

PRÁTICAS ARTÍSTICAS: PARTICI- PAÇÃO E COMUNI- DADE

Título

Práticas Artísticas: Participação e Comunidade

Coordenação

Hugo Cruz, Isabel Bezelga e Ramon Aguiar

Revisão

Flávia Liberman
Helder Maia
Hugo Cruz
Isabel Bezelga
Márcia Pompeo Nogueira
Marina Coutinho
Paula Reaes Pinto
Ramon Aguiar
Sónia Passos
Teresa Eça
Teresa Furtado
Tiago Porteiro

Autores

Adriana Miranda da Cunha	Gisele Dozono Asanuma
Alexandra Mortágua	Glenda Milek
Alexandra Rato	Hugo Cruz
Ana Luísa Martinho	Inês de Carvalho
Ana Maria Moya Pellitero	Isabela Umbuzeiro Valent
Andrea Jurdi	Isabel Bezelga
André Rocha	Isabel Penoni
Ângela Saldanha	Jorge Roberto Ribeiro Braga Júnior
António Gorgel Pinto	José Eduardo Silva
Antonio Prieto Stambaugh	Juliana Maria Padovan Aleixo
Branca Correia	Kathya Maria Ayres de Godoy
Camila do Valle	Lucia Vignoli
Carlota Quintão	Mafalda Gomes
Catarina Faria	Manuela Ferreira
Cristina Trigo	Márcia Pompeo Nogueira
Eugene Van Erven	Maria José Lisboa Silva
Evelyn Furquim Lima	Mariana Fernandes
Fabiana Monsalú	Mariana Louver Mendes
Fernando Pena Miguel Martinez	Marina Henriques Coutinho
Flavia Liberman	Nena Balthar
Gerbert Verheij	Paula Reaes Pinto

Edição

CHAIA/UE Centro de História de Arte e Investigação Artística - Universidade de Évora

Design Gráfico

Suricata Design Studio

ISBN

978-972-778-119-5

Esta publicação resulta de artigos selecionados - revisão cega por pares - de autores de apresentações proferidas ao II EIRPAC - Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias 2017

II EIRPAC - Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias: Práticas Artísticas colaborativas/Participativas e Comunidades

2017

Comissão Científica

António Ângelo Vasconcelos – ESE-IP Setúbal
António Prieto Stambaugh – Universidad Veracruzana
Ariana Cosme – FPCEUP
Armando Nascimento Rosa – ESTC/CIAC
Christine Zurbach – UE/CHAIA
Claire Binyon – ESMAE
Clara Sarmento – IELT
Claudia Galhós – Jornalista/Escritora/ Especialista em dança
Cláudio Bernardi – UCM Sacro Cuore
Eugene Van Erven – Utrecht University
Eugénia Vasques – ESTC/CIAC
François Matarasso – Community Arts Worker
Giulia Innocenti – UCM Sacro Cuore
Helder Maia – NIMAE | I2ADS/ESMAE
Henrique Vaz – FPCEUP
Hugo Cruz – ESMAE/IELT/PELE/CIIE FPCEUP
Isabel Bezelga – UE/CHAIA/IELT
Isabel Menezes – FPCEUP
Lucília Valente – UE/IDEA
Márcia Pompeo Nogueira – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Miguel Falcão – ESELX - IPL
Natália Azevedo – Departamento de Sociologia/ FLUPE Instituto de Sociologia da UP (ISUP)
Nuno Coelho – FCTUC-DEI/CEIS20-UC
Paula Reaes Pinto – UE/CIAUD
Paulo Esteireiro – (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da FCSH-UNL e Direção de Serviços de Educação Artística e Multimédia)
Paulo Nogueira – FPCEUP/FBAUP
Paulo Simões Rodrigues – UE/CHAIA
Ramon Aguiar - UEMG/IELT/CNPq
Teresa Eça – FBAUP / i2ADS
Teresa Veiga Furtado – UE/CHAIA
Tiago Porteiro – Universidade do Minho
Tim Prentki – University of Winchester

Comissão Organizadora

Anabela Gonçalves – IELT
Carmen Cangarato – CHAIA
Carolina Viladouro – IELT
Flávia Liberman – UNIFESP
Hugo Cruz – ESMAE/IELT/PELE/CIIE- FPCEUP
Irene Serafino – IS/UP
Isabel Bezelga – UE/CHAIA/IELT
Maria João Mota – PELE
Ramon Aguiar - UEMG/IELT/CNPq
Rita Wengorovius – ESTC/Teatro Umano

Co-organização



Este livro é dedicado a Márcia Pompeo Nogueira

EIXO 1

- 14** BRINCANDO PRA VALER: RECONSTRUINDO COMUNIDADES POR MEIO DO TEATRO
Tim Prentki
- 29** CRIAÇÃO ARTÍSTICA E PARTICIPAÇÃO - O CASO DO PROJETO MAPA
Hugo Cruz
- 45** INSCRIÇÕES DO REAL EM “ELES NÃO USAM TÊNIS NAIQUE”
Isabel Penoni
- 63** OUTRA VOZ: DE CONSUMIDORES A CIDADÃOS PRODUTORES DE ARTE E CULTURA
José Eduardo Silva
- 76** FORMAÇÃO DE AGENTES CULTURAIS DA JUVENTUDE CAMPONESA
Márcia Pompeo Nogueira
- 89** A PRÁTICA COLABORATIVA COMO ESTRATÉGIA PARA A SUSTENTABILIDADE DE PROJETOS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS EM ARTES CÊNICAS: UM ESTUDO DE CASO NA CIDADE DE SALVADOR, BAHIA
Rita Ferreira de Aquino
- 98** PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DE ARTE PARTICIPATIVA: O FESTIVAL DE RUA DA ESCOLA DE ARTES DA UNIVERSIDADE DE ÉVORA
Teresa Veiga Furtado e Paula Reaes Pinto
- 112** TEATRO E COMUNIDADE: QUESTÕES E DESAFIOS
Terena Zamariolli Coradi

EIXO 2

- 126** PROCESSOS ARTÍSTICOS COMUNITÁRIOS E CIDADE: UM DIÁLOGO POSSÍVEL
Evelyn Furquim Lima
- 141** ENCONTRAR-TE: DERIVAS URBANAS E EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS NO COMUM
Isabela Umbuzeiro Valent, Mariana Louver Mendes e Gisele Dozono Asanuma
- 150** RELAÇÕES ENTRE GERAÇÕES NA DANÇA E NA EDUCAÇÃO: A COEDUCAÇÃO EM *MEMORIAL DOS OSSOS*
Kathya Maria Ayres de Godoy e Renata Fernandes dos Santos
- 165** O TEATRO COMO FISSURA NA CIDADE DESIGUAL
Marina Henriques Coutinho
- 175** TEATRO E COMUNIDADE: REFLEXÕES ACERCA DA *PRÁXIS* ACADÉMICA
Ramon Aguiar e Isabel Bezelga
- 190** PROPOSTA CÊNICA “TRANSEUNTES” E A SUA RELAÇÃO COM O PÚBLICO EM UM TERMINAL DE ÔNIBUS
Robson Rosseto
- 209** ARTE PÚBLICA: O GESTO URBANO NA REPRESENTAÇÃO DO IMAGINÁRIO COLETIVO
Slavisa Lamounier e Paulo Ferreira-Lopes
- 228** DIÁLOGOS COM O TERRITÓRIO: CIDADE E ESPAÇO PÚBLICO EM TRÊS PROJETOS PERFORMATIVOS. PEDAGÓGICO-ARTÍSTICOS
Tiago Porteiro

EIXO 3

- 250** A CITY YOU MAKE TOGETHER: ABOUT THE POWER OF NEO-PARADES IN TIMES OF TERROR
Eugene Van Erven
- 266** EU, TU, NÓS: ARTE, AFECTOS E COMUNIDADE VISTAS DESDE O PLANISFÉRIO DA INTERCULTURALIDADE
Alexandra Rato, Gerbert Verheij e Mariana Fernandes
- 289** INSTRUMENTOS DE AVALIAÇÃO PARTICIPATIVA DE RESULTADOS – AUSCULTAÇÃO DE JOVENS
Ana Luísa Martinho, Carlota Quintão e Mafalda Gomes
- 303** “A FOTOGRAFIA PARTICIPATIVA NOS PROCESSOS DE RECUPERAÇÃO – O CASO DOS CIDADÃOS CONSUMIDORES DE SUBSTÂNCIAS PSICOATIVAS
André Rocha, Alexandra Mortágua, Branca Correia, Catarina Faria, Priscila Almeida e Teresa Maia
- 318** EXPERIÊNCIAS ATRAVÉS DE UMA ARTE RELACIONAL NO CAMPO EXPANDIDO
Fabiana Monsalú
- 330** AUDIOVISUAL COMO RECURSO PARA A CAPTAÇÃO DA PRESENÇA NOS ESTUDOS DO CORPO
Fernando Pena Miguel Martinez e Flavia Liberman
- 345** DANÇA, CORPO, PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE E SEUS TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO
Juliana Maria Padovan Aleixo
- 354** O GRUPO GRITA E O TEATRO COMUNITÁRIO: UM PROCESSO DE PRÁTICA E CONSTRUÇÃO COLETIVA MULTIDISCIPLINAR
Maria José Lisboa Silva
- 369** NATUREZA VIVA: UMA AÇÃO-BANQUETE-PERFORMANCE-COLETIVA
Nena Balthar, Lucia Vignoli e Camila do Valle
- 384** PRÁTICAS CRIATIVAS EM TORNO DO LABOR DA CORTIÇA
Paula Reaes Pinto e António Gorgel Pinto
- 400** DEU SAMBA? MOBILIZANDO MORADORES DE UM SERVIÇO RESIDENCIAL TERAPÊUTICO A PARTIR DE TRAJETOS CULTURAIS
Renata B.M.Queiroz, Flávia Liberman e Viviane Maximino
- 419** CADERNOS ARTIVISTAS/LIVROS COLABORATIVOS
Teresa Torres de Eça, Ângela Saldanha e Cristina Trigo
- 438** UM ESTUDO DE CASO SOBRE A POTÊNCIA DO ENCONTRO
Thais Fidalgo, Andrea Jurdi e Flavia Liberman

EIXO 4

- 452** INQUIETAR LA MEMORIA COLECTIVA EN EL TEATRO DOCUMENTAL DE MÉXICO
Antonio Prieto Stambaugh
- 464** ESTÉTICAS TRANSVERSAIS EM *THWALA* – UM TEATRO FEMINISTA AFRICANO
Adriana Miranda da Cunha
- 493** O VALOR IDENTITÁRIO DA PAISAGEM URBANA MULTICULTURAL E A SUA DIMENSÃO GERACIONAL
Ana Maria Moya Pellitero
- 511** NARRATIVAS E LITERATURA: INVENTAR-SE MULHER EM TERRITÓRIOS DIVERSOS
Flavia Liberman, Virgínia Junqueira e Glenda Milek
- 525** PARADA DESATADA: UM CONTEXTO DE (RE)CONHECIMENTO DE PAISAGENS EM TRANSIÇÃO
Inês de Carvalho
- 555** HISTÓRIA E PERSPECTIVAS DO TEATRO EM COMUNIDADES NA BAIXADA FLUMINENSE
Jorge Roberto Ribeiro Braga Júnior
- 564** NA FÁBRICA (PROJECTO DE CRIAÇÃO TEATRAL COM A COMUNIDADE) - PARTILHA DE UM PROCESSO
Manuela Ferreira
- 576** PERIFÉRICO, PEDAGÓGICO E UNIVERSITÁRIO: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA NO PROGRAMA DE TEATRO EM COMUNIDADES
Phellipe Azevedo
- 595** TEATRO COMO RUPTURA
Wallace Lino

Introdução Práticas artísticas, participação e comunidade: Diálogos que nos instigam

O livro “Práticas Artísticas, Participação e Comunidade” inscreve as reflexões e as investigações desenvolvidas por um conjunto de 59 investigadores, provenientes de 24 universidades e 7 entidades artísticas e culturais de 6 países, no domínio das práticas artísticas comunitárias. É por isso uma coletânea de textos rica, diversa, com recorrências e divergências, características muito associadas a estas práticas artísticas.

Perante o contexto de criação artística contemporânea e a forte expansão das mais diversas formas de práticas artísticas, em conexão profunda com as dinâmicas participadas e comunitárias, procura-se que a presente obra seja mais um contributo para este domínio de ação e reflexão. A intenção desta publicação é a de inscrever a produção do conhecimento científico, assim como a sua disseminação e abertura de possibilidades para o seu questionamento, permitindo o avanço e a inserção de novas práticas.

Considerando os muitos investigadores, grupos e artistas de diversos países atuantes neste âmbito, tornou-se necessária a organização de encontros, eventos, fóruns e outras instâncias de reflexão e troca de experiências. O EIRPAC - Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias¹ define-se hoje como um importante espaço de intercâmbio que vem dando visibilidade a diferentes práticas e estudos. Em 2017, o II EIRPAC, organizou-se em torno do tema específico “Práticas artísticas colaborativas/participativas e comunidades”, na cidade do Porto entre 19 e 21 de Setembro. Este Encontro resultou de uma coorganização entre o Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IELT/ FCSH UN), o Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA / UE), a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto (ESMAE /IPP), a Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (ESTC/IPL), a Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (FPCEP / UP) e a PELE. Os seus objetivos centraram-se em: 1) Investigar práticas artísticas comunitárias no contexto nacional e internacional, identificando o papel social que desempenham, formas estéticas utilizadas e metodologias de criação desenvolvidas;

¹ Evento bienal com a sua primeira edição em 2015 na cidade do Porto (Portugal) que integra o MEXE Encontro Internacional de Arte e Comunidade (www.mexe.org.pt).

2) Promover o intercâmbio e parcerias entre investigadores e projetos artísticos comunitários nacionais e internacionais, fortalecendo um trabalho em rede; 3) Analisar os projetos de criação artística comunitária, de onde emergem contributos significativos de construção colaborativa e participativa; 4) Refletir sobre os processos de transformação pessoal, cultural e social através dos processos de criação artística comunitária; 5) Estimular a investigação académica e a criação de pensamento crítico em torno da pesquisa em/ com/ sobre projetos comunitários de cariz artístico; 6) Analisar questões relacionadas com a postura ética, estética e política na intervenção artística com comunidades; 7) e estimular a sistematização e produção de conhecimento nesta área específica.

O evento contou com a participação de mais de 200 participantes vertidos em múltiplas ações entre palestras, comunicações, posters, performances, workshops, congregando artistas, pesquisadores e grupos de Portugal, Brasil, Inglaterra, Espanha, Holanda, México.

Na sequência do II EIRPAC foi proposto aos participantes a escrita científica baseada nas suas experiências de comunicação, performance ou workshop. Para além destes contributos, foram também desafiados os quatro convidados deste II EIRPAC, Tim Prentki (Inglaterra), Evelyn Lima (Brasil), Eugene Van Erven (Holanda) e António Prieto (México) a escreverem para este livro em sintonia com as suas linhas de investigação. Os seus textos com perspetivas diversas, porém complementares, considerando inclusive as suas geografias de intervenção e reflexão, apontam no sentido das quatro partes em que este livro se organiza. São elas: I Criação artística e participação; II Diálogos com o território; III Estéticas contemporâneas - visões multidisciplinares; IV Memória e subjetividades.

Tal partição não pretende esgotar a expressão multicultural dos textos aqui publicados nem a criação de limites entre eles. Ao contrário, os textos dialogam no seu conjunto com referências comuns e completam-se na sua multiplicidade. A *práxis* no campo das práticas artísticas comunitárias opera e mobiliza diferentes campos conceptuais e metodológicos num viés transversal. O seu movimento busca contribuir para projetos artísticos sociais que agregam e problematizam fenómenos que instauram a compreensão de quadros de referências estéticas e comunitárias.

A organização desta publicação e a sua metodologia pretende contribuir para perspetivar possíveis linhas de investigação num tema vasto, multidisciplinar e intercultural.

Na primeira parte do livro - *Criação artística e participação* reúnem-se textos de investigadores, que nos oferecem reflexões tendo como ponto comum a ação de projetos e processos artísticos que interagem com movimentos sociais e, também, com realidades urbanas específicas. O texto de Tim Prentki, apresenta possíveis percursos de reinvenção onde o teatro dialoga e interpela as comunidades. O autor reivindica o teatro e comunidade como procedimento que “suporta esforços de base para tomar histórias locais como uma jornada adentro da redescoberta da ‘humanidade comum’”. Prentki refere-se ao ato de brincar como inerente à vida humana nos seus aspectos individuais e coletivos. As vidas são inteiramente tomadas por *brincadeiras* porque brincar é o mesmo que viver. Nas palavras de Prentki “Precisamos nutrir um entendimento de nós enquanto atores, e sobre nosso público, para que nossos atos não sejam ‘apenas brincadeiras’, ao invés disso, usemos a brincadeira como um acesso de mudança sócio política”. Neste texto são dados exemplos de companhias de teatro, na Europa e América Latina, que penetradas pelas/nas comunidades locais, realizam projetos que promovem espaços de confiança e reanimação comunitária.

Com o texto “Processos artísticos comunitários e cidade: um diálogo possível” de Evelyn Lima, abre-se a segunda parte deste livro nomeada *Diálogos com o território*. A autora realiza uma rica reflexão sobre as relações possíveis entre produção artística e cidade. Ou seja, amplia a perspetiva de uma ação em teatro e comunidade nas suas relações com a infraestrutura urbana e suas contradições. A partir da leitura de diversos pensadores com destaque para Michel de Certeau, Milton Santos e Henri Lefèbvre, a autora resgata os conceitos urbanos de *área luminosa* e *área opaca* (Santos, 2000) em interseção com as definições de *estratégia e tática* de Certeau (1994). Este texto clarifica que diversas produções de cariz comunitário, têm sugerido como um movimento de resistência às produções da “sociedade do espetáculo”. Segundo Lima,

existe a necessidade de aprofundar os “estudos dos processos artísticos comunitários e as possibilidades de interlocução com as cidades” pois, na contemporaneidade, a sociedade de consumo transformou as relações entre arte e cultura.

Os demais textos que integram a segunda parte, contribuem para o viés sugerido por Evelyn Lima. São produções, de artistas e pensadores que, a partir da ocupação das *áreas opacas* propõem diálogos possíveis com cidades/territórios marcados por contradições e relações de interculturalidade em constante movimento na contemporaneidade.

A estética contemporânea, nas suas visões interdisciplinares, promovidas pelas práticas artísticas comunitárias são discutidas na terceira parte deste livro. As reflexões centram-se, resumidamente, em aspetos relacionados com práticas de cariz coletivo, focadas na dimensão política da arte e nas múltiplas abordagens a partir do corpo, assumindo-se diferentes correntes teóricas integradoras, como o a(r) tivismo. Assim, nos percursos emerge grande diversidade de linguagens artísticas (ex.: dança, teatro, fotografia, música, design), de áreas de conhecimento (arte, educação, cultura e sociedade, economia, entre outros), de contextos institucionais (exs.: escola, ONG, centro social e comunitário, equipamentos culturais) e de participantes envolvidos (exs.: crianças, jovens, idosos). Essa diversidade alarga-se também a diferentes geografias (exs.: Colômbia, África do Sul, Brasil, Bélgica, Holanda, Portugal) onde estas práticas se desenvolvem, assim como às múltiplas grelhas teóricas utilizadas para a produção de pensamento, numa integração constante entre ação e reflexão.

Um dos aspetos fundamentais desta terceira parte, refere-se à abordagem aos espaços públicos. Neste sentido o texto de Eugene van Erven “About the power of neo-parades in times

of terror” convoca-nos a perspetivar as diferenças entre intraculturalismo e multiculturalismo. Desde este ponto de partida o leitor é convidado a olhar experiências concretas, como a St. Martin’s Parade em Utrecht, que integram participantes muito distintos. O texto de Erven também revela como as práticas artísticas no seu desenvolvimento atual manifestam preocupações globais, ecológicas, estéticas, culturais e políticas, destacando as neo-paradas como uma síntese destes aspetos. As neo-paradas, enquanto proposta de reconfiguração do espaço público ameaçado pelo medo e terror apontam, aliás como todos os textos dessa terceira parte, para a existência, apesar de um contexto adverso global, de práticas artísticas participativas e intraculturais que mostram como a realidade pode ser abordada de forma questionadora, construtiva e positiva.

António Prieto, no texto de abertura da quarta e última parte desta obra, traz uma acutilante reflexão sobre as experiências de violência no México, onde a memória cénica é em si mesma ato de resistência. Com os exemplos recentes, Prieto apresenta como a memória pessoal se articula com a memória coletiva agindo sobre perceções naturalizadas. O autor refere-se a estas “memórias inquietas” (*unsettled memories*), como um tipo de teatro documental eficaz no desenvolvimento de projetos artísticos com a comunidade, já que se referem aos relatos do universo pessoal do criador que inquietam a memória do espetador, tornando possível a criação de espaços *docuperformativos* comuns, colocando-se, uns e outros, perante dilemas éticos e políticos.

Outro aspecto recorrente a diversos textos relaciona-se com o protagonismo conferido ao questionamento da memória histórica de acontecimentos coletivos disruptivos, e à incorporação de histórias de vida e testemunhos singulares das pessoas comuns, permitindo criar novas narrativas que se contrapõem a visões institucionais. Estas formas afirmativas da presença de pessoas e grupos garantem a saída de uma “invisibilidade” - das áreas opacas - e reconhecimento da diversidade existente no mundo contemporâneo.

Os diversos artistas, mediadores, facilitadores, ativistas, atuam como agentes sociais, movendo-se entre as tensões éticas, estéticas e políticas criando ações nos territórios entre-margens, na informalidade de um tecido social onde aparentemente existem lugares em que as artes podem e devem construir espaços de construção social. Lugares que já estão a ser construídos graças a projetos pontuais, que apesar de efémeros consolidam uma rede de conhecimento efetiva.

Uma maior visibilidade, estudos mais sistemáticos dos resultados das práticas artísticas comunitárias existentes por parte dos investigadores, e das instituições académicas poderá apresentar os argumentos políticos

necessários à sustentabilidade de ações de projetos a longo prazo (Teresa Eça)².

Em síntese, esperamos que a partir dos contributos deste livro possa florescer a reflexão sobre as artes na sua relação umbilical com as comunidades, sendo fundamental sistematizar, estruturar, organizar e tornar acessível o conhecimento que se está a produzir. Nesse movimento, parece ser crucial contaminar *futuros* na busca por uma qualidade praxiológica, cuidando e promovendo os *estados de comunidade*.

Hugo Cruz
Isabel Bezelga
Ramon Aguiar

coordenadores

²Teresa Torres de Eça foi convidada pela organização do II EIRPAC a percorrer as muitas salas e rodas de conversa a colher impressões e maneiras de perceber e atuar em práticas artísticas comunitárias. A pesquisadora produziu um manuscrito com suas observações e conclusões que também, corrobora com esta organização.

EIXO 1

CRIAÇÃO
ARTÍSTICA
E PARTICI-
PAÇÃO

BRINCANDO PRA VALER: RECONSTRU- INDO COMU- NIDADES POR MEIO DO TEATRO

Tim Prentki (University of Winchester, UK)
Tradução Adriana Miranda da Cunha

Introdução

Este texto é uma tentativa de explorar alguns dos caminhos nos quais o teatro possa ser posto a serviço de comunidades, e ambos, viabilizar que elas possam se revigorar e se reinventar, bem como resistir às forças destrutivas que atualmente vem sendo desprendidas por políticas nacionalistas mundo a fora. Começando por uma análise do porque o individualismo globalizado tem gerado identidades nacionalistas violentas, devo considerar dois estudos de caso onde o teatro tem sido duplamente usado como um antídoto contra o modelo neoliberal de globalização, e contra seu *alter ego*, o nacionalismo populista. Em fazendo isso, eu reivindico o teatro comunidade como um procedimento que suporta esforços de base para tomar histórias locais como uma jornada adentro da redescoberta da 'humanidade comum', que hoje pode tanto estar enterrada sob o desastre do capitalismo, quanto assustada sem poder ser reconhecida pela violência das políticas de identidade. Minha versão de teatro comunidade – ou teatro aplicado como é chamado em alguns discursos – é a que, segundo Bertolt Brecht, através de sua combinação dialética entre realidade e imaginação, considera o teatro como um meio de apoiar mudanças pessoais e sociais. Sem tais mudanças, ou pelo menos, sem a esperança por tais mudanças, aqueles como Putin e Trump presidirão num mundo onde, nas palavras de Ulisses de Shakespeare:



Cada coisa derrete

Na mera impugnação: as águas contidas

Devem se levantar, mais alto que as margens,

E fazer um ensopado de todo esse sólido globo;

A força deve ser a senhora da imbecilidade,

E o filho rude baterá em seu pai até a morte;

A força deve ser certa; ou melhor, certa e errada

Entre aqueles que habitam a justiça sem fim –
Devem perder seus nomes, e também a justiça.

Então tudo se resume ao poder.

Poder sobre a vontade, vontade sobre apetite;

E apetite, um lobo universal.

Duplamente apoiado pela vontade e pelo poder,

Inevitavelmente faz do mundo sua presa.

E por último devora a si mesmo.

(Troilus e Cressida, I. 3. 109-24)

Uma narrativa sobre dois Onze de Setembro

Em 11 de setembro de 1973 as forças armadas do Chile, sob o comando do General Augusto Pinochet, orquestraram um golpe contra o governo de Salvador Allende, eleito democraticamente. Um bombardeio aéreo foi realizado no *La Moneda*, o palácio presidencial, defendido por trinta e seis pessoas da equipe de Allende. O presidente pode tanto ter sido morto ou, mais provavelmente, ter tirado sua própria vida para evitar ter que se render às forças invasoras. Pinochet nomeou sua ação de guerra, e nos anos que se seguiram ele orquestrou, com bem documentado apoio dos USA (Kornbluh, 2004), uma guerra contra os pobres e a classe média chilena, dos quais 3.200 desapareceram ou foram executados, 80.000 foram presos, e 200.000 fugiram do país.

O golpe representou um exercício de abertura de campo para um experimento econômico que tem sido subsequentemente adaptado e replicado em outras partes do mundo: o modelo neoliberal de capitalismo. O plano seguiu a prescrição definida por Milton Friedman, em

“Capitalismo e Liberdade” (Friedman, 1962): privatização, desregulamentação, e cortes nos gastos públicos. Ele foi implementado por economistas treinados pela alma mater de Friedman, a Universidade de Chicago; conhecidos como os Meninos de Chicago. O golpe foi nada menos que a contra-revolução desenhada para reverter o modelo econômico Keynesiano que dominou o Ocidente desde o final da Segunda Guerra Mundial, por meio do terror. Como demonstra a análise feita por Naomi Klein, o efeito foi de um duplo choque: choque por meio de violência forçando a população ao silêncio, enquanto administrava o choque econômico na forma do chamado mercado livre, incluindo os cortes nas provisões para a saúde e educação, atingindo aqueles impossibilitados de pagar por elas. A estratégia deliberadamente criou uma profunda recessão como meio de re-estabilização econômica. No entanto, esta re-estabilização nunca se materializou, a não ser para as corporações estrangeiras e uma pequena fatia dos poderosos financiadores locais que tiveram lucros espetaculares, fraudando empresas anteriormente públicas. O Chile foi pioneiro numa nova versão de corporativismo: uma aliança entre a polícia do Estado e as grandes corporações empreendendo uma guerra contra os trabalhadores, e ela tem sido revendida pelo mundo desde então. Nas palavras de Klein:

[Uma bolha urbana de especulação frenética e contas dúbias abastecendo superlucros e consumismo desvaireado, circundada por empresas fantasmas e infraestruturas apodrecidas de desenvolvimentos passados; aproximadamente metade da população está excluída de toda a economia; corrupção fora de controle e nepotismo, dizimação de pequenos e médios negócios nacionais; uma transferência enorme de riquezas públicas para as mãos privadas, seguida de uma grande transferência de dívidas privadas para mãos públicas. \(Klein 2007:87\)](#)

Atualmente ouvimos muito sobre ‘os que foram esquecidos’ como um dos principais motes eleitorais do populismo, mas seria mais preciso dizer que o modelo neoliberal de globalização não deixa as pessoas para trás; ao invés disso, ele deliberadamente exclui, aqueles designados trabalhadores, do acesso à criação de riqueza, por meio de remunerações salariais escassas ao seu labor, ou, inteiramente negando a eles a oportunidade de trabalhar. Este fenômeno global de uma maioria descontente e alienada, foi composto pelas respostas dos sucessivos governos estados unidenses ao evento de onze de setembro de 2001.

Em termos das consequências dos ataques às torres gêmeas do *World Trade Centre* e ao Pentágono, que matou aproximadamente o mesmo número de pessoas que o massacre de Pinochet e seus valentões, o governo dos USA de George W. Bush poderia ter respondido declarando que os ataques foram atos criminais, pelos quais a reparação seria estabelecida pela Corte Internacional de Justiça. Ao invés disso, o presidente declarou guerra ao terror; foi a primeira vez na história em que se declarou guerra contra algo abstrato. Por que anunciar uma guerra que não pode ser vencida e que nunca terá fim? Este tipo de guerra ofereceu uma oportunidade de comércio inigualável para um governo constituído de pessoas que vieram e mantiveram suas conexões próximas às corporações relacionadas à manufatura de equipamentos de guerra. Ao longo da história, algumas pessoas lucraram com conflitos. O 11 de setembro foi uma oportunidade de conflito caída do céu para Bush, Cheney, Rumsfeld e seus associados. O Departamento de Segurança Civil foi imediatamente estabelecido como um condutor de terceirizações pelas quais quantidades imensas de dinheiro público passaram para mãos privadas na forma de uma miríade de empresas de segurança que floresceram nas redondezas de Washington,

e que prosperaram na invasão de Iraque e seu pavoroso legado: “Então as funções de segurança, invasão, ocupação e reconstrução foram imediatamente terceirizadas, e ricamente fortalecidas, entregues ao setor privado para produzirem lucro”. (Klein, 2007: 298-99) Enquanto o terror tem sido o negócio dos USA, para o benefício de poucos de seus aliados ocidentais, a maioria da população tem sido alimentada numa dieta de medo e insegurança. Aqueles que possuem nacionalidade, etnicidade e religião diferentes devem ser tratados com suspeita, nas bases de que diferença significa perigo. Melhor ainda seria se eles fossem todos mantidos longe de nós, separados por muros, cercas e sistemas eletrônicos de segurança. Mantendo um constante estado de insegurança, abastecido por monitoramento regular dos níveis de ameaça, governos justificam seus gastos na chamada indústria da defesa, portanto, replicando o modelo testado no Chile, onde, para quase tudo, o apoio governamental foi destruído, exceto para a polícia e para as forças armadas. O refinamento estadunidense do modelo, tem servido para projetar ainda mais longe o governo terceirizando defesa para contratantes privados. Com o programa de austeridade, a função única dos governos se torna a de transferir dinheiro dos pobres e da classe média para os bolsos das grandes corporações, que repagam o favor custeando as campanhas eleitorais destes governos. A eleição de Donald Trump só foi possível pela criação de um clima de medo ‘do outro’; qualquer prévia e frágil distinção entre negócio e governo entrou em colapso. Nos anos 1920, o presidente Calvin Coolidge declarou que ‘o negócio da América é negócio’. Hoje, o governo da América é negócio.

Identidade Falsa

No âmago da forma pela qual políticos populistas manipulam populações, com o auxílio das mídias de massa, está a questão da identidade. “A incitação para ignorar todas as afiliações e lealdades, a não ser aquelas emanando da identidade restritiva, podem ser profundamente desilusivas e também contribuir para as tensões sociais e violência.” (Sen, 2006:21)

Em “Identidade e Violência”, Amartya Sen analisa como a ênfase no mono - ao invés das múltiplas identidades - leva as pessoas a adotarem uma identidade prevalecte ao custo de todas as outras complexas redes relacionadas ao trânsito de identidades que usamos para negociar a vida no cotidiano. Muito frequentemente esta escolha é determinada por aqueles que nos rotulam de acordo com religião, etnicidade, ou nacionalidade, e por isso, nos negam o direito, nas palavras de Paulo Freire, de nomear o mundo. Ao invés de privilegiarmos a constante evolução em nossos processos de humanização, somos homogeneizados em perigosas e simplificadas identidades de massa, tais como muçulmanos, terroristas ou brancos. Estas designações não são acidentais. Elas são manufaturadas por aqueles que estão cobertos de interesses na proteção de lealdades, votos e seguidores. Sen enfatiza que as teorias sobre conflitos civis, frequentemente promovidas por acadêmicos anglo-saxões, são algumas das mais perniciosas e influentes nestes fenômenos: “(...) com frequência, teorias sobre choques civis têm legitimado e sustentado fundações sofisticadas de crenças populares rudes e grosseiras. Teorias cultivadas podem reforçar

fanatismos descomplicados.” (Sen, 2006:44) São abundantes os exemplos históricos de nações e grupos religiosos que viram negada a condição de humanos por aqueles cujos modos de vida se diferenciavam; aqueles para os quais a ideia de “alteridade” é construída como uma ameaça para a identidade baseada numa identidade uniformizada: africanos ocidentais foram vendidos como escravos; americanos nativos foram exterminados da face do planeta; caçadores nômades e ciganos vivem às margens da existência.

Atualmente muitas práticas cruéis e egotísticas são defendidas em nome da cultura, vistas como um conjunto de valores e costumes não mutáveis por meio do qual afirmamos nossa identidade de grupo. Tradição é evocada como uma desculpa pela qual justificamos nossa pouca propensão ao contemplar a necessidade de mudança de nossos caminhos. Arjun Appadurai, antropólogo indiano, propõe uma noção mais dinâmica de cultura:

(...) cultura é um diálogo entre aspirações e tradições sedimentadas. E em nosso elogiável zelo para o que é mais recente ao custo do que é mais antigo, nós permitimos a emergência de oposições desnecessárias, prejudiciais e artificiais entre cultura e desenvolvimento. (Appadurai, 2004)

Uma das manifestações desta oposição tem sido a promoção de diferenças religiosas como definição simbólica de identidade, e a consequente demonização daqueles os quais as crenças divergem. Tal atitude não apenas impõe uma ameaça regular e violenta de conflito, mas também empobrece qualquer sociedade em que a auto-definição seja reduzida a uma marca singular: “No jogo baixo das identidades políticas e sociais como opostas às identidades religiosas, é a sociedade civil que tem perdido, precisamente num momento que

em há uma grande necessidade de fortalecê-la.” (Sen, 2006:83)

Isso me traz ao teatro: uma forma de arte que pode cumprir um papel vital em sociedades civis, e que pode ainda brincar com a própria ideia de identidades fixas.

Homens e mulheres, meramente brincalhões

A frase mais conhecida de Jaques é: “o mundo todo é um palco. Essa não é uma expressão depreciativa usada hoje em dia. A frase significa que homens e mulheres não passam de brincantes. As suas vidas são inteiramente tomadas por brincadeiras porque brincar é o mesmo que viver. É lugar comum falar de teatro como uma metáfora da vida, mas esta metáfora antecede saberes contemporâneos em relação a como seres humanos se desenvolvem, do estágio pré-natal até seu túmulo. Nossas primeiras ações e respostas são caracterizadas pela capacidade intersubjuntiva, onde nossas reações são estimuladas pelo comportamento dos outros e essas mesmas reações recebem uma resposta do outro. Neurônios-espelho engatilham em nossos cérebros respostas pelas quais agimos sobre o mundo externo, configurando a *mimesis* como um elemento fundamental na forma em que a personalidade se desenvolve. Observações feitas em crianças demonstram que não é apenas a presença do outro que estimula o ser, apesar da importância que tal presença tenha, mas que também crescemos como seres solitários por meio de nossa habilidade inata de criar um outro virtual, e com ele podemos experimentar diferentes papéis e adentrar em diálogos internos. Desse

jeito, as crianças constantemente falam consigo mesmas, criando diálogos, e elas brincam em seus próprios mundos. O amigo invisível é apenas uma das manifestações desta tendência. O conceito fluido e em constante mudança de personalidade abrange ator, personagem e audiência numa relação dialética que molda nossas respostas aos outros, e ao mundo. Ao invés de revisitar a metáfora teatral, é ora de revertê-la: a vida é teatro. Nas palavras do dramaterapeuta italiano Salvo Pitruzzella:

Drama pode ser o lugar onde corpo, relacionamentos, saberes, papéis, e narrativas, gradualmente e delicadamente, podem ser postas em jogo; podemos brincar com eles, desmontando-os e remontando-os, e criativamente os redefinindo e os recombinando. Podemos deixá-los encontrar outros corpos, relacionamentos, saberes, papéis e narrativas, construindo novas matrizes intersubjuntivas que podem substituir temporariamente a velha vestimenta, nos permitindo reconhecer, explícita e implicitamente, que as coisas podem mudar, e que mudanças não fazem mal. Ao comunicarmos-nos com os outros, podemos permitir ser influenciados e inspirados, e reavivar nossas predisposições empáticas, ajudando uns aos outros na busca por novos equilíbrios. (Pitruzzella, 2017: 107)

Aprender é, portanto, relacional, e envolvimento em criação coletiva teatral requer que nos relacionemos por meio da externalização daquilo que é prévio ao processo interior do ator, personagem e público. A função da personagem, com a vivência da experiência do outro que não a do ator, oferece emoções catárticas de medo e pena. Como Pitruzzella aponta, a purificação dessas emoções, na base da auto-preservação e da compaixão, não significa a sua eliminação, mas sim a sua remodelação, para que possamos ter controle sobre elas ao invés de sermos controlados por

elas. A distância estética oferecida pelo processo de dramatização de nossas vidas, possibilita respostas críticas a essas emoções sem negar o seu poder. Elas são a força motivacional por trás da mudança social corporificada, estimulada pela participação no teatro.

Como Brecht refletiu sobre sua carreira no teatro pouco antes de sua morte, ele reconheceu o grau no qual mudanças estão ligadas em termos teatrais:

Eu queria pegar o princípio, que não era apenas uma questão de interpretar o mundo, mas de mudá-lo, e aplicá-lo ao teatro. As mudanças, grandes ou pequenas, que se sucederam dessa intenção (que eu mesmo só vim a admitir lentamente) foram todas as mudanças dentro da esfera do teatro (...) (Brecht, 1966)

Mudança é o ingrediente central do teatro porque é um processo que depende da aplicação da imaginação, do que pode ser e do que é, na realidade. Embora sejam distintos, eles operam um sobre o outro, dialeticamente em todos os estágios, de ambos, nossas vidas e nosso engajamento auto-consciente no teatro. Novamente Pitruzzella:

Imaginação é a habilidade de inventar mundos possíveis; ela é capaz de gerar um nível especial de realidade, sendo, de um lado autônoma e separada da realidade diária; e de outro estritamente limitada por ela, recontando-a, retrabalhando-a e transformando-a. (op.cit.127)

Se estamos aborrecidos, ou alienados pelos discursos gerados por nossos atuais líderes mundiais, escrevamos então os nossos próprios discursos tomando controle sobre os modos pelos quais produzimos a nós mesmos, e sobre como agimos em contextos locais, onde então podemos reivindicar graus de agência. O teatro

nos intima às mudanças que desejamos fazer, mas os costumes e as práticas de produção cultural dificultam a recriação desses desejos, para mais além do espaço do drama, mesmo que sejam espaços públicos. Precisamos nutrir um entendimento sobre ambos, nós enquanto atores, e sobre nosso público, para que nossos atos não sejam ‘apenas brincadeiras, ao invés disso, usemos a brincadeira como um acesso de mudança sócio-política. Nenhum empreendimento pode ser mais sério que a brincadeira.

Conhecendo você, conhecendo a mim

Nesta sessão, eu vislumbro dois exemplos de caminhos nos quais o teatro pode ser usado para discutir contradições e estereótipos apresentados pela mídia sobre identidade, em relação ao ‘outro’: *Cantieri Meticci* (‘Hybrid Works’) de Bolonha, Itália; e minha própria produção dramática escrita para a Companhia de Teatro *One Hour*, no Reino Unido. Apesar de muito diferentes em suas abordagens estéticas, ambas são instâncias de tentativas de criar um outro tipo de discurso público entorno de questões sobre a identidade europeia, daquela que vem atualmente circulando nas mídias convencionais, e entre os políticos que almejam espaço em suas plataformas digitais de audiência, e em suas folhas impressas.

Para a análise das atividades de *Cantieri Meticci*, mergulho na pesquisa de Pierluigi Musaró por

seu capítulo em *Performative Citizenship* (Iannelli & Musaró 2017, Capítulo 5). Ele estabelece o contexto do trabalho de *Cantieri Meticci* mostrando a discrepância na percepção pública entre a capacidade da Europa de absorver a migração, e o pânico induzido pela mídia entorno desta questão:

[Muito superior que qualquer crise real sobre migração e pedidos de asilo na Europa, é a ansiedade pública que, em parte, tem crescido devido a cobertura da mídia sobre o fenômeno, bem como a retórica dos políticos que descrevem a Europa como estando sitiada por pessoas fugindo de conflitos ou buscando uma vida melhor. \(Iannelli & Musaró, 2017: 94\)](#)

Dentro desse espaço de medo e desconfiança, *Cantieri Meticci* engendra projetos contra-hegemônicos que se utilizam de métodos do teatro relacional, como eu no outro e o outro em mim, entre atores e personagens, atores e atores, e atores e público. Musaró descreve *Cantieri Meticci* como:

[Uma companhia de teatro baseada e ativa em Bolonha \(Itália\), que envolve atores profissionais e não-profissionais vindos de mais de 15 países. Trabalhando na intersecção entre estética e ativismo desde de 2011, Cantieri Meticci tem organizado projetos teatrais de larga escala que envolvem requerentes de asilo, refugiados, migrantes e cidadãos italianos, que culminam em eventos artísticos enormes e abertos para a comunidade local. Ministrando workshops de drama em escolas, locações comunitárias, mesquitas, e centros de recepção, Cantieri Meticci usa ferramentas artísticas para estimular o debate público sobre os relacionamentos continuados entre os recém chegados e os países hospedeiros. \(ibid. .96\)](#)

A metodologia participativa e inclusiva da abordagem baseada em workshops possibilita à companhia subverter distinções hegemônicas de identidade que colocam grupos sociais involuntariamente em campos hierarquicamente concebidos, de outros mais ou menos perigosos. Em particular, a fronteira metafísica entre cidadãos e não-cidadãos, desse modo, torna-se porosa; ela é substituída pela noção de humanidade comum.

A abordagem teatral que desmonta essa fronteira imaginária é especialmente pertinente porque o teatro oferece a possibilidade de combinar empatia e distância, e desse modo, coloca o espectador numa relação irônica com questões levantadas pela performance. A proximidade física dos atores que atuam suas histórias de migração, conflito e perigo engendra fortes sentimentos empáticos no público, cuja atenção está engajada, enquanto simultaneamente, o processo emoldurado pelo teatro estimula uma consciência crítica que convida o público a se questionar, bem como questionar seus governos locais e nacionais, perguntas embaraçosas sobre por que certos grupos são vitimizados, discriminados e deturpados. Esse processo dual de imersão e conscientização não é apenas experimentado pelo público, mas também pelos atores. Mesmo quando um ator está atuando sua própria história, o processo de atuação causa uma distância entre história e contador, onde o último assume a função de ator enquanto o auto-representado na narrativa assume os contornos da personagem. Essa é a situação dramatizada por Bertolt Brecht na produção original do *Berliner Ensemble*, “O círculo de giz caucasiano”, e na qual Ernst Busch dirigiu ambos, Singer e Azdak. Muito antes da aparição de Azdak, o método de Singer foi bem estabelecido, pelo jeito como Grusha é retratada quando assume a ‘nobre criança’ abandonada: Pelo jeito em que ela posicionou-se entre o pátio e o portão,

Ela ouviu, ou pensou que ouviu, uma voz chamando baixinho.

A criança chamou por ela, Não chorando, mas chamando delicadamente, Ou pelo menos assim pareceu para ela. ‘Mulher’, a voz disse, ‘me ajude’.

E continuou, não chorando, mas dizendo muito sensivelmente:



[Pelo jeito em que ela posicionou-se entre o pátio e o portão,](#)

[Ela ouviu, ou pensou que ouviu, uma voz chamando baixinho.](#)

[A criança chamou por ela,](#)

[Não chorando, mas chamando delicadamente,](#)

[Ou pelo menos assim pareceu para ela.](#)

[‘Mulher’, a voz disse, ‘me ajude’.](#)

[E continuou, não chorando, mas dizendo muito sensivelmente:](#)

[‘Saiba, mulher, aquele que não ouve o grito de ajuda](#)

[Mas passa como se tivesse ouvidos](#)

[preocupados, nunca ouvirá](#)

[O chamado gentil do amante, nem o melro-preto no alvorecer](#)

[Nem o suspiro feliz do catador de uvas, nem o sino do anjos.’](#)

[\[Ela caminha em direção a criança e se ajoelha\]](#)

[Ouvindo isso ela retorna para olhar mais uma vez a criança:](#)

[Somente para sentar-se com ela, por um instante ou dois,](#)

[Somente até quando alguém pudesse vir, Sua mãe, ou qualquer um.](#)

[Deitada num tronco, ela senta-se de frente para a criança.]

Somente até quando ela tivesse que partir, porque o perigo era muito grande,

A cidade estava em chamas e choros.

[As luzes diminuem, como se estivesse escurecendo com a chegada da noite.]

Temerosa é a sedução do poder da bondade!

[Agora Grusha se acomoda para zelar pela criança durante a noite. Uma vez, ela ascende uma lâmpada pequena para olhar para ela. Uma vez, ela a cobre com um casaco. De tempo em tempo, ela escuta e olha se alguém está vindo.]

E ela sentou com a criança por um longo tempo,

Até quando a tardinha veio, até quando a noite veio, até quando o amanhecer veio.

Ela sentou-se por muito tempo, e por um longo tempo ela viu

A respiração suave, os pequenos pés cerrados

Até quando ao amanhecer a sedução estava completa

E ela levantou-se, curvou-se e, suspirando,

pegou a criança

E a levou embora.

[Ela faz o que Singer diz como ele descreve.]

Como se fossem bens roubados, ela a junta do chão.

Como se ela fosse uma ladra, ela se afasta.

(Brecht 1966, pg.138-39)

Os comentários de Musaró sobre o funcionamento ético do trabalho de *Cantieri Meticci* poderia ser sobreposto exatamente ao trecho acima de Brecht, com a substituição do cosmopolitismo do foco de Brecht sobre classe:

Convidando participantes a imaginar a sua própria humanidade, e a dos outros, atuações teatrais podem ser consideradas fontes normativas de pensamento ético. Como uma estrutura comunicativa crucial de nossas culturas, que funcionam como uma forma de educação moral, a consciência humanitária dramática se torna, neste aspecto, primordial na formação de disposições cosmopolitas. (op.cit pg.99)

Cantieri Meticci desafia os padrões duplos que apresentam as vítimas do conflito e da pobreza de terras distantes, como objetos de cuidado e simpatia por cidadãos europeus, enquanto essas mesmas pessoas, chegando em nossas portas, são terroristas, pedintes, ou o 'outro' perigoso. A companhia, quando confronta os cidadãos com suas realidades de migração, e os imigrantes pessoalmente frente a frente, 'desafia as opiniões das pessoas e faz com que elas pensem mais além dos estereótipos diariamente reiterados' (*ibid.* pg.101). Como Musaró aponta, a ambição desse tipo de projeto vai além das típicas intenções do teatro aplicado, eles são explorações práticas de como os espaços das cidades, alienados e globalizados, podem ser restaurados em termos do direito de uso das pessoas que vivem neles:

Para repensar comunidades e espaços da cidade sobre a luz das histórias de migrantes, o projeto objetiva criar uma 'nova Ágora': um espaço de reflexão sobre como a organização de espaços de convivência na cidade influenciam nosso jeito de viver, nossa percepção do outro, e nossa participação nos debates públicos. (ibid. pg.103)

O teatro é um instrumento de ação nesse objetivo, como foi reconhecido pela promoção da companhia de teatro da vizinhança híbrida de *Cantieri Meticci*, onde ambos, refugiados e cidadãos, podem acessar educação artística

e acadêmica fundamentada na realidade de suas próprias experiências. Esse modelo replica abordagens da educação popular que vêm sendo praticadas por muitos anos na América Latina, notavelmente pelo *Teatro de La Candelaria* (www.teatrolacandelaria.com) na Candelaria, um bairro de Bogotá; o *Pombas Urbanas* (www.pombasurbanas.org.br) na Cidade de Tiradentes, distrito de São Paulo; e *Catalinas Sur* (www.catalinassur.com.ar) em La Boca, Buenos Aires. Essas companhias são penetradas pelas/nas comunidades locais, por um longo período, com o resultado de que elas tornaram-se locais de confiança e reanimação comunitária. Retomando os experimentos de Brecht com *Lehrstücke* em meados da década de 1930, todas essas companhias levam o teatro para onde ele é necessário, e desenvolvem metodologias de base que transcendem os limites burgueses das atuações do teatro convencional. Essa abordagem governa os projetos locais de longo prazo, e colaborações internacionais que culminam em eventos públicos de alto perfil:

Os tópicos explorados, os espaços escolhidos para os workshops, e o processo coletivo de criação da performance final, são fatores chaves que evidenciam o poder do teatro, ambos, como um espaço de proximidade física onde pessoas diferentes podem experimentar convivialidade, e, como uma metáfora de uma sociedade alternativa na qual a diferença (de fundo cultural, histórias pessoais, necessidades, aspirações, etc) aprimora e expande o resultado final. (ibid. pg.106-7)

Minha própria tentativa, muito mais modesta, de usar o teatro para engajar o público num discurso político contemporâneo, tira partido das expectativas inglesas burguesas de ir ao teatro, a fim de atrair cidadãos para dentro da arena de debate onde as contradições são apresentadas. Eu criei duas peças curtas para

a Companhia de Teatro *One Hour*, ambas se utilizam do poder dos textos de Shakespeare para traçar paralelos contemporâneos. *Meias Medidas*¹ pega a cena entre Angelo e Isabella de *Medida por Medida* e a entrelaça com a história de uma ucraniana não-cidadã trabalhando em Liverpool, no intuito de examinar como gênero e poder operam, antes e agora, de forma que evoca considerações sobre as contradições tanto nos textos de Shakespeare, como na sociedade inglesa contemporânea. Minha tentativa mais recente é *Lear em Brexitlandia*² que é inspirada em *Rei Lear*, particularmente na relação do *Rei Lear* com seu Bobo da Corte, que funciona como um comentário irônico sobre a atual situação do Brexit para debater questões sobre a identidade inglesa por meio da história de um inglês branco de classe média, trabalhador, que é cuidado no hospital por uma enfermeira inglesa de origem indiana, e uma consultora médica inglesa de origem polonesa. Aqui, uma prova do sabor e intenção do texto:

¹Nota da tradutora Half Measures.

²Nota da tradutora Lear in Brexitland



O Bobo canta.

Bobo: Quem só serve por ganância,

E apenas finge lealdade,

Se vê chuva faz a trouxa,

Te deixa na tempestade.

Mas eu não partirei, o Bobo ficará,

O homem sensato é que abdica:

O patife que foge vira Bobo,

Nunca é um patife, o Bobo que fica.

Imagens de refugiados no mar, em campos e nas cercas de fronteiras são projetadas juntamente com os fronteiras entre US/México, e os muros separatistas de Israel.

[Lear: Pobres criaturas sem-teto que sofrem com essa tempestade, onde quer que vocês estejam, como irão sobreviver a uma noite como essa sem teto sobre suas cabeças, sem gordura em seus corpos para mantê-los aquecidos e apenas trapos para roupas?](#)
[Quando eu era rei, não fiz o suficiente para ajudá-los.](#)
[Homens poderosos, tomem suas lições sobre dificuldades.](#)
[Saíam e sintam o que o empobrecido sente.](#)
[Então vocês podem dar-lhes a sua riqueza extra e fazer deste mundo mais justo.](#)

Durante o próximo discurso de Lear, as imagens projetadas se alternam entre fome, pobreza extrema e a bolsa de valores de Nova Iorque e Londres.

[Lear: Deixe o homem supérfluo e luxurioso](#)
[Que não consegue ver a miséria a sua volta](#)
[Ser exposto à angonia, para que aprenda o verbo partilha:](#)
[Deste jeito, a distribuição deveria desfazer o excesso](#)
[E cada homem teria o suficiente.](#)
[Se os céus não punirem a ganância imediatamente](#)

[Virá o fim:](#)

[A humanidade deverá inevitavelmente](#)

[fazer-se presa](#)

[Como monstros vindos das](#)

[profundezas.](#)

CENA 8

Luzes sobre a cama de hospital de Lee. Senhora Krysia Kowalska está fazendo sua ronda na ala de enfermaria, acompanhada pela enfermeira Alisha Desai. A Sra. Kowalska apanha a prancheta do paciente, que está no pé da cama.

Alisha Boa dia, Lee. Espero que você tenha conseguido finalmente dormir.

Lee Você ainda está aqui? Pensei que você já tivesse ido para Indialândia para comer um curry de pronta entrega.

Alisha Acabei de terminar a ronda. Então vou voar no meu tapete mágico para Mumbai. Pra você é Bombay.

Lee Pelo menos sua amiga é branca. Por isso ela é a encarregada?

Alisha A Sra Kowalska é a consultora médica ortopedista que cuidará de você.

Lee Merda. Você é um dos polacos? Contava que nós já tivéssemos mandado o seu bando fazer as malas depois do Brexit.

Krysia Desculpe por desapontá-lo, Sr. Smith. Eu nem ao menos comecei a arrumar as malas, e para sua informação, o correto é polaca. Acontece que sou uma mulher.

Lee Estou fodido. Que diabos de país é esse? Primeiro, uma enfermeira preta e agora, uma polonesa como doutora. Será que existe alguma pessoa inglesa nesta merda de hospital?

A peça não tem a intenção de polemizar as custas de Lee Smith, como uma vítima estereotípica do populismo bruto, para o público, ouvir sua história e talvez experimentar um grau de empatia pela situação dele, mesmo que o vejam na ótica da contradição que a mídia convencional busca negar ou obliterar diariamente. Ao invés disso, a intenção é a

de abrir um debate na arena pública sobre questões de identidade, posto numa perspectiva de humanismo excessivo; um humanismo do tipo que Lear experiência quando é despojado de seu poder e das armadilhas do ofício. As duas histórias são construídas para chegar num clímax de reconhecimento que depende que os sujeitos recriem sentidos de si mesmos como seres relacionais, somente capazes de sobreviver por meio da descoberta de seus outros virtuais, como uma componente chave de seus DNAs psico-sociais.

Krysia Então, nos veremos novamente em um mês, Sr. Smith. Vamos monitorar o seu progresso com reabilitação e observar como você lida com os efeitos colaterais da medicação. Enquanto isso, se houver algum problema, você sabe onde estamos. Como você está se sentindo hoje?

Lee Nada mal. Quero dizer, você fez maravilhas em meu corpo. Mas estando aqui, mexeu com a minha cabeça. Quem diabos sou eu? Eu era inglês quando vim para este lugar. Agora, só Cristo sabe. Se vocês duas são inglesas, que diabos isso faz de mim?

Krysia Sr. Smith, Lee, se você aceitar um conselho meu, como uma mulher inglesa, não como doutora...

Lee Bem, fale.

Krysia Pare de se preocupar com quem você é e preste mais atenção no que você faz.

Lee Que diabos isso significa?

Krysia Significa que todos nós fomos postos nesta terra, querendo ou não, e não podemos decidir para onde iremos no planeta. Você sabe o que significa meu nome em inglês?

Lee É lógico que não sei. Você acha que eu falo polonês?

Krysia Kowalski. Aqueles que pertencem a 'Kowal'. Isso é smithy. Viu só, eu sou uma Smith assim como você. Pelo menos, minha família era, há muito tempo atrás.

Alisha Diferenças são criadas por políticos. Votos baratos por carreiras fáceis. É o que você faz com sua vida que importa.

Lee Me parece certo. Mas olhe para mim agora. Eu posso fazer o que quiser com o diabo da minha vida.

Krysia Como um certo irlandês disse uma vez: 'vocês está na terra, não há cura pra isso.'
Alisha: Esse é o porteiro. Então, nos veremos no mês que vem, Lee. Se cuide. (Para o porteiro) Ele está pronto para partir.

O Bobo entrou.

Bobo

Ao peso destes tempos tristes devemos obedecer,
Fale o que sentimos, não o que devemos dizer.
O mais velho que mais suportou; você que é jovem
Não verá ou viverá tanto.

O Bobo empurra a cadeira de rodas de Lee para fora do palco. As luzes focam em Alisha e Krysia.

Falhando melhor

Nós – isto é, a raça humana – não podemos continuar como estamos. O desastre do onze de setembro de 1973 e suas subsequentes aplicações de força em quase todas as nações do planeta, corroeram as tentativas prévias de democracia social e mitigaram as piores desigualdades do capitalismo; notavelmente, a “Administração do Progresso do Trabalho” de Franklin Roosevelt no Novo Acordo, e o pós-guerra “Estado do Bem-estar Social” de Clement Attlee, em UK. Antigamente, aqueles que acreditavam na justiça e igualdade devem ter lido uma versão da Revolução Mundial de Leon Trotsky, mas a atual pós-modernidade destruiu o apetite por soluções macro ou grandes narrativas. As lacunas não serão preenchidas por tentativas populistas de apaziguamento das vítimas do capitalismo, que são nada menos

que manipulações cínicas das alavancas do poder para fazer alguns ricos mais ricos, e prevenir governos de proteger seus cidadãos e não-cidadãos das devastações de corporações transnacionais. Não podemos mais tolerar futuros re-arranjos das poltronas do *Titanic*. Promessas de progresso infinito, baseadas em consumo de recursos finitos que se tornam cada vez mais escassos, que provocam mudanças climáticas, conflitos globais, e migrações em massa. Não podemos bancar uma espera até que a crise seja tão aguda que os políticos egoístas de extrema direita acordem para a necessidade de regulamentar o capitalismo em favor de suas vítimas. Como John Holloway expressou:

Lutem no particular, lutem de onde estamos, aqui e agora. Criem espaços e momentos de alteridade, espaços e momentos que caminham na direção oposta, que não se enquadram. Façam buracos em suas próprias criações reiterativas do capitalismo. Criem fissuras e deixem que elas se expandam, que elas se multipliquem, que elas ressoem, que elas fluam juntas. (Holloway 2010, pg.261)

Ao invés de um plano de salvação – vindos dos líderes religiosos ou dos retóricos de revolução – vamos trabalhar no aqui e agora, usando os recursos disponíveis das pessoas ‘ordinárias’: criatividade e compassividade baseada no entendimento que o binário eu-outro é uma escolha falsa para espécies definidas por intersubjetividade. George Monbiot deve ter escrito um manifesto para o teatro comunidade quando escreveu recentemente sobre a necessidade de ‘contar uma nova história’:

Por meio da restauração de comunidades, renovação da vida cívica e reivindicação de nossos lugares no mundo, construímos uma sociedade em que nossa natureza extraordinária – nosso altruísmo, empatia e conexão profunda – é liberada. (Monbiot, 2017)

O grito de guerra de Monbiot é nada mais nada menos que uma invocação para utilizar o testado e experimentado dispositivo do teatro comunidade para a causa de alternativas sociais:

Sabemos que se podemos mobilizar as tais maiorias silenciosas, não há nada que a pequena minoria possa fazer para nos deter. Porém, porque falhamos em repor nossas histórias políticas tão desgastadas, por narrativas atraentes de transformação e restauração, falhamos em perceber este potencial. Ao reativar nossa imaginação, descobrimos o poder do ato. (Monbiot 2017)

Se agirmos numa escala pequena, num nível local, podemos rejeitar as macro forças que rotulam o outro como inimigo. Ao invés disso, vamos atrelar o poder coletivo e imaginativo do teatro, e focar as energias da comunidade em iniciativas produtivas de base que celebram e endossam imperativos humanistas. Fazendo isso, não devemos perder de vista as realidades das experiências vividas (ensinadas somente pela realidade, realidades podem ser transformadas), ou o nosso lugar enquanto animais no ecossistema como um todo. Sabedoria é nada mais que a percepção que podemos ver o suficiente para ver o quão pouco podemos ver. Como o Bobo de Lear, devemos olhar diretamente para nossas limitações, desejos, aspirações e falhas; não para que nos desesperemos, mas para que nossa esperança seja construída em fundações seguras. Nas palavras do irlandês mencionado anteriormente, Samuel Beckett:

Tudo antes. Nada mais. Tente. Falhe. Não importa. Tente novamente. Falhe novamente. Falhe melhor. (Knowlson 1996, pg.674)

Referências Bibliográficas

- Appadurai, A. (2004) *The Capacity to aspire*. New York: World Bank.
- Brecht, B. (1966) *Parables for the theatre*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Fridman, M. (1962). *Capitalism and Freedom*. Chicago: University of Chicago Press.
- Holloway, J. (2010) *Crack capitalism*. London: Pluto Press.
- Iannelli, L.; Musaro, P.(2017) *Performative citizenship*. Mimesis International.
- Klein, N. (2007) *The shock doctrine*. London: Bloomsbury.
- Knowlson, J.(1996) *Damned to fame*. London: Bloomsbury.
- Pitruzzella, S. (2017). *Educazione all'arte/arte dell'educazione. Il paradigma CREARE: un contributo al rinnovamento pedagogico*. Franco Angeli.
- San, A. (2006). *Identity and violence: the illusion of destiny*. London, Penguin Books, 2006

Resumo

Este artigo examina as possibilidades do uso do teatro enquanto meio para renovar o debate público em torno de questões políticas contemporâneas, para recriar comunidades coesas e tolerantes onde a diferença e a compreensão podem prosperar. Após um olhar inicial sobre as origens do neoliberalismo e suas atuais manifestações populistas, o artigo explorará a natureza teatral da identidade e as implicações para o potencial humano implícito pela visão dramática da personalidade proposta pelo terapeuta de drama italiano Salvo Pitruzzella. O documento move-se então para ampliar o argumento do desenvolvimento pessoal para o social através de dois casos de estudo: o trabalho da companhia de teatro Cantieri Meticci (Hybrid Works) e as intervenções baseadas em textos da One Hour Theatre Company do Reino Unido. Estes exemplos são enquadrados na estética do teatro épico de Brecht. O argumento termina com uma reflexão sobre o papel do teatro em resistir às desigualdades do capitalismo, mesmo quando a luta fracassa repetidamente e deve ser repetidamente renovada.

Palavras-chave: Neoliberalismo, identidade, teatro épico, Cantieri Meticci.

Abstract

This paper examines the possibilities for using theatre as a means of restoring public debate around contemporary, political issues in order to recreate cohesive, tolerant communities where difference and understanding can thrive. After an initial look at the origins of neoliberalism and its current populist manifestations, the paper will proceed to explore the theatrical nature of identity and the implications for fulfilling human potential implied by the dramatic view of personality proposed by Italian drama therapist Salvo Pitruzzella. The paper then moves to extend the argument from personal to social development through two case studies: the work of Bologna-based theatre company Cantieri Meticci (Hybrid Works) and the text-based interventions of One Hour Theatre Company in the UK. These examples are framed within the aesthetic of Brecht's Epic Theatre. The argument concludes with a reflection upon the role of theatre in resisting the inequalities of capitalism, even as the struggle repeatedly fails and must be repeatedly renewed.

Keywords: neoliberalism, identity, epic theatre, Cantieri Meticci.

Biografia

Tim Prentki é professor de Teatro para o Desenvolvimento na Universidade de Winchester, Reino Unido, onde dirigiu o Mestrado em Teatro e Mídia como Desenvolvimento por vários anos. É co-editor do The Applied Theatre Reader e autor de The Fool in European Theatre. Escreve regularmente no Theatre for Development para revistas acadêmicas de todo o mundo e é membro do conselho editorial da Research in Drama Education.

Biography

Tim Prentki is Professor of Theatre for Development at the University of Winchester, UK, where he ran the MA in Theatre and Media as Development for many years. He is co-editor of The Applied Theatre Reader and author of The Fool in European Theatre. He writes regularly on Theatre for Development for academic journals throughout the world and is a member of the editorial board of Research in Drama Education.

CRIAÇÃO ARTÍSTICA E PARTICIPAÇÃO - O CASO DO PROJETO MAPA

Hugo Cruz (CIIE – UP / CHAIA- UE, PT)



Mas mudaste por dentro. Ora tu és cidade, cada um é cidade. Juntando muitas cidades interiores muitas cidades sonhadoras a cidade que é de todos muda de cores e caminhos
Regina Guimarães

Introdução

Nas últimas décadas a criação artística, em diferentes geografias, tem vindo a integrar ativamente dispositivos participativos nos seus processos. Por outro lado, projetos de cariz social, educativo e comunitário têm convocado, mais recorrentemente, as linguagens artísticas no espectro das suas ações. Estas tendências constroem-se como possíveis reações às dinâmicas que caracterizam o mundo atual. Num contexto de uma realidade fragmentada, instável, com a expansão do medo e o domínio da lógica capitalista, a democracia, assim como a participação, parecem estar em crise. Esta última ideia é, no entanto, contrariada por diversas investigações que apontam no sentido, não do desenvolvimento de uma crise participatória, mas sim da existência de baixos níveis participativos quando nos centramos nas configurações políticas convencionais (ex.: militar num partido, sindicato ou exercício do voto). A literatura neste domínio indica algumas ideias importantes a ter em consideração.

A este propósito um dos pontos fundamentais é a premissa de que a participação gera participação, ou seja, a predisposição para participar parece estar conectada com experiências anteriores, desta natureza, nos percursos de vida dos cidadãos. Outro aspeto a destacar prende-se com o questionamento da perceção generalizada de que os cidadãos atualmente participam menos, sublinhando-se que, provavelmente, o fazem de formas diferentes que têm vindo a emergir, mais fluídas e criativas (exs: assinar uma petição,

manifestação ou boicote). Outro ponto relevante relaciona-se com o facto dos cidadãos sentirem, ou não, que a sua participação é eficaz, justificando-se assim o seu maior ou menor envolvimento. E finalmente a ideia genericamente disseminada de que participar é bom em si mesmo, podendo não ser necessariamente assim, considerando-se em alternativa que altos níveis de qualidade nas experiências participativas podem indicar efeitos positivos (Arnstein, 1969; Kaase, 1984; Putman, 1995; Norris, 2004; Lawy & Biesta, 2006; Ferreira & Menezes, 2012).

As democracias atuais encontram-se perante um momento crucial e neste cenário a participação é, muitas vezes, apresentada como uma espécie de “panaceia”. É neste contexto que se tem investido em diversas políticas e programas com o objetivo de incrementar a participação, o que em parte pode apoiar a legitimação da democracia representativa. É igualmente neste tempo e espaço que as práticas artísticas são convocadas a contribuir, assumindo-se cada vez mais a introdução da dimensão participativa, nomeadamente através do envolvimento nos processos criativos dos cidadãos não profissionais das artes e das comunidades locais. Esta participação acontece das mais diversas formas e experimentando-se também em diferentes níveis.

A forte conexão entre criação artística e participação não é, no entanto, uma novidade. Ao longo da história, recorrentemente, verificou-se o incremento destas práticas coincidindo com períodos de crise e transição nas sociedades humanas, como o que atualmente se vive. Nesta linha são incontornáveis os movimentos sociais e artísticos dos anos 1960 e as suas profundas contaminações. Ou mais recentemente, durante o apoio do Fundo Monetário Internacional (FMI) à Argentina, a multiplicação do número de grupos de teatro comunitário nesse país. Em Portugal esta situação tem-se verificado de forma semelhante. Após o período do 25 de Abril de 1974 e o desenvolvimento de algumas experiências (ex.: campanhas de dinamização cultural e o fundo de apoio aos organismos juvenis - FAOJ), seguiu-se um período de alguma estagnação, coincidente com a integração na União Europeia, que é interrompido com a crise de 2013. É neste contexto de apoio do FMI e da União Europeia a Portugal e das fortes medidas de austeridade implementadas, com implicações concretas no quotidiano dos portugueses, que se desenvolveu o projeto MAPA¹, o caso em estudo neste artigo.

¹A sinopse, assim como a ficha técnica e artística do projeto MAPA, encontram-se em: <https://www.apele.org/mapa>

As práticas artísticas comunitárias

As práticas artísticas comunitárias situam-se numa conceção mais ampla de arte que perspetiva a dimensão política como algo inevitável na criação artística. Esta ideia surge antes da arte tentar negar a existência desta relação (Ranciére, 2005). Esta ligação é incontornável e é continuamente tensa. É exatamente por isso que a ideia de “colapso” ou “reconciliação”, entre social e arte, deve ser negada e alvo de resinificação (Bishop, 2011). Esta premissa está plasmada, por exemplo, na definição de teatro comunitário no contexto argentino, movimento também designado de “Teatro de vizinhos”:

A prática artística deve ser um dos eixos da vida comunitária, assim como também um direito, e quando isso acontece a comunidade transforma-se. (...) Se falamos de teatro comunitário referimo-nos a uma prática política. Não se trata de uma tarefa inocente e desinteressada nas mudanças sociais (Scher, 2015)

Partindo desta contextualização a definição de práticas artísticas comunitárias inclui elementos idiossincráticos como, por exemplo, o facto das pessoas de uma comunidade serem capacitadas no próprio processo criativo, reunindo-se com o propósito de criar objetos artísticos. São práticas que seguem os princípios da criação coletiva baseadas nas histórias das pessoas e dos locais que não partem de uma dramaturgia pré-existente. Pelo contrário, a proposta é que a dramaturgia seja gerada, genericamente, a partir de exercícios de improvisação (Erven, 2001; Boal, 1977). Destacam-se três características essenciais no desenvolvimento destas práticas que devem ser tidas em consideração: uma estrutura teórica e estética que orienta quem está envolvido; a duração no tempo, passando pelo início, meio e fim, sem “saltar” etapas; e a apresentação final da criação (Matarasso, 2017). Num exercício de síntese, as práticas artísticas comunitárias concretizam-se num espaço relacional entre criação artística e participação, inspirado pelas culturas, identidades, histórias e necessidades sentidas pelas cidadãos e comunidades, que abordadas artisticamente, sustentam dramaturgias múltiplas e diversas (Cruz, 2015b). Num campo caracterizado pela hibridez, que cruza diversos contributos (exs.: arte, educação, política, antropologia, entre outros) é essencial um exercício contínuo de definição conceptual relativamente às práticas artísticas e participação, especificamente as que assentam numa lógica de funcionamento comunitário. As práticas artísticas participativas contemplam um vasto leque de formas e níveis de participação, desde a interação do cidadão com uma obra, até à participação do mesmo em todas as fases de um processo de criação. Neste espectro destacam-se as práticas artísticas comunitárias, já referidas, que reúnem características específicas como: a horizontalidade na relação entre profissionais e não profissionais; a criação artística coletiva;

a ligação com o território; a partilha de responsabilidades e compromissos nos processos de tomada de decisão; a negociação; o reconhecimento do outro; o trabalho com elementos focados no corpo e no coro (Cohen-Cruz, 2005; Cruz, 2015b).



Figura 1. Apresentação na Casa da Música. Créditos: Patrícia Poção.

Nos últimos anos as práticas artísticas comunitárias têm vindo a ser influenciadas pelo ativismo, linha de ação e investigação que cruza arte com ativismo. Considera-se o ativismo como uma forma de participação, não associada à ideia tradicional de ação violenta, concretizada numa ação continuada com objetivos de mudança política e social (Jordan, 2002). Nesta linha o ativismo define-se como uma área de cruzamento da dimensão política da arte e os territórios do protesto social com a intenção de visibilizar situações sociais politicamente significativas (Raposo, 2015). Este movimento resulta do interesse crescente que a

criação artística contemporânea tem pelo político, confrontam-se com os limites do sistema perante a crítica política. O caso em que se foca este artigo apresenta várias características associadas ao ativismo: os conteúdos e formas do espetáculo; as ações diretas desenvolvidas ao longo do processo; a construção de uma identidade partilhada pelos participantes; e o diálogo encetado com instituições formais e agentes informais da cidade.

O projeto MAPA

O projeto MAPA inspira este artigo que se baseia na análise de entrevistas aos participantes, de documentação² e notas de terreno relativas ao processo. O projeto surge na sequência de sete anos de ação intensa da PELE³ da qual resultou, em alguns dos projetos desenvolvidos, a criação de grupos teatrais na cidade do Porto. Em 2012 no contexto do “Fórum PELE”, dispositivo participativo criado no âmbito da atividade gerada, aberto a todos os participantes que se tenham de alguma forma envolvido em projetos promovidos pela associação e seus parceiros, reuniam com frequência cerca de 60 pessoas. Salientam-se os projetos muito diversos desenvolvidos em comunidades rurais, como Fermentões, industriais como Santa Maria da Feira, ou urbanas como na cidade do Porto. Desta ação salientam-se ainda os projetos com comunidades definidas pelas suas características específicas como os Grupos de Teatro em prisões e o Grupo de Teatro de Surdos do Porto. Estes cerca de 60 cidadãos provenientes de 5 grupos em funcionamento no momento (Grupo Age, Grupo Auroras – Lagarteiro, Grupo de Teatro Comunitário EmComum – Lordelo do Ouro, Grupo de Teatro da Vitória – Centro Histórico e Grupo de

Teatro de Surdos do Porto) tomam a decisão de pela primeira vez se envolverem num processo criativo em conjunto, focado na cidade do Porto. A estes grupos juntaram-se mais tarde neste processo criativo 5 grupos musicais (Arquicoro, Coro Clássico do Orfeão Universitário do Porto, Coro Sénior da Fundação António da Mota, Grupo de percussão do Centro de Iniciativa Juvenil Jovem e Orquestra Comunitária de Lordelo do Ouro) (Cruz, 2015a). De destacar a grande diversidade de participantes (com origem nas zonas central, oriental e ocidental da cidade) em idade, nível socioeconómico, religião e escolaridade. Esta heterogeneidade exigiu um diálogo intenso e o reconhecimento do outro na sua diferença, espelhando o exercício democrático como algo quotidiano:

“No início custou um bocadinho porque somos muitos e temos personalidades diferentes. Custou a concentrar. Mas depois melhorou e é bom saber lidar com essas diferenças” (Cristina Queirós, tribo da Vitória).



Figura 2. Apresentação na Casa da Música. Créditos: Patrícia Poção.

² Salienta-se da documentação analisada o filme referente ao processo criativo “Cidadãos de Corpo Inteiro” realizado por Patrícia Poção e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ILAdUxZqizw&feature=youtu.be>
³ A PELE é uma estrutura artística do Porto, criada em 2007, e desde a sua génese que investe na afirmação do teatro enquanto espaço privilegiado de diálogo e criação coletiva, norteando os seus processos de criação pelo princípio de os centrar nos cidadãos e comunidades, potenciando o empoderamento individual e coletivo (Retirado de www.a pele.org).

Em simultâneo o projeto trabalhou conteúdos e formas, centradas na democracia e cidadania, numa adaptação constante às necessidades individuais e coletivas. Ao mesmo tempo que o projeto falava sobre democracia, fazia-o a partir da realidade que se concretizava em cada ensaio e ação do projeto.

Esta é a génese do Projeto MAPA em que se definiu conjuntamente como principais objetivos: promover um projeto artístico-comunitário centrado no desenvolvimento individual e coletivo, na integração e na afirmação da cidadania; potenciar a criação, experimentação e inovação artística e comunitária; potenciar o cruzamento de fatores (exs.: artísticos, políticos, históricos, sociais, culturais e urbanísticos) de forma integrada num mesmo projeto; estimular a continuidade e autonomia dos grupos envolvidos; criar uma rede de trabalho local entre agentes formais e informais de diferentes áreas; combater a centralização cultural; promover o cruzamento de pessoas diversas (exs.: idade, profissão, nível sócio-económico) da cidade; sistematizar a reflexão sobre a cidade e as possíveis propostas de ações concretas no sentido da resolução de situações identificadas como suscetíveis de mudança; e o desenvolvimento de um processo criativo como motor de reflexão sobre as comunidades envolvidas e mais amplamente sobre a cidade.

Este projeto foi suportado por uma co-produção entre a PELE, o Teatro Nacional São João e o Serviço Educativo da Casa da Música. Envolveu no espetáculo final cerca de 130 participantes, sendo que ao longo do processo este indicador foi superior, ao longo de mais de 2 anos de trabalho. O MAPA – o jogo da cartografia, nome do espetáculo, foi apresentado no Mosteiro São Bento da Vitória, Teatro Nacional D. Maria II, Casa da Música e Teatro Carlos Alberto no âmbito do MEXE⁴ em 2015.

⁴ O MEXE – Encontro Internacional de Arte e Comunidade tem como objetivo central a ação e reflexão sobre os conceitos de comunidade, participação política e a criação artística contemporânea na sua relação com a realidade. Tem vindo a afirmar-se, nacional e internacionalmente, como uma referência diferenciadora no contexto da programação cultural pelo seu modus operandi em esquema comunitário, atraindo artistas, coletivos, públicos, investigadores de diversos domínios, ativistas, políticos, jornalistas. A metodologia de construção do MEXE perspetiva a programação cultural como uma criação. Nesta linha são desenvolvidos procedimentos participativos na conceção e implementação deste projeto com as comunidades locais (Retirado de www.mexe.org.pt).

Figura 3. Apresentação na Casa da Música. Créditos: Patrícia Poção.



O projeto propôs-se revisitar e questionar o teatro, a cidadania, a participação e a democracia e as suas relações. Partiu-se do universo da Antiga Grécia (exs.: coro, corifeu e tribos) cruzando-o com elementos contemporâneos, como os relativos à situação da Grécia que nesse momento se encontrava mergulhada numa profunda crise, assim como a de Portugal:

*[“Na Grécia o povo tinha coisas para dizer.
Hoje o povo é expulso das galerias da
Assembleia da República”
\(Paula Batista, tribo da Vitória\).](#)*

O processo

O primeiro momento deste processo passou pela visita aos lugares de origem dos participantes. Baseados na ideia de tribo, no contexto da Antiga Grécia, e na sua ligação com a *pólis* e a *àgora*, espelho das relações centro-periferia, foi fundamental conhecer o lugar do outro. O acesso ao território da outra tribo permitiu visibilizar diferentes cidades dentro de uma mesma cidade – o Porto. Destas visitas salienta-se a identificação de aspetos comuns entre lugares e uma conclusão surpreendente para os envolvidos - a existência de muito mais coisas em comum do que se pensaria, negando as supostas diferenças de lugares que não se conhecem mutuamente. Este é provavelmente um dos principais procedimentos a considerar na desconstrução de preconceitos e ideias rígidas que afastam indivíduos e comunidades – o ter contato direto. Ao mesmo tempo identificaram-se as principais necessidades de mudança nas comunidades envolvidas, assim como a co-construção de possíveis soluções para a sua resolução:

*“O MAPA é dar voz ao cidadão comum, é poder dizer aquilo que se sente na pele. É cidadania”
(Elisabete Sousa, tribo do Lagarteiro).*



Figura 4. Apresentação na Casa da Música.
Créditos: Patrícia Poção.

Paralelamente decorriam os ensaios semanais, inicialmente no âmbito de cada grupo e num momento mais avançado do processo, com todos os participantes em conjunto. Ao mesmo tempo aconteciam os encontros do grupo de dramaturgia, com representantes de todos os grupos, empenhado num exercício de compilação, sistematização e estruturação da informação pesquisada. Nestes encontros participava a dramaturga responsável pela escrita final do texto num constante diálogo com o grupo em ensaio. O processo contou ainda com encontros dinamizados por especialistas em domínios como: a história, o urbanismo, o teatro grego, o trabalho vocal e movimento, entre outros.

Um dos momentos cruciais deste processo passou pela proposta de os participantes integrarem no espetáculo uma tribo diferente da sua realidade de origem. Foram definidas três tribos para três zonas da cidade, sendo que os participantes assumiram no processo a integração numa tribo que não a da sua área de residência real. Apesar das dificuldades iniciais este aspeto foi fundamental num exercício mais alargado de tomada de perspetiva do outro, inerente à construção da personagem. O elemento coral foi igualmente importante neste processo, assumindo-se como uma experimentação do corpo coletivo, retirando daí ilações para o funcionamento das comunidades, de uma forma mais ampla. Ou seja, real e poético, foram trabalhados numa lógica complementar e aprofundada convocando elementos da liminaridade (Turner, 1982). É o encontro entre a componente espetacular e a liminaridade presente nas práticas artísticas

comunitárias que sustenta a proatividade, a participação, os processos de recriação de papéis e ordens de sentido de empoderamento e uma maior satisfação com os destinos individual e coletivo (Chafirovitch, 2016).

Este projeto centrou-se igualmente na promoção do domínio da palavra, oral e escrita, como algo a não evitar nas práticas artísticas comunitárias mas, antes pelo contrário, a aprofundar, podendo ser crucial num processo de empoderamento mais alargado. Esta ideia foi reforçada pelo acesso e ocupação de espaços simbólicos associados a uma maior legitimação social e cultural, através das apresentações e ensaios que percorreram mais de 12 espaços da cidade. Esta característica parece ter funcionado como uma metáfora da importância da mobilidade como pressuposto essencial para a coesão social.

Neste projeto foram ainda aprofundados vários elementos inerentes a estas práticas artísticas, salientando-se o trabalho das narrativas reais e teatrais e o equilíbrio tenso entre individual-coletivo, local-global e tradicional-contemporâneo. Não é por acaso que na primeira apresentação o espetáculo seguiu uma linguagem tradicionalmente mais associada ao teatro, acedendo-se desta forma ao domínio de diferentes aspetos (exs.: texto, movimento, construção de personagem e distanciamento das realidades). Este primeiro momento permitiu a sedimentação do trabalho, sendo possível com essa base avançar para uma versão do espetáculo com elementos mais próximos da performance, tendo sido retirados os figurinos, a cenografia e os movimentos coreografados do coro. Desta forma, procurou-se convocar a individualidade de cada um dos participantes num coro, coletivo humano, pesquisando como o comum não é necessariamente homogeneizante.

O MAPA parecer ter-se constituído como uma oportunidade para pensar e agir a cidade. Quer pela diversidade de espaços ocupados durante o projeto, quer pelo levantamento de situações-problema (exs: intensos processos de “turistização”, desemprego, emigração e o programa de apoio do FMI e União Europeia) e a construção de possíveis soluções para as mesmas apresentadas no contexto do espetáculo:

“Não temos todas as soluções, não somos ilusionistas. Mas se formos capazes de pôr as pessoas a pensar, valeu a pena”
(José Brochado, corifeu da tribo da Vitória).

Finalmente a participação efetiva dos envolvidos, relacionada com a perceção de que a sua participação é fundamental, no sentido em que faz a diferença e é eficaz, parece ter tido consequências no sentido da resignificação pessoal e coletiva:

“Às vezes penso: hoje não vou ao teatro depois de 10, 12 horas de trabalho, chego a casa à uma da manhã para acordar às sete. Mas há qualquer coisa que me puxa, que não me cansa” *(Irene Oliveira, tribo da Vitória).*

“A fazer teatro cresci. Aprendi a gostar de coisas que não gostava. Tornei-me mais autónomo, com um pensamento mais aberto”
(Sérgio Anjos, personagem Porto).

“Mas mudaste por dentro. Ora tu és cidade, cada um é cidade. Juntando muitas cidades interiores muitas cidades sonhadoras a cidade que é de todos muda de cores e caminhos”
(Regina Guimarães, dramaturga).

Conclusões

Da experiência do projeto MAPA salientam-se alguns aspetos que de forma recorrente se evidenciaram na análise dos discursos dos participantes entrevistados, da documentação e das notas de terreno. As diversas ações deste projeto sublinham a relevância da forte ligação aos lugares de origem dos participantes, acedendo-se assim, não só às necessidades reais mas também, à construção de propostas de resolução dos problemas. Desta forma é atribuída eficácia e sentido à participação em processos desta natureza (Lawy & Biesta, 2006). A heterogeneidade dos grupos e a sua transversalidade assume-se como uma potencialidade destes processos constituindo-se o espaço de criação artística, em simultâneo, como um espaço de tomada de perspetiva do outro e de debate, podendo assim trazer qualidade à participação (Ferreira & Menezes, 2012). Neste projeto a ocupação de diversos espaços da cidade, associados a maior legitimação social e cultural, permitiu o ensaio de mudanças na relação com esses espaços, e a amplificação das potencialidades da cidade para pessoas e grupos com diferenças estruturais de acesso, que o processo de democratização cultural ainda não resolveu (Boal, 2009; Barbieri, 2018). Os elementos inerentes à criação artística coletiva emergentes nesta experiência parecem ser coincidentes com os fundamentais neste tipo de práticas, destacando-se a este propósito, a negociação, a tomada de decisão partilhada, a distribuição de compromissos e responsabilidades e o reconhecimento do outro (Sullivan & Transue, 1999).

Este projeto revela ainda a relevância do envolvimento das comunidades nas diferentes fases dos processos de criação artística, mais concretamente em todo o processo, gerando a

possibilidade de acesso aos modos de produção e o reforço de uma atitude ativa. Desta experiência sobressaem alguns pontos referentes à relação entre ética e estética, à participação voluntária e sem recorrer a seleção, à autonomização dos grupos e à garantia de condições básicas para a participação (Cruz, 2015b; 2017). Outro aspeto a salientar prende-se com a grande dimensão deste projeto, desde logo pelo número de envolvidos. Esta característica parece, neste caso em concreto, ter contribuído para ampliar os conteúdos e as formas assumidos pelas práticas artísticas comunitárias. Tal expansão parece ter acontecido porque:

“(…) se acredita que o teatro é em si mesmo transitivo, no sentido gramatical, isto é, cuja ação se transmite diretamente do sujeito a um objeto distinto deles” *(Castelo, 2015).*

É necessário neste campo perspetivar-se os vários níveis e formas de participação, ou seja, não há uma forma única para as práticas artísticas participativas mas sim diversas, sendo essa diversidade ao mesmo tempo a riqueza deste campo. No entanto, a atenção deve estar dirigida, entre outros aspetos, para a qualidade da participação que remete para algumas das características das práticas artísticas comunitárias já enunciadas. Neste domínio é ainda relevante ter em atenção dimensões determinantes para os processos participativos, a saber: relação profissionais-não profissionais, dinâmicas processuais criativas, dinâmicas de organização dos grupos, locais de ensaio e apresentação, temas identificados e conceções de teatro (Bezelga, 2015; Cruz, 2017). Desta forma, podem-se criar melhores condições para eventuais mudanças do ponto de vista individual, coletivo e institucional, assim como para uma possível transferência destas a outros contextos de vida dos participantes.

Referências Bibliográficas

- Arnstein S. (1969). A ladder of citizen participation. *JAIP*, 35 (4): 216-224.
- Barbieri, N. (2018). Es la desigualdad, también en cultura. *Cultura, ciudadanía, pensamiento*, 1-7.
- Bezega, I. (2015). Teatro e Comunidade em Portugal: práticas que refletem a relação entre Teatro, Educação e Sociedade. In H. Cruz (Coord.), *Arte e Comunidade* (pp. 215-238). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bishop, C. (2011). Participation and spectacle: where are we now? *Lecture for Creative Time's Living as Form*. New York: Cooper Union.
- Boal, A. 1977. *Técnicas Latino Americanas de teatro popular*. Coimbra: Teatro Centelha.
- Boal, A. 2009. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Castelo, A.L. (2015). Mapa_o jogo da cartografia. In H. Cruz (Coord), *Mapa_o jogo da cartografia - desenho em palavras* (pp. 50-73). Porto: PELE.
- Chafirovitch, C. (2016). *Teatro social, criação artística, ação e performance na comunidade*. Lisboa: Esfera do Caos Editores.
- Cohen-Cruz, J. (2005). *Local acts: Community-based performance in the United States*. London: Rutgers University Press.
- Cruz, H (2015a). MAPA_o jogo da cartografia: teatro, comunidade e participação. Retirado de www.barometro.com.pt/2015/10/09/mapa_o-jogo-da-cartografia-teatro-comunidade-e-participacao
- Cruz, H. (Coord.) (2015b). *Arte e Comunidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cruz, H. (2017). Práticas Artísticas Comunitárias: uma visão transversal. In A. G. Pinto, P. Reaes Pinto, & T. V. Furtado (Eds.), *Cross Media Arts. Artes Sociais e Transdisciplinaridade - Social Arts and Transdisciplinarity* (pp. 22-37). Casal de Cambra: Caleidoscópico.
- Erven, E. 2001. *Community theatre: Global perspectives*. London: Routledge.
- Ekman, J. and Amna, E. (2012). Political participation and civic engagement: towards a new typology. *Human Affairs*, 22, 283-300.
- Ferreira, P., Azevedo, C. & Menezes, I. (2012). The development quality of participation experiences: beyond the rhetoric that participation is always good!. *Journal of Adolescence*, 35(3), 599-610.
- Jordan, T. (2002). *Activism! Direct action, hacktivism and the future of society*. Londres: Reaktion Books.
- Kaase, M. (1984). The challenge of "participatory revolution" in pluralistic democracies. *International Political Science Review*, 5, 299-318.
- Lawy, R. and G. Biesta, (2006). Citizenship-as-practice: The educational implications of an inclusive and relational understanding of citizenship. *British Journal of Educational Studies*, 54(1), 34-50.
- Matarasso, F. (2017). A restless art: participatory art in a changing world. Retirado de <http://arestlessart.com>
- Norris, P. (2004). *Young people and political activism: From the politics of loyalties to the politics of choice?* Retirado de <http://www.ksg.harvard.edu/fs/pnorris/Acrobat/COE%20Young%20People%20and%20P olitical%20Activism.pdf>
- Putnam, R. (1995). Tuning in, tuning out. The strange disappearance of social capital in America. In *Controversies in voting behavior*, edited by R. G. Niemi and H. F. Weisberg, 38-68. Washington: CQ Press.

- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre*. New York: PAJ.
- Scher, E. (2015). Teatro comunitário Argentino: 1983-2014 – Paixão, trabalho e alegria. In H. Cruz (Coord.), *Arte e Comunidade* (pp.86-99). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sullivan, J. and Transue, J. 1999. The Psychological Underpinnings of Democracy: A Selective Review of Research on Political Tolerance, Interpersonal Trust, and Social Capital. *Annual Review of Psychology*, 50(1): 625-650.
- Raposo, P. (2015). Artivismo: Articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 3-12.
- Rancière, J. 2005. *Estética e política: A partilha do sensível*. Porto: Dafne Editora.

Resumo

Este artigo centra-se na revisão da literatura no campo híbrido das práticas artísticas comunitárias. Salientam-se, neste exercício, os pilares fundamentais dos campos da arte, educação e participação. Em diálogo com a contextualização teórica parte-se para uma análise de entrevistas dos participantes, de documentação e das notas de terreno referentes ao projeto MAPA. Este processo com duração de dois anos, desenvolveu-se no Porto e envolveu mais 130 cidadãos, não profissionais das artes. As conclusões deste artigo procuram ensaiar alguns aspetos recorrentes no caso em estudo que dialogam com outras experiências e investigação desenvolvida nesta área, nomeadamente no que se refere às características fundamentais associadas aos processos artísticos participativos.

Palavras-Chave: criação artística, participação, práticas artísticas comunitárias, teatro.

Abstract

This article focuses on a review of the literature in the field of hybrid community artistic practices. It is stressed in this exercise as fundamental pillars of the fields of art, education and participation. In dialog with the theoretical contextualisation part to an analysis of interviews of participants, documentation and field notes relating to the project MAPA. This process with a duration of two years, developed at the port and involved over 130 citizens, not arts professionals. The conclusions of this article seek to rehearse some aspects applicants in the case study that dialog with other experiences and research carried out in this area, in particular as regards the fundamental characteristics associated with participatory artistic processes.

Keywords: artistic creation, participation, community artistic practices, theater.

Biografia

Bolsheiro de Doutoramento da Fundação Ciência e Tecnologia (Refª. PD/BD/128117/2016) no Centro de Investigação e Intervenção Educativa–FPCEUP. Investigador no Centro de História de Arte e Investigação Artística – Universidade de Évora. Professor na Escola Superior Música, Artes e Espetáculo–Porto. Encenador, Programador Cultural, Diretor Artístico do MEXE_Encontro Internacional de Arte e Comunidade e Mira_artes performativas. Co-fundador da PELE e Nómada, Art & Public Space.

Biography

Doctoral scholarship from the Foundation for Science and Technology (Refª. PD/BD/128117/2016) in the Center of Research and Educational Intervention- University of Porto. Researcher at the Center for Art History and Artistic Research - University of Évora. Teacher at Music and Arts School – ESMAE, Porto. Theatrical Director, Cultural Programmer, Artistic Director of the MEXE_International Meeting of Art and Community and Mira_Performing Arts. Co-founder of PELE and Nómada, Art & Public Space.

INSCRIÇÕES DO REAL EM “ELES NÃO USAM TÊNIS NAIQUE”

ANOTAÇÕES SOBRE UMA ENCENAÇÃO COM A CIA MARGINAL (RIO DE JANEIRO)

Isabel Penoni (Prog. Pós-Graduação Artes Cênicas, UNIRIO, BR)

“Eles não usam tênis naique”

é o primeiro texto teatral que encenei com a Cia Marginal, grupo de teatro do qual faço parte há mais de dez anos na cidade do Rio de Janeiro. O texto discute a presença ofensiva e ao mesmo tempo já tão naturalizada do tráfico de drogas nas favelas cariocas, tema bastante próximo e sensível para os atores do grupo, todos moradores de espaços populares, em sua maioria da Maré, que é o maior complexo de favelas do Rio e o bairro sede da companhia. Pela proximidade que possuem com o tema, seus pontos de vista e afetos são notáveis ao longo de todo o espetáculo, mesmo quando interpretam os dois personagens que animam a trama.

Optamos, contudo, por acrescentar ao texto original extratos autobiográficos e momentos em que o ator imprime uma opinião pessoal sobre algo que está sendo discutido em cena, embaralhando ainda mais os limites entre o real e a ficção. Com isso, demos continuidade a uma pesquisa que perpassa todos os trabalhos da companhia, sobre os elos de interdependência, as zonas de indeterminação, os limites e a tensão entre o eu e o outro, o pessoal e o coletivo, a memória e a crítica social, o imediato e o representado, a performatividade e a teatralidade.

Neste artigo, iremos refletir sobre as múltiplas estratégias de inscrição do “real” no espetáculo “Eles não usam tênis naique”, que estreou em 2015 no Rio de Janeiro e que em 22 de setembro de 2017 foi apresentado na cidade do Porto, em Portugal, dentro da programação do IV MEXE – Encontro Internacional de Arte e Comunidade.



Foto 1. Apresentação de “Eles não usam tênis naique” no IV MEXE (Porto, Portugal), em setembro de 2017. Crédito de Mairea Segui Buenaventura.

“Teatros do real”

O jogo entre realidade e ficção vem sendo identificado por uma série de autores como o denominador comum da cena teatral contemporânea. De fato, de maneira geral, o ator contemporâneo não é mais aquele que deixa sua identidade do lado de fora do palco para assumir uma outra quando pisa nele. Ao contrário, é imperativo para esse ator colocar-se em cena “aqui, agora”, buscando uma verdade que muitas vezes remete a um plano íntimo e pessoal, por meio de testemunhos ou relatos confessionais realizados diretamente ao público e na primeira pessoa – testemunhos esses, que, segundo Cornago (2009), não se apoiam apenas na capacidade do performer “de contar lo que vio, sufrí o experimentó, sino en la propia

presença de um corpo que vio eso, lo sufrió o lo experiment” (2009:04). Experimentos cênicos que jogam com a presença do ator “aqui, agora” vem, cada vez mais, desafiando a ideia de representação, por praticarem uma espécie de “utopia da proximidade” (Cornago, 2008), que alguns autores atribuem a uma necessidade do artista contemporâneo de abertura para a alteridade, ou a “um desejo de ação frente ao outro e a intenção de recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais de militância política, mas de ética relacional” (Fernandes *apud* Cornago, 2007:07-08). Tratam-se de trabalhos onde se observa o que Lehmann (2007) generalizou como a “irrupção do real” em cena, ou ainda o que Féral (2008) chamaria de uma contaminação radical entre procedimentos da teatralidade e da performatividade – traço que não só marca hoje o campo do teatro, mas também o das artes visuais, o da dança e o do cinema, como atestam os últimos filmes do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho, a exemplo de “Jogo de Cena” (2007), onde a ficção está o tempo inteiro “sob o risco do real” (Commoli, 2008) e, inversamente, o real “sob o risco da ficção” (Feldman *online*).

Denominados “Teatros do real” (Saison, 1998), “Teatro performativo” (Féral, 2008), ou “Teatro atravessado” (Bident, 2016), entre muitos outros, aqueles experimentos podem variar, segundo Fernandes (2007), de “intervenções diretas na realidade, especialmente no espaço urbano, em geral referidas como *site specific*, a modos renovados de teatro documentário, comuns no panorama recente, sem esquecer a proliferação de performances autobiográficas e a inclusão de não atores em cenas disjuntas” (2007:03). Em todos os casos, são obras que colocam em crise qualquer acordo tácito que o espectador venha a assumir previamente sobre o estatuto do que se verá em cena, pois se trata exatamente de desestabilizar ou “irritar” continuamente sua percepção (Fischer-Lichte, 2007). Sem fixar a recepção no paradigma da representação nem tampouco no do acontecimento, o público oscila entre a crença e a descrença, numa zona de dúvida e incerteza “onde não se sabe mais onde começa o teatro e onde acaba a realidade” (Protokoll *apud* Leite *online*).

Fischer-Lichte (2007), ao tratar da instabilidade inerente à cena teatral contemporânea entre as ordens da “representação” e da “presença”, formula a interessante noção de “multiestabilidade perceptiva” a partir de uma análise de casos que recorrem a diferentes estratégias de encenação para produzir, no entanto, uma mesma descontinuidade da percepção do espectador, que se desloca permanentemente da figura dramática, ou do personagem ficcional, ao corpo real, fenomenal do ator – do tecido simbólico da representação à concretude dos corpos, objetos e espaços reais.

É a partir desse quadro conceitual que pretendo olhar para a encenação de “Eles não usam tênis naique”, espetáculo que dirigi com a Cia Marginal.

Interessa-me refletir, para seguir usando os termos de Fischer-Lichte (2007), sobre o tipo de “multiestabilidade perceptiva” que a encenação de “Eles não usam tênis naique” permite obter e, também, sobre os procedimentos e estratégias de que a própria encenação lança mão para produzir esta multiestabilidade. Mais que tudo, caberá nos perguntarmos de que forma a experiência de abertura do texto para o “real”¹, que se deu ao longo do processo de criação do trabalho, encontra-se inscrita na composição do espetáculo e como ela se atualiza a cada apresentação.

Grupo de teatro da Maré?

Criada em 2005, no Complexo da Maré, a Cia Marginal reúne, além de mim, na direção do trabalho, uma produtora e seis atores, dos quais quatro são fundadores. Com cinco espetáculos no repertório, o grupo já apresentou seus trabalhos nos mais importantes teatros do Rio de Janeiro e em prestigiosos festivais nacionais. Além disso, realizou em 2017 sua primeira viagem internacional e prepara-se para integrar em 2018 o mais importante e abrangente circuito de espetáculos no Brasil, o Palco Giratório do SESC, que possibilitará ao grupo apresentar seu trabalho em trinta e três cidades das quatro regiões do país. Trata-se, portanto, de um grupo que já superou as fronteiras do local, deslocando-se regularmente do contexto “comunitário” a escalas cada vez mais amplas de difusão teatral. O atravessamento de fronteiras é geralmente identificado pelo grupo, em espaços virtuais e também nos presenciais, como seu principal objetivo, tal como se encontra expresso no texto de apresentação do seu website: “Atravessar

¹Sem querer me aprofundar em definições filosóficas do “real”, que não caberiam dentro dos limites desse artigo, cabe dizer, entretanto, que o “real” será tomado aqui menos como elemento temático, do que como experiência performativa que perfura o tecido ficcional, abrindo o teatro para a alteridade.

fronteiras se revelou, desde o início, nosso principal objetivo” (Cia Marginal *online*). Em artigo publicado em 2015 conjuntamente com a dramaturga e colaboradora do grupo Rosyane Trotta, mostrei como a trajetória da Cia. foi marcada por momentos de transição fundamentais, em especial, a passagem de “projeto social” para grupo de teatro e a de “grupo de teatro da Maré” para grupo de teatro da cidade do Rio, sendo que, ao longo deste percurso, um enfrentamento foi (e ainda é) constante, a luta contra a ideia de que o teatro produzido a partir de comunidades se baseia em assistencialismo e numa “estética da carência”, onde predomina a precariedade de técnicas e modos de produção (Penoni & Trotta 2015:73). A superação de fronteiras, no caso da Cia Marginal, nunca se deu, portanto, apenas no plano geográfico ou territorial, mas sobretudo no plano conceitual, tensionando os limites da noção de “comunidade”.



Foto 2. Estreia de “Eles não usam tênis naique”, no teatro Glauce Rocha (Rio de Janeiro), em setembro de 2015. Da esquerda para a direita: Priscilla Monteiro (assistência de produção), Mariluci Nascimento (produção), Raquel Theo (figurino), Rato Diniz (fotografia), Daniel Kucera (design gráfico), Wallace Lino (ator), Grandra Nobre (atriz), Rodrigo Souza (músico/ator), Jaqueline Andrade (atriz), Phellipe Azevedo (ator), Isabel Penoni (direção), Guga Ferraz (cenário) e Márcia Zanelatto (autoria). Crédito da foto de Renato Mangolin.

Do texto à encenação de “Eles não usam tênis naique”

“Eles não usam tênis naique” foi criado em 2015, reunindo cinco dos seis atores do grupo. Trata-se do primeiro texto teatral montado pela Cia Marginal, que até então havia encenado exclusivamente produções resultantes de processos de criação coletiva e dramaturgia colaborativa. Depois de três intensos meses de ensaios, o espetáculo estreou no Teatro Glauce

Rocha, no Centro do Rio de Janeiro. Um ano mais tarde, entrou novamente em cartaz na cidade, dessa vez no Teatro Glaucio Gill, no coração da Zona Sul carioca, circulando ainda por diversos outros espaços e eventos dentro e fora do Rio, e rendendo ao grupo duas indicações ao Prêmio Questão de Crítica, de Melhor Elenco e Melhor Direção. Escrito pela dramaturga Marcia Zanelatto, o texto do espetáculo é ambientado numa favela do Rio de Janeiro, onde um pai e uma filha se reencontram depois de muitos anos. Santo, o pai, trabalhou no comércio ilegal de drogas nos anos 80, quando o tráfico ainda mantinha um vínculo moral com a comunidade; Rose, a filha, é uma jovem traficante nos dias atuais. O texto gira em torno de um embate ideológico entre

os dois personagens, abrindo uma janela para uma das questões mais pungentes da periferia carioca: a guerra às drogas.

