURDIEU, 1996)⁴², em decorrência de seus atravessamentos ético-estético-políticos e geográficos.

41 Doutora em Artes pela Unicamp (2007). Bailarina e escritora, dentre outros, aqui contribui com inúmeros pensamentos relacionados à arte da dança.

42 Pierre Félix Bourdieu (1930-2002) foi um sociólogo francês que separou territórios de convivência social tal como a família, a escola, a igreja, dentre inúmeros outros e os

1.2 Renascer/Renascença – “Eu nunca pensei que chegaríamos tão longe”

O loteamento Renascença III, onde está localizada a Escola Cordão, fica situado ao lado do conjunto Renascença III, no bairro São Sebastião, e não no bairro do Renascença como é o caso dos conjuntos Renascença I e II. Tais conjuntos tiveram sua construção provocada pelo crescimento populacional da região do Grande Dirceu, área que compreende vários bairros e vilas da zona sudeste de Teresina (incluindo o Renascença) que, de tanto extrapolar seus limites geográficos, acabou chegando a ser cogitada a sua emancipação para cidade, e é conhecida dessa forma, uma cidade dentro da capital. Embora a ideia da emancipação não tenha sido levada à frente o Grande Dirceu tornou-se uma área de grande desenvolvimento socioeconômico e cultural da capital do Piauí, transformando-se em importante colégio eleitoral, do cenário político local, “com cerca de 200 mil habitantes” (CARDOSO, 2014, p. 2) ⁴³. O Grande Dirceu se iniciou com a construção dos conjuntos Dirceu Arcoverde I (1977) e II (1980) dada à política habitacional do governo federal da época, no Piauí sendo mediada pela Companhia de Habitação do Piauí (COHAB), hoje (2016) denominada Agência de Desenvolvimento Habitacional (ADH).

Moradia sempre foi um assunto que interessou à população em geral, um lugar para chamar de seu. Um lugar, um espaço físico onde as pessoas, em seus territórios existenciais, criam laços de amizade, laços de vida. Cada cidade, bairro, conjunto, etc., a partir de sua criação necessita de alguns laços institucionais que vão se processando de acordo com suas necessidades, mas, bem mais dos laços políticos que aquela mesma localidade tem. A construção de hospitais e escolas, por exemplo, para além das necessidades locais de algum bairro específico depende da vontade política, que determina por meio de trâmites próprios onde e quando serão construídas essas instituições, tão necessárias à vida da população em geral. A construção da Escola Cordão se apresentou para a população do Renascença como uma possibilidade de desenvolvimento bem maior do

chamou de campo – campo social –, termos que aqui utilizamos.

43 Francicleiton Cardoso, jornalista local (Teresina – PI).

que era esperada, devido à atuação da mesma, fato que pode ser observado nas palavras de Martinho Junior, então Presidente da Associação de Moradores do Renascença III (AMOCRE III):

A escola trouxe pro bairro, além da educação em si, trouxe outras questões culturais tal como o grupo de dança Cordão, que mudou a visão de cultura da população, que só conhecia apresentações pela TV, só um tipo de dança, ou um ou outro, e aí a escola e o próprio grupo Cordão, dentre outros benefícios, trouxeram uma cultura mais afinada, mas refinada, da qual até então eles não tinham o acesso, e aí eles passaram a ter esse acesso, acesso à dança, à arte em geral. (Entrevista concedida para essa pesquisa em 06/12/2016).

A escola foi construída, em 2002, com 14 salas de aula e mais seis salas para administração, laboratórios e biblioteca, fora a cozinha e banheiros para os/as estudantes, que tem sua área separada do bloco administrativo (onde ficam os banheiros para os/as professores/as). Em 2005, a escola foi ampliada com mais 06 salas de aula e a quadra poliesportiva, sendo que a cobertura da mesma (cuja falta limitava os horários de funcionamento, devido a incidência do sol) só foi feita recentemente, em 2015, mesmo tendo sido uma obra aprovada no orçamento popular⁴⁴ do ano de 2010. Atualmente (dezembro de 2016) a escola atende a 861 estudantes do ensino fundamental, sendo que dentre esses/as 409 integram-se do 6º ao 9º ano, foco principal de possíveis membros para o Corpo-Cordão; sendo que hoje em dia há a possibilidade de aceitar um/a dançante que não seja, ou tenha sido, do quadro discente dessa escola.

Inserida em uma localidade onde os/as jovens eram considerados/as como em situação de vulnerabilidade social (constatado nas palavras dos/as entrevistados/as), devido a presença do tráfico de drogas e indícios de prostituição juvenil, sem falar na presença de famílias reorganizadas em seus laços afetivos e condições financeira (consideradas de baixa renda), a Escola Cordão chegou ao Renascença III já como uma possibilidade de mudanças, um atravessamento que, no mínimo, significaria uma maior facilidade de formação educacional, pois as crianças e jovens não

⁴⁴ Também chamado de Orçamento Participativo (OP) é uma estratégia governamental de fomento à democracia que permite aos/as cidadãos/as exercer certa influência sobre os orçamentos públicos, por meio de processos da participação das comunidades, representadas por entidades como associações de bairros e ONGs.

precisariam mais se deslocar para longe de suas casas, no intuito de realizar seus estudos. Nas palavras de Dulcinéia Marly de Melo Lopes, que foi diretora da Escola Cordão, de sua inauguração em 2003 até o ano de 2012, tal reorganização familiar advinha de muitos fatores:

Não falo só de pais que são separados não, são pais que não trabalham, muito desemprego e muitos usuários de drogas, muita droga. Muita violência também entre eles: pai que bate na mãe, mãe que bate no filho. No começo da escola a gente tinha o depoimento de muitas crianças, a gente agia mais como psicóloga do que como educadora, como professora, porque vinham muitas crianças espancadas, criança sem comida, que desmaiavam [...] (Entrevista concedida para essa pesquisa em 06/12/2016).

O mapa da realidade socioeconômica encontrada naquela redondeza, àquela época, era uma situação no mínimo delicada, que colocava toda a equipe da escola em uma circunstância de, muitas vezes, não saber o que fazer, mas, a começar pela direção da mesma, a grande pedida do momento era resolver de alguma forma, pensando sempre que alguns problemas reais eram mais importantes do que a programação planejada, ou seja, os próprios conteúdos programados. Em muitos daqueles momentos o que se passava fora da escola era muito mais contundente para a vida dos/as estudantes do que a experiência que eles/as vivenciavam dentro da mesma. Um fora que entrava com tanta força que não tinha como não afetar o dentro, da escola, e, nesse sentido, a trajetória do Corpo-Cordão, quando transportou aqueles/as dançantes para outros estados, outras culturas, outras realidades, extrapolando os limites de uma barreira socioeconômica, começou a provocar comparações, e mostrar outras realidades possíveis para aqueles/as jovens. Nas palavras de Irislene Mesquita (membro do Corpo-Cordão): “Eu nunca pensei que chegaríamos tão longe. Eu pensava que íamos ficar só aqui, conhecer as pessoas daqui, mas é sempre bom a gente procurar conhecer outros ambientes, e poder se comunicar, e poder conhecer”. (Entrevista concedida para essa pesquisa em 28/05/2016).

Antes de ser transferido para a Escola Cordão trabalhei em outras duas escolas da Rede Pública Municipal de Ensino de Teresina, e realizei trabalhos em outras, o que me deu uma visão geral do funcionamento dessas instituições de ensino. Observei que, nessa (a Escola Cordão), os

fazeres cotidianos de uma instituição pública de ensino eram realizados com uma maior pré-disposição para o sucesso, ou seja, para surtirem efeitos considerados “bons” por sua equipe gestora, em seus resultados, no sentido de alcançar as metas que haviam sido propostas. Tal observação me remete à questão do *modus operandi* da direção (da escola e do grupo em si), uma questão de gestão, pois por meio de tais relações é que se processaram os caminhos que foram percorridos, caminhos que, inevitavelmente, influenciaram tanto a criação do Cordão Grupo de Dança quanto a sua trajetória, que se desenvolvia também com o apoio/empenho da equipe gestora da Escola Cordão.

1.3 Do cordão da vida à vida do Corpo-Cordão

A ideia de chamar o grupo de Cordão teve duas origens: a primeira pelo nome da própria escola, dado em homenagem ao Professor Cordão⁴⁵ (personalidade re/conhecida no meio educacional teresinense, com grande prestígio e notoriedade); e a segunda pela ideia do trançado de fios têxteis, mais especificamente os cordões de algodão, pois brincávamos com a ideia de que seria um grupo que não daria nó, ilusão advinda de um sonho, mas que tinha uma grande certeza, a de que aqueles/as jovens desejavam atar-se à dança, experimentar a vida por meio daquelas atividades rítmicas que vinham saboreando desde o ano anterior (2004), e que estavam, cada vez mais, emaranhando-se em seu fazer diário, que passou a ser um fazer dançante, uma vida que dança.

Mas, ao falar de vida e de cordão, não temos como não relacionar tal nome, também, ao cordão que literalmente gera a vida, o cordão umbilical. O cordão umbilical é a estrutura física que une uma criança à sua mãe, durante o período de sua gestação. É o meio pelo qual o bebê recebe oxigênio e nutrientes, e permite o descarte de excretas (resíduos nitrogenados produzidos pelo metabolismo), processos indispensáveis para seu crescimento, ou seja, para o desenvolvimento de sua própria

45 João Porfírio de Lima Cordão (1923-2002) foi graduado em farmácia e licenciatura plena em química e biologia; professor de farmacologia, genética e biologia geral da UFPI. Fundou e presidiu a Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE) de Teresina durante 34 anos. Foi membro da Academia Piauiense de Letras. Escreveu 16 obras literárias das quais 12 foram publicadas: cinco científicas; quatro romances e três de poesias.

vida. Tal cordão é composto por duas artérias e uma veia, envoltos em uma substância gelatinosa comumente chamada de “geleia de Wharton” (ALZUGUIR, 2016, p. 1) ⁴⁶, e seu processo de formação leva cerca de cinco semanas para se completar, podendo chegar, ao afinal da gravidez, a medir 60 cm (centímetros) de comprimento por 2 cm de diâmetro. Um fato importante que surge ao se falar em cordão umbilical é que, reforçando sua disposição enquanto caminho para a vida, há pouco tempo, em termos históricos, começou-se a utilizar as células-tronco encontradas no mesmo para pesquisas que envolvem o tratamento de várias doenças tal como o mal de Parkinson, osteoporose e algumas deficiências imunológicas, bem como a possibilidade de sua utilização para o transplante de medula óssea (leucemia). Segundo Débora Meldau⁴⁷ tais células

não apresentam função definida, podendo, portanto, transformar-se em qualquer célula do organismo após um processo de diferenciação [...] Deste modo, atualmente existe a possibilidade de congelar essas células em um banco de sangue do cordão umbilical, para uso posterior caso seja necessário (2012, p. 1).

Correlacionando as informações de Alzuguir e Meldau com a vida do Corpo-Cordão penso que eu (enquanto diretor/professor/coreógrafo) e a própria dança atuamos como as artérias que alimentaram aquela trajetória, levando nutrientes para que aquele corpo se desenvolvesse; a família atuou como uma veia que, em certa medida, proporcionou *feedback*, um contraponto que ora foi a favor ora foi contra, deixando fluir ou cortando o fluxo do sangue que procurava bombear os resíduos para fora daquele corpo; e a comunidade em geral, incluindo aqui a escola e o próprio pátio da mesma, atuavam como a geleia de Warton, ou seja, o meio que nos envolvia a todos/as e que proporcionava uma tônica para

46 Juliana Torres Alzuguir S. Corrêa é médica especialista em ginecologia e obstetria, escreve para o blog <www.cordvida.com.br>.

47 Débora Carvalho Meldau é graduada em medicina veterinária pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/2009); mestre em ciência animal (2012), na área de patologia da reprodução; e ministra aulas para o curso de Nutrição, da mesma universidade.

as relações que ora se processavam, pois, em todos os sentidos, era muito diferente ministrar uma aula de dança em uma sala de aula com quatro paredes, de ministrar uma aula em um pátio aberto, uma sala sem paredes.

Em todos aqueles âmbitos se processavam relações: de afeto e de poder. Gerir uma trajetória também é gerar uma vida, onde se tem que nutrir o caminho com componentes potenciais sem ter a certeza de que tais nutrientes serão garantia de um bom resultado, bom no sentido de alcançar possíveis objetivos anteriormente traçados, ou mesmo se aqueles seriam os nutrientes certos para aquele corpo, na verdade não se tem certeza de nada além do desejo de seguir em frente, de fazer acontecer, por em prática, e no caso do Corpo-Cordão, de cada vez mais nutrir sua própria vida com a arte da dança, pensando a vida como uma obra de arte.

Enquanto o cordão umbilical leva “cinco semanas” para se formar (ALZUGUIR, 2016, p. 1), o Corpo-Cordão levou 10 meses para ser gerado. No mês de abril, do ano de 2000, ingressei por meio de concurso na Rede Pública Municipal de Ensino de Teresina, como professor de Educação Física do 2º ciclo do Ensino Fundamental (5º ao 9º ano). Próximo ao fim do estágio probatório, no final de 2002, pedi remoção de onde eu estava lotado para uma escola mais próxima de minha residência. Fiquei sabendo então da inauguração da Escola Cordão. Transferido, senti imenso prazer em participar de um trabalho novo, que estava iniciando e, portanto, tinha menos problemas no que concerne ao funcionamento de um órgão público ligado à educação. Passei então aquele primeiro ano (2003) re/conhecendo a nova equipe: professores/as, gestores/as e demais funcionários/as, bem como a comunidade que era atendida naquela escola, os/as habitantes do loteamento Renascença III e das comunidades adjacentes. Sem me dar conta estava vivenciando ativamente um plano de macro e micropolíticas (GUATTARI; ROLNIK, 1996).

Artista da dança havia 13 anos, comecei a pensar em como iniciar um trabalho, com dança, naquela comunidade. Decidi então começar com uma experiência de aulas com atividades rítmicas, pensando em um projeto experimental, para ver como os/as estudantes iriam receber tal novidade. A experiência inicial que gerou o Corpo-Cordão teve seus primeiros passos sendo dados em aulas de Educação Física Escolar (2004). Por meio de uma turma na qual os/as participantes teriam aulas não de

esportes, mas de atividades corporais ligadas ao ensino da dança, comecei um trabalho no qual pretendia estudar limites e possibilidades corporais em um tempo x espaço onde aqueles corpos estavam inseridos e, por meio daquela percepção, interagir com a formação pessoal de cada estudante participante da turma. Começamos então a pensar corpo, movimento e a própria vida para além do que aqueles/as jovens estavam acostumados/as.

Tal experiência, de aliar aulas de educação física a um trabalho de dança, nutriu a gestação do Corpo~Cordão sem uma função única definida, com tantas possibilidades de transformação que aqui podemos comparar à própria utilização das células tronco, citadas por Meldau (pagina anterior), em sua possibilidade de gerar órgãos, sendo que, ao invés de congelar o sangue, como pode acontecer naquele processo do cordão umbilical, aqui no Corpo~Cordão, as informações já ficam gravadas no próprio corpo dos/as dançantes, território em que podem ser acessadas por eles/as a qualquer tempo, mesmo inconscientemente, e que foram gerando outras transformações, fazendo emergir novos fluxos no curso daquelas vidas.

O atravessamento de mão dupla que aconteceu entre as aulas de Educação Física e as atividades de dança, dentre muitos outros resultados, gerou uma obra coreográfica intitulada inicialmente de “Hei! Hei! Vamos lá!” (2006) e que mais tarde integrou o espetáculo “Entrelinhas” (2007), buscando uma investigação sobre dispositivos que pudessem motivar alunos/as à prática das aulas de Educação Física. Sua pesquisa de movimentos foi baseada naqueles estudos sobre limites e possibilidades corporais, que vinham sendo trabalhados nas aulas de dança regulares, desde a criação do grupo. Tal obra teve duas músicas utilizadas como sonoridade para sua composição: a primeira “Axel F”, de Harold Faltermeyer (1984), é uma música instrumental encontrada na trilha sonora do filme “Beverly Hills Cop” (Um Tira da Pesada – 1984); e a segunda “Olimpíadas 2000”, da banda brasileira Pato Fu, a qual consta no álbum “Isopor” (1999) ⁴⁸.

48 Identificada por meio do aplicativo Shazam, em 01/12/2016.



Imagem 9: Obra coreográfica “Heil! Heil! Vamos lá!”.

Foto: Acervo particular do grupo (PI-2006).

Aqui sendo apresentada na abertura dos XII JET's (Jogos Escolares Teresinenses), promovido pela Prefeitura Municipal de Teresina por meio da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SEMEC), em agosto de 2006. Essa apresentação marca o início da presença do grupo nas aberturas de grandes eventos da cidade, principalmente os ligados ao governo do município de Teresina e da SEMEC.

Imagem 10: Coreografia “Heil! Heil! Vamos lá!”.

Foto: Israel Araújo (PI-2007).

Aqui sendo apresentada como parte integrante do espetáculo “Entrelinhas”, em temporada de apresentação no Teatro João Paulo II, em novembro de 2007. Essa foi a primeira apresentação de um espetáculo inteiro (cerca de 50 min) realizada pelo Corpo-Cordão em um teatro (nesse caso uma temporada de dois dias).



1.4 Fios de poder – Atando e desatando relações

Como não tardaria a acontecer ao se falar em dança, logo de início, surgiu a provocação de criar obras coreográficas. Tanto os/as dançantes, quanto a escola e a própria família ficaram curiosos para ver um resultado. Entendendo que tais criações atuariam como uma moeda de troca, em possíveis negociações futuras, logo em 2004 foram iniciadas algumas pesquisas de movimentos que tomaram parte na organização de sequências, que logo se transformaram em coreografias completas. A própria equipe gestora da escola começou a requisitar apresentações que, a partir de então, não puderam mais ficar de fora da programação da Escola Cordão, porém, entremeadas por um pensamento artístico-educativo que ia além da ideia de se utilizar a dança para mera produção de atrações, para uma data festiva qualquer, fato que constituía um acontecimento político, pois botava em discussão a ideia de utilização da dança enquanto linguagem a ser utilizada no processo de formação escolar e pessoal dos/as estudantes (pensamento hoje contido na própria BNCC – Base Nacional Comum Curricular), e não somente como arte decorativa, atração para algum evento da escola. Tal posicionamento, embora no início não tenha ficado completamente entendido, foi apoiado pela equipe gestora da escola que, com os primeiros resultados, foi atravessada por afectos e perceptos gerados tanto pelas obras

que foram criadas como pela convivência, e certa participação nos processos realizados. A vivência e participação nos processos que geravam as obras coreográficas, que iam constituindo o repertório do Corpo-Cordão, aos poucos foi extrapolando os limites de certa falta de conhecimento sobre o assunto e fazendo com que aquele pensamento, o de utilização da dança enquanto linguagem no processo educativo, passasse a ser mais entendido por parte de todos/as que atravessavam a trajetória do grupo.

Com uma média de 40 participantes, em 2004, a turma de dança, como já estava sendo chamada, apresentou duas obras coreográficas: a primeira “A Rosa”, que estreou em 15 de abril daquele ano, no pátio da própria escola, versava sobre os prejuízos da II Guerra Mundial (ver imagem 1, p. 18). Apresentada ao som da música “Rosa de Hiroshima”, de Gerson Conrad e Vinícius de Moraes (1973) foi levado à cena o resultado de reflexões feitas em salas de aula de Dança, de História e de Educação Física, influenciando-se ainda pelo Teatro e pela sonoridade apresentada, na qual o próprio silêncio significava muito. A segunda obra, “A Festa”, com estreia em 09 de outubro, também de 2004, foi o resultado das primeiras pesquisas de movimentos e sequências vistas nas aulas, uma brincadeira corporal pesquisada como estímulo para ações artísticas nas quais os/as dançantes demonstravam seu domínio sobre movimentações diversas, buscando a superação de alguns limites corporais, já então re/conhecidos.

Sem ser um objetivo inicial estávamos, intuitivamente, gerando um grupo que, também por força da vontade dos/as próprios/as dançantes, foi instituído no início de 2005. O principal ponto a favor foi o fato de que aquele bando, composto de crianças e de jovens, queria mover-se, e, o melhor de tudo era que, naquele momento, queriam fazê-lo com dança. O Cordão Grupo de Dança formou-se laçando os corpos daqueles/as dançantes de tal forma que eles/as não se viam mais sem estar no meio daquela atividade artística, nascia então o Corpo-Cordão.



Imagem 11: Coreografia “De Corpo e Alma”.

Foto: Reginaldo Azevedo (CE-2011).

Aqui apresentando no V Passo de Arte Norte-Nordeste Festival de Dança, em Fortaleza – CE. A obra foi criada em 2008 para homenagear Milena Marques, ex-integrante do grupo que faleceu em decorrência de um acidente de moto (naquele mesmo ano). Processo que levou o grupo a discutir, a partir da vivência in loco, a perda de entes queridos, bem como a possível ideia de existência em outros planos que não o terreno – vida após a morte.

A experiência vivenciada pelo Corpo-Cordão começou a influenciar visivelmente o cotidiano não só de seus/suas dançantes como também da comunidade em que ele está inserido, ou seja, começou a interagir em sua sociedade. Stuart Hall⁴⁹, acerca das ideias de Ernest Laclau sobre as chamadas sociedades da modernidade tardia, coloca que

49 Stuart Mcphail Hall (1932-2014) foi um teórico cultural e sociólogo jamaicano que, dentre outros assuntos, expandiu os estudos culturais para lidar com raça e gênero. Aqui ajuda a pensar sobre questões de identidade.

essas “são caracterizadas pela ‘diferença’; elas são atravessadas por diferentes ‘posições do sujeito’- isto é, identidades – para os indivíduos.” (2006, p. 17). A condução de qualquer intervenção na vida de um/a jovem que vive a chamada modernidade tardia, principalmente em um ambiente escolar, não poderia partir senão da premissa de que cada estudante é um indivíduo, “cidadão do mundo, antes que de uma cidade ou uma região” (LE BRETON, 2013, p. 62), com todos os seus atravessamentos, suas relações próprias com diversos campos sociais, tais como: escolar, familiar, religioso, dentre outros, onde cada campo induz/produz um comportamento específico, e que, tais atravessamentos, se comunicam diretamente com “limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2013-a, p. 132), implícitas na vida em sociedade.

Tais limitações, proibições e obrigações, inerentes às pessoas, aos/às cidadãos/ãs do mundo, são facilmente reconhecíveis em diversos campos sociais, quando das relações de poder que se instauram e atuam diretamente no senso de pertencimento dos/as mesmos/as, ou seja, em seus processos identitários. Relativo à experiência de vida do Corpo-Cordão, logo de início, dois campos se apresentaram como de grande importância: a escola e a família, pois constituíam relações que poderiam atuar como limitantes, impedindo, ou não, o fluxo da trajetória do grupo. Dois campos onde aquelas ações apontadas por Foucault (Ibid.) geralmente assumem um caráter de senso comum, situação que acabou sendo transportada para as aulas de dança, pois era onde aqueles corpos podiam transformá-la, desterritorializá-la, buscar outras identificações, interferindo assim no curso de tais relações.

1.4.1 A Escola – Um poder disciplinar

Foucault destaca um novo tipo de poder, que ele chama de “poder disciplinar”, que se desdobra ao longo do século XIX, chegando ao seu desenvolvimento máximo no início do presente século. O poder disciplinar está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo. Seus locais são aquelas novas instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX e que “policiam” e disciplinam as populações modernas – oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e assim por diante [...] (HALL, 2006, p. 42).

Toda cidade, região, país tem a sua dança, e essa, muitas vezes, em determinados ambientes, como por exemplo, a escola dita formal, acaba por ter o seu real valor relegado a um status de atração, ou seja, para mero entretenimento, em detrimento de seu real valor enquanto linguagem possível de ser utilizada como meio para a formação de seus/suas estudantes. Tal fato decorre, dentre outros motivos, da própria falta de conhecimento, o que, em dança, muitas vezes se processa por meio da con/vivência junto a um/a profissional da área, que, por ter uma maior experiência no assunto, tem outra visão, portanto, outro modo de atuar. Na maioria das vezes se há um trabalho de dança sendo desenvolvido numa determinada escola, quer seja pública ou privada, tal acontecimento se dá por iniciativa individual, geralmente de um/a professor/a de Educação Física ou arte educador/a presente na mesma, e ainda levando em consideração que muitas vezes tal iniciativa surge não de um/a profissional que tenha experiência no assunto, mas de uma pessoa que, por gostar da arte da dança, deseja realizar algum trabalho com a mesma, e, dessa forma, volta-se para aquele mesmo pensamento de criar algum trabalho coreográfico para uma data festiva da escola, ou seja, mera atração.

Na Escola Cordão a dança surgiu como possibilidade de se contrapor ao esquadrinhamento do corpo constituindo-se enquanto linguagem e, conseqüentemente, interferindo na formação do mesmo, chegando a atingir, em certa medida, toda a malha cultural na qual aquele corpo estava envolto, burlando assim, determinadas produções de subjetividades advindas das relações de poder que normalmente se processam naquele tipo de ambiente, no campo social da escola. Não que o Corpo-Cordão tenha atuado para uma indisciplina generalizada de seus membros, mas que, por meio da dança, os/as dançantes puderam encontrar novos caminhos de se relacionar com o mundo, conseqüentemente com todas as questões que se apresentavam naquele ambiente de ensino formal, questionando desde o modo de condução dos/as estudantes na entrada da escola (em filas para cantar o hino nacional brasileiro – por exemplo) até a qualidade das aulas que eram ofertadas na mesma.

Em artigo produzido após estudos em dança educação, Ida Mara Freire⁵⁰, relativo à formação sociocultural do povo brasileiro, constata que há inúmeras influências advindas da dança e nos propõe uma reflexão:

Uma inquietante pergunta que nos veio a mente foi porque as nossas crianças não aprendem dança em suas escolas. Uma vez que a dança é algo tão natural em nosso país, por que não aproveitá-la para desenvolver o potencial da criança e também do professor? (2001, p. 32).



Imagem 12

Espectáculo “Entrelinhas” – Teatro João Paulo II. Foto: Israel Araújo (PI-2007). Pesquisado e criado sobre as relações que se processam no cotidiano de um ambiente escolar formal, desde a entrada de estudantes na escola até o modo deles/as se relacionarem com seus/ suas colegas, professores/as, gestores/as e até seu próprio material escolar, tal como o livro, mas ainda com a própria estrutura da escola, passando também pelos tipos de aulas que vivenciam.

⁵⁰ Especialista em Dança Cênica pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2000), dentre outros títulos, aqui ajuda a pensar sobre questões que envolvem a dança e a escola.

A influência de que fala Freire esteve presente no Corpo~Cordão desde o seu nascimento, ou seja, a criação do Cordão Grupo de Dança, admitindo-se nesse, já àquela época, que a dança atua como um potente meio para a educação integral⁵¹ de seus/suas praticantes. Na Escola Cordão, crianças e jovens foram convidados/as a participar do grupo de dança e, por meio dele, foram estimulados/as à percepção de si mesmos/as, bem como a percepção do mundo que os/as rodeava e, por conseguinte, a relação entre tais percepções. Fala-se de percepção, pois, concordando com Bonnie B. Cohen, “através da exploração de processos perceptivos, nós podemos expandir nossas escolhas em respostas a nós mesmos, aos outros e ao mundo no qual vivemos” (COHEN apud FREIRE, 2008, p. 3).

Qualquer atividade que ponha um corpo para se movimentar de maneira diferente daquelas a que tal corpo esteja acostumado, seja arte, esporte ou mesmo uma situação inusitada, levará o mesmo a sensações/percepções novas, distintas daquelas que já tenha experimentado. A dança naturalmente já o faz, pois trabalha no plano do sensível, provocando tais percepções.

Refletindo sobre o fato de que a Escola Cordão é um estabelecimento de ensino público, localizado no loteamento Renascença III, e que, àquela época (2004), era tida como uma área onde as crianças e jovens se encontravam em situação de vulnerabilidade social (tal como foi constatado anteriormente nas palavras do Presidente da AMOCRE III, Martinho Jr., e da ex-diretora da Escola Cordão, Dulcineia Lopes), tal recorte já diz algo sobre uma possível situação identitária da comunidade discente, frequentadores/as daquela escola e público alvo do projeto de dança, que naquele momento ainda se encontrava em fase de concepção. Uma ideia, um projeto, um local onde se buscasse ainda mais do que a própria escola, a transformação da realidade pessoal daqueles/as estudantes, e se constituísse em um lugar de transgressão, um território de passagem para outras possibilidades de vida.

51 Termo utilizado no ambiente escolar para indicar um possível desenvolvimento do indivíduo em todas as suas dimensões (biológica, cultural, social e etc.), admitindo ser necessário envolver todos os/as agentes presentes no processo (alunos/as, pais/mães, educadores/as, gestores/as e comunidade).

Hoje eu posso dizer que ter participado do Cordão Grupo de Dança, teve contribuições diretas na minha educação, além dos benefícios motores e cognitivos da prática da dança, principalmente na infância e na adolescência, direcionando também a minha formação acadêmica. Estou no último período do curso de Educação Física na Universidade Federal do Piauí, e próximo ano já começo a pós-graduação em Educação Física Escolar, e a dança continua sendo meu ponto de partida para projetos e especializações, pois eu aprendi, como ninguém, que a escola e a arte têm papéis fundamentais para qualquer criança e, são projetos como esses que fazem a diferença em educação (MARCELIA LIMA – 2014, em depoimento para livro sobre o Cordão Grupo de Dança, – FREITAS; BREBIS, 2018, p. 151).

O grupo foi criado e se desenvolveu dentro de um ambiente escolar e, embora não funcionasse como uma disciplina curricular, só por estar experimentando suas atividades naquele ambiente já se conectava a ele, fato que imprimia também um pensamento educativo que, em certa medida, depois foi assumido, na perspectiva de uma composição de vida do/a artista dançante, visto como parte de uma educação integral. Nos primeiros anos de existência do Cordão Grupo de Dança, seus membros eram somente os/as estudantes da própria Escola Cordão, e só por volta de 2009 é que foram aceitos/as jovens de outras escolas, em grande parte devido aos/as dançantes que já haviam participado do grupo e, terminado seus estudos naquela escola, desejavam continuar dançando no mesmo. Nesse sentido, o próprio comportamento dos/as dançantes já apontava a dança como influenciadora de suas vidas.

Ainda pensando sobre a ideia de a dança ser um potencial meio que pode atuar na formação integral de pessoas, nesse caso os/as dançantes do Corpo-Cordão, observamos as palavras de Soraia Silva⁵² quando coloca algumas ideias de Ivaldo Bertazzo⁵³:

52 Graduada em dança pela Universidade Estadual de Campinas (1989), e professora do departamento de Artes Cênicas da UnB, dentre outros, tem experiência na área de Artes, com ênfase em Coreografia, atuando principalmente nos temas: dança, literatura, arte e composição coreográfica.

53 Pesquisador, educador e coreógrafo brasileiro, além de bailarino, terapeuta corporal, diretor e empreendedor cultural. Criador do Método Bertazzo de Reeducação do Movimento, atuando desde os anos 70, na transformação do gesto como manifestação da própria individualidade.

Para o coreógrafo, nascemos para criar significados, para ganhar significados por meio do corpo e a prática do movimento é o instrumento capaz de fornecer condições para que nossas potencialidades ganhem forma. Já que a evolução do homem só foi possível por meio de seus movimentos, os quais também têm determinado a constituição de sua psique (2011, p. 3).

É necessário perceber que, ao falar de formação em instituições de ensino formal, mesmo onde é presente um trabalho de corpo, pensando a dança como linguagem – como no caso da Escola Cordão –, não é de fácil entendimento, principalmente para profissionais de outras áreas que não a da dança, o como e quanto a memória corporal interfere nas relações sociais de um indivíduo que teve uma vivência educativa-artística-corporal diferenciada da maioria dos/as outros/as estudantes de uma mesma escola, e que vai influenciar a formação pessoal/identitária daquelas mesmas pessoas, ou seja, a própria vida delas.

Embora a fala de Sergio Carrara⁵⁴ (próxima citação) não seja direcionada para a área das artes, acreditamos que a mesma seja inegavelmente aplicável à mesma, e acaba por servir de base para reforçar que a dança, instintivamente ou não, em termos gerais e em qualquer ambiente (inclusive a escola) trabalha para

desenvolver uma postura crítica em relação aos processos de naturalização da diferença, embora reconheçamos que desigualdades sociais e políticas acabam sendo inscritas nos corpos: corpos de homens e mulheres, por exemplo, tornam-se diferentes por meio dos processos de socialização. Obviamente, a questão do estatuto dessas diferenças é um debate aberto e muito delicado, e a “verdade” sobre isso não deve ser encerrada em uma cartilha ou doutrina de qualquer ordem. Ao contrário, a escola precisa estar sempre preparada para apresentar não uma verdade absoluta, mas sim uma reflexão que possibilite aos alunos e às alunas compreenderem as implicações éticas e políticas de diferentes posições sobre o tema e construir sua própria opinião nesse debate (CARRARA, 2009, p. 14).

54 Sociólogo; mestre e doutor em Antropologia Social, que aqui ajuda a pensar sobre relações que operam entre o ensino da dança e as diferenças que se apresentam no meio educativo e na vida de jovens alunos/as.

Ainda refletindo sobre a dança como meio de interferir na vida dos/as jovens do Corpo~Cordão, buscamos novamente reforço nas palavras de Silva quando, amparada pelo pensamento de Rolf Gelewski⁵⁵, nos diz que a dança “é a própria vida e suas potencialidades no homem, podendo modificá-lo, educá-lo, tornando-o mais integral”. (2011, p. 3).