Ao longo da trajetória artística do grupo, sempre optamos por evitar o tema do tráfico de drogas por já ser ele demasiadamente espetacularizado pela grande mídia e, portanto, por ser essa a lente através da qual a sociedade olha (e o estado formula suas políticas) para os bairros populares do Rio. Embora, num ou noutro espetáculo, tenhamos esbarrado no tema, ele ainda não havia ocupado a centralidade de nenhuma de nossas criações, uma vez que sempre privilegiamos outros enfoques, na busca por construir “narrativas alternativas”, como diria Coutinho (2012), sobre a favela, seus moradores e a relação destes com a cidade.

A montagem do espetáculo foi desencadeada em resposta ao convite feito por Marcia Zanelatto para encenarmos seu texto, que, embora escrito em 2003, ainda conservava-se inédito em 2015. O enfrentamento ao tema do tráfico não apenas trazia o desafio de abordá-lo de uma perspectiva diferente daquela mais amplamente difundida pelos grandes meios. Representava, ainda, sobretudo para os atores, tocar em feridas abertas pela relação diária com a violência atroz decorrente do comércio ilegal de drogas e, principalmente, da guerra contra ele. Para acentuar a delicadeza do processo, a montagem do espetáculo ocorreu durante a “pacificação” da Maré, ação que já havia sido realizada em diversas outras favelas do Rio, e que implicava na ocupação militar daqueles territórios pelo Estado com a justificativa pública de dismantlar o tráfico, o que nunca chegou a ser concretizado.

O processo de “pacificação” das comunidades do Rio, levado a cabo na cidade a partir de 2008 e que teve seu auge justamente nos anos que antecederam a realização das Olimpíadas de 2016, jamais chegou a fragilizar o tráfico em sua estrutura, mas apenas ofuscá-lo em sua aparência e projeção para a cidade, e tudo isso a custo de uma violência sem precedentes gerada por operações militares colossais de forte apelo midiático. A montagem do espetáculo foi, portanto, atravessada por esse contexto mais amplo, sendo comum os atores faltarem ou chegarem atrasados aos ensaios por terem ficado presos em casa em função de tiroteios intensos na vizinhança, ou ainda estarem nos ensaios inteiramente abalados pelo risco permanente de destruição e paralização de suas vidas, e também da de seus parentes, em decorrência da guerra. De fato, o processo de criação do espetáculo revelou desafios não apenas políticos, com relação à abordagem do tema do tráfico, mas também no campo dos afetos, confirmando a observação feita por uma espectadora num dos debates em que fizemos durante a temporada de estreia do trabalho, em que chamava a atenção para o fato do grupo ter precisado passar por dez anos de trabalho continuado para finalmente

falar sobre o tráfico, “está claro que, só com a maturidade que vocês tem agora, daria para tocar nesse tema”, disse ela.

O texto do espetáculo trazia componentes que nos interessavam de saída, como o fato da discussão sobre o tráfico se dar a partir de uma perspectiva interna, ou seja, do ponto de vista de quem participa dele. Além disso, havia entre os dois personagens da trama um vínculo familiar, uma vez que, tomando como paralelo o clássico de Gianfrancesco Guarnieri, “Eles não usam black tie”, a ação de “Eles não usam tênis naique” tinha como ponto de partida o confronto ideológico entre um pai e um filho, levando-nos, assim, a pensar o tráfico de um prisma absolutamente incomum, que conferia um caráter afetivo a um contexto geralmente visto como desumano.

O paralelo com o texto de Guarnieri, que também se passa numa favela no Brasil, mas nos anos 1950 e trazendo à tona um embate ideológico e geracional dentro de uma família de operários, e não de traficantes, deu-nos ainda a possibilidade de olhar para o tráfico como trabalho e não como crime, o que foi enfatizado pela escolha dos figurinos do espetáculo: macacões, botas, blusas e calças que lembram os uniformes de trabalhadores urbanos contemporâneos.

Cabe também destacar a escolha da autora pelos personagens centrais de “Eles não usam tênis naique” serem um pai e uma filha, e não um pai e um filho, como é o caso em “Eles não usam black tie”. A opção por converter o personagem do filho em uma mulher não nos pareceu banal, sobretudo, considerando que a imagem dominante do traficante, mais do que a do operário, é fundamentalmente masculina. Discutir o tema do tráfico em cena por meio de uma personagem feminina era algo que, por si só, já provocava um deslocamento, uma desestabilização interessantes, enfim, que já

demonstrava um interesse da autora em abordar a temática de uma perspectiva alternativa.

Porém, ainda que em muitos aspectos o texto de “Eles não usam tênis naique” favorecesse a montagem de uma contranarrativa cênica sobre o tráfico e a favela de modo geral, ele também nos provocava algumas inquietações, basicamente, com relação à sua forma. A proposta de encenação responde, em grande medida, a essas inquietações, sobretudo, ao caráter marcadamente ficcional e realista do texto, numa tentativa de aproximá-lo da linguagem poética da companhia, baseada em dramaturgias fragmentadas e de forte cunho documental.

Estratégias da encenação e o atravessamento pelo real em “Eles não usam tênis naique”

Dentre as estratégias de encenação que propus logo ao início do trabalho e que nortearam a criação do espetáculo, destacam-se duas sobre as quais discutiremos nos próximos parágrafos, a saber: 1) os cinco atores do elenco se revezariam nos dois papéis, ao invés destes últimos serem interpretados por dois atores que correspondessem às suas idades, gêneros e cores; e 2) interviríamos no texto com inserções documentais e autobiográficas.

O trabalho em sala de ensaio começou com



Foto 3. Eles não usam tênis naique, Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro, Brasil, setembro de 2015. Crédito de Rato Diniz.

leituras do texto, ao longo das quais estruturamos a divisão dos diálogos que permitiria aos atores revezarem-se nos dois papéis. Optamos por começar a divisão alternando todas as possibilidades de duplas com um ator e uma atriz, interpretando, respectivamente, Santo (o pai) e Rose (a filha). Aos poucos, complexificamos o rodízio, não apenas acelerando o ritmo das alternâncias, mas fazendo com que os atores também interpretassem o papel da filha e as atrizes o papel do pai. Ao final, chegamos ainda numa cena em que cada um dos personagens é interpretado por dois atores e por duas atrizes, simultaneamente.

A proposta do revezamento do elenco nos dois únicos papéis do texto dialogava, em primeiro lugar, com as condições encontradas dentro do próprio grupo, inteiramente formado por jovens atores com não muito mais, nem muito menos que 30 anos. Caso optássemos por trabalhar com apenas dois atores e respeitando a verossimilhança entre eles e os personagens do texto, teríamos que necessariamente escolher entre uma das atrizes do grupo e convidar um ator mais velho de fora para assumir o papel de Santo (o pai), o que desde o início não nos pareceu razoável, considerando que cada nova montagem representa para o grupo uma oportunidade de se reinventar artisticamente e de se manter financeiramente. Portanto, trabalhar com todos se tornou um imperativo ético que viria a determinar a proposta poética da encenação de “Eles não usam tênis naique”.

Do ponto de vista artístico, o sistema de revezamento entre os atores foi, sem dúvida, nossa principal estratégia para romper com o caráter realista do texto, convertendo os dois personagens em posições a serem defendidas pelos diferentes atores. Sem qualquer compromisso com uma representação verossímil que procurasse espelhar o gênero ou a idade dos personagens, cabia aos atores apenas defender o ponto de vista dos primeiros como se fossem seus. Além disso, ao alternarem-se nas diferentes posições, mostravam que o tráfico não se tratava de um tema a ser discutido de um único prisma, mas de múltiplas perspectivas, configurando, assim, uma tomada de posição política do grupo.

O engajamento dos atores em cada uma das posições que assumiam ao longo do espetáculo foi um dos pontos mais trabalhados ao longo dos ensaios. Como o tema central da peça os afetava particularmente, ainda que se identificassem mais com uma posição do que com a outra,

em cada uma delas encontravam motivos para engajar-se de modo singular. Tal engajamento conferia, mesmo naqueles momentos de ficção manifesta em que os atores alternavam-se nos dois papéis, um certo tom performativo, pois cada uma daquelas posições constituía uma espécie de plataforma de atravessamento a partir da qual eles se posicionavam sobre o tema do tráfico e, ao mesmo tempo, eram atravessados por ele. De modo que não foram raras as vezes que irromperam em choro e outros acessos de emoção, fazendo com que a presença do ator de repente saltasse para primeiro plano em relação à figura dramática, e promovendo, portanto, algo próximo ao que Fischer-Lichte (2007) chamou de “multiestabilidade perceptiva” – quando a ordem da presença e da representação operam ao mesmo tempo, gerando um deslocamento permanente da percepção do espectador, que oscila do corpo fenomenal do ator ao personagem ficcional.



Foto 4. Eles não usam tênis naique, Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro, Brasil, setembro de 2015. Crédito de Renato Mangolin.



Foto 5. Eles não usam tênis naique, Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro, Brasil, setembro de 2015. Crédito de Rátão Diniz.

Se o rodízio dos atores constituiu nossa principal estratégia para romper com o caráter realista do texto, a inserção das cenas documentais ou autobiográficas serviu para tensionar ainda mais os limites entre o “real” e a ficção na peça, imprimindo definitivamente no espetáculo a marca artística e poética do grupo. A produção destas cenas partiu de provocações que fiz aos atores ao longo dos ensaios, levando-os a expressarem verbalmente uma opinião pessoal sobre algum tema em jogo do texto, ou a compartilharem uma experiência íntima. Objetivamente, três perguntas foram extraídas do texto (ou formuladas a partir dele) e colocadas para os atores, a saber: A pessoa já nasce bandido ou se torna um? O que fazer com a presença de crianças no tráfico? Você tem vontade de ir embora do lugar onde vive?

As duas primeiras perguntas resultaram em debates entre dois ou mais atores, em que se confrontaram opiniões divergentes sobre temas polêmicos. A primeira delas trouxe à tona uma discussão em torno da natureza da maldade, sobre ser ela algo natural, que a pessoa já traz em si como um desvio ou mesmo uma patologia, ou algo produzido socialmente. Já a segunda pergunta nos permitiu trazer para o palco uma discussão que envolvia toda a sociedade no momento da montagem da peça, sobre a redução da maioridade penal – ementa constitucional que foi aprovada em 19 de agosto de 2015 no Brasil, reduzindo a maioridade penal de 18 para 16 anos no caso de crimes de homicídio doloso, lesão

corporal seguida de morte e crimes hediondos. Em ambos os casos, o trabalho começou com os atores improvisando com suas opiniões pessoais sobre as discussões detonadas pelas perguntas. Aos poucos, consolidamos duas posições contrastantes, enfatizando divergências que apareceram nos improvisos e que, de certo modo, expressavam uma polaridade presente na sociedade em relação àqueles temas.

A polaridade construída em cena no debate sobre aqueles temas estava em continuidade formal com o embate ideológico entre pai e filha que estruturava a peça como um todo, de modo que a inserção daqueles extratos cênicos construídos a partir dos discursos pessoais dos atores não rompia com a fluidez do texto, mas, ao contrário, dava continuidade a ela, sem que percebêssemos bem a mudança de registro. Além disso, naqueles dois momentos, optamos por manter uma espécie de quarta parede que também encerrava os dois personagens do texto, Santo e Rose, em uma discussão que, salvo raras exceções, não era aberta para o público. Desse modo, a transição entre as cenas ancoradas no texto original e aquelas construídas a partir do material trazido pelos atores dava-se de modo muito sutil, notada apenas por uma leve inflexão na tonalidade da fala dos atores, que passava de um registro mais impostado para outro mais natural e despojado, lembrando o modo como eles próprios falam entre si no cotidiano.



Foto 6. Eles não usam tênis naique, Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro, Brasil, setembro de 2015. Crédito de Ração Diniz.



Foto 7. Eles não usam tênis naique, Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro, Brasil, setembro de 2015. Crédito de Renato Mangolin.

De maneira diferente, as respostas para a terceira pergunta – “Você tem vontade de ir embora do lugar onde vive?” – foram articuladas em cena de modo a romper mais drasticamente com o fluxo do texto. Sentados no proscênio, de frente para o público, os atores narraram, um a um, as experiências que justificavam sua vontade de sair da Maré, além de descreverem a casa em que sonhavam morar fora dali. Esses depoimentos, compartilhados frontalmente com a plateia pela primeira vez na peça, expunham algo que até então não tínhamos abordado em nossos espetáculos, que é a complexidade implicada na experiência de vida num espaço que, por um lado, enreda seus moradores numa intensa relação de pertencimento, mas por outro os impele todo o tempo a sair dali, por estabelecer com eles ao mesmo tempo relações de opressão e violência.

A crueza dos depoimentos desta última cena, que embora tenha exigido um certo nível de formalização, sobretudo, na composição do texto, para transformar-se em algo que pudesse ser repetido a cada apresentação, nunca deixou de provocar no público um choque de “real”. Ao romper com a estrutura das cenas anteriores, rejeitando a polarização entre personagens-atores, estabelecendo a frontalidade com o público e trazendo à tona um tipo de material textual que contrasta com todo o resto, por se referir às diferentes comunidades em que cada ator efetivamente mora e os vínculos de cada um com as mesmas, a cena abre uma janela no espetáculo, agora, não tanto para seguir desestabilizando a percepção do espectador, mas, finalmente, para estabilizá-la na presença do ator e em seu mundo particular, que irrompe de modo incontestável em meio à ficção.



Foto 8. Eles não usam tênis naique, Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro, Brasil, setembro de 2015. Crédito de Ração Diniz.

Considerações finais

Nos últimos parágrafos, vimos como o “real” foi elaborado ao longo do processo de criação e montagem do espetáculo “Eles não usam tênis naique” de três diferentes formas principais. Na primeira delas, a experiência performativa não chegou a romper com o texto original. Nesse caso, o jogo com o “real” em cena pode ser atribuído principalmente à opção por trabalhar com atores que contrastam (em idade, gênero e cor) com os personagens do texto, além de se revezarem continuamente nos dois papéis. A descontinuidade entre corpo do ator e figura dramática, o não compromisso com uma representação realista e, ao mesmo tempo, a evidente relação dos atores com o contexto da

peça, conferem, mesmo aqueles momentos em que a encenação não chegou a prescindir do texto original, uma certa ambiguidade com relação à identidade de quem fala em cena: ator ou personagem?

Essa ambiguidade é acentuada, ou melhor, é desestabilizada nas cenas em que os atores debatem sobre temas polêmicos. Como vimos, ao contrário das primeiras, essas cenas rompem com o texto original, inserindo no espetáculo um material textual criado inteiramente a partir de improvisos com os atores. O texto final dessas cenas corresponde, portanto, à inscrição de uma certa memória daqueles improvisos que, obviamente, geraram um material muito mais extenso, que precisou ser sintetizado e reorganizado para encontrar sua forma definitiva.

A passagem entre as primeiras cenas em que os atores se alternam nos dois papéis do texto e as cenas criadas a partir dos improvisos sobre temas polêmicos não se dá, como mencionado anteriormente, de forma muito clara, já que ambas possuem uma mesma estrutura, baseada na polarização entre personagens, no primeiro caso, e entre atores, no segundo. A diferença cabe principalmente a uma mudança sutil na tonalidade da fala dos atores, que passa de um registro mais impostado/artificial para outro mais despojado/natural – ao polarizarem em cena com um texto que foi criado por eles mesmos e não mais com o texto original da peça, a presença dos atores ganha ali maior relevo em relação à figura dramática, que quase desaparece do plano de percepção do espectador.

Esse relevo (ou relevância) da presença do ator no espetáculo é elevado à máxima potência na cena em que eles respondem de frente para o público porque desejam sair da Maré, promovendo uma experiência do “real” que contrasta consideravelmente com aquela detonada pelas cenas descritas anteriormente. Como vimos, nesse momento, a percepção do espectador se estabiliza por alguns instantes na presença do ator e em seu mundo particular, que irrompe de forma incontestável em meio à ficção. Ao longo do espetáculo, portanto, a ambiguidade entre ator - personagem que marca o trabalho como um todo não se mantém equilibrada, mas oscila de momentos em que o personagem destaca-se em primeiro plano, a momentos em que essa relação se inverte. De um extremo ao outro, varia também a experiência do “real” que o espetáculo promove, acentuando-se à medida que a presença do ator torna-se cada vez mais nítida. Penso que as diferentes maneiras de elaboração do “real” na composição do espetáculo “Eles não usam tênis naique” são também diferentes estratégias poético-políticas na abordagem da “comunidade”, que é indiscutivelmente um personagem subliminar da peça – a “comunidade”

que envolve e repele tanto personagens, como atores. Tal abordagem varia no espetáculo de uma perspectiva mais abrangente para uma mais particular. Por exemplo, no caso das cenas em que personagens/atores debatem entre si, o que parece estar em jogo é uma abordagem que sintetiza (e afirma) embates, confrontos, polarizações que vemos na “comunidade” como um todo, que abrange a coletividade. Já no caso da cena em os atores se dirigem frontalmente à plateia, o espectador é levado a se conectar diretamente com a pluralidade das experiências subjetivas que povoam os espaços de favela, aproximando-os particularmente desse contexto específico.

A hipótese de uma possível relação entre o atravessamento pelo “real” e a abordagem da “comunidade” no trabalho do grupo será, ainda, objeto de artigos futuros.

Referências Bibliográficas

- Bident, C. (2016). O teatro atravessado. In Art research journal – Revista de pesquisa em arte, v.3, n.1, p. 50-64.
- Comolli, J-L. (2008). Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG.
- Cornago, Ó. (2009). Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica. In. Urdimento, Florianópolis, v.13, p. 11-21.
- Cornago, Ó. (2008). Teatralidade e ética In SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana.(org). *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, p. 20-31.
- Coutinho, M. (2012). *A favela como Palco e Personagem e o Desafio da Favela como sujeito*. Rio de Janeiro: Faperj.
- Feldman, I. Online. Sob o risco da ficção. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/riscoficcao.htm> (Acesso em 29 de nov. de 2015).
- Fernandes, S. (2007). Experiências do real no teatro. In. *Sala Preta*, v. 13i2, p.3-13.
- Féral, J. (2008). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, n. 8, p. 191-210.
- Fischer-Lichte, E. (2007). Realidade e ficção no teatro contemporâneo. In. *Sala Preta*, v.13i2, p.14-32.
- Lehmann, H-T. (2007). *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify.
- Leite, J. (2011). Teatro documentário ou sob o risco do real. In. *Questão de Crítica*. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2011/10/teatro-documentario-ou-sob-o-risco-do-real/#more-2798> (Acesso em 29 de nov. de 2015).
- Penoni, I. & Trotta, R. (2015). Formação de grupo e criação coletiva na periferia do Rio de Janeiro. Um relato sobre a trajetória e a escrita cênica da Cia Marginal. In. M. Baltasar. *Teatro na Margem*. São Paulo: Hucitec.
- Saison, M. (1998). *Les théâtres du réel*. Paris: L'Harmatan.
- Schenker, D. (2015). Ficção com marca de realidade. *Teatro Jornal – leituras de cena*. Disponível em: <http://teatrojornal.com.br/2015/09/ficcao-com-a-marca-da-realidade/>. (Último acesso em 31/05/2017).

Resumo

Grupo de teatro formado há dez anos no Rio de Janeiro (Brasil), a Cia Marginal desenvolveu uma linguagem cênica que articula território, memória e política, baseando-se em imersões sensíveis e reflexivas em contextos periféricos determinados, e em diferentes maneiras de inscrever o “real” em cena. Com quatro espetáculos no repertório, o grupo manteve ao longo de sua trajetória um núcleo estável de atores, todos provenientes de áreas populares da cidade. Este artigo aborda seu espetáculo mais recente, o primeiro que é desenvolvido a partir de um texto teatral e não é fruto exclusivamente de um processo de criação coletiva. Com texto de Marcia Zanelatto, “Eles não usam tênis naique” conta, entretanto, com uma intervenção dramaturgical do grupo, que acrescenta uma camada autobiográfica à trama fictícia. Essa camada não é facilmente identificável, uma vez que mesmo quando o ator está interpretando um personagem a sua perspectiva está ali implicada, criando assim uma espessura entre o real e a ficção. Pretende-se não apenas descrever e apresentar os percursos do processo de criação do espetáculo, como analisar as diferentes estratégias de inscrição do “real” nesse trabalho.

Palavras-Chave: Teatro, Dramaturgia, Comunidade, Ficção e realidade, Cia Marginal.

Abstract

Formed ten years ago in Rio de Janeiro (Brasil), the Cia Marginal drama group has developed a theatrical language that interconnects territory, memory and politics, basing its work on sensory and reflexive immersions in peripheral urban contexts and on different ways of inscribing the ‘real’ on stage. With four shows in its repertoire, the group has maintained a stable core of actors over this period, all of them coming from lower-income areas of the city. The present paper discusses its most recent show, the first not to result from a collective process of creation. Based on a text by Marcia Zanelatto, “They don’t use Nike trainers” nonetheless involves a dramaturgical intervention by the group, which added an autobiographical layer to the fictional storyline. This layer is not easily identifiable, since even when the actor is playing a character, his or her perspective is particularly implicated within it, thus creating a thickness between the real and the fictional. The aim is not only to present and describe the trajectories of the creative process behind the show, but also to analyze the different strategies used to inscribe the real in this work.

Keywords: theatre, dramaturgy, community, fiction and reality, Cia Marginal.

Biografia

Isabel Penoni é diretora e pesquisadora de teatro, cineasta e antropóloga, com mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional – UFRJ, e pós-doutorado pelo Musée du quai-Branly (Paris, França) e pelo Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da UNIRIO. É diretora fundadora do grupo teatral carioca Cia Marginal, respondendo pela direção dos espetáculos “Qual é a nossa cara?” (2007), “Ô,Lili” (2011), “In_Trânsito” (2013) e “Eles não usam tênis naique” (2015). No cinema, dirigiu “Porcos Raivosos?” (10, 2012) e “Abigail” (17, 2016), ambos exibidos na Quinzena dos Realizadores (Cannes 2012 e 2016) e premiados em diversos festivais nacionais e internacionais.

Biography

Isabel Penoni is director and researcher of theater, filmmaker and anthropologist, with a master's and doctorate degree from the Graduate Program in Social Anthropology of the Museu Nacional – UFRJ, and postdoctoral degree from the Musée du quai-Branly (Paris, France) Postgraduate Program in Performing Arts from UNIRIO. She is the founding director of the Rio de Janeiro theater group Cia Marginal, answering the direction of the shows “Qual é a nossa cara?” (2007), “Ô,Lili” (2011), “In_Trânsito” (2013) e “Eles não usam tênis naique” (2015). In the movies, he directed “Porcos Raivosos?” (10, 2012) e “Abigail” (17, 2016), both screened in the Directors' Fortnight (Cannes 2012 and 2016) and awarded at various national and international festivals.

OUTRA VOZ: DE CONSUMI- DORES A CIDADÃOS PRODUTORES DE ARTE E CULTURA

José Eduardo Silva (CEH – UM e CIIE-FPCE – UP, PT)

Introdução

De acordo com vários autores, não obstante a procura de propostas alternativas, no mundo contemporâneo tem vindo a acentuar-se a dominância, quase hegemónica, de uma tendência onde o incalculável vai sendo assimilado pelo calculável, sob a égide do lucro e com vista à acumulação de riqueza como um processo infinito (e.g., Arendt, Beck, Stiegler, Zizek). Num tal contexto, como o actual, onde a dimensão económica se torna cada vez mais o centro das preocupações humanas e o principal factor organizador das suas actividades, será fácil compreender a ordem de valores que, tendencialmente, se instala: a) a hegemonia dos processos competitivos sobre os processos colaborativos nas relações interpessoais (laborais, familiares, pessoais); b) a hegemonia do individualismo sobre o colectivismo enquanto princípio dominante na maioria dos contextos onde decorrem os processos de socialização. Como resultado, acentua-se a tendência global para a emergência de uma cultura individualista e competitiva, cujas consequências mais imediatas são: a) a proletarianização dos cidadãos que, de forma isolada e passiva, são cada vez mais afastados da compreensão e dos processos de decisão que são tomados para as suas vidas pelas elites dirigentes; b) a instrumentalização dos cidadãos que se vêem assim reduzidos a um papel social passivo, como consumidores de bens materiais e culturais. Dito de outro modo, os cidadãos são cada vez mais arredados dos processos de decisão, na expectativa de que se

tornem especialistas no papel de consumidores, para fazer avançar a economia global, enquanto as elites se especializam cada vez mais no papel de decisores dos rumos da economia global.

Os processos, segundo os quais, se torna possível que uma pequena elite, consiga manipular os corpos e as mentes de milhares de milhões de pessoas é evidentemente complexo – não esquecer que segundo dados da OxFam (2017), os oito cidadãos mais ricos do mundo possuem actualmente tanta riqueza combinada como a metade mais pobre da população mundial, ou seja, 3,500,000,000 de pessoas. Contudo, surgem bem descritas na literatura, as formas como as elites conseguem capturar massivamente a energia do desejo e orientá-la na direcção do consumo (e.g., Bernays, 1928; Lipovetsky, 2007; Stiegler & Neyrat, 2012; Silva, 2016a). Como reconhece Bernard Stiegler, uma sociedade fundada num modelo de desenvolvimento que visa o crescimento constante e ilimitado do lucro necessita de uma produção de bens constantemente crescente, assim como de uma igualmente crescente necessidade de consumo dos bens produzidos. Para que o funcionamento de um tal mecanismo (basilar na economia do mundo globalizado) se torne possível, tornou-se imperiosa a criação de estratégias para que a satisfação da energia do desejo pudesse ser desviada das suas formas criativas ancestrais, para se passar a consumir (e literalmente consumir) na compra de bens materiais (e culturais) que, com o tempo, se foram tornando, convenientemente, cada vez mais descartáveis. Assim, o tipo de satisfação imediata do desejo, proporcionada pelo consumo, redundava numa consequente frustração imediata, que só poderá ser satisfeita através da compra (posse) automática de um novo objecto de consumo (eis o hiperconsumo). Este ciclo vicioso de alternância entre satisfação e frustração do desejo, mediado pelo consumo, é espantosamente conveniente para o aumento do lucro dos detentores da finança e dos meios de

produção, da mesma forma que o ciclo vicioso de alternância entre prazer e dor (plenitude e ressaca), em que se vê envolvido o consumidor de heroína, é espantosamente conveniente para o aumento do lucro do chefe de um cartel de narcotráfico. Evidenciando a insustentabilidade destas lógicas tóxicas, aditivas e destrutivas, que já se tornaram hegemónicas a nível global, Bernard Stiegler (2010: 5) descreve as absurdas contradições em que cada um de nós se vê enredado: “Nós e os nossos companheiros somos dependentes da economia consumista mesmo quando combatemos contra ela e sofremos dela. Contudo, sabemos que ela não pode continuar porque, como organização de uma inovação fundada na descartabilidade, no desperdício, na incúria e na cegueira, ela está em contradição com o futuro (...)”. Torna-se assim evidentemente que, estas formas de manipulação, acarretam, inevitavelmente, a destruição e o esgotamento da energia do desejo, criando um ambiente tóxico, insustentável para o desenvolvimento humano e social (Stiegler, Giffard & Faurré, 2009).

Partindo do pressuposto da dominância destas tendências, que marcam um cada vez maior número de realidades contemporâneas, o presente texto dá conta das principais linhas orientadoras que têm conduzido o trabalho desenvolvido pelo grupo comunitário de exploração vocal Outra Voz (Guimarães, Portugal), enfocando as dimensões participativas e colaborativas que têm regido o processo criativo do projecto “O outro de nós”, actualmente, a ser levado a cabo pelo grupo. Depois de uma análise ao historial do grupo constatamos que este colectivo emergiu, não só do desejo de construir comunidade, mas também de o fazer através da arte, na perspectiva da recuperação de um papel social activo e democrático, para a construção significativa de cultura no todo social. “O outro de nós” tem sido mais um passo neste percurso, tornando-se elucidativo dos propósitos que o grupo tem perseguido ao longo do tempo, cujo

significado implícito se prende com a resistência e recusa dos cidadãos ao enclausuramento num papel passivo de consumidores para assumir um papel activo enquanto produtores de cultura. Tendo em conta que o desenvolvimento deste projecto tem sido continuamente desenhado e redesenhado entre prática e diálogo com todos os elementos participantes, num contexto onde são constantemente convocadas propostas, objectivos, desejos, capacidades e limitações mútuas, incluiremos neste texto uma breve apresentação do grupo e das principais preocupações que o moveram à construção deste projecto distintivo. Terminaremos com uma reflexão sobre o impacto, as dificuldades e os possíveis significados que este movimento pode representar no mundo contemporâneo à luz de algumas perspectivas filosóficas e artísticas.

Individualismo e Competição: “Homo Homini Lupus” (?)

Tanto quanto sabemos, é na obra teatral *Asinaria* [A comédia dos Burros], escrita em inícios do século II *a.c.* pelo dramaturgo romano Plauto (Tito Mácio), que encontramos pela primeira vez, uma crítica ao provérbio romano *Homo Homini Lupus* [o Homem é o lobo do Homem] (*sic*). A ideia de que o ser humano é o seu maior predador, encerra uma problemática profunda na cultura ocidental, uma vez que a cultura humana não pode ser construída senão de forma colectiva. Basta lembrarmos-nos que, quando considerado individualmente, o animal humano apresenta inúmeras fragilidades face às vicissitudes do mundo natural e, para sobreviver, precisou rapidamente de aprender a reconhecer a necessidade e o prazer da sua associação a outros seres humanos. De facto, o humano é um ser eminentemente social que precisa de aprender tudo, inclusivamente, de aprender a ser humano através da interacção com outros seres humanos. Descrevem Peter Berger e Thomas Luckmann na obra seminal “A construção social da Realidade” (1966) que, na verdade, não nascemos humanos, tornamo-nos; e foi apenas através da colaboração e da acção colectiva que o ser humano conseguiu minimizar a sua fragilidade para construir alternativas perante as forças da natureza. Acontece que, após ter

conseguido um razoável conforto relativamente aos fenómenos ambientais e passar da situação de ser dominado para ser dominante, a acção dos seres humanos modificou-se em várias dimensões. Sem qualquer tipo de justificação, passou de oprimido a opressor, exaurindo não apenas os recursos do mundo natural à sua volta, mas de todos os outros seres vivos. E à medida que as sociedades se vão tornando mais sedentarizadas, institucionalizadas e complexas, esta problemática evidencia um grave paradoxo: por um lado o poder dos seres humanos reside no colectivo e não no individual; por outro, no seio dos colectivos humanos, onde o sujeito individual encontra a sua possibilidade de sobrevivência, alguns indivíduos, sem justificação aparente procuram tornar-se “lobo” (elite predadora metafórica) sob as mais diversas formas, subalternizando, subjugando ou escravizando não apenas os outros seres, mas também os seus semelhantes. Sendo certo que este paradoxo tem vergonhosamente perdurado ao longo da história humana, têm sido várias as tentativas de adereçar esta questão e nem sempre da melhor forma, sobretudo quando falamos de elites. Destacamos aqui, pela sua actualidade, a do filósofo inglês Thomas Hobbes que, no século XVII, abriu caminho para uma das que se tornou certamente mais popular, durável e, porventura, hegemónica. Supomos que qualquer semelhança com a actual conjuntura não seja, uma coincidência.

Hobbes fomenta a teoria de que o indivíduo que vive em comunidade não é capaz senão de visar exclusivamente a sua própria sobrevivência e, servindo-se da premissa de que cada ser humano representa uma ameaça constante para todos os outros, lança a ideia da necessidade de uma organização política soberana e superior (*Estado-Leviathan*) que possa controlar os comportamentos no sentido de proteger os interesses privados dos cidadãos. No livro “*Leviathan or The Matter, Forme and Power*

of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil” (1651) ele cria uma teoria política que funde o interesse privado e o interesse público, com a originalidade de conceber um Estado que não se baseia em nenhum tipo de lei construtiva que determina o que é certo ou errado no interesse individual em relação às coisas públicas, mas que, pelo contrário, se baseia nos próprios interesses privados de uma elite e na sua defesa. Ou seja, para resolver a questão, propõe que esse Estado deverá ser absolutamente moldável aos interesses privados das elites que o conquistam e, sem qualquer julgamento acerca do que é melhor ou pior para o bem comum, os interesses privados dominantes deverão automaticamente adquirir o estatuto de interesses públicos, aos quais, os cidadãos passam a dever obediência cega e absoluta.

Partindo do mesmo princípio de Hobbes, que o ser humano é inerentemente individualista e que o desejo do poder deve ser a sua paixão fundamental, a associação entre seres humanos não pode ser outra que não instrumental ou de conveniência. Reduzido à sua função, “O Homem” (*sic*), pode ser avaliado (quantificado) de acordo com “... o seu preço. Ou seja, aquilo que se lhe daria pelo uso da sua força” (Hobbes, 1651: 71). Este “preço” deverá, como acontece com qualquer mercadoria, ser constantemente avaliado e reavaliado pela sociedade de acordo com as leis da oferta e da procura. À semelhança do que acontece hoje nos mercados financeiros, ter poder é ter controlo sobre a regulação dos preços da oferta e da procura em proveito próprio. E na sequência disso todo pensamento e todo o ser humano que não se conformar ao objectivo final de uma máquina cujo único propósito é a infundável geração e a acumulação de poder (capital), pode ser um estorvo perigoso. Na actualidade (quatro séculos depois), este modelo de sociedade parece ter atingido o seu expoente máximo. Hoje, mais do que nunca, a riqueza tornou-se num processo interminável de se ficar mais rico. O poder é sempre daquele que o consegue impor e a liberdade não é mais do que uma mera ilusão: é incluído apenas repetindo o discurso do poder; é livre caso o consigas conquistar ou desejes seguir a norma de quem o impõe. Toda a diferença, diversidade, divergência de desejo ou pensamento, corre o risco de ser perigosa e deverá ser erradicada, quando contrária aos interesses individuais das elites detentoras do poder.

Outra Voz: produção de outra cultura

Dadas as espantosas coincidências entre os princípios operativos acima descritos e a actualidade, poderíamos perguntar-nos se Hobbes possuía uma capacidade invulgar de prever o desenvolvimento futuro (e inevitável) das sociedades ou, em alternativa, se foi o fomento das suas teorias pelas elites económicas, aquilo que acabou por produzir os resultados actuais. Encontramos em Hannah Arendt (1949: 175-176) algumas possibilidades de resposta em “As origens do totalitarismo”, onde mostra que aquilo que descreve Hobbes, não é o “Homen” (sic), mas sim, o homem burguês - uma classe que, alimentando-se nos esquemas de exploração opressiva, emerge e procura tornar-se uma elite dominante durante o século XVII: “Hobbes foi o verdadeiro filósofo da burguesia porque compreendeu que a aquisição de riqueza, concebida como processo sem fim, só pode ser garantida pela tomada do poder político pois o processo de acumulação violará, mais cedo ou mais tarde, todos os limites territoriais existentes”. Podemos observar, sobretudo nas últimas décadas e, mais visivelmente, nos recentes colapsos da economia global (que é, no fundo, a globalização dos princípios ideológicos acima descritos), que apesar de as elites que se servem deste sistema terem sabido adiar o seu esgotamento (reinventando-o e dissimulando-o sofisticadamente), se torna cada vez mais óbvio que o crescimento ilimitado é absolutamente insustentável, acarretando consequências destruidoras para os cidadãos: “Uma Commonwealth baseada no poder acumulado

e monopolizado de todos os seus membros individuais torna todos necessariamente impotentes, privados das suas capacidades naturais e humanas. Degrada o indivíduo à condição de peça insignificante na máquina de acumular poder (...)” (Arendt, 1949: 176). Dito de outro modo, não está aqui apenas em causa a criação a perpetuação de um modelo obsoleto de desenvolvimento que oculta os seus verdadeiros propósitos do escrutínio da generalidade dos cidadãos (travestindo-se de “lobo” em pele de “cordeiro”), mas também a destruição progressiva e absoluta de recursos, de vidas e de saberes culturais e humanos.

É neste quadro psicológico e social que se inscreve a incalculável relevância do projecto Outra Voz, enquanto movimento de cidadãos que reclama um papel participativo e transformador no objectivo da construção de realidades sociais mais democráticas, horizontais, igualitárias e justas. Para fazê-lo propõe começar da melhor maneira possível, no contexto colectivo da criação artística, abrindo espaços partilhados de experimentação e exploração de dimensões humanas psicológicas e sociais, onde é possível inscrever e explorar livremente gramáticas pessoais em interacção simbólica com o outro. Espaços de prática de construção de conhecimentos e saberes onde é possível recuperar, pelo menos uma parte da energia do desejo e canalizá-la de volta para os processos criativos de sublimação, evitando o seu esgotamento. Ao contrário do que propõe Hobbes, o que está em causa são os incalculáveis valores imateriais da liberdade e das relações humanas, por contraposição aos valores calculáveis e materiais da instrumentalização, cujos processos temos vindo a descrever.

Outra Voz: comunidade pela arte

Como se pode ler no seu manifesto, tendo sido criada a 18 de julho de 2010, a Outra Voz foi inicialmente lançada pela Área da Comunidade da Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012 (CEC) em parceria com o Serviço Educativo do Centro Cultural Vila Flor (Guimarães), através de uma oficina de canto experimental tradicional orientada por Amélia Muge e António José Martins, dos quais resultaram as duas primeiras apresentações com um grupo de cerca de duas dezenas de pessoas. Após as primeiras actuações, propôs-se a um alargamento a outras freguesias do concelho de Guimarães de modo a que o trabalho pudesse abranger o maior número possível de participantes de diferentes faixas etárias e contextos sócio-económicos, com ou sem experiência vocal. Desde essa altura, na Outra Voz não existe uma selecção de participantes através do processo de audição, como é comum em alguns coros tradicionais.

A lógica que rege o grupo é a inclusão e acolhimento de toda a diversidade de pessoas que queira participar no diálogo interpessoal e intercultural emergente do exercício artístico. A abordagem ao trabalho vocal segue também uma tendência pouco convencional, uma vez que, segundo o manifesto “a voz é abordada sob uma perspectiva holística que permite que se estabeleçam pontes entre o participante e o meio que o rodeia”. Para além disso, o trabalho

vocal surge frequentemente acompanhado por “uma linha performativa que propõe ao participante exercícios corporais e vocais”. Se, por um lado, o grupo se distingue na escolha de repertório tradicional significativo para os participantes, por outro, tendo em conta a consciência da relação entre voz e corpo, o grupo colabora frequentemente com profissionais da dança contemporânea ou do teatro, com o intuito do aprofundamento das possibilidades exploratórias que este trabalho oferece. Este é talvez o aspecto mais distintivo e arrojado do grupo, propondo aos seus participantes o envolvimento em processos de trabalho fundados na utilização experimental da sua voz, em articulação com um trabalho corporal. A relação do corpo e da voz, com o meio e com o espaço, é abordada na relação dialógica entre a entoação de motivos vocais (e.g., em espaços com características acústicas irregulares) e a produção de ressonâncias internas corpóreas, que se exteriorizam no espaço colectivo, físico e social. O repertório tradicional, por ter evoluído de uma forma paralela aos cânones do ensino coral tradicional está repleto de expressões vocais não convencionais, eivadas de significados, de que são exemplo o “guincho” e os portamentos dos cantares polifónicos tradicionais do Minho, não obliterando outras formas de expressão vocal como o canto gutural dos habitantes da região de Tuva, os cantares polifónicos dos Pigmeus da África central ou os cantos dos esquimós Inuit. É neste tipo de contextos, onde os participantes são envolvidos numa prática que os conduz por territórios desconhecidos da sua própria voz, da sua própria experiência de vida, que se desenvolvem processos de socialização plenos de relações transversais entre diferentes faixas etárias, diferentes contextos sociais, diferentes legados culturais. São uma comunidade de cidadãos, reunidos sob a égide de uma pluralidade de aspectos psicossociais que a voz humana pode representar. Actualmente,

o grupo conta com aproximadamente cento e vinte participantes, divididos por seis núcleos de ensaio semanal regular em diferentes freguesias do concelho de Guimarães (Briteiros, Lordelo, Pevidém, São Torcato, Nespereira e Guimarães-centro), sendo o único projecto que sobreviveu ao término da capital Europeia da Cultura Guimarães 2012. Tendo realizado até a data cerca de 60 espectáculos, apresentações e um documentário premiado internacionalmente, a Outra Voz continua a afirmar-se sobretudo como um “ponto de encontro entre pessoas (também conhecidas como “Outravozianos”) de diferentes origens geográficas, diferentes vivências e experiências, unidas pela vontade comum de partilhar a sua voz com o outro”.

O projecto “O outro de nós”

Em outubro de 2016, fui contactado pela direcção da Outra Voz, com uma proposta de colaboração artística. Tinha já ouvido falar do grupo e da singularidade do seu trabalho, mas não tinha ainda assistido a nenhum dos seus espectáculos. As primeiras reuniões ocorreram de forma cautelosa, por forma a proporcionar o início de um reconhecimento mútuo e de, numa discussão construtiva contínua, procurar as maneiras mais viáveis e interessantes de alicerçar um projecto conjunto. Evidentemente estas discussões estavam inicialmente limitadas pelo facto de a Outra Voz, não estar presente na sua totalidade e se fazer representar pela sua direcção, o que foi sempre tido em conta nas projecções, planos e considerações resultantes das conversas. Devido a um conjunto de razões internas às circunstâncias do grupo, a proposta inicial prendia-se com a construção e apresentação de um espectáculo que associasse componentes teatrais e sonoras. Num dispositivo cénico próximo do da tragédia Grega (Coro-Corifeu), a ideia era a de que um actor profissional interpretasse um texto e o coro (Outra Voz) sonorizasse os vários espaços sociais, naturais e psicológicos do espectáculo. Nesse sentido havia também uma sugestão de autor e de texto, por diversas razões, significativo para as circunstâncias e contextos onde o grupo desenvolve o seu trabalho: o autor Raúl Brandão e o texto “O Pobre de Pedir”. Na continuidade dos diálogos e reflexões sobre estas questões e após alguns encontros regulares, onde o entendimento se foi tornando muito rapidamente consolidando, foi-se tornando claro

que a proposta original seria um óptimo ponto de partida, ao invés de ser um ponto de chegada. Tomando inspiração, primeiramente nas nossas sistematizações prévias sobre o trabalho teatral (e.g., Silva, 2016a; Silva, 2016b; Silva, Menezes & Coimbra, 2013), assim como nos princípios metodológicos de Augusto Boal no Teatro do Oprimido (Boal, 1975; Silva & Menezes, 2015) e, mais tarde, nos princípios operativos das metodologias de Investigação-Ação Participatória (Fals-Borda & Rahman, 1991), elaborámos, numa lógica de projecto, um conjunto de linhas de acção continuada, com o propósito de envolver os participantes de modo a que os processos de decisão pudessem ser progressivamente transferidos para dentro do grupo.

Nesse sentido, a primeira linha de acção foi a procura de participantes-chave, dentro e fora do grupo, que manifestassem o desejo de colaborar com este projecto e com os quais pudéssemos iniciar, nas várias freguesias e núcleos de trabalho, uma recolha etnográfica de memórias sonoras e vivências dos participantes, como canções, ladainhas, sons humanos ou maquinais associados a rituais, trabalho, costumes, tradições culturais (entre muitas outras coisas), de modo a activar a auto e hetero-investigação na memória individual e colectiva dos participantes.

A segunda linha começou a ocorrer durante a recolha etnográfica e consistiu na organização de vários encontros presenciais, inicialmente com cada um dos vários núcleos e posteriormente com a totalidade do grupo (que o grupo apelida de “ensaios gerais”). Nestes encontros, vai-se alternando exercícios de improvisação interpessoal de base teatral com a discussão colectiva (fóruns) de temas, processos, problemáticas e desejos, que poderão, ou não, estar relacionados com o projecto, mas que fazem parte integral da construção do colectivo e do processo de criação artística.

Uma terceira linha consistiu no fortalecimento

da activação do grupo para a possibilidade de colaboração em rede, sobretudo (mas não exclusivamente) na elaboração de projectos que possam ser financiados, contribuindo assim para uma maior autonomização do grupo na delineação e prossecução dos seus objectivos. Este processo levou, entre outras coisas, à realização de uma candidatura a nível europeu, uma outra a nível nacional e outra ainda a nível municipal (local). Apesar de apenas a de nível local ter produzido efeitos, acentua-se a importância deste processo na integração em redes de trabalho colaborativo, na constituição de equipas e ainda no estabelecimento de protocolos e parcerias institucionais que permitiram ao grupo ter, por exemplo, acesso a espaços (como o Grande Auditório do Centro Cultural Vila Flor ou a Black Box do Centro Internacional das Artes, José de Guimarães) que costumeiramente, não são disponibilizados a projectos de cidadãos produtores de cultura, mas apenas a uma elite de grupos profissionais, representantes da Cultura “erudita”.

Tendo em conta as linhas de acção acima descritas, o processo criativo de “O Outro de nós”, tem-se desenvolvido de forma colaborativa a partilhada, entre ensaios fechados e abertos à comunidade, numa lógica que procura progressivamente que os processos de decisão e todos os conteúdos a nível artístico, criativo e administrativo sejam transferidos completamente para o grupo. Procura-se assim contribuir para que, no futuro, os seus elementos consigam atingir uma autonomia total na valorização dos seus saberes individuais e colectivos. A estreia deste processo está prevista para o dia 26 de Maio no GA do CCVF, mas esta data poderá ser alterada caso se entenda que interferirá negativamente na qualidade do processo de criação do grupo, pois é nesta premissa, que coloca o grupo e os seus participantes no centro do projecto, que assenta todo o propósito desta colaboração.

Discussão

No meio dos enormes contrassensos que o modelo dominante de desenvolvimento assente na ideia de que é o ser humano que deve servir a economia e não o contrário, nos coloca; e perante a evidência de uma necessidade de mudanças a nível individual e colectivo, é absolutamente necessário encontrar soluções que possam transformar este estado de coisas. Mas, tal como em outros momentos históricos têm acontecido, tudo parece indicar que será necessário chegar a um estado de absoluta entropia colectiva para que possam ser iniciados processos de mudança, como por exemplo começou a acontecer após o fim da catástrofe que foi a segunda guerra mundial. Para evitar este tipo de cenários seria desejável devolver o poder aos cidadãos, o conhecimento da posse deste poder e explorar activamente o exercício responsável desse poder no contexto colectivo.

Trata-se precisamente de, numa primeira instância, destruir a ideia essencialista e determinista de que os seres humanos não podem ter acção sobre a construção da realidade. Mas diríamos que estamos num momento em que, por razões que não deixam de ser óbvias, esta prioridades não se encontram nas agendas do poder e é neste aspecto que se destaca a extraordinária importância da emergência de projectos como a Outra Voz que, inconformadamente, procura através da promoção de processos criativos, colaborativos e associativos entre sujeitos (de que o teatro e a

música são bons exemplos) uma voz activa na construção social e uma melhoria da qualidade geral dos processos de socialização. Talvez porque a memória é importante para que o colectivo humano possa parar de repetir os mesmos erros, alguns grandes mestres têm fixado palavras que não nos deixam esquecer a importância do inconformismo e do agir para o bem comum. Em jeito de homenagem aos inconformados e porque não devemos abdicar de escolher bem os nossos mestres, terminamos este texto com o poema de Bertolt Brecht *Die Handeln Unzufriedend* [Os descontentes que agem¹]:

¹Tradução do autor do presente artigo.



Os descontentes que agem, esses vossos grandes professores inventaram a construção de uma comunidade na qual o Homem já não é lobo do Homem. E descobriram o leite em comer até ficar saciado e de ter um teto sobre a sua cabeça e a sua vontade em tomar conta dos seus próprios assuntos. Eles não acreditaram nas palavras vazias dos pregadores, de que a nossa terrível fome cessaria quando apodrecessem os nossos estômagos. Deitaram fora pratos cheios de comida malsã. Reconheceram o homem que lhes foi dito ser um inimigo como um seu vizinho faminto. Foram pacientes apenas na luta contra os opressores Tolerantes apenas com quem não tolera a exploração Cansados apenas da injustiça. Aquele que derrubou a pontapé a cadeira em que descansava desconfortavelmente Que enterrou o seu arado mais fundo na terra do que qualquer outro antes dele O homem descontente, esse será o nosso professor na reconstrução da comunidade. Àqueles, no entanto, que se engasgaram a comer pratos cheios de promessas ser-lhes-ão arrancados os estômagos. E enterrar os seus ossos corrompidos é desperdiçar uma mão cheia de terra.

Referências Bibliográficas

- Arendt, H. (1989). *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras [1949].
- Beck, U. & Beck-Gernsheim, E. (2002). *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*. London: Sage. Print.
- Berger, P. & Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. New York: Anchor Books & Doubleday & Company, Inc.
- Bernays, E. (2005). *Propaganda*. Brooklyn, NY: Ig Publishing [1928]
- Boal, A. (2013). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify [1975].
- Fals-Borda, O. & Rahman, M. (1991). *Action and Knowledge: Breaking the Monopoly with Participatory Action-Research*. New York: The Apex Press. ISBN 0-945257-31-7.
- Hobbes, T. (1977) *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil*. London: The English works of Thomas Hobbes, 3 [1651]
- Lipovetsky, G. (2007). *A felicidade Paradoxal: Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70.
- OXFAM (2017). *An economy for the 99%*. Oxfam Briefing paper (January) https://www.oxfam.org/sites/www.oxfam.org/files/file_attachments/bp-economy-for-99-percent-160117-en.pdf
- Silva, J. E. (2016). *Entre o Teatro e a Psicologia: Ensaio para a Reunificação de Corpos e Mentes*. Porto: Apuro Edições. Print. ISBN: 978-989-98771-2-2
- Silva, J. E. (2016). *(Des)Individuação: (Des)Concerto para Bernard Stiegler*. Porto: Apuro Edições. Print. ISBN: 978-989-99751-1-8
- Silva, J. E., Menezes, I. & Coimbra, J. (2013). As formas de Antígona: Um estudo hermenêutico sobre criatividade e diversidade em Sófocles. *Persona*, 1, 22-36. ISSN: 2183-1149. http://persona-esap.weebly.com/uploads/9/0/2/7/90272353/1_persona-p22-36.pdf
- Silva, J. E. & Menezes, I. (2016). Art Education for Citizenship: Augusto Boal's Theater of the Oppressed as a Method for Democratic Empowerment. *Journal of Social Science Education*, 15, (4), 40-49. DOI 10.2390/jsse-v15-i4-1507.
- Stiegler, B. (2010). *Projecto revoluções (Manifesto 2010) Ars Industrialis*. Disponível em <http://arsindustrialis.org/manifeste-2010>
- Stiegler, B., Giffard, A. & Fauré, C. (2009). *Pour en finir avec la mécroissance: Quelques réflexions d' Ars industrialis*. Paris: Flammarion.
- Stiegler, B. & Frédéric N. (2012) Interview: From Libidinal Economy to the Ecology of the Spirit. *Parrhesia* 14 pp. 9-15.
- Zizek, S. (2006). *Bem-vindo ao deserto do real*. Lisboa: Relógio D'Água editores. [2002]

Resumo

Nas sociedades ocidentais, dominadas por lógicas de especialização redutoras que constantemente opõem as dimensões de produção às do consumo, o conceito de cidadania tende a assumir contornos cada vez mais passivos e conformistas. O presente artigo aborda dimensões comunitárias da participação política através da arte, que consideramos relevantes para a emergência de cidadãos proactivos na construção cultural das suas sociedades. Os dados apresentados têm por base os princípios operativos, assim como as experiências artísticas interdisciplinares performativas do grupo vocal comunitário vimaranense Outra Voz, nomeadamente, os desenvolvimentos de um projecto artístico em curso "O outro de nós", que está a ser construído com recurso a metodologias participativas.

Palavras-chave: arte e comunidade, cidadania, culturas participativas, produção de cultura, consumo massificado.

Abstract

In western societies, dominated by reductionist logics of specialization that constantly oppose dimensions of production to those of consumption, the concept of citizenship tends to assume passive and conformist features. The present article addresses communitarian dimensions of political participation through art, that we consider to be relevant for the emergence of proactive citizens in the cultural construction of societies. The presented data is based in the main theoretical and organizing principles, as well as the artistic performative interdisciplinary experiences of the communitarian vocal exploration group Outra Voz (other voice), and in particular, the developments of the artistic project in course "O outro de nós" (the other of us), that is being construed with recourse to participative methodologies.

Key words: Art and Community, Participative Cultures, Culture Production, Massified consumption.

Biografia

José Eduardo Silva é um ator, encenador e dramaturgo (desde 1994). Nos últimos anos, tem vindo a desenvolver investigação, tanto no campo das artes como no das ciências sociais e humanas. Licenciado em teatro (ESMAE- IPP) e Doutorado em Psicologia (FPCEUP), o seu trabalho tem vindo a interceptar perspectivas teóricas e práticas artísticas, em áreas como o desenvolvimento psicológico, a participação cívica e política, a educação, a estética e os estudos performativos.

Biography

José Eduardo Silva is an actor, director and playwright (since 1994). In recent years, it has been developing research in both the arts and the social sciences and humanities. Graduated in theater (ESMAE-IPP) and PhD in Psychology (FPCEUP), his work has been intercepting theoretical perspectives and artistic practices, in areas such as psychological development, civic and political participation, education, aesthetics and studies performatives.

FORMAÇÃO DE AGENTES CULTURAIS DA JUVENTUDE CAMPONESA

Marcia Pompeo Nogueira (UDESC, BR)

Introdução

Neste artigo pretendo apresentar uma interação entre a Universidade do Estado de Santa Catarina e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST – através de dois projetos relacionados. O primeiro, intitulado *Arte no Campo*, um curso de pós-graduação lato sensu, e o segundo voltado para a juventude do campo, intitulado *Formação de Agentes Culturais da Juventude Camponesa*.

A iniciativa para a realização do projeto *Arte no Campo* partiu de demanda do MST por uma formação em artes para os professores de assentamentos da reforma agrária, em Santa Catarina. A demanda gerou a articulação de um grupo de professores do CEART, incluindo colegas de artes visuais, música, design e teatro. Eram professores com experiência de ensino de arte e/ou prática artística, principalmente voltada para o *contexto urbano, que encaram de forma positiva o desafio de uma interação com um movimento social rural, como o MST, considerado como um dos maiores, se não o maior, movimento social da América Latina*.

O foco principal do MST é lutar pela reforma agrária, contra a distribuição injusta de terras no Brasil, que é uma das mais desiguais do mundo. A organização tem âmbito nacional:

[O Movimento Sem Terra está organizado em 24 estados nas cinco regiões do país. No total, são cerca de 350 mil famílias que conquistaram a terra por meio da luta e da organização dos trabalhadores rurais. Mesmo depois de assentadas, estas famílias permanecem organizadas no MST, pois a conquista da terra é apenas o primeiro passo para a realização da Reforma Agrária. \(<http://www.mst.org.br/quem-somos/>\)](http://www.mst.org.br/quem-somos/)

Quer dizer, a organização pelo direito a terra se amplia para outras dimensões, como a luta por uma produção agroecológica e por uma educação de qualidade, da qual a busca por uma formação em arte se justifica. O objetivo do projeto era ampliar a presença da arte nos assentamentos da reforma agrária e capacitar os professores das escolas dos assentamentos.

Nossa interação acabou se concretizando através do projeto de Residência Agrária¹ *Arte no Campo*², que foi aprovado em edital nacional, voltado a projetos de diversas áreas, como a agroecologia, a agroindústria, a educação do campo, entre outras. A novidade deste edital foi incluir a área de “Comunicação, projetos artísticos e culturais em comunidades de assentamentos rurais”.

Aprendemos muito neste projeto. A parceria universidade e movimentos sociais era potente, desafiadora. Nem sempre fácil, mas sempre profunda. Acontecia dentro da turma, já que dos 48 inscritos, 25% eram estudantes com formação em artes, na sua maioria egressos do Centro de Artes, nas áreas de teatro, artes visuais e música. Os outros 75% incluíam assentados da reforma agrária ou professores de escolas de assentamentos, da Região Sul do Brasil: Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. A coordenação do curso também era conjunta, através da Comissão Político Pedagógica do Curso (CPP), com representantes do MST e da UDESC.

¹O Residência Agrária é um proposta por meio da qual se oferecem as condições de estágio de vivência e especialização para estudantes graduados que tenham interfaces com os projetos de desenvolvimento dos assentamentos e com seus processos educativos que os beneficiário realizam nestas áreas” (Molina, M.C. et ali educação do Campo e Formação Profissional, 2009).

²O curso foi aprovado no Edital CNPq/ MDA/ INCRA, em 2012, como um curso de pós-graduação lato sensu.

O curso aconteceu em 10 módulos intensivos, de 45 horas cada, sendo que parte deles aconteceu no CEART/UEDESC e outra parte no *Assentamento 25 de maio*, em Abelardo Luz, oeste de Santa Catarina. Quando os estudantes que trabalhavam e/ou viviam em assentamentos da reforma agrária, muitos deles militantes do MST, vinham para a UDESC, havia um impacto na universidade, em múltiplas dimensões. De um lado esta proximidade permitiu ver quem é o MST em suas múltiplas facetas, muito diferente daquela que a mídia divulga. Surpreendia, por exemplo, a *Ciranda Infantil*, nome dado para uma estrutura criada para receber as crianças de até 5 anos, em cursos que eles organizam, enquanto seus pais estudam. Na UDESC fizemos uma campanha de doação de brinquedos e outros recursos e equipamos uma sala para receber os filhos dos estudantes, durante o módulo. Neste espaço, as crianças eram cuidadas enquanto suas mães estudavam. Isso surpreendeu muita gente na UDESC, pois é algo que se existisse na universidade, beneficiaria muita gente. Surpreendia também ver a barraca de produtos da reforma agrária, e o papel que assumem como camponeses que produzem para a cidade comer uma alimentação saudável. Outras dimensões apareciam nas análises de conjuntura e nas místicas³ no início de cada evento, além dos debates críticos, da música e da seriedade e o comprometimento com os estudos.

Para os que vinham do campo para a UDESC havia o acesso aos recursos do Centro de Artes e às apresentações de teatro e música de nossos alunos e professores. O projeto também garantia na programação o acesso aos recursos da cidade, através da ida a teatros, para assistir concertos musicais e peças teatrais, e visita a museus. Aspectos também valorizados pelo setor de cultura do Movimento.

Em Abelardo Luz, pode-se conhecer a realidade dos assentamentos. A infraestrutura

conquistada em Abelardo Luz, nos seus 30 anos de existência, inclui escolas de qualidade e um centro de formação, onde acontecia o *Arte no Campo*. Num mesmo espaço havia alojamento, refeitório e cozinha, salas de aula e um grande auditório⁴. No entorno dele um descampado verde lindo e nas noites um céu coberto de estrelas. Neste espaço amplo, os lotes divididos, cada um com sua casa de alvenaria, plantações, vacas, mostravam uma qualidade de vida que havia sido conquistada. Para as pessoas de Florianópolis que lá chegavam, havia também um impacto, por conta da vida camponesa, com suas longas distâncias que tornam difíceis os encontros, a falta de transporte público, a dificuldade de encontrar rede pra o celular ou de ter acesso limitado à internet. Mas as marcas do MST mostravam o que uma organização pode contribuir para as conquistas de uma melhor qualidade de vida. Um exemplo é a cooperativa de leite que articula todos os moradores dos assentamentos de Abelardo Luz e garante uma pequena renda para as famílias. Na página do MST fica claro o sentido amplo desta proposta:

[Uma das nossas principais contribuições para a sociedade brasileira é cumprir nosso compromisso em produzir alimentos saudáveis para o povo brasileiro. Fruto da organização de cooperativas, associações e agroindústrias nos assentamentos, procuramos desenvolver a cooperação agrícola como um ato concreto de ajuda mútua que fortaleça a solidariedade e potencialize as condições de produção das famílias assentadas, e que também melhore a renda e as condições do trabalho no campo \(http://www.mst.org.br/nossa-producao/\).](http://www.mst.org.br/nossa-producao/)

³A Mística é ânimo para enfrentar as dificuldades e sustentar a solidariedade entre aqueles que lutam".(Adema Bogo in: Caldat, Roseli et ali (org) *Dicionário da Educação do Campo*. Rio de Janeiro: Expressão Popular, 2012).

⁴Hoje este centro de formação é uma escola técnica que funciona dentro do assentamento.

Hoje, segundo o site do Movimento existem 100 cooperativas organizadas nos assentamentos. A ida a Abelardo Luz deixava mais clara outra característica do MST, sua "organicidade". Num movimento com expressão e enraizamento nacional, a organicidade contribui para a unidade. Durante os módulos nos assentamentos tínhamos algumas pistas de seu significado. As "místicas" que iniciam os encontros fazem parte da organicidade. Nelas um tipo de performance é construída pelos participantes. Seu conteúdo inclui aspectos da história e objetivos do MST ou questões conjunturais significativas. Bastante simbólica, pode incluir a leitura de poesias, músicas, como o hino do MST, ou danças. A organicidade aparecia também na divisão dos estudantes em Núcleos de Base (NB), que discutiam temas pertinentes, aspectos do funcionamento do curso, questões ligadas à organização do cotidiano, durante as etapas, incluindo o cuidado com o espaço, a partir de distribuição democrática de tarefas, proposta pela Coordenação Político Pedagógica (CPP). Cada NB tinha um representante que se reunia com a CPP do curso, criando assim um canal de comunicação que garantia a democracia nos processos de decisão e facilitava uma ampla comunicação.

Outro aprendizado nosso nessa interação foi a pedagogia da alternância. Justificada na sazonalidade dos processos de plantação e colheita do campo, esta proposta pedagógica relacionava os módulos intensivos de formação com tarefas específicas para o período na comunidade, entre um módulo e outro. Através desta proposta demos início a projetos em diversos assentamentos, colocando em prática aspectos do que havia sido ensinado nos módulos do curso. Formaram-se assim grupos de atuação, divididos por locais de moradia ou de trabalho, para os estudantes vinculados a assentamentos, e projetos desenvolvidos pelos estudantes que tinham formação em artes,

em assentamentos de Santa Catarina. Muitos desses projetos criados nos assentamentos tiveram grupos de jovens como foco. Destaco o projeto *Aviário das Artes*, desenvolvido no assentamento *Conquista na Fronteira*⁵, em Dionísio Cerqueira. Na interação com os jovens do local, um grupo com formação em Artes Visuais⁶, como parte da interação e percepção das demandas do local, transformou um aviário desativado em um centro cultural. Explorando o local, identificaram cinco tipos de argila no assentamento. Numa parceria com um grupo de pesquisa do curso de Artes Visuais da UDESC, construíram um forno para queimar cerâmica no aviário. Fazendo uso de materiais descartados no assentamento, criaram um ambiente acolhedor onde podiam projetar filmes, fazer teatro, entre outras atividades artístico-culturais, com grande potencial educativo para todos que dela faziam parte.

[Desse modo, o nosso objetivo esteve atrelado à geração de experiências para contribuir no processo de descoberta do que realmente toca o jovem. Propostas como meios para estimular a criatividade, a expansão da subjetividade, a sensibilidade, a imaginação, a colaboração e a união. É um processo de convívio prolongado com o intuito de gerar transformação e empoderamento \(Souza, Gustavo Tirelli Ponte de; Cezar, Lidiane; Kinceler, Lucas Sielski. "Aviário das Artes: Arte colaborativa no Assentamento Conquistana Fronteira, uma construção coletiva". In: Nogueira, Marcia Pompeo; Franzoni, Tereza Mara org\). *Arte no Campo: Perspectivas políticas e Desafios*. São Paulo: Outras Expressões, p.230\).](#)

⁵ Assentamento coletivizado, diferente de Abelardo Luz, este assentamento não está dividido em lotes. As famílias são organizadas e dividem as tarefas e os produtos plantados.

⁶ O grupo envolvia os estudantes do Arte no Campo: Lucas Kinceler, Gustavo Tirelli, Gilberto Dalgrande, de Florianópolis e Lidiane Cesar, do assentamento Conquista na Fronteira.

Durante o ano de 2014, o grupo do Aviário das Artes realizou 7 encontros de 3 dias cada. A abordagem proposta buscava trazer atividades que pudessem “fazer sentido a partir dos desejos manifestados pelos jovens” (*iden*, p.231). As vivências incluíam festividades, caminhadas de reconhecimento do local, contato com a natureza.

Outro projeto que aconteceu no tempo comunidade, que eu estive mais pessoalmente envolvida foi o Teatro Jovem. Um projeto que envolveu jovens das escolas dos assentamentos de Abelardo Luz para criar uma peça baseada no mapa da vida dos participantes, tendo como pano de fundo a luta pela terra, no local⁷.

No final de 2014, quando o Arte no Campo estava terminando, outro edital foi aberto⁸, permitindo que o trabalho iniciado com os jovens tivesse continuidade e que pudesse ampliar seu alcance para outros assentamentos.

O projeto Formação de Agentes Culturais da Juventude Camponesa

A estrutura do projeto também seguia a pedagogia da alternância, com 8 módulos compactos de 12 horas cada, que foram ministrados integralmente nos 6 polos em que a formação acontecia, que espalhados em diferentes regiões do interior de Santa Catarina. Cada polo tinha um telecentro⁹, equipado com computadores, impressora, projetor e outros equipamentos. Algumas mais outras menos equipadas davam uma infraestrutura básica para nosso projeto. Todos os polos tinham também um espaço adequado para as práticas artísticas. Cada um destes polos agregava jovens de assentamentos de uma região em seu entorno. O projeto garantia bolsas para 50 jovens, sendo 30 para jovens que estavam cursando o ensino médio e 20 para jovens que já o concluíram. Entretanto o projeto envolvia outros jovens interessados em serem agentes culturais, que participavam mesmo sem ganhar bolsa. O projeto incluía jovens de 14 municípios de Santa Catarina¹⁰. Oito cursos aconteciam nos seis polos. A formação envolvia também módulos de formação intensiva, que reuniam todo o grupo, e que aconteceram na UDESC, em Florianópolis, em Catanduvas, e em Dionísio Cerqueira. Foram momentos de aprendizado conjunto, de interação entre os jovens e de direcionamento do projeto.

Neste projeto, o tempo comunidade tinha como principal objetivo criar as bases para que os jovens pudessem atuar como agentes culturais, propondo projetos artístico-culturais nos seus assentamentos. A proposta era desafiadora para muitos jovens. Alguns vinham com alguma experiência em arte seja nos projetos relacionados com o *Arte no Campo* seja em projetos anteriores ligados ao Movimento; mas outros não tinham experiência anterior.



⁹ Os telecentros são fruto do projeto de Olho na Terra, financiado pelo Ministério das Comunicações, em 2014, que havia finalizado recentemente.

¹⁰ Dionísio Cerqueira, Campo Erê, Abelardo Luz, Passos Maia, Água Doce, Campos Novos, Fraiburgo, Caçador, Matos Costa, Calmon, Lebon Regis, Correia Pinto, Rio Negrinho e Irineópolis.

A formação nos módulos

Na parceria entre a universidade e o MST dividíamos a coordenação do curso, que era composta por 3 pessoas de cada segmento. As tarefas podiam ser diversificadas: da universidade partiu a estruturação de uma equipe para ministrar as oficinas, já os representantes do MST se responsabilizavam pela mediação entre a universidade e os jovens dos assentamentos, procurando acionar uma infraestrutura que garantisse o projeto em cada local. Juntos, planejamos cada etapa do projeto. A equipe de professores que se formou tinha uma vinculação muito forte com o curso *Arte no Campo*. Incluía basicamente ex-alunos¹¹ e pessoas do grupo de pesquisa e/ou extensão de ex-professores¹². Alguns polos já faziam parte do tempo comunidade do *Arte no Campo* e pudemos estruturar sua continuidade.

Nossa proposta era formar agentes culturais que pudessem organizar atividades nos assentamentos e seu entorno. Queríamos que fizessem projetos significativos para eles e para suas comunidades. Mas a formação trazia alguns desafios: como os projetos poderiam dialogar com a vida nos assentamentos? Como propiciar uma vivência artística de qualidade em um tempo tão curto de formação? Como o projeto pode contribuir para vida nos assentamentos? Projetos deste tipo impactam na evasão de jovens do campo?

O caminho que escolhemos começava com uma formação básica em artes, incluindo oficinas de artes visuais, design, música e teatro. Cada

⁷ Sobre este projeto ler: Nogueira, Marcia Pompeo. Exploring theatre as a codification in agrarian reform settlements. *RIDE-The Journal of Applied Theatre and Performance*, v. 20, p. 349-352, 2015.
⁸ chamada MCTI/MDA-IN CRA/CNPq N° 19/2014 - FORTALECIMENTO DA JUVENTUDE RURAL.

oficina tinha conteúdos e estratégias próprios: A oficina de Design¹³, segundo seus professores, “teve como objetivos provocar reflexões acerca da função social do Design e exercitar projetos de sistemas gráficos de representação orientados às demandas dos jovens por meio da produção textual e imagética”(relatório design Abelardo Luz). Havia uma apresentação teórica, num primeiro momento, que era seguida de atividades voltadas para um projeto gráfico direcionado para a realidade dos participantes. “O Design Gráfico realiza, pois, a síntese entre forma e conteúdo, imagem e linguagem, necessária ao agente cultural” (<https://residenciajovem.wordpress.com/design/>). As oficinas de música¹⁴ tinham o objetivo de “Aprofundar saberes na área musical, de forma a desenvolver, para além da profissionalização dos agentes culturais, sua escuta e performance. Além disso, as oficinas buscam incentivar a socialização e a troca entre os grupos, através do apelo à sensibilidade e à consciência emocional dos agentes culturais em formação”(<https://residenciajovem.wordpress.com/musica/>). O projeto previa a construção de pífanos de bambu e a exploração sonora deste instrumento.



[O trabalho das artes visuais¹⁵ foi coordenado pela equipe que desenvolveu o projeto do Aviário das Artes. O objetivo da oficina era: “Observar a vida, as pessoas, as coisas e as relações, articulando-as entre si com técnicas de representação e de interferência no mundo” \(<https://residenciajovem.wordpress.com/visuais/>\). A linha metodológica seguida tinha uma proposta de trabalhar “simultaneidades afetivas”, uma metodologia proposta pelo professor José Luiz Kinceler, que atuou no Arte no Campo e coordenava o grupo de pesquisa. Nesta proposta, são oferecidas diferentes alternativas de trabalho, mas o que se espera é que cada um se coloque na medida de seu interesse. A proposta caminha no sentido de alimentar as coisas que eles têm desejo. O grupo também estimulava os participantes a olharem para suas comunidades, para seus grupos. Eles também buscavam mostrar que a gente vive um momento na arte que tem muitas possibilidades técnicas e tecnológicas, de confluência de linguagens. \(Gustavo Tirelli em relatório da reunião de 06/07/2016\).](#)

¹⁵ Segundo o projeto do curso: “Artes Visuais: Observar a vida, as pessoas, as coisas e as relações, articulando-as entre si com técnicas de representação e de interferência no mundo. As Artes Visuais, um campo contemporaneamente ampliado por incorporação do momento presente e da ação do artista, se revelam necessárias à produtividade imagética e relacional dos agentes culturais.

O grupo de visuais também atuou, em cada polo, na construção de mapas que registravam os saberes existentes nos seus assentamentos, os seus desejos do que precisaria acontecer. Veio à tona a vontade de aprender a dançar, tocar violão e saxofone. Apareceram as oficinas das ervas medicinais, entre outras propostas. Esses mapas foram a base de muitos projetos realizados pelos jovens. (relatório da reunião de 29/06/2016.)

[O mapeamento de locais, saberes e sonhos dos jovens nesse encontro \(Abelardo Luz\) ocorreu de maneira completa. Os jovens tiveram a iniciativa de desenhar as regiões no craft, reproduzindo um mapa, sendo possível entender as regiões onde moravam, a produção, os saberes. Alguns jovens focaram mais em certas questões como seus sonhos e desejos. Sonhos como realizar uma faculdade de medicina, agroecologia, juventude com autonomia política, econômica, socialismo, aula de dança, viajar para lugares diferentes, embelezamento do assentamento, provar que a agrofloresta é compensadora, agroecologia, terra para quem nela trabalha, menos preconceitos, condições dignas nos assentamentos, participar diretamente das decisões dos assentamentos, uma semana de férias, conhecer Cuba, levar debates sobre juventude e gênero para maior número de pessoas, o campo da comunidade com grama, intercâmbios nacionais e internacionais. \(Relatório Artes Visuais do dia 06/07/2016\).](#)

O grupo do projeto teatral incluía Elaine Sallas, que foi aluna do *Arte no Campo*; pessoas do Núcleo de Formação de Facilitadores (Fofa), o núcleo de formação que coordeno; mas novas pessoas se somaram, vindas de outros grupos de pesquisa, de forma que precisamos trabalhar a formação do grupo de professores que atuariam nas oficinas de forma a criar uma base comum entre os participantes. As reuniões semanais se

estenderam por dois meses. Nelas, duplas de participantes ministravam uma oficina para os demais, que eram depois avaliadas pelo grupo. A síntese a que chegamos foi a base para as oficinas que os jovens dos seis polos fizeram. De uma forma geral, as oficinas de teatro buscavam explorar contradições e situações limite significativas para os jovens. A abordagem dos grupos podia ser encaminhada em termos de sonho e realidade e de vida e luta. Os caminhos para se chegar a estes conteúdos passavam pelas danças populares, pelo jogo, de forma a ampliar os conhecimentos sobre o contexto dos participantes, de promover a integração do grupo e de criar um ambiente prazeroso. Em termos teatrais, os jogos deveriam envolver a exploração do espaço, do ritmo, abordando o cotidiano dos grupos através de imagens e esculturas. O trabalho com improvisação também estava ligado a desafios estéticos:

[Iniciamos o dia com 15 jovens começando com um aquecimento físico-lúdico, pois a temperatura beirava 10 graus. Começamos os trabalhos ao sol, com danças e brincadeiras populares do Maranhão como o Carangueijinho, que é bem vigorosa e agitada, depois trabalhamos como a sequência de ações que salientavam a desvinculação entre a palavra e ação, o ritmo e o gesto, mesmo com muita timidez o grupo se esforçava em responder às propostas. Em seguida passamos a trabalhar com relação ao espaço: preenchimento, ritmo, atenção e relação. Esse momento foi preparatório para uma exposição e soltura maior que viria em seguida com a Pirâmide da dança, uma espécie de siga o mestre com dança, divididos em três grupos e também nos dividimos nos grupos. Nossa presença na brincadeira estabeleceu uma quebra de padrões na dança, o que mostrou que poderia se ter mais liberdade para brincar, que não precisava seguir a dança que a música sugeria, o que pode ter levado os jovens a se arriscarem mais nas formas lúdicas. Agora](#)

¹¹ Em Artes Visuais Lucas Kinceler, Gustavo Tirelli; em Teatro Elaine Sallas; em música Gustavo Paniz.

¹² Sebastião Gaudêncio Branco de Oliveira, que desenvolveu as oficinas de design, foi indicado pelos professores Maria Cristina Rosa e Douglas Ladik Antunes; Sonia Laiz Velloso e Dimitri Camorlinga eram do Fofa, núcleo coordenado pela professora Marcia Pompeu Nogueira; Jennifer Jacomini era orientanda das professoras Fátima Lima e Tereza Franzoni.

¹³ Segundo o projeto do curso: “Design gráfico: produção de texto e imagem: Na práxis – relação dialética entre teoria e prática - entende-se imagem não como complemento, mas como elemento central na apreensão e no desenvolvimento da escrita. Esta, por sua vez, é o meio de representação do pensamento que, resultando em produção textual, integra o conjunto dos modos de criação e transmissão da produção artística e cultural. O Design Gráfico realiza, pois, a síntese entre forma e conteúdo, imagem e linguagem, necessária ao agente cultural”. Coordenação do curso/oficina: Douglas Ladik Antunes e Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva. Facilitação: Sebastião Gaudêncio Branco e Leticia Cobra Lima.

¹⁴ Segundo o projeto do curso: “Música De preferência nacional, a Música se apresenta como arte que faz convergir os grupos sociais. Promover seu conhecimento profundo e realizar eventos musicais através da musicalização e do aprofundamento de saberes na área musical desenvolve, para além da profissionalização dos agentes culturais, sua escuta e performance. Além disso, incentiva a socialização e a troca entre os grupos através do apelo à sensibilidade e à consciência emocional dos agentes culturais em formação. Coordenada por Gustavo Luis Paniz, Eduardo Nicodemus Filho e David Ezequiel Cardona

[pedimos para duas pessoas contarem uma história, uma denúncia anônima, algum relato que poderia ser verdadeiro ou não, mas que seria algo a ser compartilhado. Quem estivesse como ouvinte se aproximaria de um ou de outro de acordo com o interesse que a história despertasse. Alguns entenderam o recado e começaram a narrar fatos mais consistentes, dramas como violência doméstica e machismo apareceram e também algo como uma possível gravidez da presidente Dilma \(Síntese do relato da oficina de Matos Cota, 01/05/2016\).](#)

Nas outras disciplinas, adotamos a metodologia do aprender fazendo, quer dizer, os conteúdos eram abordados como parte da elaboração e encaminhamentos de seus próprios projetos. Quer dizer, as disciplinas estruturavam a redação do projeto e a criação de estratégias para colocá-lo em prática. Muito do conteúdo previsto para a disciplina *Projetos culturais, incentivos, leis e direitos* foi ministrado durante o Módulo de Formação Intensiva, em Florianópolis, assim pudemos trazer pessoas capacitadas para este trabalho, que não teriam disponibilidade para circular pelos polos.

Nos polos a disciplina teve foco no apoio à construção estratégica e textual para criar e formular os Projetos de Ação Cultural a serem desenvolvidos em seus assentamentos. As disciplinas de *Culturas populares, cultura de massa e indústria cultural* e de *Tecnologias digitais: comunicação, propaganda e documentação* também representaram formas de articulação e aprofundamento dos projetos, já que muito de seus conteúdos também foram trabalhados na formação intensiva de Florianópolis e na oficina de Design.

Nas quatro últimas oficinas, optamos por manter um professor fixo por polo, que pudesse contribuir para a continuidade dos projetos, na sua articulação com as comunidades, no comprometimento de pessoas que se

integraram na efetivação de projetos. Era a experiência concreta de agentes culturais que era trabalhada.

Essas oficinas só tiveram êxito porque contaram com a equipe de coordenação do projeto do MST que garantiu toda a articulação nos polos em que o projeto aconteceu, mostrando que fazer um trabalho com o um movimento social organizado, amplia o rendimento do projeto. O contato com comunidades rurais demanda um tempo e uma estrutura de organização para que os interessados saibam o que está acontecendo, que o espaço esteja aberto, sabendo com que material podemos contar e o que devemos levar. O projeto teve toda a estrutura garantida em todas as oficinas. O transporte dos jovens, o local onde acontecem as atividades, a compra e elaboração da comida tudo estava sempre organizado e nunca falhou. Nas últimas oficinas, como parte da formação dos agentes culturais, os próprios jovens passaram a organizar os módulos do curso.

Os jovens e suas experiências

No primeiro módulo de formação intensiva de Catanduvas, que antecedeu todo o projeto, desenvolvi um trabalho com os jovens, que partia de um desenho dos caminhos das comunidades em que os jovens viviam. Organizados nos grupos de cada polo, os grupos situavam as distâncias percorridas para se encontrarem. Este mapa era compartilhado pelos grupos. Desde este momento a diferença da realidade de cada polo ficou evidente. Os grupos se apresentavam e eram questionados pelos colegas e pelos oficineiros. Ficou claro que ser do mes-

mo polo não diminuía o problema de distância entre os participantes. Muitos vinham de cidades diferentes. Nas perguntas feitas, buscamos saber quem poderia ser o público alvo dos agentes culturais, ou as equipes de apoio nos seus assentamentos e região. Havia polos em que não existiam outros jovens, porque muitos já haviam saído do campo. Quando as escolas eram dentro do assentamento, percebia-se uma base de sustentação maior para o projeto, mas havia assentamentos em que os jovens iam estudar em escolas das cidades próximas, onde sofriam preconceitos.

Vimos que estes são problemas da juventude camponesa que não são específicos do MST:

[Os jovens do mundo são vítimas das principais ações do capital contra a agricultura camponesa. É claro que não são os únicos vitimados, porém, são os primeiros a saírem do campo. Isto compromete a agricultura camponesa, não sendo mais apenas um problema de acesso à terra, mas sim de condições de permanência nela. \(documento interno do MST, não publicado\).](#)

No relato dos jovens apareciam as dificuldades relativas às distâncias entre os lotes, que implicam na dificuldade de se encontrar. O problema da renda própria também parecia. Eles trabalham no lote familiar, mas a renda é controlada pelos pais e os jovens não conseguem ter independência financeira. Outro problema é a falta de vida social e cultural para além da escola. A escola consegue garantir transporte e encontros diários que, quando os jovens concluem, deixam um espaço vazio que poderia ser suprido por atividades artístico-culturais.

Os Agentes Culturais da Juventude

Em agosto de 2017 o projeto terminou e deixou um legado que ainda é cedo para avaliar seus efeitos, mas podemos identificar alguns resultados:

Os jovens criaram projetos e mesmo que nem todos os tenham concluído, serviu como uma amostra do seu potencial. Criaram dois grupos teatrais, um sobre teatro e gênero, no assentamento de Abelardo Luz. A apresentação da peça que ainda está em processo surpreendeu as jovens por perceberem que havia mulheres da plateia chorando, por conta do conteúdo levantado. O outro criou um teatro que relacionava aspectos históricos da luta pela terra em sua região, conhecidos como a guerra do contestado, e o MST. A peça incluía músicas compostas pelo grupo, que está fazendo apresentações na região e recebendo retorno bastante positivo. Outros projetos desenvolvidos nas áreas de embelezamento dos assentamentos, hortas medicinais e produtos fitoterápicos, muralismo, rádio comunitária, projeção e debates de filmes, entre outros. A formação conseguiu capacitar os jovens para fazer o projeto e sua realização abriu outras portas que não se esgotam com o final desta formação:

“O projeto tem me ajudado a me planejar melhor e também me fez ver muita dificuldade de deslocamento e com os equipamentos [de rádio] que não eram muito bons. Me ajudou a me comunicar melhor, pois antes nunca tinha pegado um microfone. Me mostrou que as vezes é melhor fazer um teatro mostrando

a realidade, do que debater através da rádio-novela. Podemos contar histórias parecidas com o nosso dia a dia que deram certo e as que não deram certo” (Camila Mendes, entrevista feita em 19/08/2017).

“O projeto me proporcionou um trabalho incrível do teatro como uma das formas de expressão. Ele mudou minha maneira de trabalhar com o teatro, pois até agora fazia teatro com diretor e peças prontas. A partir do projeto Teatro e Gênero o desafio foi maior, pois incluí a vivência de todo o processo, da construção até a apresentação da peça. Isso faz com que você realmente se torne a protagonista de todo o processo o que te dá mais ânimo e vontade de levar adiante” (Ana, entrevista feita em 19/08/2017).

“Para além do aumento do grupo (teatro e gênero) é que o mesmo torne essas mulheres que vão participar do grupo de teatro, mulheres lutadoras, que sejam militantes que realizem novas atividades com relação ao gênero, dando assim continuidade ao debate sobre gênero, que é a ideia principal do projeto.” (Mariane, entrevista feita em 19/08/2017)

“O projeto de Residência Agrária Jovem (RAJ) abriu possibilidades de comunicação com os diversos tipos de linguagem que a gente aprendeu, mas para mim o principal foi a gente sair do mundinho que a gente vive e se articular com outras regiões, ter contato com outras realidades. O projeto me possibilitou um vínculo de amizades profundas, para toda vida. Os jovens do RAJ ganharam responsabilidades muito grandes. A partir do projeto nós estivemos a frente de todas as atividades que aconteceram no assentamento, organizando, participando, de forma mais intensiva que os próprios coordenadores. O RAJ tornou a luta mais prazerosa, primeiro porque a gente se reencontrava e segundo porque usamos das formas artísticas para nos expressar, para

dialogar com a sociedade.” (Bruna, entrevista feita em 19/08/2017).

“Porque através das atividades do projeto aprendemos a ter mais organização, para quando fazemos atividades como a Jornada Cultural, que aconteceram em todas as regiões, sabermos nos organizar sozinhos” (Nicole, entrevista feita em 19/08/2017).

“O projeto ajudou muito o meu interior e a maneira de eu me relaciono com as pessoas, aprendi a entender o outro, a saber ouvir quais são suas necessidade e das pessoa que estão a seu redor. Também ajudou muito em relação à timidez, aos poucos fui me desafiando a fazer coisas, tarefas nunca feitas antes e eu vi que somos capazes. Com o nosso projeto as mulheres participantes tiveram motivo para se reunirem, conversarem, fazerem trocas de experiências e verem que muitas plantas que elas nem imaginavam podem ser usadas para o benefício delas próprias e de outras pessoas através da confecção de tinturas, pomadas, xaropes, etc. Nosso projeto foi dividido em 2 etapas, na primeira, já realizada, passamos nos 5 assentamentos realizando as oficinas de fitoterápicos. Agora iremos fazer a segunda rodada, nos assentamentos, discutindo gênero e depois, quem sabe, escolheremos outros assuntos junto com as participantes, que demonstraram interesse em mais encontros” (Keli, entrevista feita em 19/08/2017).

Referências Bibliográficas

- Caldat, R. et ali (org.). (2012). Bogo, Ademar. *Dicionário da Educação do Campo*. Rio de Janeiro: Expressão Popular.
- Freire, P. (2005). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Molina, M. et ali. (2009). *Educação do Campo e Formação Profissional*. Brasília: MDA,
- Nogueira, M. P. (2015). Exploring theatre as a codification in agrarian reform settlements. *RIDE-The Journal of Applied Theatre and Performance*, v. 20, p. 349-352.
- Nogueira, M. P. (coord.) (2016). *Relatório da Reunião da Coordenação Política Pedagógica Ampliada do curso Formação de Agentes Culturais da Juventude Camponesa*, do dia 06/07/016 (não publicada).
- Souza, G., Cezar, L. & KincelerI, L. (2017). Aviário das Artes: Arte colaborativa no Assentamento Conquistana Fronteira, uma construção coletiva. In: Nogueira, Marcia Pompeo; Franzoni, Tereza Mara (org.). *Arte no Campo: Perspectivas políticas e Desafios*. (p.230). São Paulo: Outras Expressões.
- Velloso, S. & Vieira, A. (2016). *Relatório da Oficina de Teatro em Matos Costa*, 1/5/2016 (não publicada).
- <http://www.mst.org.br/quem-somos/>. Consultado em 31/08/2017.
- <http://www.mst.org.br/nossa-producao/>. Consultado em 31/08/2017.
- <https://residenciajovem.wordpress.com/design/>. Consultado em 24/08/2017.
- <https://residenciajovem.wordpress.com/musica/>. Consultado em 24/08/2017.
- <https://residenciajovem.wordpress.com/visuais/>. Consultado em 24/08/2017.

Resumo

Apostando numa parceria da universidade com os movimentos sociais, projetos de Residência Agrária foram propostos no Brasil, financiados pelo Instituto de Colonização e Reforma Agrária (INCRAN), em parceria com o Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). Tive a oportunidade de coordenar dois desses projetos, voltados para a região sul do Brasil. Este relato refere-se mais especificamente a um projeto de capacitação de jovens para atuar em assentamentos da reforma agrária com projetos artístico-culturais. O projeto “Formação de Agentes Culturais da Juventude Camponesa” envolveu cerca de 40 jovens de seis regiões do Estado de Santa Catarina. A eles foram oferecidas oficinas de Teatro; Música; Artes Visuais; Design; Culturas populares; cultura de massa e indústria cultural; Tecnologias digitais: comunicação, propaganda e documentação; Projetos culturais, incentivos, leis e direitos; e Produção artístico-cultural. Um grupo de profissionais, na sua maioria estudantes de pós-graduação do Centro de Artes da UDESC, e militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) estruturou-se na construção desta formação, contribuindo para apoiar os jovens na elaboração de projetos e na sua execução. Além das vivências artísticas proporcionadas aos jovens, e de uma discussão crítica sobre a questão da cultura, o projeto estruturou formas de interação com as comunidades, ouvindo suas demandas para nortear a realização dos projetos e pontuou sua análise a partir de contradições presentes na vida desses jovens e das comunidades em que eles atuaram. Este projeto resultou em práticas teatrais, projeção de filmes, programas para as rádios comunitárias, criação de murais, entre outros, realizados sempre em diálogo com as comunidades.

Palavras-Chave: Juventude, movimentos sociais, universidade, agentes culturais.

Abstract

Believing on a partnership of the university with social movements, Agrarian Residence Projects were proposed in Brazil in the pre-coup period, funded by the Institute of Colonization and Agrarian Reform (INCRA), in partnership with the National Research Council (CNPq). I had the opportunity to coordinate two of these projects, focused on the southern region of Brazil. This report refers more specifically to a project to form young people to work in agrarian reform settlements with artistic and cultural projects. The project "Formation of Cultural Agents of Peasant Youth" involved about 40 young people from six regions of the State of Santa Catarina. They were offered workshops in Theater, Music, Visual Arts, Design, Cultural Industry, Communication, Project and Production. A group of professionals, mostly postgraduate students from the UDESC Arts Center, and members of the Landless Workers Movement (MST) were structured in the construction of this formation, helping to support young people in the design of projects and in its execution. In addition to the artistic experiences provided to the young people and a critical discussion about the issue of culture, the project structured ways of interacting with the communities, listening to their demands to guide the projects, and punctuated their analysis based on the contradictions present in their lives and in the communities in which they worked. This project resulted in theatrical practices, film projection, programs for community radio, creation of murals, among others, always carried out in dialogue with the communities.

Keywords: Youth, social movements, university, cultural agents.

Biografia

É Professora associada da Universidade do Estado de Santa Catarina / Brasil. Publica na área de Teatro na Comunidade e Teatro para o Desenvolvimento e coordena atividades de pesquisa e extensão voltadas para a formação de facilitadores em Teatro na Comunidade. Coordenou o curso de pós-graduação Arte no Campo, dedicado à arte para assentados de reforma agrária, lidera atualmente um projeto de formação de jovens camponeses enquanto agentes culturais. Faz parte do Congresso Indra, uma rede global sobre arte como um recurso para lidar de forma não violenta com conflitos.

Biography

Marcia Pompeo Nogueira is an associate professor at the Performing Arts Department/ Santa Catarina State University/Brazil. Has published in Community Theatre and Theatre for Development and coordinates research and extension activities devoted to the formation of facilitators in community theatre. Was the head of a post-graduate course devoted to art in agrarian reform settlements, leads currently a project of formation of peasant youth cultural agents; is part of Indra Congress, a global network on art as a resource for dealing non-violently with conflict.

A PRÁTICA COLABORATIVA COMO ESTRATÉGIA PARA A SUSTENTABILIDADE DE PROJETOS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS EM ARTES CÊNICAS: UM ESTUDO DE CASO NA CIDADE DE SALVADOR, BAHIA

Rita Ferreira de Aquino (UFBA, BR)

Introdução

O projeto **Mediação Cultural: Programa de Formação em Artes Cênicas**¹ surge a partir da prática de mediação cultural² no contexto das atividades formativas do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC)³, na cidade de Salvador, Bahia⁴. No âmbito do festival, a mediação cultural apresentou-se enquanto proposta para a formação de público diante das históricas desigualdades de oportunidades culturais, buscando criar formas de acesso físico e linguístico à programação do evento⁵ (Desgranges, 2003; Oliveira, 2011).

Em 2013, o eixo de mediação cultural do FIAC tornou-se um projeto autônomo ao próprio Festival⁶. Este processo possibilitaria uma radical ampliação no espaço e no tempo: o envolvimento de um número maior de bairros de Salvador e a expansão da atuação para oito meses.

Denominado **Mediação FIAC: Programa de Formação em Artes Cênicas**⁷, o projeto era composto de cinco atividades sequenciais: capacitação em mediação cultural; acompanhamento pedagógico; visita guiada a espaços culturais; apreciação estética de espetáculos seguida de debate com os artistas; e oficinas artísticas. Participaram deste conjunto de atividades de aproximadamente três mil educadores e educandos de escolas públicas estaduais e municipais, ONGs e associações comunitárias na cidade de Salvador.

Em 2014, o projeto teve continuidade, tendo sido denominado **Mediação Cultural: Programa de Formação em Artes Cênicas**. Sua abrangência estendeu-se aos municípios baianos de Camaçari, Dias D'Ávila e Simões Filho, além da cidade de Salvador, e viria a mobilizar aproximadamente 4,5 mil pessoas.

Como fazer juntos?

Após a primeira edição do **Mediação Cultural**, as expectativas dos participantes eram enormes. A continuidade do projeto implicava, portanto, uma grande responsabilidade em relação às pessoas envolvidas. Neste sentido, prospectar uma ampliação de público significava multiplicar esta demanda exponencialmente. Somada a esta questão, a partir de nossa atuação em projetos artístico-educativos, temos observado que a sustentabilidade de iniciativas desta natureza no campo das artes cênicas no estado da Bahia é frequentemente um fator de fragilidade⁸. Neste contexto, perguntamos como deslocar a ideia de sustentabilidade do projeto para as suas abordagens artístico-pedagógicas, isto é: como construir abordagens artístico-pedagógicas sustentáveis⁹? Como estabelecer uma transição do modelo de algo que “se projeta sobre”, para investir em

iniciativas “cultivadas a partir do chão”?

Investigamos o desenvolvimento de abordagens artístico-pedagógicas no contexto de projetos artístico-educativos, na expectativa de demonstrar como constituir redes de aprendizagem para o desenvolvimento cultural local, de forma a contribuir para a diminuição das desigualdades de oportunidade encontradas em nossa sociedade. Nossa hipótese é que abordagens artístico-pedagógicas baseadas em práticas colaborativas favorecem a constituição de redes de aprendizagem, contribuindo para o desenvolvimento cultural local.

Nesta perspectiva, a pesquisa se desenvolveu sob a forma de um estudo de caso único longitudinal do projeto **Mediação Cultural: Programa de Formação em Artes Cênicas** ao longo de suas edições 2013 e 2014, na cidade de Salvador e Região Metropolitana. A abordagem exploratória, descritiva e analítica focalizou o desenvolvimento de abordagens artístico-pedagógicas. A pesquisa baseou-se em múltiplas fontes de evidência: análise de documentos, registros em arquivo, entrevistas semiestruturadas e observação participante, pois integramos a equipe realizadora do referido projeto na função de coordenação pedagógica, com implicação direta no caso estudado.

¹A (in)sustentabilidade da base de financiamento de tais iniciativas no Brasil parece ser o mais agudo dos problemas em relação a sua própria viabilidade. Por atuarem nas lacunas que apenas políticas públicas poderiam efetivamente preencher, estas ações frequentemente dependem do interesse da iniciativa privada e estão submetidas a restrições muito severas que comprometem sua continuidade.

²Neste deslocamento, o sentido de sustentabilidade proposto se distancia de um debate exclusivamente vinculado a aspectos administrativo-financeiros e se insere na dimensão das práticas artístico-pedagógicas, passando a ser compreendido como transformação local de comunidades através de meios democráticos de produção, para construção de uma sociedade global justa, sustentável e pacífica.

Redes de aprendizagem e práticas colaborativas

Com intuito de discutir as redes de aprendizagem para o desenvolvimento cultural local, partimos das contribuições do geógrafo Milton Santos. O autor ressalta que as redes são heterogêneas e condutoras de forças em múltiplas direções. Tratam-se de estruturas abertas e que se fortalecem desta condição de abertura, a qual traduz não apenas o seu potencial de expansão, mas de transformação. Segundo Santos, “mediante as redes, há uma criação paralela e eficaz da ordem e da desordem no território, já que as redes integram e desintegram, destroem velhos recortes espaciais e criam outros” (Santos, 2002: 279). O pesquisador Antonio Collados reforça a dimensão móvel e fluida das redes, destacando seu caráter descentralizado e des-hierarquizado. Em suas palavras: “(...) en la red se pueden dibujar itinerarios diferenciados, incluso contrapuestos [na rede se podem desenhar itinerários diferenciados, inclusive contrapostos]” (Collados, 2012: 19-20) [tradução nossa]. Deste modo, afirma que “el trabajo en red permitiría construir marcos de colaboración democráticos, donde el debate y la discusión se den de manera continuada [o trabalho em rede possibilita construir marcos de colaboração democráticos, onde o debate e a discussão se dão de maneira continuada]” (Collados, 2012: 20) [tradução nossa]. O autor também destaca a dimensão da heterogeneidade como elemento fundamental para o estabelecimento de processos mais densos e complexos de colaboração do ponto

de vista social, cultural, educacional e político. Na sua perspectiva, isto possibilita a mediação e regeneração contínua dos saberes, além de saltos e aprendizagens criativas.

A partir destas contribuições, nos referiremos às redes de formação enquanto estruturas nas quais a circulação de conhecimentos e experiências de forma horizontal em diversas direções promove a retroalimentação da própria rede e de seus integrantes, os quais são por ela corresponsáveis. A coesão da rede não está associadas à homogeneidade tampouco fixação dos papéis de agentes e/ou instituições – a rede abriga o conflito, o dissenso e a problematização necessários ao exercício democrático do aprendizado e do desenvolvimento cultural. A sustentabilidade da rede reside em seu potencial de transformação, de modo que o sentido de permanência não é tributário apenas da preservação, mas da reinvenção de relações. Para compreender as relações estabelecidas entre os agentes que compõem estas redes, parece-nos fundamental a construção de uma definição provisória de práticas colaborativas, o que conduziu-nos a uma revisão de literatura interdisciplinar. No campo da educação, o recorte estabelecido foi o da educação problematizadora, tendo como referência principal o educador Paulo Freire (Freire, 1967, 1983, 1996). Interessamos especificamente colocar em relevo o método dialógico de Freire, relacionando-a noção de emancipação proposta pelo filósofo Jacques Rancière (2005, 2010). Para Rancière “é a tomada de consciência dessa igualdade de natureza que se chama emancipação, e que abre caminho para toda aventura no país do saber” (Rancière, 2005: 49). A consciência de que “não haja ignorância absoluta, nem sabedoria absoluta” (Freire, 1967: 104) institui uma relação entre educador e educando baseada no compartilhamento de experiências.

No campo da arte, apesar da variedade de

terminologias que caracterizam o interesse em participação e colaboração na atualidade¹⁰, estabelecemos como recorte a arte participativa, destacando sua implicação política. A participação redefine as relações entre artista, objeto de arte e público: o artista se desloca de um indivíduo criador de objetos para um colaborador que produz “situações”; o trabalho artístico se afasta da ideia de obra – produto finito e portátil – para se configurar como um “projeto” que se estende no tempo, no qual início e fim não são necessariamente bem definidos; por fim, o público, se reposiciona: não corresponde mais ao espectador convencional, passando a posição de correalizador ou “participante” (Bishop, 2012).

A partir da educação problematizadora e da arte participativa, destacamos nas práticas colaborativas a dimensão do trabalho com a diferença. “Co-laborar” é inventar, a cada momento, formas de “fazer com” o outro. No “fazer com” não há distâncias ou isenção, mas sobretudo a mobilização de dimensões afetivas e hápticas em um encontro que pressupõe reconhecimento e valorização mútua. A colaboração é fundamentalmente marcada pela reciprocidade ou mutualismo. Constituem, portanto, práticas dialógicas e não-hierárquicas, que não podem ser dissociadas de uma atitude crítica e política de reconhecimento das relações de produção, e da reinvenção destas em condições concretas de construção e circulação horizontais de conhecimentos. Isto não significa que as práticas colaborativas impliquem na pasteurização das especificidades dos agentes envolvidos – ao contrário, a ecologia dos projetos é fundamental para o desenvolvimento do trabalho e seu potencial de sustentabilidade (Rodrigo, 2010).

¹⁰ Alguns exemplos são *relational aesthetics* [estética relacional], *socially engaged art* [arte socialmente engajada], *community-based art* [arte baseada em comunidade], *dialogic art* [arte dialógica], *interventionist art* [arte intervencionista], *participatory art* [arte participativa] e *social practice* [prática social] (Bishop, 2012) [tradução nossa].

Tecendo experiências

Na perspectiva de desenvolver práticas colaborativas para a constituição de redes de aprendizagem, buscamos fortalecer os laços com os educadores, o que desencadeou uma reformulação das abordagens artístico-pedagógicas. A principal marca deste processo foi a transformação da atividade de acompanhamento pedagógico, realizada individualmente com cada participante na primeira edição do projeto, em um espaço coletivo, participativo, corresponsável e regular de encontros de educadores, o qual denominamos núcleos de formação. Estes núcleos tiveram duas inspirações: os “círculos de cultura” idealizados por Paulo Freire no final da década de 1950 (Freire, 1967) e os “círculos de estudo”, contextualizados na experiência de formação de professores da Escola da Ponte, em Portugal (Pacheco, 2013). Ambas partilham princípios comuns, como pertencimento, solidariedade, senso crítico e participação social, os quais se traduzem em uma abordagem dialógica de ensino-aprendizagem.

Com encontros mensais ao longo de 2014, o objetivo dos núcleos era fortalecer as possibilidades de desenvolvimento cultural integradas às atuações comunitárias de cada educador, em seus respectivos contextos. As práticas colaborativas se estabeleceram na troca de experiências e compartilhamento

de vivências, as quais passaram a direcionar coletivamente os estudos teórico-práticos dos núcleos de educadores do projeto, favorecendo as articulações entre as próprias instituições participantes – processo que possibilitou a formação das redes de aprendizagem.