1.4.2 A Família – Novos padrões de vida.

É interessante perceber o entre lugar que se encontra a vida na contemporaneidade, enquanto teorias e práticas se misturam em um emaranhado de atravessamentos que colocam lado a lado pensamentos pós-estruturalistas permeando inúmeras práticas estruturalistas, as famílias do Renascença III foram/são obrigadas a pensar em novas des/estruturações que atingiam/atingem grande parte daquela localidade. A desterritorialização de um tradicional molde familiar, constituído de: pai, mãe, e filhos/as, onde o pai é o chefe/provedor do lar, levou/leva aquelas famílias a renascerem para outras realidades.

É igualmente notável a emergência de novos padrões de vida doméstica, o que é indicado pelo crescente número de lares chefiados por pais solteiros ou por mães solteiras bem como as taxas elevadas de divórcio. As identidades sexuais também estão mudando, tornando-se mais questionadas e ambíguas, sugerindo mudanças e fragmentações que podem ser descritas em termo de uma crise de identidade (WOODWARD, 2000, p. 31) ⁵⁶.

Junte-se a esses pensamentos o fato de que:

Os laços tradicionais, flexibilizados, tornam-se menos vinculativos e estáveis: na família, os laços do casamento já não são perpétuos; na escola, o diploma já não é garantia de emprego no futuro; no trabalho, a precarização do vínculo laboral é uma realidade incontornável para um número cada vez maior de jovens²³ [sic]. Outros laços mais voláteis, como os amicais, ganham um valor vivencial e referencial sem par. Desse modo, a durabilidade é precária ou

55 Rolf Gelewski (1930-1988) foi um dançarino e coreógrafo alemão naturalizado brasileiro; diretor da Escola de Dança da UFBA, dentre outros.

56 Kathryn Woodward é professora do departamento de sociologia da Open University – OU (Milton Keynes, Inglaterra). Trabalha em mudança cultural e diversidade desenvolvendo abordagens psicossociais sobre Identidades e Governança, e explorando o afeto em práticas e representações corporais do esporte.

inexistente nessa realidade. Outra marca desse movimento é a extrema falta de confiança, o medo da perda brusca do que já se conseguiu e/ou do que se está buscando (RAGGI, 2010, p. 37) ⁵⁷.

Pensar em uma família constituída em moldes diferentes do tradicional, mostra-se como um caminho de respeito às diferenças que, cada vez mais, emergem na contemporaneidade, tal como pensar nas famílias de casais homoafetivos, com dois pais ou com duas mães, ou, no mínimo, a presença de jovens gays e lésbicas, que ainda enfrentam a barreira de não poder viver a sua sexualidade com liberdade, enquanto não conquistarem sua independência financeira, com medo do que pode lhes acontecer dentro da própria família. Outra realidade a ser pensada é a de uma família desestruturada por questões de violência doméstica e/ou abuso de menores, realidade enfrentada pela Escola Cordão como nos denotaram as palavras de Dulcineia Lopes (p. 54 dessa). Tais relações incidiam em um poder muito forte nos corpos daqueles/as jovens que estudavam na Escola Cordão e que pretendessem participar da dança.

A tentativa de ingresso no Cordão Grupo de Dança passava pelo consentimento das famílias e, para algumas era bem tranquilo, não só autorizavam como procuravam vagas, mas para outras era marcada por aquelas mesmas palavras de Foucault (p. 62 dessa): primeiro passava pela proibição: permitir ou não permitir a participação no grupo, e muitos pais/mães que não conheciam o trabalho que era desenvolvido proibiam seus/suas filhos/as de participarem; depois vinham as limitações: só pode participar se for dessa ou daquela forma (só pela manhã; só um dia na semana; só se for com músicas evangélicas; dentre muitas); e por fim as obrigações: só pode ficar no grupo de dança se tirar notas boas (referindo-se às disciplinas curriculares). Com tantos empecilhos cada dançante comemorava a vitória de ao menos conseguir entrar no grupo.

Meu pai foi contra, meus irmãos também, mas, de tanto eu ir lutando, tendo discussões com eles, eles conseguiram realmente aceitar, e me apoiam até hoje. E eu nunca vou me esquecer da primeira vez que meu irmão me viu dançar, que ele disse que realmente estava enganado, me pediu

57 Natália Raggi é socióloga, mestra em Educação pela UNICAMP (2010) que, aqui, como Woodward, ajuda a pensar nos novos padrões de vida a que estão expostos os membros do Corpo-Cordão.

desculpa, e falou que realmente via que eu tinha vontade de dançar, que esse era meu maior sonho. (Rayan Santos em entrevista concedida para essa pesquisa em 30/05/2016).

Muitos/as jovens utilizavam o grupo, a dança, como lugar de fuga de sua realidade familiar, ou mesmo social. O grupo de dança, para alguns/mas, tornava-se um lugar de liberdade, onde o corpo todo podia falar tudo o que a boca calava. O lugar onde se podia ser o que quisesse, mostrar a si mesmo, o que aconteceu por meio dos dizeres que emanavam de seus corpos, gritos que ecoavam pelo espaço, macro e micro-ondas de vida, a vida que não era mostrada em sua própria casa, em sua própria família, pois, na maior parte do tempo, tinham de se manter em silêncio. O silêncio de corpos que viviam o paradoxo da presença e falta de limites e obrigações impostos pelo desejo e vontade de seus/suas pais/mães, ou outros/as. Nesse sentido Le Breton diz que:

No escoamento da vida corrente o corpo se esvanece. Infinitamente presente – porquanto, é o suporte inevitável, a carne do ser-no-mundo do homem -, ele está também infinitamente ausente de sua consciência. Ele atinge aí seu estatuto ideal em nossas sociedades ocidentais onde seu lugar é aquele do silêncio, da discrição, do apagamento, e até mesmo do escamoteamento ritualizado [...] (2013, p. 192).

Algumas famílias não gostavam de ver seus/suas filhos/as utilizando sua voz, utilizando seus corpos como expressão, a expressão da própria realidade que viviam, mas a maioria acabou por apoiar essa trajetória, ou seja, a possibilidade de o grupo, a dança, ajudar em uma provável melhora nas formas de expressão de seus/suas filhos/as, fazendo emergir comportamentos e falas até então desconhecidos/as, ou mesmo silenciados/as.

No início do trabalho com o Corpo-Cordão as famílias dividiram-se basicamente em dois lados, as que apoiavam e buscavam vagas para os/as filhos/as, e as que não permitiam que os/as filhos/as participassem do grupo, algumas chegando de fato a proibi-los/as, mesmo que o/a filho/a mostrasse grande interesse em participar. Entre os anos de 2005 e 2010 houve estudantes que passaram certo tempo frequentando as aulas sem o conhecimento e/ou consentimento dos pais/mães, mas que depois a situação ia se ajustando ao ponto de alguns/mas conseguirem o aval dos/as

mesmos/as para poder realmente ingressar no grupo. As palavras de Graça Costa, mãe de Renato Costa (membro do Corpo-Cordão) ilustram parte dessa realidade:

No início a gente achava que o projeto era um pouco ambicioso, e a gente até cobrava dele [falando sobre mim – Professor Roberto] a questão da rigidez, da postura, da forma como ele queria o comportamento dos meninos, e isso causava uma certa ansiedade na gente. Mas com o tempo é que a gente foi vendo o comportamento dos alunos. Com a convivência fui vendo o comportamento do meu filho se tornando um comportamento melhor, uma pessoa que sempre soube cumprir seus horários, que tinha a preocupação de estar sempre bem higienizado, que tinha preocupação muito forte com a escola, com a nota. Daí eu fui tirando a conclusão de que aquele projeto era um projeto que não trabalhava apenas o físico do aluno, do meu filho, e sim o comportamento social e intelectual dele. Então essa formação pra mim foi muito importante, para o meu filho, para a minha família, pois ele passava para a gente os ensinamentos que ele estava pegando [aprendendo] no grupo de dança, mas que preparava um cidadão para o futuro. (Em entrevista para essa pesquisa em 05/12/2016).

Contrariando as expectativas de pais/mães que não viam a dança como atividade promissora o grupo começou a se desenvolver e a ganhar mais apoio, não só dentro da escola como também no bairro. As rifas e bazares realizados no intuito de arrecadar fundos também provocaram uma maior interação de algumas famílias, que foram provocando outras e assim conectando-se de forma rizomática cada vez mais no fazer do grupo. O Cordão Grupo de Dança começou a ser requisitado para apresentações em eventos privados, o que proporcionava cachês (pagamentos em dinheiro) ou outro benefício, tal como figurinos novos e apropriados para os/as dançantes. Também as temporadas de apresentações nos teatros começaram a movimentar um caixa (reserva financeira) do grupo, por meio do qual eram supridas algumas necessidades imediatas, tal como lanche, passagens de ônibus ou mesmo a produção de algum adereço ou cenário necessário. A crescente organização e desenvoltura do grupo chamavam a atenção dos/as pais/mães que passaram a ver a dança, e os/as dançantes, com outros olhos. Não só os pais/mães de estudantes da Escola Cordão, mas toda a população de Teresina e do Piauí começou a prestar mais atenção no que estava sendo desenvolvido pelo Corpo-Cordão.

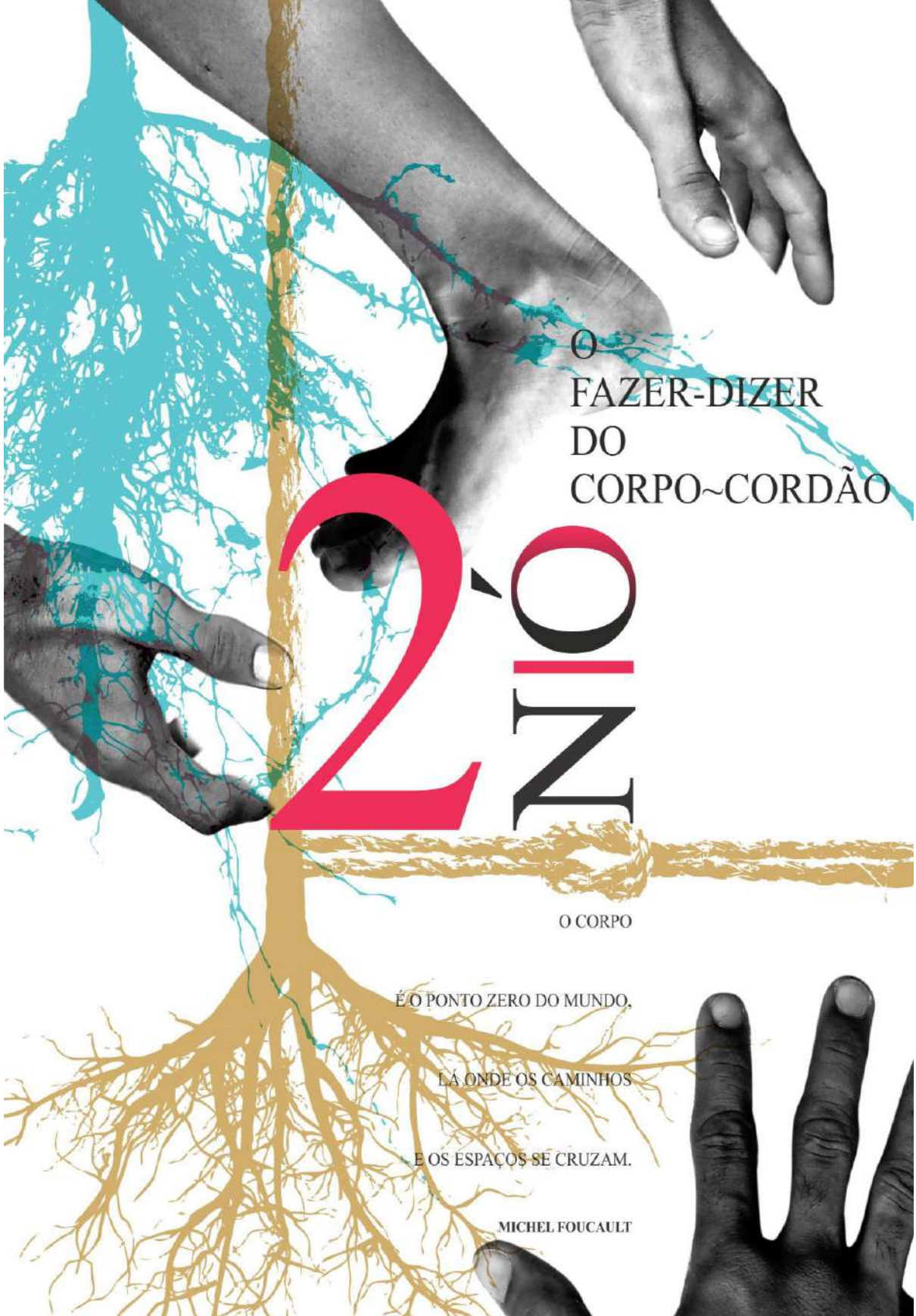


Imagem 13: Coreografia “Apimentadas”.

Foto: Acervo particular do grupo (PI-2014).

Apresentação feita na abertura das Olimpíadas Nacionais dos Institutos Federais de Educação, sediados pelo IFPI em 2014. Aqui realizada no estádio Lindolfo Monteiro – estádio de futebol mantido pela Prefeitura de Teresina por meio da Secretaria Municipal de Esportes (SEMEL).

Esse primeiro capítulo mapeou da localidade de origem em que está inserido o Cordão Grupo de Dança, cidade, bairro, escola, aos primeiros atravessamentos que constituíram as relações de poder que permearam aquela existência, passando, em tal trajetória, por alguns fios que constituíram alguns nós, mas que, cada um a seu tempo foi sendo desatado, liberando assim o fluxo que constituiu a história desse grupo, tal como a aceitação e mesmo a participação de algumas famílias. Porém, em termos de espaço físico deixamos, propositalmente, o pátio, local onde na prática se gerou e desenvolveu o Corpo-Cordão, para ser mapeado no próximo capítulo, quando passaremos ao fazer prático que emergiu da dança que foi produzida, e como ela afetou os membros daquele grupo.



O
FAZER-DIZER
DO
CORPO~CORDÃO

2º NÍVEL

O CORPO

É O PONTO ZERO DO MUNDO,

LÁ ONDE OS CAMINHOS

E OS ESPAÇOS SE CRUZAM.

MICHEL FOUCAULT

2º NÓ – O FAZER-DIZER DO CORPO~CORDÃO

O traçado desse capítulo delinea mapas que focam diretamente no trabalho prático realizado com e pelo Cordão Grupo de Dança, mergulhando ainda mais em pensamentos e acontecimentos que permearam sua trajetória e identificam suas implicações éticas, políticas e estéticas, a partir de potências como a do espaço físico que constituiu o ponto zero de cruzamento de seus afectos e perceptos, o pátio da Escola Cordão, bem como a potência da performatividade do Corpo~Cordão, atravessada por técnicas e processos diferentes que se provocaram mutuamente, desterritorializando por vezes seus próprios pensamentos, mas, com isso, gerando outras possibilidades. Influências na vida daqueles/as dançantes, tais como: uma possível vida disciplinada, advinda do rigor do balé clássico; a liberdade de ser e fazer potencializada pela dança contemporânea; a inevitável socialização provocada pelo contato improvisação; e as provocações advindas do trabalho de criação em dança, que buscaram o que havia sido vivido, experimentado, para transformá-lo, desterritorializá-lo, criando outras possibilidades. Imagine um cordão onde cada fio é uma potência, e juntos formam um corpo que se fortalece e atua com mais coragem, como um bando, como a força do seu dizer sendo o seu próprio fazer.

Para além das diferentes maneiras de se lidar com o corpo, e com as informações que dele emerge, e admitindo que “linguagem é som, é silêncio, é dispositivo, é discursividade, atravessadas por relações de saberes e poderes” (PETRONÍLIO, 2015-a, p. 1), a dança constitui uma linguagem que por si só já engloba diversos signos, inúmeros procedimentos, e consequentemente diversos modos de enunciação, modos de fazer com o corpo, um fazer da dança. O corpo que dança realiza uma ação e essa ação agencia uma constelação de sentidos, afectos e perceptos. Na medida

em que os signos da dança agenciam sentidos produzem pensamentos, provocam um dizer em seu próprio fazer. Trazemos aqui as ideias de Jussara Setenta, contidas no livro: “O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade” (2008) ⁵⁸, para pensar o fazer-dizer do Corpo-Cordão, pois tais ideias apresentam o pensamento de uma relação entre um corpo dançante e o mundo, em um discurso politizado onde a dança deixa o local de arte do indizível, para tornar-se ato performativo, dizendo-se no seu próprio fazer. Embasados nas ideias de Setenta pensamos aqui o fazer da dança como um fazer-dizer, enfocando a experiência artística em dança do Corpo-Cordão sob tal abordagem.

A partir da teoria de Austin (1990), Butler (1997) vai expandir o conceito de performativo para o conceito de performatividade. De maneira mais ampliada, trata os atos e a organização da fala como ações não apenas fonéticas. O ato de fala passa a ser entendido como um ato corpóreo e, dessa maneira, constitui-se um cruzamento sintático da fala, que já é corpo, com a lingüística [sic]. (SETENTA, 2008, p. 29).

A abordagem de Judith Butler sobre performatividade (1997) aponta para outras possibilidades de fala e expressão de ideias, para além da teoria de Austin⁵⁹, que se detém no plano da linguagem verbal, ela traz a ação para o corpo. Seguindo o pensamento de Butler podemos reafirmar que o corpo que dança realiza uma ação, que enuncia uma fala, e dessa maneira, dizendo-se por meio de seu próprio fazer, torna-se político, afetando o mundo e sendo afetado por ele. A dança desenvolvida pelo Corpo-Cordão no pátio da escola, um território aberto, reforçou o caráter ético-estético-político do fazer-dizer daquele corpo e daquela dança, e esse é o traçado que ora se apresenta.

58 Fazer-dizer é um termo cunhado por Jussara Setenta em sua tese de doutorado (PUC-SP/2006) articulando a teoria dos “atos de fala” do filósofo John L. Austin com a dança, apontando para um caminho onde o próprio fazer da dança é o seu dizer, vinculando dança e mundo, politizando assim seu discurso (da dança), um ato performativo.

59 John Langshaw Austin (1911-1960) foi um filósofo britânico que ficou famoso por sua teoria dos atos de fala, a qual provocou vários/as estudiosos/as a pensarem outros conceitos a partir dessa teoria e, nesse caso, o fazer-dizer, de Setenta.

2.1 Um território aberto – Fazendo~dizendo no pátio

Em 2004, ao pensar em desenvolver um trabalho de dança em meio a aulas de educação física escolar, imediatamente surgiu o questionamento de onde seriam realizadas as aulas, pois todas as salas estavam ocupadas, e a quadra (a partir de 2005, quando foi construída), sem uma cobertura que protegesse do sol, tornava-se inutilizável. Examinando o espaço das dependências internas da Escola Cordão chegamos à conclusão de que o único local disponível seria o pátio, espaço amplo, ventilado e com piso utilizável (de granilite), bastando ser limpo sempre antes das aulas devido à possibilidade de executar movimentações deitados/as no chão. Tal limpeza era feita por funcionárias da escola, mas, como o local era aberto, em pouco tempo o vento já empoeirava toda a superfície do pátio, então, a solução foi combinar com os/as dançantes que imediatamente antes de cada aula eles/as próprios/as limpariam o piso, no espaço destinado para as atividades, o qual era demarcado com uma área média de 10m x 10m, dentro de uma área total do pátio, que era de aproximadamente 15m de largura (medida feita de um lado a outro, entre as colunas que dão sustentação ao teto do pátio) por 30m de fundo (comprimento medido da frente – entrada da escola – até o final do pátio, onde começava o piso de cimento a céu aberto).

O fato de limpar o piso a ser utilizado não agradava muito alguns/mas dançantes que passaram a territorializar seu “pedaço”, não querendo cedê-lo a outras pessoas, em caso de uma atividade que os fizesse trocar de lugares, como dito por Marcos Oliveira (membro do Corpo~Cordão): “Cada um tinha o seu X⁶⁰, quando às vezes o Roberto passava um exercício, tipo assim, que trocava de lugar: ‘vamos andar pelo espaço’, e a gente trocava de lugar, a pessoa já ficava assim olhando – olha tá no meu X bem ali”. (Roda de conversas realizada para essa pesquisa em 03/10/2016).

60 O piso do pátio é desenhado por várias linhas cuja disposição forma grandes quadrados. Chamávamos de X o encontro das linhas, o que ajudava na organização do início das aulas, pois, ao pedir que cada dançante se localizasse em um X, a disposição deles/as já ficava bem organizada para o desenvolvimento das atividades.



Imagem 15: Pátio da Escola Cordão
Foto: Acervo particular do grupo (PI-2005).

Com vista para o portão de entrada, ao lado esquerdo da foto. O portão que se encontra à direita geralmente só é utilizado para entrada de merenda escolar. Entre os dois portões existe a estrutura de um pequeno palco com dimensões aproximadas de 6m de largura por 4m de fundo – um tamanho pequeno para apresentações do Corpo-Cordão. Tal palco é mais utilizado como local para pronunciamentos da direção ou professores/as, ou seja, para avisos e palestras.

Ao perceber tal territorialização comecei a utilizar estratégias diferentes para separação dos lugares de cada dançante, sempre provocando mudanças, numa nítida intenção de desterritorialização do pensamento de posse do espaço, do X, e tais mudanças poderiam ser momentâneas (por poucos minutos) ou durar a aula inteira, dependendo das atividades a serem desenvolvidas naquela aula. Como exemplo dessas estratégias posso citar a organização em filas do/a menor para o/a maior (em termos de estatura), ou do/a maior para o/a menor; dos/as mais antigos/as no grupo para os/as mais novos/as, ou ao contrário; outra estratégia era de pedir para

fazerem uma fila só, sem ordem específica, e a partir dessa ir indicando o X de cada um/uma, da frente para trás, de trás para frente ou mesmo constituindo primeiro as laterais; dentre outras táticas utilizadas.

Tal posicionamento por si só já chamou a atenção das pessoas presentes, pois, acredito agora, não esperavam tamanha organização, o que muitas vezes foi motivo de parar a aula para se conversar sobre o que significaria na vida de um/a dançante saber olhar/cuidar do seu próprio espaço, desde o perímetro imediatamente adjacente a seu corpo até espaços maiores, de convivência diária, chegando ao grande palco, de um teatro, da rua e da própria vida. A necessidade de se trabalhar aqueles corpos em um espaço onde a única estrutura física disponível era um pátio aberto, exposto a uma imensa variedade de estímulos de toda natureza (visuais, sonoros, etc.), afetou a todos/as, não só os/as dançantes como também os/as transeuntes que atravessavam aquele território acessível à vista de todos/as. Tais estímulos, em grande parte, influenciavam diretamente o trabalho que estava sendo desenvolvido, principalmente quando se observava o imenso paradoxo entre a fragilidade corporal dos/as dançantes e as expectativas advindas da comunidade em geral, que ora assistia de camarote, participando/intervindo diretamente no desenrolar das experiências que eram vivenciadas. A partir daquela organização no espaço, onde se davam as aulas, ensaios e processos de criação, os/as dançantes começaram a olhar com mais atenção para o seu modo de se mostrar, sua própria presença no mundo.

A performatividade significa não só o modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo. Os corpos compõem textos, falas que se constroem para serem percebidas e reconhecidas. No processo de organização dos campos de fala há o exercício de reconhecer, selecionar, censurar e excluir informações (essa censura será tratada não somente no viés habitual, castrador, mas sobretudo como censura produtiva, a partir de Butler (1998) [sic]. (SETENTA, 2008, p. 32).

Por ser o início de um trabalho, e de um grupo, cada nova informação constituindo-se em uma nova experiência, provocava certa euforia e movia aqueles corpos a se posicionarem sobre tal experiência, mesmo que os/as dançantes não expressassem verbalmente o que estavam sentindo, seu corpo falava sobre as atividades realizadas compartilhando

assim as suas impressões/sensações. Iniciado o trabalho do Corpo~Cordão observamos que seria preciso selecionar algumas atividades específicas. Enquanto muito era dito por aqueles corpos, crescia uma preocupação de selecionar falas que poderiam, segundo o filtro da direção do grupo, colaborar ou não para um pensamento de organização do mesmo. Tal seleção atuou como uma censura, mas, como no pensamento de Butler (colocado por Setenta na citação anterior), tal censura era pensada como produtiva, atuava no intuito de estabelecer alguns limites tidos como necessários para aquele momento, e para aquele ambiente, o pátio. Contudo, dentre as relações de poder que começaram a emergir, ficou nítido para todos/as o posicionamento disciplinador que permeava a direção do grupo, fato que conquistou algumas famílias, mas preocupou outras, pois algumas vezes chegava a se mostrar análogo a uma disciplina militarista, o que era desejada por uns/umas e tornava-se preocupante para outros/as, como já colocado nas palavras de Graça Costa (p. 71 dessa). O fato das aulas acontecerem em um território acessível a todos/as que estivessem presentes na escola, colaborou para instigar o pensamento daqueles/as espectadores/as, que não saíam ilesos/as daquela experiência; para outros/as estudantes da escola agia como dispositivo de incentivo à participação no grupo.

Entrei no grupo em fevereiro de 2008, na época com 12 anos. Lembro que os alunos paravam de brincar na hora do recreio para assistir ao ensaio, quase sempre da coreografia “Que Aula é Essa?”, e era maravilhoso. Em algum momento desses, senti que deveria fazer parte daquele grupo e, então, pedi ao professor Roberto para entrar. No dia seguinte já tive que ir ao ensaio, que começava 16 horas no pátio da escola. Outro fato interessante era que, muitas vezes, os próprios integrantes do grupo limpavam o pátio para ensaiar [...] (MARCOS OLIVEIRA, em depoimento para o livro: Arte, Educação e Inclusão – 10 anos de Cordão Grupo de DançaDança – FREITAS; BREBIS, 2018, p. 21).

Enquanto os/as jovens dançantes teciam seus estudos/pesquisas/reflexões corporais, com seus individuais graus de atravessamento, re/aprendendo a se relacionar consigo mesmos/as e com a presença de outras pessoas, um público que ora era passivo ora era ativo em intervenções diretamente relacionadas ao que estava sendo realizado, os/as outros/as – as pessoas presentes, que aparentemente não faziam parte daquele todo – eram levados/as a refletir sobre seus próprios conceitos acerca de questões

diversas tais como: a participação masculina em atividades de dança; a utilização de uma indumentária própria da dança e suas relações com a ideia de estética corporal; a interdisciplinaridade entre uma linguagem artística e disciplinas ditas de uma escolarização formal; dentre inúmeras outras possibilidades que surgiam. Observo agora que, naquele momento, também se instaurou uma forte relação entre o Corpo-Cordão e as chamadas crises de identidade (HALL, 2006) produzidas naquele ambiente como um todo, não somente relacionada às linguagens utilizadas, mas também por causa delas, naquelas experiências cênicas, relativas às próprias construções individuais das pessoas, além dos/as dançantes, que ora se atavam direta ou indiretamente naquele corpo, naquele espaço, naquele território.

Para Butler as identidades podem ser produzidas por atos corporais, que são performativos, o que para Fischer-Lichte⁶¹ é importante, pois afirma que “identidade não é algo que eu expresso através de meus atos performativos, mas algo que é produzido através de meus atos performativos” (BONFITTO, 2013, p. 132). Demorei a perceber que trabalhar naquele ambiente aberto (o pátio) cumpria um duplo papel: o primeiro foi o de fortalecer a composição de uma identidade pessoal de cada dançante, que interferiria por meio da performatividade de sua própria dança; e, em segundo, mas ao mesmo tempo, foi o de influenciar algumas referências conceituais pré-concebidas pelos próprios campos sociais, escolar e familiar, em relação a várias questões, por exemplo: a utilização da dança enquanto linguagem não verbal; a potencialidade artístico-educativa da dança; e o próprio conhecimento de si e sua relação com o mundo; dentre muitas outras. Pensando a dança a partir das ideias colocadas e observando as palavras de Petronílio, percebo agora que “a performatividade tem algo de inquietador que tenta transgredir a lei, a ordem, a norma, a gramática e subverter as familiaridades de pensamento.” (2015-a, p. 3). A dança do Corpo-Cordão, em certa medida, subvertia a ordem local e acabava por provocar outras formas de pensar.

61 Erika Fischer-Lichte é, dentre outros títulos, diretora do Centro Internacional de Pesquisa Interweaving Performance Cultures da Freie Universität (Berlin). Utilizamos aqui seu pensamento para reforçar a ideia do fazer-dizer da dança como provocador na produção de identificações dos/as dançantes.

A cada nova interação/intervenção feita pelo Corpo~Cordão naquele pátio aberto da escola, eram provocadas ações e/ou reflexões que desterritorializavam as familiaridades de pensamento das pessoas que ora tomavam parte naquele acontecimento, o que na hora ou em momento posterior, surgiam nas atitudes e/ou fala dos/as professores/as, gestores/as, pais/mães, outros/as estudantes da escola, e até mesmo outras pessoas da comunidade, que, de certa forma, eram compelidos/as a adentrarem um novo mundo, no mínimo diferente daquele a que estavam acostumadas. Como nas palavras de Carmem Silva, professora de Educação Física da Escola Cordão desde 2003, e colaboradora do Corpo~Cordão:

As famílias deles começaram a participar mais dos eventos da escola né, passaram a visitar mais a escola, a comunidade também. No início alguns pais não entendiam o sentido do grupo, porque existia aquele grupo. Alguns pais nem queriam deixar os filhos participarem do grupo de dança, mas, aos poucos eles foram entendendo que não era só o aluno estar ali na frente dançando, mas que tinha todo um contexto social. Tinha todo um contexto educacional, então os pais passaram a aceitar mais, até viajavam junto com a gente né, pra algumas apresentações. Eles passaram a entender que o grupo também fazia parte da educação dos filhos deles, daquele grupo, naquele momento. (Entrevista concedida para essa pesquisa em 30/11/2016).

A interatividade entre as pessoas que atravessavam aquele espaço (o pátio) e o que era proposto nas aulas/ensaios/processos de criação do Corpo~Cordão provocou uma série de atitudes/reações, tal como a ação de entrar e participar da aula de dança; ou passar e gritar com os/as dançantes; ou mesmo, em momento posterior, pronunciar-se com falas do tipo: “não achei que aquele aluno fosse bom pra dança”; “legal a dança da segunda guerra mundial”; “não queria minha filha na dança, pois achei que era outra coisa” (falas de pessoas que conviviam naquele ambiente e que ficaram gravadas em minha memória).

Identifico que o evento, aula/ensaio/processo de criação, no momento de sua execução, com artistas mostrando-se a um público, assumia um caráter de *performance* enquanto *performance art* (performance arte, arte da performance ou arte performática) – movimento, também considerado gênero artístico, desenvolvido a partir da segunda metade do século XX, com foco sobre as manifestações artísticas diferenciadas

que surgiam. Segundo Silvia Fernandes⁶², a arte da *performance* “visa exatamente a desestabilizar o cotidiano por meio da transgressão e da ruptura, promovendo ações artísticas marcada pela diferença” (2011, p. 16); como exemplo podemos citar: o *happening* – “Termo criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combinava artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação”⁶³ – um tipo de evento onde o imprevisto e o espontâneo constituía o principal fio condutor, geralmente envolvendo a participação da plateia; e a *live art* – “Constitui-se essencialmente de obras artísticas temporárias que cobrem diversas áreas e discursos, envolvendo, de alguma maneira, corpo, espaço e tempo – Falar de Live Art é falar de uma pletora de formas de tratar as questões da condição de estar vivo e sua expressão corpórea, algumas das quais ainda nem mesmo existem” (KEIDAN, 2012, p. 1)⁶⁴; dentre outras.

À medida que o Corpo-Cordão realizava alguma ação naquele pátio, mesmo que não intencionalmente, apresentavam elementos que se comunicam com as ideias colocadas no parágrafo anterior, sobre uma cena sem texto nem representação, com ações espontâneas, que tratavam, dentre outras questões, da sua própria condição de estar vivo, e, dessa forma, dialogava com as pessoas presentes, espectadores/as que acabavam sendo afetados/as ao ponto de alguns/mas interagirem de imediato, enquanto outros/as, mais tardiamente, teciam comentários que denotavam algum grau de afecto provocado. A partir de algumas considerações de Fischer-Lichte sobre a experiência de um/a espectador/a que assiste a uma *performance* (sob a perspectiva da *performance art*)⁶⁵ Fernandes coloca

62 Silvia Fernandes da Silva Telesi é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, atuando nas áreas de teoria e história do teatro. Aqui ajuda a entender o que é a arte da performance.

63 Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

64 KEIDAN, Lois. Live art: o que é live art? Periódico permanente. v. 1, n. 1, 2012. Disponível em <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/liveart>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

65 Só para refletir, como contra ponto, outra abordagem sobre o conceito de performance é a de Richard Schechner, onde essa corresponde ao desempenho de uma pessoa “[...] resultado das ações de ser (being), comportar-se (behave), fazer (doing) e mostrar o fazer (showing doing)” (FERNANDES, 2011, p. 16, grifos da autora); tal

que: “a participação nessa experiência provoca uma gama tão ampla de sensações que transcende a possibilidade e o esforço de interpretação e produção de significado, não podendo ser superada nem resolvida pela reflexão” (2011, p. 17). Pegando a deixa de Fernandes, pensamos que a produção de subjetividade acionada na performatividade, tal qual o fazer-dizer do Corpo-Cordão naquele pátio, atuava diretamente nas concepções individuais das pessoas que dela participavam, afetando por consequência a própria composição de suas identificações, o que dar-se-ia em diferentes medidas, dependendo de seu grau de afetamento.