A transformação correspondeu, portanto, a um redimensionamento conceitual: afastamo-nos de uma metodologia ou programa constituído de ações pré-concebidas e sequenciadas, para a construção de estratégias que possibilitassem a vivência de um processo participativo, indo ao encontro de interrogações, e não de certezas (Morin, 2003). Um processo de escuta ativa dos educadores e suas demandas, compreendidas localmente a partir do contexto de cada território. Deste modo, na 2ª edição do projeto Mediação Cultural foram constituídos nove núcleos, cinco na Região Metropolitana, nos municípios de Camaçari e Dias d’Ávila, e quatro na cidade de Salvador, para os quais foram convidados os participantes de 2013, além da possibilidade de entrada de novos interessados. Nos deteremos neste estudo na avaliação dos núcleos da capital baiana.

Os núcleos de Salvador se definiram geograficamente em torno de centros culturais cujas localizações foram consideradas estratégicas, a saber: 1) núcleo de educadores do Subúrbio Ferroviário - Centro Cultural Plataforma; 2) núcleo de educadores da Península de Itapagipe - Espaço Cultural Alagados; 3) núcleo de educadores do bairro de Brotas e adjacências - Cine-Teatro Solar Boa Vista; 4) núcleo de educadores do Centro, Orla e Miolo - Espaço Xisto Bahia.

Os núcleos de educadores de Brotas e adjacências e do Centro/Orla/Miolo atravessaram um período de crise, com o esvaziamento da participação dos educadores. Em ambos, foram tomadas medidas para tentar manter as redes de formação, a exemplo da realização de ações específicas que pudessem atrair novos públicos.

O núcleo do Centro/Orla/Miolo respondeu satisfatoriamente: estabeleceu-se uma parceria com a Universidade Federal da Bahia que viabilizou a participação de novos educadores e estudantes, criando uma nova rede junto à equipe do projeto.

No núcleo de Brotas e adjacências, por sua vez, foi notável a dificuldade para o estabelecimento de práticas colaborativas entre as instituições participantes. Embora os agentes estivessem fortemente vinculados a contextos de mobilização social de caráter identitário, parece-nos que não houve identificação destes com o projeto, tampouco entre si, o que teria dificultado a construção de laços de pertencimento e colaboração.

No núcleo da Península de Itapagipe o resultado foi totalmente distinto. O território já contava com redes comunitárias pré-existentes, as quais teciam vínculos entre os educadores e uma larga experiência em formas de cooperação no âmbito político-social. A história do território é a de luta política pela moradia, organização popular, resistência e desenvolvimento de estratégias de sobrevivência. Deste modo, as práticas colaborativas construídas no núcleo potencializaram o desenvolvimento local especificamente em relação às artes cênicas, gerando resultados relevantes, como a montagem do espetáculo de dança “Onde começa, onde termina”¹¹ junto a comunidade.

Finalmente, o trabalho no núcleo do Subúrbio Ferroviário promoveu a formação de uma rede de aprendizagem inédita. Na análise detalhada da experiência junto a este núcleo¹² descrevemos as práticas colaborativas e procedimentos utilizados - como jogos, exercícios, debates e apreciação estética. Tratou-se de uma vivência sensível, que efetivou potenciais de solidariedade e sociabilidade dos participantes. Destacamos algumas respostas sociais ao trabalho: (a) a proposta dos educadores de que os encontros

fossem realizados em diferentes locais do território, com intuito de mapear seus contextos e possibilidades; (b) o estabelecimento de parcerias entre os educadores para fortalecer as suas produções culturais, as quais já apresentam resultados concretos ao final de 2014, a exemplo da organização de mostras artísticas dos trabalhos produzidos de forma independente pelo participantes; (c) a integração de educandos e familiares ao núcleo, reinventando as relações sociais em uma comunidade que se nomeou “Família Mediação”; (d) o aumento da frequência de encontros por mês; (e) a realização de um mutirão para construção de um espaço cênico no Centro de Esportes, Arte e Cultura Cesar Borges, uma das instituições de educação pública participantes do núcleo; (f) a montagem de um espetáculo de teatro “Suburbanos modéstia a parte: é tudo nosso e deles também!”¹³, apresentado não apenas no território mas em outros espaços culturais da cidade de Salvador e Região Metropolitana; (g) o estímulo à continuidade da formação, que levou integrantes do núcleo a buscarem oficinas, cursos, e grupos artísticos na cidade; (h) a persistência da rede com a autogestão do grupo, que seguiu em atividade para além do próprio projeto.

¹¹ Criação coletiva com a colaboração do coreógrafo convidado Matias Santiago.

¹² Para maiores detalhes, sugerimos consultar Aquino (2015).

¹³ Criação coletiva com a colaboração da diretora convidada Fernanda Paqueta.

Referências Bibliográficas

- Aquino, R. (2015). *A prática colaborativa como estratégia para a sustentabilidade de projetos artístico-pedagógicos em artes cênicas: um estudo de caso na cidade de Salvador*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London, Nova York: Verso.
- Collados, A. (2012). La imagen participada: complejidades y tensiones en los procesos artísticos colaborativos. *Revista Creatividad y Sociedad*, n.19, pp.1-36.
- Desgranges, F. (2003). *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec.
- Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia – FIAC, disponível em fiacbahia.com.br, consultado em 18/09/2017.
- Freire, P. (1967). *Educação como Prática da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1996). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.
- _____. (1983). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=292740&search=bahia|salvador>, acesso em 07/01/2018.
- Mediação Cultural: Programa de Formação em Artes Cênicas. Disponível em: mediacaoofiac.com.br, acesso em 07/01/2018.
- Morin, E. (2003). *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Oliveira, N. (2011). *A mediação teatral na formação de público: o projeto Cuida Bem de Mim na Bahia e as experiências artístico-pedagógicas nas instituições culturais do Québec*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Pacheco, J. (2013). *Escola da Ponte: formação e transformação da educação*. Petrópolis: Vozes.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- _____. (2005). *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Rodrigo, J. (2010). Políticas de colaboración y prácticas culturales: redimensionar el trabajo del arte colaborativo y las pedagogías. *Inmersiones 2010, Proyecto Amarika y Diputación Foral de Álava Vitoria-Gasteiz*, pp. 230-249.
- Santos, M. (2002). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Resumo

A pesquisa qualitativa visa demonstrar como constituir redes de aprendizagem para o desenvolvimento cultural, contribuindo com a sustentabilidade de projetos artístico-pedagógicos em artes cênicas. A hipótese é: a implementação de práticas colaborativas, definidas provisória e sucintamente como dialógicas, baseadas na presença e afetividade, nas quais a participação retroalimenta a rede e os(as) participantes, favorece a coimplicação com o processo de desenvolvimento cultural. A abordagem é mit-disciplinar e multirreferencial, com contribuições do campo da arte, sobretudo de Bishop, Kester, Collados e Rodrigo, e da educação, com Freire, Maturana e Rancière. Trata-se, em acordo com Yin, de um estudo de caso único longitudinal das abordagens artístico-pedagógicas do projeto Mediação Cultural: Programa de Formação em artes Cênicas, nas edições 2013 e 2014, em Salvador e Região Metropolitana. Verificou-se que em 2013 a tônica foi a realização de ações pré-estabelecidas pela equipe do projeto. Em 2014, os acompanhamentos pedagógicos inspirados em Freire e Pacheco, como círculos de formação participativos e corresponsáveis, constituíram ambiente para as práticas artísticas colaborativas, articulando experiências artísticas e processos de aprendizagem. Seguindo a tipologia de Kwon, o Núcleo de Educadores(as) do Subúrbio Ferroviário de Salvador constituiu uma “comunidade inventada em andamento”. A rede de aprendizagem sustentável se verifica: na atitude dos(as) educadores(as) de mapear contextos e possibilidades no território; no estabelecimento de parcerias para fortalecer suas produções culturais; na reinvenção das relações sociais no núcleo; e em sua autogestão. A pesquisa confirmou a hipótese inicial e a formulação conceitual provisória apresentada.

Palavras-chave: Práticas Colaborativas, participação, artes cênicas, projetos artístico-pedagógicos, mediação cultural.

Abstract

The qualitative research aims to demonstrate how to constitute networks of collective learning for cultural development, contributing to the sustainability of pedagogical artistic projects of performing arts. The hypothesis is: the implementation of collaborative practices, provisionally and concisely defined as dialogical, based on presence and affection, in which participation feeds back the network and participants, encourages the co-involvement with the cultural development process. The approach is mit-disciplinary and multi-referential, with contributions from the field of art, especially from Bishop, Kester, Collados and Rodrigo, and education, with Freire, Maturana and Rancière. This is in accordance with Yin, a single longitudinal case study of pedagogical artistic approaches in Cultural Mediation project: Training Program in Performing arts, editions 2013 and 2014, in Salvador and the

Metropolitan Area. It was found that in 2013 the emphasis was the fulfillment of pre-established actions by the project team. In 2014, the pedagogical accompaniments inspired by Freire and Pacheco as circles of participatory and co-responsible formation constituted an environment for artistic collaborative practices, articulating artistic experiences and learning processes. Following Kwon's typology, o Núcleo de Educadores do Subúrbio Ferroviário de Salvador constituted an invented community ongoing. The sustainable learning network is evidenced in: the attitude of educators to map contexts and opportunities in the territory; the establishment of partnerships to strengthen their cultural productions; the reinvention of social relations in core; and self-management. The survey confirmed the initial hypothesis and the provisional conceptual formulation presented.

Key words: Collaborative practices, participation, scenic arts, artistic-pedagogical projects, cultural mediation.

Biografia

Artista de dança e professora, pesquisa práticas colaborativas em contextos artísticos e educacionais. Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança e Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora em Artes Cênicas, Mestre em Dança e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA. Vice-coordenadora do projeto Arte no Currículo: cooperação entre a UFBA e a Prefeitura de Salvador (2015-2016). Coordenadora Pedagógico de Mediação Cultural (2014) e Mediação FIAC (2013), ambos programas de educação em artes cênicas. Co-organizadora do Seminário Internacional de Curadoria e Mediação Cultural em Artes Cênicas (2014, 2015, 2016). Coordenadora das Atividades Formativas do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia desde 2011, participou da curadoria do Festival em 2016. Participou da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança e da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Biography

Dance artist and professor, research collaborative practices in artistic and educational contexts. Professor of Dance School and Dance Post-Graduate Program of Federal University of Bahia (UFBA). Doctor in Performing Arts, Master in Dance and Specialist in Contemporary Studies in Dance by UFBA. Vice-coordinator of the Art in the Curriculum project: cooperation between UFBA and Municipal Government of Salvador (2015-2016). Pedagogical Coordinator of Cultural Mediation (2014) and FIAC Mediation (2013), both education programs in performing arts. Co-organizer of the International Seminar on Curatorship and Cultural Mediation in Performing Arts (2014, 2015, 2016). Coordinator of the Formative Activities of the International Festival of Performing Arts of Bahia since 2011, participated on Festival's curatorship in 2016. Joined the National Association of Researchers in Dance and the Brazilian Association of Research and Graduate in Performing Arts.

PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DE ARTE PARTICIPATIVA: O FESTIVAL DE RUA DA ESCO- LA DE ARTES DA UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Teresa Veiga Furtado (CHAIA-UE, PT)
Paula Reaes Pinto (CHAIA-UE, PT)

1. Introdução

“Hoje em dia a maioria das cidades modernas tornaram-se produtos de consumo – controladas, embaladas, e exploradas”¹. O espaço público não reflecte outra realidade que não seja o da ideologia dominante, confinando-se o carácter público apenas ao nome (Bieber, 2010: 4). Deparamo-nos no ambiente urbano com um excesso de imagens de publicidade e de informação, não tendo frequentemente qualquer capacidade de decisão sobre a organização desse espaço público que é de todos. Com o objectivo principal de reivindicar o espaço da rua de um modo criativo, e de estabelecer laços entre os estudantes e a comunidade, foi iniciado em Setembro de 2015 o Festival de Rua da Escola de Artes da Universidade de Évora (UÉ) com periodicidade anual. Este festival procura criar e fortalecer laços entre a Escola de Artes e a comunidade/cidade, promover a criatividade, o espírito de grupo e a capacidade empreendedora e organizativa dos estudantes, bem como integrar os novos alunos da UÉ, fomentando a divulgação da arte em lugares públicos não convencionais onde os diferentes intervenientes interagem com a cidade que é também aqui entendida como um espaço laboratorial de experimentação artística. Nesse sentido, o projecto “Festival de Rua da Escola de Artes da Universidade de Évora” possui dois pilares fundamentais: o da

construção de novas dinâmicas de partilha de saberes entre a escola, as docentes, os alunos e a comunidade, e; a criação de práticas escolares e educativas adequadas às necessidades dos alunos e centradas na formação de cidadãos livres e autónomos. A criação de práticas artísticas empenhadas em questões sociais podem ser realizadas com sucesso recorrendo a teorias e experiências trazidas do campo da educação como o envolvimento com o público, as metodologias baseadas em inquéritos, os diálogos colaborativos e as actividades práticas (Helguera, 1992: xi).

Sobre este evento, gostaríamos de começar por dizer que não nos atrai nem interessa a arte formalista, em que se dá relevo às características puramente abstractas ou formais da obra, na linha dos movimentos que apregoam «a arte pela arte», sobrevalorizando a estética e encontrando-se completamente desligados do mundo exterior. Na realidade, a arte não pode ser considerada exclusivamente em termos estéticos. Nunca é completamente independente porque ela existe sempre num contexto determinado. Neste sentido, uma galeria ou um museu não são espaços neutros – neles opera-se uma relação que contribui para determinar o modo como o significado do trabalho artístico é percebido pelo observador (Gablík, 1992: 148-149).

A arte que nos move é, pelo contrário, uma arte alicerçada em conceitos relacionais, de público, comunicação, objectivos políticos, sociais e de cidadania e não com uma gama de media artísticos, materiais ou espaços (LACY, 1995: 30). Este tipo de arte reveste-se de uma dimensão simbólica e útil, alargada a um público não especializado, que pode ser usado como modo de fomentar novas ideias, suscitar o pensamento crítico, promover novas abordagens e acções, incitando sempre à autoconsciência e à auto-reflexão. De igual modo, a arte social pode originar uma linguagem visual em torno da qual

se uma comunidade política de espectadores ou participantes (Downey, 2014: 83).

Hoje em dia muitas pessoas sentem que não têm voz, num sistema governado pela hegemonia do discurso racionalista da cultura ocidental no qual não existe espaço para ouvir o Outro (Fiumara, 1995: 19). Nos espaços públicos as pessoas são confrontadas permanentemente com publicidade que lhes é imposta convidando-as ao consumo. A arte de rua, sendo uma forma de arte pública, tem uma natureza interactiva relativamente a uma ampla diversidade de públicos e culturas que participam numa arte centrada no contexto social do espaço (Miles, 1997: 1-18). A arte de rua é gratuita, acessível e democrática convidando à partilha de experiências e participação das pessoas que talvez nunca venham a entrar numa galeria, sendo a arte, deste modo, colocada na mão delas e não em espaços onde está disponível apenas para uma elite como acontece, por exemplo, em muitos locais convencionais de exposição artística. Uma vertente da arte de rua tornou-se actualmente num modo das pessoas retomarem o poder que lhes foi retirado nos espaços públicos. Não é apenas uma forma de expressão autocentrada mas um modo das pessoas se ligarem ao meio social e de o reivindicarem. A arte de rua tem o potencial de entrar nas rotinas diárias das pessoas estimulando os seus sentidos e a sua consciência, contribuindo para a perda do sentimento de afastamento e separação da vida social que determina o bem estar das suas vidas. A arte de rua permite às pessoas participarem tanto física como emocionalmente na construção do espaço público.

2. Práticas pedagógicas de arte participativa: objectivos principais

Os objectivos desta prática de arte participativa são, fundamentalmente, os seguintes:

2.1. Abrir a Escola de Artes e os seus actores à participação comunitária e ao exercício da cidadania colaborativa, apreciativa e avaliativa através da promoção de uma ética de intervenção responsável que tenha como base a interligação entre direitos, deveres e o envolvimento directo dos agentes, contribuindo para a construção de empatia, experiências e interesses comuns entre a escola e outros grupos sociais da comunidade envolvente (Nogueira, 2011). Contribuir para o atenuar do fenómeno da apatia e da alienação cada vez mais acentuada nas pessoas, de um modo geral, e nos jovens, em particular, relativamente à sociedade, enquanto se atribui este facto não às pessoas em si mesmas mas aos contextos face aos quais são precisamente a participação, a análise crítica e o debate as acções que se apresentam como absolutamente indispensáveis.

2.2. Estabelecer ligações entre a escola e a vida social nas suas mais variadas vertentes, questões e problemas, nomeadamente no que se refere ao tema das desigualdades, à pobreza, aos problemas dos emigrantes e das minorias e aos riscos ambientais, entre outros exemplos possíveis. Promover a intervenção dos docentes e alunos da Escola de Artes, adoptando uma

visão interdisciplinar e transdisciplinar, em situações em que a nossa escola se possa encontrar apetrechada de ferramentas e na posse de alternativas passíveis de utilização no contexto da reflexão, trabalho e mesmo na ponderação da eventual tentativa de resolução de problemáticas e dificuldades que possam vir a ser de algum modo identificadas nas situações descritas. A arte socialmente empenhada trata de assuntos e questões que frequentemente são do foro de outras disciplinas deslocando-os temporariamente para espaços de conhecimento interdisciplinares sem fronteiras rígidas e definidas que proporcionam, desse modo, novas perspectivas e entendimentos a esses problemas específicos contribuindo para a sua visibilidade em campos do saber muito diversos (Helguera, 2011, 5). É particularmente relevante para todos os grupos sociais que sofrem de algum tipo de exclusão e dominação baseada na raça, cultura, idade, religião, género e classe social, por exemplo, transformar a forma estigmatizante como os outros os vêem através, nomeadamente, do reforço das suas formas de cultura, arte, música, actividades laborais, estilos e histórias de vida, substituindo a imagem de uma identidade oprimida por uma da subjectividade assertiva e autónoma, procurando deste modo contribuir para corrigir a total ausência ou deturpação dessas representações.

2.3. Estimular a participação individual de modo a formar cidadãos livres e autónomos, actores dos seus próprios destinos, conscientes dos seus direitos mas também das suas responsabilidades na criação de sociedades democráticas. A cidadania é entendida como um conjunto de direitos e responsabilidades em todos os contextos da vida, tanto privados como públicos, assente não em ideias abstractas legais ou políticas mas em práticas sociais relacionais partilhadas, realizadas por indivíduos diferentes com o objectivo comum de criarem

instituições que constituam o suporte das suas vidas. Neste projecto interessa-nos sobretudo que os discentes desenvolvam práticas artísticas em que as pessoas constituam o principal médium artístico e material tal como nas artes performativas (Bishop, 2012:2). Para isso é necessário desenvolver uma estética ancorada na participação que se relaciona com as questões de contexto e que é menos especializada. A interacção, ao possibilitar a fusão entre o observado e o observador, contraria a autonomia estética da arte, passando o sentido a focar-se na relação entre o observador e o observado (Gablik, 1992: 150-151).

2.4. Sensibilizar os alunos para o reconhecimento e a protecção da diversidade social perante os fenómenos de concentração da riqueza, exclusão, injustiça social e discriminação crescente nas sociedades contemporâneas, que cada vez mais se nos afiguram profundamente complexas e individualistas. A subjectivação é permanentemente ameaçada por forças verdadeiramente avassaladoras, autoritárias e coercivas, como os mercados financeiros, as religiões, os comunitarismos que isolam e segregam certos grupos de pessoas, e os individualismos egoístas reduzidos a opções de consumo e de bem estar individual. Por esse motivo, é importante dar prioridade à ideia de identidade e de autodeterminação, não no sentido de um individualismo centrado na consciência do eu, mas antes na ideia de subjectividade, cuja criação se tornou na aposta da sociedade actual em que se defende uma cultura da consciência e da comunicação.

2.5. Consciencializar os alunos para o respeito pelos direitos de todos os indivíduos independentemente das suas crenças ou identidades, reconhecendo a importante contribuição da diferença e da diversidade na formação das sociedades contemporâneas. Enfatizar e reforçar a capacidade dos estudantes para compreender a posição dos outros, por

¹ T.L. de "Our modern major cities have become consumer products – controlled, packaged, and exploited".

meio da criação de uma cidadania activa e relacional que envolva todas as pessoas, independentemente das suas diferenças. A realização da cidadania não deve assentar em práticas diferenciadoras, associada apenas a um aspecto limitado da identidade, tal como a nacionalidade, a etnicidade ou a pertença a um grupo, mas pelo contrário deve ser reforçada a capacidade de empatia e compreensão da posição dos outros. Nos nossos dias, a identidade assenta em múltiplas dimensões como a do género, a da orientação sexual, a da nacionalidade, a da etnicidade, e a do sexo, que são continuamente construídas, desconstruídas e reconstruídas pelos agentes nas suas interações diárias, sendo elas, na realidade, o produto ou resultado final das múltiplas opções realizadas pelas pessoas nesses domínios. Deverá ter-se em atenção o facto de os vários grupos sociais não deverem ser compreendidos como entidades homogéneas de forma a que não se corra o risco de negar as diferenças internas que existem dentro dos mesmos.

2.6. Desenvolver uma prática artística directamente com as pessoas, baseada numa abordagem ética, através do paradigma de as ouvir, de dialogar com elas sobre os seus quotidianos e de lhes dar voz, em espaços reais. Pensamos que uma arte que inclui uma pluralidade de perspectivas ao nível do género, raça, cultura e classe, contesta o sistema tradicional de dominação da cultura ocidental, que privilegia o conhecimento racional, promove a valorização não hierárquica das diversas culturas e saberes, torna-a mais activa socialmente, contribui para a construção de conhecimento (Fiumara, 1995: 19, Gablik, 1992: 4, Lacey, 1995: 35, Levin, 1989: 223,) e tem um papel preponderante para a sustentabilidade social. As práticas desenvolvidas por meio da interdependência entre todos os participantes utilizam a intersubjectividade como o seu

médium, integrando abertura, confiança, respeito e responsabilidade (Lacy, 1995: 35-36).

2.7. Alertar os alunos para a destruição ecológica e consequente extinção da qualidade e da sustentabilidade da vida no planeta e sensibilizá-los para a responsabilização colectiva pelos riscos ambientais globais.

2.8. Por último, é também um aspecto crucial deste projecto contribuir para uma educação democrática participativa que não assente apenas na transmissão de conhecimentos mas que se foque também no desenvolvimento global e pessoal dos estudantes acreditando que este se promove através da interacção social no âmbito de uma cidadania participativa. De igual modo, é contestado o papel das escolas enquanto instituições autoritárias sobretudo orientadas para a competição económica e para a aprendizagem individual, fomentadoras de um conceito individualista e estreito de cidadania resultante de políticas neoliberais e da falência do Estado-Providência. O neoliberalismo procura exactamente dividir, dicotomizar, desigualar e hierarquizar as sociedades, não só no mundo Ocidental mas um pouco por todo o planeta. Nesse sentido, pretende-se demonstrar que é possível recombinar as exigências da economia e as necessidades de subjectivação de todas as pessoas num projecto de educação que combine práticas de cidadania activas e emancipatórias que articulem o conhecimento do mundo real com a intervenção consciente no mesmo. É fundamental a adopção de uma pedagogia emancipatória orientada para a formação de pessoas aptas para tomarem decisões de um modo livre, consciente e responsável, que aprendam a democracia pela prática da participação e acção inovadora destinada a recriar as estruturas sociais.

3. Metodologias

3.1. Diálogo entre as docentes e as várias ONGs e IPSSs sediadas em Évora, ou comunidade específica, de modo a compreender as necessidades de cada instituição e o modo como a Escola de Artes pode contribuir para apoiar e dar visibilidade às mesmas.

3.2. Elaboração pelas docentes responsáveis pelo projecto de um conjunto de exercícios, a realizar pelos alunos no âmbito das disciplinas leccionadas pelas mesmas ou em contextos extracurriculares em regime de voluntariado, que tenham como objectivo responder às necessidades específicas de cada associação. Apresentação e debate com os estudantes sobre os exercícios e actividades propostas. Partilhamos a perspectiva segundo a qual as relações de trabalho entre docentes e alunos devem assentar num clima de diálogo, dignidade e respeito que possibilite o desenvolvimento de conhecimento, hábitos e competências críticas, fomentando a liberdade e a multiplicidade de pontos de vista.

3.3. Disponibilização aos alunos de textos, filmes, referências bibliográficas, obras de artistas e respectiva contextualização histórica bem como sítios web. De igual forma, serão ensinadas metodologias adequadas às especificidades de cada caso e actividade como, por exemplo, a abordagem empática construída na vulnerabilidade intersubjectiva da escuta activa, a qual promove uma relação recíproca de

experiências, que se expande do indivíduo para o colectivo de uma comunidade (Gablik, 1992: 2, 27) e conduz à constituição de identidades alicerçadas no processo comunicativo da nossa intersubjectividade. A importância atribuída à predisposição recíproca para escutar constitui, por um lado, uma forma de conhecimento e potencia o reconhecimento da sua diversidade. Esta abordagem é fundamental para a realização de entrevistas para filmes e desenhos de carácter documental, entre outras. Pretende-se que os projectos e figurações artísticas decorrentes rompam e questionem os discursos sociais onde se constrói a diferença, a hierarquia e a dominação entre as pessoas mostrando ser possível a criação de discursos visuais distintos, opostos a uma arte isolada das questões sociais.



Fig 1. - Performance em que a aluna vai colocando redes penduradas em cordéis bem como sobre o seu próprio corpo, redes essas que lhe são entregues pelas pessoas da assistência, deste modo envolvidas na criação da obra.



Fig. 2 – Performance/Instalação com feijões, flores e terra sobre a calçada de modo a chamar a atenção das pessoas para questões de arte, sustentabilidade e natureza.

Conclusões

Espera-se que as práticas artísticas de interação promovam a partilha de conhecimentos e vivências que integram os saberes de todos os agentes envolvidos. A contribuição resultante do diálogo entre a escola e a comunidade envolvente teve a forma de filmes documentais, desenhos, cartazes, exposições, espectáculos encenados, workshops pontuais com os seus membros, entre várias outras práticas artísticas concebíveis. Por último, através deste evento, podemos afirmar que:

- I. Criámos e fortalecemos os laços entre a Escola de Artes e a cidade de Évora, fomentando a cooperação educativa e a partilha de saberes entre todos os actores.
- II. Promovemos a cidadania, a criatividade, o espírito crítico e a capacidade e de organização dos estudantes.
- III. Estimulámos a apresentação dos estudantes à comunidade enquanto artistas e cidadãos activos na sociedade.
- IV. Animámos e dinamizámos a cidade transformando-a num espaço onde os alunos partilham os seus trabalhos e experiências com as pessoas.

V. Mobilizámos e incentivámos todos os alunos para a participação no evento.

VI. Transformámos a cidade num festival de arte, de animação e de cultura com várias formas de expressão artística.

VII. Fomentámos a divulgação da arte em lugares públicos não convencionais onde os diferentes intervenientes interagem com a cidade, aqui também entendida como um espaço laboratorial de experimentação artística.

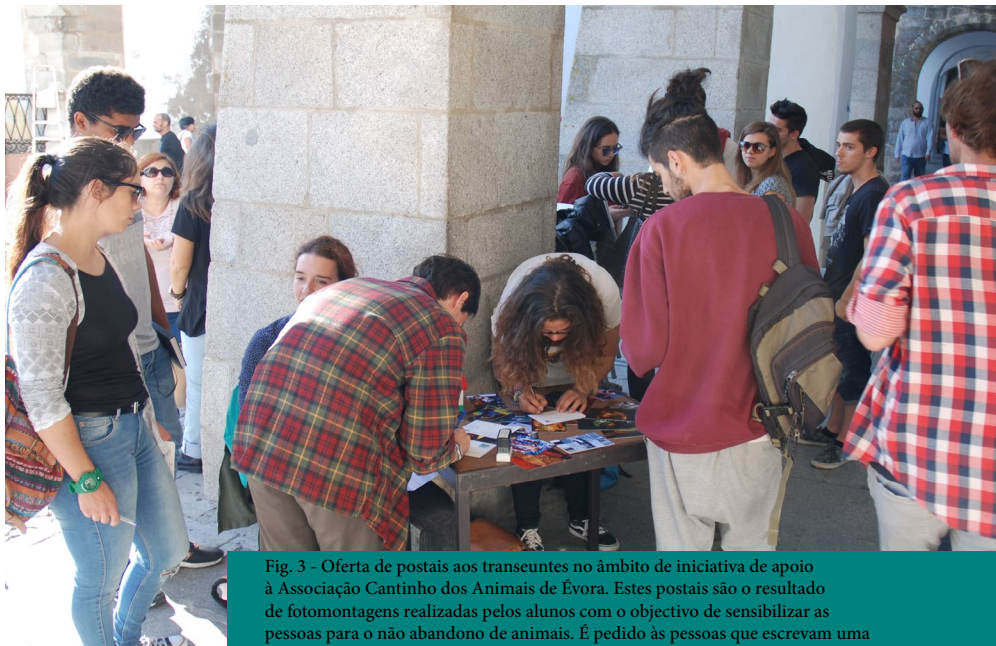


Fig. 3 - Oferta de postais aos transeuntes no âmbito de iniciativa de apoio à Associação Cantinho dos Animais de Évora. Estes postais são o resultado de fotomontagens realizadas pelos alunos com o objectivo de sensibilizar as pessoas para o não abandono de animais. É pedido às pessoas que escrevam uma mensagem no postal endereçada a quem quiserem sendo o mesmo posteriormente colocado no correio.



Fig. 5 - Instalação constituída por peças esculpidas em sabão, em forma de barco e de pessoas, para chamar a atenção do público para o fenómeno da emigração e da xenofobia, designadamente o drama que temos vindo a assistir com a travessia das águas do mediterrâneo de milhares de refugiados sírios.



Fig. 4 - Desenho digital sobre fotogramas de vídeos das pessoas registadas ao vivo, imediatamente antes do referida passagem a desenho desses mesmos fotogramas e oferta dos mesmos ao público e exposição de retratos digitais realizados pelo aluno. Convide ao público para escolherem um dos desenhos para que lhes fosse feito um retrato segundo esse estilo. Nesse sentido, as pessoas são fotografadas e posteriormente é-lhes enviado o desenho por email.



Fig. 6 - Realização de retratos dos transeuntes sobre balões e oferta dos mesmos às pessoas

Referências Bibliográficas

- Becker, H. S. (2010). *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Beeber, A. (2010). *Urban Interventions. Personal Projects in Public Spaces*. Berlin: Gestalten.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Downey, A. (2014). *Art & Politics Now*. London: Thames & Hudson.
- Fiumara, G. (1995). *The Other Side of Language. A Philosophy of Listening*. New York: Routledge.
- Gablik, S. (1992). Connective Aesthetics. In *American Art*, Vol. 6, No. 2 (Primavera).
- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*, New York: Jorge Pinto Books.
- Levin, D. (1989). *The Listening Self: Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics*. Minesota: Routledge.
- Nogueira, C. (2011). *Cidadania: Construção de novas práticas em contexto educativo*. Lisboa: Edições Asa.
- Thompson, N. & Sholette, G. (2004). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Massachusetts: MIT Press.
- Silva, M. C. (org.) (1997). *Trabalho de campo*. Departamento de Antropologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. Etnologia. Nova série, no 6 – 8. Lisboa: Edições Cosmos.
- Touraine, A.; Khosrokhavar, F. (2001). *A Procura de Si. Diálogo sobre o sujeito*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Touraine, A. (2005). *Um Novo Paradigma. Para compreender o mundo de hoje*. Lisboa: Instituto Piaget.

Resumo

Este artigo serve para dar conta do modo como foram concebidos e realizados dois *Festivais de Rua da Escola de Artes* da Universidade de Évora (UE) que decorreram no mês de Outubro de 2015 e de 2016 na Praça do Giraldo em Évora tendo como objectivo principal de reivindicar o espaço da rua de um modo criativo, e de estabelecer laços entre os estudantes e a comunidade. Tendo como estudo de caso este evento, procuramos, com esta comunicação, avaliar a forma como os estudantes podem transformar a cidade num festival de arte, de animação e de cultura com várias formas de expressão artística, ao mesmo tempo que mobilizam a comunidade incentivando-a a participar no evento, disponibilizando o usufruto da arte a todas as pessoas ao retirarem-na de galerias onde está, frequentemente, disponível apenas para uma elite.

Palavras-Chave: artes visuais e multimédia; arte participativa; arte urbana; cidadania; educação

Abstract

This article serves to explain how the University of Évora's School of Arts' Street Festivals were conceived and held on October 2015 and 2016, in Praça do Giraldo, Évora, with the main objective of reclaiming the street's spaces in a creative way, and to establish bonds between the students and the community. Taking the festival as a case study, our aim with this communication is to evaluate how students can transform the city into a festival of art, animation and culture through various forms of artistic expression, while mobilizing the community to encourage it to participate in the event, providing the use of art available to all people by removing it from galleries where it is often only available to a specialized elite.

Keywords: visual arts and multimedia; participatory art; urban art; citizenship; education

Biografias

Teresa Veiga Furtado: Artista multimédia, Professora Auxiliar e Directora do Departamento de Artes Visuais e Design da Escola de Artes da Universidade de Évora (DAVD/EA/UÉ), Directora de Curso do Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais, membro integrado do Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/UE) e membro associado do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais e Humanas (CICS.NOVA) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/NOVA). As suas principais áreas de investigação são a arte multimédia, a arte participativa e o género.

Paula Maria Vieira Reaes Pinto: Artista visual, Professora Auxiliar e Directora do Curso de Mestrado em Design e da Licenciatura em Artes Visuais-Multimédia do Departamento de Artes Visuais e Design da Escola de Artes da Universidade de Évora e membro integrado do Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/UE), bem como membro colaborador do Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD) da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. As suas principais áreas de investigação são a arte e o design de envolvimento social.

Paula Maria Vieira Reaes Pinto is Visual artist, born and living in Lisbon. Assistant Professor and Director of the Master's Degree in Design and the Degree in Visual Arts of the Department of Visual Arts and Design of the School of Arts, University of Évora. Graduated in Sculpture, by Faculty of Fine Arts, University of Lisbon (1991). Finished the Postgraduate Degree in Public Art and Urban Regeneration, Facultat de Belles Artes, Universitat de Barcelona, Spain (1999) and completed her PhD in Design by Faculty of Architecture, University of Lisbon. Realized an artistic project with the community of Castro Marim titled "Paths of Salt", Castro Marim, Algarve, Portugal (2003). Participated in the collective exhibition "Where Are you from? Contemporary Portuguese Art" at the Falconer Gallery / Grinnell College Iowa, USA and at the White in the Middle, Hanson Janalyn Mount Mercy, Cedar Rapids, Iowa (2008). Realized a project with the community of Cacula Velha titled "Artistic Interactions with the Place", Cacula Velha, Algarve, Portugal (2009). She was co-organizer and member of the scientific committee of the "Cross Media Arts: 1st International Conference on Social Arts and Transdisciplinarity", Eugénio de Almeida Foundation, Évora (2016). Since 2015, she has been coordinating and integrating the participatory research project "Creative Practices in the Workplace of Cork" with the Azaruja community in Alentejo, Portugal, with the collaboration of visual artist / designer António Gorgel Pinto and designer Solen Kipoz. Currently she also coordinates, with the Assistant Professor Teresa Veiga Furtado, the project "Participatory Art: Dialogues between the School and the Surrounding Community" of the School of Arts of the University of Évora. Has made several communications and publications in Portugal and abroad.

Biographies

Teresa Veiga Furtado is a Videoartist, Assistant Prof. and Director of University of Évora School of Arts Department of Visual Arts and Design (DAVD/EA/UÉ). Full member of University of Évora Centre of Art History and Artistic Research (CHAIA/UÉ) and member of Faculty of Human and Social Sciences of the New University of Lisbon Social Sciences Interdisciplinary Centre (CICS.NOVA, FCSH/NOVA). Degree in Painting, Fine Arts Faculty of Lisbon. MA in Printmaking, Royal College of Art, UK. PhD in Sociology with the thesis "Women's video art: Our bodies, ourselves", (FCSH/NOVA). Coordinator of the MA in Artistic Practices in Visual Arts, UE. Co-Author with Kotomi Nikiwashi of the video performance "Snake Chamber", EIRA/Festival Temps d'Images. Co-coordinator of the conference and book "Act Out: Performative Video by Nordic Women Artists" at UÉ. In 2015 she curated the event "Gender and Video" associated with the programme "Gender Trouble", Teatro Maria Matos, Lisboa and was responsible for organizing the Conference "Video Art & Gender" at UÉ. In 2016 was member of the Organizing and Scientific Committee of the "Cross Media Arts: 1st International Conference on Social Arts and Transdisciplinarity", FEA, Évora. She is currently responsible with Aida Rechená, director of the Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC/Chiado), for the organization of the exhibition "Gender in Art" that will take place in Oct. 2017 at MNAC/Chiado. She is responsible, with Aida Rechená and Ana Lúcia Teixeira, operational coordinator of the Gender Violence Observatory (ONVG), for organizing the conference "Gender in the art of Lusophone countries: body, sexuality, identity, resistance" taking place at FCSUH/NOVA in Oct. 2017. Since 2015 she coordinates, with the Assistant Professor Paula Reaes Pinto, the project "Participatory Art: Dialogues between the School and the Surrounding Community" at the University of Évora School of Arts.

TEATRO E COMUNIDADE: QUESTÕES E DESAFIOS

Tereza Zamariolli Coradi (USP, BR)

As manchetes abaixo revelam diferentes circunstâncias em que o termo comunidade vem sendo empregado no contexto brasileiro:



Ônibus são queimados após operações policiais em comunidade carioca. (*Valor Econômico*, 02/05/2017)

Funesp realiza seminário e convida comunidade esportiva. (*Capitalnews*, 08/05/2017)

Projeto torna bicicletas acessíveis à comunidade de baixa renda do Recife. (*Jornal Hoje*, 25/04/2017)

Comunidade pesqueira de Cajueiro sofre ameaças de funcionários de construtora. (*Jornal do Brasil*, 06/05/17)

Vigilância Sanitária interdita comunidade terapêutica clandestina em Ponta Grossa. (*Diário dos Campos*, 18/04/2017)

Direitos da comunidade LGTB é foco de encontro na Defensoria Pública. (*Conexão Tocantins*, 03/05/2017)

EUA: absolvição de polícia enfurece comunidade negra. (*Euronews*, 17/06/2017)

Coreia do Norte leva tensão à comunidade internacional. (*Jornal Nacional*, 24/04/2017)

Comunidade portuguesa em SP realiza missa no Sumaré. (*Veja São Paulo*, 23/06/2017)

Comunidade online Parkinson Hoje é ponto de encontro para informação e troca de experiências sobre a doença de Parkinson. (*site Terra*, 29/06/2017)

Cursos gratuitos tornam a arte acessível à comunidade. (*Folha do Litoral*, 29/06/2017)

Como podemos observar, o termo *comunidade*, bastante em voga atualmente, é usado em contextos diversos e com diferentes significados: comunidade carioca, comunidade esportiva, comunidade de baixa renda, comunidade terapêutica, comunidade negra, comunidade portuguesa, comunidade escolar, comunidade europeia, comunidade internacional, comunidade científica, comunidade de aprendizagem, comunidade virtual, comunidade pesqueira, comunidade alternativa, comunidade LGBTQB, serviços à comunidade, agente comunitário de saúde, centro comunitário, comunidade de bactérias etc. No dicionário Aurélio, as seguintes definições são atribuídas à palavra comunidade: 1. Qualidade daquilo que é comum; 2. Agremiação; 3. Comuna; 4. Sociedade; 5. Identidade; 6. Paridade; 7. Conformidade; 8. Lugar onde vivem indivíduos agremiados.¹

O termo aparece também como sinônimo de comunhão, concordância, conformidade, harmonia, uniformidade, concerto, convergência, identidade, povo, município, população, coletividade, corpo social, biocenose, sociedade, agrupamento, grupo, conjunto, agremiação, facção, partido, turma, congregação, confraria, irmandade².

Nessa breve apresentação, é possível perceber o quanto o termo comunidade possui um contorno pouco definido. Diversas acepções, por vezes antagônicas, são colocadas sob esse imenso guarda-chuva denominado comunidade. Cílicia Peruzzo e Marcelo Volpato afirmam que:

O termo “comunitário” vem sendo utilizado, nos últimos tempos, de forma desordenada, o que contribui para uma confusão conceitual e esvazia seu significado. Qualquer agrupamento tem sido chamado de comunidade, sejam bairros, vilas, cidades, segmentos religiosos, segmentos sociais, redes de relacionamento na internet etc. (Peruzzo; Volpato; 2009: 140).

No *Dicionário do Pensamento Social do Século XX*, encontramos:

Um dos conceitos mais vagos e evasivos em ciência social, a ideia de comunidade continua a desafiar uma definição precisa. Parte do problema tem origem na diversidade de sentidos atribuída à palavra e às conotações emotivas que ela geralmente evoca. Tornou-se uma palavra passe-partout³, usada para descrever unidades sociais que variam de aldeias, conjuntos habitacionais e vizinhanças até grupos étnicos, nações e organizações internacionais. (Shore, 1996: 115)

Vago, evasivo, impreciso e que acolhe diversas acepções: este é o terreno nebuloso do termo *comunidade*. Deste modo, longe de empreender a impossível tarefa de encontrar “uma” definição ou simplesmente optar por um recorte conceitual que se encaixe em determinada abordagem específica, o que significaria ignorar os paradoxos deste conceito declaradamente controverso, colocamo-nos o desafio de problematizar o conceito de comunidade, visando compreender quais possíveis sentidos podem ser apreendidos quando o termo *comunidade* é colocado ao lado da palavra teatro, bem como as questões e desafios que emergem desse encontro.

Zygmunt Bauman, em uma publicação que aborda especificamente o tema comunidade⁴, aponta que “(...) as palavras têm significado: algumas delas, porém, guardam sensações. A palavra ‘comunidade’ é uma dessas. Ela sugere

uma coisa boa: o que quer que ‘comunidade’ signifique, é bom ‘ter uma comunidade’, ‘estar numa comunidade’” (Bauman, 2003: 7). De acordo com o autor, a palavra *comunidade* evoca tudo aquilo de que sentimos falta em nosso mundo atual. A comunidade seria, nos dias de hoje, outro nome do paraíso perdido ou do paraíso esperado.

Observamos, então, que comunidade:

Tornou-se uma palavra de ordem carregada de associações emotivas de inteireza, coesão, comunhão, interesse público e tudo que é bom. Como observou Raymond Williams⁵ (1976: 76), “diferentemente de todas as outras palavras que indicam organização social (estado, nação, sociedade etc.), esta parece nunca ser usada de forma desfavorável. (Shore, 1996: 116)

³ A tradução literal de passe-partout é chave mestra.

⁴ *Community (Seeking Safety in an Insecure World)* foi publicado em 2001. A edição em português, *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, foi publicada em 2003, pela Editora Zahar.

⁵ WILLIAMS, Raymond. Keywords. London: Fontana/ Croom Helm, 1976

Essa visão a priori positiva de comunidade talvez seja uma das chaves para compreendermos o porquê de o termo ser tão utilizado atualmente em contextos diversos. Uma hipótese é que a palavra *comunidade*, pelas sensações que evoca, traga consigo uma espécie de validação: se determinada ação carregar o termo “comunitário”, é considerada, a princípio, como positiva, como algo bom. A ação seria, assim, legitimada por visar a um suposto “bem comum”, como se representasse a aprovação da coletividade em questão e expressasse uma “vontade comum”.

Shore destaca que a palavra *comunidade* “foi apropriada por políticos, planejadores e arquitetos para legitimar planos de ação em nome do interesse público, por mais implausível que possa ser a realidade” (Shore, 1996: 116). O autor chama a atenção, deste modo, para o risco de o termo comunidade ser usado como uma chancela para legitimar ações e projetos.

A visão de que uma ação comunitária está sempre a serviço do “bem comum” inibe o questionamento acerca dos objetivos desta ação, assim como dos interesses que estão em jogo ao desenvolvê-la ou financiá-la. Não se problematiza, por exemplo, o que seria esse “bem comum” ou se os integrantes da coletividade se sentem representados nessa “vontade comum”. Não se questiona se essa ação é fruto do diálogo com aquela coletividade ou imposição baseada na premissa “nós, como detentores do saber, sabemos o que é melhor para vocês”. Vemos assim que o termo *comunidade* pode ser usado com a finalidade de angariar aprovação, aceitação, consentimento e legitimidade.

Essa apropriação do termo, no entanto, não é algo exclusivo de políticos e arquitetos. Em contextos educativos e culturais não é difícil encontrarmos projetos, seja de institutos privados ou de organizações não-governamentais, com ou sem parceria com o Estado, que legitimam suas ações justificando que atuam em contextos comunitários. O foco, nesses casos, não está na proposta pedagógica ou nos objetivos da ação; o que é considerado relevante é que a ação seja realizada *na* comunidade. O teor dessa ação, muitas vezes, não é questionado – como se o fato de ser realizada na comunidade fosse o suficiente para atestar a sua legitimidade.

É preciso lembrar ainda que, no Brasil, o termo *comunidade* é usado, em muitas circunstâncias, para se referir à favela. Trocar um termo que carrega o estigma da pobreza e violência por outro que sugere características positivas

¹ Fonte: <https://dicionariodoaurelio.com/comunidade> – consultado em 10/02/2017.

² Fonte: <https://www.sinonimos.com.br/comunidade/> – consultado em 10/02/2017.

pode ser visto como estratégia para amenizar a problemática em questão, como se o fato de pintar a situação com cores menos fortes desse ao quadro social um aspecto menos chocante. Birman⁶ (2008) aponta que o emprego do termo *comunidade* tem como intenção contornar o valor negativo que a expressão *favela* carrega. Seu uso indicaria assim uma relação de cortesia para com os moradores desses locais que sofrem como a identificação negativa. Todavia, a autora reforça que “o eufemismo, no entanto, não afronta o estigma” (Birman, 2008: 106). Ou seja, mudar a nomenclatura não pressupõe enfrentar as questões sociais necessárias para reverter o quadro de desigualdade e violência nem impede que a população seja identificada com os aspectos negativos atribuídos à favela. O termo *comunidade* em seus “usos eufemísticos não é capaz de impedir a associação da pessoa com os traços negativos provenientes dessa identificação; somente indica a suspensão destes pelo uso momentâneo de aspas que podem ser retiradas quando for preciso” (Birman, 2008: 107).

A autora procura perceber como e com quais intenções o termo *comunidade* é acionado no quadro de criminalização dos territórios favelados. Nesse sentido, Birman destaca um aspecto interessante:

Parece-me recorrente o uso de eufemismos quando aqueles que produzem as identificações e participam dos mecanismos de sua aplicação precisam negociar com as populações por eles identificadas. Em circunstância de negociação, como em contatos eleitorais e políticos, em inaugurações de obras públicas, entre outras atividades, favelas são tratadas como comunidades e seus moradores como cidadãos, capazes de exercer os seus direitos, como, por exemplo, aquele do voto. (Birman, 2008: 106)

Letícia Freire⁷, doutora em Antropologia, corrobora esse ponto de vista.

Por sua vez, entre políticos e representantes do poder público, “comunidade carente” e “favela” são categorias utilizadas em situações de negociação semelhantes, isto é, quando pretendem ressaltar a necessidade de benfeitorias (realizadas ou prometidas) nessas localidades e justificar intervenções de enfrentamento do tráfico de drogas. (Freire, 2009: 110)

⁶ Patrícia Birman possui doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), realizou um pós-doutorado na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. Atualmente, é professora titular de Antropologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

⁷ Letícia Freire é professora adjunta do Departamento de Ciências Sociais e Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (DCSE/UERJ) e membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas, da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (PPGEC/FEBF-UERJ).

Vemos, assim, que a opção pelos termos *comunidade* e *favela* faz parte de um intrincado jogo de poder. Ambas as autoras enfatizam a relação de negociação que envolve a escolha do termo a ser empregado. Podemos observar, por exemplo, como os meios de comunicação lidam com essas palavras. A maioria das notícias cuja manchete faz uso do termo *favela* estão associadas a situações de violência: “Ação do Bope termina com quatro mortos e um ferido em favela do Rio” (O Estado de S. Paulo, 25/05/2017); “Tiroteio na favela do Pavão-Pavãozinho, no Rio, deixa um morto e três feridos” (extra.globo.com, 28/06/2017); “Morre jovem baleado em ação da Rota na Favela do Moinho” (g1.globo.com, 27/06/2017). Embora o termo *comunidade* apareça nos textos das notícias como sinônimo de *favela* (“morava

na comunidade”, “moradores da comunidade”, “operação na comunidade”), a opção por usar *favela* no título não é fortuita. A associação de *favela* com violência e, conseqüentemente, com a necessidade de intervenção da polícia é algo evidente nesse tipo de discurso.

Dependendo do que se quer enfatizar, no entanto, a imprensa opta por um termo ou outro. Podemos observar como o mesmo local é retratado em duas diferentes manchetes: “Como uma professora transformou a favela onde vive em Florianópolis” (noticias.uol.com.br, 17/11/2016) e “Comunidade do Monte Serrat recebe projeto que revitalizou e deu mais cor ao bairro” (Notícias do Dia/ ndonline.com.br, 01/07/2017). A primeira manchete vale-se do termo *favela* para enfatizar a ideia de superação, enquanto a segunda utiliza *comunidade* para valorizar a ação social realizada por ONGs e empresas no local. A opção certamente não é aleatória. Outro exemplo: “Manifestantes protestam contra a violência na favela da Maré” (site UOL, 24/05/2017); “Imaginou fazer parte de uma orquestra sinfônica e tocar para o Papa Francisco em pleno Vaticano? O grupo de músicos da Orquestra Maré do Amanhã, da comunidade da Maré no Rio Janeiro, viveu essa emoção (...)” (Gshow, 21/05/2017). Quando associada à violência, a Maré é tratada como *favela*; quando o objetivo é enfatizar uma ação considerada positiva, o termo empregado é *comunidade*. Vemos assim que a escolha do termo revela não apenas um ponto de vista diferente sobre o local, mas evidencia que há interesses em jogo nessa escolha.

Não podemos, desse modo, nos furtar a refletir sobre as implicações que o uso do termo *comunidade* acarreta. Associar os termos *teatro* e *comunidade* implica lidar com as tensões deflagradas pelo conceito de *comunidade*. Ao estabelecer como denominador comum das práticas teatrais um conceito impreciso, sujeito às manipulações, a abordagem do *Teatro em*

Comunidades fixa suas bases em um terreno nebuloso exigindo, portanto, um olhar crítico bastante aguçado no trato das questões relativas a esse recente campo de estudo.

Teatro em Comunidades: um campo emaranhado

A definição de *Teatro em Comunidades* formulada por Márcia Nogueira⁸ e usada para conceituar este campo no Brasil é a seguinte:

Trata-se de um teatro criado coletivamente, através da colaboração entre artistas e comunidades específicas. Os processos criativos têm sua origem e seu destino voltados para realidades vividas em comunidades de local ou de interesse. De um modo geral, mesmo usando terminologias diferentes, esboça-se um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a partir de improvisação. Cada terminologia, a seu modo, guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador. Do meu ponto de vista podemos, no Brasil, chamar essas práticas de Teatro em Comunidades. (Nogueira, 2008: 4-5).

⁸ Márcia Pompeo Nogueira é professora efetiva na Universidade do Estado de Santa Catarina, possui graduação em Pedagogia pela Universidade de São Paulo (1980), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1993) e doutorado em Drama - University Of Exeter (2002). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro na Comunidade, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro em comunidade, teatro para o desenvolvimento.

Nogueira salienta o caráter educativo da prática teatral, mas ressalta que ele pode ser entendido ou não como transformador. Segundo a terminologia freireana, seria possível dizer que a prática teatral pode ser encarada como educação “bancária” ou educação “problematizadora”. Neste caso, o sentido atribuído à prática educativa e teatral é radicalmente distinto.

De acordo com Freire (2009), a educação voltada para a manutenção da estrutura social tal como ela se encontra, desigual e opressora, é denominada de concepção “bancária”. Segundo esta concepção, baseada em uma postura depositária de informações, o educador ocupa o lugar central, como sujeito da ação, e cabe aos alunos, como objetos da ação, somente a acumulação e reprodução das informações, ajustando-se passivamente a essa estrutura. O saber seria, então, uma doação daquele que sabe para aquele que não sabe, daquele que fala para aquele que escuta, daquele que decide para aquele que segue a decisão do outro. A educação “bancária” se propõe, deste modo, a adaptar, a ajustar as pessoas ao sistema. A chamada “educação progressista, libertadora ou problematizadora”, pelo contrário, tem como objetivo a transformação do mundo, das relações de desigualdade e opressão. Conforme essa abordagem, há o entendimento de que formar é muito mais do que puramente treinar, que educar não é transferir conhecimento, do sujeito para o objeto, mas criar possibilidades para sua produção ou construção. O processo educativo, na perspectiva problematizadora, se constrói de forma dialógica, de sujeito para sujeito. Há o entendimento de que o “saber de experiência feito” do educando precisa ser reconhecido, valorizado e problematizado, visando à construção de um conhecimento complexo que envolve o ponto de vista e as experiências do educador e dos educandos. Compreende-se, assim, que o ser humano está em construção e dialogicamente construindo o mundo.

Nogueira propõe uma divisão do Teatro em Comunidades em três categorias que se diferenciam em função da menor ou maior participação das pessoas da comunidade na decisão dos objetivos e métodos do processo teatral: Teatro *para* Comunidades, Teatro *com* Comunidades e Teatro *por* Comunidades.

O Teatro para Comunidades “inclui o teatro feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão sua realidade. Caracteriza-se por ser uma abordagem de cima pra baixo, um teatro de mensagem” (Nogueira, 2007: 2). Não existe, desta forma, a participação das pessoas da comunidade, sua visão de mundo e perspectivas não são levadas em consideração pelos artistas, que, neste caso, se colocam como únicos detentores do saber.

O Teatro com Comunidades parte da investigação de uma determinada

comunidade para a criação de um espetáculo; deste modo, “tanto a linguagem, o conteúdo – assuntos específicos que se quer questionar – ou a forma – manifestações populares típicas – são incorporados no espetáculo” (Nogueira, 2007: 2). Muitas vezes, a escolha por esta modalidade está ligada à ampliação da eficácia política do espetáculo, como uma forma mais eficiente de se comunicar com um público específico, mas a participação efetiva das pessoas da comunidade ainda é restrita.

O Teatro por Comunidades inclui as próprias pessoas da comunidade nas decisões e no processo de criação teatral. “Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral” (Nogueira, 2007: 2).

Marina Henriques Coutinho⁹ afirma que “se fosse possível ‘medir’ o grau de participação comunitária, poderíamos, aproveitando os critérios de Prenkti e Nogueira, imaginar uma escala que flutuaria entre as iniciativas mais ‘de cima para baixo’ (para a comunidade) até as mais ‘de baixo para cima’ (pela comunidade)” (Coutinho, 2012: 138).

O nível de participação das pessoas da comunidade é, portanto, visto como um critério para estabelecer as categorias descritas acima. No entanto, a nosso ver, não se trata apenas de uma questão de gradação, mas de sentido. O objetivo da prática teatral em cada uma das categorias é diferente.

Vemos assim que o rol de nomenclaturas utilizadas para referir-se à relação entre teatro e comunidade é amplo: teatro *na* comunidade, teatro *em* comunidade, teatro *para* comunidade, teatro *com* comunidade, teatro *pela* comunidade, teatro e comunidade. Não podemos dizer que a escolha de determinada preposição ou conjunção não tenha importância. A escolha, neste caso, indica o sentido da prática teatral, uma vez que a abordagem do Teatro para Comunidade é, por exemplo, radicalmente oposta ao Teatro pela Comunidade.

⁹ Marina Henriques Coutinho é professora do Departamento de Ensino do Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Ensino das Artes Cênicas (PPGEAC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É doutora em Artes Cênicas (UNIRIO), mestre em Teatro (UNIRIO), atriz e bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

Observamos desse modo que o termo Teatro em Comunidades é usado, no Brasil, para referir-se tanto ao local e ao contexto em que acontecem as práticas teatrais (na, em), quanto para indicar o sentido dessas práticas (para, por), que por vezes são radicalmente opostas. Essa imprecisão gera, sem dúvida alguma, interpretações ambíguas. E, levando em consideração que comunidade “tornou-se uma palavra de ordem carregada de associações emotivas de inteireza, coesão, comunhão, interesse público e tudo que é bom” (Shore, 1996: 116); que “ela sugere uma coisa boa: o que quer que ‘comunidade’ signifique, é bom ‘ter uma comunidade’, ‘estar numa comunidade’” (Bauman, 2003: 7), as interpretações tenderiam, desse modo, a considerar toda e qualquer prática de Teatro em Comunidade como algo bom e positivo, independentemente dos objetivos a que se propõem essas ações. O que se revela extremamente inconsistente, uma vez que as perspectivas de educação bancária que observamos nas práticas de Teatro para Comunidade, e de educação problematizadora encontradas nas ações do Teatro por Comunidade, apresentam-se, assim, completamente embaralhadas. Com objetivos completamente distintos, essas duas abordagens apresentam-se dissolvidas no termo Teatro em Comunidades e são associadas ao discurso positivo das ações comunitárias. É perceptível, desse modo, que o emaranhado campo do Teatro em Comunidades apresenta questões significativas e exige daqueles que se aventuram nessa área um aguçado olhar crítico. Estar atento para o risco do termo ser usado como uma chancela, pretensamente acima de qualquer suspeita, para legitimar práticas teatrais, é um desafio que, sem dúvida, precisa ser enfrentado.

Referências Bibliográficas

- Bauman, Z. (2003). *Comunidade – a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Birman, P. (2008). Favela é comunidade? In: SILVA, L. (Org.). *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Coutinho, M. (2012). *A favela como palco e personagem*. Rio de Janeiro: FAPERJ.
- Freire, L. (2009). Favela, bairro ou comunidade? Quando uma política urbana torna-se uma política de significados. *Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, v. 1, pp. 95-114, 2009.
- Freire, P. (2008^a). *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra.
- _____. (2008^b). *Pedagogia da Esperança*. São Paulo: Paz e Terra.
- _____. (2009). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Nogueira, M. (2007). Tentando definir o Teatro na Comunidade. *IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE*.
- _____. (2008). Teatro em comunidades, questões de terminologia. *ANAIS do V Congresso da ABRACE*.
- _____. (2015) Um olhar sobre o Teatro em Comunidades no Brasil. In: CRUZ, H. (coord.). *Arte e Comunidade*. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Peruzo, C. & Volpato, M. (2009). Conceitos de comunidade, local e região: inter-relações e diferença. *Libero (FACASPER)*, vol. 12, n. 24, pp. 139-152, dez de 2009. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/libero/article/viewArticle/6790> (Acesso em 30/01/2017)

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo refletir sobre o emaranhado conceitual que envolve a área, em expansão no Brasil, denominada Teatro em Comunidades. O rol de nomenclaturas utilizadas para referir-se à relação entre teatro e comunidade é amplo: teatro *na* comunidade, teatro *em* comunidades, teatro *para* comunidade, teatro *com* comunidade, teatro *pela* comunidade, teatro *e* comunidade, teatro comunitário. Vemos assim que enquanto algumas nomenclaturas indicam o sentido da prática teatral (*com*, *para*, *pela*) outras relacionam-se ao contexto em que ela acontece (*em*, *na*). Deste modo nosso intuito é problematizar os termos utilizados visando compreender em que medida a palavra comunidade – conceito tão amplo usado para descrever agrupamentos que variam de bairros, vilas, até grupos étnicos, segmentos religiosos, redes de relacionamento na internet e organizações internacionais – é capaz de explicitar a especificidade da prática teatral. A ideia de trabalhar com “pessoas comuns”, com não atores, pressupõe um processo de aproximação e apropriação da linguagem teatral cujo caráter é eminentemente pedagógico. Nesse sentido a pesquisa busca refletir sobre a relevância do fazer e fruir teatro, de modo a conceber processos teatrais em que a construção de um discurso teatral próprio é privilegiada: atuar como sujeito, autor, criador, capaz de exercitar a autonomia crítica e criativa frente ao teatro e ao mundo. A relação com o território no qual a prática teatral se realiza mostra-se um dado significativo neste contexto.

Palavras-chave: Teatro e Educação; Teatro e Comunidade; Pedagogia do Teatro.

Abstract

This presentation aims to reflect on the conceptual entanglement that surrounds this segment called Theater in Communities, currently growing in Brazil. There is a wide roster of nomenclatures in Brazilian Portuguese used to refer to the relationship between theater and community. Keeping in mind their fundamental meaning they could be translated as: theater *in the* community, theater *in* communities, theater *to the* community, theater with *the* community, theater *for the* community, theater *and the* community, community theater. This way we comprehend that, while some nomenclatures refer to purpose of the theatrical practice (*in*, *to*, *for*) others relate to the context in which it happens (*in*, *in the*). This way, our goal is to problematize the terms used in order to understand the extent to which the word “community” – with such a broad concept, being used to describe groups of people ranging from neighborhoods, towns, up to ethnic groups, religious segments, Internet networks and international organizations – can explain the specificity of the theatrical practice. The idea of working with “ordinary people”, with non-actors, presupposes a process of approximation and appropriation of the theatrical language, which has an eminently pedagogical character. In this sense, this research seeks to think over the relevance of doing and enjoying the theater, in order to conceive a theatrical process that prioritizes the construction of its own: acting as author, creator, actor capable of exercising critical and creative autonomy before the theater and the world. The connection with the territory in which the theatrical practice takes place is a significant data in this context.

Key words: Theater and Education; Theater and Community; Theater Pedagogy

Biografia

Terena Zamariolli é mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, na área de Pedagogia do Teatro; possui graduação em Artes Cênicas – Licenciatura, também pela Universidade de São Paulo; possui especialização *Lato Sensu* em “Ecologia, Arte e Sustentabilidade” pela Universidade Estadual Paulista; fez diversos cursos relacionados a área de educação, entre eles “Educação Popular em Direitos Humanos” no Instituto Paulo Freire. Atua como educadora de teatro em escolas, programas culturais da prefeitura de São Paulo e organizações não governamentais desde 2007.

Biography

Terena Zamariolli holds a Master's Degree in Pedagogy of Theatre from Scenic Arts Post Graduation Program of University of São Paulo; she also has a graduate degree in Scenic Arts, also from University of São Paulo; she has *Lato Sensu* specialization in “Ecology, Art and Sustainability” from University Estadual Paulista; has taken part in several courses related to the educational field, like “Popular Education in Human Rights” in Paulo Freire Institute. Works as Theater teacher in schools, cultural programs from São Paulo City Hall and non-governmental organizations since 2007.

EIXO 2

DIÁLOGOS
COM O TER-
RITÓRIO

PROCESSOS ARTÍSTICOS COMUNITÁRI- OS E CIDADE: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Evelyn Furquim Werneck Lima
(PPGAC/LEGT5, UNIRIO, BR)
Pesquisador 1-B do CNPq

Em artigo publicado em 2017, Marcia Pompeu conceitua com muita propriedade três possibilidades de se trabalhar processos artísticos com relação às comunidades: teatro em comunidades, teatro com comunidades e teatro por comunidades¹. Citando Baz Kershaw, a autora concorda que toda comunidade é parecida no que diz respeito às diferenças internas que abriga e ao papel de mediação que assume entre o indivíduo e a sociedade. Kershaw cita dois tipos de comunidade: ‘comunidade de local’ e ‘comunidade de interesse’. Nesta reflexão, discuto os trabalhos de grupos artísticos na comunidade, referindo-me portanto à ‘comunidade de local’ que é criada por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, em uma área delimitada geograficamente, sendo necessário que o conteúdo e/ou a forma deste teatro dialogue com a comunidade (Kershaw, 1992, p. 31; Pompeu, 2017, p. 13).

Para aprofundar os estudos dos processos artísticos comunitários e as possibilidades de interlocução com as cidades, urge entender que, na contemporaneidade, a sociedade de consumo transformou a noção de arte e de cultura. Os espetáculos tem que apresentar rentabilidade e a indústria cultural vende produções uniformizadas e sem real valor. A cultura de massa deixou de ser uma verdadeira cultura e passou a ser uma indústria que se baseia na padronização e na produção em série. Cabe também lembrar que o conceito de indústria cultural foi sendo formulado na obra de Theodor Adorno antes de ganhar sua formulação mais conhecida em *Dialética do Esclarecimento* (1991), escrita em parceria com Max Horkheimer, publicada em 1944 em versão preliminar e em 1947, na formatação definitiva. A indústria cultural, segundo Adorno e Horkheimer, possui padrões que se repetem com a intenção de formar

uma estética ou percepção comum voltada ao consumismo. Estes autores sugerem fontes alternativas de arte e de produção cultural, que promovam o mínimo de conscientização possível no público.

Em recente livro, a pesquisadora Claudia Seldin aprofunda os estudos sobre o desejo dos administradores urbanos no sentido de transformar suas cidades em “capital de cultura”, uma tendência global, evidenciada até o início do século XXI, pela busca de uma imagem de cidade repleta de equipamentos culturais e opções de lazer e entretenimento espetaculares (Seldin, 2017: 13)²

Como tática cereteaudiana³ para enfrentar a estratégia da sociedade do espetáculo, mais recentemente, estão sendo privilegiadas as “ações culturais” – iniciativas de caráter contra hegemônico, calcadas em manifestações artístico-culturais diversas tais como artesanato, cinema, dança, música, teatro, entre outras, e implementadas em favelas e áreas periféricas do Rio de Janeiro. Esta tática tem resultado em uma “(...) preocupação maior com o desenvolvimento social em escala local.(...) Tais processos de resistência por meio da cultura têm se verificado na busca pelo sentimento pleno de pertencimento à cidade” (Seldin, 2017: 16)

¹ Segundo Pompeu, no percurso assumido pela prática de Teatro na Comunidade existem basicamente estes três modelos, frutos de uma evolução histórica. O que existe de comum entre todos esses modelos é que “são representados fora dos holofotes do teatro metropolitano” (Pompeu, 2017).

² No Rio de Janeiro, por exemplo, o ex-prefeito Eduardo Paes implementou o Projeto Porto Maravilha na área portuária e contratou o arquiteto Santiago Calatrava para projetar o Museu do Amanhã no intuito de atrair investimentos do setor imobiliário.

³ Ver o conceito de “táticas” em Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano – práticas de fazer* (1994).

Sabe-se que os equipamentos culturais criados especificamente para atender à indústria do entretenimento e para fortalecer a imagem do poder - seja político ou econômico - contribuem para aumentar os processos de segregação, exclusão social, política, espacial e territorial. Apesar da diminuição das fronteiras da modernidade líquida identificada por Zigmund Bauman (2001), criam-se barreiras invisíveis para que as populações de menor renda possam frequentar esses equipamentos.

O objetivo deste artigo é discutir de que maneira os processos artísticos comunitários têm colaborado para estabelecer um diálogo possível com a cidade, cada vez mais submissa à sociedade do espetáculo e profundamente voltada para os interesses capitalistas.

Cabe lembrar que o edifício teatral específico - em geral projetado por um arquiteto do *star-system* - tem sido implantado em bairros ou centros urbanos como uma das expressões do *City Marketing* adotado pelo capitalismo tardio sem quaisquer consultas às populações residentes. A consequente valorização da terra nas áreas adjacentes com aumento de aluguéis impede que os habitantes de menor renda permaneçam nesses bairros, acabando por promover-lhes a expulsão. Vale acrescentar que os equipamentos culturais da arquitetura do espetáculo de um modo geral não estimulam a participação dos pedestres, visto que se destinam explicitamente às elites. Os melhores exemplos desta afirmativa são a Cidade das Artes no Rio de Janeiro, projetada pelo arquiteto Christian de Portzamparc e o Teatro da Ópera de Guangzhou, na China, projetado pela arquiteta Zaha Hadid.

Como forma de resistência e alternativa à mercantilização da cultura, muitos grupos teatrais e diretores visionários têm se voltado para o trabalho nas comunidades num esforço de exercer a cidadania, em geral naquelas áreas

ditas opacas e periféricas que produzem uma cultura espontânea e trabalham na interseção entre o teatro, a arte e o espaço da cidade. Três teóricos que investigaram a produção do espaço de maneiras diversas auxiliam a compreender o que são as áreas nobres e as áreas excluídas das cidades.

No livro *Espaços de Esperança* (2004), o geógrafo inglês David Harvey enfoca as profundas contradições existentes no espaço urbano, no qual as políticas públicas adotadas para beneficiar a iniciativa privada empresarial produzem espaços destinados à reprodução do capital em detrimento do uso pela população menos favorecida que, em geral, tem que ceder espaço aos grandes empreendimentos. Em *Cidades Rebeldes*, este mesmo autor, com base no trabalho *O Direito à Cidade* de Henri Lefebvre (1967), afirma que as insurgências de alguns movimentos sociais, cada um com sua pauta, juntam-se, pois, de alguma maneira todas evocam o direito à cidade, o direito à vida urbana no cotidiano (Harvey, 2014: 10).

Na obra intitulada *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2000), o também geógrafo Milton Santos procura explicar o processo de globalização e as possibilidades de construção de um outro mundo possível. No que tange ao espaço geográfico, Santos afirma que "(...) a partir do espaço geográfico cria-se uma solidariedade orgânica, o conjunto sendo formado pela existência comum dos agentes exercendo-se sobre um território comum (2001: 109). Em *A natureza do espaço*, Santos já havia definido o espaço como (...) algo dinâmico e unitário, onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não (Santos, 1999: 46). Para este autor, os objetos aos quais se refere são cada vez mais produtos da ação

humana por meio do trabalho, e seu valor no modelo contemporâneo está na sua eficácia, na sua contribuição para a produtividade. No entanto, a ciência, a técnica e a informação não se distribuem de maneira homogênea, o que estabelece desigualdades de um novo tipo que Santos classifica de áreas de densidade 'luminosas' e áreas mais ignoradas pelo poder público que ele designa de 'opacas', podendo existir paralelamente diferentes situações intermediárias.

Nas áreas 'luminosas', prevalecem as ações hegemônicas que demandam elevados investimentos em ciência e inovação técnica que permitem intensificar os fluxos de capitais, de serviços e de mercadorias. Considero que existe uma certa relação entre a definição de Santos para áreas 'luminosas' e as áreas submetidas às estratégias conceituadas por Michel de Certeau em seu livro *A invenção do cotidiano. Artes de Fazer* (1994), visto que em geral essas áreas correspondem às ações impositivas de quem está no poder. Também considero essas áreas 'luminosas' como aqueles espaços beneficiados por investimentos que visam ou ao lucro ou à afirmação do poderio político e econômico, inseridas, portanto, na categoria de "representação do espaço", tal como conceituada por Henri Lefebvre em *La production de l'espace* (1974) ou seja, áreas concebidas e relacionadas à instituição da ordem, intelectualmente, e, portanto, ligadas a códigos preestabelecidos que ignoram o desejo dos habitantes. Nas áreas 'opacas', os investimentos são reduzidos e os fluxos mais lentos. Assim, no espaço da cidade existem e convivem fluxos mais velozes e eficientes e fluxos mais vagarosos. Neste caso associo essas áreas às táticas que as populações mais desassistidas tem que criar para sobreviver, conforme definiu De Certeau em seu livro *A invenção do cotidiano. Artes de Fazer* (1994), visto que em geral estas táticas correspondem às formas sub-reptícias com as quais as pessoas reagem às coerções do poder, contra as quais não podem lutar abertamente.

No entanto, pode-se também afirmar que, nessa situação, essas áreas se transformam em "espaços de representação", que na concepção de Lefebvre significam espaços que podem assumir um simbolismo espacial que se desenvolve expressando principalmente por experiências sociais (Lefebvre, 1974). Observa-se que esta transformação pode ocorrer em áreas de comunidades que conseguem alguma visibilidade pelas ações culturais e sociais que criam.

Se Lefebvre e De Certeau são contundentes em seus conceitos sobre a "cidade partida", Santos entende que possa existir uma outra espécie de globalização que permita promover uma mudança radical das condições atuais, de modo que a centralidade de todas as ações seja localizada no homem (Santos, 2000: 147). Para ele, um outro uso político da técnica deveria ser orientado para atender às necessidades dos menos

favorecidos e seria o caminho para a construção de uma sociedade mais justa e verdadeiramente centrada nas pessoas.

Uma ação comunitária voltada para as artes nessas zonas ‘opacas’, certamente reduz as diferenças entre o morro e o asfalto, considerando que grande parte dos morros do Rio de Janeiro foi ocupada por uma população abandonada, desde que a primeira favela se instalou no Morro da Providência nos anos 1880. Também existem os espaços ‘opacos’ em áreas planas e com certeza há outros tipos de comunidade não necessariamente de baixa renda, tais como comunidades de idosos, de pessoas portadoras de necessidades especiais, de crianças, de presos, de doentes hospitalizados, entre muitas outras, que não estão em análise nesta reflexão.

Como pretendo focar arte, teatro e comunidade em diálogo com o espaço público, consciente de que os investimentos públicos têm sido muito reduzidos ou que simplesmente não existem, chamo a atenção para a importância dos grupos comunitários, aqui entendidos como ‘comunidade de local’, conceito definido por Kershaw implicando que a estética de suas performances deve ser talhada pela cultura própria da comunidade e de sua audiência (Kershaw, 1992: 5). As ações culturais exercidas nas zonas “opacas” podem ser compreendidas como iniciativas de grupos comunitários, que mantêm forte relação com o espaço urbano nos quais se inserem e que procuram atuar em direção à transformação e ao desenvolvimento social, por meio de diferentes práticas e linguagens culturais⁴.

⁴Quando Santos, em a Natureza do Espaço (1996) se refere a um “espaço geográfico híbrido”, já concorda que a contemporaneidade não trabalha mais com conceitos puros. Aplicando esta hipótese a esta reflexão, entendo que esses espaços “opacos” possam ser espaços já citados e divulgados, mas que sejam primordialmente ocupados por populações heterogêneas com relevância para as de baixa-renda.

Os habitantes desses espaços “opacos” produzem uma cultura genuína e muitas vezes duradoura. Tanto as artes cênicas quando as artes visuais e a música têm eclodido nas periferias, bastando lembrar que, apesar de existirem mais de vinte casas de espetáculo oficiais na Praça Tiradentes na área central do Rio de Janeiro até a metade do século XX, nas cercanias degradadas surgia a forma mais duradoura e característica da nossa música: o samba (Vaz, 2014: 199).

A pesquisadora britânica Juliet Rufford enfatiza que a experiência comunitária exitosa sobre o espaço é aquela que é marcada qualitativamente de maneira diferente da cidade do espetáculo e que apresenta a habilidade para transformar-nos de espectadores-consumidores em participantes ativos e com vontade própria” (Rufford, 2017: 5). Ela chama a atenção para o fato de:

Em incontáveis lugares das avançadas economias do mundo, as cidades apresentam uma nova visualidade delirante e os edifícios aparecem como verdadeiras declarações cenoculturais ou como grandes telas na escala arquitetônica. Guy Debord já previra isto nos idos de 1967. Hoje, tal como temia Debord, nós alcançamos o ponto em que as imagens vendáveis do e para o espaço urbano não parecem suficientes para fazer face aos desejos político-econômicos da classe capitalista e o teatro e a performance se transformaram em novas oportunidades para participar de experiências do espaço. (Rufford, 2017: 5)⁵

⁵ in countless places across the world's advanced economies, cities display a kind of delirious new visuality, and buildings appear as sceno-sculptural statements or else as architectural-scale screens. Guy Debord foresaw this as early as 1967. Today, as Debord also feared, we have reached the point at which saleable images of, and for, urban space no longer seem sufficient to bring about the politico-economic aims of the capitalist class, and theatre and performance have been made to inject new opportunities for participation and play into our experiences of urban space. (Rufford, 2017: 5)

Assim, concordando com Rufford, entendo que atividades artísticas desenvolvidas com a comunidade no espaço público injetam realmente novas oportunidades participativas que podem prover o teatro, a dança e as artes visuais de forma bem mais ampla do que em espaços institucionais. Felizmente, contra os discursos dos reguladores da cidade que detêm o poder, surgiram os “discursos de resistência” – as lutas por parte dos excluídos, dos não contemplados pelas políticas públicas (Seldin, 2017; Vaz, 2014).

Muitos diretores e *performers* - que em anos recentes vem abandonando os imponentes teatros – ajudam a reforçar a dinâmica entre o teatro e a cidade. Alguns grupos de atores também desenvolvem um trabalho *site-specific* nas comunidades, trabalho esse criticamente antenado com as demandas de espaço e lugar. A questão de eliminar o ilusionismo e colocar em discussão na cena - com intensa participação dos espectadores - as contradições econômicas, dramas sociais e opressões típicas de uma sociedade estruturada pela luta de classes datam já do teatro moderno proposta por Bertolt Brecht e por Erwin Piscator, mas, na contemporaneidade, os espaços da cidade assumiram papel fundamental para garantir a inter-relação palco-plateia e a efetiva participação dos espectadores.

Em recente conferência, Rufford relatou uma experiência exitosa de um grupo teatral de Sevilha, que trabalha com a comunidade de La Carpa. O arquiteto Santiago Cirugeda montou um espaço para arte, circo e teatro em terreno ocupado pelo diretor teatral Jorge Barroso da Companhia de Teatro Varuma no sentido de desenvolver performances e divulgar os fundamentos do circo para esta comunidade paupérrima da cidade, no sul da Espanha, em especial entre 2010 e 2014, quando a comunidade ofereceu abrigo a desabrigados

ministrando oficinas e performances (Rufford, 2017). O trabalho representou a tática certaudiana daquela comunidade para vencer as estratégias do poder local. Nesta reflexão, pretendo discorrer sobre alguns processos artísticos comunitários no Brasil, e, em especial, na cidade do Rio de Janeiro.

Algumas experiências no âmbito do Brasil

No Brasil, no sentido de minimizar o processo de marginalização do indivíduo e negação dos direitos de cidadania de um grande contingente populacional de excluídos e sem recursos, além dos índices crescentes de criminalidade e violência, o teatro vem ampliando o número de projetos de inclusão por meio das universidades, das ONGs e coletivos de artistas (ver Telles, 2003: 68). Uma das ações de inclusão tem sido, entre outras, o desenvolvimento de teatro em comunidades.

Um dos pregadores do teatro comunitário, o teatrólogo brasileiro Augusto Boal idealizou o Teatro do Oprimido criticando o teatro tradicional dividido entre atores (ou aqueles que agem) e os espectadores (ou aqueles que assistem), e disseminando a atividade teatral

como um instrumento de libertação das classes desfavorecidas no intuito de romper com a estrutura rígida entre espectadores e atores. O teórico defende a possibilidade de os participantes-espectadores expressarem suas ideias, tomando parte ativamente da realização cênica. Boal acredita que todo o ser humano é capaz de atuar, e a poética do oprimido é essencialmente uma poética de libertação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si só. (Boal, 1975: 169) Segundo Telles, “o teatro tem necessariamente que se vincular à realidade, aos fatos concretos, mostrando como a sociedade se organiza e quais os mecanismos utilizados (táticas) para lutar contra a opressão das classes dominantes (Telles, 2003, p. 68). As propostas de Boal transformam a relação ator-espectador, que pode então participar ativamente na realização cênica.

Boal enunciou muitos trabalhos de teatro e comunidade em diferentes países do mundo, anunciando que o teatro tem possibilidades de fortalecer grupos comunitários dando-lhes voz para lutar pelos interesses destes mesmos grupos.

Cabe assinalar que, por meio de relatos pessoais, memórias e de um trabalho etnográfico, e, principalmente do viés sócio-político da abordagem e da real discussão do trabalho a desenvolver pela comunidade, pode-se enfrentar as questões a serem suscitadas sem incorrer em invasão cultural.

Há atualmente no Brasil muitas propostas de diferentes linguagens artísticas no contexto do espaço urbano, mas aquelas realmente ligadas ao teatro e em especial ligadas à pedagogia informal do teatro em comunidades não são tão numerosas. Destacam-se no Rio de Janeiro o trabalho da Companhia Marginal, do Afro

Reggae e do Nós do Morro, em São Paulo, o Grupo Ventoforte, em Salvador, o Bando de Teatro Olodum, e no Rio Grande do Sul Ói Nóis Aí Traveiz, que têm gerados expressivo retorno social aos jovens participantes das comunidades.

A Companhia Marginal, companhia profissional de teatro, nasceu de uma oficina de teatro da Redes da Maré em 2006. Ao longo de sua trajetória, manteve um núcleo estável de atores, consolidou uma equipe de colaboradores, produziu quatro espetáculos e cultivou um público próprio, que cresce a cada ano e acompanha cada uma de suas temporadas. Com o recurso de editais públicos, a companhia realizou nos últimos anos uma série de projetos de formação, produção e circulação. O grupo vem ocupando cada vez mais espaço na cena contemporânea do Rio de Janeiro. Em 2014, recebeu uma moção de louvor da Câmara Municipal do Rio de Janeiro por “representar o engajamento do teatro nos dias atuais”.

Formada por artistas com diferentes trajetórias que compartilham a confiança na potência de uma atuação coletiva e engajada, que descobriram no teatro e no fazer coletivo a sua forma mais potente de atuação no mundo, a Companhia Marginal vem ocupando cada vez mais espaço na cena contemporânea consolidando uma equipe de colaboradores e produziu cinco espetáculos: *Você faz parte de uma guerra? Qual é a nossa cara?*, *Ô, Lili*, *In_ Trânsito* e *Eles não usam tênis naique*.

Esta última peça, ambientada numa favela do Rio de Janeiro é um dos trabalhos mais recentes da Companhia Marginal. O espetáculo narra o reencontro de um pai e uma filha que não se viam há muitos anos. Ele foi traficante nos anos 1980, quando o comércio ilegal de drogas ainda mantinha um vínculo moral com a comunidade, ela é uma jovem traficante nos dias atuais. O espetáculo gira em torno de um

embate ideológico entre os dois personagens, representados em cena por quatro atores que se alternam sucessivamente nos dois papéis, num jogo cênico em que nenhuma posição é fixa e onde a ficção está sempre sob o risco da realidade. Este espetáculo espelha bem a realidade da comunidade e, simultaneamente, o êxito da experiência artística ali realizada.

Verifica-se que a Companhia Marginal procura transformar a realidade que cerca a comunidade. No teatro, eles fazem da cena uma frente de ação coletiva e de libertação pessoal. Para isso, investem em formação técnica e artística, e nos últimos anos vêm se instrumentalizando para buscar a consolidação – espaço, continuidade, circulação. A missão do grupo é construir soluções de sustentabilidade para a realização de projetos de pesquisa, criação, produção e democratização teatral, através de uma gestão coletiva e participativa; e atuar em diferentes espaços e para um público diversificado, contribuindo para a descentralização da difusão artística da cidade do Rio de Janeiro, através de um teatro autoral, contemporâneo e de qualidade, comprometido com a formação de um pensamento crítico e reflexivo. A criação do grupo parte sempre da observação direta e da reflexão, no sentido de conotar a resistência e criatividade presente nos grupos artísticos em espaços degradados

Outro grupo importante é o Afro Reggae, existente desde 1992, criado inicialmente em Vigário Geral, e que se dedica a várias formas de arte nas zonas “opacas” tal como conceituadas por Milton Santos. Atualmente, a Trupe de Teatro AfroReggae é formada por um grupo de atores com motivações especiais. Eles, que um dia foram alunos da oficina de teatro do Grupo Cultural AfroReggae, hoje apresentam a sua arte profissionalmente, exemplificando a transformação social que é a marca registrada do grupo.

Em 2016, o AfroReggae foi escolhido pela ONU para representar a luta contra a redução das desigualdades, um dos 17 Objetivos do Desenvolvimento Sustentável, que deverão ser adotados por mais de 150 países para combater a pobreza extrema, as desigualdades e as mudanças climáticas até 2030. Recentemente, o jornalista Luís Erlanger lançou a biografia do fundador e coordenador executivo do AfroReggae, intitulada “José Junior: No Fio da Navalha”. O AfroReggae, tem diferentes grupos que trabalham com orquestra, circo e samba, entre outros processos artísticos.

No âmbito da Universidade, várias parcerias têm contribuído com a efetiva realização do diálogo entre a universidade e a Maré, comunidade de baixa-renda no Rio de Janeiro. Destaca-se o Programa Teatro da Maré Espetáculos coordenado pela professora e pesquisadora Marina Henriques da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, que articula os alunos de Pedagogia do Teatro com experiências na comunidade da Maré (Coutinho, 2013). No subprojeto Maré de Espetáculos, o foco é a produção dos resultados artísticos que são sempre apresentados ao término de cada ano letivo. Este eixo de ação é especialmente importante por contribuir também com a política de formação de plateias nos locais em que ocorrem as atividades. A interpretação de parte do Complexo da Maré como um território de resistência cultural foi assinalada por Claudia Seldin em sua dissertação de mestrado (2008: 108).

As instituições parceiras estão comprometidas com a construção de uma rede de desenvolvimento sustentável, voltada para a transformação estrutural do conjunto de comunidades do Complexo da Maré, entre elas: Redes de Desenvolvimento da Maré (REDES), o Centro de Artes da Maré (CAM), a comunidade de Nova Holanda, a Arena Carioca Dicró (Penha) com o Observatório de Favelas e o Centro Municipal de Saúde Américo Veloso, em Ramos. Neste último local, a ação é supervisionada também pelas professoras Elza de Andrade (UNIRIO) e Clarisse Lopes (Universidade Estácio de Sá), no subprojeto vinculado Maré de Saúde, que integra ao Teatro em Comunidades, atividades de promoção de saúde.

Em 2016, o programa incluiu três núcleos de teatro permanentes (três grupos de adolescentes e um de adultos) localizados em diferentes comunidades da Maré. Cerca de setenta e cinco pessoas participaram regularmente das aulas de teatro no CAM, no CMS Américo Veloso e na Arena.

Todos os anos, como resultado dos processos teatrais desenvolvidos nos núcleos, o programa apresenta, no mês de dezembro, a Maré de Espetáculos. São montagens de peças teatrais dirigidas pelos formandos

em licenciatura da Unirio, que atuam como orientadores de núcleos a partir de textos de autores nacionais, internacionais e produções autorais, que são representadas pelos participantes do programa. Não se trata de trabalhar especificamente no espaço público, visto que os espetáculos têm sido apresentados em diferentes espaços. Mas de qualquer forma, é uma iniciativa muito corajosa e que tem dado muito resultado como comprovam os artigos da coordenadora publicados no Brasil e no estrangeiro. A referida professora já havia investigado trabalhos em outra comunidade, a do Nós do Morro, na Favela do Vidigal, na zona sul do Rio de Janeiro, cujos resultados foram publicados no livro que organizei, *Espaço e teatro*. O grupo Nós do Morro tem sido objeto de algumas teses de doutoramento.

Uma outra experiência de processos artísticos comunitários dialogando com a cidade ocorre com uma comunidade de uma ilha na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro: o Coletivo Cantareira dirigido pela também professora da Unirio, Liliane Mundim, cuja tese doutoral versou sobre o trabalho que desenvolve sobre o grupo formado por moradores e frequentadores da Ilha de Paquetá que se reúnem para idealizar produções de caráter artístico-cultural. Com base nas tradições populares, o Coletivo desenvolve a base para o questionamento nos processos de criação, tendo como mote principal a intervenção artística e cênica realizada na festa de São Roque, tradicional festejo em homenagem ao santo padroeiro da Ilha de Paquetá – que envolve toda a cidade que se prepara o ano todo para a comemoração do santo em agosto. O grupo produz também outros trabalhos que utilizam o espaço da rua, muitas vezes para reivindicar ações de serviços públicos e de proteção dos espaços tombados, mas também para proteger o patrimônio imaterial da pequena ilha (Mundim, 2016). Algumas das criações do coletivo, como *Autos de Natal*, *Folia de Reis*, *Curso Carnavalesco* e encenações diversas com temas dos mitos e lendas da Ilha de Paquetá se repetem a cada ano em diferentes épocas.

No interior de Minas Gerais, especificamente na cidade de Itabirito, destaca-se o Grupo de Teatro São Gonçalo de Bação, que foi objeto de pesquisa do professor Ramon Aguiar em sua dissertação em 2006 e tem contribuído para as reflexões e ações contínuas em Teatro e Comunidade formado por cidadãos do distrito de São Gonçalo do Bação não se caracteriza como grupo profissional ou amador e sim, como um grupo comunitário de teatro que conta com trinta e dois membros participantes diretos entre crianças, jovens, adultos e idosos cujas idades variam entre 06 e 94 anos (Aguiar, 2008).

À exceção das crianças e dos mais jovens, os demais participantes não tiveram oportunidade de estudar ou de completar seus estudos no ensino

fundamental e raramente tiveram acesso como espectadores a montagens teatrais, ocupando-se de seus afazeres cotidianos e exercendo funções de dona de casa, comerciários, costureiras, pedreiros, trabalhadores rurais, jovens estudantes, pensionistas, professores e outros profissionais. As peças visam a resgatar a história e a memória do lugar e criar o orgulho dos cidadãos menos favorecidos (Aguiar, 2016). Poderíamos ainda descrever e comentar outros vários trabalhos artísticos desenvolvidos em comunidades no Brasil, mas selecionei os citados neste artigo que trazem experiências inovadoras, discutidas e já divulgadas.

Conclusão

Para enfrentar a fragmentação da vida em comunidade na qual existe hoje a necessidade de autoafirmação do indivíduo em detrimento do coletivo em um mundo cada vez mais voltado para o consumo, entendo que estimular a arte nas comunidades venha a ser uma das possibilidades de exercer a cidadania plena. Nesse sentido, o teatro e a performance têm se mostrado meios eficazes neste diálogo com a cidade. O desafio para aqueles que estão preocupados com um teatro socialmente engajado é abrir o caminho entre os impasses do capitalismo contemporâneo por meio de práticas culturais nos espaços da cidade.

Urge desenvolver cada vez mais o teatro que apresentado nas ruas, nos espaços ditos não convencionais, repletos de calor, afeto, igualdade e humanidade, aquele teatro das periferias urbanas os quais as elites não frequentam. A própria cidade assume o papel do espaço cênico e os transeuntes se inserem

no ato teatral em uma forma democrática de participação de evento público. Instaure-se uma dimensão humana tanto no cotidiano do espectador quanto da cidade.

Entendo que os grupos aqui citados e muitos dos não citados referem-se aos processos artísticos comunitários que têm colaborado para estabelecer um diálogo possível com a cidade, em oposição à sociedade do espetáculo voltada para os interesses do capitalismo tardio. Como estou refletindo sobre o teatro na comunidade, com participação efetiva, não considero nesta reflexão experiências de um diretor encenar um ou dois espetáculos em comunidades menos assistidas sem existir um real envolvimento dos seus membros nas companhias teatrais, mas, considero, sobretudo, de experiências artísticas realmente comprometidas com a mudança social dos moradores das zonas 'opacas'.

Nos procedimentos junto às comunidades, o espaço social aparece na dimensão da prática espacial como uma cadeia ou rede de atividades ou interações interligadas, as quais por sua parte residem sobre uma base material determinada pela morfologia, pelo ambiente construído, significando o mundo assim como ele é ou seja, experimentado pelos seres humanos na prática de sua vida cotidiana, ou ainda como designou Lefebvre em *La production de l'espace* como um "espaço vivenciado". (Lefebvre, 1974).

Referências Bibliográficas

- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max. (1991), *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. [1947].
- Aguiar, Ramon Santana de. (2008), Espaço e memória: a construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo. In LIMA, Evelyn F.W. *Espaço e Teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, p. 213-228.
- Bauman, Zygmunt. (2001), Tempo/Espaço. (in) *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 107-149
- Bezega, Isabel; Aguiar, Ramon Santana de. (2016), Teatro, lócus e Comunidade. *Plural Pluriel*, [S.l.], n. 14, out. ISSN 1760-5504. Disponível em: ><http://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/28>> . Acesso: 09 set. 2017.
- Boal, Augusto. (1975), *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.
- Coutinho, Marina Henriques. (2013), Pesquisa, ensino e extensão no reencontro com o Complexo da Maré. *Revista Raízes e Rumos*, v. 1, p. 1.
- De Certeau, Michel. (1994), *A invenção do cotidiano: 1 artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.
- Harley, David. (2004), *Espaços de esperança*. 3ª Edição. São Paulo: Edições Loyola.
- Harley, David. (2006), *A produção capitalista do espaço*. 2ª edição. São Paulo: Annablume.
- Harley, David. (2014), *Cidades Rebeldes: do direito a cidade à revolução urbana*. Tradução Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes.
- Harley, David. (2002), O espaço como palavra-chave. *Revista GEOgraphia*. Rio de Janeiro: UFF, v. 14, n. 28, p. 8 - 39.
- Lefebvre, Henri. (2001), *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro (1968).
- Lefebvre, Henri. (1974), *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, Henri. (1999), *A revolução urbana*. Belo Horizonte: EDUFMG.
- Mundim, Liliane. (2016), O espaço da rua como território sitiado: astúcias e táticas do fazer coletivo. *Plural Pluriel*, [S.l.], n. 14, out. ISSN 1760-5504. Disponível em: ><http://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/35>>. Acesso: 09 set. 2017.
- Nogueira, Marcia Pompeo. (2017) "Teatro e Comunidades A experiência brasileira". Anais do EIRPAC, Porto, pp. 11- 26.
- Oliveira, Wellington de (2016), Cidade: território de experiência do teatro em comunidade. Dissertação. Faculdade de Artes/ UNB.
- Rufford, Juliet. (2017) Architecture, Theatre and the Culture of Late Capitalism. Conferência proferida em julho de 2017 no *Third International Conference on Architecture, Theatre and Culture*, Unirio.
- Santos, Milton. (1994), *Técnica, Espaço Tempo*. Globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec.
- Santos, Milton. (1999), *A natureza do espaço*. Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec.
- Santos, Milton. (2000), *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- Seldin, Claudia. (2017), *Imagens urbanas e resistências: das capitais de cultura às cidades criativas*. Rio de Janeiro: Rio Books.
- Seldin, C. (2008), As ações culturais e o espaço urbano: o caso do Complexo da Maré no Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado, PROURB/FAU/UF RJ, 2008.

Telles, Narciso. (2003), Teatro Comunitário: Ensino de Teatro e Cidadania. *Urdimento* n. 5, p.66-71

Vaz, Lillian Fessler. (2014), Equipamentos culturais nos espaços opacos – algumas considerações. In Paranhos, Katia, LIMA, Evelyn F.W., Collaço, Vera (org.). *Cena, Dramaturgia e Arquitetura*, p.185-202.

Sítios eletrônicos:

<http://redesdamare.org.br/blog/uncategorized/cia-marginal-2/>

<https://www.afroreggae.org/>

Resumo

Na contemporaneidade, o edifício teatral - em geral projetado por um arquiteto do star-system-tem sido implantado em bairros ou centros urbanos como expressão do City Marketing adotado pelo Capitalismo Tardio sem quaisquer consultas às populações residentes, impedindo que os habitantes permaneçam nesses bairros que, em virtude da valorização da terra, acabam por promover a expulsão das populações de menor renda. Como forma de resistência e alternativa à mercantilização da cultura, muitos grupos teatrais e diretores visionários têm se voltado para o trabalho com comunidades num esforço de cidadania, em geral naquelas áreas ditas opacas e periféricas que produzem cultura espontânea e trabalham na interseção entre o teatro, a arte e o espaço da cidade. As ações culturais nas zonas “opacas” podem ser compreendidas como iniciativas de grupos comunitários, que mantêm forte relação com o espaço urbano onde se inserem e que procuram atuar em direção à transformação e ao desenvolvimento social, por meio de diferentes práticas e linguagens culturais. Os habitantes desses espaços “opacos” produzem uma cultura genuína e muitas vezes duradoura. Tanto as artes cênicas quando as artes visuais e a música têm eclodido nas periferias, bastando lembrar que apesar de existirem mais de vinte casas de espetáculo na Praça Tiradentes na área central do Rio até a metade do século XX, nas cercanias degradadas surgia a forma mais duradoura e característica da nossa música: o samba. Pretende-se discorrer sobre dois processos artísticos comunitários na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras Chave: processos artísticos; teatro e comunidade; espaço urbano

Abstract

In contemporaneity, the theatrical building - usually designed by a star-system architect - has been implanted in neighbourhoods or urban centres as an expression of the City Marketing adopted by the Late Capitalism, without any consultation to the resident populations, preventing the low-income inhabitants from remaining in those districts and causing their expulsion from the area. As a form of resistance and an alternative to the commercialization of culture, many theatre groups and visionary directors have begun to work with communities in a citizenship effort, generally in the so-called “opaque” and peripheral areas, which produce spontaneous culture and work at the intersection between theatre, the arts and the space of the city. Cultural actions in “opaque” areas can be understood as initiatives of community groups, which maintain a strong relationship with the urban space where they are inserted and that seek to act towards transformation and social development, through different cultural practices and languages. The inhabitants of these “opaque” spaces produce a genuine and often lasting culture. Both the

performing arts and the visual arts and music have erupted in the outskirts, remembering that although there were more than twenty theaters in Praça Tiradentes at the central area of Rio until the middle of the twentieth century, in the adjacent degraded areas emerged the most lasting and characteristic form of our music: the samba. We intend to discuss two community artistic processes in the city of Rio de Janeiro

Keywords: artistic processes; theatre and community; urban space

Biografia

Evelyn Furquim Werneck Lima é graduada em Arquitetura, pós-graduada em Urbanismo, mestre em Artes Visuais, doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997), com doutorado sanduiche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (1994) e pós-doutorado em Artes pela Université Paris X. Atualmente é professora titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, onde coordena o Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. Líder dos Grupos de Pesquisa Estudos do Espaço Teatral e Estudos de Áreas Históricas- Memória, Espaço e Projeto Urbano. Cientista do Nosso Estado (FAPERJ 1999-2002 e 2009-2012). Tem experiência nas áreas de Arquitetura e de Artes, investigando principalmente sobre: patrimônio cultural, história da arquitetura, arquitetura teatral, história da cidade e do urbanismo. É membro titular do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural, do Theatre Architecture Working Group (International Federation of Theatre Research), do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone (Paris-Ouest Nanterre) e do GT História das Artes do Espetáculo da ABRACE. Foi membro titular dos Conselhos Deliberativos do CREA-RJ e do IAB-RJ. Foi Diretora Geral do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (1990-1992), Assessor-Chefe do Conselho Municipal de Política Urbana do Rio de Janeiro (1993-1997) e Coordenadora da Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto Metodista Bennett (1998-2005). Autora dos livros premiados *Arquitetura do Espetáculo - Teatros e Cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia (UFRJ/2000)* e *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia (SMC/1990 e 1995)*. Publicou também *Das vanguardas à tradição (7Letras/FAPERJ/2006)* e organizou *Cena, Dramaturgia e Arquitetura (7 Letras/CNPq, 2014)*, *Arquitetura, Teatro e Cultura (Contracapa/Faperj/2012)* *Espaço e Teatro (7 Letras/FAPERJ/2008)*, *Espaço e Cidade (7 Letras/FAPERJ 2004 e 2007)* e *Cultura, Patrimônio e Habitação (2004)*. Publicou em coautoria *Arquitetura e Teatro (2010)* e *Entre Arquiteturas e Cenografias. A arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro (Contracapa/FAPERJ/2012)*. Organizou e coordenou cinco Seminários Nacionais, três Jornadas Nacionais, três Congressos Internacionais e duas exposições Internacionais sobre arquitetura teatral. Organizou o Third International Conference on Architecture, Theatre and Culture de 17 a 21 de julho de 2017 na Unirio e dirigiu o documentário *Arquitetura Teatral Contemporânea no Estado do Rio de Janeiro Unirio/CAU/RJ*). Foi Visiting Researcher no Collège de France (2011) e na Università Degli Studi di Padova (2015).

Biography

Evelyn Furquim Werneck Lima holds a BA in architecture, MA in Visual Arts, and a PhD in Social History (UFRJ/EHESS). She is Full Professor at the Federal University of the State of Rio de Janeiro/Graduate Studies Program in Performing Arts, is a Researcher for the National Council of Technological and Scientific Development (CNPq) and for the FAPERJ Foundation, and is a member of the Municipal Heritage Council of Rio de Janeiro. She has published a variety of articles on History of Architecture, Theatre Architecture and Cultural History and has presented papers at international conferences in England, the Czech Republic, France, Portugal, and Spain and numerous papers at national conferences. She was head of the General Department of Cultural Heritage in Rio de Janeiro (1990-1992), is the leader of the Research Group Theatrical Spaces Studies (Theories and Techniques for Theatrical Creation), and is a Member of the Theatre Architecture Working Group (IFTR). She is the author of *Between Architectures and Set Designs. Lina Bo Bardi and the Theatre* (2012); *Architecture and Theatre: From Palladio to Portzamparc* (2010), *From the Avant-Gardes to Tradition* (2006), *Architecture for Performing Arts* (2000/ Brazilian Institute of Architects Award), *President Vargas Avenue: a drastic surgery* (1990/Architect Olga Verjovski Award). She edited *Architecture, Theatre and Culture: Revisiting Spaces, Cities and Playwrights of the Seventeenth Century* (2012), *Space and Theatre* (2008), *Space and City* (2007), among others. She directed the documentary film *Theatre Contemporary Architecture in the State of Rio de Janeiro* (2017). She coordinates the Laboratory of Theatrical Spaces and Urban Memory Studies at UNIRIO, and she was a Visiting Researcher at the Collège de France (2011) and at the Università Degli Studi di Padova (2015).

ENCON- TRAR-TE: DERIVAS URBANAS E EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS NO COMUM

Isabela Umbuzeiro Valent (USP, BR)

Mariana Louver Mendes (USP, BR)

Gisele Dozono Asanuma (USP, BR)

São Paulo é a cidade brasileira com maior número de habitantes. Doze milhões (12.000.000) de pessoas vivem na capital do Estado e cerca de vinte milhões (20.000.000) de pessoas circulam pela cidade e entorno, compondo a dinâmica do maior centro urbano e financeiro da América do Sul. Com uma extensão geográfica de 1.521.11 km², é a sétima cidade mais populosa do planeta.

Imaginemos então como acontece a vida nessa cidade e como se dão as relações que as perpassam: a complexidade dos deslocamentos por esse território instauram uma espécie de permanente estado de urgência nas tramas de suas vias de acesso, exigindo altas velocidades e rotinas precisas e funcionais para a sustentação da rotina diária. Quais os efeitos disso na constituição de subjetividades daqueles que a habitam?

É nesse contexto urbano que surgiram desejos de explorar, ocupar e produzir pequenos gestos provocativos, experimentando modos de circular e viver junto nessa selva. Caminhar pela cidade coletivamente foi o mote para criações de gestos estéticos e poéticos do Projeto Encontrar-te¹, que semanalmente reunia um grupo de 4 a 10 pessoas com diferentes marcas e histórias, incluindo pessoas com transtornos psíquicos e deficiências, em derivas urbanas. Pessoas que, muitas vezes, têm sua circulação limitada já que não estão incluídas nos regimes de produção socialmente hegemônicos que regem a cidade.

Apesar de comporem o grupo pessoas com dificuldades efetivas de circulação pela cidade e terapeutas ocupacionais facilitadores, não

se pactuava nenhum compromisso com sua adaptação ou inclusão ao funcionamento social. Pelo contrário, buscava-se sustentar o contato com os efeitos desses outros modos de circular, vividos por esses corpos cotidianamente, desconstruindo os moldes tradicionalmente esperados num encontro circunscrito a enquadres terapêuticos. O que mais importava era garantir a presença e o encontro. Nem a inclusão, a cura, a produção de obras, a arte, a cultura e nem mesmo o “eu” estavam obrigados a nada. Nenhuma demanda a responder e nada prescrito a fazer. Nenhum objetivo a cumprir a não ser o compromisso semanal que intercalava encontros no consultório-ateliê com saídas pela cidade, criando um pulso que mantinha o grupo vivo. A mobilidade e a ausência de formatações ou programas era o que interessava.

Reunindo elementos relacionados a prática do acompanhamento terapêutico, as artes, a cultura e a terapia ocupacional, investia-se em ações conectadas com a invenção de novas formas de vida, de estar com o outro e de habitar a cidade, compondo dispositivos que favorecessem expressões poéticas, criativas e sensíveis e que operassem a inauguração de gestos singulares. Em seus dez anos de existência, muitas experimentações estéticas atreladas a essas andanças ocorreram: fotografias, performances, xilogravuras, vídeos, trabalhos corporais, exercícios de escrita, desenhos, intervenções urbanas, colagens, mapas, serigrafias, pinturas, mosaicos, comidas e viagens. Naqueles dias víamos a cidade de outros modos, circulávamos por novas ruas, com outras velocidades. Sentíamos uma estranha alegria, talvez pela intensa sensação de liberdade e desobrigação.

Nas ações e andanças com o grupo, flertávamos com o acaso. Num contra fluxo, circulávamos das maneiras mais inusitadas e inventivas, destoando da massa rítmica uniforme que uma

cidade como São Paulo parece imprimir aos corpos que nela habitam. A despretensão que vivíamos nessas andanças nos proporcionava uma liberdade pouco assumida pelos transeuntes em geral, tomados por suas funcionalidades cotidianas. Marques (2014) destaca este caráter de domesticação dos corpos nos centros urbanos, que os esquadriha a partir de uma série de automatismos cognitivos-perceptivos e culminam em um empobrecimento da experiência na cidade.

A anestésica corporal urbana consiste na hibridação das estratégias da indiferença, acionadas para salvaguardar os corpos cotidianos urbanos individualmente. De modo que os corpos ditos doentes, delinquentes, vadios, ou seja, os corpos supostamente improdutivos, são expelidos para as margens do espaço urbano devido aos riscos de contágio que estes pretensamente oferecem à saúde do dito corpo social (Marques, 2014: 65).

O autor propõe a prática do caminhar errante como uma forma de performar outras possibilidades de relação com a cidade, ao se perguntar as seguintes questões:

Como tornar o corpo cotidiano urbano sensível à presença do outro nele mesmo? De que modo uma outridade urbana deixaria de representar o contágio da ameaça, ao inaugurar a promessa de outras cidades possíveis? (ibidem)

¹ As autoras coordenam o Projeto Encontrar-te.

Mas, quais são as operações que podem incitar essa abertura ao outro, ao estranho, ao que desencaixa? Em suma, como (en)caminhar essa deriva? A abertura ao que juntos faríamos naquelas tardes com permitiam outros alcances a que os nossos olhos podiam ver ou permitiam entrar. Construíamos uma disponibilidade para o outro, para o trânsito, para o acaso, para a cidade, para os transeuntes, para os sons...Nada era preciso. Seguíamos.

Mas, como anda um bando? Difícil saber quem lidera a caminhada. Quem decide quando e como ir? Como se dão esses acordos sem fala? Experiências de errância e de contato com o outro permitiam-nos manter conectados sem a necessidade de encontrar um ritmo uniforme. Era possível deixar-nos afetar pelo ritmo alheio e negociar distâncias sem a necessidade de encontrar uma unidade coletiva para nos movermos. Ritmos criados, assim, pela pulsação dos encontros e desencontros entre nós e com a cidade. Não era preciso criar um disparador ou programa para experimentar a cidade de outras maneiras, as próprias diferenças entre o caminhar de um e de outro – e o compromisso de estarmos juntos – permitia experimentar novos modos de circular (Valent, 2014).

Preservar as diferenças e singularidades era também um exercício de distância que as relações solicitavam. Em “Como viver junto” Barthes (2003) aponta a importância do “espaço em torno de si” como constituinte da fantasia do viver-junto idiorrítmico. Distâncias necessárias para que as singularidades possam seguir pulsando, sem que desinvistam do coletivo. Ele apresenta a distância como valor e endossa a ideia de Nietzsche de *pathos* da distância: “o que é desejado é uma distância que não quebre o afeto.” (Barthes, 2003: 260). Para o autor é a partir desse *pathos* que se alcança um valor um tanto provocador no mundo atual: a delicadeza.

(...) distância e cuidado, ausência de peso na relação, e, entretanto, calor intenso dessa relação. O princípio seria: lidar com o outro, os outros, não manipulá-los, renunciar ativamente às imagens (de uns, de outros), evitar tudo o que pode alimentar o imaginário da relação (...) (ibidem).

Apostávamos, assim, em uma coletividade pautada nas diferenças, sem a necessidade de seguir padrões, normas ou um desejo de igualdade. Mas como nos relacionar com esses comportamentos desviantes que causavam estranhezas no coletivo? Atentos a isso, experimentávamos acompanhar esses movimentos, afim de ver que processos eles poderiam produzir antes de qualquer poda precipitada ou ação moralizante que tentasse adequar ou impedir o gesto do outro.

Interessava menos interpretar uma fala, um gesto ou um fato, que traçar mapas esquizos, seguir o curso dos acontecimentos, acompanhar um agir. Desviar da ânsia de endireitar, interpretar ou ensinar. Para Fernand Deligny (2013) um agir é sempre *para nada*, para ver o que se cria. Um infinitivo que nos desobriga do sentido, da lógica. Durante anos vivendo com crianças autistas na França, ele experimenta e observa o que se cria quando se é permitido *agir* sem tanta interpelação ou determinação de uma orientação externa. Para o autor, quando codificamos ou atribuímos algum valor ao gesto do outro, é como se o mutilássemos. Trata-se então de não interpelar, mas sim *permitir*, deixar o acaso operar. *Permitir* sendo compreendido aqui como a atenção sensível aos movimentos que surgem sem determinação prévia ou na contramão do esperado, o que parece possível na medida em que aqueles que estão *próximos* deixam de

se colocar em um lugar imperativo. Mas como possibilitar o gesto advir e seguir seu fluxo? Como suspender o anseio de compreensão? Como criar territórios existenciais que acolham rupturas de sentido, gestos assignificantes, bifurcações da existência? (Mendes, 2017)

Assim, passamos a nos indagar, ampliando a questão para além de uma situação específica, qual era o intuito das nossas saídas coletivas. Como agenciar esses encontros no sentido de propiciar espaços de experiência dos tempos próprios de cada um, de fazer deslocar tempos e espaços na/da cidade, com os outros, a partir de uma combinação de dissensos – em contraposição a idealização de um consenso – provocados pela afirmação desses outros modos? Que constrangimentos nos impelem essas situações? A que esses modos desviantes se contrapõem?

Andar em bando permitia modificar os modos habituais, automáticos ou costumeiros de nos deslocarmos. O corpo hesitava, apressava ou retardava seu ritmo num esforço de nos mantermos próximos, de nos acompanharmos uns aos outros, exercício que exigia com frequência novas orquestrações do tempo. De acordo com Pèlbart, para as tecnologias de poder sobre os regimes de temporalidade

(...) a loucura representa um obstáculo, e nós não deveríamos ajudá-la a remover esse obstáculo inserindo-a simplesmente no ritmo generalizado. É preciso dar à loucura (sem substanciá-la) espaços de temporalidade diferenciada, lugares onde um outro regime de temporalidade permita outras coisas. Deveriam existir ateliês de tempo, para loucos e não loucos, pouco importa, onde isso fosse possível. (Pèlbart, 1993: 45)

Era essa espécie de ateliê de tempos e espaços que se criava com a possibilidade de experimentação com esses estranhamentos, instaurando novas situações no espaço coletivo. Tais situações podiam ser sustentadas por um certo enquadre, uma certa proteção ou suspensão que alguns elementos do dispositivo desse grupo engendravam. Situações de risco se configuravam. Riscos de embates com os outros, com os espaços alheios e com a violência e opressão que buscam manter a ordem social. Claro que tudo isso não dependia apenas dos gestos operados por nós e dos que cruzávamos no caminho, mas de múltiplas forças que nos habitavam pois,

(...) há também, no convívio com os loucos, a multiplicidade temporal que desafia a homogeneidade do relógio, e esse desafio nunca é pacífico, pois nunca é pacífica a insubordinação ao tempo societal. Para nós é difícil não só respeitar essa heterogeneidade temporal, como também fomentá-la (o que seria desejável), através da criação de diferentes temporalidades grupais. Não é simples fazer isso tudo e ainda estar atento para as diferenças de tempo individuais, criando certos ritmos, em que uma modalidade temporal possa conectar-se com outra, compor-se, combinar-se, contrapor-se, ressoar, destoar. (ibidem, p. 46)

Assim, nessas experiências errantes, a noção de tempo se invertia e passava a ser vivida como a hesitação pela qual se engendrava o que antes não havia, nem estava previsto ou era previsível - o tempo como criação contínua da imprevisível novidade.

Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. (Benjamin, 1989: 185)

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as velas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. (ibidem, p. 73)

Esse modo errante de participar da vida na cidade, alinhavado por processos artísticos como nas experiências do Projeto Encontrar-te diluem as fronteiras entre espaços pré-determinados que distinguem o lugar da arte e da vida em comum. Um pensar performativo no sentido de produzir deslocamentos e indagar os modos imperativos de tecer e pertencer à trama social. Com a dimensão estética em foco na experimentação das dinâmicas perceptivas e operativas desses corpos na cidade, instaura-se uma plataforma de criação e contaminação nas formas de viver e se relacionar. Assim, a criação opera in loco, a partir da sustentação de situações desviantes, que poderiam ser apenas lidas na chave da inadequação.

Assim, a participação e colaboração se dá entre todos os envolvidos, que, comprometidos com o encontro semanal, contribuem com suas presenças, vibrando suas próprias singularidades no modo como seus corpos percebem e agem com o mundo sensível e material. Criam assim, plataformas comuns

que podem captar singularidades e sutilezas na cidade, como pode-se observar na montagem audiovisual *Sutis acontecimentos no meio da multidão*², realizada pelo Encontrar-te em 2011. Acontecimentos inusitados no meio da multiplicidade cotidiana que uma cidade comporta, podem, a partir da disponibilidade engendrada pelo dispositivo do projeto, serem observados e registrados, constituindo imagens que tornam visíveis esses *sutis acontecimentos no meio da multidão*. Situações que podem ser notadas caso permitirmos ao nosso olhar contemplá-las, como a inusitada cena final onde um corpo insiste em dançar em plena praça, ao encontrar uma banda musical, no meio de transeuntes apressados. Dessa forma, pode-se pensar os processos de colaboração e participação artísticas se constituindo a partir da simples abertura para contemplar os invisíveis, que não param de fazer vibrar os corpos na cidade e deixar-se afetar por eles, para, assim, seguir a caminhada.

² Produção audiovisual do grupo que consiste em uma montagem realizada a partir de rastros e registros das diversas andanças pela cidade ao longo dos anos (Encontrar-te, 2011) Disponível em: <https://vimeo.com/101228688>

Referências Bibliográficas

- Asanuma, G. D. (2010). Poéticas do inacabado: verbetes para uma clínica em trânsito. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Barthes, R. (2003). *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes.
- Benjamin, W.(1989). *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- Deligny, F. (2013). *Cartes Et Lignes D'Erre / Maps And Wander Lines*. Paris: Larachneen.
- VV (2011). ENCONTRAR-TE - Sutis acontecimentos no meio da multidão. Curta-metragem experimental. Distribuição independente. Disponível em <https://vimeo.com/101228688>.
- Marques, D. (2014). Errantes, erráticos, errabundos: performer como errante urbano, performance como errância urbana. *Concept*, v.3, n. 2, p. 63-74.
- Mendes, M. (2017). *Esquivas, criação e planos de existências: ressonâncias éticas, estéticas e clínicas na trajetória de Fernand Deligny*. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Pelbart, P. (1993). *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago Ed.
- Valent, I. (2014). *Fazer imagens, inventar lugares: experimentações fotográficas e audiovisuais em práticas artísticas na interface arte, cultura e saúde*. Dissertação [Mestrado em Estética e História da Arte]. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Resumo

O artigo apresenta a experiência do Encontrar-te, um projeto de criação na cidade de São Paulo a partir da circulação e apropriação dos espaços públicos por seus participantes. O grupo, composto por pessoas diversas, incluindo aquelas com sofrimento psíquico e/ou deficiências, realizou ações entre os anos de 2005 e 2014. Lançando mão de intervenções criativas e sensíveis na cidade, que articulavam derivas e errâncias urbanas com práticas artísticas variadas (audiovisual, fotografia, desenho, gravura, instalação, performance), levantam-se questões sobre a invenção de novas formas de vida, de estar com o outro e de habitar a cidade, desenvolvidas em pesquisas de mestrado no campo de interface entre as artes, a saúde e a cultura e da produção de subjetividade.

Palavras-chaves: arte, produção de subjetividade, Terapia Ocupacional, poética, circulação urbana.

Abstract

This text explores the experiences of “Encontrar-te”, a project that aims to promote creation through the circulation and appropriation of public spaces by its participants in the city of São Paulo. The group, composed by different kinds of people, including those with mental illness and disabilities, has conducted actions during the years of 2005 and 2014. Using creative and sensitive interventions in the city, which articulated urban drifts and wanderings with varied artistic practices (audiovisual, photography, drawing, engraving, installation, performance), questions arise about the conception of new ways of living and being with other people in the city. Those considerations were developed in Masters research projects in the Arts, Health and Culture interface and the production of subjectivity.

Keywords: arts, production of subjectivity; Occupational Therapy; poetics, urban circulation.

Biografias

Gisele Dozono Asanuma. Terapeuta Ocupacional e Acompanhante Terapêutica. Mestre em Psicologia Clínica pelo Núcleo de Subjetividade (PUC-SP) e Doutoranda em Estética e História da Arte (PGEHA-USP). Pesquisa e desenvolve poéticas na interface arte e saúde. Compôs a criação e coordenação do Projeto Encontrar-te. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa Poéticas e Políticas do Sensível do Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

Isabela Umbuzeiro Valent. Terapeuta Ocupacional. Mestre e Doutoranda em Estética e História da Arte (PGEHA-USP). Desenvolve e pesquisa projetos artísticos na interface da cultura e da saúde envolvendo novas produções do comum a partir da convivência e da diferença. Compôs a coordenação do Projeto Encontrar-te. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa Poéticas e Políticas do Sensível do Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

Mariana Louver Mendes Terapeuta Ocupacional e Acompanhante Terapêutica. Mestre em Estética e História da Arte (PGEHA-USP). Professora Assistente no curso de graduação em terapia ocupacional da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus Baixada Santista. Desenvolve projetos na interface das artes e da cultura com o campo social e da saúde. Compôs a coordenação do Projeto Encontrar-te. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa Poéticas e Políticas do Sensível do Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

Biographies

Gisele Dozono Asanuma. Occupational Therapist and Therapist. Master in Clinical Psychology by Subjectivity Core (PUC-SP) and PhD student in Aesthetics and Art History (PGEHA-USP). Researches and develops poetics in the art and health interface. He composed the creation and coordination of the Find You Project. Member of the Group of Studies and Poetic and Political Research of the Sensitive of the Interunits Program in Aesthetics and History of Art of the Universidade de São Paulo.

Isabela Umbuzeiro Valent. Occupational Therapist. Master and PhD student in Aesthetics and Art History (PGEHA-USP). Develops and researches artistic projects in the interface of culture and health involving new productions of the common from the coexistence and the difference. He composed the coordination of the Find You Project. Member of the Group of Studies and Poetic and Political Research of the Sensitive of the Interunits Program in Aesthetics and History of Art of the Universidade de São Paulo.

Mariana Louver Mendes Occupational Therapist and Therapeutic Accompanist. Master in Aesthetics and History of Art (PGEHA-USP). Assistant Professor in the undergraduate course in occupational therapy at the Federal University of São Paulo (UNIFESP), Campus Baixada Santista. Develops projects at the interface of the arts and culture with the social and health field. He composed the coordination of the Find You Project. Member of the Group of Studies and Poetic and Political Research of the Sensitive of the Interunits Program in Aesthetics and History of Art of the Universidade de São Paulo.

RELAÇÕES ENTRE GERAÇÕES NA DANÇA E NA EDUCAÇÃO: A COEDUCAÇÃO EM MEMORIAL DOS OSSOS

Kathya Maria Ayres de Godoy (UEP, BR)
Renata Fernandes dos Santos (UEP, BR)

Retomando aspectos apresentados na dissertação de mestrado que leva o nome deste artigo (Fernandes, 2016) realizada no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (São Paulo - Brasil) sob orientação da Prof.^a Dr.^a Kathya Godoy entre 2014 e 2016, temos como objetivo refletir sobre alguns aspectos da coeducação entre gerações observados a partir da participação de Renata Fernandes como pesquisadora e agente colaboradora no processo de criação de *Memorial dos ossos ou o que existe de inter-resistente em mim* (2014)¹. O trabalho, dirigido por Daniela Dini e Daraína Pregnoatto, é uma ação em dança, performance e comunidade. O processo de criação, que levou cerca de 5 meses, aconteceu por ciclos de oficinas de criação ministrados pelas diretoras e artistas convidadas, e resultou em intervenções de dança em diversos pontos da cidade de Pirenópolis (Goiás, Brasil), onde o processo se desenvolveu. Dele fizeram parte 44 pessoas de 4 a 98 anos, a maior parte delas moradores da comunidade do Alto do Bonfim, um bairro periférico dessa cidade turística do cerrado brasileiro. O ambiente, o tempo, as ações e os agentes da educação não-formal compõem o território e o lugar deste estudo. Em termos metodológicos, trata-se de uma pesquisa empírica com abordagem qualitativa em que foram utilizados os instrumentos de coleta de dados: observação participante, diário de bordo, registros audiovisuais e coleta de depoimentos. *Memorial dos Ossos* teve o intuito de dar formas cênicas às memórias do elenco envolvido em sua criação, participantes e convidados da Flor de Pequi – brincadeiras e ritos populares². Os compartilhamentos destas memórias foram,

desde o início, acentuados pelo fato de ser uma premissa à Flor de Pequi e sua direção que o material de base ao processo emergisse do encontro entre as gerações e ao que deles reverberasse.

A reflexão decorrida desta experiência visa responder às perguntas centrais: o que a coeducação entre gerações proporcionou ao processo de criação de *Memorial dos Ossos*? Quando e de que maneira a coeducação se apresenta? A partir disto apresentamos em 5 tópicos aspectos significativos na prática artística em comunidades que envolvam a coeducação entre gerações, revelados pela nossa pesquisa: a importância da permanência no tempo, a construção de uma ética no encontro entre gerações, a tessitura do grupo em camadas de fragmentos familiares e intergeracionais, a necessidade de abertura ao estrangeiro culminando em uma existência comunitária educativa. Deste modo, acreditamos colaborar metodológica e conceitualmente com quem atua no campo da arte e educação em comunidades, uma vez que eles apontam para o fortalecimento e continuidade das coletividades, bem como ajudam a definir maneiras e caminhos de atuação de quem orienta e integra este tipo de ação.

¹ Doravante no texto a obra será nomeada apenas *Memorial dos Ossos*.

² Flor de Pequi - Brincadeiras e Ritos Populares é um grupo de arte e educação de Pirenópolis (GO) que reúne crianças, jovens, adultos e idosos em intervenções de danças, músicas e brincadeiras populares, sob coordenação da Daraína Pregnoatto. Doravante o nome da instituição aparecerá como Flor de Pequi apenas.

1. Permanência no tempo

Ao acompanharmos o nascimento de *Memorial dos Ossos* percebemos que um ambiente e uma paisagem o sustentam, permitem-lhe existir. O ambiente é o da ONG Quintal da Aldeia, sede que recebe as ações do grupo Flor de Pequi no bairro do Alto do Bonfim, em Pirenópolis, paisagem que sustenta este processo. Ferrigno, ao explicitar os parâmetros de seleção das pessoas que integram sua pesquisa sobre coeducação, nos aponta um dado fundamental que também orienta a definição de nosso olhar para o objeto desta pesquisa: “(...) O principal critério para a escolha dessas pessoas foi o longo convívio que elas mantêm (...) pois a efetiva coeducação pressupõe suficiente convivência” (2010: 113).

Destacamos, portanto os 15 anos de existência do grupo Flor de Pequi e da ONG Quintal da Aldeia que permitem o fortalecimento dos laços entre os moradores do bairro. Para Daraína Pregnoatto, sua coordenadora, é o convívio contínuo e cotidiano em atividades variadas, voltadas a todos do grupo – ora privilegiando os mais velhos ora os mais novos, mas sempre convidando todos à participação – que permite que Flor de Pequi sobreviva por tanto tempo e continue dando sentido às suas experiências e partilhas coletivas. É a esta permanência que se refere Ferrigno ao apontar a necessidade de suficiente convivência em situações em que ocorre ou se deseja a coeducação.

Neste sentido *Memorial dos Ossos* se configura como um espaço a mais de encontro destas pessoas; não é e não pode ser visto como situação inaugural ou exclusiva de trocas entre gerações.

Os laços pré-estabelecidos evidenciam-se cruciais para o bom desenvolvimento do processo no curto período de tempo proposto. É imprescindível lembrar: o processo de criação não pode se sobrepor às questões pedagógicas e sociais do grupo. Nenhuma questão artística pode levar ao rompimento do grupo. Aqui arte e educação são duas faces da mesma moeda. A coeducação desta forma se apresentou não apenas ao longo de todo o processo de criação mas também antes e depois dele. A permanência no tempo talvez seja o item mais caro à diretora Daraína, que atribui a si a responsabilidade de não promover nenhum rompimento que possa prejudicar a continuidade das ações do grupo após o fim deste processo de criação.

2. A ética do encontro entre gerações

O processo de coeducação pode se dar entre iguais, como um grupo de pessoas de determinada faixa etária ou gênero, ou ainda em associações tais quais Alcoólicos Anônimos e Vigilantes do Peso; e também pode ocorrer entre diferentes, como em grupos de variadas idades, etnias ou gênero (Ferrigno, 2010). De forma ampla, o tipo de coeducação que investigamos neste caso – intergeracional – pode ser entendido como um processo educacional que ocorre entre pessoas de diferentes idades, sendo que ambas compartilham saberes, experiências e cultura e se beneficiam disto. Segundo Oliveira (1998), as condições fundamentais para esta situação são a igualdade de direitos e o respeito às diferenças.

Ferrigno (*op. cit.*) pontua condições éticas para o processo de coeducação entre diferentes, sendo a condição básica neste caso a quebra de preconceitos entre as gerações – sobretudo do orientador do encontro em relação aos participantes. A atitude inicial é de aquisição de noções básicas sobre a faixa etária trabalhada. Em segundo lugar, partindo-se do princípio que o preconceito se constrói sempre contra o diferente, o autor conclui que a única forma de combate ao preconceito é proporcionar o convívio entre eles. No entanto, ele ressalta que a convivência não é suficiente, apesar de ser premissa essencial da coeducação. A coexistência de diferentes, quando não orientada, pode inclusive exacerbar a sua oposição; por isso a mediação baseada em conhecimento e observação do outro e também em autoconhecimento e auto-observação constante é desejável. Desta forma, o processo criativo, este ter o que fazer juntos, aparece como uma forma de mediar o encontro entre diferentes. Apesar dos inúmeros conflitos cotidianos que ocorrem na convivência entre gerações ser um desafio a cada um que dela participa, mais desafiador é “voltar-se para os que querem excluí-los de sua posição de gente”. (Oliveira, 2011: 29). Esta afirmação nos leva a ver que mais do que enfatizar aspectos de desenvolvimento físico, motor e cognitivo das diferentes faixas etárias se faz urgente uma reflexão sobre suas inserções sociais:

Crianças e velhos - estes mais do que aquelas, mas também elas - são pessoas não reconhecidas como tais nas representações dominantes da sociedade. Vivem uma opressão social que inclui a imagem da destituição, como se a eles não pertencesse o presente. Neste imaginário prevalecente, o velho foi banido (porque visto como aquele que já foi) e a criança ainda não foi incorporada (porque tida como alguém que ainda não é) (Ibid., p. 30).

Acolhemos o que salienta o autor: situações intergeracionais não são lineares, homogêneas e monolíticas como alguns pretendem que seja um processo educativo. O processo de criação explícita que a educação não se resume à passagem de conhecimento do que sabe ao que não sabe, ou do mais velho ao mais novo. É preciso que se compreenda nesta situação a criança como produtora de conhecimento e cultura tanto quanto o idoso. Por fim, a coeducação exige de quem dela participa mais do que desejo de estar junto ou tolerância em situações de divergência. Ela nos pede abertura ao outro, ao diferente:

A coeducação de gerações supõe da parte dos que estão envolvidos predisposição para aceitar as peculiaridades que a diversidade de tempos sociais imprime na formação de cada qual. Aquiescer a um tal convite é muito mais que tolerância; implica o trabalho de convergir em busca de relações igualitárias, acatando (e nunca abolindo) as diferenças, pois, é por meio delas que se renovam as possibilidades de modificação recíproca dos sujeitos. Em outras palavras, é através da percepção do outro como diferente que posso, numa dada relação, divisar meu inacabamento; quer dizer, enxergar as possibilidades que o outro sugere para minha mudança. (Ibid., p. 335).

3. Tessitura em camadas de fragmentos familiares e intergeracionais

Das relações familiares no elenco, destacamos o seu caráter fragmentário e não convencional. Trata-se de uma trama de pedaços de famílias: a senhora viúva cujos filhos vivem longe; outra senhora viúva que cuida do filho acamado; um casal de pais e um só filho (o irmão deste não participou); uma avó, sua filha e sua neta (de vários netos apenas uma participou); quatro irmãs (órfãs de mãe); uma mãe e seus quatro filhos de pais diferentes; participantes que são irmãos por parte de pai. Vemos a fragmentação familiar como uma característica desta teia artística que se junta por vontade e intenção, explicitando a abertura ao mundo e ao outro por parte de cada integrante. Ela é apontada por Ferrigno, em alguns casos, como fator de afastamento da convivência:

(...) o objetivo central dos grupos de convivência é a socialização do idoso, ou, como talvez seja mais correto dizer, a sua ressocialização. Isso porque a grande maioria dessas pessoas teve uma vida de relações sociais, empobrecida posteriormente como dissemos por fenômenos como aposentadoria, emancipação dos filhos, viuvez etc. (2010: 87-88).

Já em outros casos a fragmentação aparece como emancipação:

(...) temos nos deparado com idosos que somente nessa derradeira fase revolucionaram positivamente sua postura perante o outro e a si mesmo, e que afirmam com convicção estarem vivendo a melhor fase de sua vida. Mais comumente ouviu-se isso de mulheres na terceira idade que quando jovens estiveram submissas a seus pais e depois a seus maridos, encontrando na viuvez ou na separação conjugal tardia uma vida mais livre e mais autônoma. (Ibid., p. 83).

Acreditamos que esta visão se aplique às outras faixas etárias. No caso das crianças, por exemplo, um núcleo familiar muito rígido ou muito bem estabelecido pode não permitir a sua participação em ações artísticas, que pedem comprometimento e compromisso com o outro, com o “fora de casa”, com o grupo que não é a família. A família (e as obrigações da escola) pode sugar todas as atenções da criança, segregando-a do convívio com outras gerações e em outros ambientes. Certos laços familiares exigem autorização para o afastamento de seus membros, sobretudo no caso de crianças e mulheres, como salienta Ferrigno. O autor por fim constata o que vemos florescer em *Memorial dos Ossos*: “essa ‘abertura ao mundo’, seja ela um traço da personalidade, seja uma conquista recente, mostra-se decisiva para uma predisposição ao diálogo com outras gerações.” (Ibid., p. 83).

Neste imbricamento de fragmentos de famílias, no abarcamento de indivíduos descolados de qualquer relação familiar com o elenco bem como a relação de acolhida que as ações da Flor de Pequi promovem junto ao público, o que mais nos interessa é que se trata de uma

educação dos afetos, uma sensibilização para o estar junto, pela e para a convivência.

O grupo propõe que este (re)encontro entre gerações seja, além de espontâneo e por vontade de quem ali está, levado a público. A brincadeira é o grande elo entre esses extremos geracionais e também com o público, seja qual for e que idade tenha. Que o repertório das apresentações de Flor de Pequi tenha sido em grande parte levantado em conjunto e diálogo entre os integrantes é um fato, pois trata-se (as brincadeiras, cantos e danças) de matéria de fato comum a todos. No entanto há parte do repertório que as crianças não conheciam antes de serem apresentadas pelos mais velhos. O fato de saberem, lembrarem e compartilharem brincadeiras desconhecidas pelos pequenos motiva a valorização dos mais velhos, necessária a uma memória cultural que não possui muitos outros meios de permanecer viva que não pela prática.

A intervenção de dança desta forma ampliou o processo de educação a todos que dela participaram. Neste caso o contato intergeracional foi promovido e incentivado para além das teias familiares, onde ele talvez ainda aconteça em nossa sociedade com alguma naturalidade ou até mesmo por falta de opção.³ O trabalho desenvolvido permitiu que crianças e idosos pudessem estar em público e no tempo presente (livres dos famosos “o que você vai ser quando crescer?” ou da conjugação no passado dos idosos – “eu fui”, “eu fiz”, “eu sabia”, “no meu tempo”⁴). Importa-nos também a relação entre os integrantes e os orientadores ou diretores das propostas de criação em dança, justamente por serem todos agentes de uma situação não “natural” e “familiar”, mas pública, forjada, mediada. E a maior mediação se deu pela arte e pelas situações, desafios, indagações por ela proporcionadas. Observa-se que as

oficinas de criação⁵ foram responsáveis por trazer todos a um tempo presente. As imagens produzidas ao longo da pesquisa evidenciam que é na dança que se dá o encontro. Excluídas todas as narrativas, todas as memórias, toda a imaginação, é no calor da criação e da *performance* que o presente é soberano. Cada um com o que é hoje, no instante. Cada um com o seu corpo, com sua história, com o seu desejo, com o seu saber. Não foi no passado, não será no futuro. O processo acontece no agora. Está aí uma das contribuições da arte (e de *Memorial dos Ossos*) à reflexão sobre intergeracionalidade – possibilidade de proporcionar a todos o tempo presente.

³ Há diversos estudos que analisam as relações entre gerações familiares, em especial a relação entre avós e netos. Exemplos podem ser lidos em Oliveira (2011), Ramos (2014) e Schmidt (2007).

⁴ Sobre esta exclusão social dos velhos e das crianças Oliveira explicita como violência simbólica, e identifica como barbárie, no eco de Walter Benjamin, o fato do não reconhecimento destes como pessoas, existentes reais e humanos. São os considerados imaturos, não maduros ainda (no caso das crianças) ou já passados da maturidade (os velhos). Assim sustenta-se a imagem da criança cheia de futuro e dos velhos cheios de passado. Não lhes é dado o direito de ter um presente. (2011, pp. 33-35 e 50).

⁵ O processo de criação se deu por meio de ciclos de oficinas conduzidos pelas diretoras e artistas convidadas. Para saber detalhes deste processo ver Fernandes (2016) e Fernandes e Godoy (2015).

4. Abertura ao estrangeiro

Na feitura de *Memorial dos Ossos*, Flor de Pequi explicitou seu desejo de encontro com o outro, com quem vem de fora “da roda”, “da história e do território” do grupo. Parece-nos saudável a todo grupo, à medida que se fortalece, manter abertura ao outro, à partilha de saberes e modos de ser e ver o mundo. Desta forma a proposta das diretoras em convidar artistas de fora da Flor de Pequi, da comunidade e até mesmo do estado (no caso da abertura à participação das pesquisadoras) deve ser uma atitude exaltada e cuidada dia a dia. Trata-se de um exercício de se colocar em experiência, de abertura ao outro, que ao mesmo tempo colabora para um processo de fortalecimento do que se é ou deseja ser.

Entendemos o diálogo na perspectiva de Larrosa (2014), para quem diálogo é sempre embate⁶ com o outro, produz ruído e tensão. Não se trata de algo violento: faz parte do encontro e da troca efetiva e autêntica. Desta maneira é notável a necessidade de se disponibilizar para ele em situações de encontro com o outro, como se caracterizou *Memorial dos Ossos*.

Isto posto, ressaltamos que as divergências entre integrantes da equipe ao longo do processo ocorreram, não foram poucas e isto nos parece desejável em uma situação dialógica. *Memorial dos Ossos*, mais do que permitir, exigiu que seus criadores se posicionassem frente aos conflitos por ele levantados. O pensamento de Freire ilumina o sentido do que seja o diálogo para esta situação:

O diálogo é o encontro entre os homens, mediatizados pelo mundo, para designá-lo. (...) o diálogo é o encontro no qual a reflexão e a ação, inseparáveis daqueles que dialogam, orientam-se para o mundo que é preciso transformar e humanizar, este diálogo não pode reduzir-se a depositar ideias em outros. Não pode também converter-se num simples intercâmbio de ideias, ideias a serem consumidas pelos permutantes. Não é também uma discussão hostil, polêmica entre homens que não estão comprometidos nem em chamar ao mundo pelo seu nome, nem na procura da verdade, mas na imposição da própria verdade... (1979, pp. 82-83).

O processo de criação se configurou desta forma como meio de diálogo. Vimos conflitos aparentemente insolúveis (fora do processo de criação) alcançarem uma solução dentro do processo. Observamos situações recorrentes e cotidianas – crianças que brigavam, educadores tentando mediar repetidas vezes, conflitos entre equipe – se dissolverem por completo em momentos do ensaio. Talvez isso tenha se dado porque o processo representasse uma inauguração (e a cada encontro uma renovação): uma nova possibilidade de interação para antigas relações. Fato é que em alguns momentos uma “zona de calmaria” se instalou no encontro dessas pessoas para quem o processo de criação pediu concentração em soluções técnicas, práticas ou até mesmo de mediação de algum conflito – tirando o foco do indivíduo e voltando-o à coletividade, tirando o foco do conflito pessoal e voltando-o a necessidade mais ampla de continuidade do próprio processo.

Voltamos à observação sobre o diálogo estabelecido entre artistas convidados e Flor de Pequi. Oliveira cita Alfredo Bosi numa passagem que ilustra uma postura desejável para o encontro e diálogo:

(...) só há uma relação válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular: a relação amorosa. Sem um enraizamento profundo, sem uma simpatia sincera e prolongada, o escritor, homem de cultura universitária, e pertencente à linguagem redutora e dominante, se enredará nas malhas do preconceito, ou mitizará irracionalmente tudo o que lhe pareça popular, ou ainda projetará pesadamente as suas próprias angústias e inibições na cultura do outro, ou enfim, interpretará de modo fatalmente etnocêntrico e colonizador os modos de viver do primitivo, do rústico, do suburbano. (Bosi apud Oliveira, 2011: 61).

É notável que neste percurso a equipe de criação de *Memorial dos Ossos* estabeleceu entre si uma relação amorosa, de doação e receptividade. Caso contrário não teria sido possível a consumação do projeto, pois nos parece que sem esta abertura o rompimento entre as partes seria um fim, como Freire aponta:

O diálogo não pode existir sem humildade. Designar o mundo, ato pelo qual os homens recriam constantemente este mundo, não pode ser um ato de arrogância. O diálogo, como encontro dos homens que têm por tarefa comum aprender e atuar, rompe-se se as partes - ou uma delas - carecer de humildade. (1979, p. 83).

Além disso o educador nos ampara dando palpabilidade à palavra amor:

O diálogo não pode existir sem um profundo amor pelo mundo e pelos homens. Designar o mundo, que é ato de criação e de recriação, não é possível sem estar impregnado de amor. O amor é ao mesmo tempo o fundamento do diálogo e o próprio diálogo. Este deve necessariamente unir sujeitos responsáveis e não pode existir numa relação de dominação. A dominação revela um amor patológico:

sadismo no dominador, masoquismo no dominado. Porque o amor é um ato de valor, não de medo, ele é compromisso para com os homens. (Freire, 1979: 83).

Ferrigno resalta ainda um requisito essencial para um relacionamento ético e afetivo: a atenção ao outro. Trata-se de uma sensibilidade, uma observação mais detalhada das expectativas e necessidades do outro. O autor refere-se à capacidade de empatia que permite que nos coloquemos no lugar de outra pessoa:

(...) a atenção ao outro exige desprendimento e disponibilidade, para que se possa atingir um estado de contemplação isento de críticas apriorísticas, geralmente fundadas em julgamentos apressados e preconceituosos. Em vez disso o melhor caminho parece ser mover-se pela curiosidade e pela promessa de descoberta. Tal atitude implica certo esquecimento de nós mesmos ou, dito de outra forma, de um certo desapego e altruísmo. (...) O exercício de observar o outro não deve supor vigilância ou procura pelo erro alheio, mas a intenção de conhecer o outro. Para isso é preciso amá-lo. (2013, pp. 163-164).

Tais posturas e sentimentos apontados até aqui são saberes que se revelam imprescindíveis para o estar junto, para a coletividade, para o processo de criação e sobretudo para a situação de coeducação. Com isso, desvenda-se a coeducação abarcando não só o elenco, direção e artistas convidados mas toda a comunidade.

⁶ Sentido posto pelo próprio autor em conferência proferida no Congresso ABRACE 2014 - UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil. Pode ser lido em Tremores - Escritos sobre a experiência (2014).

5. Existência comunitária

A existência comunitária desta forma se dá pelo estreitamento de laços de afeto entre os moradores dos arredores do Quintal da Aldeia, por meio do vínculo com o território que representa o bairro do Alto do Bonfim, sede da ONG e sobretudo pelo incentivo às trocas intergeracionais e trabalho comunitário proporcionados pelas ações artísticas, sociais e pedagógicas da Flor de Pequi.

Considerando a educação não formal como um dos núcleos básicos da pedagogia social, Gohn (2006) explicita seus agentes, objetivos e territórios. Nela a autora destaca o outro como principal agente educador fazendo com que todo aquele que está no seu território possa educar. Lembra-nos das fronteiras borradas da intimidade com os espaços de educação não formal que costumam ser espaços de vida e convivência dos grupos e que, por não serem exclusivos da atividade pedagógica, fazem com que tudo o que ocorra dentro deles tenha uma carga de intencionalidade superior aos espaços convencionais de educação formal. Aponta-nos também o fato de que usualmente a participação dos indivíduos nas ações oferecidas é optativa. Essa característica aumenta sobremaneira a intencionalidade das ações, participações, aprendizados, transmissões e trocas de saberes inserindo a educação não formal no campo da Pedagogia Social, voltada essencialmente aos grupos e coletivos. E no ápice da intencionalidade, diferencial fundante da educação não-formal, encontramos a qualidade dos seus objetivos, que

(...) não são dados a priori, eles se constroem no processo interativo, gerando um processo educativo. Um modo de educar surge como resultado do processo voltado para os interesses e as necessidades que dele participa. A construção de relações sociais baseadas em princípios de igualdade e justiça social, quando presentes num dado grupo social, fortalece o exercício da cidadania. A transmissão de informação e formação política e sócio cultural é uma meta na educação não formal. Ela preparar os cidadãos, educa o ser humano para a civilidade, em oposição à barbárie, ao egoísmo, individualismo etc. (Gohn, 2006).

A partir disto notamos que *Memorial dos Ossos* traz soluções para algumas lacunas da educação não-formal apontadas por Gohn (2006):

Lacuna apontada por Gohn	Proposição Flor de Pequi
Formação específica a educadores a partir da definição de seu papel e atividades a realizar	Tendo a dança e o processo de criação como foco, Daráina concebe em parceria com a artista Daniela Dini uma rede de colaboração de artistas educadores (Renata Fernandes e Renata Lima), formando um quarteto especializado em dança. O próprio processo fomentou no quarteto definições de papéis a partir de nossas especialidades profissionais: uma trabalhou mais proximamente às crianças, outra mais aos idosos, outra mais na direção cênica, outra mais na direção pedagógica etc;
Sistematização das metodologias utilizadas no trabalho cotidiano	O processo de criação foi acompanhado por um diário de bordo da direção aberto à leitura e às contribuições de todos os participantes; as diretoras elaboraram e publicaram posteriormente livro digital sobre a condução do processo, bem como houve uma dissertação, matéria do presente artigo. Tudo colabora para tornar mais evidentes os procedimentos e caminhos de trabalho e pensar a dança e a educação em ambiente não formal;
Construção de instrumentos metodológicos de avaliação e análise do trabalho realizado	Nos instrumentos supracitados observam-se soluções para avaliação: conversas diárias com o elenco sobre o realizado; apreciação de fotos e vídeos do processo ao longo dele e a repetição como estratégia. Sobre este último explicamos: a mesma temática (<i>Memorial dos Ossos</i> e as narrativas originais trazidas pelas senhoras da comunidade) se repetiu de diferentes formas em 3 diferentes projetos de criação com focos distintos: projeto memorial dos ossos (2014) – objetivou a criação de intervenções urbanas de dança/ projeto criança contadeiras de histórias (2014) – objetivou a criação de um livro com as narrativas recontadas e ilustradas pelas crianças e jovens da comunidade/ projeto crianças bordadeiras (2015) – objetivou um ciclo de produção de bordados em peças de vestuário com desenhos feitos por crianças e bordados pelas senhoras e crianças e jovens /projeto histórias filmadas (2016) – objetivou a criação de uma série de breves filmes.
Construção de metodologias que possibilitem o acompanhamento do trabalho realizado	Ao longo do processo foi mantido uma página no Facebook, o que permitiu interação em tempo real com os participantes e público da <i>performance</i> , para além das fronteiras da comunidade que tinham vivência cotidiana com o processo. As publicações referentes ao processo (livros, artigos, dissertação, vídeos) ficam à disposição de quem deseja manter-se em contato bem como desenvolver temáticas e metodologias em projetos/ações/criações posteriores, o que pode ser observado nos anos que se seguiram ao término de <i>Memorial dos Ossos</i> .

Ainda a respeito deste último tópico, a construção de metodologias, Gohn (2006) afirma ser a definição mais frágil em práticas no âmbito não formal. A autora esclarece:

O método passa pela sistematização dos modos de agir e de pensar o mundo que circunda as pessoas. Penetra-se portanto no campo do simbólico, das orientações e representações que conferem sentido e significado às ações humanas. Supõe a existência da motivação das pessoas que participam. Ela não se subordina às estruturas burocráticas. É dinâmica. Visa a formação integral dos indivíduos. Neste sentido tem um caráter humanista. (...) Mas como há intencionalidades nos processos e espaços da educação não-formal, há caminhos, percursos, metas, objetivos estratégicos que podem se alterar constantemente. Há metodologias, em suma, que precisam ser desenvolvidas, codificadas, ainda que com alto grau de provisoriedade pois o dinamismo, a mudança, o movimento da realidade segundo o desenrolar dos acontecimentos, são as marcas que singularizam a educação não-formal. (Ibid.).

A autora ainda atenta ao papel dos agentes mediadores deste processo:

Eles são fundamentais na marcação de referenciais no ato de aprendizagem, eles carregam visões de mundo, projetos societários, ideologias, propostas, conhecimentos acumulados etc. Eles se confrontarão com os outros participantes do processo educativo, estabelecerão diálogos, conflitos, ações solidárias etc. Eles se destacam no conjunto e por meio deles podemos conhecer o projeto sócio-educativo do grupo, a visão de mundo que estão construindo, os valores defendidos e os que são rejeitados. (Ibid.).

Neste panorama observa-se a importância de fortalecer o ato de escolher, advindo do processo de criação, o que pode fortalecer a visão e a capacidade dos indivíduos bem como do grupo de reconhecerem os conteúdos que de fato devem ser trabalhados a cada ação/projeto/criação. Em tempos de reformulações de currículos nacionais, conduzidas de forma questionável e muitas vezes genérica e voltadas a grandes territórios, processos de criação em ambiente não formais nos ensinam a importância da criação de um “currículo” pelos próprios integrantes da experiência que se seguirá, a partir de uma demanda social, real, desejada e necessária àquele grupo específico, processo pleno de intencionalidades.

Conclusão

A partir deste panorama observamos que a prática da arte em comunidade pede e proporciona a cada um que dela participa um envolvimento na construção de uma ética do encontro. No caso de *Memorial dos Ossos* constatamos o processo de criação como uma oportunidade de elaboração e sedimentação de uma ética no encontro entre gerações, entre comunidade e artistas mediadores, entre pesquisadores e comunidade. A permanência do grupo e suas ações no tempo aparece como uma necessidade de resistência, tornando-se esta uma responsabilidade dos orientadores das ações artísticas. Entendemos que neste campo a arte é indissociável da educação e portanto não pode haver uma relação hierárquica entre elas e sim uma busca de relação de igualdade. Por fim, a abertura ao diferente é premissa básica a sobrevivência comunitária pois é no embate com o outro que se fortalecem os desejos e intencionalidades daquela comunidade. A abertura ao estrangeiro pode desta forma funcionar como um exercício de existência comunitária. E, neste exercício de existir em grupo é importante que ele possa se ver e rever a fim de construir consciência de si, sobre os modos em que opera. A construção de metodologias das práticas artísticas em comunidade mostram-se fundamentais como formas de existência e resistência destes grupos sociais, o que aponta para um futuro interessante de parceria com a pesquisa acadêmica, sobretudo nos campos das artes e da educação. A coeducação se apresenta antes, durante e depois de processos de criação, não podendo

ser pautada apenas em uma ação. Ao contrário, é desejável que grupos, orientadores e pesquisadores criem laços e lastros com a comunidade conferindo responsabilidade de permanência das ações e gerando aprofundamento afetivo, social, bem como continuidade de práticas e pesquisas. Este aspecto colabora para uma valorização dos trabalhos em comunidade realizados pelas universidades e seus pesquisadores. Olhando pelo viés acadêmico que o II Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias nos proporcionou, esperamos com nossa exposição chamar atenção para as pesquisas de campo e as extensões universitárias que podem crescer como caminho legítimo e necessário para o amadurecimento da pesquisa em arte e educação e do papel social da universidade.

Referências Bibliográficas

- Fernandes, R. (2016). *Relações entre gerações na dança e na educação: a coeducação em Memorial dos Ossos*. 250 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- Fernandes, R.; Godoy, K. (2015). *Memória e coeducação no processo de criação da obra Memorial dos Ossos*. In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 4., 2015, Santa Maria. Anais eletrônicos... Santa Maria: UFSM. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anais>>. Acesso em: jan. 2018.
- Ferrigno, J. C. (2010). *Coeducação entre gerações*. 2. ed. São Paulo: SESC SP. 256 p.
- _____. (2013). *Conflito e Cooperação entre gerações*. São Paulo: Sesc SP. 232 p.
- Freire, P. (1979). *Conscientização, teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Cortez & Moraes. 102 p.
- Gohn, M. G. (2006). Educação não-formal na pedagogia social. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 1., São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo: Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000092006000100034&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: jan. 2018.
- Larrosa, J. (2014). *Palavra Muda. Sobre linguagem, experiência e subjetividade*. Conferência de Abertura. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 8. Belo Horizonte.
- Oliveira, P.S. (2018). Cultura e co-educação entre gerações. *Psicol. USP* [online]. v. 9, n. 2, pp. 261-295, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641998000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: jan 2018..
- _____. (2011). *Vidas compartilhadas: cultura e relações intergeracionais na vida cotidiana*. 2. ed. São Paulo: Cortez. 381 p.
- Ostrower, F. (2004). *Criatividade e Processos de criação*. 18. ed. Petrópolis: Vozes. 187 p.
- Ramos, A. C. (2014). Sobre avós, netos e cidades: entrelaçando relações intergeracionais e experiências urbanas na infância. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 35, n. 128, pp. 781-809, julho-setiembre.
- Schmidt, C. (2007). *As relações entre avós e netos: possibilidades co-educativas?*. 142 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Resumo

Esta comunicação tem como objetivo discutir e refletir sobre a coeducação entre gerações a partir de minha participação como pesquisadora e agente colaboradora no processo de criação de *Memorial dos ossos ou o que existe de inter-resistente em mim* (2014), desenvolvido pelo grupo Flor de Pequi – brincadeiras e ritos populares (Pirenópolis - GO), sob direção de Daraina Pregnoatto e Daniela Dini. Trata-se das conclusões de uma pesquisa de mestrado realizado no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (São Paulo - Brasil) sob orientação da profa. Dra. Kathya Godoy. A reflexão decorrida desta experiência visa responder às perguntas centrais: o que a coeducação entre gerações proporcionou ao processo de criação de *Memorial dos Ossos*? Quando e de que maneira a coeducação se apresenta? Fizeram parte do processo de criação 44 pessoas de 4 a 98 anos. O ambiente, o tempo, as ações e os agentes da educação não-formal compõem o território e o lugar deste estudo. Em termos metodológicos, trata-se de uma pesquisa empírica com abordagem qualitativa em que foram utilizados os instrumentos de coleta de dados: observação participante, diário de bordo, registros audiovisuais e coleta de depoimentos. As referências teóricas desta pesquisa foram Walter Benjamin (1994; 2002); Larrosa (2011; 2014a; 2014b; 2014c); Simone de Beauvoir (1990); bem como Paulo de Salles Oliveira (1996; 1998; 2008; 2011) e José Carlos Ferrigno (2009; 2010; 2012; 2013).

Palavras-chave: coeducação, gerações, dança, educação não formal

Abstract

This communication aims to discuss and reflect on coeducation between generations following my participation, as researcher and as collaborative artist, at the creation process of the performance *Memorial dos ossos ou o que existe de inter-resistente em mim* (2014), developed by Flor de Pequi – brincadeiras e ritos populares (Pirenópolis - GO), directed by Daraina Pregnoatto and Daniela Dini. This is the conclusion of a master's research carried out at the Institute of Arts of the Paulista State University Júlio de Mesquita Filho (São Paulo - Brazil) under the guidance of Prof. Kathya Godoy. The reflection that resulted from this experiment aims to answer the central question: what did coeducation between generations provide to the dance creation process of *Memorial dos Ossos*? When and how coeducation presents itself? The focus of this investigation are 44 people of 4-98 years old. The environment, the time, the actions and the agents of non-formal education compose the territory and the emplacement of this study. In terms of methodology, it is an empirical research with qualitative approach in which data collection instruments were used: participant observation, logbook, audiovisual recordings and collection of testimonies. The theoretical references of this research were Walter Benjamin (1994; 2002), which helps us to discuss orality, narrative and experience; Larrosa (2011, 2014a, 2014b, 2014c) that illuminates the idea of experience in research; Simone de Beauvoir (1990) which contributes about the reflection on the place of the elderly in society; and Paulo de Salles Oliveira (1996; 1998; 2008; 2011) and José Carlos Ferrigno (2009; 2010; 2012; 2013), that support the reflections on coeducation between generations more specifically.

Key words: coeducation, generations, dance, non-formal education

Biografiaa

Renata Fernandes dos Santos é artista da dança, educadora e pesquisadora graduada em Dança pela UNICAMP e mestre em Artes, com foco em Arte e educação, pela UNESP. Especializa-se em processos de criação de dança com crianças e entre gerações desde 2005 e realizou cursos, residências e ministrou oficinas sobre este tema no Brasil e no exterior. Desde então tem trabalhado com arte e educação em periferias urbanas brasileiras.

Profª Drª Kathya Maria Ayres de Godoy é Doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP/Br). Leciona no Instituto de Artes da UNESP, no Programa de Pós-Graduação em Artes e coordena os cursos de graduação em Artes Cênicas. Lidera o Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação e dirige o IAdança – Grupo de Dança Institucional da Unesp. Parecerista CNPq. Assessora Científica da FAPESP.

Biographies

Renata Fernandes dos Santos is a dance artist, educator and researcher graduated in Dance from the State University of Campinas (UNICAMP/SP) and master by the UNESP Institute of Arts. She specializes in dance creation processes with children and intergenerational actions since 2005 and has taken internships and courses in Brazil and abroad. Since then she has worked with art and education in Brazilian urban peripheries.

Dr. Kathya Maria Ayres de Godoy holds a PhD in Education from the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP / Br). She teaches at the Institute of Arts of UNESP, in the Graduate Program in Arts and she coordinates the undergraduate courses in Performing Arts. She leads the Research Group on Dance: Aesthetics and Education and directs the IAdança - Unesp Institutional Dance Group. She is CNPq Referee and Scientific Advisor of FAPESP.

O TEATRO COMO FISSURA NA CIDADE DESIGUAL

Marina Henriques Coutinho (UNIRIO, BR)

Em *Fissurar o Capitalismo*, John Holloway (2013) afirma que vivemos um tempo em que frequentemente parece que não há esperança. Em que nos perguntamos: “Como podemos pensar em mudar o mundo radicalmente quando isto parece ser tão impossível? O que podemos fazer?” Para responder a essas questões, o autor sugere o “método da fissura” – um movimento de recusa-e-criação. As fissuras, segundo Holloway, começam com um não, e do não cresce uma dignidade, que é a nossa arma contra um mundo de injustiça, de guerra, de violência, de discriminação – um mundo em destruição.

Apesar de admitir a fragilidade de nossas esperanças, a “angústia do que podemos fazer” em tempos tão sombrios, Holloway observa que não há nada de especial em ser revolucionário anticapitalista, que essa é a história de muitas pessoas, milhões espalhadas pelo mundo. E que muitas delas, “seres inadequados, sonhadores”, almejam criar um mundo diferente, um país ou uma cidade diferente.

Para o autor a resposta para este mundo quase implacável já está em desenvolvimento e é - fissurar o capitalismo, “rompê-lo de tantas formas quanto pudermos tentando expandir, multiplicar as fissuras, promovendo uma confluência de fissuras” (Holloway, 2013: 14). O Não, ou a recusa ao sistema que “nos nega a autodeterminação e a autonomia” está apoiado, segundo Holloway, em um outro-fazer:

O Não original é uma abertura a uma atividade diferente, o limiar de um contra-mundo com uma lógica diferente e uma linguagem diferente. O não abre um espaço-tempo no qual tentamos viver como sujeitos, ao invés de objetos. Estes espaços ou tempos nos quais afirmamos a nossa capacidade de decidir por nós mesmos o que deveríamos fazer [...] nos quais tomamos controle de nossas próprias vidas, assumimos a responsabilidade de nossa própria humanidade (Holloway, 2013: 21).

É verdade que nos sentimos nas “mãos de forças ruins” como escreveu Bertolt Brecht em um poema tragicamente atual¹, porém, acredito que o teatro seja capaz de unir grupos de pessoas em projetos inspirados por uma dinâmica próxima à defendida por Holloway - a dinâmica das fissuras, baseada, como afirma o autor: “na camaradagem, dignidade, amorosidade, solidariedade, ética: todos esses nomes que contrastam com a relações mercantilizadas, monetizadas do capitalismo” (Holloway, 2013:45).

Retomo a pergunta inicial: O que podemos fazer? O que é possível fazer considerando o nosso campo de ação? Teria o teatro o potencial para criar um espaço-tempo da fissura, no qual, ainda que no limite da impossibilidade, possamos experimentar um estado de comunidade? Sim, comunidade. O *II Encontro Internacional de Práticas Artísticas Comunitárias* (EIPARC, 2017) reuniu pesquisadores e apresentou reflexões que revelam, em campo cada vez mais expandido, diversas abordagens e perspectivas teórico-práticas sobre a relação Arte e comunidades. Nele, muito se falou sobre o termo – comunidade.

Um olhar mais atento sobre a realidade de nossas sociedades da “modernidade líquida” (Bauman, 2003), nos deixa duvidar sobre a possibilidade da existência da *comunidade*. O Rio de Janeiro, por exemplo, lugar onde vivo, cidade fragmentada, dividida, tendente ao conflito, apresenta um cenário de campo de batalha que torna a *comunidade* um lugar que Zigmunt Bauman denominou como um “paraíso perdido”. De fato, as sensações de aconchego e de segurança proporcionadas pelo ideal de comunidade estão muito longe da rotina dos cidadãos cariocas.

No Rio é possível virar uma esquina e avistar em um mesmo enquadramento os condomínios fechados, murados pela classe média e alta e os

espaços de segregação dos pobres - as favelas. Zigmunt Bauman observa que a tendência a “segregar, a excluir que em São Paulo (a maior conurbação do Brasil, à frente do Rio de Janeiro) manifesta-se da maneira mais brutal, despidorada e sem escrúpulos, apresenta-se – mesmo que de forma atenuada – na maior parte das metrópoles” (Bauman, 2005:40). Nas cidades europeias, por exemplo, é o medo do desconhecido, ou do estrangeiro, que vem operando mecanismos de exclusão das minorias étnicas. Em lugares diferentes, de maneiras diferentes, as metrópoles da modernidade líquida têm sido os epicentros dos confrontos característicos do mundo em destruição. Nesses “tempos de competição, de desengajamento e de desprezo pelos mais fracos” (Bauman, 2003: 8) concordo que seja prudente refletir com cautela sobre o conceito de comunidade. Bauman argumenta que o mesmo guarda contradições:

A palavra comunidade soa como uma música aos nossos ouvidos. O que essa palavra evoca é tudo aquilo de que sentimos falta e de que precisamos para viver seguros. Em suma, comunidade é um tipo de mundo que não está lamentavelmente ao nosso alcance – mas no qual gostaríamos de viver e esperamos vir a possuir (Bauman, 2003:9).

¹ Poema Sobre o julgamento, escrito no período de 1938-1941, como consta no livro com coletânea de poemas de Brecht.

Ainda segundo o autor, ao mesmo tempo em que a comunidade evoca segurança, ela pode também significar uma ameaça à liberdade. Creio que resida aí uma tensão entre o desejo de desfrutar do conforto da comunidade e a perda da liberdade por estar nela - isolado. Um tipo de unidade comunitária, explica Bauman, que se “funda na divisão, na segregação e na manutenção das distâncias”.

Mas, não se trata aqui de defender, diante dos perigos do mundo lá fora, a criação de “comunidades de semelhantes” ou iguais que, como afirma Bauman, significaria um “sinal de retirada da alteridade que existe lá fora” ou a escolha pela fuga, “aceitando as sugestões de mixofobia (medo de mistura-se)” (Bauman, 2005:45). Trata-se, todavia, da construção de uma dinâmica positiva de comunidade e creio que o sociólogo aponte com esperança para isso:

Somos todos interdependentes neste nosso mundo que rapidamente se globaliza, e devido a essa interdependência nenhum de nós pode ser senhor de seu destino por si mesmo. Há tarefas que cada indivíduo enfrenta, mas com as quais não se pode lidar individualmente. O que quer que nos separe e nos leve a manter distância dos outros, a estabelecer limites e construir barricadas, torna a administração dessas tarefas ainda mais difícil. Todos precisamos ganhar controle sobre as condições sob as quais enfrentamos os desafios da vida – mas, para a maioria de nós, esse controle só pode ser obtido coletivamente (Bauman, 2003:133).

Desta forma, embora a dinâmica do mundo capitalista seja orientada pelo individualismo, pela competição, violência, medo, insegurança, pergunto-me se não teria o teatro, como arte essencialmente coletiva, o potencial para

fomentar o que poderíamos definir como uma noção saudável da vivência em comunidade: aquela que não elimina as individualidades, que permite a discordância, as dissonâncias, que permite o compartilhar de ideias e criações, o cuidado mútuo, que desenvolve processos baseados na horizontalidade, em que todos participam como sujeitos.

Não seria o teatro capaz de criar *espaços-tempos* de fissura, nos quais seja possível senão recriar comunidades, porque talvez para alguns seja essa uma proposição por demais otimista, mas ao menos vivenciar *estados de comunidade*? Aqueles que experimentamos quando nos reunimos com nossos grupos, em nossas práticas artísticas comunitárias.

Muitas vezes, nas salas aula da universidade com meus alunos ou em encontros teatrais com outros grupos comemorei o fato de poder (podermos) gastar o tempo brincando, jogando, fazendo teatro. Quantas pessoas no mundo têm a chance de em um dia da semana de trabalho, por exemplo, estar em uma sala em companhia de outras pessoas para criar e pensar livremente? Que tempo e espaços são esses que nada tem a ver com aqueles organizados pelo relógio do mercado? Que atividade é essa, a nossa, que é vital, escolhida, consciente, muito diferente do trabalho alienado executado pela maioria das pessoas do planeta?

Recordo-me da comunicação de uma das participantes do *EIPARC 2017*, que nos contou como sentia-se alegre ao sair de casa em São Paulo para visitar idosos e com eles fazer teatro; penso naqueles que relataram experiências de arte nas prisões; tenho na memória as belas imagens do espetáculo CAL apresentado no *Festival MEXE – IV Encontro Internacional de Arte e comunidade*, que reúne em cena crianças, adultos e velhos para falar sobre os dilemas enfrentados nos bairros sociais da cidade do Porto.

Juntas, essas práticas desenham uma confluência de fissuras que convocam a humanidade em um mundo desumano, que rejeitam o tempo do relógio, “o tempo coisa, o tempo objeto, o tempo da subordinação” para viver “o tempo da criança, no qual cada momento é diferente do último, um tempo preenchido com admiração, assombro e possibilidade” (Holloway, 2013: 226). Por meio do teatro, recuperamos a nossa capacidade de recriar o mundo a nossa maneira, como faz a criança em suas brincadeiras. Augusto Boal afirma que fazendo teatro “descobrimos quem somos, ao criarmos imagens do nosso desejo: somos nosso desejo, ou nada somos” (Boal, 2003:90). Se a narrativa dominante dita modos de ser, sentir e pensar, em nossas fissuras abrimos espaços para sermos nós mesmos.

Felizmente, voltando a olhar para a cidade onde vivo, constato que ela apresenta vários exemplos de grupos que em condição de luta constante, vêm criando fissuras, ainda que existindo no contexto de uma cidade cuja lógica é nefasta. Nefasta por conta da insuportável convivência com as desigualdades sociais, da indecência do transporte público, da situação de abandono e da precarização da educação e saúde públicas, violência, especulação imobiliária, o aumento do custo de vida etc. Cenário que de acordo com o geógrafo David Harvey (2013) determina: “uma desigualdade de direitos sobre a cidade”. Ou seja: quem tem dinheiro está autorizado a usufruí-la, quem não tem sobrevive em situação de extrema dificuldade.

Harvey argumenta que a ideia da cidade que nós queremos não pode estar dissociada da ideia da pessoa que nós queremos ser, “do tipo de relações sociais que buscamos, que relações com a natureza nos satisfazem mais, que estilo de vida desejamos levar, quais são nossos valores estéticos (Harvey, 2013: 28).” O direito à cidade, afirma ele: “É o direito de mudar e

reinventar a cidade de acordo com nossos mais profundos desejos, além disso é um direito mais coletivo do que individual” (*ibid.*). De acordo com Harvey, a partir do exercício coletivo é possível agir sobre a cidade, nela interferir. O que o autor propõe, e que vai ao encontro das reflexões de Holloway, é que sejamos mais sujeitos e menos objetos nos processos vividos em nossas cidades.

Observando em retrospectiva o meu percurso como artista-professora-pesquisadora, percebo que sempre estive interessada em encontrar e participar de grupos que de alguma forma estivessem não apenas recusando, mas agindo para alterar a lógica perversa do lugar em que vivemos. Nos últimos dez anos, tenho conhecido e estudado alguns coletivos oriundos dos espaços populares da cidade do Rio de Janeiro que encontram no teatro o meio, para proferir a sua voz, o seu corpo, suas histórias, a partir de uma narrativa própria que fala para os seus territórios, suas comunidades, mas também para fora delas, para a cidade inteira, para o país e até para o mundo. São grupos que combinam crítica e criatividade para forjar, como explica o Professor Tim Prentki:

Uma análise social que vem de setores de comunidades nas quais as oportunidades para expressar opinião, quanto mais agir a partir dela, são frequentemente inexistentes. [...] Este processo de teatro desenvolve espaços onde alternativas podem ser colocadas; onde através da força da narrativa dramática, os atores podem ser transformados de objetos em sujeitos de seu próprio desenvolvimento (Prentki, 2009:26).

O grupo *Nós do Morro*, com trinta anos de vida, por exemplo, criou cena e dramaturgia próprias, para falar à sua comunidade transformou os temas do cotidiano da favela do Vidigal em matéria artística, brincou com situações fantásticas do imaginário “vidigalense”, contou a sua comunidade-mãe. Como o *Nós*, outros coletivos, como a *Cia. Marginal (Maré)*², se atiram nas paredes, criando fissuras nos territórios mais atacados pelos processos de globalização neoliberal.

No Complexo da Maré³, um enorme galpão abre espaço para mostra de produções artísticas de toda a cidade. O *Centro de Artes da Maré (CAM)*⁴ é sede da *Lia Rodrigues Companhia de Danças*⁵, da *Escola Livre de Dança da Maré*⁶, recebe temporadas de espetáculos profissionais, é sede da *Cia. Marginal* e de várias outras atividades promovidas pelos e para os moradores das comunidades. O CAM, fissura surpreendente no Rio desigual, vem se constituindo como referência para romper com a segmentação existente entre os diferentes territórios da cidade no campo do direito à arte, promovendo o encontro de pessoas de todas as partes da cidade. São exemplos de ações que revelam o que a cidade partida⁷ esconde, que tiram a venda de nossos olhos para enxergarmos “narrativas alternativas” (Prentki, 2009), para ouvirmos vozes antes silenciosas; vozes que, por meio da arte, nos provocam e surpreendem.

² O grupo *Nós do Morro* (Morro do Vidigal), a *Cia. Marginal* (Complexo da Maré) e o grupo *Código* (Japeri, Baixada Fluminense) foram objetos de estudo em minha tese de doutorado *A favela como palco e personagem* (Rio de Janeiro: DP et Alii e FAPERJ, 2012).

Atualmente diversos outros coletivos acompanham o movimento do pioneiro *Nós do Morro*. Na Baixada Fluminense, região que faz parte da área metropolitana do Rio de Janeiro, o *Código* (Japeri) integra uma rede de grupos cuja proposta é fortalecer e divulgar os movimentos artísticos e culturais dos 13 municípios da região.

³ O Complexo da Maré é um bairro formado por 16 comunidades situadas à margem da Baía de Guanabara, entre a Avenida Brasil e a Linha Vermelha, duas das principais vias de acesso à cidade do Rio de Janeiro. A Maré possui cerca de 132 mil habitantes distribuídos em aproximadamente 38 mil domicílios.

⁴ O CAM, fruto da parceria entre a Redes de Desenvolvimento da Maré (REDES) e a Lia Rodrigues Companhia de Danças, foi idealizado para criação, formação e difusão das artes, com destaque para a dança contemporânea.

⁵ A Companhia Lia Rodrigues foi fundada em 1990, no Rio de Janeiro, dirigida pela coreógrafa Lia Rodrigues é internacionalmente conhecida.

⁶ A Escola Livre de Dança da Maré nasceu a partir de um sonho compartilhado entre a Lia Rodrigues Companhia de Danças e da Redes de Desenvolvimento da Maré e atende gratuitamente cerca de 200 pessoas ao ano, entre crianças, adolescentes, jovens e adultos.

⁷ Refiro-me ao termo cunhado por Zuenir Ventura, no livro com título homônimo *Cidade Partida*.

O que percebemos no Rio hoje é que existem redes de sociabilidades que desejam a mistura, o convívio com a diferença, que se formaram e ainda se formam para apoiar as ações de grupos que recusam a lógica do sistema e que criam espaços e momentos de fuga do mesmo. Uma observação mais cuidadosa, entretanto, evita que sejamos simplórios em considerar que tais espaços sejam totalmente autônomos (totalmente protegidos do sistema) mas, como afirma John Holloway, “aspiram sê-lo”. Aspiram autonomia. Eles estariam, segundo o autor, criando fissuras temporais e espaciais nos padrões de dominação. Espaços e momentos nos quais: “Enquanto estamos juntos, nosso projeto, nossa celebração ou nossa raiva pode criar uma alteridade, uma maneira diferente de fazer e se relacionar” (Holloway, 2013:32).

Penso que todos nós, envolvidos em trabalhos de arte e comunidades possamos nos considerar seres “inadequados”, como aquelas pessoas citadas por Holloway, que espalhadas pelo mundo, vivendo suas realidades particulares, tentam desenvolver um “outro-fazer” mais afinado com o método da fissura. Como professora da universidade pública brasileira, ciente da responsabilidade social implicada no desempenho desta função, percebo o campo da extensão como um importante agente de transformação na relação entre o mundo acadêmico e a sociedade. Embora possamos afirmar que nos últimos dez anos tenha ocorrido um processo de democratização do acesso ao ensino superior público no Brasil, ainda assim ele não foi suficiente para colocar fim a uma história de exclusão de grupos sociais e seus saberes de que a universidade tem sido protagonista.

Em *A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade*, Boaventura de Souza Santos defende que as atividades de extensão representam “uma participação ativa na construção da coesão social, no aprofundamento da democracia na luta contra a exclusão social, na resolução de problemas da discriminação social” (Santos, 2010:73). Em 2011, logo que ingressei como docente na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), criei e desde então coordeno o Programa Teatro em Comunidades. Reconheci que após pesquisar durante tantos anos as relações entre teatro, juventude e favelas do Rio de Janeiro⁸, deveria encontrar um modo de ajudar a colocar em diálogo os conhecimentos produzidos dentro e fora da universidade.

⁸ Refiro-me ao período de 1997 a 2010, no qual participei de diversos projetos sociais e artísticos em comunidades/favelas do Rio de Janeiro, atuando como professora e coordenadora, e ao período de pesquisa (Mestrado e Doutorado) dedicados a estudar temas relacionados às experiências práticas.

O programa Teatro em Comunidades acontece a partir das parcerias firmadas entre a UNIRIO, a Redes de Desenvolvimento da Maré (REDES) com o Centro de Artes da Maré, o Centro Municipal de Saúde Américo Veloso e o Observatório de Favelas com a Arena Carioca Dicro e inclui a participação de estudantes do curso de Licenciatura em Teatro, que orientam as atividades nos núcleos de teatro situados em diferentes pontos da Maré e da Penha.⁹ A história desta ação tem sido garantida pelo esforço de muitos parceiros, das organizações comunitárias e instituições envolvidas mas, sobretudo - das pessoas. Estudantes, voluntários, profissionais colaboradores, e todos os participantes, crianças, jovens e adultos, moradores das comunidades. Contribuir com a promoção deste encontro entre os diversos atores sociais e a Maré representa para mim, neste momento de vida, uma resposta possível ao Rio desigual, ao Brasil desigual.

Sinto que nos processos vividos no programa de extensão nos aproximamos da dinâmica da “amorosidade, da solidariedade, da humanidade” (Holloway,2013), experimentamos *estados de comunidade*. Percebo que a nossa tentativa é abrir um *espaço-tempo* alternativo no qual podemos, a partir de nossas próprias escolhas, conciliar arte e educação. A tarefa não é fácil mas como diria Paulo Freire “sou esperançoso não por teimosia, mas por imperativo existencial.”

Em um dos últimos trechos de *Fissurar o Capitalismo* chamado *Paremos de produzir o capitalismo*, Holloway afirma que gostaria de escrever um livro com final feliz, mas que não se trata disso. Que a hora é mesmo sombria, e que pode ser seguida por outra ainda mais sombria, a aurora, afirma ele, pode nunca vir:

E nós, os tolos que vivemos nas fissuras, talvez sejamos exatamente isso: tolos. Mas, tolos que somos, pensamos que podemos ver algo novo emergindo. Estamos na penumbra de um limiar, tentando ver e entender aquilo que está se abrindo à nossa frente. Não entendemos muito bem, mas podemos ouvir, fragmentos de novas melodias de luta emergindo, podemos vislumbrar uma nova direção no fluxo da revolta (Holloway, 2013: 243).

Referências Bibliográficas

- Bauman, Zygmunt, (2009), *Confiança e Medo na cidade*, Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (2003) *Comunidade – a busca por segurança no mundo atual*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- _____. (2005). *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar.
- Boal, Augusto, (2003), *O Teatro como arte marcial*, Rio de Janeiro: Garamond.
- Brecht, Bertolt (1987), *Poemas 1913-1956*, trad. Paulo Cesar Souza, São Paulo, Brasiliense, 3ª. Ed.
- Harvey, David (2014), *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*, São Paulo, Martins Fontes.
- Holloway, John (2013), *Fissurar o capitalismo*, São Paulo, Publisher.
- Prentki, Tim (2009), *Contra-narrativa, ser ou não ser: Esta não é a questão*, in Marcia Pompeo Nogueira (Ed.) *Teatro na Comunidade: Interações, Dilemas e Possibilidades*, Florianópolis, UDESC, p.13-36.
- Santos, Boaventura de Souza (2010), *A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade*. – 3. ed. – São Paulo, Cortez – (Coleção questões da nossa época; v.11)

⁹ Mais informações disponíveis no endereço <http://teatroemcomunidades.com.br/>

Resumo

Tomando como ponto de partida questões levantadas por John Holloway em seu livro Fissurar o Capitalismo, o texto propõe uma reflexão sobre a potência das práticas artísticas comunitárias em “recusarem-e-criarem” novos “espaços-tempos” nas cidades contemporâneas, com atenção ao Rio de Janeiro, lugar onde vive a autora.

Palavras-chave: memória, projeto artístico, cidade.

Abstract

Taking as its starting point the questions raised by John Holloway in his book Crack Capitalism, this text offers a reflection on the potential of community artistic activities to “refuse-and-create” new “time-spaces” in contemporary cities, with special focus on Rio de Janeiro where the author lives and works.

Key words: memory, artistic design, city.

Biografia

Marina Henriques Coutinho é da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) atuando na graduação e pós-graduação. É Doutora em Artes Cênicas. Sua tese de doutorado, *A favela como palco e personagem*, recebeu Menção Honrosa no Prêmio CAPES de Teses 2011. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Pedagogia Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro em comunidades, teatro aplicado (applied theatre), teatro e escola. Na UNIRIO coordena o projeto de pesquisa: Teatro aplicado: investigações sobre um universo em expansão; e o programa de extensão Teatro em Comunidades.

Biography

Marina Henriques Coutinho is from the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) working in undergraduate and postgraduate courses. She has a PhD in Performing Arts. His doctoral thesis, *The Favela as a stage and character*, received an Honorable Mention at the 2011 thesis CAPES Award. He has experience in the area of Arts, with emphasis on Theater Pedagogy, working mainly on the following subjects: theater in communities, applied theater), theater and school. At UNIRIO he coordinates the research project: Theater applied: investigations on an expanding universe; and the Theater in Communities extension program.

TEATRO E CO- MUNIDADE: REFLEXÕES ACERCA DA PRÁTICA ACADÊMICA

Ramon Aguiar (UEMG, BR)

Isabel Bezelga (CHAIA-UE, PT)

A atividade teatral entendida como ação artística contribui para o desenvolvimento estético e para o entretenimento. O Teatro, por vezes, também se propõe como ato social e *lòcus* de reflexão e posicionamento crítico filosófico.

No início de seu trabalho “O que é teatro”, Fernando Peixoto (1985) ensaia uma possível definição dessa prática simbólica afirmando ser a interação entre dois seres humanos em um espaço previamente determinado: um que observa e outro que age. Segundo o autor entre eles há uma consciência de cumplicidade, “que os instantes seguintes poderão até atenuar, fazer esquecer, talvez acentuar” (Peixoto, 1985: 09).

O ator, sozinho ou acompanhado, representa uma personagem “através de palavras ou gestos, talvez através da imobilidade e do silêncio”, enquanto quem assiste, sozinho ou acompanhado, “sabe que tem diante de si uma reprodução, falsa ou fiel, improvisada ou previamente ensaiada, de acontecimentos que imitam ou reconstituem imagens da fantasia ou da realidade” (Peixoto, 1985: 09).

Neste encontro, ambos têm a oportunidade de participarem de uma “cerimônia” que permite que fujam da própria realidade para o mergulho num universo inusitado, de experiências sensoriais, textuais e estéticas. Mas também, os participantes podem aprofundar no conhecimento lúcido e crítico da própria realidade que os cerca, contribuindo para que se tornem cidadãos mais conscientes, vigorosos e críticos. (Peixoto, 1985: 09)

O teatro é um ato intencional passível de contribuir para transformações sociais. Essa intencionalidade é estabelecida anteriormente à audiência do espectador. A partir da assistência e incluindo-a. Nesta, o espectador processa suas conexões, identificações, distanciamentos críticos.

Entre as diversas possibilidades estéticas em teatro, o *Teatro e Comunidade* vem se destacando como ação privilegiada. A *práxis em Teatro e Comunidade* opera e mobiliza diferentes ciências e metodologias em viés transversal. Seu movimento busca contribuir para projetos artísticos sociais que agregam e mobilizam fenômenos que instauram a compreensão de quadros de referências - estéticas e comunitárias. Esses se dão a partir do trabalho de criação cênica e dramaturgica realizados por e/ou com um determinado grupo.

O conceito de *Teatro e Comunidade* é multifacetado, dada a natureza diversa das suas possibilidades de aplicação. Esse coloca em evidência a pluralidade de intervenções em que o teatro é usado como meio de

expressão, comunicação, encontro e desenvolvimento. Norteada pela máxima “Of the People, By the People, and For the People” (Geer, 1993) reconhecemos, no entanto, no percurso das várias práticas teatrais em contextos comunitários, que a este lema correspondem distintas aproximações tipificadas: Teatro para comunidades; Teatro com Comunidades; Teatro por Comunidades (Valente, 2005). Também na perspectiva de Nogueira (2006, 2007), que salienta tratar-se de um olhar sobre as práticas, e por isso constituir-se tão só, como uma possibilidade de análise, é possível distinguir esses 3 modelos em função das decisões sobre os objetivos e as abordagens teatrais estarem imputadas ou não aos seus participantes.

Analisando a produção científica da área, constata-se que, apesar da heterogeneidade de significados e da diversidade de nomes/designações adotados, todas elas respiram uma mesma perspectiva de atuação para e com a comunidade. (Bezлга; Cruz; Aguiar, 2016).

Os mais diversos contributos introduzem abordagens muito especializadas, quer referindo-se a especificidades dos grupos e subgrupos, objeto de intervenção, quer focando a dimensão política quer ainda colocando a tônica no desenvolvimento sustentado, na promoção de valores e boas práticas e na afirmação dos direitos humanos. Porém, a função social e transformadora do teatro está evidentemente presente em todas estas acepções e nelas é possível rever um mesmo denominador comum, alicerçado pela visão educacional de Paulo Freire e ainda pelas perspectivas do teatro de Brecht e do “Teatro para todos” de Augusto Boal.

O *Teatro e Comunidade* busca contribuir para o processo de conscientização de grupos e cidadãos possibilitando interpretações críticas, fortalecendo identidades, constituindo grupos ou mesmo, realizando a manutenção e atualização de tradições cênicas de determinadas comunidades.

As características dessas manifestações conferem possibilidades que corroboram com construções de identidades coletivas possíveis graças a metodologias em *Teatro e Comunidade* dentre elas, a valorização das memórias, das tradições e das experiências individuais e coletivas dos participantes.

Contribuindo com a memória pessoal, os participantes constroem a memória coletiva aproximando do que Walter Benjamin (1996) chama de “narrativa de reminiscências”. Segundo esse filósofo, “(...) a reminiscência é que tece a rede que, em última instância, todas as histórias constituem entre si” (*op. cit.*: 211). A reminiscência funda uma possível cadeia da tradição, permitindo a transmissão dos fatos, acontecimentos e trocas de geração em geração. (Benjamin, 1996).

Nos momentos coletivos de construção e ou preparação das performances em Teatro e Comunidade, a identidade pretérita da comunidade se mistura com o presente. “A memória se torna constituinte do sentimento de identidade sendo importante como continuidade e coerência individual e de grupos”. (Pollak, 1992: 204)

Esta dinâmica e seus resultados comprovam que também a memória e a identidade pertencem ao espaço do corpus coletivo que venceu as teias do tempo e que, por vezes, podem estar silenciadas, o que não quer dizer esquecidas. (Pollak, 1992).

As ações em *Teatro e Comunidade* pretendem contribuir para que essas “teias” (Geertz, 1989) possam constituir um tecido cultural que estabelece pertencimentos valorizando a identidade comum. Contudo, não é criada uma “trincheira”, mesmo porque, no mundo globalizado isso é impossível, porém cria-se um referencial de localização cultural nesse mesmo mundo globalizado.

Considerando suas especificidades, estudos e práticas dessa modalidade assim como encontros, seminários e outras ações têm possibilitado as diversas interseções possíveis com a educação e formação de professores.

Para além de grupos comunitários ou de natureza semelhante, as práticas e pesquisas em *Teatro e Comunidade* têm contribuído para a formação de professores na área artística e outras áreas com destaque para projetos de extensão na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), Brasil e na formação realizada tanto em Educação (professores generalistas) como na formação em Teatro (atores e artistas pedagogos), na Universidade de Évora, Portugal. Todas elas reivindicam um aprofundamento científico e metodológico baseado num conhecimento atualizado sobre os processos de aprendizagem colaborativa e de

desenvolvimento de processos artísticos criativos, participativos e dialógicos. *locus* de atuação docente dos autores deste artigo.

O projeto de extensão (UEMG-PROINPE) nomeado “Estudos em Teatro/Contação de histórias” tem sido desenvolvido nos anos de 2016/2018 e configura-se como um curso voltado para alunos de graduação/licenciaturas e graduação/psicologia da UEMG unidade Divinópolis, MG. O projeto é desenvolvido no campus da referida universidade e tem contribuído para práticas que reconhecem o *locus* do campus também como espaço comunitário e de sociabilidade

No curso, considera-se o Contador/Contadora de Histórias um Ator/Atriz com o pleno domínio da cena. Para tal, necessita dominar técnicas corporais, vocais e psicológicas que o auxiliam na performance e possíveis interferências do público. Ainda, conhecimentos e “atenção de mundo” para a escolha de repertório e a estruturação da caracterização através de figurinos, adereços, objetos etc.

Para escolha de repertório, o curso vem introduzindo na arte de contar histórias a valorização de memórias individuais de seus participantes e memórias coletivas pertencentes ao imaginário da comunidade de referência. Para além das memórias vivenciadas no bojo das relações sociais e familiares, também lendas e mitos locais de domínio público. Essa escolha tem como referência metodologias do *Teatro e Comunidade*, destacando: a experiência performativa e as memórias do conhecimento compartilhado; a diversidade estética possível em uma comunidade; a integração de elementos culturais populares; a dimensão festiva; o uso de elementos expressivos da cultura popular e mecanismos de identificação comunitária (Bezella; Cruz; Aguiar, 2016).

Para os “desafios” cênicos, a improvisação teatral, os jogos de regras e o estabelecimento

de focos de concentração (Koudela, 2001) têm também contribuído metodologicamente para a formação dos Contadores de Histórias.

O curso (projeto) de extensão tem duração de seis meses com carga horária de 6 horas semanais. Nos primeiros dois meses de curso, os participantes, na sua maioria leigos em formação teatral, têm uma formação inicial em história do teatro no século XX juntamente com sessões de jogos teatrais, técnica vocal e conscientização do movimento na acepção de Angel Viana. Segundo Teixeira (2008);

Em Angel, a experimentação da percepção do corpo leva-nos à apropriação – o reconhecimento de si próprio. O caminho é o da observação que compara, analisa, verifica outras mil particularidades; neste estágio de olhar para si e para o outro se constata a multiplicidade humana. A observação ajuda na assimilação dos trejeitos, hábitos, manias corporais que favorece a condição primordial para o ator corporificar-se, buscando referências externas e internas. (Teixeira, 1998)

A presença corporal do ator contador de histórias é ingrediente fundamental para o ato. Perceber o corpo do ator como depositário que observa e veicula memórias torna-se determinante para a metodologia aqui relatada. Nos meses seguintes do curso, as atividades de jogos teatrais, conscientização do movimento e técnica vocal permanecem acrescidas de atividades de recolha e seleção de histórias. Neste processo, as histórias recolhidas junto a memória individual e coletiva (comunitária) é escrita e reescrita num processo constante de experimentação cênica. Também, mitos e lendas locais são recolhidas e trabalhadas com os objetivos aqui apresentados. Os laboratórios de pesquisa cênico textual bem como as performances dos participantes são realizadas no próprio campus universitário, na maioria das vezes, de forma inusitada, sem programação prévia. São os espaços de convivência comunitária comuns a um campus universitário (cantina, corredores, bibliotecas, áreas comuns em geral, anfiteatro). Estes são “invadidos” e, por um período de tempo, transformados em espaços cênicos impregnados de memória.



Foto 1 - Apresentação ao "ar livre" – setembro 2018 – créditos fot. de Bruna Resende

Nos trabalhos desenvolvidos e resultados alcançados, constata-se através das performances e recepção, que as metodologias empregadas têm possibilitado aos participantes do curso de extensão, desenvolverem performances criativas e contextualizadas baseadas não só as prerrogativas e técnicas teatrais do Teatro e Comunidade mas também o sentimento de pertença e valorização cultural de todos os envolvidos. Nas apresentações realizadas no campus da UEMG e em outros espaços escolares, percebe-se a pronta recepção e entusiasmo para a proposta de “Contação de Histórias” aqui relatada.

Na Universidade de Évora, Portugal, nos trabalhos desenvolvidos em *Teatro e Comunidade*, destaque-se neste texto, a participação de estudantes da Licenciatura e Mestrado em Teatro no *Projeto*

Performance património e comunidade. Este está vinculado à pesquisa desenvolvida na unidade ID CHAIA, que articula a criação artística teatral e educação, enquanto construção organizada do conhecimento e numa perspectiva de vinculação comunitária e social.

Este horizonte que aqui se apresenta, decorre da constatação de necessidades urgentes de espaços adequados ao desenvolvimento de projetos de criação e pesquisa artística com abordagem multidisciplinar e com um profundo enraizamento na relação dialógica com as comunidades e diversidade de grupos presentes no território. Territórios estes que constituem – em si mesmos – espaços de laboratório e experimentação metodológica no âmbito das artes performativas do *Teatro e Comunidade*, teatro educação e mediação artística.

A ligação da Academia ao território onde se inscreve, mobiliza não apenas os agentes institucionais e estruturas associativas como parceiros, mas igualmente implica o reconhecimento de grupos não formais que promovem a vivência e fruição comunitária de manifestações culturais e artísticas na região como suportes “vivos” de um património imaterial ímpar. Esses são os pilares para a justificativa da criação destes espaços académicos no desenvolvimento da pesquisa e na promoção da oferta de um projeto artístico e cultural.

As linhas de atuação pela realização de projetos, no contexto académico, potenciam a autonomia de indivíduos, grupos e comunidades, na implementação de ações artísticas e sócio educacionais, criando-se assim as condições de sustentabilidade e alcance de objetivos.

Conciliando contributos da pesquisa desenvolvida tanto no Instituto de Estudos Literatura Tradicional, (IELT) – FCSH/Universidade Nova de Lisboa, quanto no Centro de História de Artes e Investigação Artística (CHAIA) – Universidade de Évora, no âmbito das “Práticas performativas/artísticas e Comunidade” (Coord. Isabel Bezelga) incluíram-se mais recentemente dimensões que ampliam os diálogos com Performance e Património, na perspectiva da criação e prática artísticas como processo investigativo numa colaboração muito direta com os Ensinos Artísticos e de Formação de Professores da Universidade de Évora em articulação com a Câmara Municipal de Évora e a Direção Regional de Cultura do Alentejo. Estas deram força ao desenvolvimento do sub-projeto em curso (2015-2020) no âmbito do tema Teatro Comunidade, Performance e Património.¹

O projeto centra-se no estudo das expressões culturais e artísticas de diferentes grupos e comunidades e pretende contribuir para o aprofundamento do conhecimento científico neste âmbito, sinalizando a sua existência, vitalidade, e contemporaneidade, dissipando a “invisibilidade” associada a estas performances.

Estudos recentes da equipe envolvida (Bezelga, 2015; Bezelga et al, 2015; Cruz, 2015) apontam para fecundos diálogos entre as manifestações expressivas tradicionais e a performance contemporânea, pelo seu vínculo comunitário, abrindo a porta ao estabelecimento de novas interfaces.

Com os trabalhos em curso e envolvendo os estudantes nas diversas fases, identificamos e exploramos suas contribuições mútuas, através de:

1) realização dos mapeamentos das manifestações de teatralidade e performance populares na atualidade e das práticas de *Teatro e Comunidade*, enquanto modalidade artística, tendo como referência o contexto do espaço lusófono, nomeadamente Portugal, Cabo-Verde, São Tomé e Príncipe e Brasil;²

2) sistematização de forma congruente das bases para uma compreensão das especificidades estéticas e dramáticas destas práticas, moduladas por uma relação ética - necessariamente presente em processos de cocriação - e assente nos diálogos interculturais entre o tradicional e o contemporâneo.

Neste contexto os estudantes da Universidade de Évora têm participado ativamente na concepção e produção de espetáculos e intervenções performativas, articulando a dimensão patrimonial do espaço público com as histórias, vivências quotidianas da comunidade e ressignificações simbólicas do espaço público, por parte quer das comunidades que os habitam, quer por parte daqueles que o visitam e usam movidos por interesses diversos.

Estas práticas teatrais em contextos formativos apresentam-se como uma oportunidade e constituem um esteio novo que possibilita examinar e escrutinar as questões de identidade.

Nesse sentido o processo de criação “O outro que sou Eu”, desenvolvido no módulo Teatro e Comunidade, com estudantes do Mestrado em Teatro da Universidade de Évora, é exemplo de pesquisa/criação sobre cocriação dramática e realização cênica, revendo estatutos autorais e funções do actor/encenador. Assentou nos processos auto reflexivos das experiências pessoais de todos os elementos do grupo, incluindo a docente³ através da realização de laboratórios de pesquisa e criação em contexto, com recurso a diversas técnicas ativas e participativas de criação coletiva inspiradas no Devising, no Teatro-debate e no Play-back theatre.

Outro processo de pesquisa e criação performativa comunitária intitulado “Sete Águas”, é o exemplo que apresentamos em seguida. Realizado também em Évora, envolveu alunos dos 3 anos da Licenciatura em Teatro, no âmbito de Teatro e Contextos - projecto de extensão e foi desenvolvido no locus privilegiado do centro histórico de Évora entre fevereiro e julho de 2016.

O projeto surge a propósito das comemorações dos 400 anos do Aqueduto, que rasga e costura a paisagem desta cidade património da UNESCO. Com a sua rede de chafarizes, caixas de água e fontes a paisagem urbana se impregnou nas vivências quotidianas dos cidadãos ao longo de séculos. O projeto realizou-se num laboratório de criação a céu aberto, implicando vizinhos e frequentadores de um dos espaços de encontro emblemáticos da cidade: o “Chão das Covas”, local de antigas feiras e mercados. “Sete Águas” desenvolvendo-se em torno dos significados simbólicos da água e dos seus usos por uma comunidade que histórica e socialmente com ela tem convivido quotidianamente.

A criação de “personagens” foi realizada com o recurso a formas simples de fácil identificação. O Coro foi um recurso organizativo que

¹ Estão igualmente protocoladas as relações com CIAC – UAlgarve, ESMAE e ESTC, no âmbito da colaboração dos membros da equipe, enquanto investigadores e docentes, ligados à formação pós-graduada em Teatro e Comunidade e ainda o desenvolvimento de parcerias ativas, através da colaboração de equipe de especialistas (Prof. Dr. Claudio Bernardi, Prof. Dr. Tim Prentky, Prof. Dr.ª Márcia Pompeo Nogueira, Prof.ª Dr. Marina Henriques, Prof.ª Grácia Navarro, entre outros) de diversas Universidades Europeias e da América Latina (Universidade Católica de Milão-IT, Universidade de Barcelona-ES e University of Winchester-UK, na Europa e Universidade do Estado de Minas Gerais-UEMG, Universidade do Rio de Janeiro-UniRIO, Universidade de São Paulo-USP, Universidade de Campinas-UNICAMP e Universidade de Santa Catarina-UDESC no Brasil), através da realização de intercâmbios e orientações de Doutorado e Pós-Doutorado.

² Neste domínio articula-se com o Projeto Disponibilização de Recursos e Divulgação das Brincas de Évora (responsável científica e de execução Isabel Bezelga), desenvolvido em 2015 com apoio da EDP, e que permitiu o levantamento dos grupos de Brincas existentes em Évora, edição de livro e documentário sobre as Brincas, como forma de divulgação pública. (as brincas são uma forma de teatro popular de índole comunitária, de raiz tradicional característica do Alentejo).

³ Isabel Bezelga

potenciou a participação e a espectacularidade. A introdução de figuras “bizarras” e uso de bonecos cabeçudos, provocou estranheza e ruptura, quebrando a seriedade temática de determinadas cenas e apelando à ligação ao quotidiano e licenciosidade da fala. A ritualização do mito dá lugar ao grotesco, ao improvisado e à interação e interpelação espontânea com a audiência. O uso do humor constituiu-se como que um piscar de olhos contemporâneo à audiência mais jovem e recém chegada à academia, no sentido do reforço de laços que os integram numa vivência da cidade em várias camadas.

O canto, a música e a dança reforçaram o vínculo comunitária o que surtiu efeito mobilizador apelando à coparticipação.

A pesquisa acolheu testemunhos, documentos, memórias de quem voluntariamente se ia demorando, conversando, simulando, bebendo e cantando. Este movimento acabou por ditar a construção dramática.

O espaço cênico (Chão das Covas) mobiliza a paisagem urbana da cidade bem como o imaginário e memórias dos cidadãos.

Reflexões Finais

As práticas teatrais em contextos formativos e comunitários apresentam-se como uma oportunidade que constitui um esteio novo que possibilita examinar e escrutinar as questões de identidades:

A exploração temática, metodológica e técnica que percorre este tipo de prática, garante a riqueza e a profundidade dos processos de formação. Perante o declínio do estatuto reverencial a códigos do teatro convencional, a academia é por natureza o espaço de questionamento e laboratório das demandas artísticas contemporâneas. Nesse sentido o posicionamento ativo de professor e do aluno, baseado numa análise e experimentação crítica inscreve-se na tentativa da realização de um constante e atualizado mapeamento de possibilidades.

A construção partilhada e comunitária de conhecimento é o motor de desenvolvimento e transformação individual e possivelmente social, que remete para a consideração da abordagem do *Teatro e Comunidade*. Este percebido como eminentemente processual, onde se promovem no seio do grupo, as competências co-investigativas, co-criativas e co-avaliativas de âmbito artístico, estético e social, insubstituíveis para os levantamentos temáticos e conceptuais para a organização dramatúrgica em *Teatro e Comunidade*. (Bezelta; Cruz; Aguiar, 2016)

Estes diálogos e parcerias são fundamentais na (trans)formação dos sujeitos que habitam um mesmo espaço-tempo de aprendizagem e criação, pois constituem-se como espaços de mediação de aprendizagens.

Destaca-se ainda a promoção do envolvimento de alunos e ex-alunos em iniciativas educacionais, culturais e artísticas que reforcem



Foto 2 - Largo Apresentação de Sete Águas, Chão das Covas, Évora, Julho 2016. Créditos Fot. Rosário Fernandes

a sua intervenção cívica enquanto futuros profissionais na promoção de direitos fundamentais, nomeadamente de práticas inclusivas e de equidade, na prevenção de riscos e conflitos e na defesa e valorização patrimonial e ambiental de forma sustentada.

A experiência de mergulhar num processo criativo comunitário ou seja, defender a todo o custo o desenvolvimento de um laboratório de criação colaborativa, pode e deve tornar-se numa rica plataforma de formação cooperada, entre artistas!

A diluição gradual do que está legitimado no desempenho dos distintos papéis (professor/aluno) instituídos na Academia, permite aproximar da vivência numa relação horizontal, questionadora e desafiante.

Referências Bibliográficas

- Aguiar, R. (2008) A atualidade de São Gonçalo do Bação: Entre a memória, o esquecimento e o teatro. In: *Cadernos de pesquisa do CDHIS – UFO*. 113/122.
- Bakhtine, M.. (1970) *Loeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Bezelta, I. ; Cruz, H. ; Aguiar, R. (2016) La investigación en prácticas de Teatro y Comunidad: perspectivas desde Portugal y Brasil. *Investigación Teatral*, Xalapa, v. 6, p. 8-26.
- Bezelta, I. Aguiar, R. ; (2016). Teatro, locus e Comunidade. *Plural Pluriel*, Paris, v. 14, p. 1-17.
- Bezelta, I; et al. (2015). Princípios e práticas de Teatro e Comunidade: Poéticas, pedagogias e dramaturgias da Comunidade. In A. SALDANHA & M. ORNELAS (org.). *Atas do 2.º Congresso da Rede IberoAmericana de Educação Artística/26.º Encontro Nacional da Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual. Tema: Artes, Comunidade e Educação*. Porto, Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual. pp. 112-120.
- Benjamin, W. (1996). *Obras escolhidas. Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense.
- Even, E. V. (2001). *Community Theatre: Global Perspectives*. London: Routledge.
- Geer, R. (1993). Of the people, by the people, and for the people: The field of community performance. *High Performance*. 64, pp. 28-31.
- Geertz, C (1989). *A interpretação da Cultura*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- Koudela, I.(2001). *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva.
- Nogueira, M. (2006). Tentando definir o teatro na comunidade. *Revista Da pesquisa*, vol. 2 (2). Acedido em 4 de Janeiro de 2008. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/
- Nogueira, M. (2007). Teatro e comunidade: Dialogando com Brecht e Paulo Freire. *Urdimento*, vol. 1 (9). pp. 69-85.
- Peixoto, F. (1985). *O que é Teatro*. São Paulo: Brasiliense.
- Pollak, M. (1992). Memória, esquecimento, silencio. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3. p. 3-15.
- Teixeira, L.(1998). *Conscientização do movimento: uma prática corporal*. São Paulo: Caioá editora.
- Valente, L. (2005) Teatro e comunidade na construção de uma cidadania inclusiva. *REVUE*, 4, Universidade de Évora.

Resumo

A *práxis em Teatro e Comunidade* opera e mobiliza diferentes ciências e metodologias em viés transversal. Seu movimento busca contribuir para projetos artísticos sociais que agregam e mobilizam fenômenos que instauram a compreensão de quadros de referências - estéticas e comunitárias. Esses se dão a partir do trabalho de criação cênica e dramaturgical realizados por um determinado grupo artístico e/ou social comunitário e em determinado espaço que o caracterize. Suas metodologias também têm sido temas de estudo e práticas acadêmicas em curso de formação de professores e profissionais de teatro. Neste artigo, são apresentadas e discutidas práticas desenvolvidas no nível de graduação na Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil e no nível de graduação e pós graduação na Universidade de Évora, Portugal onde as escolhas dos espaços (acadêmico e de territórios) contribuem para o fortalecimento das encenações no que tange aos aspectos da memória coletiva bem como das características sociais e culturais dos grupos envolvidos.

Palavras-Chave: Teatro e Comunidade, Locus, Artes, Educação

Abstract

The praxis in Theater and Community operates and mobilizes different sciences and methodologies in transversal bias. Its movement seeks to contribute to social artistic projects that aggregate and mobilize phenomena that establish the understanding of frames of reference - aesthetic and community. These are based on the work of scenic and dramaturgical creation performed by a certain artistic and / or social community group and in a certain space that characterizes it. His methodologies have also been study subjects and ongoing academic practices of teacher training and theater professionals. In this article, practices developed at undergraduate level at the State University of Minas Gerais, Brazil, and at undergraduate and postgraduate level at the University of Évora, Portugal, where the choices of spaces (academic and territorial) contribute to the strengthening of scenarios regarding the aspects of collective memory as well as the social and cultural characteristics of the groups involved.

Keywords: Theater, Community, Locus, Arts, Education

Biografias

Ramon Aguiar é graduado em Pedagogia (UFMG) e pós-doutorado (CAPES) em *Teatro e Comunidade* (ESTC). Doutor em Artes Cênicas (UNIRIO). É docente na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG) formação de professores onde coordena o Núcleo Cultura, Criatividade e Comunidade. Pesquisador e extensionista do CEMUD (UEMG); pesquisador colaborador do Grupo de “Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana” (UNIRIO), do IELT (UNL, Portugal) e CHAIA (Universidade de Évora)

Isabel Bezelga. Doutora em Teatro pela Universidade de Évora; especialista em Teatro Educação e Metodologias Artísticas Interculturais. É Professora Auxiliar da Universidade de Évora, nos Departamentos de Pedagogia e Educação e de Artes Cênicas e Diretora do Curso de Licenciatura em Teatro; Pós-graduação em Mediação artística e Contextos Educacionais. Pesquisadora do Centro de Investigação em História da Arte e Criação Artística (CHAIA-EU) dentre outros.

Biographies

Ramon Aguiar graduated in Pedagogy (UFMG) and postdoctoral (CAPES) in Theater and Community (ESTC). Doctor of Performing Arts (UNIRIO). He teaches at the Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), where he coordinates the Núcleo Cultura, Criatividade e Comunidade. Researcher and extensionist of CEMUD (UEMG); researcher of the Group of “Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana” (UNIRIO), IELT (UNL, Portugal) and CHAIA (Universidade de Évora)

Isabel Bezelga. PhD in Theater from the Universidade de Évora; specialist in Theater Education and Intercultural Artistic Methodologies. She is an Assistant Professor at the Universidade de Évora, in the Departments of Pedagogy and Education and Performing Arts and Director of the Degree in Theater; Post-graduation in Artistic Mediation and Educational Contexts. Researcher at the Centro de Investigação em História da Arte e Criação Artística Creation (CHAIA-EU), among others.