Imagem 16: Coreografia “Nós” apresentando no 17º Festival de Dança de Teresina, Teatro 4 de Setembro. Foto: Victor Gabriel (PI-2013).

Do corpo infame de crianças e jovens da periferia de Teresina, a um dos grupos amadores mais premiados do estado do Piauí, o Corpo-Cordão em sua primeira década de existência (2005-2015) conquistou 53 prêmios dentre troféus, medalhas, comendas e outras honrarias, que vão do nível local ao nível internacional, fato que constituiu uma forte provocação de mudanças nas relações que operaram no grupo, como será visto mais adiante.

como colocado por Fernando Villar quando diz que “a performance inclui, entre outros campos de estudo, rituais, festas populares, repetição de comportamentos no cotidiano, performing self, sexualidades e gênero, desempenho linguístico, o evento teatral, a encenação de peças, drama literário, dramaturgia de imagens, aula performance, crítica em performance e outras produções multi, pluri, anti ou interdisciplinares em frente de plateias em diversos tipos de espaço cênico, além do teatro, englobando lingüística [sic], ciências sociais, psicologia, pedagogia, neurologia, letras e artes [...]” (2002, p. 49).

Em pouco tempo de existência/atuação, aquele novo atravessamento que se acoplava ao espaço do pátio, o Corpo~Cordão, começou a atar-se à vida daquelas pessoas (transeuntes que atravessavam aquele território) e passou a interferir no modo como elas se relacionavam com muitas questões, inclusive interpessoais. De certa forma o Corpo~Cordão passou de um corpo infame (FOUCAULT, 2006) – um corpo desconhecido, sem fama – a um corpo manifesto, notório principalmente em sua diferença. Como disse Petronílio, numa perspectiva foucautiana: “Essas vidas sem nome que duplicam a si mesmas e se envolvem numa atividade plástica é a vida imanente, signo da diferença.” (2015-b, p. 1). O Corpo~Cordão constituiu-se em um dispositivo de provocação e reconhecimento de diferenças, para a comunidade do Renascença III.

O processo rizomático que ora se instalava naquele pátio, em 2005, e que se seguiu, foi o de, para além de um trabalho exclusivo com os corpos presentes nas aulas, observo que a interferência direta na vida pessoal dos/as dançantes também chegava a outras pessoas, não só os/as transeuntes que perpassavam aquele território aberto, mas também em outros ambientes, tal como às residências dos/as mesmos/as, e também a de seus vizinhos/as, até chegar à comunidade em geral. O fazer-dizer do Corpo~Cordão, aos poucos, foi tecendo uma interferência na forma como aqueles pais/mães, amigos/as, professores/as, namorados/as, e outros/as, inter/agiam, em um primeiro momento com os/as próprios/as dançantes, mas em seguida, com outras pessoas de suas convivências, ou seja, em suas próprias vidas. Nas palavras de Larisse Montgomery (membro do Corpo~Cordão): “A sociedade passou a ver o Cordão de outra forma. Não era apenas mais um grupinho que começava dentro de uma escola.” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016).

O corpo não é passivamente codificado com códigos culturais, como se fosse um recipiente sem vida totalmente pré-determinado pelas relações culturais. Mas nem a sua própria encarnação preexiste às convenções culturais que essencialmente significam Corpos. Atores sempre estão no palco, em termos de performance. Assim como um roteiro pode ser atuado de várias maneiras, e como a peça requer texto e interpretação, de modo que o corpo faz parte de um

grupo culturalmente corpóreo e estabelece interpretações dentro dos limites do já existente. (BUTLER, 1988, p. 9 – tradução nossa) ⁶⁶.

O processo de atar-se e desatar-se de uma afetação mútua entre o Corpo-Cordão e o meio que o rodeava, artistas/dançantes e público/comunidade, ao longo dessas histórias de vidas, acentuou uma linha de reflexão que focava o comportamento daquelas pessoas onde quase nunca elas se percebiam como verdadeiramente o eram, e, relativo ao pensamento de Butler (citação anterior), interferia na cultura corporal daquelas pessoas, que, em geral, se apresentavam dentro de limites existentes. O Corpo-Cordão levou seus/suas dançantes a outros limites do conhecimento de si, o que em termos de movimento corporal podemos chamar tal percepção de propriocepção, o perceber sem olhar, “afinal, todo o começo do século XX pensou a arte como um dispositivo revelador do invisível, tradutor de uma realidade que escapava provisoriamente à percepção.” (GREINER, 2005, p. 77). Perceber o corpo de outras formas, estudar os movimentos gerados por ele, chegando a novas formas de percepção/expressão corporal, levou os/as dançantes do Corpo-Cordão a outras trajetórias de experimentação da vida, em parte comum entre as pessoas que dançam mas, buscando assim extrapolar os caminhos pré-existentes para aquela realidade que se apresentava no Renascença III.

2.2 Hora de fazer – Um corpo que se especializa no movimento e dança

Ao longo e em grande parte da história do corpo o mesmo foi tratado sob as rédeas de uma forte repressão, conceitos e teorias que tentaram, e até certo ponto conseguiram, através da repressão da carne, controlar o modo de ser-no-mundo, chegando, como diz Le Breton sobre a sociedade ocidental, a um apagamento daquele corpo: “O corpo não transparece verdadeiramente a consciência do homem ocidental a não ser, exclusivamente, nos momentos de crise, de excesso: dor, fadiga, ferimento,

⁶⁶ Texto original: “The body is not passively scripted with cultural codes, as if it were a lifeless recipient of wholly pre-given cultural relations. But neither do embodied selves pre-exist the cultural conventions which essentially signify bodies. Actors are always already on the stage, within the terms of the performance. Just as a script may be enacted in various ways, and just as the play requires both text and interpretation, so the gendered body acts its part in a culturally restricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives” (BUTLER, 1988, p. 9).

impossibilidade física de cumprir determinado ato ou ainda a ternura, a sexualidade, o prazer [...]” (2013, p. 195). O Corpo-Cordão teve em sua trajetória de vida diversos agenciamentos que passaram da busca do controle de si à liberdade de expressão, nunca um apagamento, mas sempre a busca de por o corpo em movimento no intuito de produzir uma dança que mais se preocupasse em afirmar a vida do que vigiá-la, potencializando assim o próprio existir.

O fazer-dizer do Corpo-Cordão desenhou-se em uma “configuração política ao entender que é no corpo que questões do dentro e do fora podem ter acomodamento, e que o corpo, além de trocar com o ambiente em que está, também é o ambiente onde ocorrem as discussões e as decisões provenientes do processo de fazer dança” (SETENTA, 2008, p. 44). Concordando com Setenta e lembrando que para tais discussões e prováveis decisões faz-se necessário um tempo mínimo de experimentação e maturação das questões, que surgem no processo de fazer dança, acreditamos que, em um trabalho a ser desenvolvido com um grupo de pessoas, a disponibilidade dos corpos influirá diretamente no avanço desses em sua comunicação com o dentro e com o fora, tornando assim a própria carga horária de trabalho uma decisão política.

A carga horária de trabalho/pesquisa/estudos realizados pelo Corpo-Cordão foi outro fator de extrema importância para o desenvolvimento do mesmo, pois as limitações de tempo para aulas, e de possíveis apresentações em horários diversos, fizeram com que alguns/ mas estudantes não pudessem participar do grupo, também pelo medo que certos pais/mães tinham de deixar seus/suas filhos/as se ausentarem das proximidades da escola. Compelido a estabelecer regras mínimas de funcionamento para o grupo, o que significou condição *sine qua non* para seu desenvolvimento, satisfazer um mínimo de 90% da carga horária estabelecida era um dos pré-requisitos para integrar o Corpo-Cordão, àquela época, ficando os 10% restantes para resolver algum caso de doença ou de força maior.

Logo de início, após a criação do grupo, trabalhamos com uma carga horária que foi estabelecida em 06 horas semanais, divididas em três dias da semana, mas que ao longo dos anos, tanto por uma necessidade de maior amadurecimento do trabalho corporal, que sempre foi uma

característica heterogênea no elenco do grupo, quanto para o experimento de novas técnicas, pensamentos, linguagens, ou outros/as, o aumento daquela carga horária fez-se necessário em número de dias e quantidade de horas a serem trabalhadas por dia. Indiferente à utilização de feriados, principalmente para os processos de criação em dança, o que já havia se tornado prática constante no grupo, primeiro acrescentou-se o sábado e, em seguida, o número mínimo de três horas a serem trabalhadas a cada encontro. Já em 2013 começamos a utilizar o período da noite, primeiro para aulas e/ou ensaios esporádicos, mas, com o passar dos tempos e a crescente necessidade que surgia, principalmente nos/as dançantes acima de 14 anos, devido a seus horários de estudo no ensino médio, em outras escolas, fez com que houvesse uma divisão do grupo em dois elencos: o primeiro, acima de 14 anos, chamado de elenco adulto, que a partir de 2015 teria suas atividades desenvolvidas prioritariamente no período da noite, e o segundo, o elenco infanto-juvenil, que continuava com suas atividades sendo realizadas no período da tarde, reservando ainda o sábado para juntos, os dois elencos, compartilharem suas experiências entre si. Como era esperado, devido a um maior tempo para amadurecimento de certas questões, o aumento da carga horária resultou em um aprimoramento relativo tanto ao trabalho corporal, que incidia diretamente na qualidade artística das obras produzidas, como também na própria convivência entre os/as dançantes, que desenvolveram uma maior cumplicidade enquanto Corpo-Cordão, um bando de fios entrelaçados por um objetivo comum, o próprio grupo.

No primeiro ano de funcionamento do grupo, como técnica a ser utilizada nas aulas, foi usado o gênero de dança jazz para chamar a atenção dos/as alunos/as da escola, devido ao fato do mesmo ter como uma de suas características a enérgica utilização de movimentos amplos, rápidos e swingados (palavra aportuguesada do termo *swing* – um tipo de ritmo da música jazz norte-americana), geralmente executados ao som de músicas alegres, tipo *dancing* ou *dance music* (música de/prá dança – tradução nossa), a qual chamava bastante atenção das crianças e jovens, devido à alegria que emanava. Tal estratégia foi usada como recurso para despertar/reforçar nos/as estudantes a ideia de ser a dança uma atividade divertida, o que notoriamente se comunicava com os interesses deles/as,

provocando-os/as à participação nas aulas, mas, o que se pretendia mesmo era trabalhar com a dança contemporânea, acreditando que essa traria maior abertura para se desenvolver o pensamento da dança enquanto linguagem a ser utilizada na formação de futuros/as artistas e, por esse viés, formar também cidadãos/ãs, pessoas capazes de não se atar às limitações, obrigações e proibições resultantes de relações repressivas, instrumentos de controle e de poder (FOUCAULT, 1979). Um corpo dançante que imprimisse no tempo e no espaço, intencionalmente, a sua existência, a partir de seus próprios desejos.

Nasci em uma família muito simples, de baixa renda, mas sempre fui muito disciplinado com meus objetivos. Estudei toda minha vida em escola pública. Todos que me conhecem sabem que eu sou muito divertido. Eu amava ficar na escola. Já toquei flauta doce, fiz curso de desenho e lutei jiu-jitsu, mas o que realmente me fez conhecer novos lugares, culturas e pessoas foi a dança. Se eu pudesse descrever minha passagem pelo Cordão Grupo de Dança em uma palavra eu descreveria que foi “mágico”, pois por meio dele eu não aprendi apenas a dançar, mas aprendi o que é trabalhar em equipe, solidariedade, companheirismo, e algo que eu considero mais importante: aprendi que, quando você tem um sonho ou um desejo, que parece impossível aos olhos de todos, é a oportunidade perfeita para você correr atrás e mostrar que tudo é possível de se conquistar (FELIPE SANTANA em depoimento para livro: Arte, Educação e Inclusão – 10 anos de Cordão Grupo de Dança – FREITAS; BREBIS, 2018, p. 21).

Vindo de uma realidade onde o corpo não era visto com seu devido valor, como território de sua própria existência, fato resultante também da própria produção de subjetividades advinda das relações sociais, o que havia no momento da criação do Corpo-Cordão (2005) era um aglomerado de corpos que haviam iniciado um processo de re/conhecer a si próprios, mas que ficava claro que não tinham controle sobre si mesmos, ou seja, não atuavam conscientemente na expressão/execução de seus próprios atos/desejos, o que tornava o seu fazer um dizer aleatório, que muitas vezes não somava forças com as ideias que nutriam aquele trabalho, aquele grupo, que tinha, dentre outros, o pensamento de extrapolar, por meio de sua dança, limites físicos e socialmente estabelecidos.

Estudos relacionando o corpo às estruturas de poder ganharam força no século XXI. Corpo e produção de subjetividade há muito vem tornando-se cada vez mais presentes nos pensamentos e teorias de muitos/as estudiosos/as. A relação entre o dentro e o fora do corpo tem ganhado espaço de forma rizomática e nos leva a um maior entendimento de “como pensamos e aprendemos com o corpo todo e não apenas com o cérebro e o sistema nervoso” (GREINER, 2005, p. 48), lembrando ainda que: “a gênese dos pensamentos contemporâneos não está apartada de seu caráter migratório. Ao contrário, é deste processo com aptidão para descentralizar as fontes aparentemente hegemônicas do saber que se alimentam os novos exercícios de reflexão”. (Ibid., p. 28).

No Corpo-Cordão, descentralizar o pensamento de uma fonte única, uma técnica específica, foi o caminho encontrado para reforçar a necessidade de múltiplas experiências corporais, pois havia a real necessidade de se estruturar um corpo, estabelecer uma determinada consciência corporal, para que essa pudesse ser utilizada a favor do fazer-dizer daquele corpo dançante. Os/As dançantes começaram a ser estimulados/as a participar de todas as atividades corporais que pudessem, desde as técnicas específicas de dança até a prática de vários esportes, tais como: voleibol, futsal e atletismo (ofertados nas aulas de Educação Física e em horários de lazer). No caso da aula específica de dança, no horário do grupo, para alegria de uns/umas e descontentamento de outros/as, experimentávamos estudos em balé clássico, bem como de outras técnicas, outros fazeres.

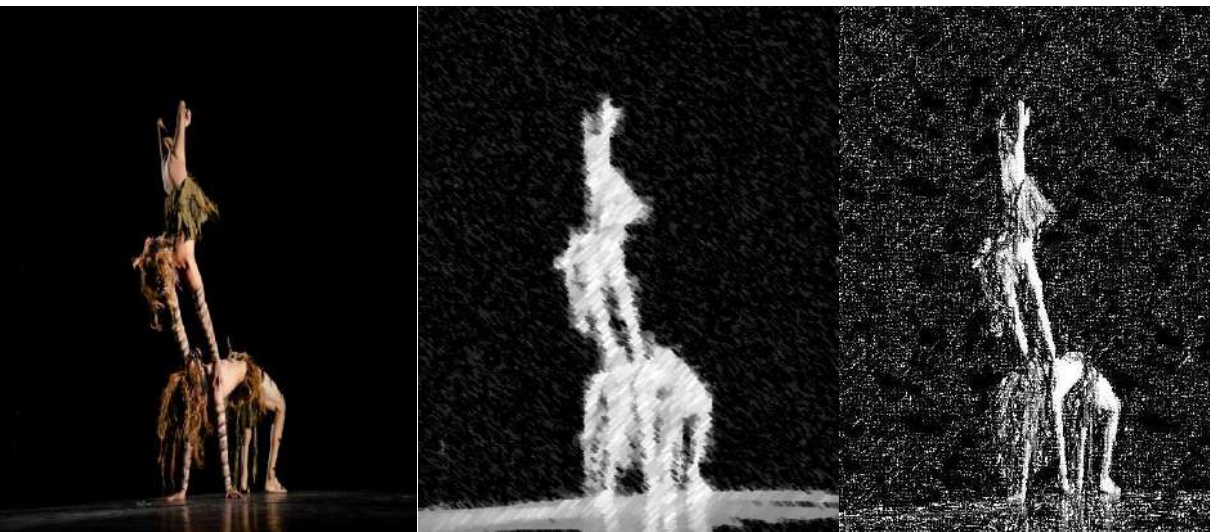


Imagem 17: Coreografia “Tribal” aqui apresentando no 16º Festival de Dança de Teresina (PI-2012). Criada com pesquisa feita a partir da mobilidade corporal apresentada por Robson Plácido – membro do Corpo-Cordão com deficiência física – dançada com seu irmão Rudson Plácido. Foto: Victor Gabriel – Duplicada e editada por Roberto Freitas aplicando efeitos artísticos com recurso de formatação do próprio *Word* – programa do *Windows*.

2.2.1 Técnicas de dança – “Cadê a perna? Eu quero é jogar a perna!”

Para situar o plano de pensamento no qual foram traçadas as reflexões que ora se apresentam, que se configuraram a partir dos quatro principais caminhos que conduziram a experiência em dança vivida no e pelo Corpo-Cordão, será feita uma breve introdução acerca de algumas questões que envolvem primeiro o balé clássico e a dança contemporânea, mas, acrescentando depois as experiências com a técnica do contato improvisação e os processos de criação em dança, que possibilitaram a transformação, dentre outros, de pequenos gestos corporais no fazer-dizer da dança produzida por aquele corpo.

O gesto é importante para a dança como para outras áreas de conhecimento, tais como lingüística [sic], psicologia e antropologia, por se tratar do modo de ser/estar de um corpo e da relação com seu contexto cultural. A natureza do gesto é relativa ao corpo que o articula. Para a dança, especificamente, tal importância fez nascer uma sistemática

de movimentos a que chamamos *técnica*, que nos possibilita também reconhecer um sistema conceitual (MARINHO, 2005, p. 91) ⁶⁷.

Dentro da enorme área que é a dança existem várias técnicas diferentes as quais se comunicam por caminhos diferentes provocando, cada uma à sua maneira, uma rede de afectos e perceptos que enlaçam seus/suas dançantes, e consequentemente suas plateias. Algumas dessas técnicas, em uma relação dicotômica (herança do cartesianismo), operaram e/ou ainda operam por meio de um pensamento de oposição, como por exemplo, a criação da chamada dança moderna que surgiu, dentre outros motivos, com a ideia de se opor aos formalismos do clássico (como o balé clássico é comumente referido no meio dos/as dançantes). Em dança, talvez fosse melhor pensar em termos onde os binarismos não se configurem em dicotomias, mas em complementações, onde não se “rechaça a noção de multiplicidade em detrimento de polarizações estanques.” (CURI, 2013, p. 37). Tal como a utilização do til (-) no binômio Corpo-Cordão, na trajetória do grupo se buscou uma ideia de fluidez e porosidade entre dois caminhos metodológicos, balé clássico ~ dança contemporânea, buscando uma multiplicidade de conexões que pudessem enlaçar o desenvolvimento daqueles/as dançantes, no sentido de haver um intercâmbio de informações entre diferentes sistemas conceituais em dança, influenciando-se mutuamente, não uma ideia dicotômica e de oposição, como aconteceu de algum/a dançante comparar esses meios em termos de tensão e relaxamento, como é denotado nas palavras de Rayan Santos: “Acho que o sentimento que mais caía no balé clássico era a raiva mesmo, porque aí eu tentava tencionar meu corpo, mas já sabia que era de forma errada, porque não é tenso o balé, né?! Mas, eu tentava levar.” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 30/05/2016).

Rayan fala sobre não conseguir executar os passos específicos da técnica do balé clássico de uma forma que seu corpo se sentisse bem, sem tensões desnecessárias, fato comum encontrado em muitos ambientes onde se processa o ensino dessa técnica, mas devemos lembrar que também é no

67 Nirvana Marinho é graduada em Dança pela UNICAMP (1999), dentre outros títulos, atuando principalmente nos temas: dança contemporânea, curadoria, acervo, história da dança. Desenvolveu o “Projeto Vizinhos” e o “Cartografia de ficções” ou “lose yourself to dance”. Aqui ajudou a pensar sobre gestos e técnicas de dança.

erro que se aprende. Confesso que não acredito ser uma tarefa fácil, fazer com que estudantes de balé clássico entendam como fluir nessa técnica sem caírem nas armadilhas de uma possível rigidez de pensamento na qual a técnica foi construída, mas, acredito que todas as técnicas e processos, bem como todas as relações da vida, tem seus pontos de tensão e de relaxamento, e um possível intercâmbio entre eles pode se tornar um prazeroso caminho para se viver, digo, para se dançar.

Ao longo da história da dança, principalmente a partir do século XVI (CAMINADA, 1999), enquanto técnica codificada e com uma crescente predominância em termos de ensino da dança, o clássico passou a ser considerado como uma base, praticamente obrigatória para quem quisesse dançar qualquer técnica de dança, fato esse que teve seu valor histórico, mas que, hoje em dia é certamente desmistificado, devido a inúmeras possibilidades de se dançar sem um mínimo de vivência enquadrada nos moldes daquela técnica específica. Mas, resultante do traçado da minha existência (vida~dança), acredito que a grande questão não é a da rigidez ou não da técnica clássica em si, mas, como diria Deleuze, o que se faz dela: como fazer acontecer, em meio a pensamentos contemporâneos, uma técnica avaliada por muitas pessoas como rigorosamente fechada, arrematada em si mesma? Considerando a diversidade de corpos e culturas existentes, principalmente no Brasil, acredito que tal problema passa, principalmente, pela questão de quem e como ensina, como por exemplo, dentre os/as vários/as *maîtres/maîtresses*⁶⁸ com quem tive a oportunidade de trabalhar, destaco o aprendizado que experimentei nas poucas aulas com Angela Nolf⁶⁹ (em festivais como o Passo de Arte Competição Internacional de Dança e o Festival Internacional de Dança de Joinville – entre 1996 e 2001), que despertou em mim a ideia de um clássico não rígido, composto de conexões fluidas, e que poderia se entrelaçar a pensamentos e gestos inerentes à dança contemporânea.

68 Termo em francês utilizado para se referir a professores/as de dança com reconhecida qualificação teórico-prática, geralmente os/as que trabalham com a técnica clássica.

69 Angela de Azevedo Nolf é professora titular da UNICAMP; graduada em Dança pela Escola Municipal de Bailados de São Paulo (1974), dentre outras. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em dança, e desenvolve pesquisa sobre o ensino da técnica de dança clássica para bailarinos/as contemporâneos/as.

Helena Katz⁷⁰ nos lembra de que “o ato de dançar carrega muito mais do que aquelas ‘pobres ações materiais’ motoras de um corpo que dança” (2010, p. 76), e sobre o fluxo de distintas formas de dançar do corpo brasileiro acrescenta que precisaria se pensar no que se convencionou chamar de diversidade cultural – “Terminologia que identifica as metamorfoses que resultam em distintos meios técnicos, científicos e informacionais que dão forma a seu território” (Ibid., p. 73). O território que se estabelecia naquele momento, aqui pensando a formação do Corpo-Cordão, foi diretamente influenciado pela ideia de que a utilização da técnica do balé clássico poderia resultar em inúmeros benefícios, desde um caráter disciplinar, passando pelo controle corporal, até a possibilidade de novas/outras conexões que poderiam resultar dos atravessamentos provocados pela influência mútua entre essa técnica e outros processos.

Por sua vez a dança contemporânea, nascida também, dentre outras reflexões, a partir de pensamentos de contestação, mas desta vez não só de técnicas codificadas, mas do próprio pensamento ético-estético-político vigente na época, a partir dos anos de 1950 vem sendo fortemente caracterizada como um leque de possibilidades que abriga diversas e diferentes técnicas e/ou processos de pesquisa (como são comumente referidos), na busca de experimentações que tragam certa e crescente autonomia para os/as dançantes, que passaram a ser chamados/as de intérpretes-criadores/as (FERREIRA, 2012)⁷¹. Como exemplo daquelas técnicas e/ou processos, podemos citar os trabalhos de improvisação, contato improvisação, técnica de *release*, *body mind centering* (BMC), dentre inúmeros/as outros/as; sem falar nos processos individuais de pesquisa tais como os de Merce Cunningham, Pina Bausch e, aqui no Brasil, Klauss Vianna.

70 Helena Tania Katz é pesquisadora, professora, crítica e palestrante nas áreas de Comunicação, Cultura e Artes. Em parceria com Christine Greiner desenvolveu, a partir de 2001, a Teoria Corpomídia. Aqui nos influencia a pensar o corpo como mídia de si mesmo, dentre outros.

71 Alexandre Ferreira é professor e pesquisador no curso de licenciatura em dança da Universidade Federal de Goiás (UFG). Atua como pesquisador-intérprete, diretor e assistente de direção em companhias de dança.

Muitos processos de pesquisa acabaram passando pela ideia da própria desconstrução da linguagem da dança quando, por meio da busca de inovações – que se utilizavam, dentre outros caminhos, da mistura de várias linguagens (dança, pintura, teatro, escultura, música, fotografia, arquitetura e inúmeras outras) –, produziam trabalhos que começaram a ser considerados por muitos/as como uma não dança, ou anti dança (desconstrução da ideia que a linguagem da dança deveria ser focada em sequências coreográficas de movimento corporal). Ao longo da história da dança contemporânea muitos processos constituíram um território com multiplicidades de fusão em uma corpografia (ADAD; BARROS JUNIOR, 2012) onde o corpo “compõe um enorme quebra-cabeças com peças provenientes não de um mesmo jogo, mas de diferentes jogos, que partem de muitos lugares, de muitas pessoas, de muitos fluxos e intensidades” (Ibid., p. 21). Hibridismos – resultante da mistura de diferentes caminhos que se cruzam e produzem um terceiro caminho, diferente dos que o gerou –, que por um lado causaram/causam estranhamentos, mas por outro, provocaram/provocam novas trajetórias, novas linguagens, como por exemplo a dança-teatro de Pina Bausch⁷².

Com o pensamento de promover conexões entre técnicas de dança e linguagens artísticas diferentes, no intuito de buscar influências múltiplas que viessem a colaborar com o trabalho que estava sendo desenvolvido com o Corpo~Cordão, começou um cambiamento entre rigidez e fluidez, técnica e processo, clássico e contemporâneo. Tantos binarismos, aparentemente dicotômicos, mas que em nenhum tempo foi pensado como corte e sim como fluxo. Mas, nesse pensamento, uma questão que se apresentava era a de que, sendo um grupo amador, composto por crianças e adolescentes, não se estaria avançando demais num pensamento artístico que seria inerente a um trabalho profissional? A certeza que se tinha era de querer artisticamente proporcionar o máximo de experiências possíveis para, a partir delas, atuando com uma porosidade rizomática, os/as dançantes pudessem absorver informações de conexões diversas e assim identificar possibilidades de utilização dos prováveis resultados, o que se mostrou no próprio gosto dos/as dançantes quando uns/umas preferiram uma técnica

72 Philippine Bausch (1940-2009) foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã, que inspirou o desenvolvimento da dança-teatro.

e outros/as se encantavam com outra/s, mas todos/as experimentavam tudo. Olhando para a trajetória do grupo, um resultado chamou a atenção de Larisse Montgomery:

Lá a gente não era muito julgada em questão de corpo, de físico. Pelo menos na minha visão não. O que tinha que ter muito era qualidade. Eram sempre bem aproveitados, todos os bailarinos. Cada habilidade que alguém apresentava era sempre bem trabalhada, dentro de cada temática que surgia e, dependendo da temática, algumas pessoas se destacavam pela flexibilidade, ou por outra habilidade que tinha, mas o meu corpo em si, eu nunca tive muito, não lembro de ter tido muito problema, e ele era sempre bem utilizado dentro das coreografias. Eu me via um corpo dançante realmente. (Entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016).

Aos poucos algumas técnicas de dança foram sendo experimentadas nas aulas do Corpo-Cordão a fim de testar qual o resultado que seria obtido com as mesmas, influência que veio da minha própria história, pois toda a minha formação enquanto dançante foi permeada pelo estudo/vivência/experimentação de técnicas e processos diferentes, tendo o balé clássico e a dança contemporânea como fios condutores. Tendo vivido grande parte de minha trajetória artística junto ao Balé da Cidade de Teresina⁷³, dentre outros grupos/escolas que participei, inegavelmente, até mesmo por intuição, identifico agora que, no Corpo-Cordão, comecei a trilhar o mesmo caminho de formação daquela Cia de Dança. Também por acreditar que a técnica clássica constitui um potencial meio para quem almeja ter determinado controle sobre seu próprio corpo, adotei tal técnica como aula regular para o Corpo-Cordão, no claro intuito de, naquele momento, estabelecer fronteiras para aqueles corpos, dos/as dançantes que surgiam de um território (as famílias) que muitas vezes parecia não ter limites, aqui considerando seu comportamento social. Os moldes da técnica clássica, por si só já constituiria um caminho disciplinar, o que resultou no fato de que enquanto alguns/mas dançantes amaram o balé clássico, outros/as odiaram. Para Agda Nascimento o fato de a técnica ser de difícil aprendizado fez com que a mesma mudasse de opinião:

73 Única companhia de dança piauiense que tem seus integrantes contratados (com carteira de trabalho assinada), recebendo salário para exercerem suas funções de artistas da dança (dançantes, professor/a, ensaiador/a, produtor/a e diretor/a). Para mais informações consultar: FREITAS; BREBIS, 2014 (referência completa ao final dessa).

“Eu me apaixonei por um tempo, pensando que era uma coisa, mas é completamente diferente do que eu tinha pensado [...] Parecia ser tão fácil, tão simples! Mas depois que a gente vai estudar mesmo, entende que é completamente diferente do que a gente pensou” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016).

Já a dança contemporânea mesmo tendo uma maior aceitação por parte dos/as dançantes, também teve seu nível de recusa, principalmente quando se tratava de utilizar o chão, como nos mostra as palavras de Laryssa Oliveira (membro do Corpo-Cordão) referindo-se às suas primeiras aulas de dança contemporânea: “Meu Deus eu não vou fazer isso não, eu não vou me rolar no chão não!” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 28/05/2016).

Estabelecida uma rotina de aulas que dividia alternadamente, durante a semana, duas aulas de clássico e duas ditas de contemporâneo, sempre seguidas de ensaios e/ou processos de criação, começamos a procurar aulas de outras técnicas e, às vezes, retornávamos a uma aula de Jazz, que poderia ter como objetivo específico o treino de agilidade e resistência, ou outro/s, mas, principalmente, era utilizada como recurso para descontração, onde na maioria das vezes não se focava a técnica e sim a diversão, a alegria de dançar.

Após alguns anos de trabalho percebi que faltava interação entre os corpos, pois quando se propunha um exercício a dois, ou mesmo em grupo, que tivesse contato entre os/as dançantes, muitas vezes o exercício não fluía, diferente de quando era proposta uma movimentação individual. Havia certo entrave no contato corporal e o desatar desse nó foi buscado na técnica do contato improvisação (CI – *Contact Improvisation*), técnica desenvolvida por Steve Paxton na década de 1970, que consiste em um trabalho de movimentação improvisada a partir de um diálogo do corpo de uma pessoa em contato com outro/s corpo/s, deixando fluir um movimento espontâneo. A prática do CI pode proporcionar, além de uma notória socialização, um melhor conhecimento e respeito, de si e do outro (corpo). Como questiona José Gil⁷⁴: “O que se passa quando dois corpos

⁷⁴ Filósofo, ensaísta e professor universitário nascido em Muecate (Moçambique). Aqui ajudou a pensar várias questões sobre dança, como por exemplo, o trabalho de Steve Paxton com o Contato Improvisação.

entram em contato? Ganham os dois em intensidade. Por quê? Porque, graças a uma comunicação inconsciente de experiências, cada corpo acolhe a experiência do outro”. (2013, p. 104).

Acolhendo a experiência de outros corpos, outros/as dançantes, os membros do Corpo-Cordão passaram a melhor conviverem entre si, bem como a desenvolverem uma melhor movimentação, não só de contato com outros/as dançantes, mas também individualmente, em contato consigo mesmo/a e com o espaço.

Em suma, o contato dos corpos produz movimentos – que Paxton tende a caracterizar como movimentos reflexos – que são demasiado rápidos para o pensamento. E isso escava um buraco na consciência. A consciência do corpo criva-se de buracos. Mas ao mesmo tempo – e é o outro aspecto do dinamismo da consciência no CI –, os buracos tendem a preencher-se, procurando o bailarino ter uma consciência plena e contínua (*full consciousness*) dos movimentos corporais. Esta consciência plena alarga o mapa dos movimentos; é preciso que eles não permaneçam inconscientes nesse buraco de consciência, porque se arriscam a ficar “incrustados (*embedded*) no movimento como uma parte do sentimento global do movimento”. (GIL, 2013, p. 106 – grifos do autor).

Os buracos na consciência corporal de um/a dançante acabam por se constituir em dispositivos que acionam buscas que resultam em outros fazeres, outros caminhos que levam tais dançantes a um reconhecimento de suas potencialidades e, por outro lado, ao reconhecimento também de seus desafetos na dança, como uma possível recusa dessa ou daquela técnica específica. No início do estudo de alguma técnica diferente, em algumas aulas do Corpo-Cordão, era possível identificar um anseio por movimentações mais enérgicas, tal como denotado nas palavras de Auria Nascimento (membro do Corpo-Cordão) quando lembra que costumava dizer: “Cadê a perna? Eu quero é jogar a perna!” (Roda de conversas realizada para essa pesquisa em 03/10/2016), demonstrando a clara influência que as movimentações com grande amplitude articular, tal como o *grand battement* (elevação da perna) no balé clássico, tem sobre muitos/as dançantes.