PROPOSTA CÊNICA “TRAN- SEUNTES” E A SUA RELAÇÃO COM O PÚBLICO EM UM TERMINAL DE ÔNIBUS

Robson Rosseto (U.E.P., BR)

Neste texto, proponho-me a analisar a proposta cênica intitulada de “Transeuntes” e a relação estabelecida com o público no terminal de ônibus Guadalupe, na cidade de Curitiba. O trabalho foi desenvolvido em uma disciplina, no ano letivo de 2014, com estudantes do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, campus de Curitiba II, matéria pela qual sou responsável. Ao longo do texto, denominarei os estudantes universitários de atores/atrizes ou ator/atriz. Na organização dos depoimentos, a identificação dos participantes obedeceu ao seguinte critério: cada um deles foi identificado pelo código Wn – o caráter W refere-se ao nome do ator e o índice n à sua posição em uma relação alfabética.

A apresentação cênica analisada, ocorrida em novembro de 2014, envolveu dois perfis de público, o espectador-transeunte e o espectador convidado, momento no qual receberam uma cartografia do espaço denominado de mapa sensitivo e que serviu como guia das cenas. Sensitivo porque o mapa não direcionou o espectador para um trajeto específico, mas a representação gráfica apresentou o espaço geográfico do terminal Guadalupe e identificou pontos estratégi-

cos de atuação dos atores, como por exemplo, o local do início do acontecimento teatral.

O comportamento humano é o resultado da percepção sensorial associada às emoções, que impulsionam o raciocínio com pensamentos específicos para a capacidade de julgar/optar, conforme declara Damásio:

Certamente não é verdade que a razão opere vantajosamente sem a influência da emoção. Pelo contrário, é provável que a emoção auxilie o raciocínio, em especial quando se trata de questões pessoais e sociais que envolvem risco e conflito. Sugerir que certos níveis de processamento de emoção são provavelmente indicativos do setor do espaço de tomada de decisão onde nosso raciocínio pode operar com máxima eficácia. (Damásio, 2000: 63)

A autonomia do espectador foi solicitada, lembrando que a decisão para onde ir, qual ator seguir e o que observar foi uma premissa para a promoção de escolhas. Assim, o mapa sensitivo atuou como pistas para acessar a sensorialidade do espectador.

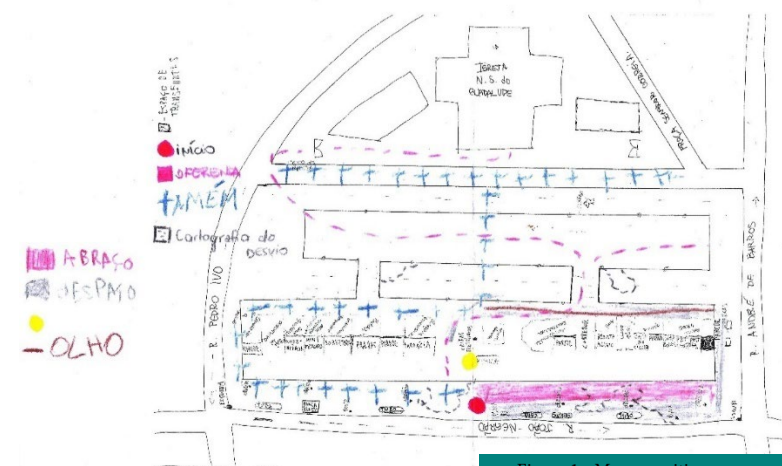


Figura 1 - Mapa sensitivo (cred. fot. do autor)

Buscando intensificar as sensações do público, o grupo convidou-os a interpretar as representações e as dimensões simbólicas, a partir de um desenho elaborado que apontou possibilidades de leituras do espaço e da produção estética. Essa estratégia teve como proposta sensibilizar os espectadores na articulação entre os diferentes elementos utilizados no espaço cênico. Desse modo, almejou-se a apreensão dos acontecimentos cênicos e do caminho percorrido ao longo de toda a extensão do terminal de ônibus movida pelo envolvimento orgânico.

Os atores, individualmente, chegaram de várias direções e reuniram-se no espaço determinado para o início da proposta. O encontro entre eles ocorreu por meio do olhar. Em círculo, realizaram exercício para trabalhar a energia do espaço e do corpo potencializadas para a criação: atenção, ritmo, presença e improviso. Em seguida, os atores caminharam e correram em um espaço delimitado, expansão e redução de deslocamento, com movimentos lentos e rápidos. Esse encaminhamento chamou a atenção dos espectadores convidados e, especialmente, dos pedestres do local. Algumas pessoas pararam para observar, outras notaram que algo acontecia, mas continuaram em seus percursos cotidianos.

Destaco que os procedimentos mencionados tangenciam os pressupostos da performance, para a qual o espectador não contempla uma obra como produto acabado; ele é envolvido sensorialmente, afetado o tempo todo pela proposição poética processual que permite estabelecer uma intensa comunicação entre atores e espectadores. A performance, por excelência, é uma arte de fronteira; o teatro, no atual estágio contemporâneo, também se apresenta nesse espaço de fronteira, vindo a se caracterizar gradativamente por seu caráter vulnerável.

O grupo elaborou cenas/intervenções a partir

das experiências de interação com o espaço público e com seus moradores. Uma experiência da percepção, dos sentidos, da materialização de encontros. A dissolução das fronteiras entre as linguagens artísticas, em fluxos de influências mútuas, propicia ao espectador a oportunidade de sentir a presença, participando, daí, da criação e do desenvolvimento do evento cênico. Dessa forma, atores e espectadores dividem um espaço de experiências, a partir da teatralidade dos atores associada às referências presentes no cotidiano de cada um, em busca de um espaço de intersubjetividade para a concretização de descobertas coletivas.



Figura 2 e 3 - Cenas iniciais dos atores em “Transeuntes”¹
(cred. fot. do autor)

Após a concentração inicial, os atores dispersaram-se individualmente em várias direções no terminal, estratégia que impôs ao público a escolha do papel a ser acompanhado. A opção de seguir um determinado ator coloca-o como responsável pelo que presencia, estabelecendo uma relação igualitária entre cena e espectador. Em outros momentos, quando o espectador-transeunte observou e parou diante da cena, ou mesmo quando essa observação deu-se à distância, da mesma forma, travou-se relação entre ator e espectador e desencadearam-se alterações nos rumos das ações cênicas.

Um diagrama de ações foi previamente ensaiado, mas a composição efetiva ocorreu no instante da apresentação, em interação com os espectadores, os transeuntes, a arquitetura e as situações aleatórias do momento. Acrescento que, na estética analisada, as reações do público são capazes de produzir dramaturgia, sendo que ao ator cabe receber os impulsos para associá-los no percurso narrativo das cenas. Os acontecimentos cênicos tiveram situações coletivas e individuais junto ao fluxo dos pedestres, de forma que os atores misturaram-se aos ocupantes do local. Em determinados momentos, atores e transeuntes confundiram-se. Essa mistura proposital entre atores e pedestres teve como pressuposto tornar o espaço público mais sensível e causar um desvio poético nos pedestres, cabendo salientar que, assim como as demais metrópoles, gradativamente, a cidade curitibana cedeu espaço a uma paisagem fria, desprovida de incentivos às sensações e às emoções. Essa reflexão reconduz-me a Duarte Júnior, quando este pondera que:

Muito pouco caminhamos por nossas cidades quando desprovidos de um objetivo utilitarista, muito pouco exercitamos os nossos sentidos com sons, cores e odores que não sejam os desagradáveis subprodutos da degradação ambiental urbana [...] E mesmo assim, muito desse caminhar se pauta por regras não sensíveis, mas tão-só imediatistas ou pragmáticas [...] olhar dirigido para o chão ou fixo num ponto infinito, ignorando árvores, flores e pássaros que inundam os arredores de sensibilidade e beleza, bem como ouvidos obliterados por um walk-man ou aparelho eletrônico similar. (Duarte Junior, 2003: 88)

De fato, no ritmo da caminhada, as pessoas buscam o alívio do estresse e recorrem à utilização de celulares e de dispositivos reprodutores de música, com seus fones de ouvido, para minimizarem a tensão do dia a dia, deixando, muitas vezes, de perceber o seu entorno. Diante desse comportamento comum nas cidades contemporâneas, como ocorreu a intervenção cênica?

Para uma melhor compreensão dos resultados cênicos produzidos no espaço urbano, apresento a seguir a trajetória de cada ator em busca de possibilidades poéticas que extrapolam as ações cotidianas impostas pelo terminal de ônibus e as relações estabelecidas com os espectadores.

Figura 4 e 5 - Cena de W1 em "Transeuntes": introspecção religiosa (cred. fot. do autor)



¹ As fotografias apresentadas neste artigo foram captadas pela fotógrafa Cassiana dos Reis Lopes.

A imagem acima refere-se à atuação de W1 em frente à igreja Nossa Senhora de Guadalupe. Para a construção dessa figura cênica, a atriz inspirou-se nas visitas que realizou à igreja, especialmente na observação de seus frequentadores e nas escritas dos variados cartazes, ofícios, mensagens de agradecimentos – de graças alcançadas – colocados na entrada principal do edifício.

Nas fotografias, é possível notar os pedestres observando a ação cênica. Alguns deles, mesmo à distância, acompanharam com o olhar a caminhada da atriz que, literalmente e metaforicamente, mastigou folhas da Bíblia incorporando-a e tornando-a corpo. Tal como a religião, a atriz imbuu-se de signos, na ação e na indumentária, que expressaram valores religiosos e socioculturais de fácil assimilação. Abaixo a descrição da cena por uma das espectadoras: “— Ela pegava farinha do rosto e comia, arrancava papel da bíblia, passava saliva e colava no poste, caminhou lentamente até dentro da igreja, abriu os braços e saiu correndo.” (2014) Com seu modo direto de expor, W1 envolveu o espectador em sua caminhada lenta e silenciosa, ruminando fragmentos de textos considerados sagrados e convidando o público à reflexão sobre as instituições religiosas. No exercício da introspecção, de acordo com Flávio Desgranges (2012), o espectador é convidado a arquitetar o próprio caminho em sua relação com a proposta cênica e na relação desta com a vida social.

Entendo que a ação cênica consistiu em uma experiência propícia às abstrações do espectador, colocando-o em movimento em direção a processos sensíveis. Mas, para que aconteça uma experiência estética, segundo Beatriz Cabral,

“(…) é necessária uma interrupção; os choques provocados pelo cotidiano tenso da vida moderna, tal como os traumas para Freud, acarretam uma fratura na vivência e na linguagem, e convidam a uma parada para sentir, perceber, pensar e refletir.” (2012, 23)

Concordando com a ideia da autora, W1 provocou no espectador mergulhos perceptivos por meio da suspensão do fluxo cotidiano. Ao ser associada à fluidez entre o real e o ficcional, essa experiência aflorou distintas percepções, a partir de uma narrativa sem rígida composição capaz de manter o elemento inusitado nas ações e aceso o jogo de interações. Dessa forma, o desenvolvimento cênico, com qualidades de improvisação, exige do ator a aceitação do imprevisto como uma condição inerente à presença em cena, e do espectador, um grau de proximidade e de participação muito maior em relação ao teatro convencional.

Assim, esse devir proposto nesta experiência cênica manifesta-se como um espaço de imersão sensível do corpo perceptivo, tanto para os atores quanto para os espectadores. A partir de estímulos multissensoriais, a visualidade em ação empregada pela atriz, associada aos ruídos próprios do local, conduz a uma experiência de outra ordem, capaz de propiciar nos transeuntes e nos espectadores convidados encontros poéticos. A atenção é desviada para o que soa imprevisto, para o que é instigante.

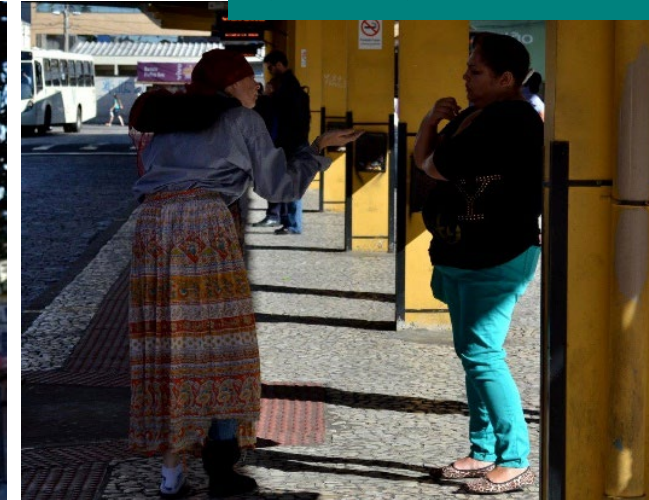


Figura 6 e 7 - Cena de W2 em “Transeuntes”: moradora de rua (cred. fot. do autor)

Ao trabalhar especificamente com uma figura comum no meio urbano, de maneira especial no espaço público de um terminal de ônibus, a atriz indumentada como moradora em situação de rua estabelece uma tênue relação com os pedestres/espectadores entre a realidade e a ficção. A artista propôs instigar uma reflexão nos passantes sobre as pessoas que permanecem muitas vezes ocultas no entorno daquele espaço. Ela desvelou características da realidade por meio da relação estabelecida com os espectadores, promovendo uma percepção do contexto social mediada pela interpretação dos sentidos. Neste momento, recorro à fala de um dos espectadores: “— Olha, isso é pra mostrar os mendigos que vivem aqui, é pra gente pensar!” (2014)

Por meio dessa fala, é possível afirmar que a figura cênica alcançou deslocamentos estéticos espelhados em fragmentos do espaço social. As mazelas do cotidiano, recriadas em proposição cênica, podem ser evidenciadas. Em sua caminhada silenciosa, a atriz buscou, com o seu olhar, a comunicação com aquelas pessoas que, encobertas, desviaram o seu olhar. Essa reação pode ser associada ao estigma do sujeito em situação de rua como socialmente intimidador. Os moradores em situação de rua tornam-se o espelho daquilo que não se quer ser: um sujeito excluído da sociedade.

Muitas vezes, o olhar de W2 expressou apelo-olhar daqueles em situação de exclusão, constrangendo a grande maioria que por ali passava. O fenômeno sensorial foi estimulado, na medida em que o espectador deparou-se com um ser apartado dos princípios da dignidade humana. A narrativa transcende a ação do ator para alcançar a sensibilidade daqueles que assistem à encenação e que com ela se identificam.

Tais aspectos, tensionados por uma dúbia relação – fatos decorrentes da vida cotidiana

e da ficção – entrecruzam-se e ampliam o referencial do público em relação aos processos de leitura das produções artísticas. Por outro lado, essa mesma relação exige do ator destreza para administrar situações adversas, uma vez que o risco da rua, a incerteza da vida no momento presente no espaço público, desafia o desenvolvimento da ação cênica. Destaco um fato ocorrido com a atriz e relatado por uma das espectadoras:

— A personagem ofereceu maçã para uma mulher que estava sentada, uma moradora de rua, mas no momento que ela se ajoelhou para entregar a maçã, a mulher entendeu errado e se levantou para dar um soco nela, a atriz se desviou, mas quase acertou ela. Um ator rapidamente se aproximou e ficou por perto. Fiquei pensando, e se a mulher bate na atriz, qual seria a minha reação, interferir ou não interferir? (2014)

O referido episódio coloca o papel de espectador em xeque, convidando-o a sentir e a agir por conta própria diante das situações apresentadas. O público é provocado a assumir uma atitude em presença dos acontecimentos com os quais compartilha a experiência. A iminência do risco, por fundir o lugar da cena com o lugar da observação, promove deslocamentos do estado habitual do público, que deixa de perceber-se somente como espectador para visualizar-se como agente de mudança da ação, capaz de colocar-se em cena em decorrência de uma situação inusitada.



Figura 8, 9 e 10 - Cena de W3 em “Transeuntes”: interferência pela moldura (cred. fot. do autor)

A moldura, formada por quatro partes, constantemente foi montada e desmontada pela atriz que caminhava pelo espaço; ela, por vezes, parava para montá-la, ação esta seguida de propostas cênicas. A atuação descrita foi repetida inúmeras vezes em locais diferenciados e explorados pela atriz. O ato de encaixar as quatro partes causou expectativas às pessoas que permaneciam atentas ao possível desdobramento daquela situação. Em determinados períodos, a atriz autorretratou-se e, em outros, enquadrando os demais atores. Como elemento estranho no espaço, o objeto provocativo criado por W3 direcionou a atenção do público para os emoldurados. Como elemento estranho no espaço, o objeto provocativo criado por W9 direcionou a atenção do público para os emoldurados.

Ao isolar uma figura cênica, um recorte foi realizado, uma intenção foi destacada e provocou o distanciamento do espaço comum, cabendo salientar que a atriz utilizou-se de um figurino de cor preta e dispensou o uso de maquiagem. A partir dos enquadramentos realizados, a artista produziu imagens e proporcionou ao espectador o desenvolvimento da percepção sobre a linha tênue entre a realidade e o campo de atuação. Importa ressaltar que a proposição descrita manteve a atenção da maioria dos pedestres, que pararam para observar e até mesmo fotografar e filmar as cenas.

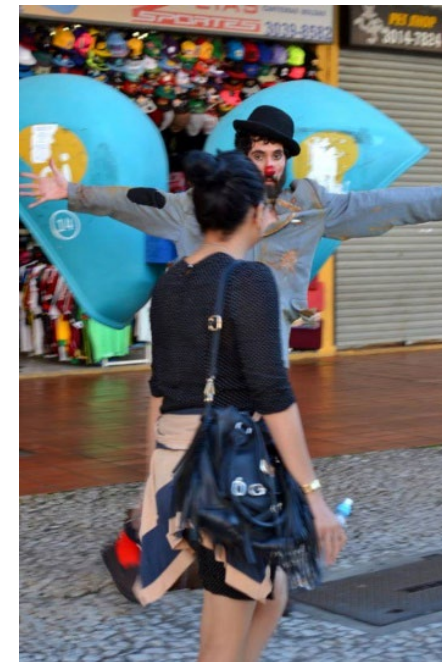
Em determinados momentos, ao propor uma demarcação nas imagens impostas pela moldura, a atriz apresentou centros visuais, em diferentes níveis construídos e contemplados pela mesma, que se colocou como espectadora da sua própria criação. A moldura recortou o espaço, especificou uma determinada expressão corporal, ação essa que auxiliou no propósito de tornar uma imagem reflexiva para o espectador. Na fala de um espectador abaixo selecionada, lê-se: “— Bonito, é preciso ser artista. Gosta da

moldura? Mas vai moldurar o quê?” (2014)

Nessa experiência, o espectador sentiu-se à vontade para interagir com a cena, completando a obra e contribuindo à sua maneira. Em conversa posterior, a atriz relatou que, em um determinado momento, a sua atuação aproximou-se de mulheres organizadas em fila na espera do ônibus. Em ação, com seus sentidos aguçados, ela observou que não houve nenhum comentário das mulheres sobre a ação cênica; ainda que olhassem, muitas vezes, demonstravam-se incomodadas e mantinham a postura de quem está diante de uma situação corriqueira.

A influência mútua não se efetivou de forma direta entre atriz e espectadores, mas as relações estabelecidas entre os olhares promoveram a própria constituição do ato cênico. Os espectadores tiveram a alternativa de aceitar/rejeitar e/ou redefinir suas posturas diante da cena, cuja concepção poética buscou desestabilizar a passividade do público. Cabe, então, nesta fase da pesquisa, relatar o depoimento de um dos espectadores sobre a sua percepção da cena por ele assistida:

As pessoas não param, correm de um lado para o outro, correm para pegar o ônibus. A personagem estava em pé dentro da moldura que estava posicionada no chão, um pedestre tropeçou na moldura, e nem olhou pra trás para ver onde tinha batido. Me questionei, a pessoa passa, bate, não se vira nem pra ver ou pedir desculpa? (2014)



Esta fala assinala que a produção artística apresentou uma nova relação com o tempo daquele contexto e interferiu no ritmo dos passos dos pedestres para seguir a lógica interna do universo poético. A arte contemporânea interroga e induz os apreciadores ao questionamento da arte/vida. A proposta lançada pela atriz fomentou a expansão do olhar para além das molduras, rumo ao desenvolvimento de um pensamento crítico-reflexivo, apto a enxergar novos modos de ver e de perceber o mundo, neste caso, o terminal de ônibus. A percepção do lugar é modificada, o olhar transforma-se, as cenas distorcem o espaço urbano, interrompendo o fluxo da vida diária; diferentes possibilidades de interação, assim, são formadas.

Figura 11 - Cena de W4 em “Transeuntes”: clown em ação (cred. fot. do autor)



Um *clown* compôs a proposição cênica. O nariz vermelho configurou a máscara do ator, um dispositivo inquestionável de identificação da linguagem do palhaço. Em geral, esse signo é rapidamente reconhecido pelas pessoas, e essa identidade certifica a fantasia, a ficção, explícita a ocorrência de uma proposição artística. Com a utilização desse recurso, o ator facilitou o contato físico com o pedestre, tal como ilustram as imagens acima expostas, nas quais o clown colocou a espectadora em cena. O ator declara: “(...) com o acento do *clown* no nariz, eles parecem esperar algo de você. Porém sei que é ele -o acento-, a convenção, o passaporte que me possibilita transgredir em ações sem que sejamos barrados.” (W4)

A partir dessa relação, as habilidades perceptivas do ator são potencializadas no clown, na medida em que ele desenvolve a sua capacidade de resposta quase imediata com a plateia. Dessa maneira,

O clown se alimenta dos estímulos que vêm de seus espectadores, interagindo com eles, numa dinâmica de ação e reação. Essa interação com os espectadores [...] significa uma possibilidade de alteração da sequência das ações do clown. Por isto falamos em improvisação codificada, como nos canovacci da commedia dell'arte, ou seja, uma estrutura geral sobre a qual o clown improvisa com suas ações, que se alteram de acordo com a relação estabelecida com cada espectador ou com seus parceiros. (Burnier, 2009: 219)

A comunicação é codificada pelo artista e integrada instantaneamente em suas ações. O clown denuncia, critica, flagra, insinua as mazelas da vida, acobertadas com humor e ironia. Segundo as palavras do ator:

Justamente sem a preocupação de ter que fazer rir ou fazer chorar, me coloquei disponível no Terminal Guadalupe [...]. Acredito na força do clown, como um ser que sublinha esse espaço, denuncia a condição de quem ali habita, e grifa esses espaços contidos dentro desse espaço, que é o terminal Guadalupe. (W1)

O *clown* portou-se como morador de rua, caracterizado como um palhaço maltrapilho e desprovido dos cuidados básicos de higiene. Em vários momentos, ele se deitou no chão, e a maleta que levava consigo serviu como encosto de cabeça. Diferentemente da atriz que se colocou como moradora em situação de rua, em função do nariz utilizado, o *clown* apartou-se da aparência de um andarilho. Ele atraiu a atenção de uma grande parcela dos transeuntes, que o relacionaram à figura de um palhaço, ainda que marcado pela imagem configurada de um ser excluído. Essa composição contribuiu para acionar o potencial reflexivo do público transeunte movido pela elaboração simbólica da ação cênica associada à exclusão de determinadas camadas sociais. Essa constatação é reforçada por uma espectadora:

Ele ficou muito tempo encostado numa parede suja, chão sujo, próximo de uma barraca de camelô, no qual brincou muito com a vendedora deste comércio. O engraçado foi que às vezes as pessoas o confundiam com um morador de rua, homens que aparentemente pareciam estarem bêbados e/ou maltrapilhos ficavam do lado dele, depois de um tempo percebiam que era um ator, e alguns se assustavam. (2014)

O teatro pode ser um dispositivo para promover a experimentação poética no espaço urbano e criar novos saberes a partir de experiências estéticas e sensíveis. A produção artística vivenciada, criando efeito de estranhamento do cotidiano, é uma criação que induz o público à participação questionadora. O impacto das situações cênicas alcançadas contribuiu para revelar atitudes e fatos do cotidiano urbano naturalizados na vida em sociedade, abalizada pela injustiça e pela desigualdade social.

A partir de uma escuta mais sensível, o público participou do processo criativo e democrático do fenômeno cênico, a favor do desenvolvimento da leitura proporcionado pela participação ativa das proposições cênicas em um desdobramento da formação do espectador crítico, reflexivo e contextualizador.

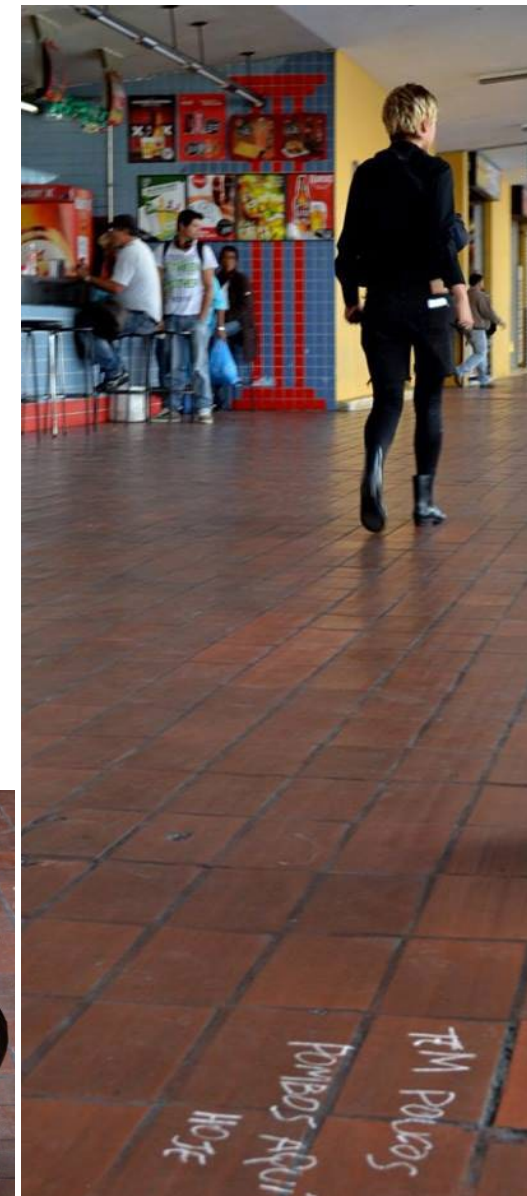
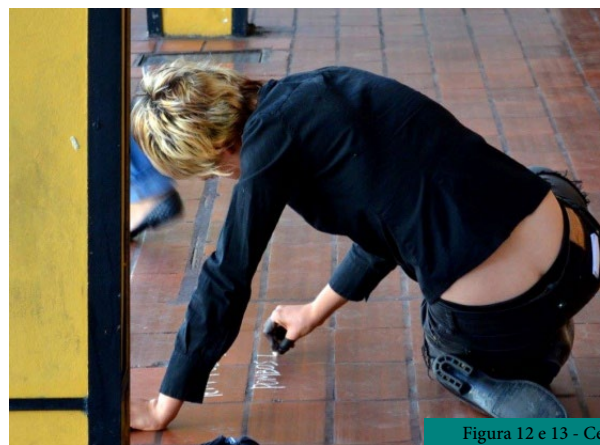


Figura 12 e 13 - Cena de W5 em “Transeuntes”: os pombos dos centros urbanos (cred. fot. do autor)

A atriz buscou mapear com escritas de giz no chão os trajetos dos pombos, frequentadores do terminal. A artista selecionou uma ave que vive entre os pedestres da cidade, sendo um dos animais mais visíveis e presentes no cotidiano dos centros urbanos. Por outro lado, esses animais são associados a doenças e, por isso, são comumente denominados “ratos com asas”. Ao simular a brincadeira de criança, a artista perseguiu pombos como elemento problematizador.

Na fotografia acima apresentada, a atriz escreveu “tem poucos pombos hoje aqui”, e, de fato, naquele dia, um número reduzido de pombos perambulava pela região. Contudo, as marcas literárias foram impressas e promoveu uma atitude investigativa e relacional com o público. Para melhor entendimento, específico a fala de uma espectadora: “— Não entendi o objetivo dela, entendi as intenções dos outros, mas o dela fiquei me questionando o porquê.” (2014) Nessa perspectiva, a criação artística acionou o espectador ao pensamento crítico e autônomo para a criação e para o questionamento. Ao espectador, cabe o ato de rastrear conexões, pois a estrutura fragmentada das ações cênicas é um convite à imaginação criativa. Assim, o espectador energiza-se de potência criativa para desempenhar pensamentos sobre a tessitura cênica e desenvolve a percepção do processo criativo. Ao fruir uma proposta poética, ele recorre às experiências vividas e emprega a capacidade criativa, relacionando-as. Esse impulso inventivo possibilita-lhe lidar com situações novas e inesperadas, internalizando-as.

As cenas realizadas por W5, assim como aquelas elaboradas pelos demais atores envolvidos, adquiriram dimensão de grande palco no trânsito cotidiano. A recepção solicitou dos apreciadores a expansão do olhar ao assumirem o papel de observadores dos acontecimentos

cênicos e costumeiros do terminal. Aos poucos, a ampliação do repertório desses se efetiva, visto que

“(…) o objeto artístico é que invade o espectador, atingindo-o em seu íntimo, fazendo surgir afetos, sensações, percepções, imagens, entre outras produções, que fazem apelo à experiência pessoal e social do participante”. (Desgranges, 2012: 182)

Dessa forma, o espectador relaciona os acontecimentos de acordo com o seu conhecimento e desenvolve a habilidade para descrever e para analisar convenções poéticas sobre a percepção do trabalho observado. Ao mesmo tempo, desenvolve a capacidade de identificar e comparar a cena observada com outras assistidas anteriormente. Tal aspecto significa que, imbuídos de ideias, de sensações e de hipóteses sobre a experiência artística, os apreciadores produzem conhecimentos acerca da teatralidade contemporânea. Assim, o seu horizonte de expectativas é atravessado e ultrapassado por novos modos de compreender a cena, ao tecer e ampliar as camadas perceptivas em função da imprevisibilidade dos procedimentos de criação improvisacional.



Figura 14 - Cena final dos atores em “Transeuntes”: piquenique do grupo (cred. fot. do autor)

No último momento, um piquenique foi realizado com todos os atores reunidos, cada qual com os seus papéis. A partir do ritual do piquenique, a partir da relação corpo e comida, estabeleceram uma simbologia importante na oferta de lazer e de interação social. Os atores coaram café, comeram pão, bolachas e frutas. Em diversos momentos, eles interagiram com as pessoas no entorno, por exemplo, oferecendo alimentos. O piquenique é uma prática que permite a emergência de novas sensibilidades, por meio da experiência dos sentidos, capaz de construir e de reafirmar vínculos sociais.

Pensando em padrões culturais, as refeições em espaços públicos são comuns em distintas comunidades. Contudo, a proposta de uma refeição em um terminal de ônibus inibiu algumas pessoas, que se desviaram da cena pelo inusitado do acontecimento. Com exceção de alguns passantes, que se dispuseram a participar, por exemplo, o espectador de blusa amarela, que, sentado, compartilhou do piquenique. Com o café já coado, um outro pedestre que passava pelo local com um carrinho de supermercado aceitou um copo oferecido pelo mesmo espectador, que se manteve sentado, cabendo destacar a disponibilidade deste, que se demonstrou confortável no jogo cênico.

Na cena descrita acima, os transeuntes-atores interromperam as tra-

jetórias dos transeuntes-pedestres, lembrando que alguns destes a ignoraram enquanto outros olharam de forma furtiva ou assumiram o papel de protagonista do fenômeno cênico, por meio da interação com os atores. Uma das mulheres passantes argumentou o seguinte:

— Isso deve ser coisa de teatro, porque pra fazer isso aqui só pode ser teatro, vou fotografar e filmar pra mostrar pro povo da minha família, porque se não é teatro não tem como fazer isso nessa porquice. (2014)

A partir de um processo de reorganização constante, os atores, em coautoria com o público, estabeleceram uma relação de diálogo e compartilharam momentos de improvisação, de criação e de composição de forma espontânea. O pedestre, como coautor da cena, presente e ausente, devido às manifestações do entorno habitual do espaço, vigiou, elegeu, conduziu o tempo e o sentido da representação.

A miscelânea de vozes do ambiente circundante, atrelada às sensações surgidas da relação cena/terminal, exigiu desse habitante da cidade constante ressignificação do espaço. Logo, a geografia da cena absorveu as interferências provocadas pelas características arquitetônicas do local e dos pedestres. Movido por tal concepção, compreendo que a ocupação dos espaços públicos torna-se parte da experiência do espectador, em que a cena teatral é um jogo em aberto, flexível, pois o público escolhe para onde mover-se, elege imagens, lembra de acontecimentos pessoais. De fato, ele compõe, interpreta e estabelece a sua lógica sobre que o vê e sente. A proximidade física dos atores com os espectadores estimulou a habilidade sensível dos envolvidos para organizarem os estímulos recebidos, os quais propiciaram o contato dos

transeuntes com experiências poéticas.

A partir de pequenos gestos e de ações maiores, a poética concretizada no Terminal Guadalupe provocou sensações no público convidado e nos pedestres, promovendo encontros, desvios e colisões geradoras de momentos de suspensão da vida cotidiana. As interações entre as ações cênicas com o público surpreenderam as expectativas dos envolvidos, com significativas trocas entre artistas e espectadores.

Os atores assumiram o risco de experimentar ao compartilhar uma ação artística em um espaço público, a partir de uma relação não definitiva com a plateia. O jogo cênico elaborado aconteceu de forma intermitente, ao passo que a lógica da poética afetou de forma significativa o caminhar cotidiano do transeunte. O diálogo com a obra artística efetivou-se por intervalos, em contínuo cessar e recomeçar; a atmosfera cênica foi atravessada por possibilidades de reinvenção de forma ousada e instigante.

Referências Bibliográficas

- Burnier, L. (2009). *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Cabral, B. (2012). *Teatro em trânsito: a pedagogia das interações no espaço da cidade*. São Paulo: Hucitec.
- Damásio, A. (2000). *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Desgranges, F. (2012). *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec.
- Duarte Júnior, J. (2003). *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar.

Resumo

O texto analisa a proposta cênica “Transeuntes”, realizada em um terminal de ônibus, que propôs como procedimento cênico o encontro/desvio dos pedestres, interações com os espectadores previamente convidados e dinâmicas estabelecidas com o espaço urbano. Em um ambiente onde concorrem outras ações adjacentes, é solicitada do público a construção dinâmica de interpretação da cena mesclada à vida cotidiana. Desse modo, o espectador, enquanto observante/participante, escolhe o que irá ver, realiza cortes e edita, estabelecendo uma percepção seletiva.

Palavras-chaves: Espectador-transeunte; Espaço urbano; Procedimento cênico.

Abstract

The present text analyses the scenic presentation entitled “Transeuntes”, which took place at a bus terminal and that proposed as a scenic procedure the encounter/dodging of pedestrians, interactions with spectators previously invited and moves established with the urban space. In an environment in which various actions compete, the public is requested to dynamically construct the scene interpretation intertwined with daily life. As a result, the spectator, as a participant/observer, chooses what she/he will see, cuts and edits, establishing a selective perspective.

Key words: Spectator-passerby; Urban space; Scenic procedure.

Biografia

Professor do Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Estadual do Paraná – Unespar, Campus de Curitiba II, Brasil. Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Desenvolve pesquisas na área da Pedagogia Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino do teatro, processos criativos cênicos, percepção sensorial, improvisação e recepção teatral.

Biography

Professor of the Degree in Theater at the Universidade Estadual do Paraná - Unespar, Campus of Curitiba II, Brazil. Doctor in Arts of the Scene by the Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) and Master in Theater by the State Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). He develops researches in the area of Theatrical Pedagogy, acting mainly in the following subjects: theater teaching, scenic creative processes, sensorial perception, improvisation and theatrical reception.

ARTE PÚBLICA: O GESTO URBANO NA REPRESENTAÇÃO DO IMAGINÁRIO COLETIVO

Slavisa Lamounier (UCP - EA CITAR, PT)

Paulo Ferreira-Lopes (UCP - EA CITAR, PT)

Introdução

O contexto desta investigação fundamenta-se na ideia de que a Arte Pública, entendida como prática social, se caracteriza pela manifestação identitária individual, que por simbiose, é capaz de estabelecer conexões dialógicas diversas para criar a esfera social em que vivemos. Nesta rede de significados coletiva, estabelecem-se conceitos, ideias, pensamentos, atitudes e valores, comuns a determinados grupos sociais. Eles circulam pelo espaço compartilhado, são codificados e decodificados, recebidos e emitidos por meio de relações que acontecem temporariamente, e transformam o ambiente de forma permanente.

Este trabalho centra-se na investigação da Arte Pública como fruto da experiência vivenciada pelo corpo através da atividade gestual de cada indivíduo e a representatividade do gesto quotidiano no imaginário coletivo.

A metodologia utilizada para esta pesquisa teve como critério de análise inicial a observação empírica dos espaços comunitários, suas transformações e manifestações gestuais quotidianas. Nesta fase procurámos identificar, por meio da análise de conteúdo das imagens colhidas nos ambientes acima mencionados (comunidades ribeirinhas, indígenas e urbanas), alguns gestos e expressões diárias, de modo a entender sua composição corporal e representatividade social. Esses gestos foram catalogados em imagens, comparados e categorizados por sua representação social.

Este estudo preliminar revelou que a expressão por meio dos movimentos diários contém informações essenciais sobre o contexto sociocultural da comunidade estudada. Encenados durante as atividades do dia-a-dia,

os gestos quotidianos formam um labirinto de signos que são notados e interpretados no contexto vivido. Em conjunto, esses significados formam o imaginário coletivo daquela comunidade.

Na segunda etapa da investigação exploramos a hipótese de apresentar o corpo como espaço individual de transitoriedade das relações. A partir dos gestos quotidianos mais representativos pela sua natureza funcional, a exemplo do caminhar, procurámos compilar os movimentos corporais em níveis de composição gestual para, deste modo, perceber, por meio da análise do movimento, a composição do gesto, a capacidade comunicacional e a representatividade social da narrativa gestual.

O processo de interpretação e métodos de tradução gestual foram divididos em duas partes fundamentais: a) Captura dos Movimentos; e b) Interpretação dos Dados

a) Captura do Movimento: realizada com a ajuda de um sistema de captação de movimento (Vicon T40S-NR18 - 4 câmeras megapixel), no Laboratório de Captura de Movimento da Escola de Artes (Universidade Católica Portuguesa) e CITAR em 2015.

b) Interpretação dos Dados: realizada por meio da utilização do software de animação 3D Autodesk Maya e a aplicação para análise de práticas desportivas Kinovea 8.20 através do qual realizamos a análise biomecânica dos movimentos.

A segunda etapa mostrou que o movimento corporal, apesar de ser uma atividade mecânica, imprime uma resposta mnêmica durante a concepção gestual. Essa memória é o que dá significado ao gesto e está presente em todas as nossas ações. Ao realizarmos atividades quotidianas, expressamos informações que nos dizem respeito e nos identificam.

Os espaços comunitários e os gestos quotidianos

A primeira fase da investigação, destinada a observação empírica dos espaços comunitários, tentou explorar os movimentos quotidianos no contexto em que são encenados/fabricados.

A metodologia utilizada nesta fase, teve como prioridade: a) a experiência *in loco* dos autores, entre os anos 2010 e 2013 (comunidades ribeirinhas, indígenas e urbanas - Brasil) e 2014/2015 (comunidades urbanas - Portugal); e b) a análise sistemática do registo desta experiência em fotografias e vídeos.

As imagens foram catalogadas por ambientes e divididas nas seguintes categorias: a) ações observadas; b) ritmo realizados durante as ações; c) frequência das ações; d) provável intenção encenada durante a concepção gestual; e e) mensagem percebida.

A análise do conteúdo imagético (fotografias e vídeos) demonstrou regularidade entre os ambientes estudados na maior parte das ações abrangidas. Entretanto, o ritmo empregado, a frequência, a intenção e a mensagem percebida teve uma variação incisiva entre os espaços rural e urbano.

Embora algumas ações estivessem mais presentes no espaço rural do que no urbano, a exemplo do pescar, nadar, colher, subir em árvore e remar, outras ações observadas

demonstraram-se frequentes nos dois espaços. São elas: caminhar, correr, saltar, virar, girar, sentar e agachar. Relacionam-se ao deslocamento, à acomodação e ao direcionamento no espaço. Nestas iniciativas observa-se a influência do espaço e do público durante a concepção gestual e dizem respeito ao ritmo, a intenção e a percepção da mensagem sentida por meio do gesto.

Ao estudar a interação corpo-espaço através do **caminhar**, por exemplo, tendo como ponto de partida a concepção do gesto expressivo, observamos que no espaço rural, o ritmo empregado na execução do movimento harmoniza-se com a natureza, enquanto no espaço urbano, este ritmo torna-se mais frenético, absolvido no ir e vir estressante do mercado de trabalho. No que se refere a interação corpo-corpo, o estudo do movimento entre pares demonstrou que há um padrão coletivo que determina a concepção gestual.



Imagem 1: Comunidade indígena Tikuna – Aldeia Lago Grande, Amazonas, Brasil – durante o caminhar, a relação com os elementos da natureza é constante no dia a dia da aldeia.



Imagem 2: Comunidade urbana – Porto, Portugal – o ir e vir nas comunidades urbanas está intimamente ligada ao consumo e ao trabalho.

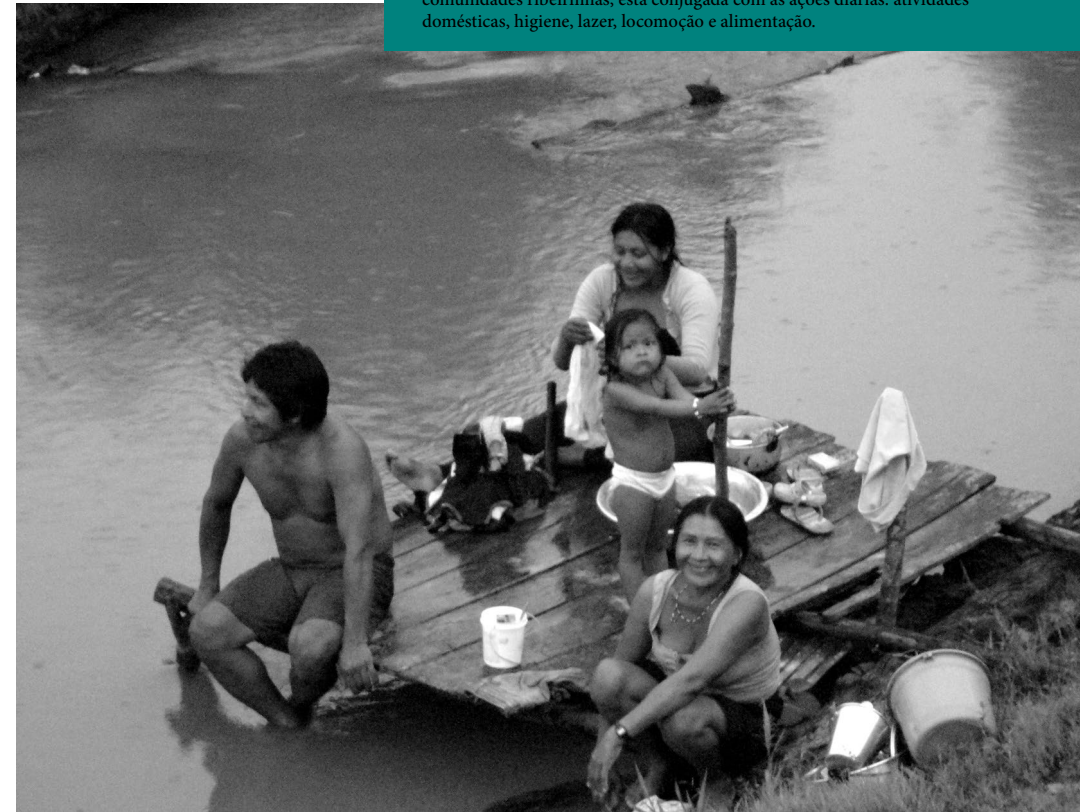
Algumas ações, presenciadas com maior frequência no ambiente rural, enfatizam a influência do espaço na concepção do gesto. A intenção específica para a realização de um dado movimento é por vezes alterada em função do espaço em que este se desenrola, e a mensagem percebida (fruto da ação) é decodificada sob influência deste padrão. É o que acontece com o **nadar/saltar**. No ambiente indígena e ribeirinho, a população relaciona-se com os rios para diversão, mas também para nutrição (no caso da pesca), higiene pessoal (banho), cuidados domésticos (limpeza de utensílios e roupa) e locomoção (viajar). O nadar, neste caso, assemelha-se ao caminhar e até mesmo ao saltar.

Como o caminhar, é uma atividade diária e necessária para o convívio comunitário. Já no ambiente urbano, o nadar de uma maneira geral, associa-se à diversão e à prática do desporto. No caso do Rio de Janeiro (BR) e Porto (PT) – locais analisados – onde a faixa litoral se estende por dezenas de quilômetros, o nadar está agregado ao desporto (mergulho, *surf*, *windsurf*), mas também ao lazer (banhistas) e à pesca. A relação corpo-espaço nestes ambientes torna-se híbrida: ao mesmo tempo que mantém o ritmo acelerado, observado nos gestos urbanos, projetam, de algum modo, um estado de vigília negligente. Este efeito é contagiante e observável entre os pares.



Imagem 3: Comunidade urbana – margens do rio Douro, Porto-Portugal – nas zonas urbanas o saltar/nadar está relacionado, na maioria das vezes, com o esporte e a diversão.

Imagem 4: Comunidades indígenas – margem do rio Solimões, Amazonas-Brasil – a relação com a água, nas aldeias indígenas e comunidades ribeirinhas, está conjugada com as ações diárias: atividades domésticas, higiene, lazer, locomoção e alimentação.



Ao estudarmos a interação corpo-espaco-som, as diferenças observadas traduzem-se na forma como cada comunidade tem armazenado, em sua experiência particular e coletiva, a interpretação sonora do ambiente em contexto e o ritmo interno do corpo físico que o identifica. No espaço rural, analisamos o movimento **girar/inclinar** durante um batismo indígena, realizado na comunidade Tikuna (Aldeia Lago Grande, Brasil/Amazonas). No espaço urbano, observamos o movimento musical do grupo da Escola de Samba Mirim Spanta Neném (Brasil/Rio de Janeiro), durante a gravação de um curta-metragem gravado na Comunidade Santa Marta, na cidade do Rio de Janeiro.

A relação corpo-espaco-som observada nos dois espaços, mostraram que na canção indígena, a inclinação e o leve girar corporal marcam a cadencia musical e enfatizam o discurso. O gesto corporal lembra o movimento das folhas e das marés. Este movimento é livre e individualizado.

Em contrapartida, no espaço urbano, o batuque cadenciado, mais rápido e uniformizado, marca o ritmo frenético da cidade e sintoniza a ideia de coletividade. O movimento corporal, assim como no canto indígena, movimenta-se em inclinações que marcam o ritmo musical (corpo lateral) e movimento giratório do punho. Entretanto, a unidade do gesto (na maior parte dos integrantes) revela um gesto controlado ou uma individualidade uniformizada e coletivizada.



Imagem 5: Aldeia Lago Grande – Tikuna (Amazonas/Brasil). O gesto instrumental impresso revela a cadência suave e ritmada do meio rural.



Imagem 6: Escola de Samba Mirim Spanta Neném (Rio de Janeiro/Brasil). O batuque urbano mostra uma individualidade uniformizada e coletivizada.

A observação in loco e a análise das imagens mostraram que:

- a) a concepção gestual é influenciada pelo meio ambiente e suas características físicas.
- b) o gesto representa uma ideia individual sobre o ambiente.
- c) o gesto musical sofre influência do ambiente, mas também está condicionado pela forma como o sujeito percebe o instrumento e o manipula.
- d) a espontaneidade do gesto instrumental é determinada pela bagagem individual e sua construção de significados particular (gestos cotidianos)
- e) o ritmo impresso na criação do gesto cotidiano pode ser alterado de modo a adequar-se ao meio ambiente em que é concebido.
- f) a individualidade gestual é entendida entre seus pares que compartilham de seu significado.
- g) a representatividade gestual (significados impressos) ao ser reconhecido entre pares e compartilhados por eles, forma o imaginário coletivo
- h) o imaginário coletivo mantém-se vivo por meio da propagação individual dos significados.
- i) A rede de significados que se forma por meio da participação comunitária mantém-se em constante transformação: está sujeita ao meio ambiente, à atribuição individual dos significados e a descodificação coletiva dos códigos. Esse processo é cíclico e permanente.

Ao revelar a importância do meio ambiente (espaço físico/entorno) e a relação entre pares (espaço do outro/com o outro) como aspectos essenciais para a construção do gesto cotidiano, este estudo preliminar estimulou-nos a questionar o espaço corporal como ambiente particular (espaço pessoal/em si mesmo), capaz de transformar as relações que transitam por meio (através/entre) dele (ele). Inquieta-nos perceber, em caráter pormenorizado, de que forma o corpo, distinguido como ambiente onde as relações acontecem, contribui para a formação dos significados, tendo o gesto como forma de expressão e comunicação individual.

O corpo como espaço transitório das relações: Contribuições teóricas

O estudo realizado nesta segunda fase, foi fortemente baseado em uma abordagem de pesquisa exploratória onde o corpo é tomado como paradigma imprevisível – um ambiente mutável e transformativo, no qual as relações transitam e/ou permanecem formando o ciclo interacional corpóreo. Essa ideia ancora-se no pensamento de Martín-Barbero (1997), Silverstone (2002) e Orozco Gomes (1993), no que se refere à mediação, e aproxima-se do pensamento de Merleau-Ponty (1945) sobre o estudo da percepção e do movimento; a proposta do Varela, no âmbito da mente incorporada (Varela, 1991) e a compreensão interpretativa das informações (Maturana & Varela, 1995).

A percepção de que os gestos se constituem como um posicionamento crítico, político e social baseia-se na teoria Corpomídia (Katz & Greiner, 2006), no qual defendem que todo corpo é mídia dele mesmo. Este pensamento é partilhado por Fabiana Britto (2010) que apoia a ideia de que “a cidade é percebida pelo corpo como conjunto de condições interativas”, sendo o corpo responsável por expressar uma síntese dessa interação configurando, o que a autora chama de corpografia urbana (Britto, 2010:14), um tipo de registro da cidade no espaço corporal.

A interpretação do movimento teve como ponto de partida a análise dos gestos e níveis gestuais (Zagonel, 1992; Delalande, 1988; Leman, 2008), as atitudes estabelecidas através da análise do movimento cênico (Laban, 1978; Godard, 1995), a organização gravitacional (Godard, 1995) e a interpretação física (Godard, 1995; Leman, 2008).

Captura dos Movimentos

A captação dos movimentos corporais, realizada no Laboratório de Captura de Movimento na Escola de Artes (Universidade Católica) e CITAR, no final de 2015, contou com a participação de treze voluntários, entre homens e mulheres, com diferentes idades. A escolha dos participantes teve como diretriz suas atividades profissionais, já que priorizávamos em nosso estudo, a percepção dos aspectos que podem influenciar a concepção gestual. Assim, foram selecionados cinco bailarinos (sendo dois profissionais e três estudantes de ballet clássico); quatro músicos, e quatro participantes, cujas atividades profissionais não tinham referência à dança ou à música.

Durante a pesquisa exploratória os treze voluntários foram conduzidos, individualmente, a conceberem movimentos quotidianos que necessitavam de habilidades motoras (saltar, caminhar, arrastar) e estabilizadoras (girar). Além desses movimentos também foram estimulados para se movimentarem livremente, de forma que pudessem criar gestos individuais e ancorados ao caráter pessoal de cada participante. Durante a captura dos movimentos observamos a capacidade de imersão dos voluntários, como também, os movimentos que provocaram maior desconforto, prazer, dúvida e criatividade.

Após a captação dos movimentos, os treze voluntários relataram a experiência diante de uma câmera de vídeo tendo sido questionados sobre as sensações experimentadas durante a atividade, preferências pelos exercícios produzidos, memórias ocorridas durante a formação do gesto e a diferenciação conceptual entre gesto e movimento.

Análise dos Movimentos

Ao recorrer à Cinematria para interpretação dos dados, procuramos refletir sobre a concepção do gesto em interação com o espaço, tendo como ponto de partida a forma como os movimentos, memorizados e apreendidos ao longo da vida, estruturam-se fisicamente e individualmente. Para esta análise, foi utilizado o software de animação 3D Autodesk Maya e o aplicativo para análise esportiva Kinovea 8.20 através do qual realizamos a análise biomecânica dos movimentos – posicionamento, trajetória e angulação corporal.

A escolha por uma análise biomecânica fundamenta o estudo comparativo entre os gestos dos participantes. Tem como objetivo, o estudo relacional entre corpo e espaço, assim como a análise do ciclo interacional que orienta a criação do gesto em seus diferentes níveis construtivos.

O relato da experiência e a observação do comportamento dos participantes foram os parâmetros escolhidos para a análise psicológica. Esta análise objetivava a compreensão dos aspectos mentais e emocionais que estão envolvidos na formação do gesto expressivo. Tencionávamos, com este estudo, observar a forma como cada participante imprimia nos gestos um significado particular e um posicionamento crítico diante dos fatos quotidianos.

Resultados

A interpretação dos dados foi orientada por dois eixos principais: a) níveis gestuais; b) estágios corporais

No que se refere aos níveis gestuais, a análise biomecânica dos movimentos demonstrou que o gesto se apresenta em dois níveis fundamentais:

a) Intencional – quando executa uma ação pré-determinada. Refere-se a mecânica do movimento, ou seja, aos aspectos físicos que envolvem a concepção gestual. Pode ser:

Objetivado (movimento que determina a ação)

Complementar (movimento que complementa a ação)

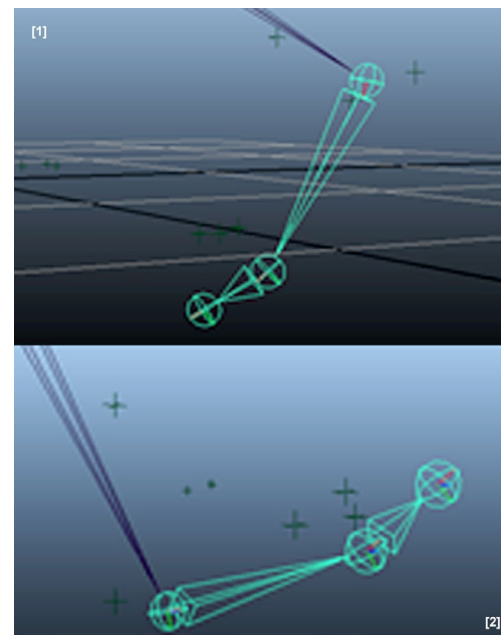


Imagem 7: Gesto Intencional Objetivado – Caminhar: [1] flexão plantar e [2] dorsiflexão

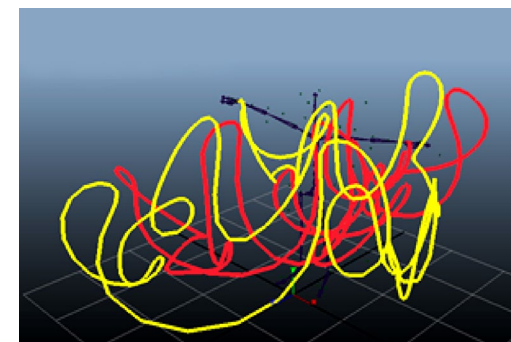


Imagem 8: Gesto Intencional Complementar – Saltar: movimento dos braços e mãos

Auxiliar (está presente dando corpo a ação)

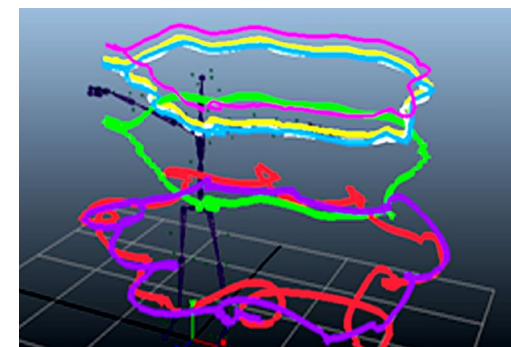


Imagem 9: Gesto Intencional Auxiliar – Girar: movimento da cabeça, pescoço, ombros e quadril

b) Significativo – quando carrega em si a memória e a identidade do indivíduo. É caracterizado pelo movimento sem intenção, sem concepção previa e/ou função ordenada. É o gesto que diferencia um movimento do outro, pois está sujeito ao momento, ao posicionamento crítico, social e cultural do indivíduo, assim como ao espaço que o cerca. É único, individual e intransponível.

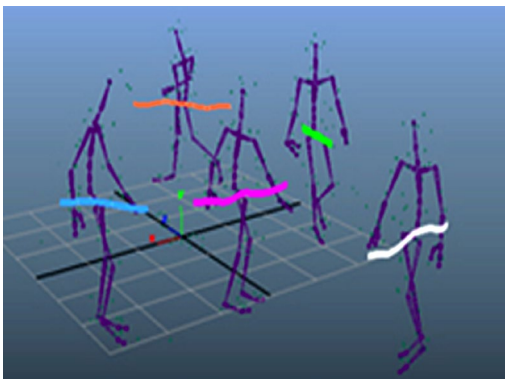


Imagem 10: Gesto Significativo – Caminhar: nesta imagem (com cinco voluntários entre homens e mulheres) foi possível observar que os movimentos se diferenciavam em: a) direção inicial; b) ritmo; c) cadência; d) postura; e) força; f) velocidade. Essa diferenciação é caracterizada pela individualidade de cada um.

No que concerne os estágios corporais, o estudo biomecânico/ psicológico e a análise sistemática acerca das principais teorias do gesto cénico (Laban, 1978; Godard, 1995), demonstraram que o corpo se organiza em três atitudes básicas:

- a)** atitude interna (movimento que antecipa a formação do gesto – percepção – energia física);
- b)** atitude psicológica (mensagem impressa no movimento; experimentação; história de vida; referenciais; posicionamento – ação – energia mental e psicológica);
- c)** atitude dialógica (relacionamentos–interação –energia comunicacional).

O cruzamento desses resultados revelou que:

a) A formação do gesto está condicionada às experiências vivenciadas por cada indivíduo, assim como os aspectos físicos e psicológicos que o estruturam.

b) As relações com as quais o corpo dialoga na elaboração do gesto tornam-se transitórias na medida em que são capazes de se transformar, seja por uma nova tomada de decisão e/ou posicionamento social, cultural e político.

c) As transformações acontecem em diferentes níveis da formação gestual. Elas são influenciadas pelo espaço e pelos outros corpos inseridos no contexto e, ao mesmo tempo, interferem na organização espacial no qual se inserem, assim como na resposta dos outros corpos com os quais interagem.

Deste modo, podemos concluir que ao explorar os movimentos quotidianos e a formação do gesto, estamos investigando o corpo como um ambiente mutável, em permanente transformação, no qual as relações transitam e/ou permanecem formando o ciclo interacional corpóreo. Este pensamento sustenta-se, na ideia de que o corpo, como um organismo único, é constituído por uma identidade própria.

Entendido como espaço transitório das relações, o corpo molda o gesto numa estrutura capaz de posicionar-se criticamente diante da sociedade. Como espaço interacional e capital cultural, o gesto apresenta-se como um sistema complexo, capaz de formar conceitos, criar ideias e elaborar estruturais comunicacionais.

Na nossa abordagem, os gestos são capazes de expressar a percepção pessoal, a ação objetivada, e também um significado (impresso na memória corporal) individual sobre o espaço público e sobre o mundo em geral. Em contacto com o ambiente que nos rodeia, esta rede de significados transforma-se, moldando novos sentidos para aquilo que percebemos e fazemos. O corpo assim, sustenta-se como um espaço que permite, por meio das relações, a transmutação dos significados.

O espaço público, o gesto e o imaginário coletivo

O cruzamento dos resultados da primeira e segunda fase da pesquisa levou-nos a refletir sobre o espaço público como cenário interacional. Neste espaço, o corpo insere-se como um ambiente transitório das relações, no qual a mensagem é transmitida por meio do gesto. A expressão, incorporada nos movimentos quotidianos, compõe o capital cultural e forma o imaginário coletivo.

O espaço público, traduzido como cenário de interação social, configura-se como ambiente multissensorial. Um permanente convite aos sentidos e constante interpretação de mensagens. Podemos descrevê-lo por meio de sua estrutura multifacetada com cores e formas diversas; sua pluralidade sonora; ambivalência sociopolítica, dicotomia econômica e fragmentação intelectual.

O conceito espaço público pode ser explicado pela condição através do qual realiza-se a vida urbana, local de identificação e socialização (Indovida, 2002): espaço submetido de uma regulação pública (Borja, 2003) ou local onde se desenrolam as interações sociais (Castro, 2002). A variedade de interpretações conceituais do

espaço público sugere a sua complexidade e aborda a infinita descodificação de significados que caracterizam a transmutação de mensagens. A circulação de pessoas neste entrelaçado cenário interacional, chamado espaço público, amplifica as possibilidades de conexão entre os diferentes espaços. O corpo humano, percebido como mapa relacional, está inserido neste contexto. É na relação entre os dois corpos (homem-cidade) que se justifica a construção da rede de significados impressa no imaginário coletivo.

Pensado e entendido como espaço interacional, o homem, por meio dos gestos clarifica pensamentos, modifica códigos e emite sinais plurais sobre determinado conceito estratificado socialmente no ambiente público. A cidade, formatada e construída pelo imaginário humano, carrega em sua essência, a memória e a história de uma civilização que, ao preceder a atual, edificou signos e projetou sentidos, no momento, descodificados pela sociedade em vigência.

Essa descodificação, ao acontecer no espaço corporal, é transformada no âmbito da experiência individualizada e compartilhada coletivamente em conexões ora planejadas no espaço físico, ora virtualizadas por meio de uma realidade aumentada (meios tecnológicos, entendidos como outros espaços/ambientes interacionais).

O gesto, fruto da percepção e experimentação humana durante a criptografia dos códigos é, em sua essência, uma ação interacional através da qual dialogamos com o(s) espaço(s) de convívio. O vocabulário gestual que adquirimos durante as interações compõem o nosso repertório particular. Ele é percebido (com o corpo), experimentado (sobre o corpo) e propagado socialmente (através do corpo), o que dá origem ao imaginário gestual coletivo.

Referências Bibliográficas

- Britto, F., & Jacques, P. B. (2010). *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA.
- Bourdieu, P. (1979). *O desencantamento do mundo: estruturas econômicas e estruturas temporais*. São Paulo: Perspectiva.
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castro, A. (2002). Espaços Públicos, Coexistência Social e Civilidade. Contributos para uma Reflexão sobre os Espaços Públicos Urbanos. *Revista Cidades - Comunidades e Territórios*, nº5, pp. 53-67.
- Delalande, F. (1988). Gesture – Music. In C. Cadoz, & M. M. Wanderley (Eds.), (2000). *Trends in General Control of Music*, pp. 71-94.
- Claude, C., & Wanderley, M. M. (2000). Gesture - Music. In M. Wanderley, & M. Battier, *Trends in Gestural Control of Music*.
- Dreyfus, H. (1996). *The current relevance of Merleau-Ponty's phenomenology of embodiment*. Consultado em 10/02/2016, disponível em <http://ejap.louisiana.edu/EJAP/1996.spring/dreyfus.1996.spring.html>
- Godard, H. (1995). Gesto e Percepção. In M. Marcelle, & I. Ginot, *La danse ou XXeme siècle*. Paris: Bordas.
- Gómez, O. (1993). Pesquisa de recepção: investigadores, paradigmas, contribuições latino-americanas. *Intercom – Revista Brasileira de Comunicação*, 16(1), pp. 22-33.
- Indovida, F. (2002). O Espaço Público: Tópicos sobre a sua Mudança. *Revista Cidades-Comunidades e Territórios*, (5), pp. 119-123.
- Katz, H., & Greiner, C. (2005). *Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo*. São Paulo: AnnaBlume.
- Laban, R. (1978). *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial.
- Leman, M. (2008). *Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Maturana, H., & Varela, F. (1995). *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano*. São Paulo: Psy.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Silverston, R. (2002). *Por que estudar a mídia?* Ed. Loyola: São Paulo.
- Varela, J. F.; Thompson, E., & Rosch, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Zagonel, B. (1992). *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense.

Agradecimentos

Os autores gostariam de agradecer ao Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes – CITAR e à Universidade Católica Portuguesa pelo apoio, e também à Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT, pelo apoio e financiamento em suas pesquisas, no âmbito das Bolsas Individuais de Doutoramento.

Resumo

Este artigo aborda a construção do gesto quotidiano como mediação social e o corpo humano, como espaço interacional no qual as relações transitam, permanecem e se transformam. Entendido como mapa relacional, o corpo humano ao estar inserido no espaço público (cenário interacional) cria conexões que são traduzidas no imaginário individual e compartilhadas entre pares por meio dos movimentos diários. Como fruto desta interação, o capital cultural constrói-se, sendo a arte pública neste contexto, o produto desta interação, edificado no imaginário coletivo.

Palavras-chave: gesto quotidiano; corpo; cidade; interatividade; Arte Pública;

Abstract

This article discusses the construction of the daily gesture as social mediation and the human body, as an interactional space in which the relations transit, remain and transform. It was perceived as a relational map, the human body when it's inserted in the public space (interactional scenario) creates connections that are translated in the individual imaginary and shared between pairs through the daily movements. As a result of this interaction, the cultural capital is constructed, and the public art in this context is the product of this interaction built up in the collective imagination.

Keywords: everyday gesture; body; city; interactivity; Public Art

Biografias

Slavisa Lamounier

Bailarina, coreógrafa, jornalista e professora especializada em Educação para os Meios e em Educação Especial (domínio cognitivo motor). Como pesquisadora tem como principal foco de investigação a análise dos gestos expressivos e musicais durante processos interacionais, sejam eles, performances artísticas, práticas pedagógicas e/ou clínicas. Atualmente está inserida no Programa de Doutoramento em Ciências e Tecnologia das Artes da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e CITAR, sendo bolsista pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT com o projeto DIGITAL SOCK: Estudo e desenvolvimento de instrumentos musicais digitais com ênfase em Interface Gestual, Análise do Movimento e Interatividade

Paulo Ferreira-Lopes

Estudou composição em Lisboa (1988-1991) com Constança Capdeville. Entre 1995 e 1997 estudou composição em Paris com Emmanuel Nunes, Antoine Bonnet e Computer Music com Curtis Roads. Mestre em Composição - Universidade de Paris VIII (1996). Estudos adicionais em composição com Karlheinz Stockhausen na “Internationale Ferienkurse für Neue Musik” Darmstadt. Doutor em Música de Computador - Universidade de Paris VIII (2004) sob orientação de Horacio Vaggione. Fundador e Diretor dos Workshops de Verão - olhAres de Outono na Universidade Católica Portuguesa (2000). Fundador e Diretor do Centro de Pesquisa em Ciência e Tecnologia em Arte CITAR (2004-2007). Professor da Universidade Católica Portuguesa desde 2000. Director do Departamento de Música - Universidade Católica Portuguesa (2010-2013). Professor convidado na Karlsruhe Music University..

Biographies

Slavisa Lamounier

Dancer, choreographer, journalist and teacher specialized in Media Education and Special Education (cognitive motor domain). As researcher she has as main research focus the analysis of expressive and musical gestures during interactional processes, be they artistic performances, pedagogical and / or clinical practices. Currently she is part of the PhD Program in Sciences and Technology of the Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa and CITAR. She is a Fellow of the Foundation for Science and Technology - FCT with the project DIGITAL SOCK: Study and development of digital musical instruments with Emphasis on Gesture Interface, Analysis of Movement and Interactivity.

Paulo Ferreira-Lopes

He studied composition in Lisbon (1988-1991) with Constança Capdeville. Between 1995 and 1997 studied composition in Paris with Emmanuel Nunes, Antoine Bonnet and Computer Music with Curtis Roads. Master in Composition - University of Paris VIII (1996). Further studies in composition with Karlheinz Stockhausen at the “Internationale Ferienkurse für Neue Musik” Darmstadt. PhD in Computer Music - University of Paris VIII (2004) under the guidance of Horacio Vaggione. Founder and Director of the Summer Workshops - olhAres de Outono at the Universidade Católica Portuguesa (2000). Founder and Director of the Center for Research in Science and Technology in Art CITAR (2004-2007). Professor of the Universidade Católica Portuguesa since 2000. Director of the Music Department - Universidade Católica Portuguesa (2010-2013). Guest lecturer at Karlsruhe Music University.

DIÁLOGOS COM O TERRITÓRIO: CIDADE E ESPAÇO PÚBLICO EM TRÊS PROJETOS PERFORMATIVOS PEDAGÓGICO-ARTÍSTICOS

(COUROS/GUIMARÃES) ESTUDO DE CASO

Tiago Porteiro (U.M. - CEHUM/GIEP, PT)

I. Enquadramento

Os três projetos performativos que dão corpo a este relato e a esta análise – *Percurso performativo* por Couros (2014); *EmCaixa* (2015); *Tardes Dançantes* (2016) – foram realizados no contexto das licenciaturas em Design de Produto e em Teatro, da Universidade do Minho (UM), na unidade curricular “Laboratório” do 1º ano¹ de cada um dos dois cursos. Partindo desta situação, considerámos ajustado denominar estes projetos como pedagógico-artísticos e fazer deles um ‘tríptico’ justifica-se não só por terem ocorrido, consecutivamente, durante três anos², mas também por haver entre si uma tipologia semelhante, nomeadamente em termos de enquadramento, contexto, objetivos, metodologias utilizadas.

Os dois docentes dos respetivos cursos que estiveram na origem desta iniciativa foram Bernardo Providência e eu próprio. Apesar de, em todos os projetos, terem estado envolvidos diversos participantes e parceiros³, justifica-se um olhar no singular (isto é, a partir da minha própria perspetiva), tanto pelo engajamento pessoal que tive em todos estes processos, como também pelo facto de coincidirem com a minha chegada ao bairro de Couros, para aí trabalhar e habitar.

Este bairro, na cidade de Guimarães, onde os referidos cursos estão atualmente instalados⁴, foi o palco privilegiado para acolher as referidas intervenções performativas. Tanto as premissas como os formatos das intervenções foram, de alguma forma, determinados pela situação de transição que, nestes últimos anos, se vive em Couros. É por isso que importa referir algumas das particularidades deste bairro.

¹No plano de estudos dos dois cursos, é uma unidade curricular que se encontra no 2º semestre e que tem uma carga horária de 200h de trabalho (entre horas presenciais e horas de trabalho autónomo dos alunos).

²Nos dois anos letivos seguintes (2017, 2018), os projetos não se vieram a realizar, nomeadamente porque os dois professores que estiveram na origem dos mesmos deixaram de lecionar a unidade curricular que os enquadrava.

³Sensivelmente 70 alunos diferentes em cada um dos projetos, 3 docentes, 3 artistas convidados, diversos habitantes do território (de 3 a 15 – envolvimento que foi progressivo, ao longo dos projetos), várias instituições (públicas e privadas) e empresas da região.

⁴O de Design de Produto no atual Instituto de Design (antiga fábrica da Ramada) e o de Teatro onde hoje se situa o Centro Avançado de Formação Pós-Graduada da Universidade do Minho.

Epicentro

Couros, território contíguo ao centro histórico da cidade de Guimarães que, em 2001, foi elevado a Património da Humanidade pela UNESCO, é uma antiga zona industrial onde, desde a Idade Média e até aos finais do século XX, se desenvolveu uma atividade comercial baseada no tratamento das peles de animais. As especificidades de uma tal indústria criaram como que uma barreira, quase intransponível, entre Couros e a restante zona histórica da cidade, fronteira que apenas se começaria a dissipar quando, no final da primeira década do século XXI, a autarquia decide levar a cabo um ambicioso projeto (urbanístico, arquitetónico e social) de requalificação. O plano CampUrbis definiu que fossem instalados naquela zona polos “científicos” e “criativos”, de que são hoje exemplo as infraestruturas que albergam os referidos cursos da UM. Para que a renovação iniciada se consolide, urge hoje olhar para a sua dinamização cultural, como também cuidar das relações de vizinhança, nomeadamente entre os habitantes que sempre ali residiram e os novos que ali chegaram⁵.

⁵No início deste processo, encontrava-me, justamente, nessa posição de recém-chegado, à procura de conhecer e integrar-me naquele bairro.

Havendo necessidade de dar continuidade à intervenção que foi iniciada em Couros, toda a comunidade deverá ser chamada a participar. E, por maioria de razão, um envolvimento ativo nesse processo será suscitado àqueles dois cursos universitários. Os projetos que aqui se apresentam deverão, pois, e antes de mais, ser lidos como um gesto participativo a partir de uma instituição – a Universidade do Minho – e que visa contribuir para a mudança de/em Couros.

Plano pedagógico – Fundamentação

Para além do plano institucional, houve razões – contextuais e pedagógicas – que os docentes envolvidos identificaram e que reforçaram a pertinência da realização destes projetos. Observávamos que:

1. uma grande parte dos nossos alunos que transitavam por Couros, pelo menos temporariamente, conheciam muito pouco da realidade, tanto física como humana, do bairro;
2. aqueles cursos estabeleciam entre si débeis vasos comunicantes, apesar de os edifícios que os albergam estarem instalados muito próximos um do outro.

Assim, no contexto de formação onde atuávamos, pareceu-nos haver espaço para delinear projetos que contribuíssem para alterar a situação que havíamos observado sem, no entanto, existir um afastamento dos conteúdos programáticos definidos para cada uma das unidades curriculares dos cursos. O conceito que começámos a desenhar alicerçava-se no desenvolvimento de aprendizagens a partir da realização de projetos de criação (*Learning by design*), que teriam uma componente de intervenção social, pois deveriam pôr em diálogo alunos dos dois cursos (Design de Produto, Teatro) e de disciplinas diferentes, numa estreita relação com as características físicas e humanas do bairro de Couros. Deste modo, ao promovermos a inscrição social daqueles jovens naquele território, estaríamos, desejavelmente, a alavancar a tomada de consciência de que a ação artística poderá ser entendida enquanto prática capaz de estimular uma cidadania ativa. Em suma, tais projetos pedagógico-artísticos colocariam a criação artística em forte articulação com o plano da educação, da política e da sociedade. As palavras de Aquino (2016) explicitam a atualidade do nosso propósito:



Figura 1. Mapa de Couros: relação de proximidade entre os dois edifícios que albergam os cursos

Atualmente, tanto o mundo cultural como os entornos ativistas têm experimentado uma multidão de propostas formativas, educativas, de pensamento, de intercâmbio de saberes, etc. que nos exigem retomar a pergunta pelo valor político da educação e analisar o atual reencontro do pensamento crítico com as práticas educativas. A educação volta a ser requerida como um terreno e uma prática para desenvolvimento de ideias e formas de intervenção crítica a partir das quais pode-se implicar com um mundo comum e apontar para a transformação de nossas vidas. (2016: 97)

II. Ressonâncias de um “movimento” artístico da atualidade

O facto de pretendermos inserir, no programa de estudos, projetos que enfatizavam a componente ética e de compromisso social justificaria, por si só, a razão de ser do nosso intento, mas se a isto juntássemos o desejo de dar a conhecer movimentações artísticas atuais onde os valores de cidadania ativa passaram, justamente, a ter maior centralidade, então a pertinência da ideia ficaria reforçada.

Na realidade, existe hoje uma “geração de artistas que desejam envolver-se com grupos sociais específicos” (Bishop, 2006: 13) de forma a refundar o que é comum. António P. Ribeiro (2015), num texto introdutório de uma compilação de artigos sobre teatro e comunidade destaca, no entanto, que estas práticas não

se devem, ilegitimamente, “considerar um subgénero artístico” (p. 7), acrescentando que, perante a sua diversidade, aquilo que mais se caracteriza como comum é o facto de desenvolverem o “sentido da cidadania e da convivialidade e isto constitui[r] (...) um aspeto inovador e qualificado de encarar as práticas artísticas nas comunidades” (Ribeiro, 2015: 7). A diversidade e a proliferação dos formatos que, no terreno, podemos atualmente encontrar e a que Ribeiro (2015) faz referência, impunham que, no momento da implementação, atendêssemos a uma reflexão crítica, simultaneamente mais detalhada e apurada, deste ‘movimento’. Ainda que existindo necessidade de encontrar espaço para essa discussão, o certo é que, na fase inicial de formação em que atuávamos, o que havia, antes de mais, era a possibilidade de oferecer àqueles alunos uma experiência concreta que fosse, ela própria, instigante de um questionamento sobre o lugar das artes e promotora de ações de mudança social. Além disso, e num plano mais geral, ambicionávamos que estes projetos fossem capazes de levar cada um dos alunos a interrogar-se sobre os fundamentos do gesto artístico: Que relação o gesto artístico de criação deve estabelecer com o meio circundante? Com quem e para quem criamos projetos artísticos? Estas eram algumas das perguntas que pretendíamos colocar em discussão.

Incentivar a interdisciplinaridade

Criar um evento artístico fundado na interdisciplinaridade foi uma das dimensões que desejámos também promover com estes projetos, constituindo fator de ponderação quando se tratou de fundamentar a sua pertinência no seio de um programa de estudos. Se um dos apanágios da criação contemporânea é o encontro disciplinar, por que razão, na formação inicial universitária, são parcas as experiências que estimulem a aprendizagem por via de um trabalho em equipas multidisciplinares? Esta foi a questão de onde partimos.

Os exemplos históricos do século XX, como a Bauhaus e o Black Mountain College, entre outros, e que ainda hoje continuam a ser, para nós, uma referência, mostram-nos que o cruzamento (inter)disciplinar é, na verdade, um caminho que vale a pena trilhar. E, ao olharmos para aqueles dois grupos de alunos que ‘viviam’ lado a lado (Design de Produto, Teatro), quisemos arriscar a experiência.

Identificar uma tipologia de projeto

Para melhor enquadrar os projetos realizados, referiremos, de princípio, que se tratam de projetos *site-specific* ou *art in situ*, pois, em todos eles, as narrativas encontradas resultaram de ‘olhares’ específicos sobre aquele território; quer isto dizer que foi no património dos espaços do bairro, tanto físico como humano, que encontrámos os motes para criar uma dramaturgia que desafiou as fronteiras entre o real e o efabulado, a casa e a rua, o privado e o público. Assim, a escolha dos lugares de intervenção ditou à criação, e desde logo, uma determinada direção.

Estes projetos poderão, ainda, integrar-se na esfera do que, em Portugal, é hoje mais comum denominar-se como um movimento de *Teatro e comunidade(s)*, já que, de uma ou outra forma, mobilizaram também pessoas daquela comunidade. O conceito de comunidade é aqui entendido como “maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em ato oposto ao simples aparelho das leis, como conjuntura de percepções, de gente e de atitudes que precede e pré-figura as leis e as instituições políticas” (Rancière, 2010, cit. por Aquino, 2016: 92). Assim, foi, por exemplo, no ‘património’ de um determinado morador que se encontrou a ‘matéria’ para um ‘quadro’ que integrou o

primeiro espetáculo; ou, no caso do terceiro projeto, tudo se desenhou a partir das memórias de moradores que, inclusivamente, viriam a envolver-se enquanto intérpretes na própria criação.

Por último, referimo-nos a projetos de ocupação e intervenção do/no espaço público, isto pelo facto de se ter optado, em dois deles, por investir na rua como palco, privilegiando-a como cenário de atuação. O facto de terem decorrido na rua (ou, no caso do terceiro projeto, numa associação que está de portas abertas à cidade) fez com que tivéssemos, na verdade, concebido (e implementado) o acontecimento performativo enquanto “ato que depende do contexto social” e, portanto, gesto político que criou “uma situação social significativa num processo dialógico” (Cvjić & Vujanović, 2017, p. 26). E, neste aspeto, como foi reconfortante ver, na audiência do EmCaixa (2015), um morador a sorrir, com ironia, da sua própria imagem, que lhe era metaforicamente devolvida pelos criadores-intérpretes...



Figura 2. Situações de ensaios e dos espetáculos

Estabelecer laços

Atentando no desenvolvimento e implementação dos projetos, identifiquei ‘ressonâncias’ do que sublinhámos como movimentos artísticos da atualidade, mas também, e a par, de um certo cunho pessoal, que advirá essencialmente do facto de o primeiro exercício – Percurso performativo por Couros (2014) – ter coincidido, tanto com o meu o início profissional na UM, como com a fixação de residência em pleno coração de Couros. No processo de busca de estratégias para ali me sentir ‘em casa’, claramente reconheço que o forte envolvimento nestes projetos em muito terá contribuído para melhor conhecer e me integrar naquela comunidade. E este tópico da criação de laços não será aqui displicentemente convocado, cremos, mas na sequência do que vimos a apresentar como traços caracterizadores destes projetos, e que passaremos a abordar em maior detalhe.

Cada projeto tinha um enunciado – inicialmente lançado pelos docentes (disto daremos conta mais adiante) – onde a temática geral a desenvolver era exposta. Em Percurso performativo por Couros (2014), o despoletador do processo foi o desenvolvimento de uma ‘visão panorâmica’ sobre Couros. Assim, um grupo de alunos explorou a história industrial daquele bairro, nomeadamente através de uma relação com os vestígios arquitetónicos existentes; outros estudantes dialogaram com o presente e o passado da ribeira que cruza aquele território; e outros, ainda, ‘jogaram’ com os modos como a população usava determinados lugares mais específicos daquele espaço. Bebendo de

tudo isto, e de aproximação em aproximação, diferentes percursos, em Couros, começaram a ser traçados, como outras dimensões a ser reveladas.

Os laços afetivos que entretanto começavam também a estabelecer-se com alguns moradores de Couros proporcionavam-nos (e a mim, em particular, agora residente naquele espaço) uma outra proximidade e, no caso do segundo projeto – EmCaixa (2015) –, esses vínculos foram cruciais, pois todo o processo se iniciou com uma visita dos alunos a cinco casas situadas no Largo do Trovador (onde eu próprio habito). A partir da descoberta daqueles espaços privados, recolheram-se informações fundamentais para o desenho futuro desse projeto, propiciando, igualmente, estas visitas o estreitamento de relações entre aqueles alunos e os moradores de Couros⁶.

Por último, em Tardes Dançantes (2016) houve ainda uma maior aproximação ao património íntimo de alguns moradores do bairro. Nas conversas que iam decorrendo, com alguns moradores, tomei conhecimento da existência de um baile – as chamadas Tardes Dançantes⁷. Pela mão de algumas dessas pessoas, foi-me facultada a possibilidade de penetrar naquele universo e de descobrir um microcosmo singular, onde fui, aos poucos, estabelecendo cumplicidades, o que permitiria também introduzir os estudantes naquele meio. Depois encetaram-se entrevistas, visitaram-se memórias pessoais e, mesmo, casas, e foi a partir desse património pessoal então recolhido – o universo relacional e afetivo de alguns frequentadores das Tardes Dançantes – que todo o projeto se foi desenvolvendo.

Deste modo, e de acordo com o que aqui acabamos de expor, todos estes projetos constituiriam, na realidade, e de forma mais ou menos explícita, uma progressiva viagem de descoberta de cumplicidades, multiplicação de diálogos, estabelecimento de laços.

III. O colaborativo como primado processual

Na sequência do enquadramento e dos objetivos gerais traçados, o princípio metodológico que se entendeu por mais ajustado foi o funcionamento colaborativo. Como as dinâmicas específicas de negociação só poderiam ser encontradas no momento próprio da concretização de cada um dos projetos, o que de antemão reconhecíamos é que o sucesso dessas estratégias em devir apenas se daria se determinadas competências de base fossem ativadas – a saber:

- atitude de abertura face ao outro – o que implica reconhecimento e valorização mútua;
- espírito de ajuda, autonomia e proatividade face às tarefas a realizar;
- postura de experimentação face à imprevisibilidade inerente aos processos criativos.

Estas dimensões eram, desde o início, apresentadas como ‘estandartes’ do processo, não podendo deixar de estar presentes, de forma a facilitar a descoberta do co-

laborar (trabalhar com o outro). Teríamos, especificamente, de implementar estratégias de colaboração em três planos distintos, que passamos em seguida a descrever.

a) Entre alunos de diferentes áreas disciplinares

Quando iniciámos a criação, apercebemo-nos de que, por razões de eficácia processual, seria útil propor que o desenvolvimento do projeto se desse a partir de pequenos grupos de trabalho (compostos tanto por alunos de Design como de Teatro). Tal como era expectável, os estudantes de Teatro dedicaram-se mais às áreas da encenação e da interpretação e os de Design responsabilizaram-se fundamentalmente pela cenografia, produção e comunicação. Foi, portanto, ao nível destes subgrupos que, nos três projetos, as dinâmicas colaborativas – sobretudo, a complementaridade de funções – foram mais concretas e efetivas. O colaborativo que assim implementávamos não implicava que todos tratassem das mesmas áreas; não obstante, o trabalho de conjunto (as duas turmas juntas) nunca deixou de existir, nomeadamente na fase inicial, onde todos estariam envolvidos na conceção dramaturgica de cada um dos projetos, como também na fase final, em que o trabalho desenvolvido por cada um dos subgrupos seria articulado no todo que criava o espetáculo. Além disso, os fóruns de avaliação intercalares, que decidimos então introduzir ao longo dos processos (cerca de três, e onde cada subgrupo colocaria à discussão geral o trabalho até ali desenvolvido) seriam igualmente momentos de encontro em que todos os participantes agiriam em conjunto. Esta estrutura geral de funcionamento, que foi sendo ‘afinada’ no decurso do trabalho, proporcionou, na realidade, experiências concretas de colaboração, pese embora o facto de também terem surgido, esporadicamente, episódios de certa ‘fricção’ – ora derivada, por

exemplo, de um erróneo entendimento sobre a importância do trabalho de uns e de outros, ora devido a conceções diferentes acerca da forma de organizar e gerir o tempo de trabalho.

Alguns exemplos poderão ajudar-nos a detalhar o que se foi ajustando ao longo dos processos. Assim, no primeiro projeto (Percurso performativo por Couros/2014), e por razões de organização pedagógica, os alunos de Design chegaram numa fase já avançada do processo, e, portanto, quase só houve tempo para responderem e/ou acrescentarem ao exercício final uma dimensão plástica. No terceiro projeto (Tardes Dançantes/2016), apesar de todos terem iniciado e terminado o trabalho ao mesmo tempo, o papel da cenografia não se impôs como elemento determinante, pelo que os alunos de Design criaram também, paralelamente e de forma autónoma, instalações plásticas. Esses elementos, que foram colocados em pontos estratégicos da cidade como extensões do evento performativo, foram, no entanto, idealizados a partir do conceito dramaturgico que cada subgrupo, em conjunto, tinha inicialmente definido. O EmCaixa (2015) foi, por seu turno, o projeto onde a colaboração no seio dos subgrupos foi mais estreita, devido também ao facto de a cenografia ter aí assumido um lugar de destaque, nomeadamente o mobiliário dessa metáfora ‘casa-comum’ que quisemos construir e instalar no espaço do Largo (com as suas diferentes divisões funcionais), e que obrigou a uma interação constante. Se cenografia e ação performativa não podiam avançar isoladamente, então havia que transitar continuamente entre o estaleiro montado no Instituto de Design e o espaço da Escola de Teatro onde os ensaios performativos aconteciam. E foi, efetivamente, estimulante observar toda essa ‘circulação’, que antes não existia.

Nesta sequência, é ainda de referir que,

entusiasmados pela experiência do EmCaixa, arriscámos, em Tardes Dançantes, acrescentar à colaboração entre alunos um outro ‘nível’ de complexidade, ao incluir como intérpretes elementos da comunidade – que, além de serem de uma outra geração, tinham diferentes referências culturais, relativamente aos estudantes. Deste modo, e para que estes dois grupos pudessem comunicar entre si, foi necessário ativar novas estratégias de ação – como, por exemplo, nos ensaios, preparar e cuidar de forma mais detalhada o espaço de intervenção desses participantes. Neste contexto de troca e de experimentação, situações houve que apelaram a uma adaptação rápida, desafiando a capacidade de resposta às imprevisibilidades. No âmbito geral, acreditamos que são vivências concretas como estas, e onde se põem à prova os limites de um funcionamento interdependente, que ajudam os alunos a reconhecer as exigências de um trabalho colaborativo.

b) No que se refere à orientação

Ao discutir o papel que os docentes deveriam desempenhar no processo, considerámos que o de mediador seria o que mais se ajustaria a este desafio pedagógico singular. Argumentávamos que este posicionamento era uma forma de melhor estimular a autonomia e emancipação do futuro artista enquanto sujeito socialmente ativo e ‘empoderado’. A visão que Antoine Vitez (um dos grandes pedagogos do teatro do século XX) tem sobre este papel explícita o que pretendíamos implementar: segundo ele, o professor “está sentado no círculo; o seu papel não é o de dizer como é que se deve atuar, mas sim o de induzir o círculo a ler/descortinar o que emerge a partir do centro” (1994, p. 240, trad. nossa). Acrescenta o autor que, naturalmente, esse professor terá “de circular

constantemente do centro à circunferência” (Vitez, 1994, p. 240, trad. nossa). Na negociação que teríamos de aprender a realizar, tornava-se evidente que, para que tudo viesse a ‘funcionar’, era necessário que houvesse, de parte a parte, mudanças e aprendizagens. E que, desde logo, haveria, eventualmente (a existir), de combater-se a representação cristalizada que reserva ao aluno o lugar de unicamente responder ao que lhe é imposto e solicitado pelo professor. Seria, pois, pela mobilização da responsabilidade individual de cada um dos estudantes que se induziria a colaboração.

De forma a podermos também explicitar aos participantes-alunos o que poderiam esperar desse mediador-docente, definimos alguns pressupostos que balizavam a nossa ação no acompanhamento dos processos criativos. Iríamos:

- tentar clarificar as propostas que, a cada momento, seriam lançadas pelos estudantes;
- propor eventuais novos caminhos que, até ali, eles não teriam equacionado;
- ajudar a identificar as consequências que uma determinada opção poderia vir a ter.

Em suma, os mediadores-docentes procederiam a uma orientação atenta e crítica dos processos de criação dos estudantes, sem, no entanto, imporem a sua opinião. Os limites desta negociação estariam constantemente a ser testados no terreno, mas, por exemplo, perante o confronto com eventuais impasses, era para nós consensual que deveríamos, nesse caso específico, tomar posição. Além disso, e como já tivemos ocasião de referir, a nós caberia, de igual modo, a função de, inicialmente, lançar as premissas temáticas de cada projeto. Foi assim que, nos três projetos que desenvolvemos, apresentámos, no encontro inicial e perante o grupo inteiro, um enunciado onde estavam definidas as ‘regras do jogo’, nomeadamente

em termos de temática, de espaço específico de intervenção e de modos de funcionamento. Sobre esta nossa ação, acrescentamos agora alguns detalhes.

No caso do *EmCaixa* (2015), por exemplo, para além de termos definido o conceito dramaturgicamente do espetáculo – construir, metaforicamente, uma casa-comum no Largo do Trovador –, atribuiu-se a cada grupo a tarefa de se focar: numa divisão específica da casa (quarto, sala, cozinha, casa de banho, ...); na mobília que demarcava essa divisão (objeto(s) que deveria(m) depois ser redesenhado(s) e reconstruído(s)); e numa área precisa no Largo.



Figura 3. Esquema de atribuição do espaço de jogo a cada um dos grupos de trabalho

A recolha no terreno, que existiu em cada um dos projetos e que em todos era o passo seguinte em termos processuais, ditou, neste caso, que a visita que cada subgrupo fazia a uma casa do Largo do Trovador tivesse já como foco específico de observação a divisão que lhe tinha sido ‘atribuída’. A nosso ver, esta ‘delimitação’, que inicialmente criámos, em nada beliscava o princípio de funcionamento colaborativo que pretendíamos instaurar. Independentemente do que pudéssemos definir ou mesmo determinar (em situações particulares, como já fizemos notar), o que, para nós, deveria estar sempre salvaguardado era a existência de um espaço de

liberdade criativa para todos os participantes, pois apenas desse modo seria possível alcançar uma autoria partilhada.

Como nos diz Aquino (2016), a “não hierarquia daria lugar, portanto, a uma criatividade colaborativa, em um modelo social em que o discurso estético acolhe os riscos e imprevisibilidade do compartilhamento” (p. 93). Assim, a autoria destes espetáculos foi como que ‘disseminada’ pelos vários intervenientes, o que quer dizer que a poética de cada um deles foi sendo encontrada e “legitimada pelo estabelecimento intencional de uma relação causal entre experiência artística e agenciamento individual/coletivo” (Aquino, 2016: 93). Ao longo dos processos, foi-se, efetivamente, descobrindo que “‘fazer junto’ imprime também um caráter estético neste tipo de prática, ao acolher dúvidas, dissensos e conflitos” (Aquino, 2016: 99).

A perspetiva de mediação que sustentamos não impediu, pois, e por tudo o que acima ficou exposto, que, na fase final, assumíssemos a liderança na articulação entre partes, conferindo, desta forma, a cada um dos projetos maior unidade dramaturgica. De resto, ao longo dos diferentes processos de trabalho, a nossa ação não se limitou, naturalmente, ao acompanhamento do processo criativo, pois uma grande parte do nosso tempo foi ocupada com a gestão de aspetos de organização e de planificação: atribuir espaços de trabalho a cada um dos subgrupos; definir horários e uma calendarização para as diferentes fases do processo; estabelecer contactos entre os diversos intervenientes; definir os momentos e os modos da avaliação intercalar; entre outros.

No que concerne a esta dimensão do nosso acompanhamento, exponha-se aqui, também, o que, ao longo dos três anos, se foi introduzindo como ajustamento e se extraiu de cada uma das avaliações realizadas, envolvendo todos os implicados. Por exemplo: se, no primeiro projeto (*Percurso performativo por Couros/2014*), os dois grupos não começaram a trabalhar ao mesmo tempo, no segundo e no terceiro (*EmCaixa/2015; Tardes Dançantes/2016*) não só todos começaram em conjunto, como viriam também, num período do final do semestre, a funcionar num regime de tempo mais ‘condensado’ (essencialmente, duas semanas intensas de trabalho, que eram antecedidas de duas semanas com sessões pontuais de preparação), por se considerar que tal seria mais produtivo. Em termos do espaço de ‘jogo’, as propostas foram igualmente sofrendo alterações: enquanto no primeiro projeto foi intencional criar um espetáculo deambulatório pelo bairro de Couros, no segundo tudo se concentrou num espaço social e emblemático para o encontro – o Largo –, como se aí fosse possível construir, a céu aberto, uma casa-comum onde o interior se pudesse articular com o exterior/público, o privado com o social, o íntimo com o relacional –

numa representativa metáfora da tão desejada promoção de uma cidadania partilhada. E no terceiro projeto, enfim, testámos a possibilidade de ‘irradiar’ o espaço da intervenção a partir de Couros, como se uma janela no espaço se abrisse a partir daquele bairro.

Seguindo a lógica da inovação, introduzimos, a partir do segundo e do terceiro projetos, um outro desafio colaborativo, agora ao nível da equipa de coordenação. Assim, e na tentativa de gerar, entre alunos e docentes-mediadores, uma maior proximidade de ‘circunstâncias’, digamos, convidámos artistas que não tinham qualquer tipo de vínculo ao meio académico a assumir/partilhar connosco a orientação do processo criativo. Esses artistas não estariam, naturalmente, implicados de uma forma direta na logística da condução pedagógica, mas associavam-se ao projeto para reforçar a orientação essencialmente artística (e não academicista) que se desejava imprimir-lhe. A rede processual de partilha das decisões tornou-se, neste contexto, mais ‘rizomática’, interativa e complexa, como simultaneamente mais aberta, flexível, rica.

c) Ao nível das parcerias

Quando lançámos estes projetos, ambicionámos testar um modelo pedagógico capaz de combinar a formação interna à academia com experiências práticas de engajamento social através das artes. Criar sinergias com instituições, associações e mesmo empresas que atuavam naquele território integrava-se, pois, nessa estratégia geral, ao mesmo tempo que se afirmava como possibilidade de enriquecimento dos recursos que teríamos disponíveis para desenvolver aqueles projetos.

Definimos, à partida, que a colaboração que estabelecêssemos com as diferentes entidades, quer públicas quer privadas, deveria ser, tanto

quanto possível, pautada pelo primado da troca, na convicção de que este tipo de interação criaria um comprometimento mais igualitário entre todos os parceiros. Mapear os recursos disponíveis no território e com os quais, de algum modo, se pudesse vir a colaborar foi o primeiro passo, dado antes mesmo do início do primeiro projeto. Argumentávamos que, na posse desta informação, seria depois possível, em cada projeto, encontrar com maior facilidade alguns apoios considerados estruturantes – e assim viria a acontecer, de facto, com as mobílias cedidas pela Câmara Municipal da cidade no *EmCaixa* e com as autorizações firmadas com a direção da associação “Os 20 Arautos” para, no seu espaço, podermos ensaiar e apresentar *Tardes Dançantes*. Cabendo-nos assegurar estes apoios de base, tudo o resto foi deixado à mercê do empenho do grupo de alunos que, desde o primeiro encontro, decidiu constituir a equipa responsável pela produção e comunicação. Antecipando, por experiência, que muitas dessas sinergias não se vislumbraassem senão quando o processo se encontrasse em laboração, não nos cansávamos de, no cumprimento do nosso papel supervivivo, referir a importância de manter sempre vivo e presente o desejo de encontrar novos parceiros que connosco quisessem colaborar. Os três espetáculos acabariam por realizar-se em parceria com algumas entidades, resultando da capacidade mobilizadora de cada uma das equipas de trabalho, mas também casos houve em que, à última hora, foi necessário gerir contingências por determinado parceiro não assegurar o apoio previsto.

Apresentamos, seguidamente, alguns exemplos que ilustram o que neste ponto temos vindo a salientar. O primeiro trabalho – *Percurso performativo por Couros* (2014) – contemplou o desenho de uma programação paralela onde estiveram envolvidas diferentes associações

e instituições da cidade. Essas colaborações viriam a enriquecer a apresentação pública do projeto de criação: a visita guiada que a associação ecológica da cidade organizou ao longo da ribeira que cruza o bairro de Couros veio reforçar a chamada de atenção a que também um dos ‘quadros’ do projeto tinha dado enfoque; o filme que o cineclube da cidade programou para o evento⁸ ofereceu, em ‘espelho’, um excelente paralelo com o estado de mudança que Couros estava a viver; e o jantar comunitário que foi organizado na Associação Fraterna (sediada em Couros) foi um momento de confraternização que serviu, simultaneamente, como forma de retribuição a todos os parceiros envolvidos neste projeto, além de um excelente meio para reforçar os laços afetivos que foram sendo criados com alguns elementos daquela população. No segundo projeto – *EmCaixa* (2015) –, para além da Câmara Municipal de Guimarães, salientamos o envolvimento de duas empresas de construção, que forneceram gratuitamente alguns dos materiais de construção que foram utilizados. Em troca, a universidade organizou um encontro onde as próprias empresas puderam expor os seus produtos perante uma plateia de futuros profissionais da área e que, aquando da inserção no mercado de trabalho, poderiam vir a recorrer a tais materiais. Com a autarquia, a permuta encontrada consistiu em integrar todos os projetos artísticos desenvolvidos na Escola de Teatro na programação paralela do festival de teatro da cidade (Festivais Gil Vicente).

⁸ “En Construcción”, documentário de José Luis Guerin (2001).



Figura 4. Programa Andando (2015)

Em síntese, muitas e diversas foram as parcerias que foi possível estabelecer ao longo destes processos, o que trouxe aos projetos, por princípio (apenas) desenvolvidos no interior da academia, um caráter singular, e particularmente plasmado na capacidade de trabalhar ao outro, competência cujo desenvolvimento se afigura, cada vez mais, como imperativo.

IV. Conclusão

As considerações que, aqui chegados, nos parecem mais plausíveis partilhar são as que conseguimos extrair dos pequenos vestígios que, aqui e ali, fomos recolhendo, ao longo dos três processos de criação.

O enquadramento e os condicionantes que, desde o início, estavam inerentes a estes projetos apontavam para resultados pouco ambiciosos em termos de possibilidade de observação e quantificação de alterações significativas naquele contexto de Couros.

Agindo de forma experimental e ao nível da microação, o que, no entanto, desejávamos era que tais ‘movimentos’ fossem suficientemente capazes de ativar, nos participantes envolvidos, uma capacidade para ‘infetar’ futuros comportamentos, fossem eles duradouros ou transitórios, e isto no sentido de se implicarem numa relação de maior envolvimento e ‘intimidade’ com aquele território. ‘Afetados’ por tal implicação, poderiam, eles próprios, ser, depois, agentes dessa noção que nos alicerçava: a de que a experiência e o evento artísticos podem contribuir para o desenvolvimento de laços de pertença mais fortes entre cidadãos e território. Na verdade, em Couros estavam reunidas as condições para que aquele bairro da cidade fosse considerado um palco onde o exercício da cidadania se pudesse aprender e experimentar. E de tudo isto se depreende que, em termos de avaliação, os critérios de

êxito destas intervenções pedagógico-artísticas não seriam, unicamente, aferidos a partir da vertente artística, mas também em termos processuais e de modo a que se equacionasse a relação de proximidade que cada um conseguira estabelecer com aquele meio para o qual (se) estava a criar.

Em suma, e tendo em conta os objetivos inicialmente traçados, sinalizamos alguns vetores de mudança:

→ o facto de estas três experiências nos terem levado a acreditar que, na realidade, é possível e é aconselhável implementar projetos que coloquem intervenientes de disciplinas diferentes a trabalhar em conjunto. Este encontro disciplinar promoveu, efetivamente, oportunidades de diálogo que originaram um enriquecimento mútuo e que será, decerto, interessante replicar no quadro da formação universitária, em geral, e no que diz respeito às áreas artísticas, em particular;

→ o facto de aqueles estudantes terem criado vínculos relacionais e afetivos que se prolongaram para além do momento concreto em que desenvolveram os processos de criação. Esses vínculos perduraram não só entre alunos, mas também entre eles, os orientadores e alguns elementos daquela comunidade. Ainda hoje há, por exemplo, antigos estudantes que visitam algumas daquelas pessoas que estiveram implicadas nos projetos, como ainda hoje existem ex-alunos dos dois cursos que se encontram e se relacionam entre si. Se, neste contexto, utilizarmos a classificação avançada por Kwon (2002, cit. por Aquino, 2016, p.100), poderemos então dizer que, com estes projetos, se reforçou o sentido de pertença a “comunidades localizadas” (pois grande parte dos participantes já pertencia a uma mesma Escola ou ao mesmo bairro), mas se geraram também “comunidades inventadas”, pois criaram-se outros grupos que passaram a

interagir entre si – abrindo-se inclusivamente, e deste modo, a possibilidade de que, no futuro, alguns desses vínculos pudessem dar origem, por exemplo, a projetos profissionais conjuntos;

→ o facto de termos introduzido naquela formação os postulados de uma ‘corrente’ que concebe o projeto artístico na sua relação direta com um território, movimento que até ali era como que ‘desconhecido’ e/ou ‘desvalorizado’ por alguns daqueles estudantes. Esta ‘inovação curricular’ permitiu-lhes, através da experiência, a abertura a um novo ‘universo’, a um campo da criação artística que tem vindo a ocupar um lugar de destaque no panorama atual da arte contemporânea. Neste âmbito, dois exemplos podem ilustrar eventuais repercussões: o facto de mais do que um aluno ter decidido frequentar, depois, formações de pós-graduação que se inscrevem nesta corrente artística de atuação; e, num outro plano, um aluno, na sequência do trabalho realizado, ter sido contratado por uma das instituições parceiras para aí desenvolver projetos de formação-criação que envolvessem as linguagens artísticas na sua relação com a comunidade.

Todos estes e outros pequenos indícios que temos vindo a detalhar nos levam a acreditar que muitos mais terão sido os estudantes que, de algum modo, se sentiram ‘contaminados’ por este tipo de intervenção. Não obstante, e em termos opostos, há que ressaltar que, tendo estas experiências sido realizadas por alunos do 1º ano e num curto espaço de tempo, poderá também ter existido, em alguns deles, uma não-adesão a este propósito – o que, por vezes, se terá devido ao facto de não terem conseguido, na altura, ‘descodificar’ o que estava ‘em jogo’ numa tal proposta de formação. Em qualquer dos casos, estes projetos terão servido para desestabilizar ideias redutoras acerca do lugar que o teatro pode ter, hoje, na sociedade onde se

inscreve, criando condições para que os sujeitos possam expandir a sua visão do mundo que as rodeia.

Por fim, um olhar breve ao meu lugar de sujeito implicado. Ainda hoje, no quotidiano, continuo a cruzar-me e a relacionar-me com muitas das pessoas e muitas das instituições que conheci por via destes projetos. Essa rede de contactos permanece, portanto, ativa, crescendo que, com alguns dos seus elementos, continuo a desenvolver trocas, parcerias, eventos, projetos; além disso, também outros gestos de implicação na vida pública do bairro onde trabalho e habito, bem como a minha mais forte necessidade de nela participar ativamente, advirão, em certa medida, desse primordial envolvimento gerado pelos trabalhos que aqui foram apresentados.

Em síntese, e para concluir, deixamos expressa a consideração de que esta experiência terá criado, além de uma aproximação entre dois cursos (Teatro e Design de Produto), uma plataforma de encontro entre pessoas de realidades distintas, mas que habitam no mesmo local (alunos e população do bairro), conseguindo-se, através destes projetos, e num sentido mais lato, estabelecer diálogos e construir laços entre artistas, estudantes, população, professores, instituições e empresas que atuam em Couros.

Referências Bibliográficas

- Aquino, R. (2016). Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: Perspetivas para uma curadoria expandida. *Repertório: Teatro e Dança*, 27, 90-103.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. London: Whitechapel Gallery.
- Cvjić, B., & Vujanović, A. (2017). *Esfera pública através da performance*. In A. Pais, Performance na esfera pública (pp. 17-27). Lisboa: Orfeu Negro.
- Ribeiro, A. P. (2015). Prefácio: Práticas artísticas e comunidades heterogêneas. In H. Cruz (Org.), *Arte e comunidade* (p. 7). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vitez, A. (1994). *Écrits sur le théâtre*, I: L'École. Paris: P.O.L. Éditeur.

Resumo

Os três projetos performativos que aqui se apresentam – Percurso performativo por Couros (2014); EmCaixa (2015); Tardes Dançantes (2016) – foram promovidos pelos cursos de Design de Produto e de Teatro da Universidade do Minho (UM). A cidadania responsável e ativa tornou-se operativa através destes projetos, que foram realizados no bairro onde os referidos cursos estão instalados (Couros/Guimarães). Que papel esses dois cursos da UM podem ter no processo de requalificação daquele território? Como reverter a (inicial) constatação de não-inscrição daqueles alunos no espaço social de Couros? Estamos, pois, perante projetos de intervenção que procuraram promover a integração e a mudança social do/no território de Couros. No desenho e na metodologia colaborativa que foram utilizados, experimentam-se cruzamentos e interseções a vários níveis: entre a universidade e o território envolvente; entre linguagens artísticas; entre instituições privadas e estatais; e, sobretudo, entre pessoas (professores e alunos de diferentes disciplinas artísticas, artistas exteriores à Escola, população do bairro). Por se tratar de projetos site-specific, as narrativas encontradas resultam de olhares particulares sobre aquele território; quer isto dizer que é o património do bairro, tanto físico como humano, que serve de mote a uma dramaturgia que desafia as fronteiras entre o real e o efabulado, a casa e a rua, o privado e o público. Progressivamente, as redes de envolvimento e de participação da população expandiram-se e os diálogos multiplicaram-se.

Palavras-chave: Território; Estudo de caso; Projetos performativos; Projetos pedagógico-artísticos; Universidade e redes de participação; Inscrição social dos estudantes; Cruzamentos artísticos.

Abstract

The three performative projects that are presented - Percurso performativo por Couros (2014); EmCaixa (2015); Tardes Dançantes (2016) – were promoted by the courses of Product Design and Theater of the University of Minho (UM). Responsible and active citizenship became operative through these projects, which were carried out in the neighborhood where these courses are 'located' (Couros/Guimarães). What role can these two poles of the UM (Design Institute and Theatre School) have in the process of requalification of that territory? How can we reverse the non-enrollment of those students in the social space of Couros? We are facing intervention projects that sought to promote the integration and social change of the territory of Couros. In the design and in the collaborative methodology that have been used, crosses and interceptions are tried at various levels: between the university and the surrounding territory; between artistic languages; between private and State institutions; and especially among people (teachers and students from different artistic disciplines, artists outside the institution, the population of the neighborhood). Because they are site-specific projects, the narratives result from particular views about that territory; that is to say that it is the 'heritage' of the neighborhood, both physical and human, that serves as a motto for a dramaturgy that defies the boundaries between the real and the factual, the house and the street, the private and the public. Progressively, the networks of involvement and participation of the population have been expanded and the dialogues have been multiplied.

Key-words: Territory; Case study; Performative projects; Pedagogical and artistic projects; University and participation networks; Social enrollment of students; Artistic crossings.

Biografia

Doutorado (2006) e Mestre (1996) em Estudos Teatrais - Université de la Sorbonne Nouvelle. Depois de ter sido docente no departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora desde 1997 é desde 2014 docente da Universidade do Minho,

Licenciatura em Teatro. Como investigador é membro do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho e colaborador do Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora. Tem desenvolvido projetos de investigação na área da formação de atores, nomeadamente na área do movimento cénico. Interesses atuais de investigação: experimentação, documentação e análise de processos criativos. Desenvolve simultaneamente trabalho enquanto ator e encenador. Nos últimos anos tem desenvolvido diversos projetos artísticos (artes performativas) de intervenção com comunidades em parceria com Manuela Ferreira. Durante 2016/17 (8 meses) frequenta em NY/EUA um programa em teatro de treino e criação - SITI Conservatory / SITI Company, dir. Anne Bogart.

Biography

Tiago Porteiro (MA and Ph.D at the Sorbonne Nouvelle – Paris III) is currently Assistant Professor at the Universidade do Minho, Portugal. Previously he was Assistant Professor at the Department of Theatre Studies of the Universidade de Évora, where he directed the degree for 8 years. The research interests (member of Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho) include the training of actors, theatre and community, documentation of creative processes and scenic movement. He is an actor and director. In the last 10 years he developed different performing arts projects with communities co-directed with Manuela Ferreira. During 2016/17 (8 Months) had participated in NY/ USA in a Theater training and creating program - SITI Conservatory by SITI Company/ Anne Bogart.

EIXO 3

ESTÉTICAS
CONTEM-
PORÂNEAS:
VISÕES IN-
TERDISCI-
PLINARES

A CITY YOU MAKE TOGETHER: ABOUT THE POWER OF NEO-PARADES IN TIMES OF TERROR

Eugene van Erven (Utrecht University/ICF, NL)



About twenty months ago I wrote the following introduction in a paper proposal for the Performance Studies International conference that was held in July 2016 in Melbourne, Australia:

"On Saturday 7 November 2015, during the warmest November month ever recorded in Holland, along with two women, I carried a 9-foot led-lit goose made of wax paper on a frame of willow twigs. We were part of the annual Saint Martin's parade, an age-old tradition that dates back to medieval times and which several organizations have been trying to turn into a much more socially relevant and artistically sound performative event since 2011. On this occasion in November 2015 it attracted close to 5,000 participants. Our bird was one among at least thirty similar oversize lit objects moving

through the city of Utrecht in gale conditions behind the iconic sculpture of Saint Martin on his horse. Among us were three hundred recently arrived refugees from Syria, the Utrecht-based 'Band Without a Residence Permit', and the Belgian-Moroccan neo-fanfare group Remork and Karkaba. Several members of this extraordinary music ensemble live in the Brussels borough of Molenbeek, the residence of some of the jihadists behind the terrorist attacks that took place in Paris 6 days later. Underneath the surface of our seemingly innocent, peaceful, moveable, local spectacle, global, ecological, aesthetic, cultural and political concerns intersected. In the coming months I want to analyze these connections, in anticipation of the inevitable confrontation of neo-parades such as ours with a drastic reconfiguration of public space under the threat of terrorism."

I don't claim to be a clairvoyant, but the timeline and the prediction in this short text unfortunately have turned out to be chillingly accurate. Less than a week after our peaceful and cozy St Martin's Parade in Utrecht, 500 km to the south of where I live all hell broke loose in Paris. Multiple terrorist attacks there left 130 people dead, many of them in the Bataclan night club. Most of the perpetrators were killed or had blown themselves up, but at least one escaped: Saleh Abdeslam.



Over the next few months he moved around from hiding place to hiding place in Belgium and, some say, in Holland – with the police hot on his heels. On March 18th he was finally arrested in a house in Molenbeek, where he had been hiding for at least several weeks, if not longer. His widely publicized arrest ('We've got him') prompted a sleeping IS cell to immediately come into action.

This cell had originally planned an attack for Easter (27th of March) but - panicked by the unexpected apprehension of their ringleader - three suicide bombers decided to get into action earlier than intended. They detonated themselves on March the 22nd: one at Zaventem international airport and another at the Maalbeek metro station in downtown Brussels. Including the terrorists 35 people perished, leaving the city traumatized and under curfew for the next two weeks. Since then, the entire Muslim community of Molenbeek has been accused of being IS accomplices: by the press, by residents of other neighborhoods, and by the world at large. Intracultural nuances were clearly lost on public opinion.

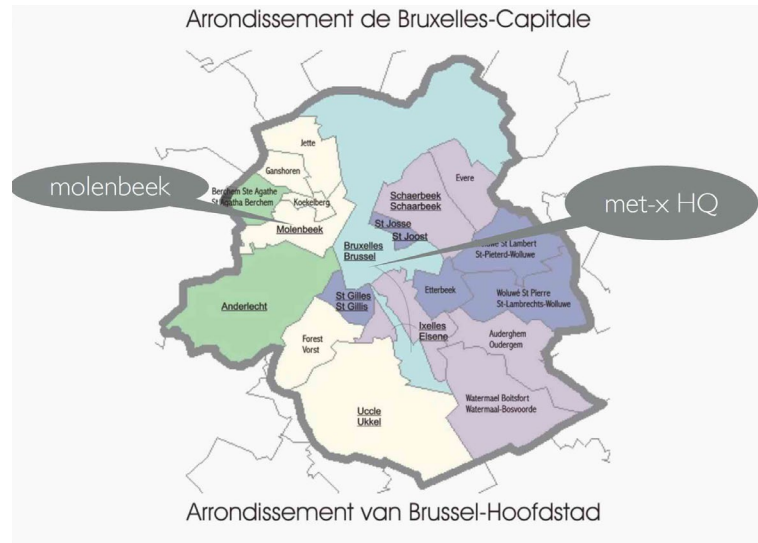
Time for a short theoretical interlude.

The term 'intracultural' is less well known than its semantic cousins intercultural and multicultural, but is far more productive, I believe. It was coined by Indian theorist Rustom Bharucha in his book *The Politics of Cultural Practice* (2001: 8ff). In a webcast I held with him in 2007 he explained it to me as follows:

"Intraculturalism is the exchange of local and regional cultures within the framework of the nation. Those differences tend to be taken for granted. Participants may say they have a Dutch or Portuguese identity, but if you scratch the surface a little bit you'd realise they're Dutch or Portuguese in significantly different ways. It's those differences I think need a lot more attention. These differences are marked by ethnicity, class, gender, language, sexual orientation and all kinds of other factors that constitute culture.

Multiculturalism also deals with differences of immigrant culture, but to me it remains primarily a state policy. How does the state deal with immigrants? How are they going to become good citizens? All kinds of strategies have been explored: integration, assimilation, pluralism. Intraculturalism is NOT working with state agency in mind; it's about what community artists are actually doing. People who are concerned with the dynamics of community and different communities sharing a particular space. This could be a housing estate in a metropolis or a small town. The intracultural works within smaller frameworks or spatial locations. Within that small space there can be many, many differences..."

We must stop being romantic about community. Communities are not wholesome organisms. They contain hierarchies. Within traditional communities in many parts of the world there is often little respect for women and children. I refuse therefore to uncritically valorize communities, but at the same time they have to be taken very seriously because people identify with them. Me also. Let us accept identity is made up of several components and depending on the context we find ourselves in, one component or other may be resonant”. So much for this theoretical excursion. Let us now return to my main narrative. I left you with a terrorist on the run, Saleh Abdeslam...



Searching for explanations why Abdeslam was able to elude his pursuers for so long, political scientists and security experts – in the wake of uncontrollable waves of refugees flooding into Europe that have now diminished - have pointed to the peculiar fragmented structure of Brussels. Its metropolitan area consists of 19 separate municipalities, each with their own separate administration and separate police force with very little, if any, coordination among and between them. Linguistic, political, economic and cultural differences further enhance the impression of an unwieldy and divided city, which also happens to have a very large presence of expats - thanks to the headquarters of the European Union. But as ineffective as the governing bodies may be on the surface, at the grassroots level fascinating participatory and intracultural arts activities show that a more positive reality can be created underneath.

Arguably the most important engine for propelling these activities in Brussels is the organization behind the Zinneke Parade. This biannual event was first produced in the year 2000, when Brussels was cultural capital of Europe. Aesthetically it was inspired by the style of Welfare State International, which in turn had been strongly influenced by the Bread & Puppet theatre. But that is a different story (van Erven, 2015).

For today's story it is sufficient to say that Daniel Fox, the son of Welfare State's co-founder John Fox, was one of the leading visual and musical artists of Zinneke 2000. There, he worked closely with a respected jazz musician named Luc Mishalle, the founder of Belgium's music education collective Met-X (De Bruyne, 2009).



In 2011 and 2012, Dan Fox came to Utrecht to teach us the originally Japanese technique that he had learned during a visit of Welfare State to a small fishing village in Hokaido. In Utrecht he showed us how to use it to construct our led-lit Saint Martin's sculptures and in subsequent years Luc has frequently travelled to Holland to collaborate with our street musicians. Remork and Karkaba (the group in the picture above) and the Fanfakids, a peer-trained group of youngsters in the ages 7 – 14, is also based in Molenbeek. Both are Met-X projects that originated in Zinneke 2000.

Over the years, Zinneke has become one of the largest, funkiest, genuinely inclusive, participatory and artistically impressive, moveable community arts events that I know. Some two and a half thousand school children, homeless, migrants (with or without papers), European civil servants, families, senior citizens, rich, poor, people with various degrees of ability move through the center of Brussels, while anywhere between 50 and 80,000 spectators watch them go by. The participants are organized in so-called 'zinnodes', community groups composed of 100 people who have been selected by a central organization directed by Myriam Stoffen.



Zinnodes are awarded a small subsidy for material expenses and for hiring a professional artist, with whom they work for anywhere between 9 and 18 months in so-called 'ateliers'. These have been called "small laboratories for community building in diversity" by anthropologists Reyskens and Vandenebeele (2015) who documented and analyzed the activities.

To Stoffen, however, these processes and the two-yearly events they generate are much more than that: they are a continuous attempt to break through and question dominant power relations in Brussels and to bridge the multiple gaps that exist in her city. Stoffen explains:

The European Union offices bring 200,000 foreigners to Brussels (including NGOs and lobby firms, which is not counting the many migrants of African origin with a Belgian nationality). Most of them stay no longer than two years, have high incomes and push the less affluent to the edge of the housing market. One third of the population is younger than 25, another third lives under the poverty line, and yet another third is unemployed (personal e-mail, Paul Feld, 14 April 2015).

Stoffen also points to another abyss: the one between [quote] "the cultural mix in the underbelly of our city on the one hand and visible artistic productions on the other, between popular culture and documented canonic culture, which is largely western. Excellent art is not interested in what's happening in our neighborhoods. But that is changing now thanks to Zinneke" (ibid.)

In terms of these social and artistic aspects, Zinneke can be regarded as a 'neo parade', a genre that can be traced back to anti-racist pageants in the United States and South Africa from the beginning of the 20th century (Scott Giles, 1996; Kruger, 1999).

Neo-parades emphatically distinguish themselves from conservative, religiously inspired, ritualistic pageants and processions, which have their origins in the western Middle Ages. They also present themselves as an alternative to essentialist and proto-fascist displays of nationalism in protest marches like those of the anti-Islamic Pegida in Germany, the Orangemen in Northern Ireland, or Jerusalem Day in Israel, just to name a few. And while closer in spirit, its emphasis on artistic quality and social inclusiveness also distinguishes the neo-parade from phenomena like carnival and emancipatory events like Gay Prides. The neo-parade has much more affinity with the roaming site-specific spectacles of Bread & Puppet, Welfare State, Dogtroupe, with Argentinian and Uruguyan Murgas and with the courageous participatory performances that reclaim gang-infested public spaces in Latin America. Impressive examples of these are projects by Caja Lúdica in Guatemala City and Barrio Comparsa in Medellín, Colombia (van Erven 2015).

Back to my main story, back to 20 and 21 May 2016.

Preparations for the 9th Zinneke parade had started as they always do: during the previous one in May 2014, voting ballots had been distributed among spectators and participants to choose the next theme. In the fall of 2014, the new theme had been announced – Fragile – and immediately groups had begun to brainstorm, apply for funds from the central organization, and scout for professional artists they would like to work with. These could be visual artists, musicians, choreographers or theatre makers. In March 2016, all 22 zinnodes, including the Fanfakids from Molenbeek which I have mentioned earlier, were in the middle of this pleasurable collective process when the terrorist attacks occurred at Brussels airport and one of the subway stations. For several weeks, public life in Brussels came to a virtual standstill. Large-scale public events, including international soccer matches, were cancelled. Until well into May it remained unsure whether the Zinneke Parade would be allowed to take place, but eventually Myriam Stoffen and her team were given the green light.

When four friends and I – all of us involved in the Saint Martin's Parade - covered the 200 kilometers by car from our homes in Utrecht to Brussels on Friday afternoon the 21st of May,

we were filled with a mix of excitement and anxiety. We had arranged to meet our colleague and friend Vital Schraenen at 9 PM, before the traditional and somewhat anarchic torch-lit procession of parade vehicles and performers to a central square in the Belgian capital. Before this Friday, several rehearsals had already been held during the previous days in the outlying districts. The following clip gives you a sense of the atmosphere that evening. Particularly noteworthy are the relative absence of security forces, the ecstatic dance of Moroccan youngsters, and the fireworks, which in itself contained chilling echoes of the March attacks and provided a symbolic challenge to the perpetrators and their sympathizers¹.

On Saturday afternoon, the Zinneke Parade proper took place, without any incident. Again, very few police were visible. Security was provided by disarmingly surreal traffic conductors in paper coats and face paint (see the earlier picture of Myriam Stoffen, who – together with Vital – was one of them). Please pardon my sloppy camera work in the following clip, in which the aptly named Vital provides a bit of context from a local perspective. Afterwards, we see him conduct an improvised rhythmic and choreographic finale, which could be considered a positive symbolic answer to the March attacks. It was a moving, peaceful, metaphoric explosion in front of the Stock Exchange of Brussels, collectively created by approximately 50,000 human beings who needed to express their loss, their fear, their togetherness in difference, and certainly also their defiance to terror².

¹ https://www.youtube.com/watch?v=_rcATf4c2wA

² https://www.youtube.com/watch?v=akD_SeOHP6g

In his most recent book, *Terror and Performance* (2014), Rustom Bharucha does not explicitly address artistic parades like Zinneke. After an intriguing semantic dissection of the separate keywords 'terror' and 'performance', the cases he has chosen to analyze are consciously placed in non-western localities: The Philippines, India, Rwanda, and South Africa. His work nevertheless provides useful insights that can help determine the significance of what I witnessed in Brussels in May 2016. Thus, he usefully reminds us of the potential danger of 'state terrorism' (Guantánamo, Abu Ghraib) and the paradox of authorities protecting the liberty of civilians by curtailing their freedom. Bharucha also points to the performative dimension in many recent terrorist attacks in which pre-recorded video testimonials play an important role as they are played back ad nauseum through the media. To counter this - as well as the counter-terrorism of the state - he calls on artists to create 'new imaginaries of non-violence'.

The rather wild Friday night procession of vehicles, performers and torches that led to an extended impromptu musical improvisation and – under the circumstances – a rather surprising fireworks display with real bangs and crackers, Bharucha might have read as an 'act of dissidence': "a queer refusal to submit to norms that define and constrain" (2014: 21). The Saturday afternoon parade was a much more structured performance. It had a clear beginning and an end, it contained elements of acting, dancing, playing, design, and it had dramaturgical logic. It was also spatially limited by the spectators on the sidewalks and a more or less predetermined route that ended at the Brussels Stock Exchange. But rather than by heavily armed cops and soldiers (who had dominated the streets through the month of April), this roaming spectacle was regulated by no more than 25 Zinneke volunteers dressed and made up to look anything but security agents. Their surreal, gentle appearance and the sights and sounds of the 22 zinnodes in the parade - intentionally or not – effectively countered images of terrorism and counter-terrorism that had been inundating the city since 22 March. These counter images had been designed and produced well beyond media and state control, on people's own terms and turf, slowly and reciprocally in a process of many months.

On the surface, the 2016 Zinneke Parade was a two-hour roaming performance that was joyful, colorful and playful, but underneath it all there was a great deal of tension. It was the first large-scale event after the March attacks that involved tens of thousands of people in public space. It had an implicit defiant and commemorative quality that became explicit during the finale in front of the Stock Exchange building. In the weeks prior to May 21, its walls had been covered with

solidarity messages and its steps with flowers. Participating in the parade – as well as spectating – required courage and a need to activate what Bharucha calls (with reference to Gandhi) a ‘sacrificial instinct’ (ibid.: 155-6). The stress, the fear and the indomitable urge to celebrate life were all released in the final crescendo: a blasting collective expiration that ended with a symbolic explosion from confetti canons and Vital Schraenen hanging spent over the railing of the scaffolding from which he had been conducting the crowd.



Anyone is welcome to do with this story what they like. We in Utrecht remain deeply inspired by what Myriam, and 1000s of volunteers have accomplished in sixteen years time. Even without the terrorist attacks it was already an aesthetically strong, highly inclusive performative celebration of the enormous intracultural diversity and vitality of this city. In its most recent edition, however, the Zinneke Parade also demonstrated its potential for collective healing, for creatively practicing non-violence, for generating the social power to literally and figuratively bounce back after a disaster, and the collective expression of resistance to fear, emphatically stating the streets belong to us no matter how many

bombs you throw at us. It is an inspiring example of aesthetically packaged collective human courage in which artists reciprocally collaborate with urban residents in all their diversity. In Utrecht we are determined to embrace it in our own parade art, for which we seek inspiration wherever we can find it: in Medellín, Colombia, in Durban, South Africa, in São Paulo, Brazil, in Guatemala City and in Brussels, Belgium. Because we firmly believe that in this day and age no city can afford to be without this kind of citizen-driven gentle creative performative force in which local residents respectfully collaborate with one another across multiple differences and collectively express their freedom to be who they are in their own streets.

Referências Bibliográficas

References

- Bharucha, R (2001). *Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*. Delhi, India: Oxford University Press.
- _____ (2014). *Terror and Performance*. New York: Routledge.
- Bruyne, P. De. (2009). *Een Stoet van Kleur en Klanken: De Muziek van Luc Mishalle en Co*. Gent, Belgium: Academia Press.
- Erven, Eugene van. (2015). 'Artes Comunitárias: origens e presença no mundo', in Hugo Cruz, ed. *Arte e Comunidade*. Lisbon: Gulbenkian Foundation, 2015, 61 - 85.
- _____ (2015). "Ludic Box: Playful Alternatives from Guatemala for the World." In Tim Prentki, ed. *Applied Theatre: Development*. London: Bloomsbury-Methuen.
- Kruger, L. (1999). *The Drama of South Africa: Plays, Pageants and Publics Since 1910*. London: Routledge.
- Reyskens, P. and Joke, V. (2015). "De zin in een parade: omgaan met diversiteit in de ateliers van Zinneke Parade." *Volkenkunde* 3: 357-70.
- Scott Giles, F. (1996). Star of Ethiopia 1913. In James V. Hatch, ed. *Black Theatre USA: Plays by African Americans, the Early Period 1847 - 1938*. New York: The Free Press

Resumo

No sábado, 7 de novembro de 2015, durante o mês mais quente alguma vez registado na Holanda, junto com duas jovens, carreguei um ganso de 9 pés de diâmetro, feito de papel de cera num quadro de galhos de salgueiro. Fizemos parte do desfile anual de Saint Martin na minha cidade natal de Utrecht, uma tradição antiga que várias organizações têm tentado transformar num evento de relevo e artisticamente sólido desde 2011 e que este ano atraiu cerca de 5.000 participantes. O nosso pássaro era um entre pelo menos trinta objetos semelhantes de grandes dimensões que se moviam pela cidade de Utrecht em condições de tumulto atrás da icônica escultura de São Martinho no seu cavalo. Entre nós, estavam trezentos refugiados recém-chegados da Síria, os holandeses "Band Without a Residence Permit", e a neo-fanfara belga-marroquina Remork e Karkaba. Vários membros deste grupo de música extraordinária vivem no bairro Molenbeek em Bruxelas, residência de vários dos jihadistas por trás dos ataques terroristas em Paris da sexta-feira 13 de novembro de 2015 e em março de 2016, em Bruxelas. Sob a superfície do nosso espetáculo aparentemente inocente, pacífico, móvel e local, interceptaram-se preocupações em torno do global, ecológico, estético, cultural e político. Neste artigo, analiso essas conexões, em antecipação ao confronto inevitável de neo-desfiles, como o nosso, com uma reconfiguração drástica do espaço público sob a ameaça do terrorismo. Na minha apresentação, refiro-me também ao Met-X, um coletivo de música experimental com sede em Bruxelas que cria música acústica com, para e por pessoas de todos os setores sociais e contextos culturais. Eles atuam por toda a cidade e são a força motriz atrás da parada da bienal Zinneke na capital belga. De igual forma, objetiva gerar projetos multidisciplinares de artes participativas em Utrecht - e particularmente no maior projeto de desenvolvimento urbano na Holanda: Leidsche Rijn. SAS é o motor artístico e organizacional por trás do Saint Martin's Parade. No ano passado, o SAS e o Met-X desenvolveram um estudo em torno do que podem aprender com as experiências de cada um, na arte de fazer desfiles. Enquanto co-fundador do SAS estava relativamente próximo dessa colaboração, onde por vezes documentava, por vezes imergia enquanto voluntário. Essa experiência de primeira mão, mas também os relatos de testemunhas oculares de artistas de Medellín (Colômbia) para recuperar o espaço público durante o reinado de Pablo Escobar, definiram o quadro de referência prático para este trabalho. Teoricamente, esta apresentação é informada por noções críticas da cidade na era digital (Belli 2014, Castells 2012, Ng 2014), o lúdico (Caillois 2001, Sutton-Smith 2008), a ecologia urbana e as artes (Cartiere e Zebracki 2015) Terror e performance (Bharucha 2014), e por estudos recentes sobre a estética participativa e a mudança social nas artes (Bishop 2011, Jackson 2011, Kester 2011, Nicholson 2014).

Palavras Chave: Projectos multidisciplinares, desfiles, espaço público, terror

Abstract

On Saturday 7 November 2015, during the warmest November month ever recorded in Holland, along with two young women I carried a 9-foot led-lit goose made of wax paper on a frame of willow twigs. We were part of the annual Saint Martin's parade in my hometown of Utrecht, an age-old tradition that several organisations have been trying to turn into a much more relevant and artistically sound performative event since 2011 and which this year attracted close to 5,000 participants. Our bird was one among at least thirty similar oversize lit objects moving through the city of Utrecht in gale conditions behind the iconic sculpture of Saint Martin on his horse. Among us were three hundred recently arrived refugees from Syria, the Dutch-based 'Band Without a Residence Permit', and the Belgian-Moroccan neo-fanfare group Remork and Karkaba. Several members of this extraordinary music ensemble live in the Brussels borough of Molenbeek, the residence of several of the jihadists behind the terrorist attacks in Paris of Friday November 13th 2015 and in March of 2016, in Brussels. Underneath the surface of our seemingly innocent, peaceful, moveable, local spectacle, global, ecological, aesthetic, cultural and political concerns intersected. In this paper I analyze these connections, in anticipation of the inevitable confrontation of neo-parades such as ours with a drastic reconfiguration of public space under the threat of terrorism. In my presentation I refer also to Met-X, an experimental music collective based in Brussels that creates acoustic music with, for and by people from all walks of life and cultural backgrounds. They perform across the city and are a driving force behind the biennial Zinneke Parade in the Belgian capital. Similarly, aims to generate multidisciplinary participatory arts projects in Utrecht - and particularly in the largest urban development project in the Netherlands: Leidsche Rijn. SAS is the artistic and organizational engine behind the Saint Martin's Parade. Over the past year SAS and Met-X have been exploring what they can learn from each other's experiences in the art of parade making. As SAS co-founder I was relatively close to this collaboration, which I sometimes documented and at other times immersed in as a volunteer. That first-hand experience, but also eye-witness accounts by artists from Medellín (Colombia) about reclaiming public space during the reign of Pablo Escobar, provide the practical frame of reference for this paper. Theoretically, this presentation is informed by critical notions of the city in the digital age (Belli 2014, Castells 2012, Ng 2014), the ludic (Caillois 2001, Sutton-Smith 2008), urban ecology and the arts (Cartiere and Zebracki 2015), terror and performance (Bharucha 2014), and by recent studies on participatory aesthetics and the social turn in the arts (Bishop 2011, Jackson 2011, Kester 2011, Nicholson 2014).

Key words: multidisciplinary projects, parades, public space, terror

Biografia

Eugene van Erven (n. 1955) é Professor de Media, Performance e a Cidade, Chefe do Departamento de Estudos de Media e Cultura da Utrecht University (Países Baixos). É Diretor Artístico do Festival Internacional de Artes Comunitárias em Rotterdam (www.icafterrotterdam.com). Como estudioso, publicou amplamente em revistas como *The Drama Review*, *New Theatre Quarterly* e *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance*, no qual é também editor. É autor do *Radical People's Theatre* (Indiana University Press, 1988), *The Playful Revolution: Theatre and Liberation in Asia* (Indiana, 1992) e *Community Theatre: Global Perspectives* (Routledge, 2001).

Biography

Eugene van Erven is Professor in Media, Performance and the City and teaches and coordinates the module 'Community Art: Practice and Theory' in the department of Media and Culture Studies at Utrecht University. He holds a Ph.D. in Comparative Literature from Vanderbilt University (USA, 1985). Before joining the staff of Utrecht's Theatre Studies he worked at the Instituto Pedagógico Arubano (2004-2006), founded and coordinated the Theatre program of Utrecht University College (1999-2004), was a lecturer in American Studies (1988-1998), and worked as a post-doc in Theatre Studies at Victoria University in Wellington (New Zealand). Eugene is the artistic director of The International Community Arts Festival. Surf to www.icafterrotterdam.com for the latest information on the program. The next edition of ICAF will take place between 27 March and 2 April 2017. Eugene has just completed a photo book and film documentary about ICAF-VI, entitled *ICAF in the Picture* (Rotterdams Wijktheater 2015). Besides ICAF, Eugene is also leading researcher of the Sharing Arts Lab (SAL), a subdivision of the Sharing Arts Society (SAS). SAS is involved in developing partnerships and original participatory arts projects that have as a central motto: the value of human life in the city of the future. SAS is involved in the cultural program of the 'Grand Départ' of the Tour de France, which in 2015 departs from Utrecht. SAS is also responsible for the creation and production of the annual Saint Martin's Parade, a large scale moving site-specific even in Utrecht. Eugene serves on the editorial board of *Research in Drama Education: the Journal of Applied Theatre and Performance*. As a researcher Eugene is best known for his work on Western and Asian political theatre and on community art. He is interested in artistic methodology, ethics, validation, and social impact of the arts in general and community performance in particular.

EU, TU, NÓS: ARTE, AFECTOS E COMUNIDADE VISTAS DESDE O PLANISFÉRIO DA INTERCUL- TURALIDADE

(ALMADA)

Alexandra Rato (Técnica do programa Escolhas, PT)

Gerbert Verheij (FCSH-UNL, PT)

Mariana Fernandes (Professora de escultura, PT)

Introdução

Entre Abril de 2013 e Março de 2015 dezenas de voluntários dedicaram-se a acompanhar toda a comunidade escolar do Monte da Caparica (concelho de Almada) – mais de 2000 alunos, professores e funcionários – a fazer um azulejo em relevo, a fim de construir uma obra colectiva: o Planisfério da Interculturalidade (PI). Cada azulejo é uma peça única em relevo, modelada por decalque através de um objecto pessoal. O conjunto dos azulejos – 2178 ao todo –, uma vez vidrado e montado, forma, como se fossem pixeis enormes, uma imagem planificada do planeta Terra. O painel dá, desde a festiva inauguração a 14 de Outubro de 2015, um toque colorido ao Parque Urbano do Fróis, no novo Centro Cívico do Monte da Caparica. Proclama, alegre e perene, que o espaço público é de todos e que o mundo se faz dos contributos de cada um.

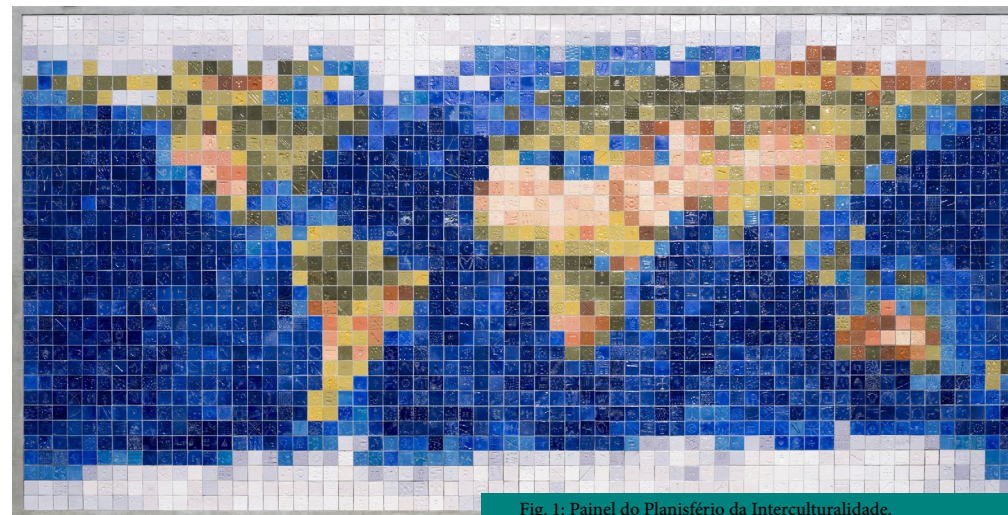


Fig. 1: Painel do Planisfério da Interculturalidade.
Imagem: Mário Rainha Campos.



Fig. 2: Inauguração do Planisfério da Interculturalidade, 14 de Outubro de 2015. Imagem: Alexandre Rainha Campos.

O PI – um “Projecto Educativo de Participação Voluntária e de Coesão Social em Ambiente Escolar” – foi uma iniciativa da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea de Almada, realizado em parceria com a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, e coordenado pelo seu Serviço Educativo, na pessoa de Mário Rainha Campos.

Ao todo foram realizadas 138 sessões escolares com 146 turmas, com a ajuda de mais de 70 voluntários que garantiram uma presença mínima de sete tutores por sessão e uma atenção pessoal a cada participante de 5 a 15 minutos. Havia voluntários de todas as idades e com as mais variadas ocupações e origens: estudantes e reformados, portugueses e estrangeiros, desempregados e professores, trabalhadores e funcionários da Câmara. Entre os mais assíduos predominavam jovens recém-formados nas áreas das artes plásticas, educação artística, psicologia e pedagogia, nesta altura – o auge da crise – com poucas perspectivas de emprego. Para estes, o PI é também o registo desta experiência singular, muitas vezes intensa e transformadora, que revelou as possibilidades de um exercício activo de cidadania e das capacidades de transformação social dos processos criativos.

Durante o decorrer do projecto forjaram-se laços de amizade, geraram-se afectos, trocaram-se aprendizagens, e cresceu-se mais um palmo. Após a inauguração, um grupo de voluntários decidiu aprofundar esta aprendizagem, constituindo um grupo informal de reflexão. Interessava-nos reflectir sobre esta experiência e o saber-fazer adquirido, e também documentar e partilhar um processo cuja riqueza corria o risco de se perder. Após uma primeira recolha de testemunhos realizámos, ao longo do verão de 2016, cinco encontros no Centro Cívico do Monte da Caparica e na Plataforma Trafaria. Durante estes encontros foram discutidos diferentes aspectos da nossa experiência no PI, cujos resultados foram arquivados num blog (plataformapis.wordpress.com).

É de referir que desde o início do projecto os voluntários empenharam-se em arquivar, divulgar e reflectir sobre o PI, quer pela criação e gestão de uma página de facebook (PlanisferioDaInterculturalidade), quer pela publicação de textos em nome próprio (Luz 2013, Macedo 2016). Este artigo, e a comunicação que lhe deu origem, fazem parte de um esforço de sistematização desta reflexão,¹ e é portanto desde a experiência dos voluntários que aqui falamos. Esperamos trazer de alguma forma essa voz colectiva, mesmo que passada pelo filtro das nossas vozes enquanto autores.

¹ Apresentámos outra comunicação – “De pé, ó voluntários! Cidadania e auto-aprendizagem no Planisfério da Interculturalidade (Almada)”, disponível em <https://plataformapis.wordpress.com/2017/05/02/> – no colóquio “Arte pública na era da criatividade digital” (CITAR/Universidade Católica, Porto, 27 de Abril 2017). Está no prelo um artigo de A. Rato e G. Verheij na revista *Estúdio Prévio*, do CEAAT (Universidade Autónoma de Lisboa). Mais referências encontram-se em <https://plataformapis.wordpress.com/2016/05/06/o-planisferio-na-internet/>

O Centro Cívico do Monte da Caparica

Antes de discutir a metodologia de trabalho adoptada neste projecto, gostaríamos de situá-lo rapidamente no contexto concreto onde teve lugar.

A mensagem de unidade na diversidade que o PI representa faz sentido especial no Monte da Caparica. Enquanto território urbano, esta área é o produto de quase meio século de incapacidade pública de dar resposta às necessidades de habitação das franjas mais desprotegidas de sucessivas ondas de imigração para a área metropolitana da capital. Inicialmente, na década de 1960, a área foi sendo habitada por meio de construção clandestina; já no início da década de 1970 foi aprovado um ambicioso Plano Integrado que pretendia criar toda uma nova cidade nesta margem sul. A implementação deste plano foi lenta e ficou muito aquém das intenções iniciais; quando foi extinto em 1984 havia um núcleo considerável de habitação dita social, mas faltavam equipamentos colectivos, espaços públicos qualificados e continuidade com o restante território do concelho. De facto, criou-se um caso clássico de um bairro segregado, separado da cidade por infra-estruturas que paulatinamente se foram construindo à sua volta (A2, A38, campus universitário, metro à superfície).

É provável que esta segregação intensificou os problemas com que as sucessivas vagas de imigrantes (de zonas rurais, das antigas colónias, seguindo outras etnias migrantes) já por si se tinham que debater: pobreza, baixas

qualificações, insucesso escolar, desemprego... O Monte da Caparica continua hoje a ser uma área que concentra grupos sociais de estratos económicos baixos e sérios problemas de integração social. Uma das respostas a esta situação por parte da Câmara Municipal de Almada foi um programa de regeneração urbana (Almada Poente – Regeneração para uma nova Centralidade), que decorreu entre 2007 e 2013. A criação de uma nova centralidade urbana, através da criação de um Centro Cívico composto por um parque urbano, piscina municipal, biblioteca e sede associativa, deveria qualificar o espaço público, dotar a área de equipamentos e tornar-se um pólo de atracção para além dos limites do bairro.²

16 O PI insere-se nesta dinâmica de requalificação urbana. O impulso inicial veio de outro processo de criação participada de uma obra de arte pública, realizada para o mesmo espaço. O Monumento à Multiculturalidade, que se desdobra em três esculturas em ferro espalhadas pelo parque, resultou de um processo colaborativo entre o município, uma equipa de escultores e antropólogos, associações locais e habitantes do bairro. Coordenado pelo escultor Sérgio Vicente e fruto de uma parceria entre o Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, o Centro de Estudos em Arquitectura, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa, a Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea de Almada e a associação local Clube Recreativo União Raposense, baseava-se numa metodologia aberta, dinâmica e progressiva em que o território e a comunidade funcionavam de móbil para um processo de criação colaborativa, já bastante publicado. (Gato et al., 2013; Alves, 2015; Vicente, 2016a, 2016b)

17 Um dos pontos que, no Monumento à Multiculturalidade, ficou em aberto foi o

desafio, apontado pelos próprios participantes, de chegar a mais pessoas. Foram os mesmos que, de resto, insistiram que o caminho passava necessariamente pela escola. Partindo desta sugestão, o PI foi realizado em contexto e horário escolar. Como a própria palavra de interculturalidade sugere, pretendeu-se ir além da intenção inicial de homenagear as diferentes culturas que habitam este território, e activamente promover o diálogo e convívio entre-culturas. Foi concebido no sentido de continuar e aprofundar o envolvimento da comunidade local em processos de simbolização e apropriação do espaço público, promovendo a coesão social e o diálogo. Durante a primeira fase do projecto, o seu coordenador, Mário Rainha Campos, definiu o objectivo da seguinte forma:

(...) envolver toda a comunidade escolar e, através dela, as suas famílias, potenciando e aprofundando relações de boa vizinhança e a apropriação e preservação do espaço público. (...) Pretende-se (...) através deste processo participativo, proporcionar (...) uma experiência que promova uma atitude responsável face ao território que habitam, implicando-os na transformação simbólica e real do seu espaço coletivo. (apud Luz, 2013)

Esta mistura de processos de qualificação do espaço público através da arte pública, participação e envolvimento cidadãos e a promoção da apropriação simbólica do lugar constitui uma dinâmica com continuidade. Nos dias 27 e 28 de Maio de 2017 o Município de Almada promoveu o Festival Intercultural Entrança no Centro Cívico, que trouxe ao Monte da Caparica contadores de histórias, jogos, actividades e oficinas para todas as idades, dança e teatro, uma larga variedade de música e o Mastro do Entrança, projecto

artístico de criação partilhada e de encontro da artista Maja Escher.

Por fim, é também importante situar o projecto no pior momento de ataque à escola pública e à sua vocação inclusiva, em nome da crise. Além da deslegitimação dos professores, do aumento do número de alunos por turma e da transformação da educação num processo de mera avaliação, a equipa deparou-se com condições de habitabilidade indignas (ver Macedo 2016). A participação no PI era também uma forma de afirmar a fé na escola pública, democrática e acessível.

² Para um bom resumo da história desta área, ver Vicente (2016a: 210–229).

Uma metodologia participativa de criação partilhada em contexto escolar

Em primeiro lugar, uma nota sobre a formação de voluntários. Antes de entrar no terreno houve vários momentos de formação. O objectivo destes não era capacitar todos os voluntários em todos os aspectos do projecto, mas sim criar espaços de diálogo onde se buscava construir métodos e afinar ideias que depois eram reproduzidas na própria prática nas salas de aula. Era aí que os voluntários se formavam, aprendendo entre si. É um tema que merece ser aprofundado, na medida em que permite pensar lógicas que não dependem da presença continuada de uma mesma equipa mas que se auto-reproduzem e crescem na própria prática do projecto.

A própria metodologia foi aperfeiçoada em diálogo constante entre coordenador e voluntários. Depois de cada sessão escolar havia um espaço de avaliação para partilhar impressões e críticas, que permitiram que a metodologia fosse melhorada de forma inclusiva e horizontal quase de sessão para sessão. Um dos voluntários disse-o assim: “O que mais me motivou foi a metodologia de melhoria contínua aplicada ao processo, a cultura democrática de ponderação

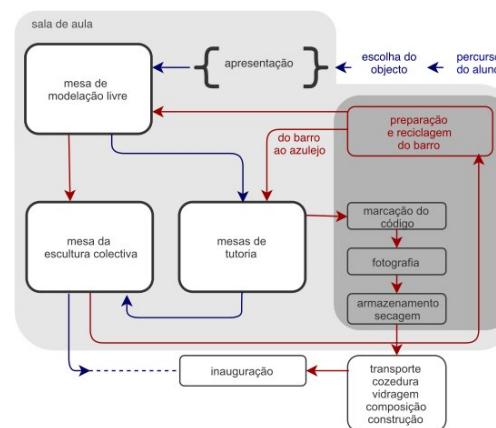


Fig. 3: Diagrama da metodologia de criação dos azulejos. Em azul, o percurso do participante (aluno ou outro); em vermelho, o percurso do barro ao azulejo. A zona cinzenta engloba momentos e postos de trabalho que tinham lugar dentro da sala de aula; em escuro destacam-se as tarefas logísticas dos voluntários.

e descentralização da decisão.”³ As 138 sessões escolares resultaram assim num laboratório cuja repetitividade permitiu afinar um método. O principal responsável por essa dinâmica foi o coordenador do projecto, Mário Campos, que incessantemente criava novos espaços onde cada um se pudesse implicar e crescer.



Fig. 4: Uma sessão a decorrer numa sala de aula.
Imagem: Bruno Mendes.

Dentro da sala de aula, todo o processo pode ser desdobrado em espaços a que correspondem determinadas tarefas, e percursos, quer dos participantes, quer do objecto criado. Em geral, podemos distinguir três grandes “momentos:” a apresentação, as mesas comuns, e as mesas de tutoria.



Figs. 5-8: Apresentações do projecto e dos voluntários aos alunos. Imagens: Bruno Mendes.

³ Ver o testemunho de Sérgio Montez em <https://plataformapis.wordpress.com/2016/05/04/sergio-montez/>.

A apresentação era um momento de grande importância para “quebrar o gelo” e destacar a sessão do quotidiano escolar, transmitindo a importância e perenidade do projecto para o bairro. Era o momento para mostrar que o mundo veio ao Monte da Caparica. Cada voluntário era apresentado como um indivíduo com nome e história próprios, que vinha de livre vontade com o propósito de ajudar os participantes a fazer o seu azulejo. Na sua diversidade os voluntários davam já vida e corpo à própria ideia de interculturalidade, e era desta forma concreta e tangível que se fazia uma primeira abordagem a noções-chave do projecto.

Em geral, a ideia não era ensinar algo mas semear conceitos, saborear palavras como interculturalidade (palavra que rapidamente se transformou numa trava-línguas com que se abria as sessões) e imaginar, de olhos fechados, como seria o Parque Urbano do Fróis então ainda em construção. Pretendia-se formar a base de uma narrativa comum, de um mito fundador para aquele espaço.



Figs. 9-12: Iniciação ao barro na mesa comum. Imagens: Bruno Mendes.

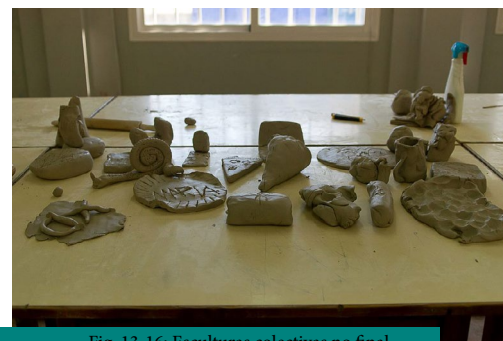


Fig. 13-16: Esculturas colectivas no final das sessões. Imagens: Bruno Mendes.

Antes e depois da criação do azulejo, os alunos passavam por duas mesas comuns ou, como acontecia mais frequentemente, uma mesa comum que ia mudando de função. A primeira fase era de modelação livre, tipicamente a modelação de formas geométricas básicas. Servia para o primeiro contacto com o barro, para gerir a distribuição dos alunos pelas mesas de tutoria, para aprofundar os conceitos presentes no projecto, ou simplesmente conversar sobre o que se estava a criar naquela sala e que significado poderia ter...

À medida que os alunos iam passando pelas tutorias individuais a mesa comum transformava-se numa mesa de escultura colectiva. Aqui transformava-se a forma geométrica inicial numa “vontade.” Iam assim crescendo cidades, estranhos jardins, “barrolândias,” gabinetes de curiosidades, ou novos alfabetos. Uma dos voluntários recorda que “[n]a fase da escultura colectiva existia uma espécie de libertação e euforia, ao terem a oportunidade de construir algo com a intervenção de todos.”⁴ Com os alunos mais velhos consolidavam-se temas como arte pública, monumento ou participação, ou falava-se da situação e dos problemas do bairro e da escola e dos seus sentimentos em relação aos mesmos.

⁴ Ver testemunho de Joana Nabais em <https://plataformapis.wordpress.com/2016/05/04/joana-nabais/>.

Fig. 17: Mesas de tutoria.
Imagem: Bruno Mendes.



Fig. 18: Impressão de uma mão de um participante no azulejo. Imagem: Bruno Mendes.



Fig. 19: Tutora e aluna com o azulejo feito.
Imagem: Bruno Mendes

A **mesa de tutoria** era o momento principal do processo. A intenção inicial do projecto era que os participantes decalcassem no barro a forma de um objecto simbólico escolhido junto das suas famílias, objecto que seria representativo de uma cultura de origem. A realidade rapidamente comprometeu este propósito, alimentado por uma concepção idealizada de culturas estanques e puras preservadas no universo familiar; foi substituído pela ideia de construção de identidade, pela conversa sobre gostos, hábitos, sonhos ou problemas para a qual o objecto servia de ponto de partida. De facto, a seguir à primária quase nenhum aluno trazia um objecto já escolhido, e passou-se a usar alguma coisa que tivesse consigo. Cremos que esta nova

dinâmica, em vez de enfraquecer o projecto, trouxe um sentido mais actual e relevante para o mundo em que os jovens vivem hoje, tirando a ideia de interculturalidade do domínio da herança cultural relativamente fechada para a das relações entre o eu e o outro, para a cultura de cada um e para o diálogo comum.

Os alunos eram distribuídos pelas mesas de tutoria através de pequenos truques: aqueles que primeiro acabavam uma forma geométrica na mesa comum ou metiam primeiro os dedos no ar, e que assim se revelavam os mais despertos e motivados. Isto facilitava o trabalho dos voluntários, que recebiam primeiro os alunos que pareciam mais motivados, enquanto que os outros iam aquecendo na mesa de modelação livre.



Figs. 20-21: Tutores e participantes. Imagens: Bruno Salgado Zayas (fig. 20) e Bruno Mendes (fig. 21)

O primeiro desafio do tutor era criar uma relação de empatia com o participante, pois era nesta relação que se desencadeava todo o potencial do encontro afectivo e do acto de criação. O diálogo partia normalmente do objecto. Para aqueles que não o traziam já escolhido era a altura fazer uma “vistoria” pelos objetos que traziam. Juntos decidíamos o que tinha mais significado e porquê.



22-25: Azulejos com os respectivos objectos. Imagens: Bruno Mendes.

Assim não surpreende a quantidade de objectos de uso banal que apareceram ao lado de outros mais pessoais: ao lado de medalhas, brinquedos, fios ou até extensões do próprio corpo havia telemóveis, auriculares, chaves, cartões ou sapatos. Nas conversas, estes objectos de uso revelavam-se importantes para o seu detentor na medida em que lhes permitia fazer certas coisas, transmitir certos modos de ser, ou simplesmente porque os acompanhavam no dia-a-dia. A sua escolha levantava então perguntas que desvendavam histórias, gostos, necessidades e afectos, e que punham os participantes a pensar sobre aquilo que usam todos os dias, sobre os seus hábitos e preferências.



Figs. 26-29: Conversas entre participantes e tutores. Imagens: Paulo Gomes Majung (fig. 26) e Bruno Mendes (figs. 27-29).

Porquê aquele objecto e não outro? De que forma estava ele relacionado com a sua vida e o seu dia a dia? Porquê o trazia consigo, e o que simboliza para si? O objecto funcionava como intermediário entre aluno e tutor mas também como suporte para a construção e partilha de uma “história do eu.”

Como se desenvolve uma relação afectiva em tão pouco tempo? Parece que os afectos se cheiram no ar e que buscam o ambiente propício para brotar. Apesar da fugacidade de cada encontro foi possível uma partilha que tornou cada momento especial, irrepitível e carregado de sentido. A experiência deste encontro tão intenso de 5, 10 ou 15 minutos também se revelava um subtil factor de empoderamento. Sentir que o mundo veio ao Monte da Caparica, a cada sala de aula, e que, neste mundo, a história de cada um merece ser ouvida parece-nos um forte ponto de partida para pensar numa história comum e encontrar o nosso lugar nela – de inclusão, afinal.



53 Figs. 30-33: Impressão do objecto no azulejo. Imagens: Bruno Mendes.

De seguida o tutor abordava as potencialidades gráficas e plásticas que as marcas do objecto originavam nesta matéria tão maleável que é o barro. A ideia inicial do simples decalque rapidamente evoluiu para um processo plástico mais complexo. O objecto podia ser gravado através da força ou movimento, da selecção de uma ou várias parte do objecto, ou explorando somente as diferentes texturas. O contacto com o barro, essa matéria tão permeável à magia das formas, encetava um outro nível de envolvimento: a tomada de consciência das potencialidades do material. As marcas transformavam-se em signos com vários significados dotados de afectos, formando como que uma gramática pessoal. Já não representava só o objecto em si, mas todo aquele momento de partilha e reflexão. Era de alguma forma um auto-retrato ou uma mensagem enviada ao futuro. O tutor insistia na importância deste processo, já que ingressaria num painel cerâmico de carácter público que perduraria no tempo.



Fig. 34: Preparação das lastras de barro e recorte dos azulejos. Imagem: Bruno Mendes.



Fig. 35: Armazenamento dos azulejos realizados para secagem e transporte. Imagem: Bruno Mendes.

Claro que o processo implicava também, para os voluntários, uma logística mais técnica, que aqui não aprofundamos: a preparação da sala, das ferramentas e do barro, o corte das placas com que depois se faria o azulejo, a acomodação para secagem e transporte... Na própria sala de aula os azulejos eram fotografados, registados com um código único para permitir a identificação do seu autor, e acomodados para secagem e posterior transporte. Depois, um trabalhoso processo de cozedura e vidragem, que ocorreu na Faculdade de Belas-Artes, com o incansável apoio do Sr. José Barbosa Martins. A seguir, a montagem da imagem do Planisfério e a construção da estrutura que acolhe o painel. Cabe aqui uma nota sobre o “depois” da sessão para os alunos. Aqui detectámos um dos pontos de maior fragilidade do projecto. Os tempos longos que todo este trabalho técnico implicou e a ausência de qualquer tipo de trabalho continuado entre criação de azulejo e inauguração do Planisfério, por exemplo através de resultados parciais ou intermédios (exposições, apresentações, redes sociais), foi uma importante causa de desafeição dos alunos, muitos dos quais até se esqueceram da sua participação. Em geral, pensamos que o percurso do aluno foi o elo frágil do projecto, e que mereceria mais atenção.

Encontros e afectos no Planisfério da Interculturalidade

Finalmente, há o próprio painel, montado numa estrutura que tem, do outro lado, um palco aberto. Qualifica o parque mas também convida, abrindo-o ao mundo. Simbólica e fisicamente oferece-se como um lugar de futuros encontros, a espera de ser apropriado por quem quiser, e neste sentido cria espaço público. Concluímos com um apontamento final sobre a alegria, sem a qual este tipo de projectos não seria possível ou, de todas as formas, não faria sentido. O sorriso foi a principal ferramenta dos voluntários, e a sua mais importante competência a presença integral enquanto pessoa de carne, osso e sentimentos. Se pensarmos que qualquer projecto de arte comunitária procura partilhar um processo artístico, cremos que em geral podem ser pensados da seguinte forma (esquematisada na figura 36): que o processo artístico gera e se potencia nos encontros e nos afectos, que mutuamente se reforçam: a alegria do encontro gera afecto, e o afectivo é a condição para empatizar, para buscar o encontro.

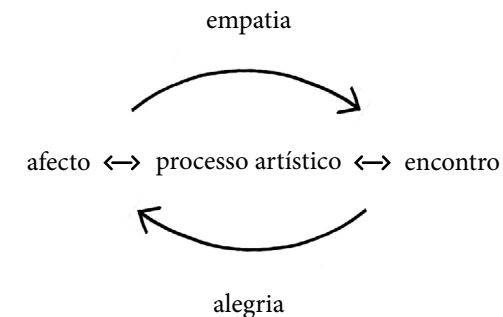




Fig. 36: Apontamento sobre a alegria: dinâmica do processo artístico partilhado.

Referências Bibliográficas

Alves, José Francisco (2015), “Monumento Multiculturalidade: Uma experiência participada,” *Convocarte*, vol. 1, pp. 107–120, disponível em <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/index.php/2015/12/08/no-1-arte-publica/>, consultado em 12/01/2018.

Gato, Maria Assunção / Filipa Ramalhete / Sérgio Vicente (2013), “Hoje somos nós os escultores! Agencialidade e Arte Pública Participada em Almada,” *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 1, 53–71, disponível em <http://journals.openedition.org/cadernosaa/569>, consultado em 12/01/2018.

Luz, Lúcia (org.) (2013), “Projecto: Planisfério da Interculturalidade,” *Revista Paraquedas*, n. 1, disponível em <http://paraquedas.cerejeira.com/ilhas-arquipelagos-pontes/planisferio-da-interculturalidade/index.html>, consultado em 12/01/2018.

Macedo, Joana (2016), “Planisfério da Interculturalidade. Museus e mediação: Novos espaços e possibilidades de mudança,” *Revista Digital do LAV*, vol. 9, n. 2, 167–80, disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337046881011>, consultado em 12/01/2018.

Vicente, Sérgio (2016a), *A escultura como expressão pública da cidadania: A monumentalização da cidade de Almada entre 1974 e 2013* [Tese de doutoramento], Lisboa, Universidade de Lisboa, disponível em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/24023>, consultado em 12/01/2018.

_____(coord.) (2016b), *Escultor cidadão, cidadão escultor: Um monumento à multiculturalidade em Almada*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Resumo

Neste texto apresentamos uma metodologia de arte comunitária em contexto escolar a partir da nossa própria experiência como voluntários no Planisfério da Interculturalidade, um projecto educativo concebido e coordenado pelo Serviço Educativo da Casa da Cerca (Almada). Neste projecto, todos os membros da comunidade escolar do Monte da Caparica – mais que 2000 participantes – fizeram um azulejo através do decalque de um objecto. O conjunto de azulejos, após vidragem, forma um painel com a imagem do planisfério, inaugurado no Centro Cívico do Monte da Caparica em Outubro de 2015. Discutimos desde a nossa perspectiva de voluntários como a metodologia adoptada gerou encontros assentes nos afectos, para argumentar que a arte pode ser um lugar de encontro e que a generosidade, o entusiasmo e a alegria são essenciais neste tipo de projectos.

Palavras-chave: Planisfério da Interculturalidade (Almada), arte comunitária, metodologia, afectos, encontro.

Abstract

In this paper we present a community art methodology adopted in the project “Planisfério da Interculturalidade,” based on our experience as participating volunteers. This educational project was designed and coordinated by the Educational Service of the Contemporary Art Center Casa da Cerca, and took place in the public schools of Monte da Caparica (Almada, Portugal). All the members of the school community – over 2000 participants, including teachers and other staff – created an individual tile through the impression of a personal object, which was glazed afterwards. Since October 2015 the tiles form together a huge, pixelated map of the planet earth, placed in a recently created urban park at the local Civic Center. We discuss, from the viewpoint of participating volunteers, how the adopted methodology generated encounters based on affections, defending that art can be a place of encounter and that generosity, enthusiasm and joy are essential in these kind of projects.

Key-words: Planisfério da Interculturalidade (Almada), community art, methodology, affection, encounter.

Biografias

Alexandra Rato é licenciada em Design de Cena pela Escola Superior de Teatro e Cinema e mestre em Arte Visuais e Educação pela Universidade de Barcelona, tendo dedicado a sua tese ao estudo da experiência corporizada na educação, trilhando as teorias feministas de última vaga e os estudos da performance como campo interdisciplinar. Com experiência no teatro e no cinema, dedica-se à arte-educação, recorrendo às ferramentas da expressão dramática e plástica, da animação sócio-cultural, da mediação em museus e do performance, entendido como acto educativo e subversivo. Actualmente trabalha sobretudo com públicos jovens e adultos, desempenhando a função de técnica no programa Escolhas. Foi voluntária do Planisfério da Interculturalidade, em Almada, tendo assumido o cargo de co-editora da reflexão colectiva sobre esta experiência por parte da comunidade voluntária deste projecto.

Mariana Fernandes é escultora e professora da Escola Artística António Arroio. Licenciou-se em Escultura pela FBAUL, onde também concluiu uma pós-graduação em Ciências da Arte e do Património. Fez ainda uma pós-graduação em Estética na FCSH-UNL. Participou no projecto de escultura pública participativa do Monumento à Multiculturalidade e integrou a equipa dos voluntários do Planisfério da Interculturalidade (ambos em Almada). Integra os corpos sociais das associações Luzlinar (Feital) e Goela (Lisboa), onde desenvolve trabalho artístico e educativo, em envolvimento com os lugares e as comunidades.

Gerbert Verheij é doutor em Espaço Público e Regeneração Urbana pela Universidade de Barcelona, tendo dedicado a sua tese aos modos como, na Lisboa das primeiras décadas do século XX, considerações estéticas sobre a cidade se relacionaram com práticas de fazericidade. É licenciado em escultura pela FBAUL e mestre em História da Arte pela FCSH-UNL. Tem desenvolvido trabalho académico sobre a história da arte pública em território português, a noção da “estética da cidade” e o tema da participação em arte pública (a partir de experiência no Monumento à Multiculturalidade, em Almada). Também escreve sobre arte contemporânea, livros e exposições, e assumiu o papel de co-editor dos resultados do processo de reflexão colectiva sobre o Planisfério da Interculturalidade por parte da comunidade voluntária deste projecto.

Biographies

Alexandra Rato graduated in Stage Design (ESTC) and holds a master degree in Visual Art and Education (Univeristy of Barcelona), where she studied the embodied experience of education, exploring fourth-wave feminism and performance studies from an interdisciplinary perspective. Having worked in theatre and cinema, she now dedicates herself to art-education, using the tools of theatre and art, sociocultural animation, museum mediation and performance. She volunteered at the “Planisfério da Interculturalidade” and is active member of an informal debating group of former volunteers of the project.

Gerbert Verheij is a researcher at CR-Polis (University of Barcelona), where he is finishing a Ph.D. on the history of public art and urban design. He graduated in sculpture (FBAUL) and holds a master degree in Art History (FCSH-UNL). He has presented academic work on the history of public art in Portugal and the former colonies and on the subject of participation in public art. He also writes about contemporary art and exhibitions, and maintains the blog of the informal debating group of former volunteers of the “Planisfério da Interculturalidade” (plataformapis.wordpress.com).

Mariana Fernandes is an artist and art teacher (Escola Artística António Arroio). She graduated in sculpture (FBAUL) and holds postgraduate degrees in Art Sciences and Heritage (FBAUL) and Aesthetics (FCSH-UNL). She volunteered in the participated public art project “Monumento à Multiculturalidade” (Almada), directed by Sérgio Vicente, and the “Planisfério da Interculturalidade”. She is an active member of the artist associations Luzlinar (Feital) and Goela (Lisbon), where she develops artistic and educative work relating to places and people.

INSTRUMENTOS DE AVALIAÇÃO PARTICIPATIVA DE RESULTADOS – AUSCULTAÇÃO DE JOVENS

Ana Luísa Martinho (Associação A3S/CEOS. PP, PT)

Carlota Quintão (Associação A3S, PT)

Mafalda Gomes (Associação A3S, PT)

1. Introdução

A A3S tem por missão promover o empreendedorismo social e a sustentabilidade das organizações da economia social. Dedicase à promoção do conhecimento sobre todas as formas coletivas de organização da sociedade civil, à formação, à consultoria e à avaliação de projetos e programas, com o fim último de contribuir para a construção de alternativas mais justas, participativas e inclusivas.

Desde 2014 que a A3S é entidade avaliadora, em projetos no âmbito do Programa PARTIS – Programa Práticas Artísticas para a Inclusão Social, da Fundação Calouste Gulbenkian. Designadamente no Projeto Vitória 283 (2014/15) e no ShowBusiness (2016/18), ambos promovidos pela Mala Voadora. O primeiro contou com uma terceira entidade parceira, o Centro Social e Paroquial de Nossa Senhora da Vitória (uma Instituição Privada de Solidariedade Social) -, e o segundo conta com a Escola de Comércio do Porto (uma Escola Profissional privada e inserida no sistema oficial de ensino).

O objetivo deste artigo é o da partilha de instrumentos de avaliação de resultados, mais concretamente de instrumentos de recolha de informação junto dos públicos-alvo dos projetos supra mencionados – as crianças e os jovens em situação de vulnerabilidade social. No caso do Vitória 283, crianças e jovens entre os 6 e os 12 anos, e no caso do ShowBusiness, jovens entre os 14 e os 19.

2. A avaliação como capacitação e Voz

Em linha com os nossos valores, entendemos a avaliação como instrumento de capacitação, de participação e de empoderamento das pessoas em situação de vulnerabilidade a contextos de pobreza e exclusão social. Efetivamente um dos maiores desafios da avaliação de projectos e resultados sociais com estes públicos, e crianças e jovens em particular, passa pela capacidade de apreender as vivências, as mudanças e os sentidos subjectivos que os indivíduos e os grupos atribuem às experiências que os projectos de intervenção promovem. A capacidade de apreender estes conteúdos, por um lado com uma sistematicidade científica e credibilidade dos dados alcançados, e por outro com a espontaneidade/autenticidade possível, ou seja minimizando a influência sobre as suas formas de expressão.

Chegar à identificação fidedigna de resultados sobre os participantes não é porém um fim em si mesmo. Entendemos que o desafio é o de que este processo possa igualmente constituir um valor per si, designadamente enquanto instrumento de apoio à tomada de decisão durante o desenrolar do projeto e enquanto processo de aprendizagem. Nos casos que nos propomos apresentar, trata-se de um conjunto de metodologias relativas a projetos, com especial foco nas dimensões de análise do contexto e da situação (critérios de

adequação, pertinência), dos objetivos e dos meios (eficácia, eficiência), dos destinatários (equidade, igualdade de oportunidades) e dos processos e potenciais impactes prospetivos (impacte, empowerment). Estas metodologias constituem um domínio da prática científica e técnica, baseadas no levantamento rigoroso e fundamentado sobre processos e resultados. Trata-se de um processo dinâmico, participado e do recurso a um ecletismo metodológico ao utilizar uma multiplicidade de métodos, técnicas, instrumentos e cruzamentos de fontes de informação (perspetivas de diferentes atores). Como efeito, seguiu-se uma abordagem caracterizada pela multiplicidade de perspetivas presentes no contexto dos projetos e pelo envolvimento ativo dos atores sociais implicados nos mesmos.

Na prática estes desafios passam também pela capacidade de construir instrumentos de recolha de informação capazes de colocar questões tendo em conta um conjunto vasto de preocupações e cuidados metodológicos. O próximo ponto partilha dois instrumentos criados durante os projectos em causa e que têm adaptabilidade a outros contextos e projectos. É este o princípio central desta partilha.

3. Dinâmica de avaliação para crianças

Esta ficha técnica é o produto da avaliação do Projecto Vitória 283 (2013-2015), promovido pela Mala Voadora em parceria com a Associação A3S e o Centro Social e Paroquial de Nossa Senhora da Vitória, no âmbito da 1ª edição do Programa PARTIS da Fundação Calouste Gulbenkian. Este guião de dinâmica de avaliação foi elaborado e aplicado em Janeiro de 2015. Foi dirigido ao grupo de jovens do ATL (entre os 6 e 12 anos) grupo alvo do Projecto, e aplicado a 19 jovens, 13 do sexo feminino e 6 do masculino.

Ponto de partida:

Grupos de 4 a 5 jovens visitam a A3S acompanhados pela(s) monitora(s) do Centro Social e Paroquial de Nossa Senhora da Vitória. Participação de 5 grupos ao todo.

Data e horário:

14 Janeiro 2015. 14h-19h (5horas)

Duração prevista para cada grupo:

40 minutos

Equipa A3S:

5 pessoas

Nome da actividade:

Visita à A3S na Casa da Companhia na Rua das Flores, Porto.

PROGRAMA

Momento 1:

Visita às instalações (todos juntos)

Átrio: A história do Edifício (data, arquitecto, proprietário, função inicial). O que é hoje.

A Casa da Companhia é um edifício senhoral do final do séc. XVII. Pertenceu a Manuel Figueiroa Pinto e denominava-se Solar dos Figueiroa. Em 1761 foi arrendado durante alguns anos à Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro surgindo assim o seu nome actual. A Companhia detinha o monopólio da comercialização do vinho do Porto, e em 1805 comprou o edifício. A Fundação da Juventude ocupa desde 1989, ano da sua fundação, o edifício. Hoje é um local onde várias empresas trabalham (enquanto damos a volta ao corredor das empresas vamos mostrando o espaço).

Momento 2:

Gab6 - a A3S. A A3S e o seu papel no V283 (todos juntos)

O que faz em geral (dá aulas a crescidos (p.e. Raquel, Susana, Paula, Anabela, Sara, Irene...) escreve livros, investiga/descobre sobre assuntos, p.e. a Estação de S.Bento..)

O que faz no V283 (ajuda a organizar, e a perceber o que esta a correr melhor e pior.

HOJE é um dia importante para nós: queremos saber o que vocês pensam do projecto.

Propomos um jogo. Iniciar a visita pelas instalações e terminar de novo no átrio, onde o jogo vai começar e todos os miúdos partem para as paragens.

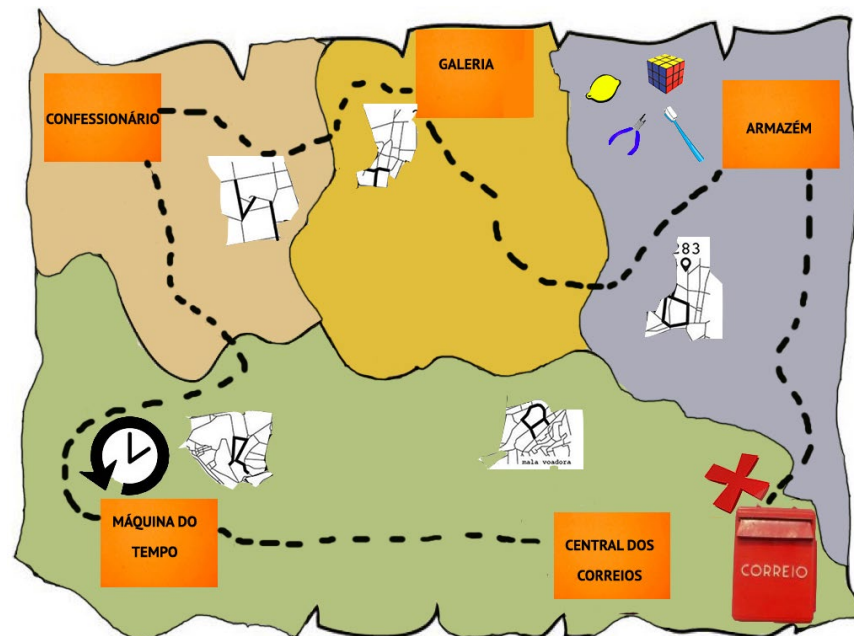
Momento 3:

Jogo

Tudo acontece no piso superior da Casa da Companhia e o nome das paragens é a seguinte:

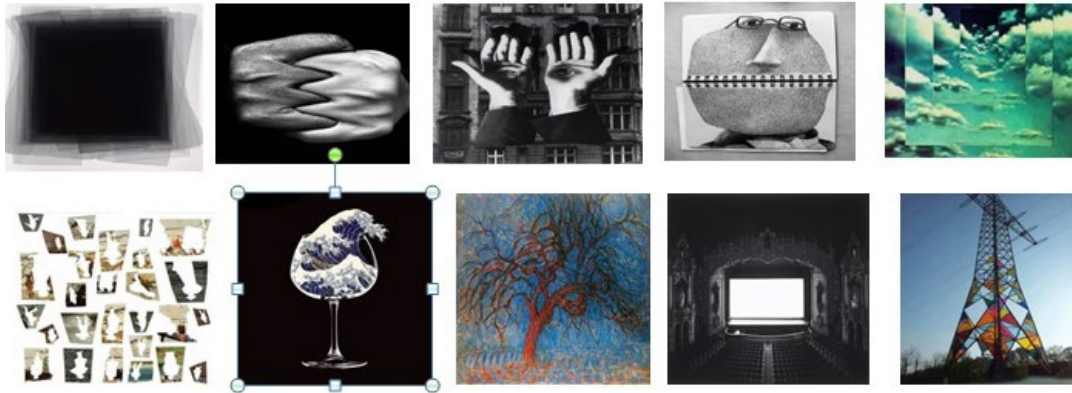
- Confessionário
- Armazém
- Galeria
- Máquina do tempo
- Central dos Correios

Depois de cumprirem uma série de desafios em cada paragem recebem uma peça do puzzle [Em cada paragem os jovens recebem uma peça, que resultará num puzzle a construir na paragem final; A imagem do puzzle será a imagem oficial do projecto] Duração: 10 minutos



Paragem GALERIA

O que é para ti o projecto Vitória 283?
Entre as imagens apresentadas (pousadas numa mesa) escolhem a que para cada um deles melhor representa o projecto. Porquê?



O que é para ti o projecto? (15 imagens abstractas, sem relação com o projecto).

O monitor da actividade tem na sua posse uma cópia das imagens e vai apontando no verso das mesmas a quantidade de jovens que escolheram essa foto. Duração: 5 minutos.

Paragem ARMAZÉM

Pergunta: **O que é para ti a mala voadora?**

1º. Respondem ou não.
Na mesa estão até 15 objectos díspares.
Escolha até **2 objectos** no máximo que representem para o jovem a mala voadora.
Porquê?

1. pião
2. escova dos dentes
3. ferramenta
4. berlinde
5. tampa de frasco
6. cubo mágico
7. carrinho de linhas
8. lanterna

9. vela
10. chave
11. caixa de fósforos
12. microfone
13. calendário
14. garrafa de água
15. limão

Duração: 5 minutos.

Paragem

CONFESSIONÁRIO

Completa (oralmente) as seguintes frases:

1. Eu fiquei espantado quando?
2. O que eu não quero é
3. Eu agora sinto que sou
4. Eu aprendi
5. Também aprendi
6. Ainda aprendi

[o monitor da actividade, tem na sua posse cartazes com cada uma das questões; sempre que quiser colocar a pergunta, levanta os cartazes alternadamente e os jovens respondem alternadamente a cada questão; a 4ª questão é feita 3 vezes, ou seja, o cartaz deve ser levantado 3 vezes, obrigando assim os jovens a pensarem em momentos diferentes e criando a dúvida e incerteza de qual a pergunta que surgirá cartaz após cartaz)

Duração: 5 minutos.

Paragem

MÁQUINA DO TEMPO

- Esta paragem chama-se a máquina do tempo, sabes porquê?

- Vou pedir-te que imagines que estás a voltar ao início das actividades do projecto Vitória 283.

- Imagina que estão as pessoas do projecto a planear o que vai ser o Vitória 283.

O que farias diferente?

O que não mudarias?

Se fosses tua a escolher, qual nome darias ao projecto?

Duração: 5 minutos

Paragem final:

CENTRAL DOS CORREIO

Os jovens montam o seu puzzle através das peças que foram recolhendo, no verso escrevem uma mensagem e colocam num envelope que será entregue à mala voadora e que posteriormente será colado nos cadernos de investigador. Duração: 10 minutos.

4. Guião de entrevista a jovens

De seguida apresenta-se o guião de entrevista desenvolvido no processo de avaliação do Projecto Showbusiness (2016-2018), promovido pela Mala Voadora em parceria com a Associação A3S e a Escola de Comércio do Porto, no âmbito da 2ª edição do Programa PARTIS da Fundação Calouste Gulbenkian. Este guião de entrevista directiva foi elaborado e aplicado em Junho de 2017, num dos momentos de avaliação intercalar do projecto. Foi dirigido à turma de jovens (entre os 14 e 19 anos) grupo alvo do Projecto, e aplicado a 17 jovens, 12 do sexo feminino e 5 do masculino.

Introdução pelo/a entrevistador/a

Não há respostas certas nem erradas, o que importa é o que pensas e sentes, a tua opinião. As respostas são confidenciais, ninguém vai saber o que disseste, o teu nome não aparece ligado a qualquer resposta. Seres sincero/a, fazer este esforço de resposta verdadeira às nossas questões serve para ajudar a melhorar.

I. Processo

1. Se tivesses que explicar a alguém em que consiste este projecto, o que dirias a essa pessoa?
2. Como definirias o projecto numa única palavra? O projecto é....
3. Das seguintes palavras/expressões escolhe as 2 que melhor representam para ti o projecto hoje? (cada palavra é apresentada isoladamente num papel, cada entrevistado escolhe, de um monte de palavras).

– Comércio/vendas	– Aprendizagem	– Esforço
– Cooperação	– Tempo desperdiçado	– Mudança
– Seca	– Desafio	– Conflito
– Descoberta	– Obrigação	– Cultura
– Desconforto	– Oportunidade	– Diversão

- 3.1. Queres explicar **porque** escolheste uma das palavras?
- 3.2. Queres explicar **porque** escolheste a outra das palavras?
4. Quais foram para ti **os momentos do projecto** que te marcaram mais?
 - 4.1. Porquê (para cada momento)?

II Resultados

5. Achas que o projecto ajudou ou dificultou o teu **percurso escolar** no curso de vendas?

5.1. Como?

6. Achas que está a ser bom para a tua preparação **profissional**?

6.1. Como?

7. Para ti **pessoalmente**, como pessoa, este projecto trouxe algo de importante para o futuro?

7.1. Se sim, **o quê**?

Achas que o projecto te ajudou a:	Sim	Não
8.1. Conheceres-te melhor a ti mesmo/a		
8.2. Ser mais persistente, não desistir à primeira		
8.3. Ser mais responsável e empenhado/a		
8.4. Ser mais atento/a e concentrado/a		

8. Na tua opinião este projecto influenciou a forma como te **relacionas com os outros**?

Se sim, como?

8.1. Com quem?

9. Achas que o projecto te ajudou a:

	Sim	Não
10.1. Ser capaz de te explicar melhor/comunicar melhor o que queres dizer		
10.2. Conhecer outro tipo de pessoas		
10.3. Estabelecer compromissos		
10.4. A ouvir e compreender mais os outros		
10.5. A trabalhar melhor em grupo		
10.6. A lidar melhor com tensões e conflitos		

10. E relativamente à ideia de cultura e artes?

Este projecto permitiu que conhecesses e aprendesses coisas novas?

10.1. Se sim, queres dar-me exemplos?

III. Impactes / Futuro

11. *Apresentar as seguintes frases impressas num A4 e pedir para completar (o entrevistador regista)*

11.1. Depois deste projecto sinto que sou...

11.2. Agora eu nunca mais...

11.3. Daqui para a frente...

12. **Pensando no projecto como um todo,**

desde o início até agora, que nota lhe dá, sendo que 0 (mau) e 5 (excelente)?

0 1 2 3 4 5

13. O que gostavas que o projecto pudesse ser nesta última fase/no **próximo ano**?

Resumo

Desde 2014 que a A3S é entidade avaliadora, em projetos no âmbito do Programa PARTIS – Programa Práticas Artísticas para a Inclusão Social, da Fundação Calouste Gulbenkian. Designadamente no Projeto Vitória 283 (2014/15) e no Show Business (2016/18), ambos promovidos pela Mala Voadora. O objetivo deste artigo é o da partilha de instrumentos de avaliação de resultados, mais concretamente de instrumentos de recolha de informação junto dos públicos-alvo – as crianças (6 e os 12 anos) e os jovens (entre os 14 e os 19) em situação de vulnerabilidade social. Entendemos a avaliação como instrumento de capacitação, de participação e de empoderamento e que um dos maiores desafios da avaliação de resultados sociais passa pela capacidade de apreender as vivências, as mudanças e os sentidos subjectivos que os indivíduos e os grupos atribuem às experiências que os projectos de intervenção promovem. Mais do que identificar resultados sobre os participantes, o processo de avaliação pode ser um instrumento de capacitação e Voz.

Palavras-chave: inclusão; avaliação; projeto.

Abstract

Since 2014, A3S has been an evaluator in projects under PARTIS - Artistic Practices Program for Social Inclusion, of Calouste Gulbenkian Foundation. Namely in Vitoria 283 Project (2014/15) and Show Business Project (2016/18), both promoted by a theatre company - mala voadora. The purpose of this article is to share some tools used in results evaluation, more specifically instruments for collection of information of two disadvantaged target groups - children (6 and 12 years old) and young people (aged 14-19). We understand evaluation as an instrument of participation and empowerment. One of the greatest challenges in the evaluation is the ability to perceive the experiences, the changes and the senses that individuals and groups attribute to experiences promoted by projects interventions. Rather than just identifying results on participants, the process can be a training tool and a Voice of the participants.

Key words: inclusion; evaluation; project.

Biografias

A A3S é uma associação sem fins lucrativos de I&D constituída em 2006 no Porto. Orientamos a nossa intervenção através de três linhas fundamentais: promover o reconhecimento da economia social e solidária (investigação académica, organização de seminários, trabalho em rede e parceria e intercâmbio internacional); capacitar as organizações para uma gestão qualificada e sustentável: consultoria, formação-ação, avaliação de projetos e programas; capacitar, formar e qualificar; formação profissional, workshops, estágios e voluntariado.

Ana Luísa Martinho. Mestre e licenciada em Sociologia pela FLUP. Tem Título de Especialista na área de Recursos Humanos. Tem participado em projectos de investigação e de investigação-acção que versam as temáticas da igualdade de género, da inovação social e da qualificação na economia social. Docente no Politécnico do Porto e na Universidade Católica Portuguesa. Formadora, consultora e avaliadora.

Carlota Quintão é socióloga, membro fundador e dirigente da Associação A3S. Licenciada em Sociologia pela FLUP e pós graduada em Políticas Sociais: as novas áreas do social, pela FEUC. É investigadora membro do Instituto de Sociologia da UP. Especializada nas áreas da luta contra a pobreza, do empreendedorismo social, da qualificação das organizações da economia social, da inserção profissional de públicos vulneráveis.

Mafalda Gomes, colaboradora da Associação A3S, é mestre em Sociologia pela FLUP com enfoque em modelos e práticas de economia social e solidária. Participação em projetos sobre o empreendedorismo social, comunicação externa no terceiro sector, inserção profissional de públicos vulneráveis, desigualdade de género e literacia em saúde.

Biographies

A3S is a non-profit R & D association established in 2006 in Oporto. We focus our intervention through three fundamental lines: promoting the recognition of the social and solidarity economy (academic research, organization of seminars, networking and partnership and international exchange); enable organizations to achieve a qualified and sustainable management: consulting, training-action, evaluation of projects and programs; train, train and qualify; training, workshops, internships and volunteering.

Ana Luísa Martinho. Master and graduated in Sociology from FLUP. Has a Specialist Degree in Human Resources. She has participated in research and action-research projects dealing with gender equality, social innovation and qualification in the social economy. Lecturer at the Polytechnic of Porto and at the Universidade Católica Portuguesa. Trainer, consultant and appraiser.

Carlota Quintão is a sociologist, founding member and leader of the A3S Association. Graduated in Sociology by FLUP and postgraduate in Social Policies: the new social areas, by FEUC. She is a researcher member of the Institute of Sociology of UP. Specialized in the areas of the fight against poverty, social entrepreneurship, the qualification of social economy organizations, the professional insertion of vulnerable publics.

Mafalda Gomes, collaborator of the A3S Association, holds a master's degree in Sociology from FLUP with a focus on models and practices of social and solidarity economy. Participation in projects on social entrepreneurship, external communication in the third sector, professional insertion of vulnerable publics, gender inequality and health literacy.

"A FOTOGRAFIA PARTICIPATIVA NOS PROCESSOS DE RECUPERAÇÃO – O CASO DOS CIDADÃOS CONSUMIDORES DE SUBSTÂNCIAS PSICOATIVAS"

André Rocha
Alexandra Mortágua
Branca Correia
Catarina Faria
Priscila Almeida
Teresa Maia
(Trilho | Santa Casa da Misericórdia de S. João da Madeira, PT)

Enquadramento

O Trilho – Santa Casa da Misericórdia de São João da Madeira – consiste numa resposta social de apoio à toxicod dependência e alcoolismo no âmbito da Equipa de Intervenção Direta (EID) e do Centro de Atendimento e Acompanhamento Psicossocial (CAAP) a Seropositivos e famílias, desde 1999, ambos com suporte financeiro do Instituto da Segurança Social (ISS, IP) do Ministério do Trabalho, Solidariedade e Segurança Social. O trabalho desenvolvido permite constatar o número relevante de indivíduos em processo de tratamento que desejam e/ou necessitam integrar num processo de aprendizagem, informação/formação que lhes permita adquirir competências, aumentar a sua autoestima, autoconfiança e motivação para o processo de responsabilização, como agentes ativos da sua vida pessoal e profissional. Para cumprir os objetivos enunciados o Trilho dinamiza o projeto Trapézio com Rede II (TCRII), que intervém na área da reinserção pessoal, social e profissional de cidadãos consumidores de substâncias psicoativas no território de São João da Madeira e Oliveira de Azeméis. Este projeto intervém a três níveis: i) nível ocupacional, nomeadamente na promoção de competências básicas de higiene, saúde e reparametrização de rotinas e valores sociais; ii) ao nível pré-profissional, em que o principal objetivo é a promoção de competências de empregabilidade, permitindo uma integração bem-sucedida no mercado de trabalho; e iii) ao nível da abordagem/sensibilização e compromisso dos agentes económicos e sociais locais, através de ações promotoras de inclusão social dos cidadãos alvo do projeto TCRII.

Existe, ainda, um espaço de acompanhamento psicossocial (individual e grupal) assumido pelos técnicos do território prioritário, visando acompanhar os cidadãos consumidores e as suas famílias.

No trabalho em desenvolvimento no Trilho têm sido diversos os instrumentos utilizados no exercício para a inserção social de cidadãos consumidores em processo de recuperação. O conhecimento e reconhecimento de dimensões individuais e sociais faz parte, entre outros, do corpo de competências a alcançar. Trabalhar, refletir e também agir sobre os contextos, incidentes, situações com significado para os cidadãos com quem a equipa técnica trabalha, incorpora o conjunto de facilitadores da sua integração social.

Para cumprir os objetivos recorreu-se à metodologia designada Photovoice, que implica a utilização de imagens fotográficas captadas pelos participantes, onde se procura avaliar as necessidades de uma comunidade, capacitar os participantes e induzir a mudança através da veiculação da informação aos responsáveis políticos e comunitários, promovendo o empoderamento (Wang & Burris, 1997, p. 370), através da fotografia e da voz. Esta metodologia surge associada aos trabalhos de Wang e Burris, em 1992, na área da promoção e educação para a saúde, tendo como substrato teórico a teoria feminista pelo reconhecimento da experiência subjetiva e influência da metodologia participativa; e também aos contributos de Paulo Freire na área da educação para a consciência crítica. (Wang & Burris, 1997, citado em strack et al, 2004, p. 50). As pessoas devem ser participantes ativos na compreensão da sua própria comunidade através da partilha mútua de experiências, e tornando-se agentes de mudança (Freire, 1973, citado em strack et al., 2004, p.50). São essenciais neste processo a participação e o envolvimento dos cidadãos

enquanto experts da sua vida na identificação das suas capacidades, das suas preocupações e necessidades (Wang & Burris, 1997, citado em Cordeiro, 2011, p. 38).

A adoção da metodologia do Photovoice pela sua adequação e vantagens reconhecidas na literatura apresenta estas potencialidades: elevada flexibilidade; acrescenta o elemento visual aos processos participativos tradicionais de recolha e análise de informação; promove o envolvimento das populações/comunidades no planeamento das políticas; permite documentar e discutir sobre as condições de vida, tal como os participantes a veem; dá voz aos membros da comunidade com menos poder socioeconómico (empoderamento); ajuda a incluir indivíduos com dificuldades de expressão verbal (não é necessário saber ler ou escrever; pode ser aplicado a indivíduos com baixos níveis educacionais, analfabetos). Trata-se de uma metodologia bastante flexível podendo ser usada para dar resposta a diversos objetivos: avaliação de recursos, reflexão sobre os sistemas sociais e políticos, e ainda em situações de intervenção individual (Wang et al., 2001, p.560).

Os cidadãos consumidores encontram-se muitas vezes numa situação de marginalidade associada a um processo de “acumulação de fracassos/ruturas” (Cordeiro, 2011) que limita a sua reinserção. O objetivo deste trabalho é aprofundar o conhecimento sobre os sujeitos, assim como o autoconhecimento destes cidadãos, que se encontram em situação de exclusão social, marginalidade, isolamento e de rejeição face ao meio social onde se encontram. Por outro lado, é de especial importância a existência de interações positivas com a sociedade de forma a permitir a reinserção social destes indivíduos assim como a criação ou reparação dos laços sociais entre os sistemas sociais e estes cidadãos.

O Photovoice ganha destaque como instrumento ao permitir a reflexão dos cidadãos consumidores face à sociedade, às oportunidades e aos condicionalismos que esta oferece, uma autorreflexão sobre os seus percursos de vida, expectativas e caminhos para a concretização do ideal. Os preconceitos e os tabus face ao fenómeno das dependências constituem um forte entrave ao surgimento de oportunidades e possibilidades de inserção destes cidadãos que podem, através desta metodologia, serem debatidos e refletidos pela comunidade local. A fotografia participativa potencia a construção de um projeto de vida participado, negociado e refletido, com e pelo indivíduo, permitindo a partilha das suas preferências, motivações e potencialidades, desenvolvendo a sua autoestima e valorizando a sua própria experiência pessoal e comunitária. O Photovoice implica também limites que na literatura são elencados: implicações éticas associadas às questões de confidencialidade e anonimato, que podem ser prevenidas obtendo um consentimento informado por parte do participante e apresentando os discursos na forma escrita omitindo a verdadeira identificação do indivíduo; um significativo custo associado à aquisição de material fotográfico (Wang et al., 2001, p.560); e a mobilização dos participantes devido ao compromisso que tem que ser assumido durante o processo de aplicação desta metodologia.

Descrição da Prática

Segundo Wang (2006, pp. 149-152) a mobilização dos participantes e dos agentes políticos e comunitários deve ser feita segundo nove etapas. Em primeiro lugar deve-se identificar os decisores políticos e comunitários; seguidamente são selecionados os participantes com uma recomendação de entre 7 a 10 pessoas, verificando-se igualdade de género; dar a conhecer a metodologia aos participantes e as suas vantagens e limitações é o passo seguinte, estabelecendo-se nesta altura as regras de funcionamento; nesta fase podem ser abordadas as questões de confidencialidade decorrentes da utilização de imagens que podem ser associadas à identificação dos participantes; posteriormente devem ser identificados os temas para a captação fotográfica, estes devem ser debatidos com o grupo de participantes; a sexta etapa consiste em distribuir as máquinas fotográficas aos participantes familiarizando-os sobre os procedimentos inerentes ao uso das mesmas; a seguir deve determinar-se com os participantes o tempo necessário para a obtenção das fotografias que deverá ser respeitado e cumprido por todos; tendo em conta o carácter participativo desta metodologia, o momento que se segue implica sessões em que as fotografias são discutidas e são identificadas as problemáticas associadas pelos participantes com o apoio de um mediador; por fim, deve ser planeado de forma partilhada entre participantes e mediador o melhor formato

para disseminação política e comunitária das conclusões e reflexões resultantes das sessões de discussão. Assim, resumidamente, para Strack et al. (2004, p. 50 citando Wang & Burris, 1994, 1997; Wang et al., 1996), a implementação do *Photovoice* envolve três processos basilares: tirar fotografias; discussão das fotografias em grupo; e informar os responsáveis políticos.

No âmbito do projeto Trapézio com Rede II foram constituídos dois grupos de cidadãos consumidores de substâncias em processo de recuperação, que seriam posteriormente integrados no Espaço Pré-profissionalizante, que é uma ação em que se pretende a partir de um balanço de competências pessoais e profissionais, cujo objetivo principal se destina à aquisição e consolidação de condições e competências, que permitam a reinserção social e profissional destes cidadãos. Neste processo é necessário promover uma mudança de atitudes, a transformação de hábitos e comportamentos bem como o desenvolvimento de competências pessoais em que se incluem competências de gestão de conflitos com os pares ou com uma hierarquia profissional diferenciada, com vista à melhor integração dos cidadãos consumidores de substâncias. Tendo em conta estes objetivos o *Photovoice* apresenta-se como uma metodologia que procura melhorar a construção da identidade de cada um dos cidadãos consumidores em processo de recuperação, mostrando-se fundamental no processo de *engagement* social (Strack et al., 2004, p.56) relevante para a reinserção destes cidadãos.

Participaram no desenvolvimento desta metodologia oito indivíduos divididos em dois grupos (grupo 1: 3 indivíduos e grupo 2: 5 indivíduos), sendo dois do sexo feminino e seis do sexo masculino, com idades compreendidas entre os 36 e os 53 anos. Esta caracterização etária e de género está em linha com a habitual constituição dos grupos em acompanhamento.

A escolaridade dos cidadãos consumidores participantes não é superior ao 9º ano. Quanto à sua situação familiar apenas um dos indivíduos vive com familiar e os restantes encontram-se isolados. Os oito apresentam um percurso de vida associado ao consumo de substâncias psicoativas (quatro cidadãos com problemas ligados ao álcool e quatro consumidores de substâncias ilícitas) estando à data da realização do espaço pré-profissionalizante desempregados, em processo de recuperação e motivados para a sua reinserção social e profissional, bem como para a participação nesta metodologia.

Nesta experiência foi selecionado com os participantes um tema – “Dentro de 7 anos”, escolha que teve em consideração o desenvolvimento de uma atividade que decorreu associada ao espaço pré-profissionalizante, no âmbito do balanço de competências. O tema desdobrou-se em três questões que orientaram o processo dos registos fotográficos: Como é que eu me imagino dentro de 7 anos?; O que afasta a minha situação atual/real da ideal?; O que aproxima a minha situação atual/real da ideal? Era objetivo destas questões promover a reflexão sobre o percurso de vida dos cidadãos consumidores, procurando que identificassem os condicionalismos e potencialidades, bem como expectativas e caminhos relacionados com o que lhes permitiria atingir o que consideram ser a sua situação ideal.

O primeiro encontro teve como objetivos facilitar a apreensão dos conteúdos sobre técnicas fotográficas, direitos e deveres, valorização da identidade pessoal e coletiva e explicar a metodologia de *Photovoice* e os seus objetivos. Assim, detalhadamente, o processo desenvolveu-se da seguinte forma: na primeira sessão fez-se uma introdução à metodologia do *Photovoice*, apresentaram-se os objetivos associados e foi feita uma experimentação com gestão orientado pelo monitor de Fotografia,

onde foram trabalhados conceitos como o uso da máquina fotográfica, enquadramento, luminosidade, entre outros. Neste momento foram explanadas as regras de funcionamento do grupo, pediu-se permissão para a gravação áudio das sessões sendo no fim entregue a cada participante uma máquina fotográfica descartável. Definiu-se um limite de 10 fotografias por tema, que deveriam ser captadas no prazo máximo de uma semana. Nas restantes sessões cada participante escolhia três das dez fotografias e explicava ao grupo o significado que lhes tinha atribuído. Depois de todos os cidadãos consumidores apresentarem as suas fotografias e respetivos significados o monitor de fotografia fazia uma análise do ponto de vista da imagem, da qualidade da fotografia, do seu enquadramento e luminosidade, bem como de todos os significados subjacentes que auxiliavam a leitura do significado da própria fotografia e do que ela representava. Ao longo destas três sessões foi ainda possível fazer uma abordagem à evolução que cada participante teve quer ao nível da fotografia, quer ao nível do discurso associado ao significado atribuído ao registo fotográfico. No final de cada sessão o grupo deveria escolher uma única fotografia que melhor respondesse à questão daquela sessão e que representasse a opinião da maioria. Como produto final, na resposta ao objetivo da disseminação junto da comunidade, foi montada uma exposição de fotografias e discursos associados. Numa sessão de encerramento do projeto Trapézio com Rede II, demos a conhecer aos técnicos e decisores políticos e sociais da comunidade os resultados decorrentes da aplicação desta metodologia, onde estavam presentes também os participantes com quem foi aplicado o *Photovoice*.

Ao longo de todo este processo a equipa optou por transcrever os registos áudio e categorizar os textos daí resultantes.

Resultados

Como resultados quantitativos a apresentar foram produzidas e reveladas 480 fotografias e foram visualizadas, comentadas e categorizadas 72 fotografias bem como os discursos a elas associados.

Apresentamos a seguir uma tabela resultante da análise dos discursos dos participantes que permite uma reflexão sobre as memórias, subjetividades, identidades dos participantes bem como das vivências dos mesmos.

Subtema/ Questões	Categorias	Descrição
Dentro de 7 anos	Apoio	Relação com a família, relação com os outros, a amizade.
	Objetivos	Ter trabalho, casa, carro, todos os bens materiais possíveis de adquirir com o trabalho.
	Reflexão sobre o “Eu”	Olhar para dentro, o caminho, a escolha, a mudança, a serenidade e tranquilidade esperada daqui a 7 anos.
O que afasta a minha situação atual da ideal	Perceção do apoio das respostas das instituições sociais	São identificados serviços, instituições de referência na comunidade na área do emprego, da saúde, onde os participantes se encontram inscritos, sem resposta.
	Identificação do “Eu”	O que depende de mim, o sentimento de impotência, a dificuldade de atingir o sonho, podendo mesmo existir sentimentos negativos acerca de si.
	Constrangimentos associados ao trabalho	Fator idade como impeditivo da inserção profissional, as dificuldades do lidar com o “não” consecutivo na procura ativa de emprego. Ausência de trabalho e de dinheiro.
	Substâncias psicoativas	Saúde vs doença, a procura da abstinência, a luta interna, a adoção de um estilo de vida saudável, os problemas de saúde inatos ou consequentes.
	Reconstrução Pessoal	A reciclagem, o caminho para atingir os objetivos, a fé interior, a esperança.
O que aproxima a minha situação atual da ideal	Apoio	Da família, dos amigos, das instituições/ serviços de saúde e emprego.
	Priorização	A triagem do que é realmente importante, o ordenar por importância, o arrumar em “caixinhas” (cit.).
	“Porto Seguro” (cit.)	A casa, o teto que já existe como porto seguro.
	Aceitação do “Eu”	Autoanálise, o olhar para dentro com uma serenidade e tranquilidade já conseguida.
	“Caminho” (cit.)	O caminho visto já como uma conquista, o trilho, o percurso, o processo, o sonho, a esperança, a luz ao fundo.

Discussão

A identificação das categorias, nomeadamente, relacionadas com a realização pessoal, social e profissional; reflexão sobre o “Eu”; reconstrução pessoal; saúde/dependência, e apoio, apontam como denominador comum a autorreflexão que cada um dos cidadãos consumidores realizou sobre o seu percurso de vida e sobre a fase de recuperação em que se encontram, destacando a sua reinserção social e profissional. Estes momentos de reflexão revelaram-se essenciais para os participantes, pois foi-lhes facultado um espaço e tempo para o poderem fazer, apoiados por técnicos e através de uma metodologia participativa de intervenção.

Esta metodologia possibilita que os cidadãos consumidores expressem as suas preocupações, sentimentos e pensamentos associados aos seus projetos de futuro através do emparelhamento do discurso e da imagem fotográfica. A análise das categorias e dos discursos a elas associados permitem compreender a grande diversidade de situações e de trajetórias de vida de cada um dos participantes.

De acordo com a análise que foi feita vamos apresentar algumas das reflexões possíveis a partir das categorias identificadas e mais abordadas pelos participantes.