Para além das aulas, a prática do CI pelo Corpo-Cordão despertou inúmeras possibilidades e acabaram influenciando alguns processos de criação, aliás, todas as técnicas utilizadas em aulas sempre influenciaram nas composições das obras do grupo, e os atravessamentos delas entre si começaram a mostrar outras possibilidades que, na medida do possível, foram utilizadas. Na medida do possível, pois tais processos, bem como a apreensão dos conhecimentos de cada técnica em si, dependem do tempo de maturação e intimidade que cada dançante terá com cada técnica, e ainda mais, se aquele/a mesmo/a dançante consegue fluir ou não em possíveis hibridismos resultantes da fusão de técnicas diferentes.

Nos processos de criação experimentados pelo Cordão Grupo de Dança, para além da certeza de algum resultado, o que mais queríamos era experimentar, criar possibilidades, e para isso não economizamos nos testes, dança contemporânea e balé clássico constituíram o principal fio condutor, que serviu como base da preparação corporal nas aulas do Corpo-Cordão, mas, para a criação de obras artísticas, juntaram-se a elas: contato improvisação; jazz; dança moderna; dança de rua; dança afro; dança folclórica; tango; samba; improvisação; música; canto; teatro; literatura; a própria vida e possíveis conexões entre essas. Não iremos aqui detalhar os diferentes processos de criação (dos processos individuais a processos coletivos e/ou colaborativos) experimentados pelo Corpo-Cordão, pelo fato de que tal demanda, por si só, constituiria grande parte dessa dissertação, modificando a trajetória que ora opera nessa cartografia, mas, falaremos sobre algumas das obras artísticas criadas no e pelo Corpo-Cordão.

2.3 Obras artísticas do Corpo-Cordão – Re/Criando “Um Outro Eu”⁷⁵

Ao longo de seus 10 primeiros anos de existência o Corpo-Cordão teve uma produção relativamente significativa de obras artísticas que, em grande parte, se apresentaram como processos criativos coreográficos que tiveram como foco principal de concepção o próprio movimento corporal,

75 Para maiores informações sobre o repertório completo (2005-2015) das obras artísticas criadas no e pelo Corpo-Cordão ver: FREITAS, Roberto; BREBIS, Flavio. Arte, educação e inclusão: 10 anos de cordão grupo de dança. Teresina: Gráfica SP Ltda., 2018.

enlaçado a uma temática específica, quase sempre escolhida dentre assuntos que entremeavam a vida de seus membros e, a partir dessa, pensando sobre seu próprio fazer.

A compreensão da performatividade nos leva a identificar propostas que indicam diferentes modos de pensar como se faz dança e, também, pensar as implicações políticas e estéticas desse fazer. Faz pensar para repensar essas instâncias – política e estética – no próprio fazer, no presente do fazer. Pensar performativamente cria uma tensão nos modos como o corpo se move em sua própria dança. O corpo é o seu assunto, daí a necessidade dele produzir os movimentos que sejam capazes de reconfigurar os limites e as potencialidades do seu dizer – daí, também, a necessidade de inventar o modo desse dizer ser feito. O corpo é o foco primordial e indispensável para se pensar/estar o/no mundo. E quando se trata do corpo que dança, sucede o mesmo. (SETENTA, 2008, p. 84).

Embora não possamos dizer que naquela época pensávamos performativamente, na criação das obras compostas para e pelo Corpo-Cordão existia uma preocupação política e estética que se enlaçava ao processo como um todo, questionando-se, desde a escolha de um tema específico até o resultado final daquela obra, um final que não significava o fim, pois não se considerava pronto/acabado. A maioria das obras do grupo ficou em constante reformulação, sendo revista e recriada, dentro das necessidades daquele corpo, e em determinados momentos. Desde o início de cada criação era questionado o porquê daquela obra, para que serviria e qual a reverberação que tal processo resultaria nos/as dançantes, bem como na comunidade do Renascença III. A partir dos questionamentos é que então era realizada uma pesquisa de movimentos que surgiam da própria obra e para compor a mesma. A partir de reflexões sobre e com a obra é que diversos tipos de atravessamentos iriam se atar àquela criação. Como exemplo citaremos a criação da obra “Um Outro Eu”, coreografia apontada por alguns/mas dos/as componentes da amostra pesquisada como tendo sido a mais importante criação em dança que eles/as tenham participado, como demonstrado nas palavras de Larisse Montgomery: “‘Um Outro Eu’ vai, sem dúvida, ficar sempre marcado na minha história” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016), e, ainda mais, nas de Agda Nascimento: “O que mais marcou a minha vida mesmo, nesses onze anos

do grupo, foi o trabalho ‘Um Outro Eu’, foi o melhor trabalho que eu dancei na minha vida! Creio que se botasse pra eu dançar de novo eu dançaria quinhentas vezes, porque marcou a minha vida mesmo” (Roda de conversas realizada para essa pesquisa em 03/10/2016).

“Um Outro Eu” foi pesquisado/criado em 2012 tendo como ponto de partida outro trabalho já existente no repertório do grupo, “Eu Espelho de Mim” (criado em 2010). Como naquela primeira experiência, tal criação trazia para o jovem Corpo-Cordão reflexões acerca do alto índice de suicídio identificado em Teresina, e no mundo, principalmente de jovens entre 15 e 29 anos de idade, tal qual relata, mais recentemente, a Jornalista Débora Santos em matéria vinculada no Jornal Meio Norte (Teresina-PI) de 30 de setembro de 2016:

O suicídio é a segunda principal causa de morte entre jovens com idade entre 15 e 29 anos. Os dados são da Organização Mundial de Saúde (OMS), que mostram ainda que o problema de saúde pública é responsável por uma morte a cada 40 segundos no mundo. Segundo os dados da OMS, Teresina é a terceira capital do Nordeste e a quinta do país em mortes por suicídio. (p. 1).



Imagem 18: Coreografia “Um Outro Eu”.

Foto: Reginaldo Azevedo (CE-2012).

Aqui dançada no VI Passo de Arte Norte-Nordeste Festival de Dança, em Fortaleza – CE.



Imagem 19: Coreografia “Um Outro Eu”.

Foto: Rafael Alencar (PI-2015).

Aqui dançada na Mostra de Resultados (1º semestre) do projeto Estação Cordão de Cultura⁷⁶ (Teresina-PI).

76 O projeto Estação Cordão de Cultura foi realizado pela Associação dos Amigos do Cordão Grupo de Dança (ACORDA) por meio de um convênio firmado entre a Associação dos Amigos do Balé da Cidade de Teresina (AABCT) e a Secretaria Municipal da Juventude (SEMJUUV). Ofertou, em 2014 e 2015, inúmeras oficinas e cursos gratuitos à comunidade em geral: canto, dança, teatro, fotografia, metodologia de ensino da dança e criação em dança, sempre com apresentação de uma “Mostra de Resultados”, a cada final de semestre.

Em 2010, questões relativas à imagem corporal de jovens iniciando sua adolescência, tal qual uma auto aceitação, de seu próprio corpo, chamaram a atenção do grupo, pois juntando tal ideia aos índices sobre suicídios, apresentados pela mídia na época, convocou tal discussão para dentro do Corpo-Cordão, o que resultou na obra “Eu Espelho de Mim”. Tal discussão apresenta-se, nessa década em que vivemos atualmente, a nosso ver, como um debate a ser colocado como de fundamental importância para as políticas públicas, principalmente para a juventude e, sendo tal questão perpassada por provocações inerentes ao dia a dia das pessoas, tal como as relações amorosas, a aceitação de si e o crescente uso de drogas alucinógenas (fato facilmente observado na comunidade do Renascença), só para citar algumas, aquela obra criada em 2010 ficou atuando como constante reflexão, presente no Corpo-Cordão. Em 2012 com o elenco do grupo avançando na idade, e na experimentação da vida, fomos provocados/as a mergulhar novamente em um processo criativo para dar continuidade àquelas reflexões, feitas a partir do ato de olhar para si mesmo/a, percebendo-se, mas, dessa vez, aprofundando a ideia de transformação, desterritorialização do eu, que se torna outro/a, ou outros/as, e, dessa forma, duplicando seu corpo, sua vida, vai compondo sua própria existência.

De tradição Nietzscheana, Foucault assume a vida como traço fundamental de tudo que é e de tudo que existe. A vida para Nietzsche é vontade de potência. Foucault denuncia a vida lá onde ela é prisioneira de si mesma. Este corpo preso. Para Deleuze, é puro devir e expressão do “Fora”. Para Foucault a vida é cheia de dobras, pregas e movimentos peristálticos. Foucault foi quem soube duplicar a vida ao infinito e, junto com ela, o corpo. (PETRONÍLIO, 2015-b, p. 2).

Embora naquela época não estudássemos os escritos dos filósofos citados por Petronílio, identifico agora que suas ideias atravessavam o nosso fazer, pois, refletir sobre as subjetivas prisões impostas ao corpo humano, assumir a vida que nele se processa, provocar devires e a própria potência do existir, foram questões que sempre se acoplaram ao fazer-dizer do Corpo-Cordão, interferindo ativamente em seus: 05 espetáculos (obras com mais de 20 minutos de duração), 03 trabalhos/suites de curta duração (entre 10 e 20 minutos de duração), 43 coreografias (obras de

até 10 min de duração) e 15 trabalhos comerciais/temporários (criações feitas por encomenda para algum evento específico – tal como campanhas publicitárias –, que geralmente não ficavam no repertório de apresentações constantes).

“Um Outro Eu” marcou a trajetória do Corpo-Cordão ao ponto de continuar interferindo em suas reflexões e, em 2015, gerar outra abordagem, dessa vez enfocando os efeitos produzidos na vida de uma pessoa em decorrência do uso de drogas, tais como a cocaína e o crack, dessa vez com um maior aprofundamento do que fora realizado na obra “Minha Escolha” (2005). A experimentação de vários/outros eus, vivenciada pelos/as dançantes desde de 2010, provocava uma desterritorialização de seu corpo e consequentemente de seu senso de pertencimento, suas identidades. A experiência de um movimento de entrada e saída do seu eu inventava novas formas de se identificar no e com o mundo, como nas palavras de Petronílio: “O corpo é este espaço demoníaco que nos permite fazer complexos movimentos para fora e para dentro, de entradas e saídas [...] cada corpo é um mundo e cada um inventa mundos possíveis” (2016-a, p. 11).

É no corpo do/a dançante, e suas relações com o meio, que a dança traça sua existência sociopolítica e cultural. Tal experiência entrelaçada a processos que reflitam sobre o próprio existir, nesse caso em processos de criação artística em dança, potencializa seu caráter político, inclusive as suas próprias relações com o mundo, e é através dessas relações que “poderemos impregnar de sentidos os campos de significação da dança: criaremos outras possibilidades de a dança/arte contribuir significativamente para (com) vivermos em sociedade de formas que não sejam as já conhecidas” (MARQUES, 2010, p. 39), até pois, a partir das desterritorializações do eu, produzidas naquele processo, os/as próprios/as dançantes se reterritorializavam em outros espaços, outros traçados de sua própria existência, inventando novos mundos possíveis.

Aquele tempo (de 2012 a 2015) os processos de criação em dança realizados no e pelo Corpo-Cordão cada vez mais passaram a se utilizar de improvisações, tanto para pesquisa de movimentos como para a própria composição de algumas obras em si, confundindo, por vezes, o pensamento dos/as dançantes que não sabiam se reconheciam essa ou

aquela obra como sendo uma criação em dança contemporânea, como *performance* (na perspectiva da *performance art*) ou outra. Mas, é preciso esclarecer que a interdisciplinaridade artística de diferentes linguagens e/ou técnicas de dança em um processo de criação não constituem por si só uma obra performática. Na maioria dos processos coreográficos pesquisados pelo Corpo-Cordão os resultados a que se chegou deram forma a obras que, também por terem seu formato estabelecido principalmente com sequências de movimentos corporais coreografadas, ou seja, pré-estabelecidas e executadas sempre na mesma perspectiva, são mais facilmente reconhecidas como obras de criação em dança contemporânea do que *performance*, até pelo fato de aquela, não sendo uma técnica específica, constituir uma gama de sistemas e processos desenvolvidos, estando o/a criador/a e/ou o/a dançante livre para utilizar o/s caminho/s que melhor lhe convierem, desde técnicas sistematizadas como o balé clássico ou mesmo da dança moderna, como por exemplo, as de Lester Horton, José Limón ou Martha Graham, até processos de pesquisa mais livres, combinando linguagens e, consequentemente, diversas qualidades de movimento, sem estar preso a uma estética específica, caso o queira.

Embora a arte da *performance* tenha seu período de desenvolvimento mais contundente a partir da década de 1950, tal qual a dança contemporânea, nessa já se encontra indícios de seus valores éticos e estéticos desde o início do século XX, com as ideias de precursoras da dança moderna tal qual Isadora Duncan. A dança contemporânea é permeada de diferentes poéticas que vem desde Duncan, passando pelo Judson Dance Theater⁷⁷, chegando até os dias atuais, e inscreve-se como uma presença dinâmica entre o/a dançante e o/a espectador/a, sendo, para Laurence Louppe⁷⁸ (2012), um encontro conceitual, afetivo, emotivo e sinestésico, onde “entre corpos, algo ecoa, não tanto a partir do que estes fazem, mas de um estado de corpo para ler, para decifrar” (Ibid., p. 44).

77 Coletivo composto por dançarinos/as, compositores/as e artistas visuais vanguardistas que, rejeitando os limites da então dança moderna, dentre outros, buscavam novas formas de produzir arte. Desenvolviavam suas atividades no Memorial Judson Church, em Greenwich Village (Manhattan – New York City). “Nos Estados Unidos da década de 1960, as correntes se multiplicaram assumindo títulos como dança pós-moderna, nova dança, espaço dança, entre outros” (PORTINARI, 1989, p. 160).

78 Laurence Louppe (1938-2012) foi artista da dança, escritora, crítica e historiadora de

A criação e a própria apreciação de uma obra artística passa pela experimentação/reflexão de vários fatores como o espaço, o tempo, o estilo, a caracterização, fluxos e cortes que se conectam e acabam por imprimir um peso, uma profundidade conceitual à própria composição. Uma possível dança contemporânea performativa pressupõe seu/sua dançante como autor/a, agenciador/a de seu próprio fazer, e não como um repetidor de ideias alheias, pois cria e recria seu dizer, no instante em que faz e diz com seu próprio corpo, mesmo que esse venha carregado de referências resultante de diversas conexões. No Corpo-Cordão, esse pensamento diferenciou o processo de criação do espetáculo “Tress” (2015), que possui um roteiro de acontecimentos, mas os/as dançantes agem de acordo com suas próprias escolhas no momento da ação, tempo presente, criando, a cada nova incursão (ida à cena), novos caminhos, outras conexões.

“Tress” marcou uma nova ênfase na busca de outras possibilidades, novos processos criativos para se produzir espetáculos, não só em dança, mas em busca de hibridismos que não limitassem o fazer artístico. Inspirado na resposta corporal que as pessoas têm ao sofrer os estímulos provenientes de uma vida/situação estressante, e, conseqüentemente, como essas afetam as relações das pessoas, consigo mesma e umas com as outras, o espetáculo coloca em cena algumas situações pelas quais a maioria das pessoas passam, diária e cotidianamente, inclusive nos dias atuais. Diferente dos processos criativos dos espetáculos anteriormente produzidos no e pelo Corpo-Cordão, esse não teve um roteiro previamente delimitado. Desde a ideia central (o estresse) até a definição de três núcleos de abordagem (trânsito, família e relacionamentos amorosos), todo o processo foi conduzido de forma que a colaboração dos/as intérpretes-criadores/as não ficava somente na expectativa de aprender alguma sequência de movimentos, ou mesmo em alguma sugestão simples, mas, passava por todas as experimentações, planejamentos e decisões, sendo que sua própria vivência constituía o caminho que operava mais incisivamente.

dança francesa, especializada em estética da dança e artes visuais. Ensinou na Universidade de Quebec – Montreal (Canadá).



Imagem 20: Espectáculo “TRESS” – Estreia no “Junta – Festival Internacional” – Teresina Shopping (PI-2015). Compilação de fotos capturadas de imagens de vídeo utilizando o recurso *print scream* (tecla Prt Sc do notebook) e editadas no programa *Nero PhotoSnap* por Roberto Freitas.

“Tress” não tem sequências de movimentos corporais pré-definidas, ou cenas 100% delimitadas, como aconteceu nos espetáculos anteriores, existem momentos nos quais se sugere o desenrolar de uma ação, mas que, a cada nova ida à cena, acontecem com novas conexões, uma coreografia diferente, onde o fazer-dizer daquele corpo dançante dá-se criando um novo mapa, mas, abordando o mesmo assunto.

Acerca das criações processadas no e pelo Corpo-Cordão, instintivamente tinha-se uma inquietação que se desdobravam em reflexões ético-estético-políticas as quais hoje podemos dizer que se comunicam com um pensamento de Fredric Jameson⁷⁹, quando reflete “sobre as efetivas possibilidades de uma arte política, ou crítica, no período pós-moderno do capitalismo tardio” (1997, p. 35), ou mesmo a qualquer tempo, considerando aqui que o fazer-dizer da dança por si só já assume esse papel, mesmo que inconscientemente.

⁷⁹ É um crítico literário e teórico marxista. Trabalha na Duke University com literatura comparada e romance. É conhecido por sua análise da cultura contemporânea e da pós-modernidade. Publicou: “Pós-Modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio” (1991) e “O Inconsciente político” (1981), dentre outros. Aqui contribuiu para se pensar em uma arte conscientemente politizada.

Ao todo, até 2015, o Corpo-Cordão levou à cena cinco espetáculos: “Entrelinhas” (2007); “Pessoas” (2011); “Retrodance” (2015); e, preparados em 2014 para as comemorações dos 10 anos de existência do grupo, também em 2015 estrearam “Lendaças” e “Tress”, todos com concepção e direção cênica de Roberto Freitas mas, em termos de composição coreográfica, a partir de “Pessoas”, a pesquisa de movimentos foi realizada com uma crescente participação dos/as próprios/as dançantes, que chegaram em “Tress” com o protagonismo de serem intérpretes-criadores/as. Hoje observamos que os espetáculos atuaram como agenciamentos de resistência a processos de marginalização do Corpo-Cordão. Por meio da dança subvertia-se a ordem de um esquadramento social que normalmente se imporia aos corpos daqueles/as dançantes como processo de minorização (GUATTARI; ROLNIK, 1996), corpos de jovens da periferia de uma capital nordestina (Brasil), vivendo em situação de vulnerabilidade social.

Não só pelo trabalho corporal realizado, aqui levando em consideração também a afirmação de Le Breton quando diz que: “O corpo é hoje um desafio político importante, é o analista fundamental de nossas sociedades contemporâneas” (2013, p. 26), como também por meio das escolhas feitas acerca dos temas a serem abordados pelo Corpo-Cordão, na teoria e/ou na prática de algum processo de criação, as atividades desenvolvidas no grupo, intencionalmente ou não, influenciaram na formação individual e coletiva de seus/suas partícipes. Essa influência, estímulo, provocação, ou como queiram denominar, em geral, para a vida social de qualquer pessoa já é de suma importância, que dirá para jovens em pleno processo de formação biológica, cultural e identitária.

2.4 Premiações – Fios que agenciaram macro e micropolíticas

O Corpo-Cordão iniciou sua trajetória sem nenhuma intenção de participar de festivais de dança competitivos, mas, a partir do início das aulas de Educação Física, em 2003, certa competitividade já se mostrava presente no meio dos/as jovens. Tal influência já existia, principalmente nos treinos esportivos, onde os/as estudantes queriam enfaticamente competir com outros times, outras escolas, o que acabou acontecendo, não só começamos a participar de torneios esportivos, como a ganhar troféus

e medalhas, fato que modificou o senso de pertencimento daqueles/as jovens, no sentido de elevar sua autoestima e com isso a perspectiva de uma vida melhor. Raquel Goedert e Stela Meneguel⁸⁰ afirmam que

A política educativa neoliberal fomenta a competitividade como estratégia para incrementar a produtividade e consequentemente aumentar o consumo, fazendo da educação uma mercadoria. Desta forma as instituições escolares não conseguem cumprir de fato sua função educativa, pois o mercado incentiva as desigualdades e busca a obtenção da rentabilidade a qualquer preço. A busca pela igualdade de oportunidades dá lugar a competitividade. (Ano 1, p. 8) ⁸¹.

Participar de competições, ora ganhando ora perdendo, foi mais um caminho que já havia marcado a minha própria trajetória de vida, principalmente junto ao Balé da Cidade de Teresina, companhia com a qual cheguei a ser condecorado como bailarino destaque no 17º Festival Internacional de Dança de Joinville, em 1999 (FREITAS; BREBIS, 2014), fato que constituiu enorme importância na minha vida, não só para elevação de minha autoestima enquanto dançante, mas também como dispositivo de abertura para novas conexões, no Brasil, e, principalmente, no estado do Piauí, na perspectiva de desenvolvimento profissional.

Possibilitar a participação de jovens em competições pode contribuir significativamente como dispositivo de motivação à própria prática da atividade em questão, dependendo, prioritariamente, em termos educacionais ou mesmo artísticos, da postura ética da pessoa que estiver à frente dos/as jovens do que da competição em si, e do resultado dela. Como transpareceram as palavras de Goedert e Meneguel (citação anterior) a lógica capitalista instaurada em nossas culturas procura enquadrar tudo sobre uma ótica mercadológica, inclusive a educação, mas, não se pode furtar os possíveis benefícios resultantes da presença de jovens em competições, tal como a lida com situações de conflito, o desenvolvimento

80 Raquel Goedert, mestre em Educação, é professora da Universidade Regional de Blumenau (FURB) e da educação básica da Prefeitura Municipal de Blumenau. Stela Meneguel, doutora em educação, colaborou na elaboração (2003) e implantação (2004-2006) do Sistema Nacional de Avaliação de Educação Superior (SINAES). Aqui contribuem para pensar sobre competitividade no meio educacional.

81 O ano de publicação não foi identificado, estabeleci então a legenda “Ano 1” para identificação na referência.

de valores éticos e até mesmo estéticos, a partir de uma participação bem orientada. A nosso ver, o pensamento de se considerar uma competição como meio, e não como fim, pode estabelecer uma relação benéfica para a formação de jovens artistas que, principalmente nos dias de hoje, quando estão inseridos/as numa malha cultural onde um prêmio é sinônimo de poder, uma conduta ética da/s pessoa/s responsável/eis pelos/as jovens (atletas e/ou artistas) em orientá-los/as torna-se mais importante do que ganhar o prêmio, ou seja, o processo é mais importante do que o próprio resultado obtido na competição.

No sentido de refletir sobre a competitividade e possíveis resultantes da aplicação desse conceito, Catalina Naomi Kaneta e Maria Tereza Silveira Böhme⁸² lembram que:

Para a sociedade grega helênica, os vitoriosos seriam todos aqueles que superassem seus limites físicos pautados por uma conduta moral inquestionável. A vitória sobre o adversário era uma decorrência desse processo, não o fim. Neste sentido, pode-se compreender a competição no esporte como auxiliar no processo de individuação promotora de aprendizado de habilidades de disputa como confronto, conflito, agressividade e o limite das mesmas, muitas vezes necessária em ambientes grupais. (2012, p. 5).

Relacionando o pensamento de Kaneta e Böhme com a trajetória do Corpo-Cordão, desde o início de sua participação em festivais competitivos (2005), foi trilhado um caminho onde o principal foco era o de mostrar o que estava sendo produzido por esse grupo, e o Festival de Dança de Teresina, na segunda metade da década de 2000, constituía o único grande evento de dança da cidade, tornando-se assim o principal local de encontro dos/as dançantes piauienses, território fértil para intercâmbios, zona de desterritorialização, como denotado nas palavras de Rayan Santos, falando sobre a 12ª edição daquele evento (2008): “Então a gente foi pro primeiro festival da minha vida. Gente! Foi uma coisa inovadora! Eu me transformei em uma pessoa totalmente diferente”. (Entrevista concedida

82 Kaneta é mestre em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pelo IPUSP (2009), e pesquisadora do Grupo de Estudo e Pesquisa em Treinamento Esportivo Infante Juvenil (GEPETIJ), dentre outros. Böhme é livre docente em Treinamento Esportivo pela USP (1999), dentre outros, atuando principalmente nos temas: Esporte Infante-Juvenil; Treinamento a Longo Prazo e Talento Esportivo. Aqui ajudam a reforçar a reflexão de como se utilizar da competitividade na lida com crianças e jovens.

para essa pesquisa em 30/05/2016). A vivência coletiva no mundo da dança (termo comumente utilizado por dançantes para se referir ao meio onde se vive a dança, tal como nos festivais) levava os/as dançantes a experimentar diversas sensações e, por meio dessas, criar afectos, potencializar devires, auxiliando assim, como no pensamento de Kaneta e Böhme, em processos de individuação, aprendendo a lidar com disputas e confrontos, dentre outras situações.

Relativo à participação do Corpo-Cordão em festivais competitivos, o grupo sempre procurou estar preparado para ganhar e para perder, mas acima de tudo foi provocado a aproveitar todas as conexões possíveis, principalmente a de fazer com que o mundo da dança tomasse conhecimento das obras que eram produzidas por ele. Sucedeu que, o desempenho do grupo foi além do que era esperado, e, ao final de sua primeira década de existência, o Cordão Grupo de Dança havia conquistado um número de 52 premiações, dentre troféus, comendas e outras honrarias⁸³, em festivais de dança no Piauí (nível estadual), Ceará (nível norte-nordeste) e São Paulo (nível internacional).

Como resultado daquelas conquistas observamos no elenco o aparecimento de uma autoafirmação que foi além de uma euforia inicial por ter ganhado um prêmio: “A gente não imaginava chegar em algo tão grandioso, mas a gente conseguiu” (Auria Nascimento em entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016). Um senso de pertencimento a um campo social (o próprio grupo) que, com os prêmios, tornava-se privilegiado, e que, para muitos outros campos sociais, tais como a família, a escola e até mesmo o próprio governo e a sociedade em geral, tais resultados acabavam por endossar o trabalho do grupo como sendo um trabalho com qualidade. Para muitos uma obra artística só tem valor depois que ganha um ou vários prêmios, e tal informação pode, por vezes, atuar como decisiva para a abertura de algumas portas, principalmente quando se fala de subvenção e/ou patrocínio. Para um grupo formado por artistas estudantes infanto-juvenis, ou mesmo adultos/as, de qualquer cidade do Brasil, tal pensamento acaba por constituir um caminho para

83 Para lista completa das premiações conquistadas pelo Corpo-Cordão (2005-2015) ver: FREITAS, Roberto; BRÉBIS, Flavio. Arte, educação e inclusão: 10 anos de cordão grupo de dança. Teresina: Gráfica SP Ltda., 2018.

sua existência, pois, para manter-se vivo, existem custos, e na maioria dos casos, dos grupos de dança, não se tem o mínimo necessário para se desenvolver um trabalho que queira trilhar uma longa trajetória, menos ainda se o pensamento envolver um caminho de profissionalização. Os prêmios nesse caso tornam-se moeda de troca, principalmente no trato com as administrações públicas e políticos em geral. A arte a mercê das políticas de administração e não políticas de estado.

Nesse sentido Boga reforça que:

O entusiasmo da transformação pela cultura sem dúvida impulsionou vários artistas a enveredarem num processo de transformação social, norteados pela idéia [sic] de uma sociedade mais justa. E, no Brasil, não há como separar essa questão das realidades que o próprio artista muitas vezes enfrenta para sobreviver (2007, p. 127).

Com o trabalho que vinha sendo desenvolvido, somando-se aos prêmios que estava conquistando em nível local, o Corpo-Cordão conseguiu chamar a atenção da Prefeitura Municipal de Teresina (PMT), por meio da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SEMEC), que, cada vez mais apoiou e deu suporte para o desenvolvimento daquelas atividades. Uma das maiores conquistas foi a construção da sala de dança (2008), construída e aparelhada para esse fim.

Ao ser observada a atuação e reconhecimento público que o Cordão Grupo de Dança vinha obtendo, principalmente por meio dos prêmios conquistados em festivais de dança, matérias jornalísticas da imprensa escrita e televisiva local, e a própria observação *in loco*, em 2008, em resposta a requisição feita por meio da direção do grupo e da Escola Cordão, a SEMEC resolveu autorizar a construção de uma sala de aula de dança, com dimensões e aparelhamento específicos para o desenvolvimento das atividades do Corpo-Cordão. Tal ganho foi de suma importância para o trabalho que se seguiu, possibilitando, àquele tempo, um maior e melhor estudo/pesquisa e aproveitamento das aulas, ensaios e processos criativos, proporcionando assim a potencialização de novos fluxos, outros devires. A partir de então o trabalho foi prioritariamente desenvolvido dentro da sala, mas nunca abandonamos o pátio, até mesmo, pois, quase sempre,

nos ensaios ou mesmo nos exercícios de criação, o grupo era dividido em subgrupos e precisava de mais de um espaço para desenvolver as atividades; o pátio sempre é o primeiro espaço a ser requisitado.

Na sequência, em 2010, a PMT / SEMEC autorizou a execução do projeto que previa a participação do grupo no 18º Passo de Arte Competição Internacional de Dança, em São Paulo – SP. As três viagens que o grupo realizou (2010 – 2011 – 2012), foram custeadas pela Prefeitura de Teresina, sendo que nas duas últimas, passamos por dois festivais, o Passo de Arte Norte-Nordeste (Fortaleza – CE), que atua como uma seletiva para o Passo de Arte Competição Internacional (São Paulo – SP). Tais participações legaram ao grupo um saldo de 09 prêmios de nível norte-nordeste e 04 de nível internacional (2011 – 2012), sendo que, em nossa primeira viagem, as duas coreografias apresentadas obtiveram colocação de 4º lugar em suas modalidades e categorias, porém tais colocações foram recebidas como prêmios, pois, além de ser uma colocação onde após o 4º lugar haviam inúmeros grupos, do Brasil e do exterior, nossas obras não receberam nenhuma nota abaixo de 07, numa escala de 0 a 10, ou seja, não deixamos de ser classificados entre os três primeiros por termos um trabalho considerado ruim pela banca julgadora, mas, porque haviam trabalhos melhores; lembrando as palavras de Kaneta e Böhme (2012 – p. 108 dessa) tal fato foi considerado como uma verdadeira vitória.

A conquista dos prêmios de nível internacional, dentre outras aberturas, provocou um aumento no número de apresentações que o grupo realizava em média, por ano, bem como uma maior procura da mídia local em divulgar o trabalho do grupo, o que proporcionou um aumento significativo de público atingido naqueles anos, como podemos observar na tabela 1:

TABELA 1: ESTIMATIVA DA QUANTIDADE DE APRESENTAÇÕES E
PÚBLICO ATINGIDO PELO CORDÃO
GRUPO DE DANÇA (FEV 2005 - FEV 2015)

ANO	QUANTIDADE DE APRESENTAÇÕES REALIZADAS ⁸⁴	PÚBLICO ESTIMADO (EM N° DE PESSOAS) ⁸⁵
2005	05	1.900
2006	08	4.300
2007	09	3.800
2008	14	67.220
2009	11	63.450
2010	15	55.700
2011	40	115.890
2012	42	202.900
2013	44	71.310
2014	52	91.380
TOTAL	240	677.850

Como podemos observar na tabela 1, a partir de 2011 dá-se um salto significativo no número de apresentações, o que consequentemente influenciou a quantidade de público atingido por ano e, levando em consideração a quantidade de apresentações televisivas, quando se tem um maior alcance de visibilidade, o Corpo-Cordão chegou, em 2012, a uma marca expressiva de pessoas que teriam apreciado uma ou mais de suas obras coreográficas. Também podemos observar que, embora o ano com maior quantidade de apresentações em geral tenha sido 2014, estabelecendo um crescimento linear no número de apresentações por ano, mas, em termos de apresentações televisivas, 2012 teve maior alcance, precisando ainda esclarecer que, para os registros do Cordão Grupo de Dança, só se contabilizou um percentual de 10% do ibope informado pelas emissoras de TV.

Existem no mundo da dança questionamentos acerca da importância de festivais competitivos, que para muitas pessoas pode tornar-se depreciativo do valor artístico das obras, mas, por minha própria

84 Dentre estas estão incluídas apresentações realizadas em quatro Estados Brasileiros: Piauí, Ceará, Maranhão e São Paulo. Também as apresentações feitas em programas de TV de várias emissoras.

85 Valores aproximados com base nos registros do Cordão Grupo de Dança.

vivência e resultados obtidos com o Corpo-Cordão, reafirmo que cada tipo de evento tem o seu valor. Também é comum nos festivais ouvirmos questionamentos acerca dos resultados obtidos, onde muitos grupos se colocam como não entendedores de certa classificação. Nesse sentido, o Corpo-Cordão sempre procurou entender aquele que consideramos o principal recorte quando, por decisão própria, nós resolvemos participar de uma competição: o fato de que seríamos avaliados e comparados, e que tal avaliação se daria pelo viés de uma banca julgadora específica. Refletimos então sobre o fato de quem constituiria tal banca julgadora, e, no caso do Passo de Arte, sempre foi composta de profissionais com reconhecido trabalho no Brasil e/ou no exterior, o que nos trouxe um reforço ao pensamento de que tal prática, o julgamento, se dava por meio de um posicionamento ético-estético-político experiente, nos parâmetros daquela banca (como em qualquer processo seletivo), podendo constituir, dessa forma, uma valiosa conexão na formação de jovens artistas. Ainda mais em festivais onde uma determinada modalidade e/ou categoria, caso não haja concorrentes com qualidade técnico-interpretativa considerada suficiente, segundo a banca julgadora, a mesma pode não ter vencedores/as, mesmo que haja inúmeros/as concorrentes, o que demonstra um elevado nível de avaliação das obras apresentadas.

Contudo, sem nós, ou talvez com alguns, mas não muito apertados, a título de reflexão surgiam vários questionamentos, tais como: será que estamos indo pelo caminho certo? Será que existe um caminho certo? Até que ponto a conquista de prêmios é benéfica na formação de jovens artistas?

As premiações e as viagens, com todos os atravessamentos provocados pelo valioso intercâmbio cultural proporcionado naquelas ocasiões, traçaram novas possibilidades de caminhos para o Corpo-Cordão. Muitos/as dos/as dançantes do grupo iniciaram seus estudos em dança sem a pretensão de uma profissionalização, mas, com a conquista de prêmios, principalmente os de nível internacional, desenvolveram uma autoestima que valorizava a ideia de que poderiam chegar mais longe, aonde eles/elas quisessem, inclusive dançar em uma companhia profissional. Agora podemos perceber que a falta de um pensamento inicial de profissionalização em dança, por parte dos/as dançantes do Corpo-Cordão, constituía-se

devido ao descrédito que era dado às suas próprias capacidades, e que as premiações conquistadas atuaram como potencializadoras da autoestima, inclusive apontando para uma possível direção de estudos de nível superior em dança, o que não aconteceu, até agora, devido a não existir tal oferta em Teresina-PI.

Mediante tais colocações não pode ficar de fora dessa reflexão o que foi apontado por Márcia Strazzacappa⁸⁶, quando fala em seu artigo “O Swing do ensino de dança no Brasil: um balanço de quase duas décadas” sobre algumas das questões, jurídicas e estruturais, envolvidas na utilização da dança nas instituições de educação:

No ano de 2014, identifica-se que há no país mais de quarenta cursos superiores de dança espalhados pelas cinco regiões; há uma maior mobilidade de estudantes e de profissionais, contribuindo para a diversidade na formação; há um número significativo de produção de dança e sobre ensino de dança, fruto do aumento na oferta de pós-graduações; há em trâmite em Brasília uma nova Lei que visa complementar o artigo 26 da LDB destacando a dança como linguagem a ser ensinada na educação básica brasileira. Por outro lado, não há licenciados em dança em número suficiente para atuar junto as escolas, uma vez aprovada a Lei. Há ainda inúmeras dificuldades jurídicas para a inserção dos licenciados neste mercado de trabalho, não há escolas de educação básica com infraestrutura física e humana para abarcar o ensino de dança, não há muitos projetos sobre ensino de dança em território nacional bancados por ações públicas e os existentes sofrem para conseguir permanecer em função de desafetos político-partidários (STRAZZACAPPA, 2014, p. 102-103).

Identificamos nas palavras de Strazzacappa a realidade vivida pelo Corpo-Cordão, bem como todos/as os/as artistas da dança em Teresina, e no Brasil, principalmente relativo às questões políticas que envolvem os avanços na educação brasileira, e mesmo as questões jurídicas onde, mesmo aprovadas as leis, muitas não conseguem ser postas em prática. Contudo, atualmente, já se pode identificar uma pequena melhora nesse panorama quando, em decorrência da Base Nacional Comum Curricular

86 Márcia Maria Strazzacappa Hernandez é Livre Docente (2015); graduada em Pedagogia (1994) e em Dança (1990) pela UNICAMP, dentre outros títulos. Desenvolve pesquisa nos campos da Educação e da Arte, tendo como foco os processos de criação, formação de professores, educação estética e educação somática. Aqui contribuiu para pensar sobre um possível caminho de profissionalização em dança no Brasil.

(BNCC/2018), alguns sistemas de ensino já estão reformulando seus currículos e, dentre outras, acrescentando a Dança enquanto disciplina, a exemplo das Escolas de Tempo Integral (ETIs) da Rede Pública Municipal de Teresina⁸⁷.

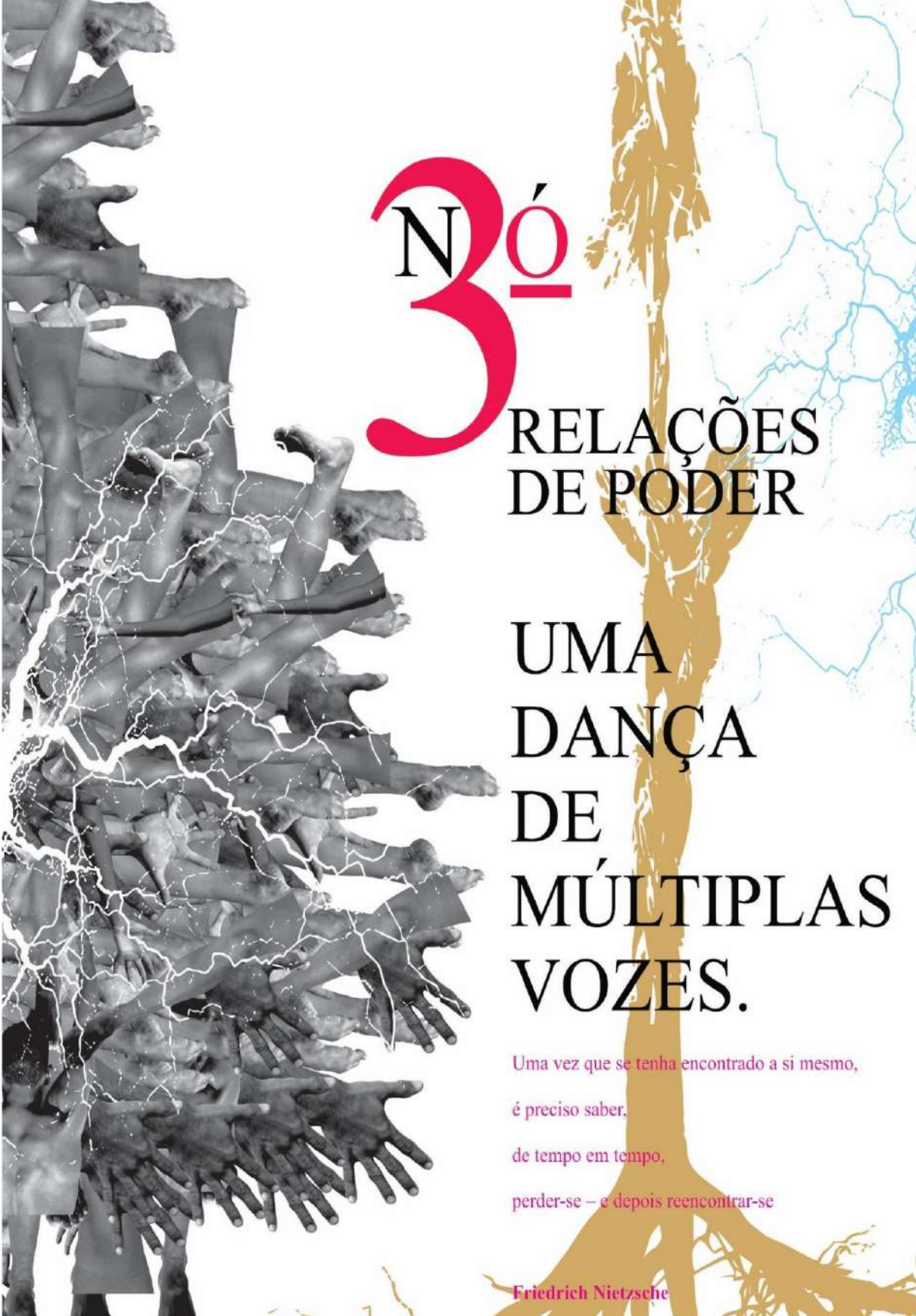
A cada dia que passa não só o Corpo, como também a Dança, vem conseguindo ampliar sua área de atuação/intervenção, quer seja com foco voltado para pesquisa acadêmica e/ou artística, quer seja no ensino, dentre outras. Tal ampliação acaba por redimensionar uma possível configuração pré-existente daquele campo social, que chamamos de mundo da dança, o que por fim interfere nos planos macro e micropolíticos envolvidos, no sentido de buscar melhoramentos para, dentre inúmeros outros objetivos, uma crescente e contínua legitimação da dança enquanto potencial área de conhecimento, educativamente ainda pouco explorada. A atuação do Corpo-Cordão cada vez mais tornou-se um ato político no sentido de valorizar a arte da dança e seu acoplamento na composição de identificações que o levasse a desterritorialização de subjetividades engessadas, à valorização da obra de arte de dança, dos/as dançantes, e à própria afirmação da vida. Tal fato nos levou a ter que discutir, na práxis, tal influência (a conquista de prêmios; a elevação da autoestima; dentre outros) e, principalmente, tentar perceber de que forma àquela mesma influência se comunicava com o trabalho que era desenvolvido no e pelo grupo. Como lidar com o paradoxo de uma crescente elevação da autoestima de jovens dançantes em um mercado de trabalho ainda pouco desenvolvido? Que caminhos seguir na trajetória de uma vida dançante em Teresina - Piauí?

A experiência de conquistar premiações atuou para o Corpo-Cordão como agenciamento de possibilidades não imaginadas, uma valorização de si, e da própria vida de tal modo que, a cada novo prêmio conquistado, aquele corpo era desterritorializado, e em seguida reterritorializado em outro/s lugar/es, novas possibilidades de subjetivação. Foi na presença da dança, no plano da experiência dançante, que aconteceu

87 Ver: FREITAS, Roberto. A dança na educação básica da rede pública municipal de ensino de Teresina/Piauí: uma realidade em crescimento. Revista da FUNDARTE, nº 37, p. 298-315, Janeiro/Março 2019. Disponível em <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

o fazer~dizer do Corpo~Cordão que, a partir de então, começou a refletir sobre outros questionamentos, tal como o mercado de trabalho para a dança em Teresina.

Acreditamos que os mapas delineados nesse capítulo trouxeram um melhor panorama do que foi a trajetória do Corpo~Cordão, aprofundando-se em informações mais detalhadas acerca dos territórios que esse habitou/a, desde o espaço físico à escolhas ético~estético~políticas, principalmente relativo às técnicas e processos de dança que permearam o seu fazer, constituindo assim o seu dizer, mas é possível mergulhar um pouco mais nesse corpo, em seus membros, que juntos/as formam um todo, múltiplos fios que se separaram e se uniram para produzir a força do cordão, múltiplas vozes que precisaram perder-se para poderem se re/encontrar, e, dessa forma, perceberem-se como parte integrante e ativa nas relações de poder.



NÓ

RELAÇÕES
DE PODER

UMA
DANÇA
DE
MÚLTIPLAS
VOZES.

Uma vez que se tenha encontrado a si mesmo,
é preciso saber,
de tempo em tempo,
perder-se – e depois reencontrar-se

Friedrich Nietzsche

3º NÓ – RELAÇÕES DE PODER – UMA DANÇA DE MÚLTIPLAS VOZES

Para ampliar as trajetórias que operaram/operam nessas cartografias acreditamos ser importante conhecer um pouco mais das potências que compõem o território selecionado como agentes para essa pesquisa, para tanto traçaremos um perfil dos/as dançantes selecionados/as, que bancam o todo do Corpo-Cordão, certos de que, nesse traçado, teremos um panorama do universo total do grupo ao longo de seus 10 primeiros anos de existência, provocando assim um mergulho vertical nas relações que se processaram e possíveis conflitos identificados, advindos, dentre outros lugares, das relações de poder que operaram naquela trajetória, dando passagem para a voz de cada fio do cordão, compondo assim um diálogo de múltiplas vozes.

Nesse sentido, uma dimensão que a pesquisa trouxe, pensando na aproximação que Nietzsche faz entre vida e arte, aqui nas palavras de Rosa Dias, foi “da arte de criar a si mesmo como obra de arte, isto é, de sair da posição de criatura contemplativa e adquirir os hábitos e os atributos do criador, ser artista de sua própria existência” (2011, p. 20), que, na trajetória do Corpo-Cordão, identificamos em atitudes autônomas que muitos/as adotaram, como observado nas palavras de Marcos Oliveira: “Eu acho que a questão da independência também foi bem marcante, porque no Cordão a gente também aprendeu a se virar sozinho, a ser responsável pelos próprios atos, e a não colocar a culpa nos outros, e tentar resolver de alguma forma os problemas que a gente tinha na vida” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016), mas que, aqui fazendo uma relação com as relações de poder que operaram no grupo, Marcos também coloca que “sempre teve essa questão, essa pressão, que

realmente foi **uma pressão muito grande**” (Ibid. – o grifo significa uma ênfase dada na voz, durante a entrevista). A pressão de que Marcos fala retrata a insistente exigência, durante a trajetória do grupo, que buscou enlaçar os/as dançantes no pensamento de que os/as mesmos/as deveriam procurar se posicionar com veemência frente aos acontecimentos de sua dança, e consequentemente, de sua vida; que ao mesmo tempo em que compunham um bando, também deveriam afirmar-se enquanto pessoas únicas, com suas singularidades, diferenças que deveriam ser assumidas e valorizadas a partir do próprio bando.

As maltas, os bandos são grupos do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra em órgãos de poder. É por isso que os bandos em geral, mesmo de bandidagem, ou de mundanidade, são metamorfoses de uma máquina de guerra, que difere formalmente de qualquer aparelho de estado, ou equivalente, o qual, ao contrário, estrutura as sociedades centralizadas. (DELEUZE; GUATTARI, 1997-b, p. 21).

No traçado que ora se apresenta poderemos constatar algumas ramificações desse rizoma (a pesquisa) que, embora em traços individuais, conectam-se e desconectam-se a outros fios conforme seja o indício da invenção de sua própria máquina de guerra, seu eu, ou outro/s eu/s, descentralizando pensamentos e atitudes anteriormente estruturadas, advindas de uma sociedade centralizada (aqui relacionando com o dito por Deleuze e Guattari, na última citação). Embora aqui algumas características sejam apresentadas como individuais e/ou particulares, tais atravessamentos traduzem a realidade do grupo como um todo, que é uno enquanto grupo, mas também múltiplo, em cada dançante em particular, em cada fio daquele cordão. Cada perfil foi lido e autorizado para publicação pelos/as próprios/as dançantes.

3.1 Traços potenciais, fio a fio

Daremos preferência nesse traçado por uma ordem que segue a mesma sequência em que foram realizadas as entrevistas, devido às conexões que foram operando durante aquele trajeto, tanto nas conversas realizadas quanto no diário de campo registrado.

AGADAYANA PEREIRA DO NASCIMENTO

– AGDA NASCIMENTO

Atualmente com 21 anos de idade, cursa hoje o 5º período do curso de fisioterapia, em uma faculdade particular de Teresina, custeada pelo FIES (programa do governo federal). Agda vem de uma família de baixa renda que no início não apoiou seus estudos em dança, mas que, com o tempo, passou não só a apoiar como também a incentivá-la na busca da profissionalização.

“É incrível! Descobrir que tudo que eu faço é dança! Por mais que eu esteja calada, ou parada, é dança!” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016).



Imagem 22: Agda Nascimento (PI-2015).
Foto: Acervo particular do grupo.

Com um talento facilmente detectável Agda deixou a música (tocava flauta doce) para seguir o caminho da dança. De sorriso espontâneo, mas humor inconstante, não gosta de coisas difíceis, porém, em geral não se nega a uma boa batalha, tal como apreender a técnica clássica em seu corpo, a não ser que esse (o corpo) dê indícios de que está no seu limite. Para ela o balé clássico acabou se tornando uma frustração quando da descoberta de que apreendê-lo não seria tão fácil quanto parecia, ao assistir alguma apresentação. Agda atribui uma grande parcela do seu senso de responsabilidade à sua experiência vivenciada no Corpo-Cordão, embora que, muitas vezes, quando fale sobre isso, ela se mostre com certo ar de descontentamento. Talvez isso aconteça pelo fato de ela ter descoberto que a dança a nível profissional não é tão fácil quanto parecia em seus primeiros anos, enquanto aluna numa aula de dança onde prevalecia a alegria de se movimentar, dançando despretensiosamente. Dançar a nível profissional para ela não é o mar de alegrias que conheceu quando do início de sua vida dançante, quando tudo que ela precisava para entrar em um espaço que se fizesse palco, e se mostrar para um público, era somente estar presente nas aulas, pois o restante lhe era proporcionado fácil e gratuitamente: figurino, transporte, lanches, palco, aulas, obras coreográficas, dentre outros requisitos de estrutura física e de informação.

Agda parece viver em eterno conflito consigo mesma, no que diz respeito às decisões sobre qual caminho tomar para sua própria vida, e vem, há 11 anos, apostando na dança como caminho de um encontro

que, aparentemente, parece que ainda está por vir. Afirma não gostar de trabalhos de improvisação em dança, e tampouco dos formalismos do balé clássico, mas, ao ser requisitada para iniciar alguma pesquisa de movimentos, para criação de uma determinada obra artística em dança, tende a realizar improvisações com um forte teor artístico, o que denota que sua fala verbalizada se distancia do dizer de seu corpo, paradoxo por ela mesma já identificado, mas ainda não consciente em seu discurso verbal. Ao mesmo tempo em que se posiciona com a vontade de trilhar em sua vida outros caminhos que não o da dança, Agda fala sobre o fato da mesma, a dança, ter tomado de conta de sua vida: “Aos poucos foi falando, foi gritando, foi se movendo duma forma que não foi só corporal, não foi só internamente e nem externamente [...]” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016). E ainda assim, diz achar que pode seguir outro caminho profissional, que não o da dança.

Ao falar sobre sua experiência com o Corpo-Cordão ela enfatiza como um dos maiores legados, adquiridos pelo trabalho junto ao grupo, o senso de responsabilidade e as relações de amizade que se processaram, mas, ao mesmo tempo, demonstra ter sido incompreendida ou mesmo desvalorizada com relação a sua participação nas obras do grupo, pensamento que me remete à minha própria trajetória enquanto aluno dançante, na convivência com inúmeros/as outros/as artistas que sempre se queixavam de questões como as de Agda, como por exemplo: Por que eu não estou dançando na frente? Por que eu não danço um solo ou um duo? Por que o coreógrafo não me escolheu para isso ou para aquilo? Questões que sempre vi surgir de um lugar que mais parecia vindo do ego do/a próprio/a artista, e que emergiam claramente sem uma prévia auto avaliação sobre questões tais como: o que está faltando para o coreógrafo me escolher para aquele trabalho? Tenho o perfil necessário para dançar aquela obra? Em que medida eu estou contribuindo para ficar fora da fila da frente, naquela coreografia de conjunto? Tenho segurança técnica e/ou autonomia artística para dançar um solo ou um duo? Várias questões inerentes a um processo de formação onde a maioria dos/as artistas se acha incompreendido e/ou desvalorizado, mas que não avaliam a sua condição de estudante, nem a medida de sua própria contribuição para a emergência de tal situação.

Ao final da conversa com Agda fiquei com uma sensação de que ela, ao mesmo tempo em que reconhece o valor de sua experiência com o grupo, também se ressentia de algo, que eu não consegui identificar se era diretamente referente a minha posição enquanto diretor ou se era com ela própria, referente a suas indecisões pessoais, que dentre outras passagens, fica latente no fato de ela ressaltar sua atual presença no grupo, sem se lembrar de já ter tentado sair do mesmo, e falar constantemente (fora da conversa) na ideia de fazê-lo, parar de dançar. (DIÁRIO DE CAMPO – 26/05/2016).

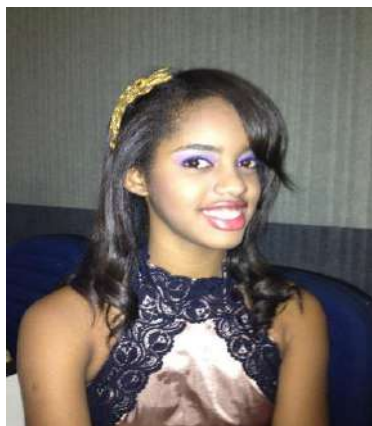


Imagem 23: Auria Nascimento (PI-2014).
Foto: Acervo particular do grupo.

AURIALAYANA PEREIRA DO NASCIMENTO

– AURIA NASCIMENTO

Hoje com 19 anos Auria está trabalhando como representante de atendimento (telemarketing). Começou a dançar por influência de sua irmã Agda, e devido a ter se encantado com a alegria e o figurino que eram mostrados pelo Cordão Grupo de Dança no pátio da Escola Cordão, mais especificamente do espetáculo “Entrelinhas”, no qual os/as dançantes vestiam-se de colegiais.

“Com o tempo a gente foi praticando e foi vendo que aquilo [a dança] não era um bicho de sete cabeças, e que a gente tinha capacidade de aprender” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016).

Para Auria a dança não era uma possibilidade de profissão, tanto que no final de 2014, quando as coisas começaram a apertar financeiramente em sua casa, deixou a dança e começou a trabalhar como representante de atendimento (telemarketing), tendo retornado para o grupo em março de 2016. Sobre sua saída do grupo Auria coloca:

Eu tive essa decisão porque eu senti uma certa dificuldade, até mesmo porque, seguir carreira em dança, a gente passa por muitas tribulações. Então, ser artista não é fácil. A gente sente uma certa dificuldade até mesmo em questão financeira, então, no caso eu senti essa necessidade na época porque, eu precisava trabalhar, precisava de algo fixo (Ibid.).

Parece que Auria encara a vida com mais tranquilidade do que sua irmã Agda. Ao tratar sobre o tempo de sua ausência do grupo ela relata calmamente a saudade que sentiu, mas que se deu por uma necessidade que a dança e o grupo não estavam conseguindo suprir. Mesmo perdendo-

se nas palavras, o que aconteceu algumas vezes durante nossa conversa, na entrevista ela demonstrou uma clareza de intensão em suas decisões, inclusive quando colocou sua incredulidade, quando de seus primeiros anos com o grupo, com relação a uma progressão de conquistas, um futuro profissional, chegando a colocar que os/as integrantes do grupo, não esperavam chegar em “algo tão grandioso” (p. 109 dessa), referindo-se também às premiações conquistadas, e, posteriormente, ao próprio currículo do grupo e *know-how* que este atingiu frente à sociedade Teresinense.

Acredito que a própria situação financeira da família sempre levou o pensamento de Auria a uma relação dança x emprego (ganho financeiro), ideia que esbarrou na difícil situação de sobrevivência de artistas, no Piauí e no Brasil. Apesar de tal pensamento ela acredita que sua participação no grupo ajudou muito quanto a sua desinibição e preparo para outras atividades profissionais, que não só a dança, tal como falar em público ou controlar seu nervosismo em uma entrevista de emprego. A socialidade experimentada no grupo, advindas das atividades da dança, bem como as sensações e conexões resultantes da ida à cena (apresentações ao público) teriam lhe proporcionado certa autoconfiança para agir com autonomia emocional em determinadas situações, que não só suas próprias incursões enquanto dançante, em ações artísticas.

Na conversa com Auria fiquei com um gostinho de quero mais, mas eu não queria correr o risco de ultrapassar um limite de liberdade para sua fala, até, pois, nesse momento, começo a perceber ansiedades e sentimentos que eu talvez não tenha prestado muita atenção em anos anteriores, principalmente nos últimos, quem sabe pelo foco na “responsabilidade”, como frisou Agda, no trabalho com a dança após o grupo ser premiado em nível internacional. Em que medida a dança no Corpo-Cordão deixou de ser diversão e passou a ser obrigação? (DIÁRIO DE CAMPO – 26/05/2016).

MARCOS THIAGO ABNER LEITE DE OLIVEIRA

– MARCOS OLIVEIRA

Hoje com 20 anos de idade Marcos terminou em 2016 o curso de tecnólogo em segurança do trabalho, no Instituto Federal de Educação do Piauí (IFPI) e já está cursando jornalismo na UFPI. Começou a dançar encantado com o meio que a dança lhe apresentava, um universo de alegria onde as pessoas estavam sempre felizes e sorridentes (aqui abordando seus primeiros contatos com o Cordão Grupo de Dança, no pátio da Escola Cordão).

“Eu não consigo ser aquele tipo de bailarino que dança tudo, sempre tive dificuldade, mas eu sempre quis a dança contemporânea” (Roda de conversas realizada para essa pesquisa em 03/10/2016).



Imagem 24: Marcos Oliveira (PI-2016).

Foto: Acervo particular do dançante.

Filho de professor/a, Marcos sempre foi um dos alunos mais estudiosos dentre os membros do Corpo-Cordão. De pai e mãe separados, a família nunca foi um de seus incentivadores à carreira profissional na dança, sonho que ainda hoje divide sua atenção com os outros atravessamentos que vão se processando.

Apaixonado por balé clássico Marcos passou, desde o início de seu percurso na dança, por momentos muito difíceis, tal como, quando por motivos de contusão, teve que parar de dançar por um ano inteiro (2013), o que o levou a ter depressão. Sua estatura, sempre bem desenvolvida, chegando à idade adulta com a marca de 1,94m de altura, e seu gosto maior pela técnica clássica, considerado em seu pensamento (naquela época) como sendo uma oposição à dança contemporânea, o levou a ter dificuldades em dançar algumas das obras criadas no e pelo Corpo-Cordão.

Eu acho que eu realmente comecei a mudar foi quando eu comecei a perceber que eu podia juntar as técnicas que eu já estava aprendendo, que era o balé clássico e a dança contemporânea, e um dos pontos negativos que eu acho que eu tive foi não saber aproveitar os cursos e as aulas que eu tive de improvisação, e as aulas mais livres de criação em dança. Eu detestava! Ainda não gosto! (Entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016).

Embora sempre provocado, Marcos levou muito tempo para descobrir que seu tamanho, ao invés de ser um empecilho, poderia ser um grande diferencial em seu desempenho artístico, mas ele achava difícil

controlar o tamanho de seu corpo. Aos poucos ele foi se conscientizando desse fato, porém, por mais que se esforçasse, não conseguia atingir o domínio corporal que desejava para seus movimentos (aqui pensando na perspectiva da técnica do balé clássico), o que por fim ocasionava certo descontrole em determinadas movimentações de cunho mais técnico, quando de sua ida à cena. Seu gosto pela técnica clássica, e consequente busca de domínio da mesma, na maioria das vezes o cegava para o fato de que ele poderia se dar melhor se empenhasse seus investimentos na dança em outras técnicas e/ou processos menos cartesianos. Porém, Marcos não gosta de incertezas e vê nas aulas e trabalhos de improvisação uma liberdade que se contrapõe à organização que supostamente já está acostumado, um plano de pensamento ligado a metodologias de ensino da técnica clássica, adotadas por muitos/as professores/as. “Na improvisação você começa um trabalho e quando você termina já é outra coisa, completamente diferente, e quando você faz alguma coisa boa, e depois você não consegue fazer aquilo de novo, você fica bem frustrado”. (Ibid.). Tal como Agda, quando Marcos se dispõe a produzir algum trabalho numa perspectiva de processo criativo mais aberto à improvisação e/ou caminhos menos esquadrinhados (mesmo como utilizar a técnica clássica em uma perspectiva contemporânea), sempre consegue atingir um resultado no mínimo instigante, com um excitante valor estético.

Em termos de estudos, opondo-se à sua família, ele acredita que sua experiência com a dança, principalmente enquanto membro do Corpo-Cordão, ao invés de lhe atrapalhar, o ajudou de várias formas, inclusive a superar dificuldades tal como a vergonha de falar em público. Atualmente (2016) não está dançando regularmente devido à carga horária dos estudos em que se encontra, compromissos assumidos em sua formação enquanto jornalista.

A postura tranquila e esclarecida de Marcos hoje não se parece muito com a euforia contida que ele demonstrava enquanto adolescente. Acredito que tal comportamento também tenha haver com sua atual liberdade de orientação sexual, a qual, mesmo no ambiente do grupo, notoriamente mais aberto para tais questões, ele tinha restrições, relativo a assumir seus desejos e preferências sexuais e, também por essa questão, acabava por assumir ele próprio uma postura discriminatória, como demonstram algumas de suas

falas, tal como quando eram requisitados para formarem pequenos grupos: “[...] eu sempre ia para as mesmas pessoas, porque eu não gostava das outras. Mas eu sabia que eu tinha que trabalhar com as outras pessoas, porque elas também eram do grupo, e eu não podia ser egoísta, trabalhando só com as mesmas pessoas”. Achei importante perceber a tranquilidade e força dos posicionamentos de Marcos hoje, inclusive quando tentou amenizar o fato de ter dito que achava minha metodologia arcaica, referindo-se às minhas cobranças e exigências no grupo. (DIÁRIO DE CAMPO – 26/05/2016).

LARISSE MONTGOMERY DE O. NASCIMENTO
– LARISSE MONTGOMERY



Atualmente com 21 anos de idade Larisse está recém-graduada em Educação Física, pela UFPI (2015). Começou a dançar por desejo de ser uma bailarina. Aos 08 anos de idade começou a estudar na atual Escola Estadual de Dança Lenir Argento – Piauí (EEDLA)⁸⁸, fazendo o curso de balé clássico, e, por ser aluna da Escola Cordão, espontaneamente, ingressou no grupo. “A gente trabalhava muito o que era da gente mesmo, fazendo com que a gente colocasse pra fora uma outra pessoa, uma outra identidade” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016).

Imagem 25: Larisse Montgomery (PI-2011).
Foto: Acervo particular do grupo

Larisse não teve problemas de aceitação da família, com relação à sua participação na dança, nesse caso foi o oposto, quando de sua saída do Corpo-Cordão, ao final de seus estudos na Escola Cordão, a própria mãe

⁸⁸ Maior escola de formação em dança do Estado do Piauí, em estrutura física e quantidade de estudantes, funcionando habitualmente com uma média de 800 alunos/as, que em sua grande maioria frequentam o curso de balé clássico, o qual, completo, pode durar de 08 a 10 anos, dependendo do nível em que o/a aluno/a ingressa na escola. Também é um dos poucos campos de trabalho para os/as profissionais da dança em Teresina, funcionando, há anos, por meio de teste seletivo para professores/as substitutos.

procurou a escola e o grupo para pedir que aceitássemos sua permanência, esclarecendo o estado deprimido em que ela se encontrava, por ter que deixar o grupo. A primeira aluna que compôs o elenco do Cordão Grupo de Dança, sem estar estudando na Escola Cordão, é uma artista sensível, de emoções a flor da pele, de choro fácil, mas sem ser uma pessoa frágil, ao mesmo tempo em que se afeta rápido com as situações, ela também faz o tipo: não levo desaforo pra casa. Quando desafiada a superar seus limites corporais ela segue em frente, até onde achar que aguenta, mas, se achar que não consegue, ela simplesmente para de fazer. E pronto!

Em toda a trajetória do grupo Larisse Montgomery foi a pessoa que mais questionou, provocou e se fez ouvir, não importando se houvesse um certo ou errado na questão envolvida. Não há ninguém de sua época que não se lembre de nossas discussões, provocações mútuas, que mesmo quando acabava em choro não estagnava o processo que estivesse em andamento, pelo contrário, na maioria das vezes impulsionava-o para seguir em frente, quer fosse aula, ensaio ou processo de criação. A dança sempre foi um motivo de alegria na vida de Larisse. O respeito de si mesma, que buscava na dança, a partir das atividades corporais, sempre foi um dos motivos que a conectava no Corpo-Cordão.

Outro problema que Larisse não teve foi o de lidar com a conexão que se estabelecia entre as técnicas e/ou processos de dança utilizados/as na preparação corporal do grupo. Mesmo com uma base clássica (conhecimentos adquiridos na técnica do balé clássico), advinda principalmente de seus estudos na EEDLA, ela não ofereceu resistência à dança contemporânea, nem ao trabalho de improvisação. Sem dificuldades de adaptação às atividades propostas no e pelo grupo ela seguia junto, pesquisando novas possibilidades de se mover, outras conexões, e encarava tais atravessamentos com tranquilidade.

Durante a entrevista Larissa se emociona e chora, justificando sua emoção como sendo saudades de um tempo que ela considera feliz e inspirador: feliz pela relação com a dança, o grupo e todas as relações que se processaram; inspirador, pois está prestes a se tornar educadora física graduada e, hoje, analisa como de fundamental importância a aplicação da dança nas escolas, cujo principal caminho ainda é por meio das aulas de Educação Física, mas que não é uma

realidade da área, e sim resultado de iniciativas individuais de poucos/as professores/as. (DIÁRIO DE CAMPO – 26/05/2016).

RUDSON KESLEY PLÁCIDO DA SILVA

– RUDSON PLÁCIDO

Atualmente, com 22 anos de idade, Rudson está por terminar sua graduação em Ciências Contábeis, na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), faltando apenas o trabalho de conclusão de curso (TCC). Começou a dançar por convite de uma prima que participava do grupo (a qual veio a falecer, no período em que experimentava sua trajetória dançante).

“O grupo de dança em si funcionou como uma família pra mim. Lá não era só aula. Tinha dia que chegava e falava: ‘É uma conversa, é um dia de troca’. Teve choro, teve alegria, teve briga. Teve de tudo” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 27/05/2016).



Imagem 26: Rudson Plácido (PI-2012).
Foto: Acervo particular do grupo.

Um grande talento para uma carreira meteórica. Veio, mostrou seu encanto, e se foi. Nesse contorno é que se constituiu a trajetória de Rudson na dança, em tão pouco tempo que ainda hoje provoca incertezas do porquê de sua parada, assunto que nem ele mesmo consegue discorrer claramente. Em 2004, ao estar presente no pátio, durante um ensaio do grupo, Rudson foi requisitado para substituir um aluno faltoso. Ele gostou da experiência e começou a frequentar as aulas. Passou 07 anos dançando e depois parou. Hoje, sem atitude para retornar ao grupo e/ou para a dança, ele segue experimentando a vida por meio de outras conexões que não as atividades artísticas, nem o contato direto com os/as outros/as integrantes do Corpo-Cordão.