Tendo em conta a temática “Dentro de 7 anos”, os **objetivos** dos participantes passam pela possibilidade de encontrar um trabalho, poder ter uma casa e criar ou restabelecer laços familiares: *“Isto é um caminho que eu tenho que seguir. Os objetivos, pelo menos um carrito*

e uma casita, daqui a 7 anos, é só isto.” (P3 – Participante 3); *“A fotografia é esta porque foi a escola onde eu estagiei e era onde futuramente gostaria de trabalhar, não digo lá, mas numa outra qualquer”* (P2 – Participante 2).

No que diz respeito à categoria sobre a **reflexão do “Eu”** é possível compreender que os participantes tiveram a oportunidade de, através desta metodologia, encontrarem uma estratégia de reflexão sobre si: *“Depois, eu como não sou nem, acho eu, nem sou aleijadinho nem coitadinho, acho que vou conseguir ter, vá, umas florzinhas e um céuzinho também um bocadinho para mim.”* (P1- Participante 1); *“Porque tenho de olhar mais para mim, e deixar mais de lado outros que não merecem. É um lado um bocadinho mais negativo das coisas mas é mesmo assim.”* (P3); *“Isto tem tudo a ver lá está com todos os planos do futuro, no fim isto simboliza o passado, o presente e o futuro ao mesmo tempo, numa forma diferente de a ver.”* (P4 – Participante 4).

Na questão “O que afasta a minha situação atual da ideal” os participantes destacaram um percurso profissional difícil muitas vezes relacionado com o percurso de vida associado aos consumos assim como a escassez das oportunidades de trabalho: *“ (...) tem 4 caminhos, mas sem trabalho não posso seguir nenhum caminho.”* (P2); *“ (...) todos os dias sou confrontado com o direito à minha cidadania, que é o trabalho, está dito.”* (P1); *“E mais que uma vez, agora é que me lembra, eles perguntaram a idade. Nunca mais voltaram a ligar.”* (P5 – Participante 5).

Outra categoria que se destaca na análise prende-se com o uso de **substâncias psicoativas** e com a dicotomia saúde/doença. De facto, a literatura evidencia que o consumo de substâncias psicoativas pode sugerir uma degradação do estado geral de saúde dos indivíduos. Durante a década de 90 o consumo

de substâncias revelou-se um problema de saúde pública sobretudo associado ao consumo endovenoso e ao VIH bem como à propagação das hepatites B e C e da tuberculose.

Por sua vez o consumo fumado acarreta problemas graves ao nível pulmonar, cardíaco, hepático e renal. A compulsão para o consumo pode ser agravada pela manifestação de diversas perturbações mentais (Patrício, 2002, p.20).

Associado ao consumo de substâncias o cidadão consumidor “volta-se cada vez mais para si próprio” (Dias, 2002, p. 49) focando bastante a dimensão individual do consumo, negligenciando a sua saúde, as relações afetivas de proximidade e a sua socialização, desinteressando-se pela construção de um projeto de futuro: *“Os pensamentos malucos que ainda não desapareceram. E com isto tudo é o resultado, faz-me sentir lixo (...) E a maneira como nos sentimos sem isto, não tenho isto, e consequente. E é assim sentimentos, eu sei que é um bocadinho..., mas era como me sentia nessa altura (...) São os meus demónioszitos”* (P3); *“Isto como diz bem é saúde, que se não tivermos isso então, é mais agravado, não é?”* (P4).

Estando estes participantes num processo de recuperação é esperado que ocorram algumas mudanças que contribuem para que altere algumas das suas atitudes, melhore a relação consigo próprio e com os outros, promova a sua autoestima, invista na sua inserção ou reinserção social e profissional, procure a sua autonomia, reduza os riscos associados aos consumos de substâncias psicoativas e promova a prevenção da recaída. (patrício, 2002, pp. 119-120). Tendo em conta o que é esperado que ocorra no processo de mudança e o que os participantes identificam como o que ainda necessitam de alcançar e o que já alcançaram, nomeou-se a categoria que inclui estas afirmações como **“Reconstrução Pessoal”**: *“E esta aqui representa mais tipo o*

caminho que eu tenho praticamente que fazer para chegar lá a cima, para alcançar (...) Ou se se está naquela fase mesmo de construção mas que está demorado”. (P4) *“Sem dúvida o sonho, o futuro, e pronto, um caminho de esperança, sei lá.”* (P2); *“Eu sou a maior parte da culpa. Eu sou a maior parte da culpa.”* (P3). Foi possível compreender pela discussão gerada em torno desta questão que os participantes reconhecem a necessidade de se “reconstruírem” para além do consumo de substâncias, ou seja, perceberem quem são durante o processo de recuperação e na abstinência.

No que concerne à categoria **“Respostas Sociais”** alguns participantes consideram que as instituições não lhes proporcionam as respostas adequadas ou que não são tão céleres nessas respostas quanto seria desejável: *“E esta aqui representa um pouco, tudo isto é a falta de, como é que eu hei-de explicar... apesar de acreditar em mim, acredito muito pouco no sistema, nesse sistema que nós estamos inseridos, e, portanto é a mesma coisa que...”.* (P4); *“Então aqui é trabalhinho, o centro de emprego, que não resolve grande coisa também atualmente mas ... Trabalhinho. (...) E o sistema, devia ser à Assembleia da República mas não deu tempo para ir lá. Os tribunais, este sistema que estamos e as leis feitas só para alguns, as leis não são iguais para todos, não é? Não está a correr bem aí o sistema já há muitos anos. (...) As leis não são feitas para o povo, são para quem as faz, quem as faz é que tem mais benefícios delas. E é isto”.* (P5). A última questão colocada aos participantes tinha como objetivo que refletissem sobre as condições e potencialidades que possuem que os podiam aproximar da sua situação ideal. É de destacar na análise a categoria relativa à **“Priorização”**, na qual os cidadãos identificam a necessidade de reorganizar os diferentes setores da sua vida no sentido de efetuar uma seleção do que é realmente importante para

alcançar essa situação ideal. *“Esta foto é um bocado, então, é a triagem de começar realmente a neste momento a pôr..., a separar certas coisas da minha vida, e a triar certas coisas da minha vida. Dar importância ao que realmente tem importância, e por vezes pensarmos que certas coisas têm mais importância e não. Nós temos de ver realmente como é que as coisas são e dar importância, e pôr em primeiro lugar o que é importante e ir separando o resto devagarinho, uma triagem que eu estou a tentar fazer, para tentar dar a volta à minha situação.”* (P4); *“(…) Era para tirar mais uma de amigos mas hoje em dia eu ando a separá-los, ando a ficar esquisito, há aqui uns amigos que não são amigos e eu tenho dito na cara, tenho de separar as águas, tenho perdido, tenho ganho, não sei, só o futuro... mas é assim.”* (P3).

A categoria **“Aceitação do Eu”** encontra-se estreitamente relacionada com a categoria da “Reconstrução Pessoal”, uma vez que aqui os participantes identificaram aquilo que alteraram e fazem esta integração na sua nova definição de identidade, daí o nome escolhido para a categoria: *“(…) É um sítio qualquer aí na city, e é assim por vezes estou recluso de mim próprio mas há sempre ali uma portinha para o sol entrar.”* (P1); *“Rever hábitos é muito difícil. (...) Lidar com os sentimentos é difícil, pelo menos para mim lidar com os sentimentos é difícil.”* (P5); *“(…) e eu preciso de corresponder, estar bem porque tudo isto sem a minha cabeça não vale, não é? E vice-versa, porque tem sempre de se ter cabeça para se tentar fazer as coisas, as coisas importantes para mim.”* (P3). Pelos discursos incluídos nesta categoria é possível perceber que este momento de reflexão auxiliou os participantes a aceitarem-se bem como compreenderem o seu passado perceberem quais as mudanças a realizar no presente para poderem atingir a sua situação ideal: *“Não quer dizer que, lá está, o ideal seria, mas como não*

pode, para já, pode ser que no futuro com um bocado mais de trabalho levar essa...para outros campos” (P4).

Esta reflexão que os participantes fizeram permitiu a nomeação de uma outra categoria, **“Caminho”** (cit), relacionada com o processo de recuperação dos cidadãos consumidores estando presente nos discursos as diferentes etapas, sobretudo, os objetivos já atingidos e os que ainda pretendem alcançar: *“Há dias em que tenho dias maus como toda a gente mas depois vem outras que compensa, a sério, penso que vale a pena continuar. Há dias que compensam os maus, percebe? Há dias bons que compensam.”* (P5); *“Olhe já tenho um caminho delineado pelo menos, uma estratégia, quero chegar a algo. Se vai, se vou lá chegar ou não isso já é outro contexto, é para outros balanços, mas já tenho um objetivo.”* (P1); *“Isto aqui é o caminho, tem o ninho de um passarinho, é o caminho para arranjar um ninho foi o que eu pensei, é difícil, tem muitos degraus.”* (P2); *“(…) Aliás a fotografia tem ¾ de impotência e ¼ de claridade, eu por vezes sinto-me assim, e depois procuro os trilhos, os caminhos que me não-de levar, oh pá, à claridade, qualquer coisa assim, tenho dito.”* (P1).

Conclusão

O grupo com o qual foi usada a metodologia de *Photovoice* está identificado como um grupo em situação de exclusão social, “pelos efeitos corrosivos dos laços sociais que a toxicodpendência representa serão um dos grupos mais vulneráveis à exclusão, tendendo aliás, a fazer alastrar essa vulnerabilidade ao círculo das suas relações” (Capucha et al, 2002 citado em Cordeiro, 2011, p.19). Assim, de forma a melhor intervir junto desta população, a reinserção social e profissional destes indivíduos deve ter como base o envolvimento dos mesmos em todo o processo, sendo fundamental que o indivíduo deverá percecionar-se como cidadão pleno de direitos e deveres, assumindo o papel principal no seu processo de recuperação.

O *Photovoice* como metodologia de intervenção participativa e de promoção do *empowerment* permitiu, neste caso específico, que os indivíduos expressassem uma consciência crítica sobre si através da reflexão do seu passado, presente e futuro, bem como foi possível dar a conhecer à comunidade as suas perspetivas e discursos. Isto contribui também para uma desmistificação sobre a imagem do cidadão consumidor promovendo na comunidade a possibilidade de olhar para esta população de uma outra forma. O facto de os participantes estarem envolvidos em todas as fases de aplicação da metodologia, reconhecendo que possuem conhecimentos

únicos sobre a sua realidade e sobre aquilo que os rodeia leva “à que estes se sintam reconhecidos e valorizados” (Cordeiro, 2011, p.55), aumentando a sua autoestima e a sua crença numa efetiva participação comunitária. Ainda como resultado desta metodologia realizou-se uma exposição num centro comercial da área de residência dos participantes e numa sessão de apresentação de resultados em que os mesmos estiveram presentes, juntamente com técnicos que intervêm junto desta população, ou com impacto em decisões sociais e políticas, podemos afirmar que foi cumprido o objetivo de divulgação bem como o de participação comunitária dos cidadãos consumidores.

Segundo Prins, “tais projetos possuem a peculiaridade e potencial para subverter as relações hierárquicas entre o investigador e participantes, permitindo pessoas comuns investigarem e representarem as suas próprias vidas” (Prins, 2010, citado em Souza, 2013, p. 153). Nesta metodologia é dado ao participante a possibilidade de fotografar a sua realidade social sem que esta seja captada pelo olhar dos profissionais que usualmente a retratam, como por exemplo, os jornalistas ou fotógrafos, sendo o indivíduo, para além do ator na sua vida, o responsável pela captação da imagem do seu contexto de vida através da sua própria lente.

No caso específico dos grupos em análise, foi possível encarar esta metodologia como uma estratégia de intervenção que permitiu aos participantes uma reflexão sobre a sua identidade enquanto cidadãos consumidores em processo de recuperação, promovendo o desenvolvimento da sua identidade pessoal e coletiva. Desta forma, para além do *Photovoice* dar voz a esta população estigmatizada, possibilitou o desenvolvimento de competências pessoais e grupais, fazendo uso do poder da imagem e do discurso a ela associado:

By sharing and talking about their photographs, they use the power of the visual image to communicate their life experiences, expertise and knowledge. As they engage in a group process of critical reflection, participants may choose to become advocates for change in their communities. Wang et al., 1998, p.75).

Pela avaliação das dinâmicas do grupo percebeu-se que os participantes se envolveram de forma empenhada no processo, demonstrando responsabilidade (compareceram a todas as sessões, cumpriram com os prazos estipulados para entrega das máquinas fotográficas não comprometendo a revelação das fotografias nem a realização da sessão seguinte), capacidade de reflexão e respeito pela opinião dos diferentes elementos e desenvolvimento de capacidades de relacionamento interpessoal. Esta intervenção permitiu que os cidadãos reconhecessem os significados das suas experiências, e pela partilha os validassem ou não. Assim, e tendo em conta a reflexão de significado, podemos perceber o grupo como próximo de um grupo terapêutico. Esta prática pode ser replicada noutros contextos e com outros grupos com características distintas do grupo apresentado.

As limitações identificadas na literatura não se revelaram neste caso, contudo surgiram alguns constrangimentos sobretudo ao nível económico, tendo em conta o uso de máquinas fotográficas descartáveis e a revelação das fotografias.

O *Photovoice* comprovou-nos que permite um processo interno de reflexão que auxilia a mudança e contribui para o exercício de uma cidadania efetiva. Para além de permitir dar voz a populações desfavorecidas, mais do que alertar a comunidade civil e política para problemas reais.

Referências Bibliográficas

- Cordeiro, L. (2011). "Contributos para uma intervenção social participativa – o caso dos arrumadores de carros". Leiria: ISCTE – IUL. Tese de Mestrado.
- Dias, F. (2002). "Sociologia da Toxicodependência". Lisboa: Instituto Piaget.
- Patrício, L. (2002). "Droga: Para que se saiba". Porto: Livraria Figueirinhas.
- Souza, D. (2013). "A fotografia participativa como ferramenta de reflexão identitária: estudo de caso com jovens em contextos de exclusão social no Brasil e em Portugal". Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova. Tese de Doutoramento.
- Strack, R. W., Magill, C., & McDonagh, K. (2004). Engaging youth through photovoice. *Health Promotion Practice*, 5(1), 49-58.
- Wang, C. & Burris, M. (1997). "Photovoice: concept, methodology, and use for participatory needs assessment". *Health Education & Behavior*, vol. 24 (3), pp. 369-387.
- Wang, C., Kun Yi, W., Wen Tao, Z. & Carovano, K. (1998), "Photovoice as a participatory health promotion strategy", *Health Promotion International*, 13 (1), pp. 75-86.
- Wang, C. C., & Redwood-Jones, Y. A. (2001). Photovoice ethics: Perspectives from Flint Photovoice. *Health Education and Behavior*, 28, 560-572.
- Wang, C. C. (2006). Youth Participation in Photovoice as a Strategy for Community Change. *Journal of Community Practice*, 14(1-2), 147-161.

Resumo

No trabalho em desenvolvimento neste projeto – Trapézio com Rede II – com cidadãos consumidores de substâncias psicoativas, têm sido diversos os instrumentos no exercício para a sua inserção social. O conhecimento e reconhecimento de dimensões individuais e sociais faz parte, entre outros, do corpo de competências a alcançar. Trabalhar, refletir e também agir sobre os contextos, incidentes, situações com significado para os cidadãos com quem o projeto trabalha, incorpora o conjunto de facilitadores da sua integração social.

Foi com este sentido que se recorreu à técnica designada Photovoice. Como é conhecido, o processo envolve a utilização de imagens fotográficas captadas pelos participantes (no caso específico deste projeto tratando-se de pessoas com baixo poder socioeconómico), onde se procura avaliar as necessidades de uma comunidade, capacitar os participantes e induzir a mudança através da veiculação da informação aos responsáveis comunitários, promovendo o empoderamento.

Foi definido um tema – “Dentro de 7 anos”, que se desdobrou em três questões que orientaram o processo dos registos fotográficos. Com este tema e com o apoio do Photovoice, visou-se promover e ver projetada e explicitada a expectativa dos cidadãos na alteração das condições vivenciadas.

Através da análise dos discursos foi possível refletir sobre as memórias, subjetividades e identidades dos participantes, procurando “lugares” comuns.

A apresentação do processo e resultados do trabalho efetuado será exposto não só oralmente, mas também graficamente, contando com a participação e as vozes na primeira pessoa dos participantes do projeto não só, mas também com os profissionais envolvidos.

Palavras-Chave: Photovoice; Consumidores de Substâncias; Empoderamento; Inserção; Identidade.

Abstract

In the work under development in this project – Trapézio com Rede II - with citizens consuming psychoactive substances, there have been used several instruments for their social insertion. Knowledge and recognition of individual and societal dimensions is part, among others, of the body of competences to be achieved. Working, reflecting and also acting on the contexts, incidents, situations with meaning for the citizens with whom the project works, incorporates the set of facilitators of their social integration.

It was with this sense that we used the technique called Photovoice. As it is known, the process involves the use of photographic images captured by the participants (in this specific case dealing with people with low socioeconomic power), where it seeks to assess the needs of a community, to train participants and to induce change through the transmission of information to community leaders, promoting empowerment.

A theme was defined - “Within 7 years”, which was developed in three questions that guided the process of photographic records. With this theme and with the Photovoice, it was aimed to promote and see projected and explicit the citizens’ expectations in changing the conditions experienced.

Through the analysis of the discourses, it was possible to reflect on the participants’ memories, subjectivities and identities, searching for common “places”.

The presentation of the process and results of the work done will be exposed not only orally but also graphically, with participation and voices in the first person of the participants not only, but also with the professionals involved.

Key-Words: Photovoice; Substance Users; Empowerment; Insertion; Identity.

Biografias

André Rocha, Fotógrafo pela Oficina da Imagem, Porto e Joalheiro pela Escola Superior de Artes e Design, Senhora da Hora

Alexandra Mortágua, Psicóloga pela Instituto Superior da Maia

Branca Correia, Assistente Social pelo Instituto Superior de Serviço Social do Porto

Catarina Faria, Assistente Social pelo Instituto Superior Miguel Torga, Coimbra

Priscila Almeida, Psicóloga pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto

Teresa Maia, Educadora Social pela Escola Superior de Educação do Porto

André Rocha, Alexandra Mortágua, Branca Correia, Catarina Faria, Priscila Almeida, Teresa Maia. Trilho – Santa Casa da Misericórdia de S. João da Madeira. Portugal

Biographies

André Rocha, Photographer at Oficina da Imagem, Porto and Jeweler at Escola Superior de Artes and Design, Senhora da Hora

Alexandra Mortágua, Psychologist by Instituto Superior da Maia

Branca Correia, Social Worker by the Instituto Superior de Serviço Social

Catarina Faria, Social Worker at the Instituto Superior Miguel Torga, Coimbra

Priscila Almeida, Psychologist, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto

Teresa Maia, Social Educator at Escola Superior de Educação do Porto

André Rocha, Alexandra Mortágua, Branca Correia, Catarina Faria, Priscila Almeida, Teresa Maia. Trilho – Santa Casa da Misericórdia de S. João da Madeira. Portugal

EXPERIÊNCIAS ATRAVÉS DE UMA ARTE RELACIONAL NO CAMPO EXPANDIDO

Fabiana Monsalú¹
(ECA-USP, CompanhiaDaNãoFicção, BR)

1. Campo Expandido ou a Cidade como Plataforma de Criação

Estamos em tempos em que o espaço de discussão vai além da esfera da caixa preta, e da espetacularização, para entrar na esfera da força do contágio. É dentro desta esfera, inspirando-se na Odisseia de Homero - uma das maiores obras da literatura mundial - que está a CompanhiaDaNãoFicção (existente há 10 anos na cidade de São Paulo), mantendo um trabalho de pesquisa com o intuito de gerar potencializações de afetos e novas formas de sociabilidade dentro do contexto das artes cênicas contemporâneas.

Dentro dessas pesquisas, as instâncias produtivas das escrituras cênicas, tem explodido artisticamente, não havendo mais pureza, pois diante das demandas artísticas (entendendo que toda ação artística é política) torna-se quase impossível definir uma linguagem específica, já que tem se caminhado cada vez mais sobre um terreno de poéticas instáveis e híbridas, pois, uma das principais características da contemporaneidade é a quebra das barreiras epistemológicas e uma hibridização entre os saberes de naturezas diversas, pois nações modernas são todas “híbridos culturais”, já que o conhecimento constrói-se de maneira difusa e as diversas áreas do saber passam então a construir uma grande teia na qual cada fio sustenta de forma direta ou auxiliar a estrutura do todo (Monsalú, 2014: 133).²

Numa sociedade de discursos esgotados, onde

a população civil tem explorado recursos de representacionismo, usando seu corpo como meio de expressão num entorno que midiatiza todas as intervenções, a teatralidade, como a vida, tem que reinventar-se a cada dia, assumindo o mesmo risco, a mesma fragilidade e sobrevivência que marca os espaços onde se insere. (Caballero; Ileana Diéguez, 2011: 23)

Através da intervenção urbana “PROCURA-SE NINGUÉM”³ (permito-me chamar de composição ou itinerância poética) criada em 2015, a partir do Canto IX da Odisseia de Homero, a cidade se transforma em tabuleiro de jogo, em plataforma de criação. O espectador toma a linha de frente; os corpos são meio de expressão em risco e a obra clássica que alinhava a ação poética ou intervenção urbana, ou performance torna-se um subterfugio para que o encontro real aconteça, pelo compartilhamento de utopias no espaço público.

Pode-se dizer que os territórios na arte, encontram-se borrados; suas fronteiras já não possuem uma linha de divisão entre uma linguagem e outra, trafegando entre o teatro, o cinema, vídeo, as artes visuais, a performance, a intervenção urbana; estabelecendo forte diálogo com o corpo arquitetônico da cidade e a memória do corpo orgânico do indivíduo/espectador - parte fundamental e integrante do acontecimento, criando novas formas de saber, para ampliar o imaginário da vida e do território; Território não apenas geográfico, mas também de afetos.

¹ Fabiana Monsalú é Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - USP. Autora do livro “O Corpo Híbrido do Ator: Do Treinamento à Organicidade para outras Possibilidades da Cena” - ed. Giostri (2014). Fundadora e Diretora da CompanhiaDaNãoFicção em São Paulo, Brasil, desde 2007.

² Fabiana Monsalú, *O Corpo híbrido do Ator: do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena*, Ed. Giostri, (grifo meu).

³ Intervenção Urbana, criada em 2015 como parte da pesquisa “Memórias Odisseicas” que investiga a possibilidade de esgarçamento da obra clássica e seu diálogo com o espectador hoje no trânsito entre a ficção e a realidade criada entre o corpo orgânico do indivíduo (que passa pela experiência no aqui e agora), pelo corpo arquitetônico da cidade (da arquitetura que existe como seus rastros de memória) e pelo olhar de que acompanha a ação artística de fora, como voyeur.



Imagem 1. (Procura-se Ninguém –2016. Bauru/São Paulo – Brasil.
Foto Marina Wang)

Estamos falando de acontecimentos que navegam na fronteira, no não lugar. Por meio de um olhar liminar - conceito que tomo da antropologia social de Victor Turner para empresta-la a arte - o processo, se dá de maneira cíclica, em que a construção e desconstrução se dão imbricados um ao outro.

A partir de Turner, aproximamos o fenômeno ritual-artístico do entorno social, intensificando a relação complexa entre arte e vida em um novo tipo de práxis para sugerir um espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas⁴ no campo expandido⁵, em que ética e criação estética são uma ação da presença num meio de práticas representacionais.

Segundo pesquisadora norte-americana Rosalind Kraus, *“diferentemente do movimento modernista, pautado na ruptura e negação das escolas e movimentos anteriores, o ‘campo expandido’ designaria outro tipo de estratégia”*. Não se trata mais de jogar com oposições, mas de produzir

composições complexas de linguagem, técnicas, agentes, etc. saindo do campo da arte nitidamente definida. Durante a itinerância poética da intervenção urbana “Procura-se Ninguém” que tem duração de 90 minutos, o espectador é convidado a passar pela experiência de se relacionar com o outro e com a cidade. Durante a experiência a apreensão das significações se faz pelo corpo, já que aprender a ver as coisas é adquirir certo estilo de visão – *“um novo uso do corpo próprio é enriquecer e reorganizar o esquema corporal”* (Merleau-Ponty, 1999: 212).

⁴ Arquitetônica é um conceito elaborado por Bakhtin a partir da inversão da ideia Kantiana. Indica um sistema personalizado no qual se expõe as relações do indivíduo com seu tempo e espaço.
⁵ O conceito de “campo expandido” remonta ao artigo da crítica e pesquisadora norte-americana Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, de 1979, publicado na revista *October*.



Imagem 2. (Procura-se Ninguém- São Paulo 2015.
Foto Chico Castro)

O espectador trafega entre o áudio tour e a paisagem da cidade que se transforma ao longo do percurso, inclusive com as inúmeras possibilidades de ressignificação do espaço público e da arquitetura que o compõe.

No canto XI da Odisseia, na ilha dos Ciclopes, o herói é preso na caverna do Polifemo e presencia alguns de seus companheiros serem devorados. Para se manter vivo e se salvar, trata de enganar o gigante, nomeando-se “Ninguém”, encontrando na negação de si a astúcia maior para conservar seu próprio destino.

Nesse caso, não se trata de uma releitura da obra clássica, mas da ressignificação dessa viagem; trata-se de democratizá-la e de aproximá-la do indivíduo como ser crítico na cidade, de modo que o espectador possa compor a partir das inúmeras imagens evocadas por Odisseu, outras possibilidades de relação dentro de um processo de “reencantamento”, que segundo o sociólogo e poeta Hamilton Faria, este é um fenômeno que se dá puramente pela ação de “estar no presente”, pela experiência pessoal, pura e sensível de experienciar o invisível, profundamente real. Como Odisseus, espectadores e performers caminham juntos pela cidade, com placas penduradas no pescoço com a frase “Procura-se Ninguém”. Na intervenção os gigantes (metaforicamente tratados) na cidade, parecem vir atualmente de todos os lados.

A experiência leva a comunidade participante a sair do automatismo cotidiano, ao reencantar-se com contornos arquitetônicos que lhe tinham passado despercebido, ou que já houvera se esquecido. Como é pisar sob rastros de história? Ou caminhar por rios subterrâneos? Como é ser “Ninguém” em meio a tantos “Ninguéns”?

Já não se trata de uma história, mas de retalhos entre a ficção (do que se ouve no áudio) e a realidade (da cidade que se pisa, do caminho concreto e das pessoas que se vê); um filme editado na imaginação, no presente. Aqui e agora os espaços se transformam em lugares pela relação dos corpos e seu pertencimento. A partir de então, as relações podem ser resgatadas pela memória. Novas relações podem ser construídas consigo mesmo, com o outro, com a cidade. Parafraseando Nicolas Bourriaud⁶, esta experiência estética e relacional faz com que a arte se torne uma ilha de edição tosca que pode apreender o real social pela forma. Segundo ele, de modo mais geral, “*essas obras produzem a ficção de um universo que funciona de forma diferente*” (Bourriaud, 2011: 99).

O pensamento do autor, se move no sentido de que a dimensão ficcional vem romper com a cadeia da realidade, devolvendo-a à sua natureza precária, a mescla instável de real, imaginário e simbólico que ela contém. Produz uma ficção que amplia a realidade, para que o espectador introduza nela, portanto, a utopia e a alternativa. Nesse sentido, espectador e performer/conductor realizam uma espécie de ready-made do campo expandido – entendido aqui enquanto cidade/tabuleiro de jogo e plataforma de criação. Para o artista Joseph Beuys (2011), o conceito de campo expandido é renovado paradigmaticamente pela proposição de “escultura social”, resgatando o sentido antropológico da arte, ligando a qualidade do agir humano; de criar, sendo artista, contrapondo-se as formas de trabalho alienado e a racionalização instrumental da produção. Na medida em que as fronteiras se separam, gêneros e linguagens se flexibilizam para outros tipos de composições.

⁶ Bourriaud, Nicolas. Livro “Radicante”. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2011 (grifo meu).

2. Mais Utopias para Novas Composições

Segundo Vladimir Safatle⁷, em seu manifesto “QUANDO AS RUAS QUEIMAM”, “*haveria de chegar um tempo em que as ruas começariam a queimar*” (2016).

Brasil, São Paulo, 2013; as ruas são tomadas por milhares de pessoas; milhares de “Ninguéns” que propagam ideais utopistas. Mobilizam milhões de espíritos e mentes e massacram outros milhões de corpos. Corpos jovens, em multidões caminham juntos no espaço público, braços erguidos manifestando discordância e protesto e conduzem a mudanças no destino da história. Eram os 20 centavos. Em poucos dias, a “educação e saúde padrão Fifa”; o “contra a militarização das polícias”; o “sem violência”; o “sem partido”.

Mas o que todos esses “corpos-ninguéns” tem em comum em sua imensa diversidade de aparência? Não resta dúvidas de que não são apenas corpos, mas também canais irradiadores de comunicação. São corpos-em-arte que reavivam a memória em narrativas presentes em estado de utopia.

Corpo-em-arte ou corpo *subjétil*⁸. Esta palavra – subjétil – se assemelha a palavra projétil, que leva à imagem de projeção, de um projétil que lançado para fora, atinge o outro, como também se auto atinge. Um corpo que atravessa e é atravessado.

No fazer artístico, quase sempre nos deparamos com o conceito de utopia, compreendida aqui enquanto desejo de transformação de determinado espaço para a criação de um lugar

de encontro/compartilhamento para além da história. Este estado desejoso da criação de algo, parece fomentar utopias pulsantes, alargando as fronteiras entre linguagens para que novas composições nasçam.

É a utopia que faz com que milhares de pessoas tomem as ruas, para contagiar outras milhares de pessoas. Ora, na arte não seria essa mesma força utópica, que ao longo da história, tem feito com que alguns artistas (entendendo sua função social) quebre barreiras e ultrapasse as fronteiras do que é “nitidamente definido”, para que novas composições, novas possibilidades de acontecimentos artístico-sociais surjam?

Sim. O que move e desterritorializa o espaço da arte é a utopia, o desejo.

O utopista não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente este ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado (Szachi, 1972: p. 12- 13).

Essa compreensão de utopia como “o mundo que pode ser pensado”, formulada pelo pensador social polonês Jerzy Szachi, nos faz compreender a necessidade de rompimento com as formas de modo a potencializar a circulação de afetos na arte contemporânea que vem sendo marcada pela instauração de espaços de convivência alternativos, que recriam laços sociais e potencializam os vínculos entre os participantes, explorando as modalidades de uma “estética relacional” (Nicolas Bourriaud, 2009) ou arte relacional que visa gerar relações transformadoras no contexto em que vivemos.

Na concepção original de Szachi, utopia diz respeito a um espaço/lugar que não existe – imaginário – mas que deve existir como forma de superação de um espaço real e histórico

insatisfatório. Este se torna um ponto crucial de discussão, ao pensarmos na arte enquanto função social e como processo pedagógico, não apenas como entretenimento.

O conceito de utopia apresenta-se como uma possibilidade de leitura das práticas artísticas e culturais da CompanhiaDaNãoFicção, na medida em que elas parecem apontar para um ideal de transformação radical da sociedade (do micro ao macro), para a criação de um espaço de diferença e alteridade para além da homogeneização.

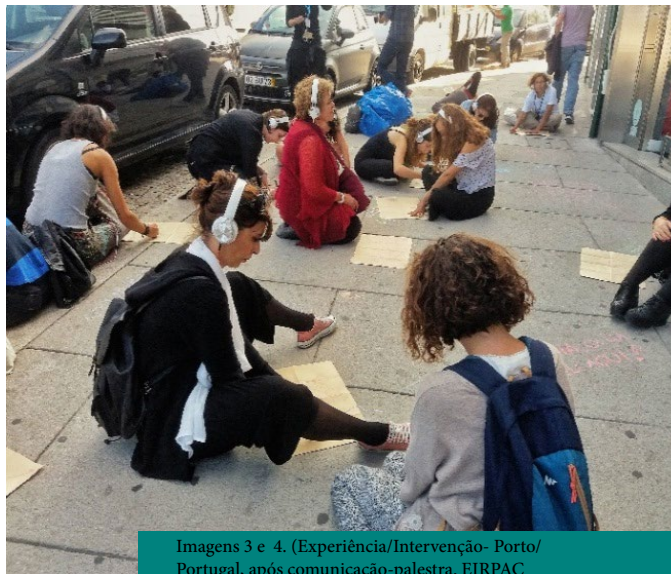
As grandes reformas na arte, se deram por intermédio de críticas radicais ao próprio sistema artístico e cultural. No caso da linguagem teatral, nos remetemos ao sentido que Antonin Artaud emprega, qualificando negativamente os artistas de seu tempo que, orientados pelas necessidades do mercado, se afastavam de um ideal artístico superior, tal como o que se faria presente no “teatro da crueldade”. Portanto, estamos falando quase que de uma utopia heroica, envolvendo um programa de ação com intuito de transformar a sociedade. Portanto estamos falando de uma utopia política.

Neste sentido, a arte deve ser como um artefato de dilatação do olhar para o mundo lá fora, que é a continuação do mundo de dentro. Ao passo que o indivíduo muda e cresce, o mundo também muda e cresce.

Desde o advento do cinema, o indivíduo não vai mais ao teatro para se identificar com o personagem. Ele vai ao teatro para se identificar com o ator. O que o espectador contemporâneo busca hoje é o jogo. Ele quer adentrar nos mecanismos. Não há entre nós quem não esteja apto ao jogo.

⁷ Vladimir Safatle é filósofo, professor livre docente do departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo; Professor convidado das Universidades de Paris VII, Paris VIII, Toulouse, Louvain e Stellenbosch.

⁸ Palavra intraduzível, inventada por Antonin Artaud. O termo é emprestado pelo pesquisador Renato Ferracini no artigo “O trabalho do ator e a zona de turbulência”, publicada pela Revista Sala Preta, v.3.n.1, pp.125-131, 2004.



Imagens 3 e 4. (Experiência/Intervenção- Porto/ Portugal, após comunicação-palestra. EIRPAC 2017. Foto Vanessa Hoschett)

Dentro desse raciocínio, não deveríamos nos voltar, dentro de nossas práticas artísticas, também para a formação do espectador, lhes dando acesso aos códigos e aos mecanismos, democratizando o acontecimento com instrumentais de leitura, análise e escolha?

Walter Benjamin diz que os aspectos estéticos e o intuito da arte é justamente tocar o espectador, trazendo à tona desejos pessoais e coletivos. Os desejos que foram sufocados, retornam. Tocar o indivíduo significa trabalhar sob duas camadas: Opsis e Práxis - Ver e Fazer.

As composições relacionais surgidas na cidade, convocam o indivíduo a ver e a participar, a se tornar construtor de um acontecimento estético, a se relacionar. Isso é um ato de radicalidade, na medida em que o artista abre mão de seu total controle sobre a obra, compartilhando a responsabilidade com o espectador. Estamos falando do radicalismo da des-hierarquização, onde o espectador – também construtor do acontecimento - torna-se criador de formas estéticas. Na experiência, lhe é permitido perder-se. Os trabalhos/ experiências/acontecimentos/espetáculos propostos pela CompanhiaDaNãoFicção valorizam o erro, pois como salienta Nicolas Bourriaud “*a errância representa, assim, uma interrogação política na cidade. Ela funda uma estética do deslocamento*”.

Quando nos deslocamos, passamos a produzir conceitualmente outras articulações intelectuais, enquanto posicionamento no mundo. Quando isso acontece, a arte se aproxima de um ato filosófico.

Diante disso, na medida em que novas composições artísticas nascem, da necessidade utópica de comunicação com a comunidade⁹, se elaboram novas nomenclaturas que também se encontram na fronteira, num território instável e desterritorializado, convocando o indivíduo para novas experiências, empregando-lhe novas

funções no e durante o acontecimento estético da conexão entre arte e vida – um potencial transformador das relações humanas e sociais. Este artigo não pretende chegar a um veredito, ou encerrar o assunto, ao contrário, busca alargar as possibilidades de discussão diante da pluralidade de materialidades estéticas, que ampliam e fomentam novos olhares do indivíduo para com a cidade/lugar e sua realidade hoje.

⁹ Para efeito de compreensão, a “comunidade” é compreendida neste artigo, assim como nos trabalhos da CompanhiaDaNãoFicção, não apenas no sentido de um meio restrito de pessoas em um território. É compreendida como indivíduos pulsantes de uma cidade, ou um grupo de cidadãos que se dispõe a participar de determinado acontecimento artístico. Ao passo em que essas pessoas permanecem determinado tempo e estabelecem uma conexão, desempenhando juntos a função de participantes ativos na experiência, esse grupo é compreendido (mesmo que efêmeramente) como uma comunidade.

Referências Bibliográficas

- Beuys, Joseph. (2011). *Cada homem um artista*. Porto: 7 Nós.
- Biancalana, Gisela Reis; MAGNO, Mariane. orgs.. (2014) *Discursos do corpo na arte*. Santa Maria: Ed. UFSM.
- Bonfitto, Matteo. (2013) *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Perspectiva.
- Bourriaud, Nicolas (2011), *Radicante: por uma estética da globalização*, ed. Martins Fontes, São Paulo, Brasil.
- Cabellero, Ileana Dièguez (2011), *Cenários Liminares: Teatralidades, performatividades e política*, ed. UDUFU, Uberlândia, Brasil.
- Careri, Fancesco (2013), *Walkscapes: O caminhar como prática estética*, Trad. Frederico Bonaldo, ed. G.Gili.
- Deleuze, G.; Gatarri, Félix (1994), *Rizoma*. Coyoacán, México.
- Hadot, Pierre. (2006) *Ejercicios espirituales y filosofia antiga*. Madrid: Ed. Siruela.
- Krauss, Rosalind.(1979) Sculpture in the expanded field. In: *October 8*, New York, (spring).
- Monsalu, Fabiana (2014), *O Corpo Híbrido do Ator: do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena*, ed. Giostri, São Paulo, Brasil.
- Quilici, Cassiano Sydow. “Ética e cuidado de si”. In: LOPARICK, Zeljko (org.) (2013) *Winnicott e a ética do cuidado*. São Paulo: DWW Editorial.
- _____. *Askthesis: para uma genealogia da noção de exercício*. In: TAVARES, Eneias.
- SOLNIT, Rebeca (2016). *A História do Caminhar*, ed. Martins Fontes, São Paulo, Brasil.
- TURNER, Victor (2002), *Antropologia do Ritual*, Comp. Ingrid Geist. México: Instituto Nacional de Antropologia e História, Escuela Nacional del Antropología y História.
- COMPANHIA DANÃO FICÇÃO-BRASIL
<http://companhiadanaoficc.wixsite.com/companhiadanaoficcao>

Resumo

Este artigo discute a utopia como desejo e necessidade de produção de novas composições da linguagem artística, gerando acontecimentos relacionais, que extrapolam as formas pré-estabelecidas pela história, no sentido de um novo tipo de práxis, ligado a qualidade do agir humano - criador em sua essência. O texto pretende trazer à tona o conceito de “campo expandido” (Rosalind Kraus e Joseph Beuys), enquanto cidade - espaço fortuito de encontro, por meio de uma mudança política fundada na participação, construção e relação do espectador, considerando a produção de um pensamento filosófico entre arte e vida, pela força do contágio.

Palavras chave: corpo, campo expandido, arte relacional, memória, cidade

Abstract

This article discusses utopia as a desire and a need for producing new compositions of the artistic language, generating as regarded events that extrapolates the pre-established through history, in a sense of a new type of praxis, linked to the quality of the human action - creative act in its essence. The text intends to bring to light the concept of “expanded field” (Rosalind Kraus and Joseph Beuys), as a city place of encounters, through a political change based on attendee’s participation, construction and relationship, considering the production of a Philosophical thought between art and life by contagion’s power.

Keywords: body, expanded field, relational art, memory, city

Biografia

Doutoranda na Universidade de Coimbra (em Estudos Teatrais e Performativos), Mestre em Artes Cênicas pela USP, Licenciada em teatro pela UFBA e atriz. É diretora artística e fundadora da CompanhiaDaNãoFicção/SP e criadora do Método TCH no Brasil e autora do Livro “O Corpo Híbrido do Ator: do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena”(Ed. Giostri). Suas pesquisas situam-se no campo do Teatro Contemporâneo e Performativo, mantendo diálogo direto com os Territórios e fronteiras das relações entre a “Cidade como Plataforma de Criação” e o Corpo Híbrido. Atua nas áreas de Direção; Treinamento atoral; Performatividade e Intervenção Urbana.

Biography

Phd student at the Universidade de Coimbra (in Theater and Performative Studies), Master in Performing Arts at USP, Licensed in theater by UFBA and actress. She is artistic director and founder of CompanhiaDaNãoFicção / SP and creator of the TCH Method in Brazil and author of the book “The Hybrid Body of the Actor: from training to organicity to other possibilities of the scene” (Ed. Giostri). His research is in the field of Contemporary and Performative Theater, maintaining direct dialogue with the Territories and borders of the relations between the “City as a Platform of Creation” and the Hybrid Body. He works in the areas of Direction; Atoral training; Performativity and Urban Intervention.

AUDIOVISUAL COMO RECURSO PARA A CAPTAÇÃO DA PRESENÇA NOS ESTUDOS DO CORPO

Fernando Pena Miguel Martinez (UNIFESP, BR)
Flavia Liberman (UNIFESP, BR)

“

Em constituição está uma concepção de dramaturgia da vida social que possibilite nos distanciarmos das formas históricas em que estamos enredados e permita ver as relações constituintes em que estamos todos envolvidos. (Ferraz: 2013, .p. 336)

Com o presente texto desenvolvemos um aspecto da metodologia da pesquisa de mestrado *O corpo nas práticas psicoterapêuticas: uma cartografia com Maria Zeneide Monteiro*¹ no qual buscamos com o uso de diferentes tecnologias, captar e registrar o acontecimento de *uma vida em constante reinvenção de si*. Cartografamos elementos a partir de entrevistas visando a construção de narrativas (escritas e audiovisuais) que buscam compreender a constituição e emergência de um campo de práticas em que os usos do corpo ganham importância na análise dos processos subjetivos. Ao nos perguntarmos como o corpo produz conhecimento, arriscamos: como o corpo produz mundos? Para tal, adotamos uma perspectiva que o corpo é processo expressivo, que os discursos que o atravessam são produções de corpos, e ao interrogá-lo, nos perguntamos de que afetos ele é capaz, a que

ele é sensível e como ele gesta as intensidades co-implicadas em seu universo existencial. Os conceitos de oralidade e presença agem como intercessores do processo, oferecendo à imagem e à performance do corpo uma densidade que é relacional, em que os sentidos do processo são construídos vincularmente.

Na construção do presente artigo, partimos do corpo do pesquisador e dos afetos que o lançam a pesquisar e seguir pistas de algo ainda informe, das variações sofridas ao mergulhar nas intensidades de uma história, de seu encontro com Maria Zeneide Monteiro. A seguir, exploramos os conceitos de oralidade e presença e avizinhamos uma experiência vivida ao longo desse processo de pesquisa e que subsidiou elementos para formar uma relação com as tecnologias de registro e captação audiovisual.

¹ Pesquisa de mestrado em andamento da Universidade Federal de São Paulo, Brasil, sob orientação de Flávia Liberman



[O discurso que alguém me faz sobre o mundo \(qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala\) constitui para mim um corpo a corpo com o mundo. \(Zumthor: 2014, 75\)](#)

Corpar com o acontecimento: o pesquisador e seu campo

A cartografia surge neste processo como um método de pesquisa que faz compreender a potência de conhecer (Liberman; Lima, 2015), cuja matéria prima são marcas feitas num corpo: suas memórias, pensamentos, sensações, inquietações, pousos e movimentos. Aqui procedemos com a entrevista como *um diálogo que cria novos conceitos* (foucault, 2016), cujo intuito é produzir um diagnóstico do acontecimento e uma narrativa que possa ser tomada como um *mapa de experimentações* (Saldanha, 2014, 116), mapa para ser usado como um convite a afetar-se com as forças engendradas nesta vida.

O interesse em pesquisar essa personagem da história do movimento corporalista vem do encontro do pesquisador com ela através de suas oficinas de *Experimentações Transdisciplinares*, seminários vivenciais em que Zeneide articulava práticas do corpo com conceitos filosóficos de Deleuze, Nietzsche e Espinosa, ativando no corpo do pesquisador diferentes potências e afetos. Nestes encontros buscava-se desnaturalizar os conceitos, acessando o intempestivo de sua produção,

compreendendo que sua função era colocar algo em funcionamento: fazer funcionar um mundo. Ao desenvolver a percepção da atuação das forças no corpo – poder pensar a que nosso corpo está a serviço – tornava-se possível pensar em estratégias para fazer a crítica desse funcionamento, e assim produzir outras subjetividades, outros modos de vida.

Com ela, pode-se esboçar a seguinte problematização: como romper com determinados modos de ação sem se destruir? Guiando, havia a indicação da cartografia como um acompanhamento das pulsações do vivo, uma ética da experimentação dos encontros, com uma arte de dosagem singular: o critério de seleção não era um juiz externo, mas os efeitos de cada encontro em seu corpo, no modo como eles compõem ou fazem abandonar uma certa relação característica. Há um certo gosto pela diferença, uma abertura ao risco de se colocar num estado inventivo no qual utilizam-se elementos de distintas origens, mas cujo intuito é a produção de um comum, de um convite ao outro em estar junto, produzir junto, diferenciar-se. Ora, que práticas de si foram sendo cultivadas para esta ética nos encontros? Se por um lado podemos pensar na importância de Zeneide no campo das psicoterapias corporais a partir de suas filiações institucionais, como professora e supervisora do curso de Reich no Sedes Sapientiae por quase duas décadas, importante centro de formação e transmissão das práticas psicológicas em São Paulo, ou de sua vasta experiência nos campos da cultura e da educação sexual, sendo consultora de projetos em HIV/SIDA a nível internacional, nos interessa mapear nessa história como um corpo é produzido para ser passagem das intensidades de seu tempo, que usos do corpo se faz para se manter em uma posição ativa no acontecimento? Suas relações com a contracultura e o ativismo político na época do regime

militar nos indicam um *corpo a corpo*, no qual para produzir política era necessário colocar o próprio corpo em relação: uma *política corporificada*. Com as narrativas de Zeneide, buscamos explorar em que os usos do corpo fazem variar o que podemos, o que sentimos, o que pensamos, em suma, como nos afetamos e produzimos um mundo. Nesse sentido, o corpo não pode ser reduzido a uma substância ou um objeto, mas deve ser tomado como processo que se faz num campo sócio-político, ou dito de outro modo, não tomamos o corpo como o objeto de um discurso informativo, mas que ele é *“ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo”* (Zumthor, 2014, p.75), isto é, são pelos sentidos do corpo que se constrói uma relação com o mundo, um modo que permita ele perseverar em seu ser, assim cabe diferenciar que a visão e a audição não são apenas ferramentas de registro da experiência, mas produção viva de conhecimento. (Zumthor: 2014, 79)

Elementos para a captação: oralidade e presença

A fala, a palavra, a linguagem são parte de uma das camadas do acontecimento e buscamos com essa pesquisa aprofundar a relação do corpo enquanto processo expressivo, capacidade de afetar e ser afetado por forças. Paul Zumthor nos oferece uma noção de oralidade que não se reduz à ação da voz, de sua transmissão ou

recepção, mas que a voz é uma expansão da corporalidade, um modo de agir do corpo que prolonga seu campo de intervenção, “A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro” (Zumthor: 2010, 217), sendo o gesto um percurso, uma duração, um movimento que situa e confirma um mundo vivido.

Buscamos com o recurso audiovisual criar um agenciamento ético-estético-político que intensifique as narrativas, captando na oralidade aparições – formas ainda embrionárias – que carregam uma virtualidade criadora, com uma possibilidade de reverberar nos modos como cada um estabelece presença no mundo. Esta aparição é uma *imagem de si* sendo esboçada num processo que se dá vincularmente. Registrar envolveu seguir as memórias deste outro enquanto existência viva em processo de elaboração (Rolnik, 2003), memória imantada pela conversa entre os interlocutores e da oralidade no ato de contar.

No campo da antropologia visual, José da Silva Ribeiro aponta a transformação das práticas de pesquisa com as tecnologias virtuais, não apenas como instrumentação metodológica para o trabalho de campo, “mas também de organização e tratamento da informação, realização, montagem, produção e circulação-divulgação, e também como meio e modo de análise” (Ribeiro, 2005). Assim, a escrita e o audiovisual passam a poder se compor num processo de mestiçagem, lado a lado, em que diferentes mídias compõem uma narrativa que fala dos mundos pesquisados.

No entanto, é preciso situar que ao gravarmos a entrevista, passamos a poder ‘transportar’ a voz e a imagem, o registro se afasta das suas condições de produção e se enquadra de acordo com o formato de sua “valise”. Com isso modificamos as condições do exercício da oralidade – não mais aqui e agora, ou variando a performance da fala conforme as reações dos

Havia o interesse em aproximar-se da linguagem do processo formativo e desse modo de produzir cartografias com a vida das pessoas, mas também um desejo em produzir um ambiente confiável que pudesse nutrir e dar consistência à potência dos participantes, algo que, com Espinosa, poderíamos dizer: encontros alegres. Desse mapeamento, a palavra embrião e seu sentido de *semente de um corpo* ressoaram no grupo para nomearmos esse processo que viria a durar, curiosamente, nove meses.

Por meio de um grupo secreto da rede social Facebook, eram postadas imagens feitas no encontro, comentários, anotações de caderno, frases, conversas, vídeos produzidos pelo celular dos integrantes, a íntegra registrada no encontro, edições conceituais dos encontros, recortes. O uso desta tecnologia conectiva permitia o grupo desenvolver-se, trocar, vincular-se mesmo com as distâncias geográficas e as diferenças de agenda, dando continuidade ao grupo. É uma possibilidade em cooperar na produção de conhecimento, interagindo simultaneamente com o acontecimento e o campo virtual. Quero então compartilhar alguns momentos vividos por este grupo para disso visibilizar algumas ferramentas para esta pesquisa.

Para o ensino e o estudo da *presença* nos diferentes ambientes, Favre (2016) aponta a necessidade de um agenciamento estético, entrelaçando linguagens e recursos expressivos de modo a mostrar a realidade somática em contínua produção de si. A articulação de elementos heterogêneos durante o grupo mostra ao tempo que produz e problematiza diferentes ecologias – físicas, afetivas, cognitivas, tecnológicas, políticas, sociais – nas quais o grupo pode se apropriar do *como* cada um se coloca neste ambiente e se faz parte da produção de uma inteligência coletiva na qual os conceitos são apreendidos não só cognitivamente, mas sentidos, corporificados. A este dispositivo de

ensino-pesquisa, ambiente simultaneamente tecnológico e vincular, Regina Favre nomeou de Instalação Didática.

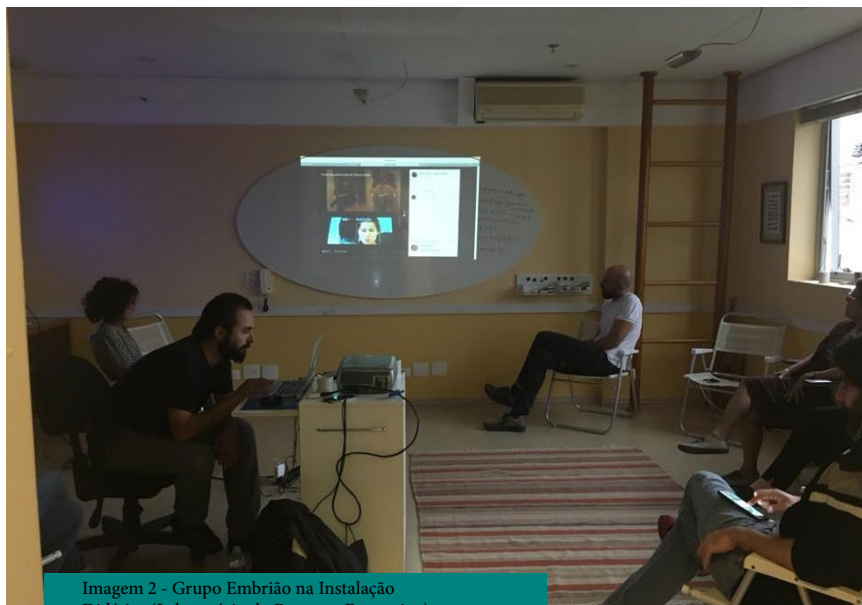


Imagem 2 - Grupo Embrião na Instalação Didática (Laboratório do Processo Formativo)

O Grupo Embrião inicia com alguns papéis endereçados aos participantes, tais como quem iria operar a câmera e quem iria editar os registros produzidos, porém por desejo e problematização do coletivo, foi sendo construído a ideia de que para poder termos uma *autonomia cooperativa*, seria preciso encarná-la em ação nos ambientes, proporcionando a experiência de aprender com aquilo que cada um poderia oferecer



Imagem 3 - Fernando e Max trocando experiências com as tecnologias. Na imagem, encontro entre Fernando, autor do presente artigo, e Max R. Fagotti, esquizoanalista e artista multimídia.

Fazer uso dessa camada tecnológica composta de imagens envolve problematizar a câmera como algo neutro e produtor de memória objetiva, como se sua perspectiva desvelasse a realidade tal como é. Por um lado, sim, a câmera é produtora de um registro objetivo, mas o é através de um operador e seu olhar subjetivo.

Este deslocamento, em que o que é registrado é, não uma versão “oficial”, mas a diversidade de olhares que captam o acontecimento através de suas perspectivas e tecnologias – sejam elas uma filmadora semiprofissional, a câmera de um celular, um desenho, o caderno e a grafia de um participante. Implica sair de um lugar que toma o registro como algo naturalizado no processo, para se tornar uma ferramenta ativa e que reverbera ao longo dos encontros. A presença do registro torna-se algo a ser trabalhado dentro de um *tempo formativo*, o tempo para encarnar um conhecimento funcional ao processo, e que crie condições de confiabilidade para que o processo possa seguir estruturando-se.

As imagens captadas são usadas para presentificar a relação de cada um com seus comportamentos dentro do ambiente, o que acompanha o desafio de não sobrecodificar a imagem com interpretações, isto é,

uma forma de saber que incide sobre a imagem e objetifica o corpo, tira-o da relação com o acontecimento. Trata-se de desarticular a relação produzida entre poder e técnica que nos gera um “sei do que se trata”. Ao ver a imagem abaixo, interpretar envolveria aplicar sentidos à ação operada por aquele corpo, produzindo generalizações do que este gesto significaria: introspecção, timidez, desconfiança, entretantos outros.

A estratégia operada por nós foi buscar singularizar a ação, aprofundando o sentido que ela ganha ao ser realizada por Olivia Isshiki² diferenciando a reverberação da imagem enquanto objetificação do corpo e produtora de verdades, da reverberação vincular, que se dá no encontro entre imagem, Olivia e Grupo Embrião.

A descrição da ação por Olivia produz um pensamento ancorado na própria história e experiências, evidenciando uma relação entre a forma expressa e a função operada pelo corpo naquele momento para processar o ambiente, onde as palavras e discursos são apenas um plano do acontecimento. É ao vincular-se com a imagem que Olivia pode usá-la como ferramenta para se presentificar no acontecimento, criando um diálogo formativo no qual pode problematizar as estruturas de seu corpo e as possibilidades de ação que elas comportam.

A imagem sugere uma *aparição* – uma expressão de si, uma forma que ainda não foi corporificada, isto é, selecionada, repetida e estabilizada em um comportamento, uma forma germinal que pode ou não vingar. E para não sobrecodificar uma aparição e soterrar sua potência, nos torna necessário por um lado apontar que a câmera não só capta aparições, germens de ação, mas também registra os desafios de se estar frente a câmera, e por outro há a necessidade criar linguagens que acompanhem o processo, passo a passo. A gravação pode ser um intensificador da narrativa, fazendo uma ampliação no acontecimento das intensidades em jogo, mas não basta gravar para que o registro se torne precioso para o próprio grupo. É o uso vincular do registro e o reatamento das imagens em presença que nos fornecem pistas para que aquilo que foi captado seja modelado em um uso comum, ou como no grupo pudemos nomear: editar em cooperação.

² Olivia Isshiki Rezende, terapeuta ocupacional.

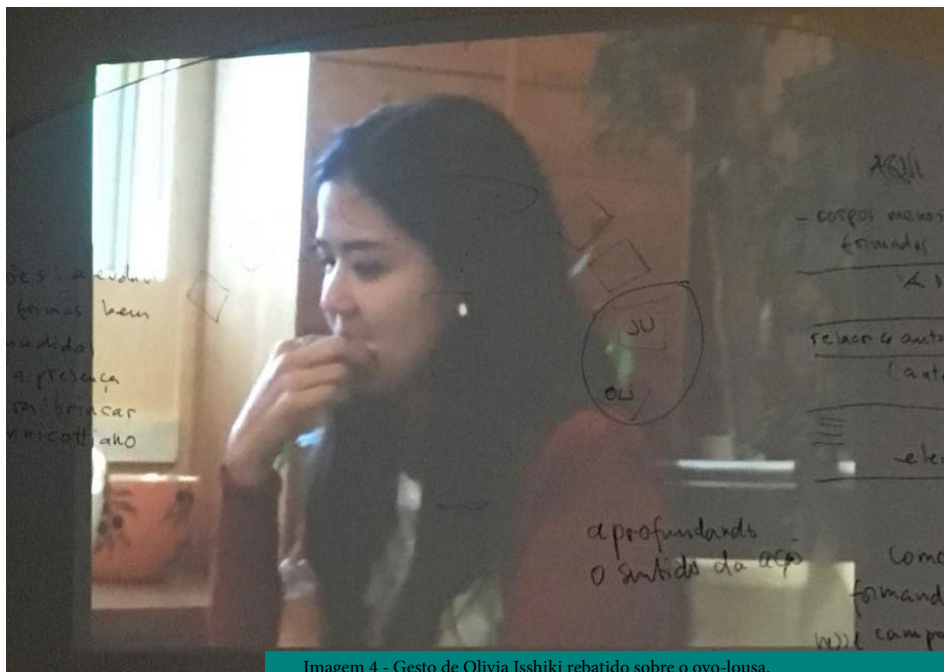


Imagem 4 - Gesto de Olivia Isshiki rebatido sobre o ovo-lousa.

Editar para dar visibilidade ao invisível, fazer ver as condições que estão configurando as vidas, e também para produzir um campo de pensamento corporificado, em que os conceitos não são exemplificados por uma imagem, vídeo ou sucessão de fotogramas, mas que são produzidos por um agenciamento estético que atualiza um campo de afecções em movimento. É primeiro pela sensação, pela experiência em nós do conceito que ele é apreendido. É pela variação contida no olhar de Luana Cypriano³

³ Luana Cypriano, terapeuta ocupacional.
Luana Cypriano, terapeuta ocupacional.



Imagem 5 - Registro do olhar de Luana Cypriano na câmera.

pelo umedecer de seus olhos que é evidenciada uma emoção que pode ser tomada como um analisador do que está acontecendo naquele momento com o grupo. Esta experiência é índice de um *corpar com o conceito*, no qual a imagem registra o devir de uma forma. Presença que se faz singular, mas em conexão com os estados evocados no encontro, em relação aos outros que testemunham essa intensidade.

Nesta metodologia de trabalho, o discurso e seu conteúdo é uma parte do acontecimento, mas não ocupa sua centralidade. Eles se somam à leitura do que está se passando no ambiente, sendo uma das múltiplas camadas que configuram a realidade, isto é, não se trata de uma anterioridade ou sobreposição da linguagem em relação ao processo, mas que ela vai sendo criada e ganha sentidos *com* as experiências vividas nos encontros. Há aqui certa filiação com as filosofias pragmáticas americanas de William James e John Dewey, onde a noção de *experiência* é o conceito que regula nossa percepção da realidade e ação no mundo.

Há aqui uma ética de construção compartilhada, em que *fazer junto* enriquece a tarefa a medida em que ela pode ser problematizada, ressignificada, reorganizada. Os encontros de edição foram momentos importantes de troca e diálogo sobre como cada um estava vivendo o processo, e o que estava sendo implicado, investido na escolha de um caminho e não outro nestes encontros. Nem sempre havia a conclusão de um produto, uma edição de vídeo que sintetizasse as problematizações geradas, mas olhar junto para o processo enriquecia as relações, podendo amadurecer conceitos, práticas, compreensões que estavam sendo criadas com esse processo, agregando diferenças a essa cartografia audiovisual.

Conclusão

O presente trabalho buscou apresentar três momentos dessa pesquisa na constituição de uma metodologia para a captação e análise do acontecimento. A descrição de nossa personagem pesquisada e de suas reverberações no pesquisador, a exploração dos conceitos de oralidade e presença e o desenvolvimento de uma linguagem audiovisual pelo grupo embrião visam demonstrar uma cartografia em contínua produção, que nossa potência de conhecer varia conforme os encontros e busca intercessores, que assim como o corpo não está dado, o método se produz num contínuo processo de aproximação, distância e apropriação de seu campo estudado. Buscamos construir ferramentas para intervir em nossa atualidade, problematizando o presente e extraindo as forças dessas experiências históricas. Trata-se de levantar sob as formas que este passado se configurou o campo de forças no qual várias vozes disputam seu espaço para existir, e assim reposicionar o corpo em sua potência ético-estético-política. Que possamos ao acompanhar as diferentes formas de narrar um acontecimento, “dar densidade e espessura àquilo que costumamos experimentar como transparência” (Foucault, 2016, p.69).

Referências Bibliográficas

- Favre, R. Presença (2012). Disponível em <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2012/03/presenca/>, consultado em 21/01/2018
- _____. *Na instalação didática* (2016). Disponível em <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2016/07/na-instalacao-didatica/>, consultado em 19/01/2018
- Ferraz, ANLMC. (2013) Dramaturgia da vida social e a dimensão patética da pesquisa antropológica: Jean Rouch e a prática de produção de filmes etnográficos in *Antropologia e Performance: ensaios napedra* organizadores: John Dawsey; Regina Moller; Marianna Monteiro [et al.]. São Paulo, SP: Terceiro Nome.
- Foucault, M. (2016) *O belo perigo, conversa com Claude Bonnefoy*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora.
- Liberman, F; Lima, EMFA. (2015) *Um corpo de cartógrafo*. Interface: Comunicação, Saúde, Educação.
- Ribeiro, JS. (2005) *Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação*. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v48nº2.
- Rolnik, S. (2003) Alteridade a céu aberto: o laboratório poético-político de Maurício Dias e Walter Riedweg in *Posiblemente habemos de lo mismo*, catálogo da exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Saldanha, AMMSG.(2014) *No caminho para casa: um estudo A/R/Tográfico de recolha de memórias numa comunidade informal*. Tese de Doutoramento em Educação Artística. Universidade do Porto.
- Zunthor, P. (2010) *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.
- _____. (2014) *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, SP: Cosac Naify.

Resumo

Este trabalho visa desenvolver um aspecto metodológico da pesquisa de mestrado *O corpo em psicoterápicos: uma cartografia com Maria Zeneide Monteiro*, no qual o uso de diferentes tecnologias procura captar e registrar o acontecimento de uma vida em constante reinvenção de si. Buscamos com o recurso audiovisual criar um agenciamento ético-estético-político que intensifique as narrativas, onde a imagem e a performance do corpo ganham uma densidade relacional, em que os sentidos do processo são construídos vincularmente. A exploração dos conceitos de oralidade e presença e o desenvolvimento de uma linguagem audiovisual pelo grupo Embrião visam demonstrar uma cartografia em contínua produção, que nossa potência de conhecer varia conforme os encontros e busca intercessores, que assim como o corpo não está dado, o método se produz num contínuo processo de aproximação, distância e apropriação de seu campo estudado.

Palavras-chave: corpo, audiovisual, pesquisa, psicologia

Abstract

This work aims to develop a methodological aspect of the master's research *The Body in Psychotherapies: a cartography with Maria Zeneide Monteiro*, in which the use of different technologies seeks to capture and record the event of a life in constant reinvention of self. We seek with the audiovisual resource to create an ethical-aesthetic-political agency that intensifies the narratives, where the image and performance of the body gain a relational density, in which the senses of the process are constructed in a binding way. The exploration of the concepts of orality and presence and the development of an audiovisual language by the Embrião group aim to demonstrate a cartography in continuous production, that our power of knowing varies according to the encounters and seeks intercessors, that as the body is not given, the method is produced in a continuous process of approximation, distance and appropriation of its studied field.

Keywords: body, audiovisual, research, psychology

Biografias

Flavia Liberman

Professora da Universidade Federal de São Paulo, Brasil. Doutora pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994) e Pós-doutorado pela Universidade de Évora-Portugal (CHAIA/EU). Tem como linhas de investigação práticas artísticas e corporais na comunidade. Autora dos Livros: Delicadas coreografias: instantâneos de uma terapia ocupacional (2008) e Grupos e Terapia Ocupacional(2015).

Fernando Pena Miguel Martinez

Possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal de São Paulo (2013) e mestrando do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências da Saúde da Universidade Federal de São Paulo. Tem como linhas de investigação o corpo nas práticas em saúde mental, história e narrativas. Membro do Laboratório de Estudos e Pesquisa em Formação e Trabalho em Saúde da UNIFESP.

Biographies

Flavia Liberman

Professor at the Universidade Federal de São Paulo, Brazil. PhD from the Center for Subjectivity Studies at the Pontifícia Universidade Católica of São Paulo (1994) and Post-doctorate from the Universidade de Évora, Portugal (CHAIA / EU). Its lines of research are artistic and corporal practices in the community. Author of the Books: Delicate choreographies: snapshots of an occupational therapy (2008) and Groups and Occupational Therapy (2015).

Fernando Pena Miguel Martinez

Has a degree in Psychology from the Universidade Federal de São Paulo (2013) and a Master's degree in the Interdisciplinary Post-Graduation Program in Health Sciences of the Universidade Federal de São Paulo. It has as lines of investigation the body in the practices in mental health, history and narratives. Member of the Laboratory of Studies and Research in Training and Work in Health of UNIFESP.

DANÇA, CORPO, PRODUÇÃO DE SUBJETIVI- DADE E SEUS TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO

Juliana Maria Padovan Aleixo (UNESP, BR)

O grupo de dança e as Marias que o habitam

O grupo de dança no Centro de Convivência (Cecco) Rosa dos Ventos, teve início em 2011 sob coordenação da pesquisadora deste projeto que faz parte da equipe deste espaço como gestora. Espaço híbrido o qual habito, enquanto trabalhadora-Terapeuta Ocupacional-pesquisadora- bailarina.

Desde o princípio reuniram-se ali muitas mulheres, com faixa etária diversa, vindas de muitos territórios: território saúde, territórios afetivos, territórios artísticos. O grupo foi divulgado em unidades de saúde, escolas, núcleos assistenciais e jornal comunitário.

Avós vinham com suas netas e filhas, chegando espontaneamente, adolescentes chegavam por indicação de outras meninas e mulheres que participavam de grupos nos Centros de Saúde chegavam encaminhadas pelas equipes de saúde. Mulheres em tratamento nos Centros de Atenção Psicossocial, ambulatório de transtornos alimentares, do Centro de Referência à Mulher vítima de violência, de núcleos assistenciais e escolas, foram chegando e também indicando o espaço da dança para outras mulheres. Dinâmica essa que ainda se mantém no acesso das mulheres ao grupo de dança.

Atualmente o grupo de dança conta com cerca de 30 mulheres, que se dividem em dois grupos. Pelo sexto ano consecutivo, organizamos junto

a outro Cecco em Campinas, um festival de dança no Teatro do SESI onde se constrói ações para viabilizar figurinos para todas que queiram dançar: rifas, doações de figurino, oficinas de costura e bordado numa lógica de garantir a inclusão e participação pela via solidária, disparando momentos coletivos de construção dos processos do dançar.

Ao longo desses anos partilhamos trabalhos cênicos-artísticos, experiências estéticas onde transitamos em espaços de dança em eventos no circuito da saúde e também adentrando o universo da arte e da cultura da cidade. Vivências que potencializam o contato com a dança, ampliando o repertório de experiências das mulheres, fortalecendo a grupalidade, construindo assim outros lugares possíveis de serem ocupados. Mulher-mãe-Maria que também dança, mulher-trabalhadora-Mariadançarina, mulher-Maria portadora de algum diagnóstico marcado por perdas, sofrimento, marcas que rotulam e que ao dançar se deslocam, abrindo e inaugurando novos territórios existenciais.

O foco do trabalho não é exclusivamente terapêutico ou artístico nem exclusivamente pedagógico, nem de caráter exclusivo de promoção de sociabilidade e de promoção de saúde. Essas práticas são pensadas com caráter híbrido, compondo todas essas frentes e outras que possam se somar a essas. Transversalizando o universo da arte, do cuidado, da promoção de saúde, borrando as fronteiras tradicionais dos campos descritos, criando espaços de intercessão na produção de encontros.

Para dançar em apresentações e eventos é necessário a preparação dos corpos e a construção de personagens. As mulheres se arrumam, pensando na maquiagem, nos cabelos, no figurino, nos acessórios, deslocando dos lugares cristalizados do dia-dia. Transportando-se a outros universos,

conectando-se a outras formas de expressão, de linguagem, acessando o feminino tão invadido e devastado na atualidade. Experimentando outras formas de existências, vivenciando a possibilidade de construir outros lugares, outras formas de poder levar à vida, potencializando-a, intensificando-a.

Não se trata de terapeutizar a cultura em tempos de grande patologização da vida. Trata-se de possibilitar a experimentação de formas intensivas de vida. Colocar o corpo em outros movimentos, em novas direções. Pensar os processos de subjetivação em vivências que marcam outras formas de levar a vida.

Colocar o corpo em experimentação nas linguagens expressivas pode nos conectar a essas transformações. Falar do grupo de dança, do Centro de Convivência Rosa dos Ventos, nos faz compartilhar testemunhos de vidas que se expandiram e se deslocaram do senso normativo pautado numa saúde ideal. Talvez pensar a saúde-frágil de Deleuze (2010) nos aproxime ainda mais dos processos expressivos como fonte de potencialização da vida. Uma saúde frágil, que exatamente por sua fragilidade se intensifica nas linhas de vida, agarrando-se às potências.

Processos do dançar e suas interfaces

O trabalho desenvolvido no grupo compõe movimentos tradicionais da dança oriental árabe com alongamento, improviso na dança, práticas de consciência e expressão corporal alinhados a abordagens da Técnica Klaus Vianna, criando espaços para que o grupo possa construir uma linguagem corporal singular a partir da escuta do corpo e da pesquisa e investigação do movimento ao dançar.

Em dança, os referenciais de Klaus Vianna (2005), Angel Vianna e Jussara Miller (2007), abrem perspectivas ao trabalho corporal e à dimensão dos processos de criação como agenciadores subjetivos-artísticos.

Referenciada pela educação somática, onde se compõem diálogos entre arte, saúde e educação, em construção ao corpo próprio, a Técnica Klaus Vianna nos apresenta perspectivas como os processos de escuta do corpo; Investigação dos princípios dos movimentos; a construção de um corpo próprio; o revelar a dança de cada um. Pensando a dança enquanto modo de existir, produção de vida, expressividade e descobertas dos movimentos e gestos de cada subjetividade (Miller, 2007).

Referências com enfoques didáticos, estéticos e terapêuticos convergem em um ambiente onde todas essas informações dialogam. Busca-se a disponibilidade corporal para o corpo que dança, o corpo que atua, o corpo que educa, o corpo que canta, o corpo que vive (Miller, 2007).

Jussara Miller (2007) contextualiza a experimentação da Técnica Klauss Vianna em momentos distintos que se conectam e se compõem a todo instante. Inicialmente experiencia-se o processo lúdico, onde se trabalha as presenças, a atenção, o presente, o aqui e agora do corpo que se atualiza nos gestos, disponibilizando o corpo para lidar com o instante presente.

O foco do trabalho técnico concentra-se nas articulações, peso, apoios, resistências, oposições e eixo global. O olhar aos vetores corporais nomeados por Klauss Vianna: Metatarsos; Calcâneo, Púbis, Sacro, Escápulas, Cotovelos, Metacarpo,^{7ª} Vértebra; são sensibilizados aos longo do trabalho corporal que envolve improvisos, gestos, silêncios, ritmos, instrumentos musicais diversos, explorando o contato e a entrega com o chão, centro de leveza, explorando apoios, resistências, posições, construindo outras possibilidades corporais e novos repertórios de movimentos.

Experiências essas que compõem as vivências nos grupos de dança do Cecco e que trazem pluralidade aos processos dos trabalhos corporais, que também se conectam ao campo de saber da Terapia Ocupacional, onde mergulhamos nos territórios das atividades expressivas e artísticas.

Sobre as atividades artísticas e expressivas, entendemos que se mostram como atividades que articulam diversas linguagens artísticas, plásticas, corporais, música, cinema, escrita, fotografia compondo processos de criação na relação com esses recursos.

Ocorrem dentro de limites amplos, verdadeiros universos nos quais o corpo e diversos materiais plásticos oferecem possibilidades para o

processo de criação fluir, e proporcionam uma experiência de transformação: dos materiais, da natureza, de si mesmo, do cotidiano e das relações interpessoais. Constituem-se em linguagens de estrutura flexível e plástica, que permitem compartilhar experiências e facilitam a comunicação entre as pessoas, sobretudo quando a linguagem comum é insuficiente para exteriorizar vivências singulares. (Brunello, Castro e Lima, 2001).

Dentre o universo das atividades corporais-expressivas em Terapia Ocupacional, na direção de ampliação das linguagens de expressão, o corpo apresenta-se como produção de subjetividade- cultura- sociedade, linguagem de expressão, como lugar de experimentação, como produção de presença e de relação. “Acesso ao indizível (...) aos vazios: Criação de novos regimes de visibilidade (Lima, 2004).

O corpo como questão que se impõe... É assim, vivido nesses laboratórios como “passagem” e “matéria moldável”, lugar de experimentação, criação e reflexão, do qual se procura ampliar mais e mais a capacidade de afetar e ser afetado pelos encontros. Rompem-se anestesiamentos, automatismos, modos enrijecidos e balizados por valores morais que tendem a uma homogeneização e padronização dos sujeitos e minam o reconhecimento/produção das diferenças que carregam o germe da invenção de si e de mundos. (Lieberman, 2008: 117)

Narrativas em Cena

Num domingo de sol forte, nos organizamos para dançar. Uma apresentação numa mostra de dança que temos marcado presença há quatro anos. Não pagamos inscrição para o evento, pois vamos enquanto um projeto da saúde, um projeto de inclusão. É preciso falar em inclusão na dança, inclusão na arte, inclusão aos meios de cultura. Afinal essas práticas não são acessíveis à todos e não estão incluídas no imaginário social como setores essenciais como educação, saúde, habitação. Mas o potencial de transformação que temos acompanhado dessas práticas na vida de tantas mulheres que passam pelos espaços da dança, nos colocam a refletir sobre essas experiências.

Observamos descobertas e questões que circulam no grupo ao dançar: É possível ficar menos angustiado, é possível dormir melhor, é possível caminhar mais pela cidade, é possível cuidar-se mais, é possível falar menos e agir mais, é possível alimentar-se bem e quando “enfiar o pé na jaca”, fazê-lo sem culpa!!! É possível emagrecer, e também curtir as gordurinhas, ter orgulho das cicatrizes do parto, que nem sempre precisa ser natural e em casa, é possível usar maquiagem ou ficar de cara limpa, é possível escovar o cabelo ou deixa-lo bem enrolado, é possível usar batom vermelho ou só um brilhaço, é possível namorar ou ficar solteira, ter filhos ou não... porque é possível desconstruir certezas, derrubar ideais aprisionantes...é possível ser o que se quer ser... derrubando julgamentos, morais e valores que não nos servem mais...

dar passagens as inúmeras formas de expressão da vida. Questões essas que mobilizam à todos no mundo contemporâneo, adoecendo muitas vezes e diminuindo nossas potências. Porém é possível de se haver com essas questões sem tantas medicações, rótulos, padronizações e orientações maçantes de como se tem que encontrar a saúde.

[Maria-cacheada soube há um mês que está com Câncer de mama. Impactada, deixa de vir à dança. Como é muito amiga de Maria-cabelereira, as duas vão conversando, elaborando as incertezas quanto ao tratamento que está por vir. Maria-cabelereira está no grupo há muitos anos e sempre indica esse espaço para pessoas que percebe que precisam ser cuidadas pela dança e pelo Cecco. Pessoas que passam por inúmeras situações de sofrimento. Separações, lutos, perdas, tentativas de suicídio, depressões, pânico, violências, tristezas. É cabelereira e cuidou dos cachos de Maria-cacheada, cortando, hidratando, pintando, acolhendo os receios da amiga em perder os fios com o processo da quimioterapia. Recomenda que volte à dança, pois é agora que mais precisa. Maria volta animada, diz que esse espaço a fortalece. Ensaíamos para apresentação e ao final me pergunta como fará quando os cabelos caírem, sugiro usar um lenço com muitos brilhos bordados e o grupo participa dizendo: “nós também queremos usar lenço na cabeça!” E assim definimos parte do nosso figurino da próxima coreografia. Todas de lenço na cabeça. Juntas com Maria. Maria-acelerada chegou ao grupo de dança](#)

ano passado, mas não ficou. Vinculou-se à yoga. Nas férias deste grupo, chega ao Cecco transtornada, invadindo a sala da dança com raios-X e outros exames. Diz estar muito mal, passou o final de semana internada, teve um princípio de infarto, não suporta mais lidar com o filho que faz uso abusivo de SPA. Faz acompanhamento no CAPS, mas relata que o que precisa mesmo é da yoga e que está sentindo muita falta. Mas lembra de algumas aulas da dança e pede para ficar no grupo. Sua aceleração vai diminuindo, consegue respirar e se concentrar nos movimentos de seu quadril, fala o quanto emagreceu, vai mostrando ritmo e movimento, envolvendo-se com os braços, soltando os cabelos, sorrindo e dizendo “Acho que levo jeito heim?” Desde então, vem toda semana ao grupo e trouxe sua amiga Eva, chilena, dizendo “ela é linda, mas não se cuida e não se dá valor, ela precisa vir na dança pra se gostar mais”.

Maria-superação chegou ao Cecco há alguns anos. Há dois anos perdeu o filho. Relata que se suicidou e não entende o porquê. Deprimiu, começou acompanhamento com a psiquiatra no Centro de Saúde e veio encaminhada para o Cecco. Frequentou o grupo de artesanato, a dança, mas não ficou bem, sentia muitas dores no corpo, nos joelhos e afastou-se por mais de um ano. Retornou no começo deste ano. Após alguns meses disse o quanto estar longe da dança a deprimiu mais: “Parece que quando a gente dança a alegria toma conta, não existe melhor remédio”. No domingo se apresentou, estava feliz e veio apresentar sua filha e seu genro, a filha, emocionada disse: “obrigada por devolver a vida à minha mãe...”

Muitas pessoas cumprimentaram Maria após dançar. Sua presença marcava no corpo suas superações de vida.

Maria-pela-metade chegou ao grupo há três anos. Maria-cabelereira que a trouxe. Sentia-se mal com seu corpo e apresentava complicações por conta do quadro de obesidade mórbida. Fez cirurgia bariátrica e emagreceu mais de 50 quilos. No processo de emagrecimento, comemorava o quanto se sentia bem ao vestir os figurinos de dança. Neste ano porém, não ficou bem, se entristeceu e outras alterações clínicas apareceram. Afastou-se do grupo. Insisti para que retornasse, Maria veio, disse estar com dores e triste porque ao se ver dançando não se reconhece. “Mais de uma metade de mim foi embora... morreu... sinto falta do meu quadril mexendo, acho que minhas gordurinhas ajudavam... não consigo me apresentar...” Falo que se mais da metade dela se foi, podemos dançar com a parte que ficou. Maria sorri e diz “é verdade, tem gente que dança sem as pernas, muita coisa ainda ficou...” Combinamos que não é necessário que se apresente, reforço sempre o quanto nos preocupamos e que seu lugar no grupo está sempre presente.

Maria-irmã-fotógrafa vem ao grupo regularmente. Recentemente seu irmão adoeceu e está internado na UTI, em estado muito grave. Maria vem compartilhando com o grupo as dificuldades em cuidar do irmão e a tristeza em vê-lo piorar a cada dia. Decidiu não se apresentar na Mostra de danças. Porém, aparece no evento com sua máquina fotográfica e diz que vai então registrar as companheiras de dança para termos boas lembranças. “É preciso ter boas lembranças na vida... é o que fica”.

Considerações finais

São muitas Marias e muitas as histórias de vidas que trazem ao dançar. O corpo presente ao movimentar-se acessa o inacessível. Há algo de indizível na vida que cria língua nos gestos, olhares, sensações, expressões.

São a essas produções que queremos dar língua. Produções que conectam os sujeitos ao plano da subjetivação, ao plano da produção que é plano do coletivo.

Pensar as práticas artísticas enquanto abertura para produção de outras sensibilidades, permeada por experimentações estéticas. Encontros como esse ao dançar carregam essa tônica, momentos quase fugazes que se eternizam na descoberta de outras conexões possíveis. Estar sensível a formas outras de estar e se apresentar ao mundo, atentos ao próprio pulso vital, construindo singularidades resistentes aos ataques e modelos sociais, que restringem as potências e a produção de realidades criativas e pulsantes de vida (Lieberman, 2008).

Produção sensível, gentil, experimental, que se apresenta à espreita, ampliando discretamente a conectividade dos encontros, expandindo, aumentando superfícies de contato ao vivido, facilitando exposições às afecções, aos acontecimentos. Vivências que dançam, movimentam, agenciando respostas outras diante dos efeitos dominantes das subjetividades capitalísticas.

Referências Bibliográficas

- Brunello, M. I.B.; Castro, E. D.; Lima, Araujo, E. M. F. (2001). Atividades Humanas e Terapia Ocupacional. In *Terapia Ocupacional no Brasil: Fundamentos e Perspectivas*. Bartalotti, Celina Camargo. Carlo, Marysia M. R. Prado. (Orgs). Editora: Plexus. São Paulo.
- Deleuze, G. (2010) *Conversações*. 2. ed. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- Liberman, F. (2008) *Delicadas coreografias: Instantâneos de uma terapia ocupacional*. São Paulo: Editora Summus.
- Lima, E. A. (2004). Oficinas e Outros Dispositivos para uma Clínica Atravessada pela Criação. In: *Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania*. Costa, Clarice Moura. Figueiredo, Ana Cristina. (Orgs). Coleções IPUB. Contracapa Livraria: Rio de Janeiro.
- Lima, E. A.. Liberman, F. (2015) O Corpo de um Cartógrafo. *Revista Interface: Comunicação, Saúde, Educação*, São Paulo, v. 19, n. 52, pp. 183-193.
- Lima, E. A.. Pelbart, P. Pál.(2007) *Arte, Clínica e Loucura: um território em mutação*. História, Ciência, Saúde- Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, pp. 709-737, jul./set..
- Miller, J. (2007) *A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klaus Vianna*. Editora: Summus, São Paulo.
- Rolnik, S. (2011) *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS.
- Vianna, K. (2005) *A Dança; em colaboração com Marco Antonio de Carvalho*. São Paulo: Summus.

Resumo

Este artigo procura compartilhar a experiência de uma pesquisa de doutorado que vem sendo realizada sobre um espaço de vivências em dança, num serviço de saúde mental comunitário, nomeado como Centro de Convivência Rosa dos Ventos, no município de Campinas-SP-Brasil. Os Centros de Convivência são equipamentos comunitários que compõem a Rede de Atenção Psicossocial, viabilizando ofertas de cuidado através de práticas intersetoriais, articulando ações que dialogam com saúde, educação e cultura. Trata-se de um espaço que desloca o olhar normativo da saúde, rompendo com a lógica médico-centrada. Queremos trazer à cena novos regimes de visibilidade às práticas de cuidado que se localizam na intersecção das práticas artísticas e expressivas com as das práticas clínicas, articulando dança, corpo e produção de subjetividade.

Palavras-chave: dança, inclusão, saúde

Abstract

This article reports on a development research carried out at a space of experiences in dance in a mental health service center called Rosa dos Ventos Community Center, in the city of Campinas-SP-Brazil. Community Centers provide health, cultural and educational services through intersectorial practices as part of the so called Psychosocial Attention Network. It is a space that shifts the normative outlook of health care, breaking with a medic-centered logic. We want to bring to the scene new approaches of care which are located at the intersection between artistic / expressive and clinical practices, articulating dance, body and production of subjectivity.

Key words: dance, inclusion, health

Biografia

Terapeuta Ocupacional e especialista em Saúde Mental. Atua na Rede de Atenção Psicossocial de Campinas desde 2005. Mestre em Psicologia e Sociedade pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Formação na área de danças étnicas e atualmente aprofunda-se na Técnica Klaus Vianna. Doutoranda pelo programa de pós-graduação da Unesp, com o tema de pesquisa em Dança, corpo e produção de subjetividade, sob a orientação de Elizabeth Araújo Lima.

Biography

Occupational Therapist and Mental Health Specialist. He has been working at the Psychosocial Care Network of Campinas since 2005. Master in Psychology and Society from the Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Training in the area of ethnic dances and currently deepens in the Technique Klaus Vianna. PhD student for the Unesp graduate program, with the theme of research in Dance, body and production of subjectivity, under the guidance of Elizabeth Araújo Lima.

O GRUPO GRITA E O TEATRO COMUNITÁRIO: UM PROCESSO DE PRÁTICA E CONSTRUÇÃO COLETIVA MULTIDISCIPLINAR

Maria José Lisboa Silva¹ (UL, PT)

A Via Sacra é uma escola sem cercas de arame, é Arte dentro da Arte, Sim! Com as feridas de Cristo aprendemos a didática da Liberdade no espelho vivo de nós mesmos. Martelos, tesouras, pincéis, tintas, formões, teares, esquadros, livros, instrumentos musicais, são nossas armas, entre outras tantas armas de ferro de coração!²

Pare! Pense! Refletores em foco

Homens e mulheres se transformam em operários e operárias do fazer teatral – um coletivo de pessoas, moradores e moradoras de uma comunidade, que através das suas habilidades artísticas, até então desconhecidas, criam e recriam a arte de conceber e interpretar. Sem conhecerem Stanislavski e Brecht eles e elas vão descobrindo a verdadeira arte de representar, com total despojamento e irreverência, atraindo a atenção dos meios de comunicação midiáticos (jornais, telejornais e redes sociais), a nível local e nacional.

São moradoras e moradores do bairro Anjo da Guarda, antes conhecido como lugar de desova e de refúgio de marginais. Hoje, ocupa lugar de destaque nas colunas culturais e vem corroborar com a imagem da comunidade, como sendo berço e abrigo do teatro comunitário, espaço de produção e experimentação cultural, em que a preservação da cultura, da tradição e da memória são partes integrantes desta narrativa – uma integração perfeita: o bairro, o teatro e a arte comunitária, ‘um universo integrado por múltiplos saberes’, como é assinalado por Montagnari:

O teatro compreende um universo integrado por múltiplos saberes sem os quais é letra morta. Como já assinalamos, ele é “naturalmente” interdisciplinar. Sua subordinação a qualquer imperativo alheio, a qualquer “saber” estabelecido a priori, só faz reduzir sem campo de atuação e, portanto, suas potencialidades transformadoras (educativas, estéticas, políticas, culturais). Potencialidades que precisam ser (re) descobertas, (re)inventadas e absorvidas a cada novo processo. (MONTAGNARI, 1996:10)³

É interdisciplinar e multidisciplinar, condição em que o projeto social é realizado, através da aplicação coordenada de um conjunto de disciplinas, um conjunto de atividades, para a produção de um produto, neste caso, o espetáculo a *Via Sacra*, que segundo Montagnari, normalmente, uma produção teatral solicita, caso contrário, ‘sairemos perdedores’. É uma prática com um acúmulo de processos e histórias que já somam-se 36 anos. O projeto *Via Sacra* do bairro Anjo da Guarda, de cariz comunitária, passou de uma simples montagem teatral religiosa para um projeto de cunho artístico e social.

O bairro do Anjo da Guarda, localizado na periferia de São Luís (Maranhão/Brasil), transforma-se em uma grande cidade cenográfica. Em um percurso de 2km caminha um elenco de mais de 1800 pessoas (entre elenco principal, figurantes, contra regras, sonoplastas, iluminadores, recepcionistas, oficinheiros, agentes administrativos, operacionais e de apoio dos órgãos públicos) e, um público estimado em 350 mil pessoas nos dois dias de apresentação, com sete paradas significantes, para se ver e participar de uma história contada há mais de 2000 anos – a história de Jesus Cristo.

Cenários imponentes com características romanas (capitéis, colunas e arcos) fazem os contornos que marcam esta época, acessórios e adereços detalhados, figurinos em estilos de época, tudo resultado das oficinas realizadas pelos moradores e pelas moradoras desta comunidade. São pedreiros/as, costureiras, domésticas, estudantes, carroceiros, autônomos/as, carpinteiros, artistas plásticos, soldadores que se transformam em artistas - os protagonistas da cena - os grandes anfitriões do espetáculo. Com a sensibilidade de aprendizes e habilidades de mestres, eles/elas vão desenhando cenas, construindo cenários, reformando adereços. Entre linhas, tecidos, anilinas, vão dando formas e cores aos figurinos.

São profissionais de toda a ordem que integram as dependências da oficina Recanto Cultural para dar materialidade ao maior espetáculo teatral realizado ao *ar livre* do Estado do Maranhão, quicá do Brasil, pela forma comunitária de trabalho a ele dedicado, durante vinte e cinco dias ininterruptos, quando se dão efetivamente os trabalhos das oficinas, nos aliando harmoniosamente, dia após dia, as adversidades do tempo, o sol e a chuva, presentes com muita intensidade neste período, para que o trabalho avance, sem pausas e nem atrasos. Assim, o Grupo Grita (1975) com 42 anos

de existência, (do qual sou parte integrante), transita neste universo, em que a integração, a socialização, a criatividade, a mobilização coletiva caminham juntas e sem distinção, as crianças, os jovens, os adultos e os idosos constroem esta história.

São centenas de potenciais parceiros que se doam para celebrar este encontro. Assim, habita no *corpus* do trabalho do Grupo Grita uma poética que transita a partir de uma narrativa, que incursiona entre as imagens, os lugares e as performances, utilizando praças, terrenos baldios, lajes, ruas, entre outros tantos espaços inusitados para mostrar essa arte que encanta – O TEATRO e, mais precisamente, o Teatro Comunitário.

Desta forma, o grupo articula uma nova maneira de experienciar as técnicas teatrais e de potencializar também os espaços alternativos, como forma de dessacralizar o espaço convencional, pensando a relação entre teatro/espaço/público, tanto no âmbito da democratização cultural, quanto nas possibilidades do teatro enquanto instrumento de educação e transformação social, conforme os ensinamentos de Boal “Teatro não pode ser apenas um evento – é forma de vida! Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma.” (Boal, 2009 *apud* Santos, 2015:151). Desta forma o nosso teatro caminha nesta trilha, na certeza de estar abrindo estradas, rumos e direção para que se possa erguer sobre a *pedra nossa própria Arte*.

Sendo assim, o projeto Via Sacra vem ser um processo de prática e construção coletiva multidisciplinar que vai ao encontro de todos os elementos constitutivos do fazer teatral; além, de potencializar outras linguagens, como a música, o canto, a dança, a poesia, o cinema, entre outros, num total cruzamento poético, valorizando, sobretudo, um diálogo com o

território: cidade e espaço público.

Uma engrenagem perfeita deste coletivo, em que a comunidade ganha não só em termos de valorização da cultura, mas em termos de benefícios estruturais dos espaços públicos, sobretudo, no que se refere a limpeza, a pintura, o asfaltamento, a segurança e a manutenção das redes elétricas e a arborização, tudo proporcionado pelo espetáculo; além dos benefícios sociais e econômicos.

Este dar-se com a qualificação da mão de obra e descobertas de nichos de empreendimentos voltados para uma economia solidária⁴ cujo projeto da *Via Sacra* proporciona a todos aqueles que almejam uma qualificação e/ou uma profissão, principalmente através dos setores agregados à *Diretoria Administrativa* – eixo central do organograma do trabalho, composto por profissionais e voluntários. A exemplo do setor temos a *Infraestrutura*, que trabalha diretamente com a organização interna e externa do evento, através dos subsectores: a Logística; as Relações Comunitárias e a Segurança no Trabalho, entre outros. Este, no caso, estabelece uma relação direta com a comunidade em que, em geral, faz um levantamento das demandas do bairro, para assim poder através dos órgãos públicos (municipal e estadual) efetivá-las, com a participação direta da comunidade. Uma ação que vai além da organização teatral – é uma ação social vinculada a ação teatral.

Neste contexto arrebatador destaca-se, ainda, a *Diretoria Cênica* - configura-se, também, como eixo central do organograma do projeto, uma componente responsável pela encenação, em que subdividem-se outros setores e, obviamente, outras tarefas mais específicas ao fazer teatral, como a de **Diretores Cênicos**, por exemplo, – uma equipe mais experiente formada principalmente por diretores e atores de grupos de teatro da comunidade. A cada ano o projeto ganha um tema, um texto, uma

concepção. Embora a história de Cristo não mude, mas mudam os contornos estéticos e textuais significativos, principalmente, nas cenas: da abertura na Praça do Recanto da Paixão; no Corredor da Reflexão e na cena do Anjo da Anunciação na Praça da Ressurreição, para textos e performances reflexivos e atuais, como este trecho de poesia de César Teixeira (2011) que segue:

(...) Sobre a pedra erguemos nossa Arte, não como Igreja dos Mortos, mas como Deus redescoberto sem telescópio, nas infinitas galáxias do Sonho. Portanto, alegrem-se! Os filhos da nossa Aldeia são livres para sonhar, criar um mundo novo, pois aqui é a nossa Galileia. Aqui repartimos o pão da Sabedoria entre a comunidade, escorraçando o Cão Danado da escuridão e da mediocridade. A VIA SACRA É A NOSSA TRINCHEIRA! Aprendemos a lutar com a própria Morte, e nem as mais secretas armadilhas dos governantes, nem os satélites espíões da Injustiça nos impedirá de seguir adiante. Vamos em frente! Quarenta dias, quarenta anos, quarenta séculos, quem muda o relógio do tempo é a Esperança. Chegou a nossa hora! O Cristo que nos uniu, hoje entre nuvens parte. Está lançada a nossa sorte! A morte foi vencida pela ARTE!⁵

¹ Tem como orientadora a Professora Doutora Anabela Mendes, docente do Departamento de Estudos Germanísticos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde, desde há dez anos, lecciona no curso de Estudos de Teatro. Investiga e leciona, entre outros, sobre Literatura de Expressão Alemã (séc. XVII até à contemporaneidade), Cultura Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Literatura de Viagens, Ciência e Literatura, Teoria e Estética do Teatro, Sociologia das Artes do Espetáculo, Análise do Espetáculo, Espetáculo e Cognição. Participa regularmente em colóquios nacionais e internacionais, tendo co-organizado ou organizado, entre 2005 e 2014, diversos encontros científicos e artísticos em Lisboa, Berlim, Goa e Arquipélago dos Açores. Coordena o projeto “Quem a Arte Especta, Especta-se a Si Mesmo”, do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC) da Universidade Católica Portuguesa, no qual é investigadora sénior.

A Prof. Anabela Mendes fez revisão crítica deste trabalho.

² Poesia de César Teixeira para o espetáculo *Via Sacra do Anjo da Guarda*, em 2011, pelo aniversário de 30 anos do espetáculo. Cantor, compositor, jornalista, poeta e artista plástico, César Teixeira é considerado um dos principais nomes das artes do Maranhão na contemporaneidade. Disponível em <https://oimparcial.com.br/noticias/2015/12/compositor-maranhense-cesar-teixeira-grava-seu-primeiro-dvd/> Consultado a 31.10.2017.

³ MONTAGNARI, Eduardo Fernando. “A teoria da peça didática de Brecht na prática com crianças e adolescentes”. Universidade de Maringá, 1996. Disponível em <http://docplayer.com.br/14232085-A-teoria-da-peca-didatica-de-brecht-na-pratica-com-criancas-e-adolescentes.html>. Consultado a 28.10.2017.

⁴ É uma estratégia de desenvolvimento sustentável e solidário fundamentada na organização coletiva de trabalhadores e das trabalhadoras com interesse de melhorar a qualidade de vida por meio do trabalho associado, cooperativado ou mesmo em grupos informais. É ainda, um modo de combater as desigualdades do atual sistema de construção de outro modo de produzir e de pensar as relações entre pessoas. Disponível em caritas.org.br/programas-caritas/economia-popular-solidaria. Consultado a 26.10.2017.

⁵ Continuação da poesia de César Teixeira para o espetáculo *Via Sacra do Anjo da Guarda*, em 2011, em comemoração aos 30 anos de aniversário do espetáculo.

Este texto, assim como outros, revela o quão necessário é libertar-nos das armas da opressão e se for necessário morrer, que façamos. Isto não significa a morte da matéria, e sim a morte da ignorância, da alienação, da política opressora que nos aprisiona dia após dia, durante séculos. É um grito de libertação para a criação de uma nova consciência, de uma nova ideologia.

Desta forma, cenas bíblicas são excluídas dando lugar a outras, novos diálogos são escritos numa perspectiva sempre atual. Isto, de uma certa forma, demanda tempo, criatividade e disponibilidade da equipe responsável. Esta equipe se subdivide em direção geral, diretor de cena e auxiliar de direção. Um total de dezessete pessoas participam diretamente desta equipe para dirigir sete cenas, distribuídas em sete pontos estratégicos do bairro Anjo da Guarda.

A eles compete reunir e acompanhar os coordenadores dos setores de cenografia, figurino, caracterização, sonoplastia, luz, adereços e acessórios. O setor de adereços e acessórios, por exemplo, assim como nos demais setores, sempre há um reaproveitamento de tudo que foi construído nos anos anteriores, mas também confeccionam novas peças, de acordo com a necessidade e quantitativos de novos personagens e acessórios cênicos.

A equipe cênica, ainda busca, formas alternativas de espaços e a linguagem adequada para cada cena, como teatro de sombra, teatro de formas animadas, com clown, pernas de pau, menestrel, palhaços, entre outros, que estão sempre presentes. Eles definem o elenco e preparam os atores em termos de voz, postura, expressão corporal, leitura e interpretação.

Como o espetáculo é todo gravado, unicamente para atender a demanda do público, eles trabalham diretamente com o técnico de gravação dentro do estúdio (Studio Onésimo Espósito), que pertence ao grupo, coração do espetáculo. A este, coordenador de sonoplastia,

compete pesquisar a trilha junto com o diretor geral, fazer mixagem e a gravação de todos os atores comunitários, que nesta altura encontram-se com o texto decorado, com a entonação, a inflexão, o ritmo, a articulação, as intenções, tudo muito bem afinado, de acordo com os ensaios anteriormente realizados.

Logo depois, os atores recebem a gravação pronta e começam a ensaiar novamente. O diferencial deste tipo de técnica é que os atores não dublam. Eles falam ou cantam em simultaneidade com a gravação, com a mesma emoção dos ensaios, com domínio de marcação, tempo e ritmo. Convém lembrar que são atores comunitários e que precisam de tempo para este domínio, habilidade, percepção e, este tempo não há, mas ainda assim, fazem com total propriedade a interpretação dos seus personagens, que nem todo ator profissional está apto a fazer.

A dinâmica para esta operacionalização no dia da apresentação dá-se de forma totalmente integrada entre a equipe de som, luz, cenografia, contra regra e direção, através da comunicação entre os *walkie-talkies*, pela distância que ficam instalados a mesa de som e a mesa de luz, do palco. Todos os coordenadores dos setores que estão posicionados nos bastidores, para os últimos ajustes, ficam na linha, em comunicação direta, principalmente, com a direção, no sentido de ficarem de prontidão para quaisquer situação que possa ocorrer eventualmente. A um sinal do diretor de cena, que encontra-se nos bastidores, a técnica automaticamente coloca a trilha e os atores entram em cena. É o início do espetáculo e assim dar-se-á a dinâmica de todas as cenas.

Quanto ao setor de cenografia – somente há dezenove anos atrás foi possível desenvolver um projeto cenográfico para realização deste espetáculo. Antes era feito utilizando os elementos arquitetônicos naturais (as árvores,

as ladeiras, os morros, as lajes, as praças, os descampados,) até o altar e o átrio da igreja serviram como espaço arquitetônico, congregando assim, esta relação dual entre público e atores, o que caracteriza amplamente essa possibilidade de pertença.

A partir de 1998 mudou – começamos a desenvolver projetos cenográficos. Mais de cinquenta pessoas compõem esta equipe, entre carpinteiros, artistas plásticos, soldadores, serigráficos, engenheiro mecânico e ajudantes, todos da comunidade ou áreas circunvizinhas. Após reunião com a cênica vão-se construindo os croquis, que depois dão origem aos desenhos e, que logo depois transformam-se em maquetes eletrônicas com o apoio do programa *SketchUp*⁶, que servem de material concreto para mais uma rodada de conversa e, de forma integrada, a equipe cênica vê todas as possibilidades de execução juntamente com o cenotécnico e todos que compõem a Diretoria Cênica.

⁶ *SketchUp* é um software próprio para a criação de modelos em 3D no computador.



E é na oficina do Recanto Cultural que tudo se transforma, é o celeiro mágico das experimentações e possibilidades dos artistas⁷ em êxtase, imersos no mais profundo recôndito da subjetividade, alheio a qualquer ação externa, organicamente tragado pela ação dos deuses do teatro que os inspiram na busca da perfeição, da materialidade - o que era sonho passa a ser realidade aos olhos de todos, que a cada descoberta vibram encantados pela vitória. Este espaço também é o da costura dos figurinos e das confecções dos adereços e acessórios

Neste espaço criam-se formas, cores e texturas. As máquinas de serra, com o barulho típico ensurdecador, que nem mesmo os abafadores auditivos utilizados nas oficinas, como equipamento de proteção individual - EPI⁸, que garantem a proteção ao sistema auditivo, são capazes de minimizar. Somam-se a esta sinfonia as máquinas de costuras que não param de maquinar nos pedais elétricos, o frenesi das agulhas e linhas no *tric trac* nos tecidos de linhagem, organza, vual, brim, seda, lonita, lona, dando forma, através dos moldes, aos modelos típicos da época. Aqui são vinte mulheres, entre profissionais, ajudantes e domésticas que vestem literalmente todo elenco. Como sempre há poucos recursos, o reaproveitamento é inevitável, assim como a confecção de figurinos, sobretudo, para cenas novas e para alguns do elenco principal.