Com talento nato para a dança ele conseguia “pegar as coreografias” (expressão utilizada no mundo da dança, que significa aprender) em um ritmo muito mais acelerado do que os/as outros/as dançantes, fato que logo chamou a atenção para sua capacidade de raciocínio e forma de se mover. Até 2016 Rudson havia sido o único membro do Corpo-Cordão que tinha chegado a trabalhar profissionalmente na dança, ou seja, contratado por uma Companhia de dança profissional, nesse caso o Balé da Cidade

de Teresina⁸⁹ (única companhia desse porte no estado do Piauí), embora Agda e Rayan também já tenham se qualificado para tal intento, por meio de teste seletivo, mas que, por motivos governamentais, não havia sido autorizada a contratação de novos/as integrantes (desde 2014).

Em sua trajetória Rudson parecia tomar consciência de seu talento e das possibilidades que se apresentavam, até, pois, sempre teve o apoio da família, em especial da mãe, que sucessivamente participava das apresentações e apoiava o grupo em geral. Suas palavras denotam uma personalidade não condizente com seu momento atual, demonstrando uma trajetória de atitude em buscar a lida de um trabalho prático e o possível reconhecimento de seu resultado:

Poder mostrar para a plateia o quanto que você suou, o tanto que você lutou pra poder tá ali e mostrar um belo trabalho, naquele palco, as melhores lembranças e experiências estão aí nesse momento. E é bom também que a minha família sempre fez parte disso, né! Ela nunca me deixou de lado, principalmente a minha mãe. Ela é uma pessoa que, como eu também tenho um irmão que participava do grupo de dança, ela sempre apoiou, sempre acompanhava, ia a todas as apresentações. Inclusive queria estar nos ônibus que iam pra apresentações. Toda forma que tinha, que ela pudesse estar no meio, ela estava. Então ela sempre foi uma mãe que ajudou, que apoiou. (Ibid.).

Mesmo com uma clara consciência de ser a dança um caminho produtivo em sua vida, tal como no trecho: “O Cordão foi me trazendo várias experiências bacanas [...] Eu fiz coisas que eu nunca imaginei que pudesse fazer, através da dança, através do meu corpo” (Ibid.), ainda assim Rudson, ao ser questionado sobre o porquê de não dançar mais, perde-se nas palavras entrando em contradições que vão do pensamento de poder voltar a dançar até a autorreflexão de que, se realmente o quisesse, já teria feito.

89 Companhia de dança criada em 1993 sob os cuidados da Fundação Monsenhor Chaves, órgão que faz as vezes de Secretaria de Cultura de Teresina, por meio da qual a Prefeitura da cidade mantém os contratos de dançarinos/as e equipe gestora da Cia (terceirizados) – Para mais informações ver: FREITAS; BREBIS, 2014.

Percebemos um devir imperceptível⁹⁰ que se instalou na vida de Rudson e que não o deixa tomar as rédeas de seu próprio fazer, no sentido de se mobilizar para criar um caminho produtivo de conquistas profissionais para si mesmo, tal como o término de sua graduação, conseguir um trabalho, ou mesmo voltar a dançar, dentre outras possibilidades. O devir imperceptível de Rudson aqui se apresenta como uma sensação de querer fazer algo, mas não saber o que, não conseguindo explicar para si mesmo do que se trata, e que falta atitude.



Imagem 27: Renato Costa (PI-2015).
Foto: acervo particular do dançante.

RENATO DOUGLAS DA COSTA NUNES

– RENATO COSTA

Hoje em dia Renato está com 20 anos de idade, trabalha como auxiliar administrativo e cursa uma Graduação em Administração de Empresas, em uma faculdade particular de Teresina e, embora não esteja mais como integrante do Cordão Grupo de Dança, recebe o benefício de uma bolsa integral, cedida para o grupo no início de 2015, quando das comemorações de seu 10º aniversário (do grupo).

“Quando eu comecei a ter experiências de palco, de apresentações, tive sensações muito boas! Era muito bom sentir que a dança, ela não era somente uma coisa marcada” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 27/05/2016).

Sua entrada no grupo se deu pela provocação que as aulas e ensaios no pátio lhe causavam. Observar o grupo lhe despertava a vontade de fazer parte daquela turma, daquele bando. Renato mostrou tamanha vontade de participar que foi aceito mesmo não tendo a idade mínima requisitada na época, que era de 11 anos de idade. Ele se interessou aos 09 e conseguiu entrar com 10 anos, em março de 2006. Seu núcleo familiar mais íntimo (pai, mãe e irmão) sempre apoiou sua presença no grupo, mas seus primos e amigos mais próximos o levaram a situações constrangedoras, questionando-o sobre sua sexualidade.

90 Segundo Deleuze e Guattari “tudo se torna imperceptível, tudo é devir-imperceptível no plano de consistência, mas é justamente nele que o imperceptível é visto, ouvido”. (1997-a, p. 36). “O imperceptível é o fim imanente do devir, sua fórmula cósmica”. (Ibid., p. 72).

A vontade de querer crescer, na dança e na vida, fez com que Renato chamasse minha atenção ao ponto de eu querer prepará-lo como assistente, um possível futuro professor, ensaiador e/ou coreógrafo para o grupo. Por em prática tal ideia teve inúmeras consequências, indo desde pequenos ciúmes, demonstrados por parte do elenco, até uma cobrança mais acentuada, que eu tinha para com ele, relativo a seu rendimento nas aulas, ensaios e apresentações. Tal cobrança fez com que se evidenciasse um fato importante: durante minha trajetória enquanto artista da dança vi acontecer várias vezes de uma pessoa com muito talento não se manter no mundo artístico, pois não se esforçava, e, para muitos/as diretores/as de grupos e companhias de dança⁹¹, e aqui me incluo, em termos de relacionamento profissional mais vale uma pessoa esforçada, sem aparente talento nato, do que um artista talentoso mas com preguiça para trabalhar. O desejo de evoluir e o esforço que aquele menino mostrava valia muito para um futuro profissional, na área da dança ou em qualquer outra.

Em certa medida, tal pensamento mostrou-se um acerto, pois, até 2016, Renato foi o único dançante do grupo, que criou e manteve, por certo tempo, outros grupos de dança, em outras escolas, chegando a realizar apresentações ao grande público, tal como a trajetória do Cordão Grupo de Dança. Porém, em algum momento no qual a necessidade financeira falou mais alto, tal como na trajetória de Auria (relatada no início desse capítulo), ele também teve de buscar um ganho mensal fixo para sua subsistência e, o valor que recebia naquele momento por suas atividades com dança, que eram ligadas a projetos do governo, não supria suas necessidades a ponto de lhe proporcionar uma vida independente e digna, realidade conhecida por inúmeros/as artistas no Brasil. Renato então deu preferência por correr atrás de outras oportunidades de ganho financeiro, um emprego que pudesse lhe garantir uma renda mensal fixa, para suprir suas necessidades pessoais. Chegou a voltar para o grupo, mas, com a responsabilidade de se tornar estudante do ensino superior (2015) e a falta de condições de sua família em manter suas necessidades financeiras, teve novamente de se

91 Usualmente, em meio às pessoas da dança, o termo “grupo” era usado para estudantes e/ou amadores, e o termo “companhia”, para profissionais. Ao longo dos anos tais denominações foram se misturando devido a grupos amadores (geralmente de estudantes em dança) utilizarem em seus nomes o termo companhia, mesmo sem serem estáveis e remuneradas (como são as Companhias – grupos profissionais).

ausentar do grupo, e da dança. A falta de perspectiva de ganho financeiro digno para sua subsistência tem impedido a permanência de muitos/as jovens numa trajetória que se pretenda profissional na área da dança. No caso de Renato só faltam oportunidades.

Outra conexão importante a ser lembrada é que a maturidade do movimento corporal de Renato foi resultado não só de aulas de dança, mas também de esportes.

Acredito que outro fator, não mencionado na conversa de hoje, que ajudou muito Renato quanto ao desenvolvimento corporal, foi o da participação nas atividades esportivas. Tanto quanto todos/as os/as outros/as dançantes que se destacavam na dança, tal como Agda, Rudson e Larisse, dentre outros/as, todos/as sempre participavam das aulas de esportes e dos times que treinavam para competições, tal como os Jogos Escolares Teresinenses (JETs), quer fosse em voleibol, handebol, futsal ou atletismo, modalidades que se dava preferência para a constituição dos times da Escola Cordão. Tal participação acabava por crescer o leque de possibilidades corporais, tanto em termos de qualidades físicas, tal como força e flexibilidade, quanto de percepção espaço-temporal, qualidade muito requisitada nas aulas de dança. A vivência corporal dos/as dançantes que participavam dos esportes acabava tornando-se muito mais rica do que aqueles/as que só participavam das aulas de dança. Nesse sentido, Renato sempre foi um dos mais atuantes e, dessa forma, chamou a atenção para a possibilidade de ser um ótimo assistente, futuro professor e/ou coreógrafo. (DIÁRIO DE CAMPO – 27/05/2016).

LARYSSA MARIA VIANNA DE OLIVEIRA
LARYSSA OLIVEIRA



Imagem 28: Laryssa Oliveira (PI-2015).
Foto: Acervo particular do grupo.

Laryssa está com 18 anos, terminou o ensino médio em 2015 e atualmente frequenta um curso técnico em dança⁹². Começou a dançar com 11 anos de idade e acredita que foi por necessidade, que a própria dança lhe escolheu. No início teve apoio da família, mas hoje em dia é cobrada que busque algo mais rentável, para o que ela responde categoricamente que, tudo que fizer, tem de ter uma ligação com a dança.

“A dança quer que eu me case com ela [...] Não é a gente que escolhe dançar, é a dança que escolhe a gente!” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 27/05/2016).

Laryssa é uma jovem que segue sua vida com a certeza de que nasceu para dançar. Em pouco tempo conquistou seu espaço enquanto membro do Corpo-Cordão. Quando de sua primeira viagem com o grupo, para São Paulo em 2015, por meio da qual se deparou com o universo multicultural de um festival de dança de nível internacional, acabou se surpreendendo com sua própria sensibilidade:

As meninas olhavam pra mim: “Laryssa por que tu tá chorando?” “Eu não sei. Eu acho que, eu não sei o que é que eu estou fazendo aqui não”. Eu fiquei pensando isso. Eu comecei a chorar, e eu comecei a me perguntar o quê que a dança queria de mim. O que é? O que era que eu estava fazendo ali? Por que eu estava naquele lugar? O que era? Se foi Deus; se foram as vibrações positivas; se foi exu; se foi o que lá? (Ibid.).

92 Em 2016 existiam dois cursos de formação técnica em dança funcionando em Teresina, ambos com certificação expedida pela Secretaria de Educação do Estado (SEDUC). No caso desse, que Laryssa frequentou, foi ofertado em parceria com a ONG Projeto Escola Balé de Teresina.

É a única integrante do Corpo-Cordão (até 2016) que regularmente ministrou aulas de dança (balé para crianças) nas oficinas que são ofertadas na própria Escola Cordão, por iniciativa da ACORDA (Associação dos Amigos do Cordão Grupo de Dança). Por meio dessa atividade ela consegue um pequeno ganho financeiro mensal, o que não acontece com outros/as integrantes devido a disponibilidade de tempo, estudo ou mesmo de interesse.

Quando questionada em sua família sobre o que vai fazer da vida, seu futuro profissional, ela categoricamente responde que deseja ter muitas experiências, mas que todas deverão se comunicar com a dança, se ligar a ela, e atribui à sua participação no Cordão Grupo de Dança seus pensamentos de novas proposições, de como ver, sentir, experimentar a dança em sua vida: “Ele plantou a sementinha e tá me ensinando possibilidades de caminhos”. (Ibid.).

É inspirador ver a sede de informação e transformação que rodeiam o fazer artístico dessa menina que caiu dos saltos aéreos do balé clássico para os rolamentos de chão na dança contemporânea, com certa recusa no início, mas como caminho sem volta, no sentido de utilizar mais de uma técnica de dança. A pedida é a multiplicidade. Rolar pelo chão, mas terminar em um *arabesque*; girar piruetas no eixo e terminar em movimento de contorção do tronco; soltar os cabelos e procurar sentir o ar, estas eram algumas das ações/sensações que Laryssa ainda não havia experimentado com sua dança. Mas ela queria mais. A busca de alguns porquês lhe moveu até chegar ao Cordão Grupo de Dança, não que tivesse de encontrá-los, mas a provocação de procurá-los já fornecia muito, um processo vivo e em andamento, uma experimentação própria que lhe daria subsídios para buscar outras e outras questões, sozinha e/ou acompanhada. Como se diz na dança, Laryssa se joga, e vai ao encontro do novo, do estranho, esperando dele apenas que lhe dê alguma brecha para que ela entre, e, a partir daí, ela novamente se joga e se acopla às conexões que se apresentam. (DIÁRIO DE CAMPO – 28/05/2016).

Laryssa consegue encantar e se encantar quando fala sobre dança. Vai de um “não sei” generalizado a um “tenho certeza” com a dança, quando o problema é a sua própria experimentação da vida. E segue, com uma ávida sede de experimentar cada vez mais sua dança, seu corpo, sua vida.

IRISLENE DE MESQUITA SOARES

– IRISLENE MESQUITA



Imagem 29: Irislene Mesquita (SP-2011).
Foto: Acervo particular do grupo.

Hoje com 19 anos de idade Irislene também terminou o ensino médio em 2015 e também está frequentando o mesmo curso de formação técnica em dança que Laryssa. Começou a dançar por influência da irmã Aíres de Mesquita, que já era membro do Corpo-Cordão na época (2009), além da provocação que lhe era feita pelas apresentações do grupo, quando realizadas no pátio da Escola Cordão.

“Eu sempre tive uma vontade de chegar em uma faixa de pedestre e dançar lá. Feito louca! Parar o trânsito!” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 28/05/2016).

A menina que saiu de um território de vergonha e medo de se mostrar em público para o limiar de uma autoestima onde seu sonho é o de querer parar o trânsito com sua dança, apresentando-se nas faixas de pedestre, nas ruas de Teresina-PI, diz-se disposta a trabalhar com qualquer gênero de dança, menos o balé clássico. Tal afirmação vem da convicção do que mais lhe encanta na dança, a sensação de liberdade. Sensação que diz experimentar quando se mostra ao público, em suas idas à cena, mas que seria barrada quando de suas tentativas em fazê-lo com a técnica do balé clássico, não se sentindo livre nessas ocasiões.

Irislene não tem muita facilidade de apreender as informações que lhe são desafiadas, chegando mesmo a sofrer com as cobranças acerca de procedimentos inerentes ao grupo, tal como a sincronia nas coreografias de conjunto, mas, quando se move, chama a atenção de todos/as. O seu caminhar por si só já denota uma energia que flui não se sabe de onde, ou melhor, vem de si mesma. A dança corre em suas veias.

Irislene é uma figura! Em termos de talento Irislene esbanja encanto. Sua movimentação natural, em qualquer que seja o gesto, dançado ou não, já tem uma pegada artística, como se tivesse uma intenção que nem mesmo ela sabe de onde vem. Mas no quesito atenção, ou mesmo no esforço, ela passa para o outro lado da moeda, com dificuldade de assimilação das informações que são abordadas em sala

de aula. Não pergunte sobre um conceito trabalhado em sala, mas peça para ela se mover, é arte pura. (DIÁRIO DE CAMPO – 28/05/2016).

Irislene teve e tem, na maior parte da família, o apoio que precisava para deixar que a dança tomasse de conta do seu ser, ressentindo-se somente da ausência do pai, que além de se distanciar de toda a família, após a separação de sua mãe, fato que ocorreu concomitantemente à sua entrada no grupo, ela se queixa de ele nunca ter dado a mínima atenção para sua arte. Percebo que, embora tal fato não tenha constituído fator limitante para sua dança, existe um sentimento, um desejo, não sei se uma mágoa ou simplesmente a vontade de ser vista dançando por ele, seu pai. Esse foi o único momento da entrevista em que Irislene se mostrou séria, pensativa. Mas basta começar a perguntar sobre seu corpo ou sua dança que a empolgação toma de conta, a ponto de às vezes não deixá-la completar as frases:

É... O meu corpo ele quer mostrar. Ele quer mostrar, o que eu não falo o meu corpo mostra. É... É uma... Assim, é... Eu gosto de *performance*. Eu gosto de, principalmente é, dançar um solo, é... Mostrar a dança, subir no palco, mostrar alguma experiência, mostrar o que eu tô vivendo. (Entrevista concedida para essa pesquisa em 28/05/2016).

Irislene segue experimentando sua vida por meio da dança e todas as conexões que lhe são possíveis. Para além do pensamento de ser uma artista cênica, dançante, performer ou qualquer que seja o termo, intuitivamente ela já evoca um possível hibridismo resultante da conexão entre a linguagem da dança e o próprio ato de viver, reforçando assim o pensamento de que, para mim, dançar é o melhor caminho para experimentação da vida.

DÉBORA LIMA E SILVA

– DÉBORA LIMA

Hoje com 22 anos de idade Débora é dentista, graduada pela UFPI e concursada em órgão público da cidade de São Benedito, interior do Ceará. Iniciou sua prática em aulas de dança por desejo da mãe e indicação médica, devido a seu desenvolvimento físico, considerado lento na época, mas, depois que tomou gosto pela dança, não quis mais parar.

“Especificamente do Cordão, eu acredito que ele deixou um legado pra mim de ver as pessoas de uma maneira diferente, mas tratando elas sempre igual. Cada um tem a sua personalidade, cada um tem o seu jeito [...] todo mundo quando estava junto era igual. Mas todo mundo tinha sua diferença. Então a gente aprende a lidar com isso de uma maneira natural!” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 28/05/2016).



Imagem 30: Débora Lima (PI-2015).
Foto: Acervo particular da dançante.

Formada em balé clássico pela Escola de Dança do Estado do Piauí – Lenir Argento (2009) só parou de dançar devido à incompatibilidade de horários relativos à sua atual profissão. Ingressou no Cordão Grupo de Dança em janeiro de 2010, aceitando um convite para buscar novas conexões com a dança, para além do balé clássico. Tal convite continha uma clara intenção de conexão entre mundos que, embora não fossem tão distantes, teriam algum estranhamento em seus atravessamentos. De um lado jovens de uma comunidade periférica de Teresina que se divertiam com o movimento corporal com foco na dança contemporânea, do outro, uma jovem de classe média alta, metódica, com um corpo disciplinado pelo balé clássico e que queria continuar dançando.

À revelia de algum estranhamento Débora e o grupo conectaram-se rapidamente, com uma empatia que denotava suas percepções de que ambos tinham muito a compartilhar e que, de tal relação, poderiam surgir muitos bons frutos. Rolar no chão, buscar certa desconstrução de uma rigidez corporal produzida por muitos anos de estudo quase que exclusivo da técnica clássica, dentre outros, não constituiu fator limitante para o aprendizado dela na dança contemporânea, a questão maior, em termos de dificuldade, ficou mesmo nos trabalhos de improvisação.

Então, como eu tenho essa personalidade um pouco mais rígida, disciplinada, que veio do balé clássico, foi um desafio pra mim, encontrar na improvisação uma maneira de quebrar um pouco essa personalidade. Como eu falei no início, foi bem difícil, pra mim foi complicado, essa questão de não ter aquela forma certa, aquele jeito certo de fazer as coisas. Ter que sempre diversificar o movimento, de buscar novos jeitos de fazer o mesmo movimento, de chegar no mesmo lugar, indo por caminhos diferentes. (Entrevista concedida para essa pesquisa em 28/05/2016).

A disciplina herdada do clássico acabou ajudando também nesse novo atravessamento. As dificuldades e estranhamentos causados pelo novo (aqui considerando o novo como algo desconhecido) não constituíram empecilho frente à persistência em buscar caminhos para tais conexões, principalmente a de criar novas possibilidades de se mover e, conseqüentemente, de dançar. As improvisações acabaram por oportunizar para essa dançante a possibilidade de experimentar certos graus de liberdade em sua movimentação corporal, que se transformaram em autonomia de pensamento e ação, não só em sua dança, mas em sua própria vida.

Débora, não tendo sido aluna da Escola Cordão, acabou se tornando uma conexão para outra realidade possível, a possibilidade do grupo aceitar outros/as jovens, que não tivessem sido estudantes regulares naquela escola. Tal fato não era de todo apoiado pela SEMEC, mantenedora da escola, mas, ao justificar tal acontecimento como parte de um projeto da escola previsto para ampliar o diálogo com a própria comunidade na qual está inserida, conseguimos, junto com a equipe gestora da Escola Cordão, justificar tal ato. A experiência deu muito certo ao ponto de hoje não só aceitarmos tais estudantes como também deixarmos em aberto o convite para todos/as os/as dançantes da cidade que queiram participar do grupo, de forma passageira ou permanente, compartilhando experiências que podem ser de curta ou de longa duração, sendo que, tal decisão, depende muito mais do interesse e disponibilidade da própria pessoa do que de outras questões.



Imagem 31: Robson Plácido (CE-2012).
Foto: Acervo particular do grupo.

ROBSON MARLEY PLÁCIDO DA SILVA

– ROBSON PLÁCIDO

Hoje com 24 anos de idade, casado, pai e trabalhando como DJ, dançando esporadicamente, Robson relata que ao ser convidado para participar do grupo de dança (2008) seu principal empecilho foram seus próprios preconceitos. A família sempre foi sua incentivadora, e teve no irmão, Rudson Plácido (que já fazia parte do Cordão Grupo de Dança), seu maior apoio.

“Eu via a dança como uma coisa de outro mundo [...] No início eu me achava inferior a todas as pessoas que ali estavam”. (Entrevista concedida para essa pesquisa em 30/05/2016).

Por conta de uma má formação congênita Robson Plácido nasceu com os membros inferiores (pernas) encurtados, ao ponto de lhe impor cotidianamente outra postura corporal, outro ângulo para ver e experimentar o mundo, diferente do que usualmente é utilizado pela maioria das pessoas. Ainda criança, ao se ver obrigado a encontrar outra forma de se locomover, que não o habitual caminhar na posição bípede da maior parte da população, ele decidiu não utilizar uma cadeira de rodas por acreditar que ela o limitaria ainda mais. Escolheu o *skate* como forma de locomoção. Tal escolha foi aos poucos ajudando a moldar seus membros superiores (braços) e tronco (área do tórax e abdômen), a ponto de lhe proporcionar uma aparência de pessoa “malhada” (moldada por exercícios de musculação). Sua autonomia de deslocamento chamou a atenção para a possibilidade de descoberta de outros modos de se mover, o que naturalmente ele já o fazia, só não voltado para a dança.

Para entrar na dança bastava então vencer seus dois maiores preconceitos: o primeiro foi o de acreditar que, por causa de sua deficiência física, não seria capaz de desenvolver as atividades, e o segundo, influenciado por outros jovens, companheiros de adolescência, foi de considerar que a dança fosse uma “coisa de viado” (Ibid.), e seu medo de ser chamado daquela forma o deixava receoso em participar do grupo. Tais preconceitos foram combatidos, como era de praxe no Corpo-Cordão, com a experimentação da rotina que era adotada no grupo, com a própria

vivência dos acontecimentos que se processavam, no intuito de que ele mesmo, enquanto membro daquele corpo, tomasse consciência de em qual medida tais preconceitos tinham consistência. Tal metodologia, a de provocar situações para que o/a próprio dançante desenvolvesse o seu posicionamento crítico em relação a um determinado assunto, era utilizada como praxe devido à minha própria experiência, a de que a vivência, experimentação *in loco*, possivelmente seria o caminho mais enfático para uma boa aprendizagem.

Naquele meio tempo, em suas primeiras incursões no mundo da dança, Robson encontrou na felicidade da família, em vê-lo dançando, uma provocação muito maior do que qualquer outro fator que se apresentasse como limitante à sua participação e desenvolvimento enquanto dançante, somando ainda o fato de que seu irmão, Rudson Plácido, já fazia parte do grupo, e era um exímio dançarino, tal situação tornou-se potencializadora para que ele não tivesse mais dúvidas, a dança era o seu caminho. Ele relata:

Tudo, tudo que envolve a dança foi uma experiência extraordinária na minha vida. Principalmente vindo em relação a minha família. Porque eles depositavam tanta, tanta esperança, esperança não, não digo esperança, depositavam é, energia. Depositavam felicidade, acreditavam em mim, como eu até hoje acredito e, ao ver que eu estava fazendo isso, eu estava deixando todos contentes, e surpresos de certa forma, ao me ver dançando. Era o que eu tinha de maior experiência na minha vida. A dança significa mais do que qualquer outra coisa. É um ser, que existe dentro da minha vida, que eu não sabia que tinha, e que, pra mim, é uma das coisas que eu aprendi, por mérito. (Entrevista concedida para essa pesquisa em 30/05/2016).

A trajetória de Robson com o Corpo-Cordão vai muito além de uma superação de limitações físicas. Como já era de se esperar, a dança despertou em Robson novas e inúmeras sensações, que o levaram a uma maior experimentação da própria vida, em suas infinitas possibilidades, inclusive a de se destacar em atividades que envolvem todo o corpo, portanto junto com suas limitações (como todo/a e qualquer dançante). O desempenho artístico desse e dos/as outros/as dançantes gerou no Corpo-Cordão outro pensamento, que se apresentou nessa trajetória como um dos mais marcantes, a valorização e o reconhecimento de si como fio importante nesse enorme cordão que é a vida. Tal pensamento

se apresentou como um dos resultados obtidos que, dentre outros, são facilmente observáveis nas entrevistas realizadas para essa pesquisa, tanto quanto a influência das participações em festivais de dança, como disse Robson: “[...] me ver ali também dançando num festival internacional, pra aquela plateia daquele tamanho, um jurado de tamanha experiência que tem na dança, eu não tenho, não tem explicação!” (Ibid.).

As conversas estão mostrando que os prêmios constituem uma das lembranças mais marcantes na vida desses/as jovens, em contraponto a um sentimento de achar que tal proeza fosse algo inalcançável para eles/as. E, em se tratando de um dançante com deficiência física, que chamava a atenção pela qualidade de sua dança, concorrendo, em sua diferença, de igual para igual com os/as outros/as dançantes, tal fato constituiu, no mínimo, em grande elevação de sua autoestima. Uma lembrança contundente que tenho é que Robson, para além de superar sua deficiência física, chamava a atenção pelo fato de ter uma movimentação considerada de qualidade, e era avaliado sem distinção. Acredito com isso, que o trabalho de pesquisar modos de se mover a partir das capacidades, intenções e emoções de cada dançante, seja um caminho bem proveitoso para qualquer trabalho de criação em dança, mas sem nunca deixar de provocá-los/as a novas possibilidades. (DIÁRIO DE CAMPO – 30/05/2016).

FRANCISCO RAIAN COSTA DOS SANTOS

– RAYAN SANTOS

Em 2016, com 18 anos de idade e ainda terminando o 3º ano do ensino médio, novamente, ele se coloca em um lugar de incertezas sobre a dança e sobre seu próprio futuro. Rayan teve apoio limitado na família, iniciando pela recusa, que só se transformou em apoio após a mesma o ver dançando. Ele vê certo domínio, no controle de sua rebeldia, como um dos legados que ele carrega consigo, a partir da experiência que teve com o Corpo-Cordão.

“Caso eu não estivesse no Cordão, ou nunca tivesse entrado no mundo da dança, eu tenho certeza que eu estaria no mundo do crime, porque eu realmente não queria saber de ninguém. Eu não queria saber de ninguém porque eu achava que, que minha vida era daquele jeito”. (Entrevista concedida para essa pesquisa em 30/05/2016).



Imagem 32: Rayan Santos (PI-2015).
Foto: Acervo particular do dançante.

De personalidade forte e inconstante Rayan é uma pessoa de difícil convivência. A principal incerteza dele vem de sua própria força de vontade que ora o motiva, ora o abandona e, nesse momento de abandono, caso ele não consiga descarregar por meio da dança qualquer que seja a raiva ou outra energia negativa que o cerque, também não conseguirá acessar seu discernimento sobre atitudes que poderiam ser consideradas socialmente “certas” ou “erradas”, em convívio com as outras pessoas. A impetuosidade toma de conta desse ser que desde cedo se acostumou, ou foi obrigado, a reagir com agressividade em várias situações de sua vida, começando pela familiar. A dança trouxe para ele um lugar de descarrego, de alívio, de extravasar as energias negativas. A trajetória de Rayan traz a ideia de que uma das maiores conquistas do Corpo-Cordão foi a de apresentar caminhos possíveis para jovens que acreditavam não ter outras opções de futuro, para além daquelas que se apresentavam em seu território, seu mundo pessoal.

Rayan atirava em sua dança tudo o que atravessava seus sentimentos, principalmente a raiva que trazia das brigas que assistia ou tomava parte em sua casa, o que de certa forma ainda acontece, mas em menor escala do que antes. Durante sua adolescência lembro-me de ter momentos bem difíceis de lidar com tal situação, chegando a culminar na própria saída dele do grupo, mas, por exemplo, da primeira vez esse afastamento não durou um mês, e já estava de volta pedindo pra ficar. Nem todos que saíram do grupo e tentaram voltar conseguiram, pois eu utilizava o critério de analisar seu desenvolvimento no grupo, para refletir se valeria a pena, ou se estaríamos somente perdendo tempo, no sentido de que, talvez, tal pessoa se desenvolvesse melhor em outra atividade, outra arte ou até mesmo em outro grupo. (DIÁRIO DE CAMPO – 30/05/2016).

Rayan saiu e voltou para o grupo duas vezes. Ainda hoje tem períodos em que acredito que as conquistas conseguidas, em termos de autocontrole de sua personalidade, podem desandar, mas hoje existem outros fatores que acabam por se tornar de maior relevância nessa problemática, tal como sua situação financeira, que reflete a necessidade de rendimento mensal fixo. A realidade profissional da dança em Teresina não difere muito da realidade brasileira, muitos talentos para poucas oportunidades. Observo que a falta de perspectiva relativa às oportunidades

profissionais, enquanto artistas da dança, tem determinado a migração de vários/as jovens, para outras profissões ou trabalhos, com foco no ganho financeiro para subsistência própria.

A busca constante por uma transformação em sua vida, de si próprio e do meio que o rodeava, levou Rayan a utilizar a dança e o grupo como local de cambiamento de suas emoções, chegando a afirmar que:

Aprendi a ouvir, que era uma coisa que eu realmente não conseguia fazer, de jeito nenhum! Isso foi o que eu aprendi aqui e no mundo da dança. Porque se você não consegue respeitar nem alguém da sua família, nem a si próprio, você não vai ter respeito de ninguém! E isso foi me ajudando. (Entrevista concedida para essa pesquisa em 30/05/2016).

Os sentimentos de Rayan eram/são tão a flor da pele que suas afinidades com as técnicas de dança experimentadas no grupo tiveram uma relação direta com as proibições e liberdades que se estabeleciam por meio delas. Como era de se esperar ele não gostou muito de um rigor disciplinar e da aparente busca de controle corporal advinda da técnica clássica, mas, já na improvisação, encontrou terreno fértil para acoplar suas emoções e transformá-las em outros caminhos, outros sentimentos. De sentimentos/sensações ruins à ações artísticas, a dança significou para Rayan um caminho de transformação.

Ao rever as entrevistas, durante as transcrições, fiquei refletindo sobre o quanto os/as jovens integrantes do grupo utilizaram a dança como dispositivo para inventar outras realidades para as suas vidas, um plano de imanência no qual eles/as poderiam criar um mundo para si, que seria, como disse Marcos, o seu espaço, um território particular onde nem sua família poderia/deveria adentrar, mas que, ao mesmo tempo, foi habitado por outros/as integrantes do grupo, membros do Corpo-Cordão, constituindo assim outra família, com laços produzidos pelos afectos e perceptos gerados naquele plano, o da dança. No geral, para a maioria dos dançantes do grupo, a dança tornou-se o principal caminho de experimentação da própria vida, principalmente pelo fato de que nessa, a família da dança, mesmo se processando também cheia de relações de poder, tal como a exigência de certa ordem disciplinar, mas era diferente da família original, consanguínea. Na dança, eles/as poderiam criar outros mundos para si, chegando à possibilidade de se casar com a dança, como disse Laryssa, ou, no mínimo, seria um espaço no qual eles/as poderiam extravasar seus sentimentos, mostrando a si mesmos, como

no caso de Rayan. Nas entrevistas todos/as falaram sobre as mudanças que ocorreram em suas vidas, chegando a afirmar que, sem a dança, seriam outras pessoas, como disseram Robson, Débora, Iris e outros/as, e que por meio dela, a dança, experimentaram, viveram, transformaram-se em outro/a, em outras pessoas, e, dessa forma, acredito, aprenderam a respeitar e aceitar o/a outro/a, o corpo do/a outro/a, o espaço do/a outro/a, as vidas de outras pessoas, inclusive de deficientes físicos e toda a diferença que se apresentou no traçado daquele plano, daquelas existências, bem como das suas próprias singularidades. (DIÁRIO DE CAMPO – 03/06/2016).

TABELA 2 – UM RECORTE SOBRE OS/AS AGENTES SELECIONADOS/AS PARA A PESQUISA*

NOME	Idade	Nível de estudo	Tempo ¹ No Grupo	Principal motivação para começar a dançar	Experiência anterior com dança*	Apoio da Família	Relação com as Técnicas de dança ²	Continua dançando?
AGDA NASCIMENTO	21	Fisioterapia (cursando)	11	Alegria/Amizade/ Observação Pátio	Nenhuma	Em termos **	Só contemporâneo	Sim
AURILIA NASCIMENTO	19	E ensino Médio Completo (EMC)	8	Irma/ Figurino/Alegria/ Observação Pátio	Nenhuma	Sim	Início difícil no Balé Clássico - depois sem problemas	Sim
MARCOS OLIVEIRA	20	Jornalismo (cursando)	6	Observação Pátio / Alegria/Sair de casa	Nenhuma	Não	Início difícil na Improvisação - Ama balé clássico	Não (estudos) Falta de tempo
LARISSA MONTGOMERY	21	Educação Física (cursando)	8	Desejo / Dançar	Balé Clássico	Sim	Sem problemas	Sim Mas não no grupo
RUDSON PLACIDO	22	Ciências Contábeis (cursando)	7	Convite Prima/ Experimentação	Nenhuma	Sim	Sem problemas	Não
RENATO COSTA	20	Administração de Empresas (cursando)	7	Observação Pátio / Desejo	Nenhuma	Sim	Tudo menos Balé Clássico	Não (estudos) Falta de tempo
LARYSSA OLIVEIRA	18	Técnico em dança (cursando)	2	Necessidade de dançar	Balé Clássico	Sim	Início difícil na Dança Contemp. - depois sem problemas	Sim
IRISLENE MESQUITA	19	EMC / Técnico em dança (cursando)	7	Irma / Observação Pátio / Alegria / Convite	Nenhuma	Em termos ***	Tudo menos Balé Clássico	Sim
DEBORA LIMA	22	Odontologia (graduada)	4	Mãe / Indicação Médica	Balé Clássico	Sim	Início difícil na Dança Contemp. - depois sem problemas	Não (profissão) Falta de tempo
ROESON PLACIDO	24	EMC	8	Convite / Irmao / Incentivo família	Nenhuma	Sim	Só contemporâneo	Sim - Exporadicamente
KAJAN SANTOS	18	3º ano (cursando)	6	Alegria/Desejo Observação Pátio	Nenhuma	Em termos ***	Difícil relação com o Balé Clássico	Sim
MEDIA (com exceção das colunas 2 e 4, as outras estão expressas em %)	20	54,54 Ensino Superior 36,36 EMC 09,10 3º ano (cursando)	6,7	54,54 Observação Pátio 45,45 Alegria 27,27 Irmao/so 100,0 Outros motivos	72,73 Nenhuma 27,27 Balé	63,63 Sim 27,27 Em t 09,10 Não	45,45 Dificuldade c/ balé 27,27 Dific. c/ improx 27,28 Sem problemas	63,63 Sim 27,27 Não 09,10 Exporadic

1 – Disposta na mesma ordem de realização das entrevistas. 2 – Média simples (contando com retorno, para quem saiu e voltou). 3 – Média pelo gosto individual.

* Relativo à entrada no Corpo-Cordão. ** Não no início, mas depois sim. *** Apoio de parte da família

Segundo a tabela 2 podemos observar que mais de 50% dos/as dançantes estão no ensino superior, média considerada alta por Carmeline Vale, pedagoga da Escola Cordão, em se tratando de estudantes da escola pública, relacionando ainda o comportamento deles/as, egressos/as do Cordão Grupo de Dança, como mais desenvolvidos/as do que os/as estudantes que não passaram pelo grupo: “A gente observa isso na postura tanto em termos de comportamento como de aprendizagem. A gente observa no falar, nas apresentações quando é seminário, no que é colocado em texto, quer dizer, na rotina deles diária a gente vê o que é trabalhado no grupo de dança” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 30/11/2016). Até 2016, da amostra pesquisada somente 01 aluno ainda não havia terminado o ensino médio, o que corresponde a menos que 10% do total da amostra pesquisada.

A influência a que Carmeline se refere, colocada no parágrafo anterior, talvez possa ter reforço na média de tempo de permanência no grupo que, observando a coluna 4 da tabela 2, podemos ver que é de 6,7 anos, o que pode ser considerado como uma média alta de permanência de um/a jovem em um grupo de dança, principalmente levando em consideração que aqui a média de idade é de 20 anos (coluna 2), ou seja, idade em que, na localidade do Renascença III, já se apresentam todas aquelas características de uma constituição familiar com novos padrões de vida (exposta no final do 1º capítulo), e que se comunica com os/as dançantes do Corpo-Cordão devido à sua proximidade enquanto meio, embora não diretamente, pois não tínhamos dentre os/as jovens do grupo, até 2016, nenhum pai nem mãe solteiro/a, mas, lares chefiados por mães solteiras sim, dentre outros aspectos.

Outro percentual significativo que pode ser observado a partir da tabela 2 é que mais de 50% dos/as dançantes tiveram a observação no pátio, das atividades de dança que se processavam, como fator de incentivo à sua participação no grupo, ou seja, ver ao vivo o que acontecia nas aulas e ensaios de dança funcionava como dispositivo para despertar a vontade de participar daquele evento, ingressar naquele grupo. Ao se juntar à experiência de assistir às aulas e ensaios, com o sentimento de alegria e

diversão que eram demonstrados pelos/as dançantes, os/as estudantes da escola eram ainda mais provocados/as a ingressarem no grupo. Nesse sentido Dulcineia Lopes (ex-diretora da Escola Cordão), diz que:

Foi pouca criança que não quis entrar no grupo. Teve uma hora que inchou, que não tinha como, tinha até que fazer seleção. Então se é uma coisa que a criança, o adolescente, o pré-adolescente, quer participar, era algo maravilhoso, que atraía toda a clientela, homens e mulheres, independente do gênero todo mundo queria participar. E quando o aluno não queria, a criança não queria, a mãe que via, que assistia os espetáculos, que assistia às aulas, vinha pedir por tudo uma vaga pro filho ou pra filha. (Entrevista concedida para essa pesquisa em 02/12/2016).

Ao entrar no grupo mais de 70% daqueles/as dançantes não tinham experiência alguma com atividades de dança, ou seja, tiveram sua formação artística provocada e mediada pelas atividades que foram ofertadas no Corpo-Cordão e, ao observar que alguns deles/as chegaram ou foram selecionados/as para serem contratados em nível profissional, acreditamos que tal formação artística, tenha, no mínimo, sido significativa enquanto preparo de jovens para o mercado de trabalho da dança em Teresina, meio pelo qual o/a artista procura sua subsistência. Percebemos ainda que, em tal trajetória, durante o tempo de formação do/a jovem enquanto artista, no Corpo-Cordão, o apoio da família pode ter significado fator preponderante, pois mais de 60% dos/as dançantes contavam com aquele reforço, e outras (famílias), cerca de 27%, foram conquistadas a partir do trabalho mostrado pelo grupo, inclusive os níveis de exigências a que os/as dançantes eram submetidos/as.

Para além das exigências que se conferiam no grupo, demonstrativas das relações de poder que se processavam, Weyla Carvalho (professora da Escola Cordão e do Cordão Grupo de Dança) acredita que: “eles foram muito bem alimentados em relação ao desejo, eu acho. Eles foram muito bem motivados pra dançar. E eles, por mais que tenha aquele momento da dificuldade, os meninos do Cordão sempre têm, uma luzinha acesa” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 05/12/2016). Tal fala pode ser reforçada com o percentual registrado na coluna 9 da tabela 2, quando podemos observar que apenas cerca de 27% não está dançando atualmente (2016), e que, dentro desse percentual, somente uma pessoa não se coloca

como que forçada a fazê-lo devido às condições financeiras (de trabalho e/ou estudos, em busca de sua subsistência), ou seja, somente uma pessoa, menos que 10% da amostra pesquisada, não demonstra insatisfação por não estar atuando como artista da dança.

As limitações advindas das dificuldades enfrentadas com essa ou aquela técnica e/ou processo de/em dança constituíram-se em nós (empecilhos) que, a seu tempo, foram desatados pelo fazer-dizer do Corpo-Cordão, pois mesmo que uma técnica e/ou processo não fosse do agrado desse/a ou daquele/a dançante, em algum momento eles/elas entendiam que cada técnica e/ou processo era um caminho, e constituía “a forma que o corpo da gente tem de se adaptar ao que ele tem que fazer, é uma experiência diferente pro corpo da gente” (Rudson Plácido em entrevista concedida para essa pesquisa em 27/05/2016).

Os percentuais da tabela 2 nos mostram bifurcações do Corpo-Cordão que se separaram em alguns pontos mas se juntaram em outras conexões, reorganizando seus fios, sempre fazendo parte de uma teia maior, de uma vida rizomática.

3.2 Conexões rizomáticas - Cordões que se bifurcam e reorganizam seus fios

É notório que o mundo passa, na chamada contemporaneidade, por inúmeras transformações que influenciam, a cada momento, o comportamento das pessoas e o modo como estas assumem e/ou experimentam suas vidas, o seu modo de ser/estar no mundo, interagindo em/com seus campos sociais, intencionalmente ou não. Nos dias de hoje, à medida que cresce certo individualismo na vida das pessoas, proporcionalmente inverso cresce também a necessidade de se vivenciar o coletivo, o contato com o outro, no intuito de se estabelecer trocas de experiências que, no caso do Corpo-Cordão, acabaram por se transformar em um sentimento de respeito. Esse respeito, tolerância, aceitação e outros sentimentos necessários à vida em sociedade foram trabalhados de forma crescente, por meio dos exercícios em grupos nas aulas de dança e das criações de obras coreográficas em conjunto, onde cada um em particular dependia da atuação e posicionamento do outro e, muitas vezes, viam-se em situações onde não conseguiriam executar determinadas propostas se

não houvesse uma boa sintonia entre os membros do conjunto/grupo que ora fosse dançado, ou seja, se não houvesse um bom trabalho de escuta/percepção e respeito do corpo, do espaço e do tempo do/a outro/a. O trabalho de um/a dependia do/a outro/a, pois, caso contrário, a proposta em questão poderia não encontrar seu fluxo. O mais importante era o trabalho em grupo, ao mesmo tempo uno e múltiplo, uno porque cada dançante estava trabalhando a si mesmo, e múltiplo não só pelo trabalho em conjunto com o outro, mas também pela busca decorrente de um caminho em comum, entre os vários que estivessem participando.

Muitas singularidades, tal como determinada afinidade com alguma técnica de dança específica, ou mesmo o gosto musical de cada dançante, uniam alguns fios do Corpo-Cordão que, aos poucos, foram se afirmando enquanto unos, membros individuais do grupo, pessoas com suas diferenças, mas que cada vez mais reforçavam a força múltipla da união dos fios, dando consistência ao Corpo-Cordão em si, força que crescia principalmente no aprender a respeitar aquelas mesmas diferenças individuais. “A gente estava numa sala que todo mundo era bailarino, mas todo mundo era uma pessoa diferente, então, lidar com essas diferenças foi, acho que foi o legado mais importante que eu levei do Cordão” (Débora Lima em entrevista concedida para essa pesquisa em 28/05/2016). As palavras de Débora reafirmam a valorização das diferenças ocorridas no trabalho do grupo, aqui já colocada também nas palavras de Larisse Montgomery (p. 84 dessa), ideia que aparece em muitas outras palavras dos/as entrevistados/as, e como outro exemplo é possível citar Renato Costa, quando diz que: “é coisa que não vai sair da minha cabeça, a experiência de ter dançado com uma pessoa deficiente física” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 27/05/2016). O respeito às diferenças, às singularidades de cada pessoa, e a ideia de inclusão (entendendo aqui que inclusão é algo que vai muito além do que a integração de uma pessoa com alguma deficiência, em determinado ambiente), em toda a trajetória do Corpo-Cordão, foi um dos objetivos maiores que permeou o trabalho de criação. Um dos resultados palpáveis desse pensamento foi a obra “Inclassificáveis”, criada durante a montagem do espetáculo “Entrelinhas” (2007), e que se tornou uma das coreografias mais dançadas em toda a trajetória do Cordão Grupo de Dança.



Imagem 33: Coreografia “Inclassificáveis” –V Festival Passo de Arte Norte-Nordeste. Foto: Reginaldo Azevedo (CE-2011).

A obra foi criada com inspiração no respeito às diferenças e singularidades dos/as dançantes. Seus movimentos foram pesquisados sob a perspectiva do contato com a diferença do/a outro/a, sem sentido de oposição nem de semelhanças, mas a vida em comum numa sociedade onde essas diferenças podem se apresentar como descontinuidade, um corte numa ordem pré-estabelecida.

O termo “Inclassificáveis” foi retirado da música homônima de Arnaldo Antunes, do álbum “O Silêncio”, de 1996. Nessa o autor/cantor trata sobre a miscigenação do povo brasileiro, e por meio dessa questiona o fato de se classificar as pessoas.

Ao longo dos anos o relacionamento entre os membros do grupo e todos os seus atravessamentos foram se intensificando e, à medida que eram criados novos trabalhos de conjunto, ou mesmo de duos e trios, a cumplicidade entre os/as dançantes acentuava uma exigência da própria movimentação. O trabalho de escuta sendo desenvolvido em todas as suas

conexões: com o outro, com o espaço, com o tempo e todo e qualquer elemento que se fizesse presente. Tal traçado apontava para outro tipo de conexão, que viria a se tornar um forte aliado na busca dos estudos práticos daquela escuta desejada: os espetáculos. O início da experimentação de concepção e montagem de um espetáculo, que, no Corpo-Cordão, geralmente tiveram duração de 45 a 50 minutos, reforçou a direção de um melhor desenvolvimento no trabalho em grupo, com um crescente entendimento da necessidade do/a outro/a, em contraponto a possíveis estrelismos de um trabalho individual. Nesse sentido, observamos agora que uma prática se fez marcante, a de intercambiar referências com uma nítida provocação para o desapego de uma obra específica, tal como pode ser observado nas palavras de Renato Costa: “Nem sempre as coreografias, as montagens, sequências que eram feitas com uma só pessoa, ficava para aquela pessoa. Então a gente tinha que fazer pensando na gente, mas pensando na possibilidade que teria de passar para outra pessoa” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 27/05/2016). Tal exercício de alteridade acabava por reforçar pequenos cordões, elencos que se revezavam em determinadas obras, mas chegava a atingir a todo o Corpo-Cordão, que operava por um pensamento de coletividade no qual mesmo não estando no palco, em determinada ação artística, sentiam-se como se estivessem: “A gente ficava preocupada, porque a gente acompanhou a montagem, a gente acompanhou os ensaios, então quando eles iam dançar, tanto pro coreógrafo como pra eles, a gente estava sentindo a mesma emoção, em tudo a gente estava lá” (Auria Nascimento em entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016).

A união dos/as dançantes cresceu a ponto de mostrar seu lado subversivo, relativo às relações de poder que se processavam no grupo, bem como as que eram diretamente relacionadas à própria direção do mesmo, como denotado nas palavras de Marcos Oliveira sobre um boicote que os/as dançantes programaram para determinada aula: “Todo mundo combinou de faltar. E todo mundo faltou nesse dia. E foi assim uma coisa muito legal” (Roda de conversas realizada para essa pesquisa em 03/10/2016). “Nas redes do poder, ao longo de circuitos bastante complexos, vêm prender-se as disputas da vizinhança, as brigas dos pais/mães e de seus filhos, os desentendimentos dos casais, os excessos do vinho e do sexo, as

disputas públicas e muitas paixões secretas (FOUCAULT, 2006, p. 10). Como nas palavras de Foucault, muitos acontecimento na vida cotidiana do Corpo-Cordão passaram a integrar mais claramente a rede de poder que o cercava. Cada vez mais o grupo descobria a força dos cordões, da união de fios que, juntos, se reforçam e, dessa forma, tornam-se mais ativos no plano das micropolíticas, fato que evidenciava para os/as dançantes o entendimento de que seu discurso, individual e coletivamente, também estava entrelaçado naquelas relações.

Um grande exemplo daquele pensamento foi o crescente fato de alguns membros condicionarem sua participação no grupo à sua disponibilidade de tempo, alguns chegando mesmo a deixar o grupo, mesmo que a tal disponibilidade fosse apenas um capricho pessoal, como a preferência de estudar (o ensino médio) no turno da tarde (horário em que funcionavam prioritariamente as atividades do Corpo-Cordão), para não ter de acordar muito cedo (caso estudassem no período da manhã). Com a interferência dos horários de estudo e/ou outras atividades dos/as adolescentes, bem como a crescente diferença no nível de desenvolvimento técnico e artístico de membros do Corpo-Cordão com mais de 14 anos de idade, em relação às crianças, e também o próprio posicionamento daqueles/as jovens (acerca de sua disponibilidade de tempo), no segundo semestre de 2015 começou a separação dos horários de aula e ensaio dos/as dançantes acima de 14 anos de idade que, a partir de então, começaram a fazer parte do intitulado elenco adulto, fato que provocou nova desterritorialização de: pensamentos, *modus operandi*, e, principalmente, responsabilidades, dentre outros, estabelecendo a partir daí novas conexões.

Àquele tempo (2015) cresceu também a vontade dos/as dançantes em criar seus próprios trabalhos, assinando as obras como coreógrafos/as, criadores/as, exercendo cada vez mais o poder de decisão, relativo aos processos criativos e ao próprio funcionamento do grupo, fato que havia anos já vinha sendo estimulado, mas a partir de 2014 ganhou reforço com os cursos de “metodologia do ensino da dança” e “criação em dança”, ofertados pela Estação Cordão de Cultura (2014/2015), projeto executado pela ACORDA (Associação dos Amigos do Cordão Grupo de Dança), como podemos observar nas palavras de Agda Nascimento: “Depois das aulas que a gente tinha feito teórica, de metodologia, que abriu a mente pra

gente ver também se era o que a gente queria, se era trabalhar no Cordão, se era com dança mesmo, ou se a gente queria era sair logo, desistir, eu acho que serviu pra isso também [...]” (Roda de conversas realizada para essa pesquisa em 01/10/2016). No fazer~dizer da dança os membros do Corpo-Cordão reforçavam suas vozes e falavam por si mesmos, não precisando de outro/a para falar por eles/as, e essa atitude reverberou no discurso verbal dos/as dançantes, que, cada vez mais, fizeram-se presentes em seus posicionamentos, relativo ao que se passava no grupo, ao que acontecia.

3.3 Poder – Desafiando múltiplas vozes

Ao longo dos últimos anos, e em todos os sentidos, o Corpo-Cordão deixou de ser infame e com isso elevou sua autoestima, fortalecendo sua condição de protagonista, agente consciente do seu próprio fazer, enquanto artista, e, em certa medida, também enquanto cidadão, possibilitando assim a busca da subversão de um discurso hegemônico social instaurado a partir dos campos sociais de sua convivência, começando pelo próprio grupo de dança e a escola, território no qual se originou, para em seguida se deslocar para suas casas, famílias e outros. Em Teresina o Cordão Grupo de Dança passou a ser referência de bom trabalho nas áreas da arte, da educação, e como iniciativa de inclusão social, bem como seus/suas integrantes passaram a ser vistos/as como artistas da dança, cidadãos/ãs, atuantes e comprometidos/as com sua arte. Nesse sentido, Carmeline Vale ressalta que: “o aluno do Cordão Grupo de Dança é exemplo dentro e fora da escola” (Entrevista realizada para essa pesquisa em 30/11/2016), e, ao se tornar exemplo, famoso/a, percebe que seu discurso tem poder.

A tomada de consciência de seu próprio corpo, por si só, já constituía para os membros do Corpo-Cordão uma forma de poder, que poderia se transformar em posterior autonomia de decisão frente a uma série de acontecimentos que se apresentassem em sua vida cotidiana, tal como o próprio diálogo com seus pais/mães, acerca de suas preferências pessoais. Tais conexões se estabelecem também por meio das relações de poder, como pode ser observado nas palavras de Foucault:

Como sempre, nas relações de poder, nos deparamos com fenômenos complexos que não obedecem à forma hegeliana da dialética. O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, metucioso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência [sic] direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. E, assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo porque ele é atacado... O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo... [sic] (1979, p. 81-82).

Ao se perceberem enquanto agentes em uma relação de poder os/as dançantes não hesitaram em exercer tal protagonismo, como denotado nas palavras de Marcos Oliveira: “Eu tinha meu lugar na barra, eu tinha meu X debaixo do ventilador, e não chegava não. A pessoa chegava assim e eu dizia: ‘olha meu amor eu já tô aqui ó, um tempão, se toque!’” (Roda de conversas realizada para essa pesquisa em 03/10/2016) – falando sobre certa territorialização do espaço da sala de dança, referente à entrada de novos/as dançantes no grupo. E ao tempo que exerciam seu poder, enquanto membros mais antigos do grupo, mostravam também tal situação por meio da ideia de um sentimento de família, que hoje em dia se apresenta de forma nostálgica: “Eu estou no grupo há onze anos, e o sentimento que sinto agora, eu acho que é de amor, apesar de o elenco estar novo, a metade do elenco antigo ter saído, mas eles passaram por essa família. E ainda hoje a gente tem esse laço, esse cordão que não se rompeu” (Agda Nascimento em roda de conversas realizada para essa pesquisa em 03/10/2016). Agda fala sobre um sentimento de convívio íntimo, a possibilidade do grupo ter atuado como uma família para seus/suas integrantes, pensamento que aparece na fala de quase todos/as os/as entrevistados/as, não só do Corpo-Cordão, mas também das gestoras da Escola Cordão e dos/as próprios pais/mães dos/as dançantes. Contudo, ao se instaurar uma atmosfera familiar em qualquer grupo de trabalho, não se foge às relações que se processam naquele tipo de

ambiente, como nas palavras de Gayatri Spivak⁹³ quando diz que “o papel da família nas relações sociais patriarcais é tão heterogêneo e controverso que simplesmente substituir a família nesta problemática não vai romper essa estrutura” (2010, p. 40). Lembrando as palavras de Marcos Oliveira (nesse parágrafo), sobre territorialização de seu espaço nas aulas de dança, observamos que se mostrava, no Corpo-Cordão, a estrutura de uma relação familiar patriarcal onde o pai, o/a irmão/ã mais velho/a, tinha privilégios e exercia seu poder, no mínimo, desterritorializando membros infames, novatos naquela família, o que pode ser o retrato de relações anteriores, já que nessas relações temos a tendência de reprodução, repetição das realidades vividas nas próprias residências.

Como já relatado anteriormente, os/as pais/mães que compunham as famílias dos estudantes da Escola Cordão, sempre desejaram um reforço disciplinar que os/as ajudasse a regular seus/suas filhos/as, em alguns casos chegando a afirmar que não sabiam o que fazer com os/as mesmos/as. Como disse Regina Amorim (ex-diretora da Escola Cordão):

A primeira coisa que os pais dizem: “Eu não sei mais o que fazer!” Então a gente, enquanto escola, é que tem que dar pra eles ideias de como eles podem resolver o problema; quando eles é que deveriam ajudar a gente nisso. Não, a gente tem que fazer uma função mesmo de psicólogo, de orientador, de assistente social, explicar pra eles por onde eles podem caminhar, pra eles tentarem dar essa solução, pra uma indisciplina, pra um problema de convivência deles, pai com a mãe, que na maioria dos casos é a questão de convivência mesmo, eles não conseguem conviver bem. O embate é muito grande, de ideias, o pai não sabe conversar, a mãe não sabe conversar, quando vai é só briga, e aí acha que ali não vai conseguir, não vai resolver o problema, e acaba não resolvendo mesmo, e o problema se torna maior. (Entrevista realizada para essa pesquisa em 05/12/2016).

Observamos que as palavras de Amorim dialogam diretamente com as palavras da diretora anterior (p. 54 dessa). O posicionamento dos próprios pais/mães, quando da procura, no ambiente da escola, de uma relação (poder) disciplinar para seus/suas filhos/as mostra que “a intervenção

93 Crítica e teórica indiana, autora de *Can the Subaltern Speak?* (Pode o subalterno falar?), considerado um texto fundamental sobre o pós-colonialismo, e por sua tradução de *Of Grammatology* de Jacques Derrida. Aqui ajudou a pensar sobre certo discurso de pessoas consideradas subalternas e sua reverberação.

de um poder político sem limites na relação cotidiana torna-se, assim, não somente aceitável e familiar, mas profundamente almejada, não sem se tornar, por isso mesmo, o tema de um medo generalizado” (FOUCAULT, 2006, p. 10). Nesse tipo de relação o respeito, ou máscara (disfarce) desse, não é verdadeiro, apresenta-se como uma representação que acontece em decorrência do medo, não de uma tomada de consciência resultante da experiência com relações sociais relativas ao respeito do/a outro/a, e das diferenças. Uma tarefa difícil que sempre operou no Corpo-Cordão foi a ideia de mediar as relações de poder que se processaram entre a busca de certa disciplina – no sentido de ordem para fazer o grupo acontecer, na perspectiva tanto de relacionamentos pessoais quanto de consciência corporal e domínio de técnicas de dança –, e uma possível subversão do pensamento político hegemônico, machista e hetero-normativo, vigente na sociedade em geral, ainda nos dias de hoje, do qual resultam muitos problemas sociais tal como a violência doméstica (pai que bate na mãe; pais/mães que espancam os/as filhos/as; pais/mães que não dialogam com os/as filhos/as; dentre outros), realidade vivida na comunidade que cerca o Corpo-Cordão, o Renascença III.

As relações de poder que se entrelaçaram na trajetória do Corpo-Cordão, e a elevação da autoestima daqueles/as dançantes, influenciaram em seu comportamento a ponto de transformar seus desejos e, conseqüentemente, suas identificações com o mundo. Segundo Bhabha existe uma demanda que surge de “outras questões de significação e desejo, cultura e política” (2014, p. 92); e acrescenta que: “para o discurso pós-estruturalista, a prioridade (e o jogo) do significante revela o espaço da duplicação (e não da profundidade), que é o próprio princípio articulador do discurso” (Ibid., p. 93), um discurso que cresce e toma corpo na problemática da sujeição e da identificação. A duplicação de comportamentos territorialistas, por parte de membros do Corpo-Cordão, demonstrou uma reverberação da sujeição resultante daquele mesmo pensamento político hegemônico citado, onde a tendência é reproduzir uma situação vivida, nesse caso, o da própria autoridade familiar, onde o pai teria mais poder, seguido da mãe e dos irmãos (homens) mais velhos,

para em seguida virem as irmãs (mulheres), atingindo sempre aos mais fracos (subalternos), filhos/as mais novos/as, e no caso do Cordão Grupo de Dança, dos/as dançantes novatos/as.

Nesse sentido, trabalhar o fazer da dança no Corpo~Cordão como um fazer~dizer, constituiu uma experiência que influenciou também o discurso daqueles/as dançantes que, como disse Carmeline Vale (p. 146 nessa), podia ser observado no seu modo de escrever, falar e agir, nas apresentações dos trabalhos escolares das disciplinas curriculares, bem como em sua relação com o/a outro/a, dentro das dependências da escola. Nesse traçado encontramos reforço nas palavras de Weyla Carvalho quando, observando sua experiência em outras escolas e com outros/as estudantes, diz que:

Os meninos eles se transformam, o pensamento deles, a forma de ver o mundo, a forma de construir as coisas vai pra outra dimensão, mesmo humana, e foi muito bom eu ter dado essa parada e ter ido em outra escola, que eu também já tinha trabalhado em outras – é uma escola anterior ao Cordão, e essa escola, do ano que passei fora daqui – é ver que existe sim uma diferença muito grande dos alunos que só frequentam a escola pra o curso regular, e os alunos que tem uma atividade extra que envolve arte, nesse caso como a nossa área é dança, eu posso falar um pouco mais porque é a área que eu conheço, eu acho que fica mais claro que o que passa no corpo ele tem o resultado mais concreto. (Entrevista realizada para essa pesquisa em 05/12/2016).

Divergências geram conflitos e esses evidenciam as relações de poder. Muitas vezes os/as dançantes do Corpo~Cordão quiseram realizar ações de uma forma diferente de como foram feitas, tal como o fato de quererem realizar aulas e/ou criações com foco nessa ou naquela técnica ou processo, como por exemplo a diferença de pensamento entre Débora Lima e Agda Nascimento. Para Débora era estranho: “rolar no chão, cabelo solto pegando sujeira, suada, aquele contato suado, nada de aula clássica, nada de ponta, nada de variação de princesa. Era bem diferente pra gente” (Roda de conversas realizada para essa pesquisa em 03/10/2016) – referindo-se às dançantes que vinham do balé clássico –; já Agda, que não gostava do balé clássico, falando sobre a obra “De Corpo e Alma”, diz: “Eu gostei muito desse trabalho que era bem contemporâneo, era chão, porque eu gosto é de chão, e eu queria era aquele negócio mesmo de corpo largado,

é suor, cabelo no chão, cabelos ao vento, queria era aquilo mesmo. Foi um trabalho que eu gostei muito de ter dançado” (Roda de conversas realizada para essa pesquisa em 03/10/2016). Para além das divergências entre os/as dançantes, as decisões eram tomadas, e, mesmo se não fossem entendidas, embora explicadas, seguia-se o traçado e íamos em frente. Para Dulcineia Lopes, nas relações relativas à direção do grupo houve muita autoridade, mas não autoritarismo:

Eu não vejo que, durante os anos todos que eu fiquei lá, até 2013, eu não vi autoritarismo, eu vi muita parceria, muita autoridade. Eu não vejo como um educador teria um controle com aquelas crianças, com aqueles pré-adolescentes, sem ter autoridade, não um autoritarismo, não existiu isso, um autoritarismo carrasco não existiu, mas autoridade de pai, de educador, foi necessária [...]” (Entrevista realizada para essa pesquisa em 06/12/2016).

Em todos os anos de existência do Cordão Grupo de Dança sempre houve momentos de parada para re/avaliação do que se estava fazendo, reuniões nas quais os/as dançantes eram provocados/as a se posicionarem verbalmente sobre os acontecimentos processados no grupo, podendo enfatizar sugestões e/ou reclamações que por ventura tivessem. Rodas de conversa provocadoras de reflexões, principalmente de pontos conflitantes, no intuito de reavaliar se tal traçado estaria agindo a favor ou contra o desenvolvimento do grupo e dos/as dançantes. Nos primeiros anos do grupo (2005-2010), na maioria das vezes, poucos eram os/as dançantes que se colocavam, muitos/as só falavam quando provocados/as, e ainda o faziam de forma tímida. Tal procedimento, as rodas de conversas (reuniões), era uma estratégia utilizada para avaliação das atividades realizadas e, quando não resultava em informações suficientes para provocar o traçado de novos caminhos, era pedida uma redação, um texto escrito que, naquela época, parecia ser vista por eles/as dançantes como uma forma menos tensa de se colocarem, atitude que, ao longo da trajetória do Corpo-Cordão foi se modificando e, hoje em dia, não constitui um problema, ou seja, as rodas de conversa de hoje são mais participativas, nessas, sob a influência da liberdade de falar, mostrada pelos/as dançantes mais experientes do grupo, os/as mais novos/as não tem tanta vergonha quanto aqueles/as dos primeiros anos de existência do Cordão Grupo de Dança. “Como o poder

seria leve e fácil, sem dúvida, de dismantelar, se ele não fizesse senão vigiar, espreitar, surpreender, interditar e punir; mas ele incita, suscita, produz; ele não é simplesmente orelha e olho; ele faz agir e falar” (FOUCAULT, 2006, p. 13). Forçar os/as dançantes a se expressarem, mesmo que por escrito, em momento posterior àquelas conversas, foi uma prática recorrente, feita no intuito de provocar a participação ativa dos/as dançantes na tomada de decisões importantes. Essa prática muitas vezes foi vista por eles/as como imposição, e de certa forma o era, mas com uma finalidade bem definida, e que, acreditamos, surtiu efeito (aqui novamente lembrando a citação de Carmeline Vale, na p. 146 dessa).

A prática de se posicionar verbalmente, discutindo assuntos como o próprio repertório do grupo, tomou força a partir 2014, com a prática dos bate-papos, realizados após as apresentações do grupo. O Corpo-Cordão passou a se colocar à disposição para conversas com o público, tanto sobre suas obras coreográficas como de seu funcionamento enquanto grupo, o que chamou a atenção de todos/as, público e elenco. Essa prática atua como dispositivo de aproximação dos/as dançantes com o público em geral. A possibilidade de sentir-se cada vez mais fazendo parte daquela experiência tem atado muitas pessoas na trajetória do Cordão Grupo de Dança, e, dessa forma, constitui um fato que multiplica as conexões rizomáticas potencializando novos fluxos de afectos e perceptos, inclusive deixando claro para outros/as jovens, artistas ou não, a possibilidade de sua interação com o grupo, tal como divulgada, já em 2016, no Projeto Andanças⁹⁴.

Com a citada prática percebemos então que a falta de posicionamento dos/as dançantes nos primeiros anos do grupo, talvez não tenha sido somente resultante de algum tipo de vergonha (medo) de falar, mas da própria prática com tal situação, a de falar em público, a de se posicionar sobre seus próprios questionamentos, fazendo valer a sua voz, não se deixando ser representados por outros/as que muitas vezes não defendem os interesses comuns, de todos/as, e sim os particulares,

94 Projeto de iniciativa da ACORDA, realizado por meio de convênio firmado com a SEMJUV, após ter sido selecionado em edital público, lançado em 2015 pela mesma secretaria. O projeto levou oficinas, palestras, debates e apresentações de dança para 07 bairros de Teresina (junho a agosto/2016), escolhidos dentre as comunidades com maior vulnerabilidade social para jovens teresinenses, segundo relatório apresentado pela própria SEMJUV.

individuais. Para o Corpo-Cordão expressar-se em uma linguagem não verbal, a dança, tornou-se muito mais fácil do que verbalizar a sua voz/fala, mas, à medida que os/as dançantes tinham sua autoestima elevada também se tornavam mais confiantes em verbalizar as suas questões, fazendo valer seus próprios desejos, não concordando nem aceitando o que lhes era imposto, tomando as rédeas de sua própria vida. O fazer-dizer do Corpo-Cordão fez emergir seu protagonismo nos agenciamentos de relações de poder, o que reforça o dito de a dança criar novos mundos possíveis e, não só em termos artísticos como também educativos, dentre outros, inscreve-se no mundo como potencial meio de experimentação da vida. Uma vida que segue rizomatizando, percebendo-se e conectando-se, findando e iniciando em diferentes conexões, agora de uma forma mais consciente, fazendo com sua própria voz, dizendo-se no seu próprio fazer.

FIOS QUE SEGUEM - UM ARREIMATE PARA NOVOS INÍCIOS

Cartografar um território existencial é refletir sobre uma trajetória de vida, e refletir sobre uma trajetória de vida é conduzir-se a questionamentos. Toda pessoa, em muitos momentos de sua vida, partindo de seu corpo ou não, coloca em xeque o seu eu, relativo a si mesmo/a ou em relação ao/à outro/a, ou aos/às outros/as, outras pessoas, outros campos sociais, outras forma de ver/ser/perceber, viver o meio a seu redor. Faz-se valer uma presença latente de múltiplas conexões que vão se provocando ora pela identificação ora pelo contraponto de uma em relação às outras, provocando fluxos que se irradiam em outras conexões, chegando a formar um rizoma, podendo tornar-se assim uma vida rizomática, e, por esse pensamento, toda vida poderia ser rizomática, pois se dá por meio de múltiplas conexões que se atravessam passando por fluxos e cortes, fios de vida que são tecidos conforme vai se traçando o desenho daquele mapa, ou mesmo no caminho inverso. Identifico hoje que a trajetória do Corpo-Cordão se desenvolveu como a ideia de um rizoma quando da crescente de suas conexões entre os diversos campos sociais a que estava conectado e/ou conectando-se e os diversos fios (membros) que compunham aquele cordão. Algumas daquelas conexões operaram em fluxo, dando vida ao rizoma, multiplicando seus atravessamentos, outras atuaram como um corte, estancando determinado fluxo. Ainda considero que houve um terceiro tipo de conexão que seria o nó, um empecilho, um embolado momentâneo que, na maioria das vezes, foi desatado, reestabelecendo o fluxo contínuo de crescimento do rizoma, nesse caso do Corpo-Cordão, sua vida e suas identificações.

Tomando por base a concepção de que identidade pode ser considerada como a manifestação mais comum das subjetivações de um corpo, e é por meio dela que tais corpos, bem como o Corpo-Cordão, são social e culturalmente aceitos ou não, admitindo ainda que, pensar em identidade/identificação nos dias de hoje, mais do que um pensamento estruturalista, de representação clássica, leva-nos à ideia de diferença, em oposição à igualdade, diversidade x homogeneização, até, pois na individualidade contemporânea o devir pessoa constitui um devir diferença. Ser/perceber, sentir/agir diferente. Esse pensamento acaba por nos remeter à *poiesis* da improvisação em dança onde o corpo dançante, o/a intérprete-criador/a, deve estar preparado/a para a possibilidade do novo, do inesperado, a possibilidade de outros agenciamentos que desterritorializam qualquer tentativa de utilização pré-estabelecida de um dado corpo, em um dado espaço, ou seja, burla uma possível atitude previamente planejada/estruturada. Ao improvisar o dançante instaura uma crise, uma nova ética que, de certa forma, perturba as familiaridades a que seu corpo estava acostumado, sendo levado a novos signos, diferentes signos que irão, mesmo que momentaneamente, atar-lhe a outros pertencimentos, a outras verdades.

No traçado da vida do Corpo-Cordão muitos foram os nós (empecilhos/crises) que agenciaram possibilidades de outras conexões, inclusive a saída de dançantes do grupo, que para alguns/mas foi temporária, mas para outros/as definitiva, o que, em direção inversa, provocava a entrada de novos/as dançantes, mas que, para todos/as foi uma trajetória marcante, um mapa com inúmeras referências, que cada membro vai carregar em seu corpo-território para o resto de suas existências, como podemos perceber nas palavras de Agda Nascimento: “Na vida tudo é dança. Em casa eu lavando roupa, lavando louça, varrendo casa é dança, dentro do ônibus é dança [...]” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 26/05/2016).

As crises pelas quais os/as jovens dançantes (membros do Corpo-Cordão) passaram, representaram períodos de mudanças corporais, psicológicas, sociais e sim, identitárias, envolvendo muito mais conexões do que ora se observa. Das atividades de dança às outras experiências que se processaram na experimentação daquelas vidas, que compunham aquele cordão, um pensamento que operou foi o de relacionar responsabilidades,

tal como assumir atitudes de uma vida adulta, em questões diversas tal como um comportamento disciplinar no cumprimento de horários, com a aparente brincadeira que seria o dançar. Da alegria experimentada a partir do ver/sentir o movimento de dançantes em uma sala de aula sem paredes, um território ao mesmo tempo provocador e receptor de conexões diversas – o pátio da Escola Cordão –, às responsabilidades inerentes a uma possível dança profissional, o Corpo-Cordão se lançou em idas e vindas, acoplando-se em seus movimentos, movimentos que deslocaram, provocaram um não se manter no mesmo lugar por muito tempo, planos diferentes e ao mesmo tempo pertencentes a um mesmo mundo, o da dança, lugar de cambiamentos.

Encarar a dança profissionalmente, para alguns/mas membros do Corpo-Cordão se opunha à ideia de diversão, no sentido de não ter preocupações com qualidade de movimentação, ou mesmo das questões de produção do grupo, dentre outros aspectos. Acreditamos hoje, mais do que nunca, que qualquer pessoa pode, e deve, experimentar a dança como filosofia de vida, e se a intenção for tê-la como meio de subsistência, mesmo sem experiências anteriores com técnicas de dança, de acordo com suas conexões, essa pessoa poderá conseguir tal objetivo, dependendo mais da força de suas propostas artísticas e capacidade de organização do que do fato de ser ou não um/a exímio/a dançante, nessa ou naquela técnica específica. Lembrando ainda que, para a maioria dos artistas da dança, a realidade de se tentar viver por meio de uma relação trabalhista ligada a essa arte, não funda um caminho que possa ser tido como de sucesso, em termos de ganho financeiro, e, no Corpo-Cordão, constituiu um nó que provocou o afastamento de vários/as jovens dançantes dessa possível carreira profissional.

O fazer-dizer da dança dribla códigos, desterritorializa, a dança transporta o indivíduo para outros planos, seu próprio plano de imanência onde o novo torna-se possível, novos mundos possíveis, novas identificações. O principal caminho/pensamento em dança escolhido para trilhar a trajetória do Corpo-Cordão foi o da dança contemporânea, mas ela “nem sempre traz respostas às perguntas que propõe; mas, com elas, nos resgata do estado de observador passivo.” (BOGEA, 2007, p. 119). Esse resgate, essa provocação, foi um dos objetivos alcançados naquela

trajetória, provocando crianças e jovens da comunidade do Renascença III, em Teresina – PI, a experimentarem suas vidas por meio da dança, não sendo passivos, e assim, subvertendo a ordem que se apresentava às suas vidas infames. Com o entendimento da realidade que se processava naquela localidade, resultante também da falta de experiências artísticas, o Corpo~Cordão nasceu com uma ideia de experimentação da relação corpo x mundo, ampliando seus limites e possibilidades, uma potência de vida que, nesse caso, operou por meio da dança e que significou novas perspectivas de futuro para aqueles/as jovens estudantes de uma escola pública, a vida do Corpo~Cordão.

Alcançar o impossível, para aqueles/as jovens, poderia ser somente participar de um grupo de dança, ou de um festival competitivo de nível internacional, mas, não só chegaram a lograr êxito, como foram mais longe, ou seja, não só fizeram parte de um grupo de dança como também ganharam prêmios, conquistando, acima de tudo, a ideia de alcançar um suposto impossível. Esses resultados, embora para os/as dançantes significasse mais um aumento de responsabilidade do que de um valor atribuído à sua produção artística, para muitos campos sociais atuaram como um atestado de qualidade e consequente abertura de novas portas para o reconhecimento do grupo e do trabalho que vinha sendo desenvolvido com e pelo Corpo~Cordão, ou seja, ficou claro que os prêmios atuaram/atuam como uma moeda de valorização no jogo do poder e nas relações que esse instaurou/instaura quando da problemática da subsistência de um coletivo artístico, nesse caso um grupo de dança, principalmente quando se tratava/trata de conseguir subvenções e patrocínios.

Mas, ao interferir no modo de vida de uma comunidade (nesse caso do Renascença III), era preciso entender que novos padrões de vida requerem novas formas de pensar e de agir, o que pouco vemos acontecer na prática. As sociedades do tempo definido por Zigmunt Bauman⁹⁵ como líquido moderno, ou seja, os dias de hoje, principalmente em suas parcelas relegadas às chamadas subclasses, tendem a seguir modelos tradicionais para lidar com novos padrões, mas, como disse o próprio Bauman:

95 Zigmunt Bauman (1925-2017) foi um sociólogo polonês que estudou as relações entre os indivíduos nas sociedades, chegando a afirmar que a insegurança seria parte estrutural do sujeito pós-moderno.

“Devíamos prestar atenção à advertência de Derrida e estar cientes de que só podemos usar velhos conceitos, inevitavelmente repletos de significados ultrapassados, ‘fazendo-se neles as emendas necessárias.” (2005, p. 62).

Aquelas emendas, que prefiro chamar de conexões devido à proximidade do termo com o conceito de rizoma, para utilizar uma linguagem deleuziana, fez-se presente permeando o trabalho do Corpo-Cordão, sendo que os objetivos artísticos do grupo não sobrepunham a vontade de vida desse, e a recíproca também era verdadeira, daí uma relação plana, rizomática, direta entre o que se desenvolvia nas aulas de dança, bem como nos processos de criação e na vivência diária daqueles/as dançantes. Ao longo dos 10 primeiros anos de existência do Corpo-Cordão seu fazer-dizer incidia não só na formação de um corpo artístico, mas, extrapolando também a barreira de se produzir uma arte meramente espetacular (pensamento que permeava o meio educacional formal), o que se procurava era desatar seus membros da possibilidade de uma vida indiscriminadamente assujeitada, uma vida calcada em padrões sociais conservadores, aceitando tal situação sem nenhum questionamento, e, nesse sentido, verifico com essa pesquisa que tal objetivo foi atingido. Nas palavras de Graça Costa: “Eu acho que o Cordão Grupo de Dança preparou dançarinos maravilhosos e cidadãos excelentes” (Entrevista concedida para essa pesquisa em 05/12/2016). A principal resultante do trabalho então desenvolvido no e pelo Corpo-Cordão foi a experimentação da vida que, naquele momento, tinha ao menos uma pequena parcela de espaço-tempo para refletir sobre sua relação com o mundo, suas afetações, pois: “o corpo ritualiza ao narrar o vivido e ao mesmo tempo vive o narrado” (PETRONÍLIO, 2015-b, p. 3).

O Corpo-Cordão vem narrando sua vida também por meio das obras artísticas que criou/cria. Os trabalhos de conjunto e, principalmente os espetáculos, influenciaram essa trajetória como um fator de melhoria em todos os quesitos que se buscava no trabalho de grupo: a escuta, o respeito, a qualidade artística, o conhecimento de si, a interação com o/a outro/a, até chegar à própria ideia de experimentação da vida, por meio da dança. O resultado mais palpável dessa crescente experiência foram as premiações

que o grupo conquistou, um atravessamento que mudou de vez a vida do Corpo-Cordão, que deixou de ser infame e elevou sua autoestima ao ponto de se perceber protagonista nas relações de poder.

Por meio da busca de um trabalho pautado nos atravessamentos mútuos, de diversas técnicas de dança e linguagens artísticas diferentes, e ainda as várias disciplinas escolares de ensino formal, o Corpo-Cordão ajudou seus membros a darem nomes para si mesmos, a descobrirem possibilidades de auto/identificações sem se preocupar com seu tempo de maturação e, principalmente, entendendo que aquele não era um caminho engessado, que sempre poderiam mudar tal trajetória. A descoberta do atravessamento mútuo entre a arte e a vida, ou mesmo da arte de viver, com dança, talvez seja para aqueles/as jovens a resultante de uma identificação híbrida que se possa chamar de Cordão, ou Corpo-Cordão, que, a partir desse, cada vez mais experimenta seus devires. Um devir diferença.

Um dos aprendizados que eu tive ao longo desses anos, melhor identificado a partir dessa pesquisa, foi que um/a professor/a, educador/a ou não, pode repetir quantas vezes quiser uma mesma informação, mas o/a aluno/a, pessoa a quem se dirige, só vai aprender e/ou apreender aquela informação, comportamento, ou outro, se e somente se tal informação fizer sentido para sua vida. Muitos/as jovens, devido a sua família, condição financeira e/ou comunidade em que vive, acreditam não ter opções de caminho para trilhar sua existência, precisando apenas que algo ou alguém lhes apresente outras possibilidades, que muitas vezes estão à sua frente, mas que, pela falta de uma autoestima elevada, acabam por não percebê-las, ou mesmo achar que elas não lhe pertencem.

Ao longo da existência do Corpo-Cordão e, mais enfaticamente, durante o tempo dessa pesquisa, percebi o quanto eu aprendi com aqueles/as jovens, e refleti sobre a via de mão dupla que é a relação com o outro. Refleti sobre o quanto deles/as existe em mim e o quanto de mim existe neles/as. Identifico, cada vez mais, a potência que a dança nos trouxe enquanto caminhos para as relações que se processaram, e se processam, entre os corpos, as próprias pessoas, dando vazão a inúmeras possibilidades de conexões tal como o respeito de si e do outro.

A partir desse estudo, reforçado pelos depoimentos dos/as entrevistados/as, posso concluir que a dança em geral constitui um potente dispositivo que pode auxiliar na formação integral de jovens, tanto no seu desenvolvimento educacional quanto, e aqui acho mais importante, na própria experimentação da vida, enquanto cidadãos/ãs, proporcionando um intercâmbio de identificações que, dentre inúmeros aspectos, desterritorializam comportamentos advindos de um pensamento hegemônico, socialmente constituído como resultante das subjetividades impostas por uma cultura hetero-normativa e machista, ainda vigente nos dias de hoje. Por meio do fazer~dizer de seu corpo, jovens dançantes podem ser estimulados/as efetivamente a traçar, consciente ou inconscientemente, diferentes trajetórias para suas vidas, nas quais podem expressar e viver os seus próprios desejos, bastando para isso que tenha uma autoestima capaz de se auto identificar como sendo uma pessoa vencedora, ou, no mínimo, merecedora do respeito dos/as outros/as, de seu próprio espaço. Os comportamentos dos/as jovens podem ser influenciados/reforçados por meio de alguma técnica de dança específica, tal como produzir uma pessoa mais disciplinada/organizada por meio de anos de estudo do balé clássico, até, pois, nesse caso, a própria pessoa já se identifica com aquele comportamento e aquela técnica, caso contrário, logo haverá uma recusa que não a deixará prosseguir em tal trajetória, procurando conectar-se a outros atravessamentos.

Acredito que outras pesquisas, com objetivos e procedimentos mais específicos nesse aspecto, podem avançar nesse pensamento e, consequentemente, verificar em que medida tais influências acontecem. Para esse intento uma variante/categoria importante a ser observada são as relações de poder, por meio das quais, alguém que esteja à frente de um grupo de pessoas – no caso dessa pesquisa jovens dançantes –, tem de tomar decisões no intuito de fazer tal grupo acontecer/funcionar, para além de empecilhos que possam aparecer, inclusive os próprios desejos individuais, que às vezes se opõe ao pensamento de uma coletividade. Nesse sentido faz-se necessário identificar que, dependendo da realidade vivida, um grupo de jovens pode necessitar de conexões que lhe mostrem caminhos para melhor se acoplarem às relações socialmente vigentes, ou mesmo trajetórias que busquem extrapolar os limites dessas relações, na

busca de caminhos híbridos, numa notória tentativa de transgressão dos limites, obrigações e proibições sociais, ou seja, por vezes, faz-se necessário adotar atitudes que podem ser consideradas como imposições, mas que estão diretamente relacionadas com os resultados que são obtidos, pois caso seja feito diferente terá, no mínimo, um resultado diferente, e, nenhum grupo de pessoas consegue viver bem sem um mínimo de regras para nortear sua convivência (pensamento que, acredito, embasa as regras de convivência social), um comportamento constituído culturalmente.

Nesse caso, do Corpo-Cordão, observo que o forte sentimento de coletividade que permeou toda a sua trajetória, por meio do qual se buscou, enfaticamente, a experimentação do respeito de si e das outras pessoas (pensamento inicialmente proposto/imposto pela direção), conjuntamente com os processos em dança, tal qual a técnica do contato improvisação, provocaram afectos e perceptos que se constituíram em um melhor relacionamento social, inicialmente dentro do grupo, entre seus membros, mas extrapolando os limites desse, passando às suas famílias e posteriormente à vizinhança, e, dessa forma, atuou/atua na sociedade em geral, produzindo, acredito, não “cidadãos excelentes” como disse Graça Costa (p. 165 dessa), mas, pessoas que no mínimo respeitam melhor as diferenças, o que já é um grande passo para as relações sociais na contemporaneidade.

Por todo lado surgem novas identificações, vindas de diferentes lugares e indo para um não-sei-onde, atravessando-se em cruzamentos e conexões, tessituras cada vez mais comuns no traçado desse território. Seja como for a desterritorialização, o desatar dos nós que aqui se apresentaram, o traçado dessas cartografias registrou principalmente a potencia do existir do Corpo-Cordão entendendo que aqui não se encerram os caminhos percorridos, nem as direções para as quais eles apontam, ou acoplam-se, e que o passado continua a dançar em nós, em nosso corpo-território. Que venham mais ondas, que mais fios se juntem aos cordões que geraram essas cartografias, que ora tem um arremate, mas que, como no rizoma, significa novos inícios, conexões para outras trajetórias possíveis.

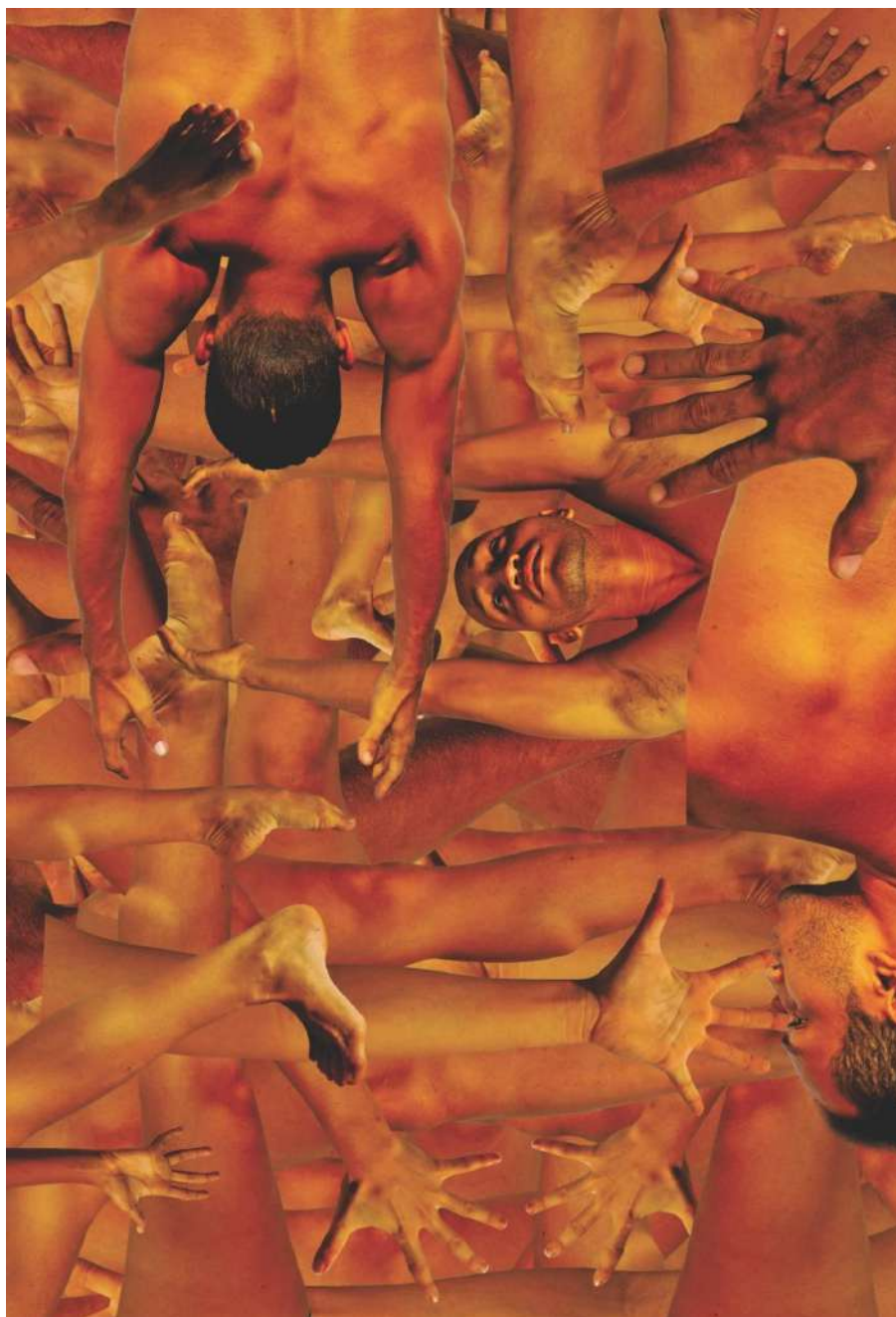


Imagem 34: Arte comemorativa dos 10 anos do Cordão Grupo de Dança. Tupy Neto (PI-2015).

ATRAVESSAMENTOS REFERENCIADOS

ADAD, Shara Jane Holanda Costa. **Corpos de rua**: cartografia dos saberes juvenis e o sociopoetizar dos desejos dos educadores. Fortaleza: Edições UFC, 2011.

ADAD, Shara Jane Holanda Costa; BARROS JUNIOR, Francisco de Oliveira. Org. **Corpografia**: multiplicidades em fusão. Fortaleza: Edições UFC, 2012. (Coleção Diálogos Intempestivos n. 129).

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Org. **Pistas do método da cartografia**: "pesquisa-intervenção" e produção de subjetividade. 4ª reimpressão. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ALZUGUIR, Juliana. **Afinal, o que é cordão umbilical**. Publicado em 17/02/2016. Disponível em <http://www.cordvida.com.br/blog/afinal-o-que-e-cordao-umbilical/>. Acesso em: 23 Set. 2016.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2ª Ed. 1ª Reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia, ESCÓSSIA; Liliana da. Org. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. 4ª reimpressão. Porto Alegre: Sulina, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BOGÉA, Inês Vieira. Ivaldo Bertazzo: dançar para aprender o Brasil. Tese de doutorado defendida na UNICAMP. Campinas, 2007. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000421990>. Acesso em: 25 Ago. 2015.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. n. 19. Jan/fev/mar/abr 2002. p. 20-28.

BONFITTO, Matteo. Entrevista com Érika Fischer-Lichte. **Conceição/Conception**. v. 2, n. 1, p. 131-141. Campinas-SP, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Distinction**: a social critique of the judgement of taste. Translated by Richard Nice. Cambridge: Eighth printing. Harvard University Press, 1996. Disponível em <http://monoskop.org/images/e/e0/Pierre_Bourdieu_Distinction_A_Social_Critique_of_the_Judgement_of_Taste_1984.pdf>. Acesso em: 16 Dez. 2015.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1991. (Volume II. Letras J-Z).

BUTLER, Judith. **Excitable speech**: a politics of the performative. Routledge: New York & London, 1997. Disponível em <http://pswar.org/content/publications/i_006/publication_23_pages.pdf>. Acesso em: 11 Dez. 2016.

_____. Performative Acts and Gender Constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. Source: **Theatre Journal**, Vol. 40, No. 4 (Dec., 1988), p. 519-531. Disponível em <https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf>. Acesso em: 11 Dez. 2016.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CARDOSO, Francicleiton. Dirceu Arcoverde: uma cidade que nasceu da cidade. **Portal O Dia**. Publicado em 16 ago. 2014. Disponível em <<http://www.portalodia.com/noticias/piaui/dirceu-arcoverde-uma-cidade-que-nasceu-da-cidade-211931.html>>. Acesso em: 29 Ago. 2016.

CARRARA, Sérgio. Educação, diferença, diversidade e desigualdade. In: **Gênero e diversidade na escola**: formação de professoras/es em gênero, orientação sexual e relações étnico-raciais. Livro de conteúdo, versão 2009. Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília: SPM, 2009.

CURI, Alice Stefânia. **Traços e devires de um corpo cênico**. 1ª ed. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol 1. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Editora 34, 2014. (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997-a. (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997-b. (Coleção TRANS).

DELEUZE; PARNET. **Diálogos.** Edição digital. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault:** uma trajetória filosófica; para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Introdução traduzida por Antônio Cavalcanti Maia. 2ª ed. 2ª tiragem. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 14 Dez. 2016.

FACHADA, Rosana. Implicações do movimento corpóreo na formação do esquema e da imagem corporal da criança na dança. In: PEREIRA, Roberto. Org. Lições de dança 5. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2005.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Revista Repertório.** nº 16 p. 11-23. Salvador: PPG-Artes Cênicas/UFBA, 2011.

FERREIRA, Alexandre. Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor. **Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA – Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança,** Julho/2012. Disponível em <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2012-3.pdf>>. Acesso em: 05 Jul. 2016.

FREITAS, Roberto; BREBIS, Flavio. **Arte, educação e inclusão:** 10 anos de cordão grupo de dança. Teresina: Gráfica SP Ltda., 2018.

FREITAS, Roberto; BREBIS, Flavio. **Ousadia:** vinte anos de história do balé da cidade de Teresina. Teresina: Grid, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. Trad. de Raquel Ramallete. 41ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013-a.

_____. **O corpo utópico:** as heterotopias. Posfácio de Daniel Defert. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013-b.

_____. A vida dos homens infames. In: **Estratégia, Poder-saber**. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Versão disponível em <<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/foucault-m-a-vida-dos-homens-infames.pdf>>. Acesso em: 01 Dez. 2016.

_____. **Arqueologia das ciências e histórias dos sistemas de pensamento**. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2005. (Coleção Ditos e escritos II).

_____. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREIRE, Ida Mara. O feminino e o sagrado na dança: um ensaio sobre a coragem de ser. **Revista Fazendo gênero 8** - corpo, violência e poder. Florianópolis: UFSC/ CED. 2008. Disponível em <<http://escrevedance.blogspot.com.br/2009/02/o-feminino-e-o-sagrado-na-danca.html>>. Acesso em: 10 Set. 2014.

_____. Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço de conhecimento. **Cad. CEDES**. v. 21, n. 53, Campinas abr. 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_text&pid=S010132622001000100003&lng=pt&nrm=iso&userID=-2>. Acesso em: 10 Set. 2014.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Trad. Miguel Serras Pereira. 3ª impressão. São Paulo: Editora Iluminuras, 2013.

GOEDERT, Raquel; MENEGUEL, Stela M. **Competitividade**: um estudo das implicações no ambiente escolar. Ano 1. Disponível em <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema7/0730.pdf>>. Acesso em: 16 Dez. 2016.

GONDIM, Ricardo. **O cordão de três dobras**. Publicado em 13 Ago. 2013. Disponível em <<http://www.ricardogondim.com.br/meditacoes/o-cordao-de-tres-dobras/>>. Acesso em: 16 Dez. 2016.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005. (Coleção Leituras do Corpo).

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.

KANETA, Catalina Naomi; BÖHME, Maria Tereza Silveira. A capacidade de competição. **Mesa de abertura do Seminário Esporte e Desenvolvimento Humano**: a competição em jogo. Publicação CEPE-USP, 10 Nov. 2012 Disponível em <<http://www.cepe.usp.br/wp-content/uploads/Semina rioEDH-acompeticaoemjogo.pdf>>. Acesso em: 16 Dez. 2016.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Org. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KATZ, Helena. Apresentação. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. Org. **Leituras do corpo**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).

KEIDAN, Lois. Live art: o que é live art? **Periódico permanente**. v. 1, n. 1, 2012. Disponível em <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/liveart>>. Acesso em: 14 Dez. 2016.

LAUNAY, Isabelle. O dom do gesto. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. Org. **Leituras do corpo**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Trad. Fábio dos Santos Creder. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARINHO, Nirvana. O gesto na dança contemporânea: que papel cumpre? In: PEREIRA, Roberto. Org. **Lições de dança 5**. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2005. Pereira.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança**: arte e ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

MELDAU, Débora Carvalho. **Cordão umbilical**. Publicado em 02/05/2012. Disponível em <<http://www.infoescola.com/embriologia/cordao-umbilical/>>. Acesso em: 23 Set. 2016.

NAVAS, Cássia. Memórias-corpo, corpo-território e dança-mídia. Comunicação VI **Colóquio Internacional de Etnocenologia**. Belo Horizonte, 2-5/agosto/2009. Disponível em <<http://cassianavas.com.br/cartografias-tracados/universidade>>. Acesso em: 06 Jan. 2015.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. O nascimento da Tragédia no espírito da música. In: LEBRUN, Gérard. Org. **Obras incompletas**. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 2014. (Coleção Os Pensadores).

NOGUEIRA, Danielle. **David Le Breton, sociólogo, antropólogo e psicólogo**: 'as condutas de risco são um chamado à vida'. Publicado em 20-03-2016. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/david-le-breton-sociologo-antropologo-psicologo-as-condutas-de-risco-sao-um-chamado-vida-18902734>>. Acesso em: 25 Nov. 2016.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Fogo e trovão expressos no corpo baiano que dança. **Revista Fazendo gênero** 8 - corpo, violência e poder. Florianópolis: UFSC/ CED. 2008.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Org. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. 4ª reimpressão. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Org. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. 4ª reimpressão. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Org. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. 4ª reimpressão. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. Org. **Pistas do método da cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. V. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PETRONÍLIO, Paulo; CAMARGO, Robson Corrêa de. Org. **Corpo, estética, diferença e outras performances nômades**. São Paulo: Paulinas, 2016.

PETRONÍLIO, Paulo. O grau zero da performance: corpo, cultura e movimento. **Revista FAC/CULTURA**: Bogotá, 2016-a. (Texto cedido pelo autor).

_____. **Performances na encruzilhada:** estéticas e aprendizagens no candomblé. São Paulo: Paulinas, 2016-b.

_____. O signo como performance e performatividade da linguagem. **Revista Artefactum** - Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia, ano VII, nº 02, 2015-a. Disponível em <<http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/782>>. Acesso em: 01 Nov. 2015.

_____. Performance de um corpo infame: dança e cultura. **Revista Artefactum** - Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia, ano VII, nº 02, 2015-b. Disponível em <<http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/657>>. Acesso em: 01 Nov. 2015.

PORTINARI, Maribel. **História da dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RAGGI, Nathália. **Identidades nômades:** as “tribos urbanas” e o contexto escolar. Dissertação de mestrado depositada na Biblioteca digital da UNICAMP, 2010. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000778717>>. Acesso em: 24 Ago. 2015.

RODRIGUES, Lucas de Oliveira. “Conceito de alteridade”. **Brasil Escola.** Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/sociologia/conceito-alteridade.htm>>. Acesso em: 09 Jan. 2017.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2011.

SADE, Christian; FERRAZ, Gustavo Cruz; ROCHA, Jerusa Machado. O ethos da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência de agir. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia. Org. **Pistas do método da cartografia:** a experiência da pesquisa e o plano comum. V. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SANTOS, Débora. Teresina é a 5ª do país em número de suicídio. Teresina: **Jornal Meio Norte**, 2016. Disponível em <<http://jornal.meionorte.com/theresina/teresina-e-a-5-do-pais-em-numero-suicidio-295639>>. Acesso em: 13 Dez. 2016.

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

SILVA, Soraia. **A natureza do gesto, no gesto natural:** matéria e memória na dança. 2011. Disponível em <<http://www.portalabrace.org>>. Acesso em: 04 Mar. 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010

STRAZZACAPPA, Marcia. O swing do ensino de dança no Brasil: um balanço de duas décadas. **Revista Dança**, Salvador, v.3, n.1, p. 88-104, jan./jul. 2014.

TEDESCO, Silvia Helena; SADE, Christian; CALIMAN, Luciana Vieira. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. Org. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. V. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Interdisciplinaridade artística e la fura dels Baus: outras dimensões em performance. **Revista O Teatro Transcende**. n. 11. 2002. p. 48-51. Disponível em <http://repositorio.unb.br/handle/10482/13467>. Acesso em: 21 Nov. 2015.

WILLIAMS, James. Pós-estruturalismo como filosofia da diferença: diferença e repetição, de Gilles Deleuze. In: **Pós-estruturalismo**. Trad. Caio Liudvik. Petrópolis-RJ: Vozes, 2012. (Série pensamento moderno).

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. Org.; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.



O texto que ora é publicado brotou de uma coreogeografia de corpos, pensamentos, existências que geraram a dissertação defendida em 31 de março de 2017. Trata sobre ações que podem potencializar a vida, trajetórias artísticas, educacionais e outras, que mostram, em partes, o que pode significar a Dança na vida de uma pessoa.