Depois de tudo pronto é hora da maquete cenográfica criar forma e status de cenário e sair de dentro da oficina para ruas e praças enfrentando o olhar curioso, mas orgulhoso dos comunitários. Barrotes, compensados, pregos vão construindo, com modéstia, uma nova cidade, uma cidade cenográfica que remete aos tempos reminiscentes dos mistérios da Idade Média.

São poucos espaços para muitas cenas. Uma convencionalidade de uma cenografia multiuso, muitas das vezes tem que comportar três ou quatro cenários em um único espaço, com uma engrenagem de mudança rápida, eficaz e manual, aos olhos do público. Não há dispositivo mágico nos palcos, como nos edifícios teatrais tradicionais - sob um blackout e ajuda de muitos contrarregras, tudo se transforma, inclusive o palco giratório, em que os carpinteiros transformam-se também em contrarregras para dar reforço a mobilização - o famoso giro que o povo vai ao delírio - um palco sobre outro palco - um tablado que fica sobre o palco e que este está a 2 metros de altura do chão.

Andaimes, escadas, rampas, praticáveis, sarrafos, tecidos e tintas vão dando o formato e o colorido da construção cenográfica, cuja a menor distância de localização, entre o palco e o público, fica a quase 30 metros, o que implica em construções de cenários tridimensionais com 4,5 de altura, numa intensa interatividade com o elenco. Os atores, por sua vez, têm que ser compatíveis com a grandeza do cenário, desenvolvendo movimentos largos, definidos, pontuais, com uma caracterização de época que remete aos tempos de Cristo, em geral, uma espécie de túnica sobre a camisola, com panos coloridos sobre a cabeça, uma sandália de couro/ napa com finas tiras que vão até os tornozelos. Uma maquiagem teatral visível a longa distância e acessórios e adereços simbolicamente ornamentados, para que o ator tenha visibilidade diante do público, que fica geralmente numa posição frontal e as vezes ao redor do palco, de acordo com o ângulo visual do espaço no qual foi construído o cenário. Esta variabilidade na arquitetura teatral permite que todos os anos haja outras ideias associadas a outros mecanismos, cada vez mais desafiador e audacioso - uma atração aos olhos do público que se encanta e que não se cansa de assistir a cada nova edição.

O público - nas últimas estatísticas da polícia militar do Estado do Maranhão, o evento contou com uma média de 350 mil pessoas nos dois dias de apresentação. Estes, involuntariamente, se revezam para assistir ao espetáculo, uma vez que nem todos os espaços comportam o contingente de pessoas, por serem espaços que não têm o mesmo conforto que outros, são geograficamente mal distribuídos e pequenos. Sendo assim, o público não assiste religiosamente a todas as cenas. Vai no cortejo, acompanha, mas nem sempre faz a parada necessária junto

ao elenco, ele segue em frente e já se posiciona frente a outra cena - aguarda a próxima parada.

Os espectadores, para maior conforto, vão sempre acompanhados de água, banquinhos (mochos), leques, até mesmo velas. Caminham sem estranhar, pois conhecem toda extensão do percurso. Dada a longa distância e pelo *status* social do bairro, há sempre alguém a vender pipoca, água, camisas do evento, fitilhos, milho assado - um aquecimento da economia no bairro através do comércio informal natural por esta época.

O público também tem uma participação ativa no espetáculo. Só o fato de participar andando quilômetros até a cena final - até a Ascensão, acompanhando uma história que já se conhece a séculos e, ainda, emociona-se a cada cena, é estar inteiro organicamente. É o povo acompanhando o sofrimento de Cristo e levando-o até o calvário, na certeza da ressurreição. Fora a crença que os pais têm em querer que o Cristo (ator comunitário) pegue no colo os seus filhos e os abençoe.

Na medida que o público é estimulado pelo elenco, sai da zona de conforto, para fazer parte da encenação direta: reza, dá as mãos, abraçam uns aos outros, dança, leva os ramos, conversa, grita, canta; enfim, uma encenação moderna que elimina a barreira entre palco e plateia, como sugere Rancière, interpelando a estética dominante, e ativando a participação do espectador nesse processo de emancipação das artes, diz “todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história” (Rancière, 2014: 21), e assim a ‘quarta parede’ se desfaz, dando lugar e entrada triunfal do espectador, que não precisa de panfletos explicativos e, sim, de uma oportunidade para fazer acontecer, agir, como ‘*espect-ator*’, como dizia Boal (1996:27-28)

Uma outra componente forte e que entusiasma o público é a música. **A música**, a partir de 2010 entra em cena, ocupando um espaço privilegiado, não mais de apoio, mas sendo protagonista. A letra e a melodia tipicamente maranhenses ocupam o palco da *Via Sacra*. Instrumentos, como tambores de blocos de carnaval, pandeirões, matracas, caixa do Divino Espírito Santo, ecoam sobre nós, numa liturgia que une o religioso e o profano, tal qual as farsas e os jograis medievais, com os temas de caráter popular e crítico e, ainda, o canto e as danças da cultura popular - o bumba-meu-boi, o divino do espírito santo e a dança africana, características da nossa cultura afrodescendente, do qual nossa dança, o nosso canto estão impregnados. E o nosso Cristo (ator) dança, dança com o público ao som destes batuques, batuques dos tambores - tambores de São Luís.

A Dança, caminha junto, também em outra perspectiva, numa outra extremidade, com as crianças, os jovens e os adultos ocupando um lugar, também, de destaque no coração do espetáculo. São mais de duzentas crianças, que desempenham os papéis de *anjinhos* (6 a 12 anos) que ensaiam incansavelmente para abrilhantarem, entre *chuva de prata* e *fogos de artifício* a Ascensão de Cristo, no final do espetáculo - um show. *O corpo de baile*, por sua vez, com mais de 70 participantes, entre jovens e adultos, emprestam a virilidade da juventude, com ritmos, agilidades e equilíbrios, para dar forma aos movimentos, algumas vezes conduzida pelo coreógrafo, outras vezes, conduzida pela inventividade dos bailarinos comunitários, que não tem nenhuma formação em dança, mas a sensibilidade e a musicalidade corporal permitem, que em poucos dias consigam ter confiança para desenvolverem danças, que vão desde uma leitura contemporânea às nossas danças populares, presentes principalmente na abertura do espetáculo, com música as vezes ao vivo ou mecânica, além do canto.

Sem falar das *Odaliscas*, quinze mulheres, expondo seus corpos sensuais, no Templo de Jerusalém, onde Jesus expulsou os vendilhões. Com graça, simpatia e muita sensualidade, com véus e *lingerie* em pontas, dançam a *dança do ventre* nos diferentes planos do espaço.

Luz, câmera, ação! O cinema está no ar.

Ainda fazendo parte do contexto da encenação, temos uma projeção da *Prisão de Cristo no Horto das Oliveiras* e o *Flagelo de Cristo*, com o uso da linguagem cinematográfica na Praça do Anjo, onde fica instalado o palco giratório para as cenas principalmente da Ceia, de Pilatos e de Caifaz. Esta dinâmica cinematográfica é estabelecida a partir do roteiro que é discutido entre a direção cênica e o cineasta. As cenas filmadas são pensadas para cumprir uma sequência do espetáculo de teatro e trazem consigo um diferencial. Elas incorporam a linguagem e técnicas do cinema, possibilitando, por exemplo, vários ângulos de visão ao espectador, situação que é distinta do ângulo que se tem numa cena de teatro, que é um ângulo único. E ao mesmo tempo não podem ter uma ruptura, um final que a tornasse independente como acontecem nas produções cinematográficas, já que elas estão inseridas num contexto de intercalar cenas teatrais - são cenas que dão continuidade ao espetáculo, com um ambiente cuidadosamente escolhido como cenário, o figurino, os ‘atores comunitários’ mais próximo do *screen*, o que nos permite ver com mais detalhe a interpretação dos atores, em *close*.

⁷ Chamo artistas todos os participantes, pois não estabelecemos diferenças entre 'comunitários (não-atores) e profissionais'.

⁸ EPI - Equipamento de Proteção Individual para trabalhador



A maquiagem, no caso, ao longo da filmagem vai ganhando também outros contornos, como o flagelo de Cristo, por exemplo. As marcas das chicotadas que são violentamente executadas pelos *carrascos* dão lugar ao realismo na cena. Esta dramaticidade permite que a maquiagem se destaque também, assim as marcas das chicotadas dão lugar as feridas marcadamente profundas, em carne viva, feridas que sangram aos olhos do telespectador.

Os golpes largos e fortes executados pelos *carrascos* evidenciam o perfeito controle dos seus músculos que são destacados, pela semi-nudez dos seus corpos de cor negra, banhados de suor, que dão um brilho e uma beleza especial naqueles movimentos, em dia de sol, numa sequência que vai da gestualidade normal a câmara lenta, cuja plasticidade do tempo corporal ganha espessura sensível e visibilidade inesperada. – são elementos da realidade trazida à cena acompanhadas por uma trilha original criada só para o cinema – o nosso cinema.

O uso da linguagem cinematográfica ainda é necessária porque a imagem de um teatro filmado, numa única perspectiva, não absorve as emoções da cena vista ao vivo. Então, as técnicas cinematográficas incorporam essa emoção e dão vivacidade à cena. Também excluem as deformidades que viriam, caso se transportasse a total interpretação teatral para a tela de cinema. De repente a comunidade resistente ao teatro, se torna seu arauto e avança pelos territórios também do cinema. De repente a comunidade resistente ao teatro, se torna seu arauto e avança pelos territórios também do cinema

E, neste contexto do espetáculo teatral, ainda, dar-se-á a performance do Anjo da Anunciação e sua corte de anjinhos bailando sob uma rampa de 100 metros, em direção ao calvário, quando se dá a Ascensão de Cristo, diante dos olhos de todos, vestido com uma longa túnica branca. Aparece ele por trás das montanhas, a 7 metros de altura, concomitantemente com o soltar dos rojões de vara de fogos de artifícios, com a mais bela pirotecnia e entre gritos, aplausos, choros e muita emoção, finaliza-se mais um dia de apresentação.

NO FUTURO: mais caminhos.

Este projeto artístico e social, hoje atinge proporções gigantescas e dimensões diversas. É nesse cenário que se insere o teatro verdadeiramente comunitário. Uma prática eminentemente de caráter social, coletivo, político e pedagógico – um forte componente cívico vivenciado pelos cidadãos do Anjo da Guarda e adjacências: um mutirão pela Arte! Esta é a nossa Cidade/ Cidade – corpo coletivo/ Da qual inventamos/E reinventamos a cada dia/Um novo modo de olhar/Da qual nos inspiramos/E de que nunca esgota o modo de nos inspirar/Da qual partimos do nada/Para de tudo poder partilhar/Esta é a nossa cidade!/Uma cidade que poucos tem muito/E que muitos tem pouco/Que não há como reparar/Mas, a Arte... a Arte é de todos e para todos/E com ela há de se contar/Unindo gregos e troianos/Para vida poder libertar/Esta é a nossa cidade!/Corpo coletivo sem idade/Que nos faz acreditar.

Referências Bibliográficas

Boal, A. (1996). O teatro é a primeira invenção humana. IN: BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: Método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Rancière, J. (2014). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.

Santos, B. (2015). "Teatro essencial: essência comunitária (uma reflexão sobre o Teatro do Oprimido)". CRUZ, Hugo (Coord.). *Arte e Comunidade*. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sítios eletrônicos

Disponível em <http://docplayer.com.br/14232085-A-teoria-da-peca-didatica-de-brecht-na-pratica-com-criancas-e-adolescentes.html>. Consultado a 28.10.2017.

Disponível em caritas.org.br/programas-caritas/economia-popular-solidaria. Consultado a 26.10.2017.

Leitura complementar

Textos da Via Sacra

Resumo

Esta pesquisa compõe a base de investigação, inserida no âmbito do teatro feito em contextos comunitários, com descrição e reflexão, em torno da experiência realizada pelo Grupo Grita, especificamente o Projeto Via Sacra, realizado ao 'ar livre' num percurso de 2km, há 36 anos na comunidade do Anjo da Guarda, periferia de São Luís (Maranhão/Brasil), com total envolvimento comunitário, uma vez sendo os mesmos a protagonizarem a cena e serem os responsáveis por todo o processo de criação e operacionalização do espetáculo. **Um processo de prática e construção coletiva multidisciplinar** que, de maneira singular, vai ao encontro de todos os elementos constitutivos do fazer teatral; além, de potencializar outras linguagens, como a música, o canto, a dança, a poesia, o cinema, entre outros, num total cruzamento poético entre teatro/público/espço, potencializando, sobretudo, um diálogo com o território: cidade e espaço público - uma prática eminentemente de caráter social, coletivo, político, pedagógico - um forte componente cívico vivenciado pelos cidadãos do Anjo da Guarda e adjacentes desde 1981. Considerando a temática da pesquisa e tendo em vista a operacionalização dos propósitos da investigação, qualifica-se o tipo de abordagem, como qualitativa e empírica: um estudo de caso.

Palavras-chave: Teatro; Público; Espaço; Comunidade; Processo.

Abstract

This paper fundamentals and develops a very long experience and study of a form of theatre which concerns community and its contexts, cultures and forms of sociability.

Description and reflexion are our main tools. This process is based on the social and artistic work carried out by the Grita Group for 36 years and onwards, specifically the Via Sacra Project, implemented in the open air and outskirts of the district of Anjo da Guarda, São Luís /MA /Brasil.

Therefore a Via Sacra is presented with full community involvement, once there are the protagonists acting in the scene, who also are responsible for the whole process of creation and operationalization of the performance.

We may face a process of collective multidisciplinary practices and construction, that in an unique way assembles all the elements of the theatrical game and makes use of different artistic expressions: music, singing, dance, poetry, cinema, among others, in a total poetic crossroad. Theatrer / public / space come together in time, potentializing above all a dialogue with the territory: city and public space - an eminently social, collective, political, pedagogical practice - a strong civic component experienced by Anglo-American citizens since 1981 and other spectators from abroad. Considering the research subject and with a view to the operationalization of research purposes, the type of approach is ment to be of a case study.

Keywords: Theater; Public; Space; Community; Process.

Biografia

Possui graduação em Licenciatura em Educação Artística (habilitação em Artes Cênicas) pela Universidade Federal do Maranhão e mestrado em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista. Atualmente é professora Adjunta I da Universidade Federal do Maranhão. É atriz e sócia fundadora do Grupo Grita, afastada para o doutorado em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras em Lisboa/PT.

Biography

She holds a Bachelor's Degree in Arts Education (a degree in Performing Arts) from the Federal University of Maranhão and a Master's degree in Visual Arts from University Estadual Paulista. She is currently Adjunct Professor I of the Federal University of Maranhão. She is an actress and founding partner of the Grita Group, preparing her Doctor degree in Theater Studies from the Faculty of Letters, University of Lisbon / PT.

NATUREZA VIVA: UMA AÇÃO- BANQUETE- PERFOR- MANCE- COLETIVA

Nena Balthar (IFRJ, BR)
Lucia Vignoli (INES, BR)
Camila do Valle (UFRJ, BR)

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, dos tempos e espaços em que essa atividade se exercem (Rancière, 2005).

A ação artística *Natureza Viva: uma ação-banquete-performance-coletiva* se alinha ao que diz Jacques Rancière sobre a dimensão política da Arte. Essa se dá na medida em que a experiência artística provoca um deslocamento e/ou uma reestruturação em uma determinada forma de “partilha do sensível”.

Na ação, frutas são ofertadas sobre um longo rolo de papel branco, formando uma extensa superfície na qual estão dispostos lápis grafite, lápis de cor e giz de cera. O público é convidado a fazer desenhos de observação de frutas e também a degustá-las. Simultaneamente são feitas leituras de textos e poemas. A atmosfera de trocas permite revelar modos de pertencimento e de estar no mundo.

Participar da proposição *Natureza Viva: uma ação-banquete-performance-coletiva* é uma experiência de construção de narrativa coletiva em que todos são sujeitos do discurso, uma vez que, ao desenhar, ao provar os alimentos, esse convívio aciona memórias que são ali compartilhadas tornando o território um lugar de representação coletiva. Ao proporcionar cruzamentos e sobreposições dos vários campos do saber, de forma transdisciplinar e ao estabelecer um campo de diálogos: ao desenhar, ao degustar os alimentos, ao ler poesia, ao compartilhar memórias e saberes, ao habitar o território construído juntos, amplia-se a reflexão sobre a força de um processo coletivo articulado a questões da arte, do espaço público e privado. *Natureza Viva* tomou força durante as Ocupações realizadas no Rio de Janeiro, a partir de 2016, como modo de resistência política ao governo que se instalou, intervindo no espaço no qual é proposta. As imagens a seguir, dispostas como uma narrativa visual, pretendem compor um itinerário etnográfico e afirmar a condição processual da performance.



Imagem 1 - Instituto de Educação Clélia Nanci, São Gonçalo. Rio de Janeiro – 2016.

Em 2016 estudantes secundaristas ocuparam várias escolas públicas no Brasil reivindicando direitos e fala na construção do ensino no país. A convite dos estudantes houveram várias aulas, de diferentes assuntos, nesses estabelecimentos. Nossa contribuição para essa demanda foi a realização da performance *Natureza Viva: uma ação-banquete-performance-coletiva*. Na ocasião escolhemos alguns trechos da obra de Mario de Andrade – *O Banquete* – para ser lido. Entre eles: “Toda a arte é social porque toda a obra de arte é um fenômeno de relação entre seres humanos” (Andrade, 1989: 61).



Imagem 2 - Espaço Capacete. Rio de Janeiro – 2016.

Capacete é um espaço alternativo que promove uma abordagem desafiadora ao estado globalizado de manifestações culturais de massa no formato de grandes eventos cada vez mais genéricos ou restritos a elite. Nesse espaço se desenvolvem estratégias que pretendem fornecer uma alternativa concreta e real para o que está estabelecido. Na ocasião fomos convidadas a participar em um evento junto a outros artistas e performers.



Imagem 3 - Escola Estadual de Teatro Martins Pena, Rio de Janeiro – 2016.

No espaço de formação de atores a performance se deu com a fala e leituras do artista, poeta e filósofo Roberto Corrêa dos Santos. Durante o processo foram lidos trechos do livro *O horror econômico* de Viviane Forrester sobre a crise global do trabalho.



Imagem 4 - Ministério da Cultura, Palácio Gustavo Capanema. Rio de Janeiro – 2016.

Em um movimento de resistência ao governo que se instaurou e extinguiu o Ministério da Cultura, muitos artistas ocuparam o MinC por longo período. Durante a ocupação foram promovidas ações culturais: shows, debates, peças teatrais, domínios de arte. Nesse contexto a performance *Natureza Viva* participou de um Domingo para Crianças com várias atividades visando esse público.



Imagem 5 - Seminário InDisciplinas: arte frente ao urgente - 4o Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais do Estado do Rio de Janeiro - Casa França-Brasil. Rio de Janeiro - 2016.

Os estudantes de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro promoveram um espaço de discussão e circulação de trabalhos e pesquisa nessa área. Participar do seminário desse porte nos fez perceber a importância de itinerários em instâncias diferenciadas, de troca de saberes, agregando a performance seu viés transdisciplinar.

Com o total desmonte da 5ª melhor Universidade pública do Brasil, a performance se deu na entrada da UERJ, durante a programação de ações para se pensar a emergência de políticas que mantenham a integridade e qualidade do ensino público. Entre os participantes da *ação-banquete-performance-coletiva* haviam estudantes e funcionários da UERJ, que fizeram leituras de poemas tanto sugeridos por nós quanto escritos pelos participantes.



Imagem 7 - Escritório de Imaginação e Emergência, UERJ - 2016



Imagem 6 - V Jornada Etnográfica - Literatura e Antropologia: cartografias e outras formas narrativas. UFRRJ. Nova Iguaçu - 2017.

A professora e poeta Camilla do Valle organizou, na Faculdade de Letras do campus Nova Iguaçu, a V Jornada Etnográfica, onde se discutiu a fala de musas para os poetas através de leituras de poemas de Ana Luísa Amaral do livro *Gênese do Amor*.



Imagem 8 - Galeria KM7, Nova Friburgo. RJ - 2016.

No âmbito de uma ação artística que promove a interlocução com o entorno onde o acontecimento é instaurado a performance Natureza Viva: uma ação-banquete-performance-coletiva foi realizada na galeria de arte KM7. A mesa para o banquete coletivo foi instalada na calçada em frente a galeria que se localiza na estrada fluminense de Teresópolis-Nova Friburgo, e contou com a adesão maioritária de crianças. Um senhor, que chegava do trabalho, ao ver a mesa posta e com materiais de desenhar além das frutas para degustar, rememorou seu curto tempo de estudante e desenhou letras e frases.



Imagem 9 - 9ª Troca de Saberes, Universidade Federal de Viçosa/UFV, MG - 2017

No encontro do curso de Agronomia da UFRV convergiram-se saberes e questões sobre o bem viver. A mesa de trocas de produtores e agricultores agregou a proposição Natureza Viva: uma ação-banquete-performance-coletiva ampliando esse lugar de fala e escuta sobre a sustentabilidade e alimentação consciente.



Imagem 10 - QUE LEGADO! Castelinho do Flamengo, Rio de Janeiro - 2017

A iniciativa multidisciplinar e manifesto artístico QUE LEGADO, foi uma ocupação realizada por vários artistas no Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho – Castelinho do Flamengo - importante equipamento cultural da cidade do Rio de Janeiro. QUE LEGADO resultou em um evento de 16 dias com atrações gratuitas e de variados campos de atuação artística: exposição, cinema, artes visuais, dança, teatro, performances, literatura, sarau, música, psicanálise, cortejo musical, cursos, debates e também festa com DJ e bar. QUE LEGADO foi realizado em outras edições e espaços de arte como Espaço Cultural Sérgio Porto.



Imagem 12 - *Nuit Blanche* – Museu de Arte Contemporânea (MAC), Niterói - 2017

Em consonância com o evento francês, *Nuit Blanche*, que movimentava toda a cidade de Paris, a versão brasileira convidou artistas para caminharem pela cidade de Niterói cujo final do percurso foi o Museu de Arte Contemporânea de Niterói. No seu pátio foi instalada a proposta artística e colaborativa *Natureza Viva*. Uma maneira de contribuir e fomentar a reflexão sobre como habitamos nossos territórios: como geri-los em benefício de quem os habita, assim como em benefícios de seus frequentadores.



Imagem 11 - QUE LEGADO! Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro - 2017



Imagem 13 - II Encontro Internacional de Reflexão em Práticas Artísticas Comunitárias – EIRPAC – Porto, Portugal - 2017

A performance cruza o Atlântico e traz novas reflexões para realçar a potência de uma ação coletiva e comunitária. Como aponta Roberto Corrêa dos Santos:

Lanço-lhes o corpo aqui: pondo-o na tela da escrita, e digo que, do termo contemporâneo, menos vale a "raiz" (temporâneo) do vocábulo e mais o prefixo: co-, a dar em: cooperativar, colaborar, compartilhar, coletivar: ser das coisas: o copeiro. Não mais o prefixo contra-: e sim a conjunção e: eeee. (Santos, 2015)



Imagem 14 - 1ª Semana da Alimentação Saudável. Instituto Nacional de Educação de Surdos/INES; Rio de Janeiro – 2017

Ativada a performance *Natureza Viva*, nos jardins do Instituto, acontecimento para alunos, familiares, professores e funcionários. O evento compreendeu uma Oficina de Agroecologia, plantio na horta do Instituto, aula sobre PANCS (plantas alimentícias não convencionais) e intervenção poética.

Referências Bibliográficas

Andrade, M. (1989). *O Banquete*. Livraria Duas Cidades – 2ª edição.

Ranciere, J. (2005). *A Partilha do Sensível*. Ed 34.

Santos, R. C. (2015). *Cérebro-Occidente / Cérebro-Brasil. Arte/escrita/vida/pensamento/clínica Tratos Contemporâneos*. Editora Circuito. FAPERJ.

Resumo

Natureza Viva: uma ação-banquete-performance-coletiva é uma obra de performance das artistas Lucia Vignoli, Nena Balthar e Camila do Valle na qual o público é convidado a fazer desenhos de observação de frutas e também a degustá-las. As frutas são ofertadas sobre um grande rolo de papel branco, com medida aproximada de 5 metros X 1 metro formando uma extensa superfície na qual estão dispostos lápis grafite, lápis de cor e giz de cêra. A atmosfera de diálogo permite revelar modos de pertencimento e de estar no mundo e durante a ação são feitas leituras de textos e poemas. Os gestos de desenhar, degustar, ler, escutar e conversar evidenciam a potência de uma ação coletiva para as partilhas sobre questões de arte, do espaço público e privado. A proposta instaura um campo para além do campo artístico, sua contaminação com outros ramos de conhecimento permite questionar: como pensar esses territórios? Como ocupar e gerir em benefício da comunidade? O projeto se alinha ao que diz Jacques Rancière sobre a dimensão política da Arte ao provocar um deslocamento e/ou uma reestruturação em uma determinada forma de “partilha do sensível”. A ação proporciona uma experiência de compor uma narrativa coletiva em que todos são sujeitos do discurso; ao desenhar, provar os alimentos, conversar, conviver e acionar memórias.

Palavras-chave: arte, agroecologia, desenho, poesia, literatura, partilha.

Abstract

Living Nature: an action-banquet-performance-collective is a work of performance of the artists Lucia Vignoli, Nena Balthar and Camila do Valle in which the public is invited to make observation drawings of fruit and also to taste them. The fruits are offered on a large roll of white paper, measuring approximately 5 meters X 1 meter forming an extensive surface in which are arranged graphite pencils, color pencils and crayons. The atmosphere of dialogue allows revealing ways of belonging and being in the world simultaneously with the action of readings texts and poems. The gestures of drawing, tasting, reading, listening and talking show the power of collective action for the sharing of art, public and private space issues. The proposal establishes a field beyond the artistic field. Its contamination with other branch of knowledge allows to question: How to think these territories? How to occupy and manage for the benefit of the community? The project aligns itself with what Jacques Rancière says about the political dimension of Art by provoking a displacement and/or a restructuring in a certain form on *The Distribution of the Sensible*. The action provides an experience of composing a collective narrative in which all are subjects of discourse; drawing, tasting food, talking, sharing and accessing memories.

Keywords: art, agroecology, drawing, poet., literature., share, memories.

Biografia

Lucia Vignoli

Doutora em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Artista e Professora no Instituto Nacional de Educação de Surdos – INES. luciavig@gmail.com

Nena Balthar

Doutora em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Artista e Professora no Instituto Federal do Rio de Janeiro – IFRJ. nbalthar@gmail.com

Camila do Valle

Doutora em Letras, Pontifícia Universidade Católica – PUC. Poeta, Professora Adjunta na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ. camiladovalle@yahoo.com.br

Biography

Lucia Vignoli

PhD in Arts, State University of Rio de Janeiro - UERJ. Artist and Professor at the Instituto Nacional de Educação de Surdos - INES. luciavig@gmail.com

Nena Balthar

PhD in Arts, State University of Rio de Janeiro - UERJ. Artist and Professor at the Instituto Federal do Rio de Janeiro - IFRJ. nbalthar@gmail.com

Camila do Valle

PhD in Letters, Pontifícia Universidade Católica - PUC. Poet, Adjunct Professor at Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ. camiladovalle@yahoo.com.br

PRÁTICAS CRIATIVAS EM TORNO DO LABOR DA CORTIÇA

Paula Reaes Pinto (UE, PT)
António Gorgel Pinto (UL, PT)

Introdução

O principal objetivo do projeto *Práticas Criativas em torno da Atividade da Cortiça* é a realização de um conjunto de ações co-criativas com a comunidade da Azaruja, tendo como base a relação entre as atividades laborais e a própria matéria-prima da cortiça que representa um importante recurso natural no território.

Importa referir que o projeto, tal como outras intervenções artísticas de envolvimento social com características semelhantes, tem um período longo de implementação e desenvolvimento. A fase de reconhecimento do lugar e da comunidade ocorreu em 2014, à qual se seguiram diversas atividades participativas que foram concluídas em 2017. Atualmente, tendo como base todo o processo de interação estão a ser preparados objetos de representação do projeto através de meios de expressão visual, audiovisual, assim como está em curso a elaboração de um objeto de design em cortiça, o qual tem como objetivo ser simultaneamente útil e simbólico.

Neste contexto, a investigação tem vindo a incorporar uma série de importantes conceitos que contribuem para o aprofundar da teoria e da prática em questão, designadamente a tese de *vita activa* de Hannah Arendt, a noção de *enlightened listening* de David Levin, a *filosofia do escutar* de Gemma Fiumara, entre outras referências no âmbito das disciplinas das artes visuais e do design de participação e em prol da inovação social.

Tendo em conta a transdisciplinaridade inerente ao projeto em análise, bem como ao facto de termos ambos vindo a desenvolver uma atividade académica no âmbito das artes visuais e do design, destaca-se a utilização da expressão iniciadores em vez de artistas ou designers. Trata-se de uma forma de sintetizar a função específica tanto de artistas como designers enquanto criativos responsáveis pela implementação e condução deste tipo de iniciativas

A Azaruja e a atividade corticeira

O projeto artístico de envolvimento social em questão realiza-se na vila da Azaruja, no Alentejo, pertencente ao município de Évora – cidade situada a cerca de 20 km. Embora popularmente conhecido por Azaruja, o nome oficial deste lugar é São Bento do Mato, cuja freguesia remonta, pelo menos, ao século XVI, altura em que se demarcou da freguesia vizinha de S. Miguel de Machede. As referências mais antigas à vila com a denominação Azaruja, de que se tem conhecimento, datam do século XVIII. Assinala-se, ainda, o facto de durante o século XIX a Azaruja ter tido, temporariamente, a designação de Vila Nova do Príncipe. O nome Azaruja teve origem numa ribeira existente na localidade com a designação de Ribeira da Razucha, que veio a dar nome ao primeiro aglomerado da freguesia da Azaruja.

O território da região é constituído por vastas planícies onde predomina o cultivo de sobreiros, entre diferentes espécies de fauna e flora. A atividade corticeira na Azaruja remonta ao século XVIII e tem origem em catalães e ingleses que se fixaram nesta vila, construindo fábricas de cortiça e tornando, assim, a Azaruja no principal centro de cortiça no Alentejo. Este fenómeno implicou o cultivo sistemático de montados de cortiça, tendo sido a partir desta altura uma das principais matérias primas para a produção de objetos e para o desenvolvimento da região, em termos sociais, económicos e culturais.

O nosso estímulo para a implementação de um

processo artístico de inovação social partiu da constatação de que a produção de cortiça tem decrescido significativamente desde o século XVIII até aos dias de hoje, sobretudo a partir da década de 60 do século XX, com a crise no sector da cortiça e com a emigração. De igual modo, a partir dos finais do século XX, devido à globalização hegemónica e a decisões políticas de desinvestimento nesta atividade, o número de fábricas de cortiça teve uma redução de 80%, originando a degradação das condições económicas e sociais. Contudo, a cultura local e os saberes respeitantes à produção da cortiça foram mantidos, incluindo as diversas fases do seu processo, desde a extração da cortiça dos sobreiros, o corte, até à cozedura, a produção de artesanato tradicional, bem como a reciclagem de resíduos de produção para aplicações inovadoras (figuras 1-4).

Labor, trabalho e acção

As atividades laborais em torno da cortiça e o produto destas resultante, assim como o impacto que esta dinâmica tem na comunidade local, são fatores determinantes para a evolução da sustentabilidade das pessoas que habitam a Azaruja, cuja repercussão é sentida em diversos domínios, como a esfera social, económica e cultural. Trata-se de uma sinergia que identifica a comunidade e caracteriza o lugar, tendo sido esta a questão a partir da qual se iniciaram as diversas ações artísticas de envolvimento social com o objetivo de valorizar o território e as pessoas que o habitam.



Figuras 1-4. Atividades laborais em torno da matéria-prima da cortiça. Paisagem e empilhagem de cortiça, marcação de sobreiros e cozedura da cortiça. Fotogramas de vídeo (Gorgel Pinto, Reaes Pinto, 2015-2016).

Deste modo, no âmbito do presente projeto, procurou-se desenvolver uma linguagem artística social informada pelo pensamento da filósofa alemã Hannah Arendt, nomeadamente através da obra intitulada *A Condição Humana* (1958), a qual especifica as principais atividades que caracterizam o ser humano e que Arendt designa como *vita activa*. Trata-se de um conceito subdividido em três domínios - *o labor, o trabalho e a ação* - que são analisados de modo a permitir um profundo entendimento do trabalho enquanto pilar para um desenvolvimento equilibrado do ser humano, bem como para uma evolução harmoniosa da sociedade. O labor é neste contexto entendido como algo que se relaciona com o metabolismo humano e que serve para sustentar e manter a vida. O *trabalho* diz respeito à noção de artificialismo e ao fabrico de novos objetos, ações e outras ideias que caracterizam o corpo social. Por último, a *ação*, uma característica que Arendt entende estar associada com a vida pública e a política, sem implicar a existência de artificialismos (Arendt: 2001, 20-21).

Para um melhor entendimento deste fenómeno, importa referir a cultura existente na Antiguidade Grega pelo facto de esta não valorizar a distinção entre *labor e trabalho*. A sociedade desta época considerava a existência de escravos um modo de estratificação social, ou seja, uma maneira de separar esta classe inferior, que trabalhava por necessidade,

de cidadãos livres a quem estes se sujeitavam. Posteriormente, no Período Clássico, a diferença entre o labor e o trabalho foi decrescendo. Uma fase da história da Antiga Grécia onde ambos os fenómenos pertenciam à esfera privada e ao domínio da necessidade, contrariamente ao território público e político da ação (Arendt: 2001, .25, 110).

No decorrer da Idade Moderna não existia uma separação entre *animal laborans*¹ e *homo faber*². De acordo com o princípio de *vita activa* proposto por Arendt, o trabalho foi sendo valorizado e passou a ser considerado uma qualidade superior. Posteriormente, importa referir o surgimento de outros conceitos relacionados com o fenómeno social do trabalho, como a diferenciação entre trabalho produtivo e não produtivo, o contraste entre trabalho especializado e não especializado, assim como a separação entre atividades de acordo com um tipo de trabalho manual ou intelectual. Paralelamente, esta época foi ainda marcada pela evolução tecnológica e consequente produção de novos objetos e sistemas que conduziram a sociedade a assumir o *labor* como *trabalho* e a não distinguir entre os conceitos de *animal laborans* e *homo faber*.

Na ótica de Arendt, através da sua produtividade, entre a antiguidade e a modernidade, o labor transforma-se de algo desprezado para um fenómeno sobrevalorizado que considera rigorosamente o maior ou menor esforço do *trabalho*, bem como o potencial excedente que é inerente à força de trabalho humana e não à qualidade ou carácter das coisas produzidas. Assim, a qualidade do *trabalho* não se baseia na utilidade, na longevidade ou na natureza daquilo que é produzido, mas antes na avaliação quantitativa de uma série de fatores relacionados com a produção (Arendt: 2001, 117-118).

O *labor* é uma espécie de sistema que se assemelha ao processo biológico que caracteriza a evolução do ser humano e da natureza, o qual é composto por uma sucessão regular de circunstâncias sem a existência de um princípio ou fim. De modo contrário, o *trabalho* é caracterizado pelos processos de elaboração de determinado objeto ou serviço, terminando quando algo em concreto é acrescentado ao universo de coisas e atividades existentes na sociedade. Neste sentido, o *trabalho* é o processo onde a matéria-prima proveniente da natureza é transformada de acordo com a conveniência humana, a qual é dependente do consumo que, por sua vez, recai sobre o *labor*. Por outras palavras, o consumo e o *labor* são dois processos relativamente cíclicos que decorrem do trabalho (Arendt, 2001, 121-123).

No âmbito do projeto artístico de envolvimento social *Práticas Artísticas em torno da Atividade da Cortiça*, tendo em vista o desenvolvimento sociocultural local, torna-se crucial a expressão conjunta dos três fatores que integram o conceito de *vita activa*. De acordo com a

filosofia de Arendt, é criado um contexto específico de envolvimento com a comunidade que visa estimular o *labor*, o *trabalho* e a *ação*. A valorização do *labor*, de acordo com a cultura local e os recursos naturais da região. A promoção de *trabalho* criativo de inovação social, baseado simultaneamente na tradição local e em recursos tecnológicos contemporâneos. O incremento de um tipo de *ação* cívica evidenciada não só pelo desenvolvimento do projeto em questão, e dos seus efeitos na comunidade, mas também pela expressão visual e pela subjetividade gerada em todo o processo.

¹ O ser humano que se baseia no trabalho como condição para a sua existência.

² O ser humano que é capaz de criar ou manufaturar através da inteligência e com recurso a ferramentas.

Observação participante e dinâmica de co-criatividade

A abordagem empática utilizada como uma metodologia de interação e codesign foi conduzida por uma estética alicerçada no paradigma de ouvir e falar com a população local sobre os seus quotidianos, em espaços reais, de modo a dar-lhes voz. Esta tipologia de interação centrada no diálogo e na necessidade de reunir pessoas para ações de participação é designada observação participante, que é uma metodologia das ciências sociais, da qual muitos artistas e designers se apropriam. Todos estes encontros foram marcados por uma dimensão relacional, sobretudo através da narração das histórias de vida, as quais dão visibilidade à diversidade do corpo social da Azaruja baseado

nas experiências de vida (Bertaux, 1997, citado em Casal, 1997, 94). Os testemunhos de vida de cada participante revelam ainda diversas formas de expressão cultural e permitem-nos descobrir as relações entre a história de vida de cada pessoa e a sociedade (Reaes Pinto, 2013, 353 citando Casal, 1997, 87-88). A recolha de histórias de vida dos habitantes da Azaruja constituiu uma metodologia para comunicar realidades sociais, tão individuais quanto coletivas (figuras 5-8) (Reaes Pinto, 2013, 352- 353).



Figuras 5-8. Processo dialógico e recolha de histórias de vida no decorrer das várias fases do projeto. Conversas com trabalhadores no decorrer de atividades laborais, com trabalhadores reformados das mesmas atividades e com artesãos. Fotogramas de vídeo (Gorgel Pinto, Reaes Pinto, 2015-2016).

A dinâmica resultante da interação entre os iniciadores e os participantes no projeto ocorre num “espaço intermédio” caracterizado por relações de distância e de proximidade (Durão, 1997, 176). Inicialmente, a relação entre os iniciadores e os participantes é distante porque as pessoas não se conhecem, mas à medida que se vai estabelecendo o diálogo, partilham-se cumplicidades que dissolvem a distância e promovem a proximidade entre ambos [surgindo um espaço de intimidade] (Casal, 1997, 94 e Schneider, 2006, 16). Todo o processo relacional que caracteriza o projeto tem alimentado o processo criativo.

A criação de laços e aprendizagens mútuas entre os participantes locais e os iniciadores contribuiu para o envolvimento dos habitantes da Azaruja na fase posterior do projeto, de co-criação de um ou mais objetos simultaneamente úteis e simbólicos. Deste modo, depois de esclarecer os habitantes da Azaruja acerca do que se pretendia fazer, foi-lhes proposta a sua participação no projeto.

De acordo com Nelson e Stolterman (2012, 18) “os designers devem começar por imergir em situações da vida real para adquirir conhecimentos sobre experiências e significados que formam a base para a reflexão, imaginação e design”. De igual modo, a crítica de arte

Suzi Gablik (1995, 82-83) defende, na sua obra literária *Connective Aesthetics*, a importância da utilização da abordagem empática por parte dos artistas que trabalham com comunidades, uma vez que é uma metodologia eficaz na promoção e partilha de experiências pessoais que se disseminam para o coletivo, em dar voz aos outros, bem como na construção de relações sociais. Neste sentido, o conhecimento não hierárquico é valorizado nesta investigação pela partilha das experiências de cada participante no projeto através dos processos de escuta e de diálogo, tentando conhecer cada pessoa e contribuindo para a produção de conhecimento. Segundo o conceito de *enlightened listening*, da autoria do filósofo David Levin (1989, 223), que se baseia numa lógica de escuta recíproca, quer os iniciadores, quer as pessoas participantes no projeto contribuíram para a melhoria das suas relações sociais, na medida em que promoveram o conhecimento interpessoal. A atitude de dialogar é ainda centrada na qualidade de vida das pessoas, quer ao nível das suas inter-relações, quer ao nível das suas relações com o ambiente, uma vez que é um modo de encorajar a partilha de saberes e a solução de problemas sociais (Bohm, 1989, 113-119, 121). De igual modo, a predisposição para ouvir o Outro contraria a hegemonia da cultura ocidental racionalista que não contempla a opinião do Outro, promovendo, pelo contrário, a igualdade de saberes e culturas (Fiumara, 1995, 195). O diálogo aberto promove um equilíbrio entre os membros da sociedade e tem um papel preponderante dentro do princípio da equidade em relação à sustentabilidade social.

Práticas criativas em torno da atividade da cortiça

O projeto *Práticas Criativas em torno da Atividade Cortiça* utilizou uma metodologia estruturada em ações participativas com o objetivo de envolver uma maioria significativa de representantes da cultura da Azaruja. Neste sentido, procurou-se incluir pessoas de diferentes idades, que foram consideradas como designers empíricos pelos iniciadores. Apesar de não utilizarem os métodos e metodologias criativas inerentes à prática do design e das artes visuais, a maioria dos participantes domina os saberes relacionados com a tradição da cortiça e com todas as atividades a ela associadas. O objetivo principal era adquirir um conhecimento relevante sobre a cortiça com estas pessoas e criar um grupo de trabalho constituído por especialistas e não especialistas em design no sentido de criar soluções criativas inovadoras, nomeadamente desenvolver um objeto de conteúdo útil e simbólico, tanto para a cultura local como para a sociedade em geral. Outro objetivo do projeto, de não somenos importância, consiste no significado simbólico do seu processo e resultados, que fazem parte da vida pública, cidadania e política.

Neste contexto, foram realizadas diversas visitas

ao montado próximo da Azaruja para observar a extração da cortiça e interagir com os trabalhadores acerca das suas tarefas laborais. Esta atividade é sazonal e apenas se pode realizar durante o Verão devido às temperaturas altas que facilitam o descolamento da cortiça sem danificar o sobreiro. Também se efetuaram visitas às fábricas locais que preparam a cortiça. Paralelamente foram realizados encontros em outros espaços laborais relacionados com a cortiça, nomeadamente numa pequena fábrica familiar de cutelaria situada na Azaruja, com uma forte tradição no Alentejo. Para além destes encontros foi de especial relevância as inúmeras conversas com os residentes da Azaruja, sobretudo com trabalhadores reformados de atividades associadas à cortiça. Todos estes momentos de socialização foram documentados pelo registo em áudio e vídeo das histórias de vida narradas pelas pessoas (figuras 9-12).



Figuras 9-12. Atividades participativas desenvolvidas com a população mais jovem. Workshops de assemblagem e de fotografia pinhole. Fotografias de vídeo (Gorgel Pinto, Reaes Pinto, 2015-2016).

Posteriormente foram desenvolvidas atividades participativas com habitantes locais de diferentes idades da comunidade da Azaruja. Foram organizados alguns workshops com as crianças e adolescentes, nomeadamente na área da fotografia e da assemblagem, com o intuito de levar os participantes a pensar na cultura da Azaruja, em particular sobre a tradição da cortiça (figuras 9-12). No âmbito da fotografia foram realizados passeios dentro e nas imediações da Azaruja, nos quais, com o intuito de representar a paisagem, os jovens tiraram fotografias. Para este efeito, foi experimentada a fotografia estenopeica (pinhole) e, seguidamente, foram utilizadas câmaras analógicas e digitais. Para a revelação das imagens fotográficas foi improvisado um pequeno laboratório para o efeito na escola primária da Azaruja. A fase final do workshop de fotografia consistiu numa sessão de photoshop para a edição das imagens produzidas.

Relativamente ao workshop de assemblagem a ideia era cada criança utilizar, com base numa atitude experimentalista, diversos tipos de materiais em cortiça na realização de um trabalho de assemblagem. Para isso foi concebido um jogo de cartas com informação sobre a cortiça e com tudo o que se relaciona com o seu ambiente. Cada criança era estimulada a tirar uma carta e a pensar no universo da cortiça para criar a sua assemblagem. Estas ações participativas constituíram estratégias de envolvimento dos jovens em sessões de artes plásticas com a cortiça e seus derivados, e promoverem a consciência da riqueza e preservação do ambiente onde eles vivem.

Uma outra interação significativa com a comunidade da Azaruja consistiu na realização de encontros entre a população mais velha e a mais jovem, nomeadamente a organização de uma sessão na escola primária da Azaruja onde um grupo de pessoas locais, maioritariamente

reformadas, partilhou com as crianças as suas histórias de vida sobre a sua atividade profissional. Esta ação fomentou o entendimento mútuo entre os adultos e os jovens e constituiu uma forma de gerar equidade e solidariedade intergeracional entre as pessoas da comunidade da Azaruja. Importa referir que os iniciadores tiveram, também, um papel dinâmico nestes encontros, uma vez que representam uma visão externa e são os responsáveis pela génese e orientação do processo criativo.

Com o intuito de perceber questões que não tinham tido lugar nas interações anteriores com a população da Azaruja foi organizado um encontro com o objetivo de aplicar um questionário à população jovem. Entre as questões aplicadas, foi perguntado se as pessoas ainda utilizam objetos tradicionais de cortiça nas suas rotinas diárias, quais os objetos de cortiça que melhor representam a cultura da Azaruja, se os jovens encaram o redesign de objetos de cortiça como uma boa possibilidade, combinados com outros materiais, utilizando novos modos de produção, entre outras indagações.

A análise e interpretação de resultados das diversas ações participativas conduziu-nos a optar pelo desenvolvimento, em processo de co-criação com os participantes locais, de objetos utilitários e simbólicos em cortiça por meio de processos industriais de transformação, nomeadamente um contentor portátil para garrafas de água. Neste sentido, foi organizada uma exposição/encontro na associação local onde decorre todo o tipo de ações culturais, que consistiu numa mostra das imagens e dos trabalhos de assemblagem executados desde o início do projeto, bem como na preparação de uma mesa com experiências realizadas em diferentes materiais de cortiça, sobre as quais tivemos diversas conversas com os visitantes acerca de propostas para um contentor de

garrafa de água. Pudemos concluir que a maioria dos membros da comunidade da Azaruja valorizavam o uso da cortiça para transporte de alimentos e comida. Focados no contentor para transporte de garrafas de água começámos por desenvolver a ideia de sacos térmicos utilizando, para isso, o tecido de cortiça (figuras 13-16).



Posteriormente à exposição/evento continuámos com o nosso trabalho de codesign com um grupo mais restrito constituído por artesãos locais que demonstraram um maior interesse e que podiam ajudar a fazer as experiências nas suas oficinas. Desta colaboração resultaram algumas soluções peculiares e, posteriormente, após mais alguns testes abandonámos a ideia do tecido de cortiça optando pela experimentação de aglomerado de cortiça, o qual permite a exploração de mais formas. Relativamente à superfície do contentor, e como outro modo de elogiar a sabedoria local acerca da cultura da cortiça, decidimos imprimir diferentes frases selecionadas a partir das conversas gravadas em áudio durante as atividades de envolvimento com as pessoas mais velhas da Azaruja.

Depois de termos um protótipo elaborado, pretendemos levar este projeto de codesign ao orçamento participativo da Câmara Municipal de Évora. O objetivo é envolver os cidadãos de Évora na iniciativa de criação de um objeto de cortiça que represente a cultura da comunidade e convencê-los a votar na ideia em questão, de modo a termos fundos públicos investidos. Este investimento de capital poderá permitir o registo de uma patente, assim como o lançamento de um negócio local para o benefício dos residentes da Azaruja.

Por último, importa referir que a comunicação audiovisual do projeto *Práticas Criativas em torno da Atividade da Cortiça* constitui uma importante estratégia de ação. Neste sentido, todas as iniciativas participativas e co-criativas têm sido documentadas através de vídeo, fotografia e registos de áudio. Juntamente com os protótipos de design, os objetos artesanais e artísticos produzidos nos workshops, a reprodução de eventos será parte de um arquivo cujo objetivo é retratar a comunidade e o labor da cortiça, o trabalho ativista e co-criativo desenvolvido através da colaboração entre iniciadores e participantes da comunidade, assim como demonstrar a necessidade de mais e melhor cidadania, com o objetivo específico de reclamar mais atenção e uma sensibilidade diferenciada tendo em consideração a sustentabilidade holística do lugar.

Figuras 13-16. Codesign de um objeto em cortiça. Exposição de trabalhos na comunidade, experimentação de formas, materiais e processos de produção. Fotogramas de vídeo (Gorgel Pinto, Reaes Pinto, 2015-2016).

Conclusão

O desenvolvimento de iniciativas artísticas de envolvimento social é uma prática transdisciplinar, onde tanto as artes visuais, como as artes projetuais e as artes performativas têm uma ação caracterizada por processos semelhantes. Trata-se de uma esfera de investigação e exploração artística permeável ao contexto social e às diversas áreas científicas que se debruçam diretamente sobre este, como a ecologia, a sociologia, a antropologia e os estudos culturais, assim como diversas temáticas que dizem respeito à cidadania e ao bem comum.

No âmbito do projeto *Práticas Criativas em torno da Atividade da Cortiça*, em desenvolvimento na vila da Azaruja, é fundamental a existência de um entendimento holístico combinando a dimensão humana, biofísica, geográfica, económica, política, social, cultural, histórica e ecológica. É a partir da percepção da *vita activa* da comunidade que são reforçados os seus principais esteios. Neste sentido, a identificação e o elogio das atividades laborais que estruturam o modo de vida local e constituem uma interação sustentável com os recursos naturais locais são a característica principal do processo que se encontra em sistematização.

Esperamos concluir brevemente todas as fases do referido projeto e apresentar a sua reprodução através de vários meios de expressão, tanto à comunidade da Azaruja, como a outros iniciadores de diversas áreas artísticas, e à sociedade de modo geral. Acreditamos que a evolução do ser humano carece de mais intervenções participativas de inovação social da base para o topo que contribuam significativamente para a repercussão da subjetividade em torno da necessidade de mais desenvolvimento sociocultural.

Arendt, H. (2001). *A Condição Humana* [The Human Condition]. Lisboa: Relógio d'Água.

Bohm, D. (1989). Can Lessons Learned from Subatomic Particles Help Solve Social Problems? *New Age Journal*, Interview by John Briggs, September/October, 44-49, 110-115.

Casal, A. Y. (1997). Suportes Teóricos e epistemológicos do método biográfico [Theoretical and Epistemological Supports of the Biographical Method]. In M. C. da Silva (Ed.), *Trabalho de Campo* [Field Work], Ethnologia, nova série, nº 6-8, 87-104.

Durão, S., & Leandro, A. (1997). Itinerários Sensíveis do Campo: Duas Experiências Pessoais na Construção de Etnografias [Field Sensitive Itineraries: Two Personal Experiences in the Construction of Ethnographies]. In M. C. da Silva (Ed.), *Trabalho de Campo* [Field Work], Ethnologia, nova série, nº 6-8, 175-192.

Fiumara, G. (1995). *The Other Side of Language. A Philosophy of Listening*. New York: Routledge.

Gablik, S. (1995). Connective Aesthetics: Art After Individualism. In S. Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Washington: Bay Press, 74-87.

Levin, D. (1989). *The Listening-Self: Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics*. Minnesota: Routledge.

Nelson, H., & Stolterman, E. (2012). *The Design Way: Intentional Change in an Unpredictable World*. Englewood Cliffs, NJ: Educational Technology Publications.

Reas Pinto, P. (2013). *Uma visão integrada do lugar na arte pública através do design participativo: a relação entre as atividades laborais e os recursos naturais locais nas práticas de interação com populações periféricas* [An integrated view of place in public art through participatory design: the relationship between labour activities and local natural resources in the interaction practices with peripheral populations] (Unpublished doctoral dissertation). Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Schneider, A., & Wright, C. (2006). The Challenge of Practice. In A. Schneider, & C. Wright (Eds.), *Contemporary Art and Anthropology* (pp. 1-36). New York: Berg Publishers Publishers.

Resumo

O presente artigo centra-se no projeto artístico de envolvimento social intitulado *Práticas Criativas em torno da Atividade da Cortiça*, o qual tem vindo a ser desenvolvido junto da comunidade da Azaruja, em Évora. A iniciativa visa a experimentação e a sistematização de um conjunto de ações co-criativas com a comunidade, tendo como referência a cortiça, enquanto recurso natural local. Neste sentido são exploradas as atividades laborais relacionadas com a atividade corticeira, que definem as pessoas e o lugar que é entendido através da sua complexidade, combinando a dimensão humana, biofísica, geográfica, económica, política, social, cultural, histórica e ecológica. Antes da descrição das diversas ações de inovação social implementadas, são abordados alguns conceitos que informam e estruturam a investigação, como a *vita activa* de Hannah Arendt, a importância de saber ouvir o Outro presente nas teorias de Gemma Fiumara, David Levin, Suzi Gablik, entre outros. No âmbito da prática experimentada, é também focada a metodologia utilizada, designadamente a exploração de histórias de vida, a reprodução visual e audiovisual do lugar, assim como a criação de objetos utilitários e simbólicos em cortiça. O projeto visa contribuir para o conhecimento do lugar e para o seu dinamismo através de uma abordagem estética da atividade laboral da cortiça.

Palavras chave: cortiça, labor, co-criatividade, inovação social.

Abstract

The paper focuses on the social engaged art project entitled *Creative Practices around the Cork Activity*, which is being developed with the Azaruja community in Évora. The initiative aims at experimenting and systematizing a set of co-creative actions with the community, with reference to cork as a natural local resource. In this sense, are explored the work activities related with the cork activity, which define the people and the place, that is understood through its complexity, combining the human, biophysical, geographical, economic, political, social, cultural, historical and ecological dimensions. Before describing the several social innovation implemented actions, some concepts that inform and structure the research are approached, such as Hannah Arendt's *vita activa*, the importance of knowing how to listen the Other that is present in the theories of Gemma Fiumara, David Levin, Suzi Gablik, among others. In the practice context, is also focused the methodology used, namely the exploration of life histories, the place visual and audiovisual reproduction, as well as the creation of cork utilitarian and symbolic objects. The project aims at contributing to the place knowledge and its dynamism through an aesthetic approach to cork labour activity.

Keywords: cork, labour, co-creativity, social innovation.

Biografias

Paula Reaes Pinto, artista visual, Professora Auxiliar e Diretora dos Cursos de Mestrado em Design e de Licenciatura em Artes Visuais-Multimédia do Departamento de Artes Visuais e Design da Escola de Artes da U. Évora e membro integrado dos centros de investigação CHAIA/UE e CIAUD/FAUL. As suas principais áreas de investigação são uma prática artística híbrida de envolvimento social que constitua um real contributo para a sociedade.

António Gorgel Pinto, Porto, 1975. Licenciatura em Design, ESAD Matosinhos (1997) e em Escultura, Escola de Artes UÉ (2005). Mestrado em Arte Multimédia, FBAUL (2012). Atualmente a desenvolver uma investigação de doutoramento em Design na FAUL. Integra os centros de investigação CIAUD e CHAIA. O seu principal interesse é o desenvolvimento de uma prática artística transmedia simultaneamente simbólica e profícua para a sociedade.

Biographies

Paula Reaes Pinto, visual artist, Assistant Professor and Director of the Master's Degree in Design and Bachelor of Arts in Visual and Multimedia Arts at the Department of Visual Arts and Design at the Escola de Artes da U. Évora and an integrated member of the CHAIA / UE research centers and CIAUD / FAUL. His main areas of research are a hybrid artistic practice of social involvement that constitutes a real contribution to society.

António Gorgel Pinto, Porto, 1975. Degree in Design, ESAD Matosinhos (1997) and Sculpture, Escola de Artes UÉ (2005). Master in Multimedia Art, FBAUL (2012). Currently developing a doctoral research in Design at FAUL. It integrates the CIAUD and CHAIA research centers. His main interest is the development of a transmedia artistic practice simultaneously symbolic and profitable for society.

DEU SAMBA? MOBILIZANDO MORADORES DE UM SERVIÇO RESIDENCIAL TERAPÊUTI- CO A PARTIR DE TRAJETOS CUL- TURAIS

Renata B. M. de Queiroz (UNIFESP, BR)
Flávia Liberman (UNIFESP, BR)
Viviane Maximino (UNIFESP, BR)

Neste artigo exibimos um recorte dos resultados de uma pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa Ensino em Ciências da Saúde da Universidade Federal de São Paulo – campus Baixada Santista/ Brasil¹. O campo de estudo envolvia um Serviço Residencial Terapêutico (SRT ou RT) em São Paulo/SP e um programa artístico do bairro, o Cordão Carnavalesco Bibitantã². Os SRTs são casas destinadas a pessoas que passaram por internações manicomiais e acabaram perdendo o suporte familiar-social. Essas casas possuem acompanhantes 24 horas por dia e recebem respaldo técnico dos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) aos quais são vinculadas. Valent e Castro (2017) enunciam bem sobre o processo de reforma e desconstrução dos hospitais psiquiátricos no Brasil:

A partir de movimentos sociais e políticos de desinstitucionalização no Brasil, a loucura e suas tecnologias de cuidado vêm saindo do domínio dos serviços tradicionais de saúde na medida em que essas condições são compreendidas como produções sociais, o que torna necessária uma intervenção no nível coletivo. Essa dimensão nos coloca novos desafios, já que as práticas manicomiais passam a ser menos localizáveis em grandes instituições e tornam-se capilares em pequenos gestos diluídos nas nossas relações com o outro e com a cidade.
(Valente e Castro, 2017)

O Cordão Carnavalesco Bibitantã é um projeto que nasceu em 2006 e articula serviços de saúde mental e de cultura. Anualmente usuários e trabalhadores de equipamentos de saúde mental e alguns integrantes da comunidade em geral se reúnem para desfilarem no período do Carnaval. Para isso, preparam-se o ano inteiro, com alguns períodos de recesso. As rotas do desfile mudam, assim como os profissionais e serviços que implementam os ensaios e encontros. Em 2016, quando essa pesquisa foi realizada, as artistas orientadoras contratadas para conduzir os ensaios e atividades faziam parte do programa Vocacional, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Outros trabalhadores e equipamentos se envolviam no planejamento e execução das ações do Cordão Bibitantã, entre eles o CAPS Itaim Bibi, o CAPS Butantã, o Centro de Convivência e Cooperativa (CECCO) Ibirapuera, o CECCO Previdência, o Museu Afro Brasil, o Ponto de Economia Solidária e Cultura do Butantã. Isto é, tratava-se de um projeto híbrido que costurava parcerias entre diferentes dispositivos.

Afim de mobilizar os corpos-moradores de uma Residência Terapêutica (RT), pouco habituados a sair de casa, com repertório de circulação restrito, a pesquisadora-terapeuta ocupacional encarou o desafio de convidá-los para sair semanalmente, por três meses, para os ensaios e oficinas do Cordão Bibitantã. Como ainda não conhecia os residentes daquele SRT, houve esforços para se produzirem bons afetos: várias visitas em casa, cafés e lanches juntos, conversas e sorrisos, o que permaneceu no decorrer de toda a trajetória. Três usuários participaram da pesquisa, no entanto, nesse artigo abordaremos aspectos do processo com um dos interlocutores, Bruno (nome fictício).

¹ A dissertação foi intitulada *Rompendo muros invisíveis: deslocamentos com moradores de um serviço residencial terapêutico por trajetos expressivos*, aprovada pelos comitês de ética e pesquisa sob nº 1.585.366 na Secretaria Municipal de Saúde/Plataforma Brasil e nº 1.575.854 na Universidade Federal de São Paulo/Plataforma Brasil.

² No Brasil, a expressão tantã remete ao louco, biruta. O nome Bibitãntã surgiu a partir dos CAPS Itaim Bibi e Butantã (em bairros da zona oeste de São Paulo/SP), os quais ajudaram a fundar o Cordão Carnavalesco Bibitãntã.

Passo 1: como tomar nota da experiência, ou como registrar o que afetava?

As anotações pessoais do diário de pesquisa eram compostas de narrativas escritas e desenhos coloridos em transparências – compostos por palavras, também – para produzir e fixar as marcas da pesquisa (Rolnik, 1993). Realizá-los reativava a memória, as intensidades e sensações dos encontros, além de facilitar a posterior a escrita da dissertação. Esses registros eram complementados com algumas fotografias (de encontros na residência terapêutica ou nos lugares frequentados) e com narrativas escritas de Bruno. Praticava-se o exercício de uma certa exploração assistemática do campo, despreocupada com possíveis redundâncias (Kastrup, 2015). O próprio percurso da pesquisa, os acontecimentos que brotavam, os afetos que atravessavam o corpo da pesquisadora ofereciam curvas, recuos, fluxos e tensões que iam delineando os caminhos percorridos. Pistas.



Figura 1: Registro do diário de pesquisa
Arquivo pessoal

Passo 2: a experiência do Bibitantã e do ponto de economia solidária em nós e a nossa presença naquele território.

As oficinas e atividades do Cordão Bibitantã aconteciam na sede do Ponto de Economia Solidária e Cultura do Butantã (Ponto de Ecosol), um lugar dedicado a abrigar Empreendimentos de Economia Solidária (EES), enfatizando a capacitação permanente dos trabalhadores e o desenvolvimento dos produtos e processos, e a fomentar a produção cultural de grupos da região oeste de São Paulo.

Bruno, interlocutor da pesquisa, mostrava uma desorganização psíquica que se performava através de pensamentos viajantes, confusões, discursos interrompidos ou com desconexões. Nas oficinas de percussão, como o método empregado pela artista orientadora não incluía intervenções individuais, ele era incentivado a arriscar, a construir-se mais independentemente. Ia, então, aguçando a sua sensibilidade: segurava o chocalho de platina (o instrumento eleito por ele), fechava os olhos, experimentava

diferentes ritmos e forças, aventurava-se a entrar no meio dos outros instrumentos antes da orientadora fazer a chamada para ele, e assim por diante... Sorria a todo momento que o tocava, e este sorriso era correspondido por algumas pessoas do grupo. “Quando eu toco, meu sentimento é de euforia e jogo de cintura” (fala de Bruno, referindo-se à empolgação de tocar e à concentração empregada).

Os olhos abertos e atentos da pesquisadora-terapeuta ocupacional sempre viam aqueles olhos de Bruno fechados... Em todas as práticas sonoras e exercícios corporais, ele fechava os olhos e abria seus poros para novos estados perceptivos (Reis, 2014). Ele queria tocar ao seu modo e aprender do seu jeito... Por meio da sua própria observação ao coletivo e esforço durante os ensaios, foi conseguindo compor mais com o ritmo que pulsava do todo, ainda que suas entradas e batidas fossem dissonantes. Naquele coletivo de frequentadores, em sua maioria pessoas que conviviam com vozes estranhas, perseguições indesejadas, tristezas crônicas, ansiedades descontroladas, limitações intelectuais, raros eram os que tocavam afinados, precisos, e a interferência diferente de Bruno passou a fazer parte, a ser vitalidade dentro do conjunto.

Ele não parecia se preocupar em tocar sua percussão no mesmo ritmo dos outros instrumentos, ou em corresponder a um padrão esperado de ritmo ou de peso nas batidas – suas tocadadas costumavam ser leves, sutis como ele –, tampouco a compor de forma harmônica com os gestos corporais das danças que eventualmente foram ensaiadas. Bruno se apropriava daqueles espaços para experimentar, inventar outros ritmos e movimentos, sentia quando se satisfazia, sorria, e ia entrando, chacoalhando as regras, chocalhando seu estilo, e ali era possível fazer isso! A pesquisa desejava essas interferências, valorizava que ele existisse ali, com a sua singularidade.

E esta resistência, que em alguns momentos se configura até mesmo como recusa, não deve ser lamentada em sua incapacidade de corresponder às expectativas previamente traçadas, devem sim ser tomadas afirmativamente, como uma oportunidade de fazer surgir algo inesperado (...)
(Inforsato, 2010: 74)

Em certas ocasiões, os atos de Bruno surpreendiam os demais frequentadores do Cordão Bibitantã, e também as artistas orientadoras, como se tocasse aqueles corpos de um jeito mais profundo. Isso era percebido por sorrisos inesperados, olhares intensos, silêncios prolongados, eventuais elogios.

A expressividade verbal também foi explorada em diferentes contextos dos encontros, como quando se planejava o enredo para o Carnaval 2017. Bruno se mobilizou bastante com essa atividade; rascunhou inúmeras frases e ideias... A ação de escrever o acompanhava em muitos momentos, quase todos registrados em seu caderno. Nas oficinas, ele pegava-o espontaneamente e simplesmente anotava o que visitava sua mente. As frases tracejavam narrativas viajantes, imprecisas, sem contorno ou ponto final; escreveduras com pingos de poesia, expressões de sentimentos...

Um dia, dentro da residência terapêutica: “Quê isso? Quê isso? (Movimentos de cabeça que indaga e dirigem o olhar para o caderno de Bruno) “Que que você tá escrevendo?” (um morador pergunta a Bruno sobre o que ele escrevia no caderno). Foi emocionante, pois aquela foi uma das frases mais compreensíveis que já escutei aquele homem dizer. Bruno, envergonhado, forneceu respostas curtas. Essa pequena troca de palavras denunciou uma

faísca de ligação entre eles; poderia tal faísca se tornar fogo, a depender dos estímulos? Indagava a respeito das ações (ou ausência delas) que aconteciam dentro da casa, território de ocupação por excelência da maioria dos corpos ali (Queiroz, 2016). Às vezes, era como se as marcas mórbidas de uma atmosfera manicomial, a qual deixava rastros na RT, sequestrasse a pesquisadora...

Nas oficinas de preparação corporal, em que se resgatavam os movimentos e articulações explorados nos encontros anteriores, Bruno era o integrante que mais tinha memória dos acontecimentos, das partes do corpo focadas outrora, do nome das articulações, e quem mais se expressava oralmente todas as vezes que a artista orientadora perguntava como eles sentiam seu corpo, no dia-a-dia e ao tocar os instrumentos... Por incontáveis vezes ela o elogiava, valorizava e reconhecia sua inteligência e colaboração com o coletivo. Esta atitude o autorizava a perguntar, tirar dúvidas e até protagonizar alguns exercícios, a criar:



“Posso sugerir um (exercício)?

(pergunta Bruno)”

“Claro” (Responde a orientadora).

(Bruno pisa no chão e bate palmas em gestos alternados, num ritmo criado por ele e até difícil de acompanhar... Um ritmo embaralhado como seus pensamentos e falas. E nós, o seguimos...).

Nas oficinas de percussão e de preparação corporal, Bruno tinha oportunidades de se re-conhecer: “Eu já reparei que eu tenho meu próprio ritmo” (fala de Bruno após um aquecimento com mãos e pernas)
(Queiroz, 2016).

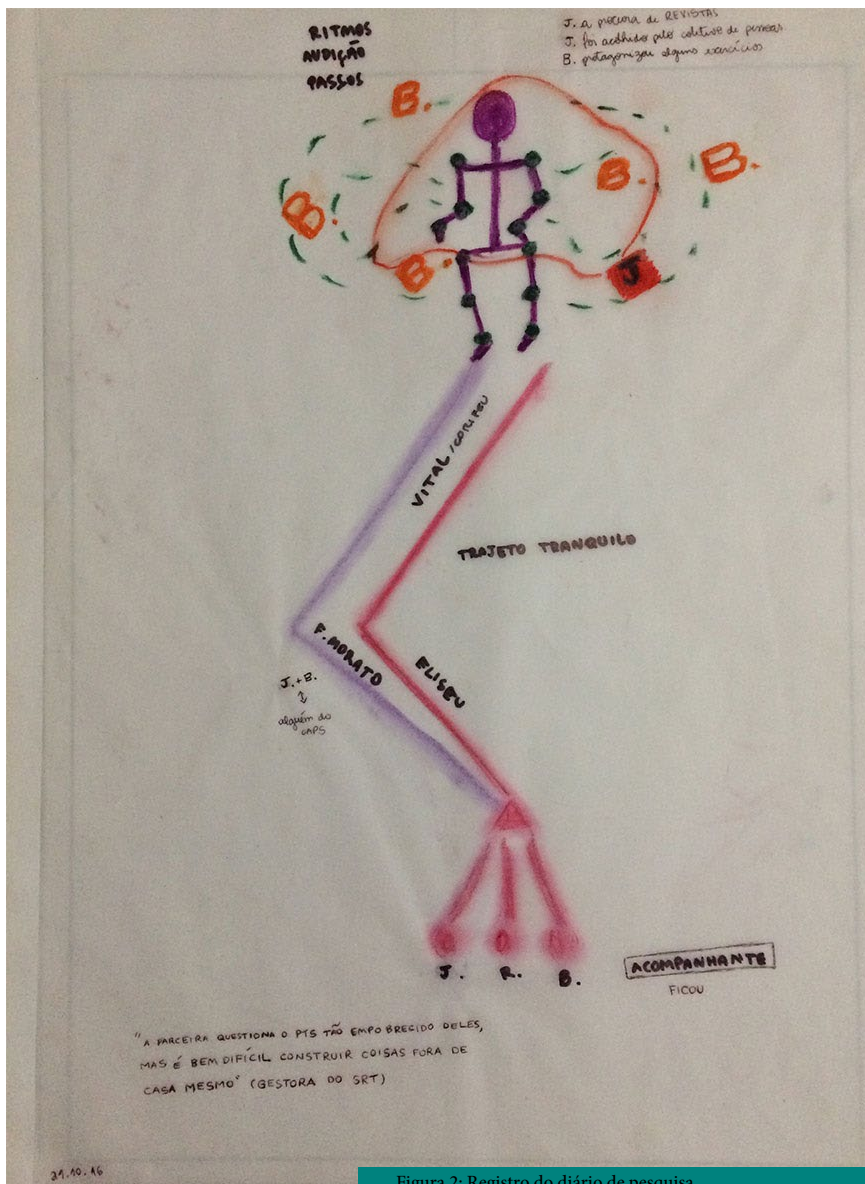


Figura 2: Registro do diário de pesquisa
Arquivo pessoal

O corpo da terapeuta ocupacional e pesquisadora ao lado de Bruno funcionava como, ou melhor, tinha a intenção de funcionar como uma extensão do corpo dele, que estimulasse a sua expressividade, por meio das falas, gestos sonoros, chocalhadas diferentes, movimentos e criações, dúvidas e questionamentos, confusões... Ela queria dar vozes ao silêncio, desejava que os corpos tão quietos de uma residência terapêutica pudessem existir, e aquele era um espaço potente para isso, um terreno possível para essas existências.

Tanto nos encontros de percussão como nos de preparação corporal e dança, Bruno sempre estampava um enorme sorriso no rosto e um brilho nos olhos. Ele não abandonava a tristeza suave e crônica que o acompanhava, mas deixava-a escondida durante as práticas.

Um dia houve uma festa-feijoada no Ponto de Economia Solidária, um evento de comemoração e divulgação do próprio Ponto, dos Empreendimento de Economia Solidária sediados ali e do Cordão Bibitantã. Vários grupos profissionais de samba se apresentaram, fizeram performances, e os integrantes do Cordão Bibitantã também realizaram uma espécie de ensaio aberto de percussão, bem livre, onde quem queria se juntava e começava a batucar. A pesquisadora permaneceu na festa por aproximadamente quatro horas, e Bruno chegou antes e foi embora depois. Dançou muito; puxava-a para dançar com ele; tocou chocalho de platinela, se misturou com outras pessoas do Cordão e dos CAPS, saiu em várias fotos e até pousou em grupo. Seu sorriso perdeu a festa toda, e várias pessoas vinham conversar com ele.

Essas ocasiões festivas e comemorativas modificam a atuação dos trabalhadores envolvidos, os deslocam para relações inéditas e imprevisas, menos formatadas e hierarquizadas. Talvez tudo isso alegre Bruno...



Figura 3: Feijoada Comemorativa
Fonte: Facebook – Grupo Cultural Cordão Bibitãntã³

O processo de anotar experiências ou sensações em seu caderno, falar sobre o que sentia, fazer perguntas, arriscar durante as oficinas, e tantos outros pequenos-grandes-feitos apontam para diferentes formas e posicionamentos anunciados por seu corpo. As formas que seu corpo assumia.

(...) a cada momento e em cada situação, as diferentes maneiras de participação (...) em uma ou outra proposta, as palavras que acompanham suas experiências no mundo constituem elementos reveladores e, ao mesmo tempo, produtores de diversidade e de realidades” (Lieberman, 2010).

³ Disponível em: <https://www.facebook.com/CordaoBibitanta/> Acesso em nov/2016.

A relação que foi se desenvolvendo entre Bruno e a pesquisadora-terapeuta ocupacional, ao longo das visitas no SRT, dos trajetos de ida e volta às oficinas, abriu caminhos para novos espaços de cultura, além dos preconizados pelo Cordão Bibitãntã. Como a vez em que Bruno acompanhou-a em um cine-debate sobre o filme *Nise – o coração da Loucura*, acerca da psiquiatra Dra. Nise da Silveira, uma médica da década de 40 que se recusou a recorrer aos métodos tradicionais de tratamento da loucura e foi precursora do surgimento da terapia ocupacional no Brasil. A pesquisadora participaria da mesa de discussão e Bruno fez questão de ir a este evento com ela. Não apenas manteve-se concentrado e em silêncio no decorrer de toda a projeção, como no final do debate aberto ao público, para o encantamento dela, tomou o microfone e expressou – ao seu modo de falar, um tanto indecifrável – como enxergava a relação de Nise com os internos do hospício retratado e elaborou uma pergunta para outra participante da mesa que é usuária da rede de saúde mental e militante da luta antimanicomial: “o que você acha que NÓS podemos fazer para mudar as coisas?”

No dia do Cine-Debate ela experimentou com Bruno (sem nomear a ele) uma relação mais ambígua, como se fosse ele quem estivesse acompanhando-a e apoiando-a na ação de compor um grupo de discussão, de ficar em exposição. Ela deixou-se conduzir a um habitar diferente na tessitura dessa relação, com cuidado e tranquilidade. A participação de ambos nesse evento, onde o tema era o tratamento e o cuidado da loucura, abriu novos assuntos para as conversas durante os trajetos.

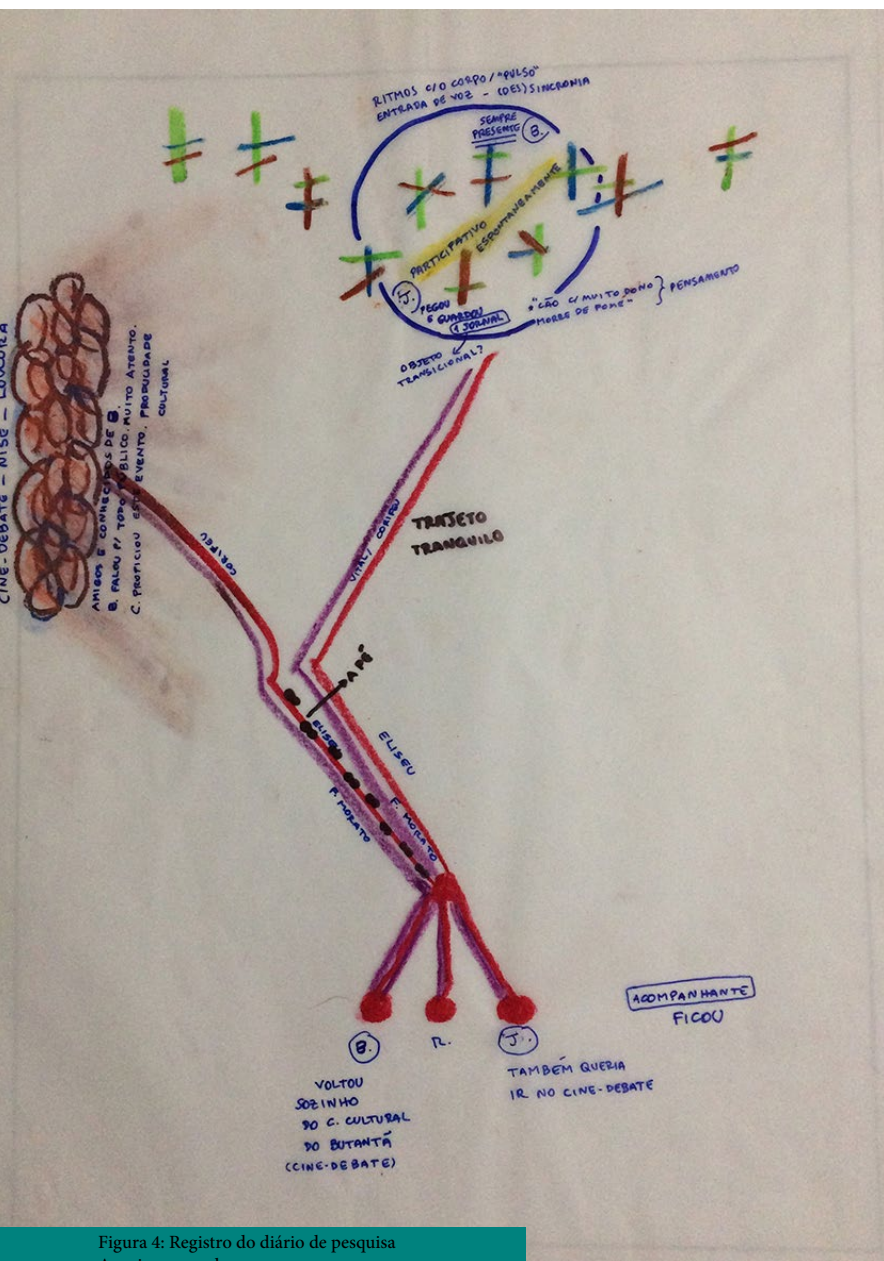


Figura 4: Registro do diário de pesquisa
Arquivo pessoal

Nos trajetos caminhados lado a lado, entre a residência terapêutica (RT) e o Ponto de Ecosol ou outros deslocamentos, Bruno cumprimentava todos os motoristas e cobradores logo que subia nos ônibus, e agradecia os motoristas pela janela todas as vezes que descia, religiosamente. Espalhava sua gentileza entre eles e os passageiros, com a leveza dos seus gestos. Eles experimentaram trechos à pé, e aprenderam juntos os ônibus que melhor os atendiam. Exploravam os caminhos, iam conhecendo as possibilidades... Não foi raro encontrarem, dentro dos ônibus ou até mesmo na rua, pessoas conhecidas de Bruno, e então se cumprimentavam.

Em todos os caminhos trilhados Bruno contava, ao seu modo não linear de pensar e construir narrativas, sobre como estava se sentindo, e revelava contextos de sua história de vida, os abandonos que o marcaram, a relação com as pessoas e os espaços de tratamento, a administração do seu dinheiro (benefício da Lei Orgânica de Assistência Social), etc... Trazia muitas questões: sentia-se um estranho, um sem lugar no mundo, em várias situações denotava auto depreciação; ao mesmo tempo dizia ter uma missão sagrada na terra, na vida, e que esperava o dia da sua realização para sair deste plano – um conteúdo mórbido o acompanhava –; e também sugeria a existência de outras dimensões paralelas à que pensamos viver... A pesquisadora gostava de não o compreender por completo, pois isso a abria para outros estados de presença no diálogo... Em muitas ocasiões apenas o escutava, e simultaneamente exercitava uma posição de quem não sabe, de quem é outro, talvez uma horizontalidade, uma desestabilização do lugar profissional (Reis, 2014).

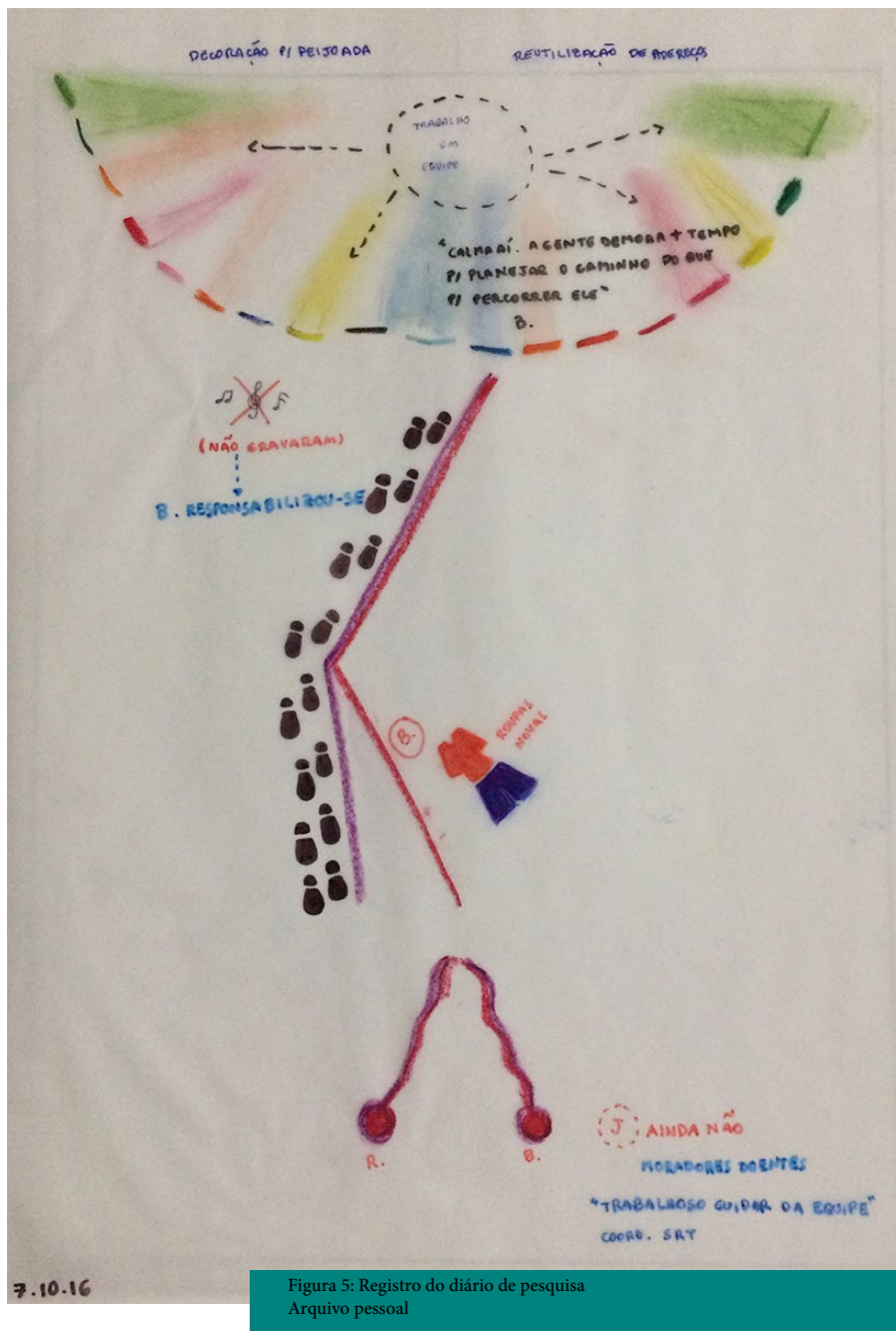


Figura 5: Registro do diário de pesquisa
Arquivo pessoal

No fim de novembro, o Cordão Bibitantã executou um cortejo de Maracatu, um ensaio-desfile-aberto, percorrido desde o Museu Afro Brasil até o CECCO Ibirapuera, dentro do Parque Ibirapuera. Bruno nunca tinha entrado naquele parque antes. Ele movia o seu chocalho de platinela com naturalidade e leveza, caminhando no meio do bloco e abrindo espaços para sorrir, correspondido pelas artistas orientadoras. Bruno comprara sanduíches e sucos para a pesquisadora e um outro morador da RT, e eles lancharam juntos antes de regressar à residência. Um gesto delicado e espontâneo.

Apesar das suas ausências no final dos ensaios de 2016 (em Dezembro o Natal se aproximava e ele foi ficando mais reservado; não saía de seu quarto, mobilizado por sentimentos que o preenchiam), em Fevereiro de 2017 Bruno quis ir ao desfile oficial de Carnaval do Cordão Bibitantã, e articulou esta saída sem a pesquisadora, organizando-se com o pessoal do CAPS. Sem dúvida a sua presença nos ensaios fortaleceu essas pontes de apoio que o auxiliaram a desfilar.

Durante os três meses que Bruno frequentou a programação do Cordão Bibitantã, e também no desfile oficial no ano seguinte, ele pode ter um novo lugar de referência para ser, estar, agir, movimentar-se, falar, olhar, estranhar, perguntar, experimentar.

Passo 3: considerações finais – entrelaçando e arrematando

Todo o entorno que conviveu com Bruno, seja por uma noite no cine-debate ou por várias tardes nos ensaios do Bibitantã, saiu modificado, afetado pela sua existência naqueles espaços, ainda que não seja possível nem interessante mensurar, quantificar esses afetamentos. São movimentos dissipados... As ações protagonizadas por Bruno nos remetem a pensar que “as atividades de arte e cultura no território, ao favorecerem transformações de padrões de convivência com a diferença, são também produtoras de fatos de cultura” (Lima, 2007, cit. in Galvanese, Nascimento & D’Oliveira, 2013). Sua presença nestes lugares de cultura, com as entradas rítmicas dissonantes, a expressão corporal singular, as gentilezas sutis, as indagações incomuns e de compreensão complexa, o compartilhamento de reflexões errantes, tudo isso produz, também, fatos de cultura: as artistas orientadoras passam a conversar um pouco mais com ele nos eventos festivos, ele consegue mais atenção dos profissionais do CAPS que já o atendiam,

alguns frequentadores das oficinas o convidam para outros passeios, as pessoas observam atentamente o que ele tem a expressar...

Além do cine-debate, Bruno foi por conta própria em uma Feira de Economia Solidária que havia sido divulgada em um dos ensaios do Cordão. Lá encontrou um outro integrante do Bibitantã e contou ter conversado com ele. Estes passos evidenciam movimentos traçados por ele, desejos manifestos e postos em ato, apontam invenções de si e do mundo (Kastrup & Barros, 2015).

A união do Cordão Bibitantã com os CECCOs Ibirapuera e Previdência, os CAPS Itaim Bibi e Butantã, o Ponto de Economia Solidária e Cultura do Butantã, o Museu Afro Brasil, entre outras, possibilita que muitas atividades se dêem no território, percorrendo caminhos pelos espaços e brechas da cidade, incentivando a ampliação e intensificação da circulação dos integrantes, e favorecendo um “processo de inclusão sociocultural” (Lima, Inforsato, Lima, & Castro, 2009).

Além de sua característica itinerante, o Cordão é aberto a qualquer cidadão: qualquer um que se interesse pode fazer parte, frequentar os ensaios e desfilar junto – isto compõe os objetivos do Bibitantã, de troca com a comunidade, com o território. No decorrer da pesquisa os ensaios foram permeados por entradas e saídas de pessoas do bairro, de amigos e familiares dos participantes, etc. Esta qualidade de troca fomentada pelo Cordão fortalece processos micro políticos de desinstitucionalização da loucura, e se realiza através de passos e atos constantes, potentes, ressonantes, sem limites onde chegar.

Para moradores de um serviço residencial terapêutico, com circulação e ocupação de restritos cenários, o Cordão promove uma aproximação do mundo do samba, da cultura africana, dos parques e outros espaços públicos e



Figura 6: Desfile Cordão Bibitantã 2017
Fonte: Facebook – Grupo Cultura Cordão Bibitantã⁴

até do mundo das políticas. Assim, conseguimos afirmar a convergência das ações do Cordão Bibitantã com “propostas que recuperem à vida sua dimensão criativa e proponham sua re-conexão com ritmos que favoreçam a maior integração pessoal e ambiental” (Lima et al, 2009). Todo o percurso possibilitou a abertura à construção de novos mundos, frutificou conversas, trocas, inventividades e caminhos de expressão. Deu samba!

⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/CordaoBibitanta/> Acesso em nov/2016.

Referências Bibliográficas

- Inforsato, E. A. (2010). *Desobramento: constelações clínicas e políticas do comum* (Tese de Doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.
- Kastrup, V. (2015). O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In E. Passos, V. Kastrup, & L. Escóssia (Orgs), *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Kastrup, V., & Barros, R. B. (2015). Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In E. Passos, V. Kastrup, & L. Escóssia (Orgs), *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Liberman, F. (2010). O corpo como pulso. *Interface*, 14(33), pp.449-60.
- Lima, E. M., Inforsato, E. A., Lima, L. J. C., & Castro, E. D. (2009). Ação e criação na interface das artes. *Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo*, 20(3), pp. 143-148.
- Reis, B. M. (2014). *Corpo fronteira: clínica, dança, loucura – uma experiência* (Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva). Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas.
- Queiroz, R. (2016). Diário de pesquisa, arquivo pessoal. 2016.
- Valent, I. U., & Castro, E. D. (2017). Processos artísticos colaborativos, convivência e produção de comuns: a experiência do Ponto de Cultura é de Lei. In H. Cruz, I. Bezelga, & P. S. Rodrigues (Coords.), *Práticas Artísticas Comunitárias*. Porto: PELE, CHAIA, FCT.

Resumo

Este trabalho exhibe alguns resultados de uma pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa Ensino em Ciências da Saúde da Universidade Federal de São Paulo – campus Baixada Santista/ Brasil. Afim de mobilizar os corpos-moradores de uma residência terapêutica em São Paulo/SP voltada a pessoas que passaram por internações manicomiais, a pesquisadora-terapeuta ocupacional encarou o desafio de convidá-los a sair semanalmente, por três meses, para os ensaios do Cordão Carnavalesco Bibitã, um projeto que nasceu há dez anos misturando serviços de saúde mental e cultura. Houve esforços para se produzirem bons afetos: várias visitas em casa, cafés e lanches juntos, conversas e sorrisos, no decorrer de toda a trajetória.

A experiência propiciou o delineamento de trajetos, a participação em oficinas de percussão e preparação corporal, a composição de ensaios-desfiles no Parque Ibirapuera e o envolvimento em um debate sobre o cuidado em saúde mental no Brasil. Serão abordados aspectos do processo com um dos participantes. Bruno (nome fictício) realizou treze saídas, descobrindo seu próprio ritmo, dissonante, ativando sua memória de propriocepção, arriscando protagonismos no coletivo e escrevendo o que pensava em seu caderno, costurando novas linguagens, narrativas viajantes, pingos de poesia e expressão de sentimentos. Em todos os encontros não abandonava uma tristeza suave e crônica que o acompanhava, mas deixava-a escondida durante as práticas. Aguçando a sua sensibilidade, produzia diversidades e realidades. Bruno saiu sozinho para outros espaços de cultura desdobrados destes ensaios. Em todos os trajetos, cumprimentava os motoristas e cobradores dos ônibus, sorria para os passageiros, espalhava sua gentileza pela cidade afora. Todo percurso possibilitou a abertura à construção de novos mundos, experimentações, frutificou trocas, inventividades e caminhos de expressão.

Palavras-chave: Atenção em saúde mental, território, atividades culturais.

Abstract

This work presents results of a master research developed at the Program Teaching in Health Sciences/ Federal University of Sao Paulo/ Metropolitan Santos campus.

In order to mobilize the bodies-dwellers of a therapeutic residence for people who had psychiatric hospitalizations, the researcher-occupational therapist faced the challenge of inviting them to, weekly and along 03 months, go out for the rehearsals of the Carnival Block Bibitã. That was a project born 10 years ago mixing mental health and culture services. Efforts have been made to produce good affections: many visits in their house, coffees and snacks taken together, talks and smiles during the whole trajectory. The experience made possible the creation of routes, participation in percussion and body preparing workshops, composition of rehearsals-parades inside Ibirapuera Park and involvement in a debate about brazilian mental health care. Will be addressed aspects of the process with 1 of the participants. Bruno (fictitious name) performed 13 outings, discovering his own dissonant rhythm, activating his proprioception memory, risking initiatives in the group and writing his thoughts in his notebook, stitching new languages, inaccurate narratives, drops of poetry and feelings expression. In all meetings he carried a soft and chronic sadness that goes along with him, but he hid that during the practices. Sharpening his sensibility, he produced diversities and realities. Bruno came out alone to other culture places unfolded from these rehearsals. In every path he greeted the bus drivers and ticket revisers, smiled at the passengers, propagated gentleness to the whole city. All the course provided the opening to new worlds construction, sensations, generated exchanges, inventions and trails of expression.

Keywords: Mental health care, territory, cultural activities.

Biografias

Renata Brändle Morato de Queiroz:

Graduação em Terapia Ocupacional pela Universidade de São Paulo/Brasil (2005), Especialização em Arteterapia pela Faculdade Paulista de Artes (2013), Mestrado em Ensino em Ciências da Saúde e Produção Técnica pela Universidade Federal de São Paulo (2017). Atua com Saúde Mental, com populações em situação de vulnerabilidade social com Promoção de Saúde.

Flávia Liberman Caldas:

Professora da Universidade Federal de São Paulo, Brasil. Doutora pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994) e Pós-doutorado pela Universidade de Évora-Portugal (CHAIA/UÉ). Pesquisa e atua com práticas artísticas e corporais na comunidade. Autora dos Livros: *Delicadas coreografias: instantâneos de uma terapia ocupacional* (2008) e *Grupos e Terapia Ocupacional* (2015).

Viviane Santalucia Maximino:

Terapeuta Ocupacional pela Universidade de São Paulo (1981) e doutora em Saúde Mental pela Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil (1997). É Professora Adjunta da Universidade Federal de São Paulo, (UNIFESP, BS) e suas áreas de pesquisa e atuação são a formação em saúde, as práticas corporais e artísticas, abordagem grupal e ações na comunidade.

Biographies

Renata Brändle Morato de Queiroz:

Graduation in Occupational Therapy by the Universidade de São Paulo/Brasil (2005), Specialization in Art Therapy by the Faculdade Paulista de Artes (2013), Master in Health Sciences Teaching and Technical Production by the Universidade Federal de São Paulo (2017). It acts with Mental Health, with populations in situation of social vulnerability and with Health Promotion.

Flávia Liberman Caldas:

Professor at the Universidade Federal de São Paulo, Brazil. PhD from the Center for Subjectivity Studies at the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994) and Post-doctorate from the Universidade de Évora-Portugal (CHAIA / UÉ). Research and act with artistic and corporal practices in the community. Author of the Books: *Delicate choreographies: snapshots of an occupational therapy* (2008) and *Groups and Occupational Therapy* (2015).

Viviane Santalucia Maximino:

Occupational Therapist from the Universidade de São Paulo (1981) and PhD in Mental Health from the Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brazil (1997). She is an Adjunct Professor at the Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP, BS) and her research and practice areas are health education, body and artistic practices, group approach and community actions.

CADERNOS ARTIVISTAS/ LIVROS CO- LABORATIVOS

Teresa Torres de Eça (CIAC-Polo Universidade Aberta, PT)

Ângela Saldanha (CIAC-Polo Universidade Aberta, PT)

Cristina Trigo (USC, ES)

O Projeto Livros colaborativos/ cadernos artistas, como proposta de investigação artística iniciou-se pelo grupo C3, com no Congresso da International Society for Education through Art – InSEA, em junho de 2012. Nesse congresso Teresa Eça, María Jesús Agra Pardiñas, Cristina Trigo e Emília Lopes realizaram um workshop onde desenvolveram a ideia de ‘Livros colaborativos’ para fomentar a reflexão e a prática artística em contextos educativos. Como ponto de partida as facilitadoras usaram como exemplos o livro de artista colaborativo realizado por Teresa Eça, Emília Lopes, Ana Bela Lacerda, Mag Lutz e Petra Weignart, durante 2005-2007, e a experiência dos cadernos desenvolvidos por Maria Jesus Agra Pardiñas no curso de formação de professores que ministrava na Universidade de Santiago de Compostela.

María Jesús e Cristina Trigo tinham apresentado os cadernos como ferramenta de ação pedagógica e processo de investigação no Congresso da rede IberoAmericana de Educação Artística, em 2008, em Beja, Portugal. Na confluência destas experiências nasceu um programa bastante ambicioso que, com a colaboração de Pancho Matias da Oficina de encadernação da ASSOL ‘Devagarse encadernalonge’ levou, pela mão de educadoras artísticas, a experiência dos cadernos partilhados a várias comunidades durante alguns anos. O projeto desenvolveu-se em comunidades alargadas e define-se no âmbito de práticas artísticas participatórias porque, tal como Manning (2016, p.24) o descreve, celebram formas complexas de conhecimento não porque são realizadas por várias pessoas mas porque trabalham com conhecimento coletivo, integrando múltiplos modos de pensamento.

[To think multiply is to think in the register of the hyphen, of the differential, in the complex field of study opened up by the undercommons... \(Manning, 2016, p.24\)](#)

No projeto, era bem claro o desejo de trabalhar com conceitos ativistas, com práticas artísticas participativas em comunidades locais e em rede, ligando várias comunidades pelo fazer artístico, que neste caso seriam livros ou cadernos colaborativos.



1: Caderno Chrisallya, Chipre 2013

“

Quando estamos en las aulas, o en asociaciones, o... trabajamos con un montón de gente que no se definen como artistas, y es ahí cuando se abre un espacio donde todo el mundo siente su potencial creativo, su propia habilidad para ser creativo y crítico. Y que una idea, un proyecto, una historia se convierta en algo que un montón de gente asumimos como propio. No se trata de crear un mundo nuevo, significa sencillamente reapropiarte de tu vida, abrir una ventana, que tu vida signifique otra cosa hoy, ahora, en este momento. (Maria Jesus Agra Pardiñas, Crearte, Viseu, 28/29 de Maio)

Dos Livros aos Cadernos



2: Fabricando os livros colaborativos na Oficina Devagarsecadernalongue, Oliveira de Frades, Portugal,



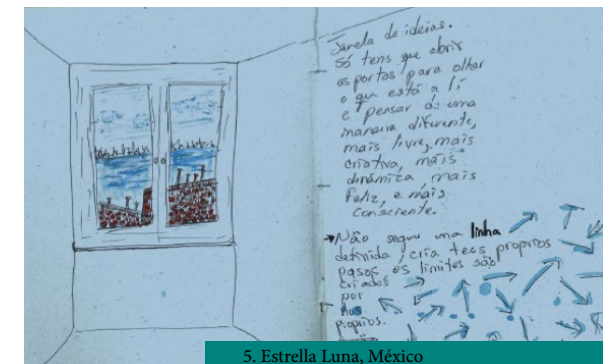
3: No dia da entrega da segunda edição dos livros colaborativos, Viseu, Portugal, 2016

Uma primeira edição com 40 livros foi realizada na oficina de Pancho Matias em 2012 e em 2016 seguiu-se outra edição de 40 exemplares. Nestas duas primeiras edições adotou-se o conceito de livro colaborativo, porque se tratava de um livro de viagem, que passava de mão em mão, definido à partida por uma encadernação própria que continha um manual de instruções. O objecto livro era uma condição primária, como um livro em branco aberto às narrações diversas que pudessem aí caber nas mais variadas formas escritas e visuais. A primeira edição foi inaugurada, como já foi referido, num workshop para educadores artísticos realizado em Limassol, no dia 25 de junho de 2012.



4: InSEA 2012 EUROPEAN REGIONAL Conference, 25 / 6 / 2012. Workshop: Sharing artist books for arts education practice and inquire. Agra Pardinás M., Eça Torres, T. Lopes, E. Trigo, C., Weingart, P.

Durante seis anos, os oitenta livros viajaram por vários países pela mão de artistas ou de professores de artes. Os que voltaram traziam textos escritos, desenhos, pinturas, colagens e recortes. Na sua maioria as páginas tinham sido criadas em contextos educativos; familiares ou círculos de amigos. Os livros apareciam como uma oferta vinda de um outro lugar e eram apresentados como uma proposta artística colaborativa, aclamando a continuação das narrativas que eram totalmente diferentes. Cada um juntava algo de seu ao todo. A narrativa era, portanto, plural, mas sem encadeamento.



5. Estrella Luna, México



6. Alfredo Palacios, Espanha



7- Seija Ulkuniemi, Finlândia

“

No caderno, no livro de artista registamos pequenas intimidades e grandes sonhos. Refletimos sobre eventos, situações e emoções. (Teresa Eça, notas de campo, 2013).

O livro final resultava na soma das experiências registadas por cada um dos autores. Os registos dos livros integravam imagens abstratas e figurativas com reflexões pessoais que contavam emoções, sentimentos, percepções do mundo, de experiências, de momentos, de relações. Enfim falavam de modos de ver e de estar no mundo.



8. John Ganis, Austrália

“

Drawing and other visual arts practices may be a lonely activity, a very personal thinking process. But they also provide channels for communication. Silent communication. Through images people can share ideas and thoughts difficult to express by words. Sharing those images with others makes us to expose ourselves to the unknown: to the other. Breaking limits. Experiencing the gaps and fissures between pages. So, by sharing sketchbooks we aim another possibility for art education: the possibility of exposure to the otherness.

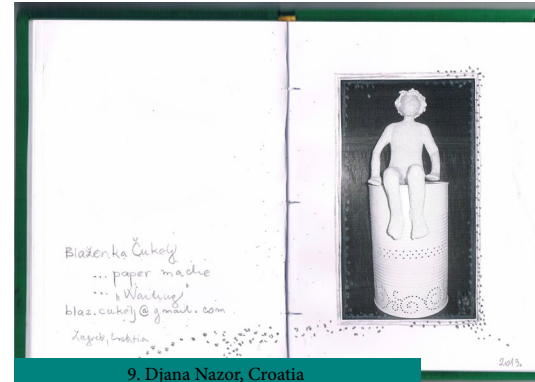
Because art educators are concerned with the others. Because we live inside the other and we aim to help people to build and rebuild identities through visual arts. Because the other is inside us. Because we are the other and in the sum of all the others, collaboratively, we are constructing our book, the book of our memories, thoughts and dreams.

The book is just a pathway, a portal and an invitation.

To go beyond ...

The Würzburg Book is calling you, to enter in these sharing process and replicate the collaborative book experience in your surroundings, with your friends, with your students, with your family enlarging our arts education communities of practice.

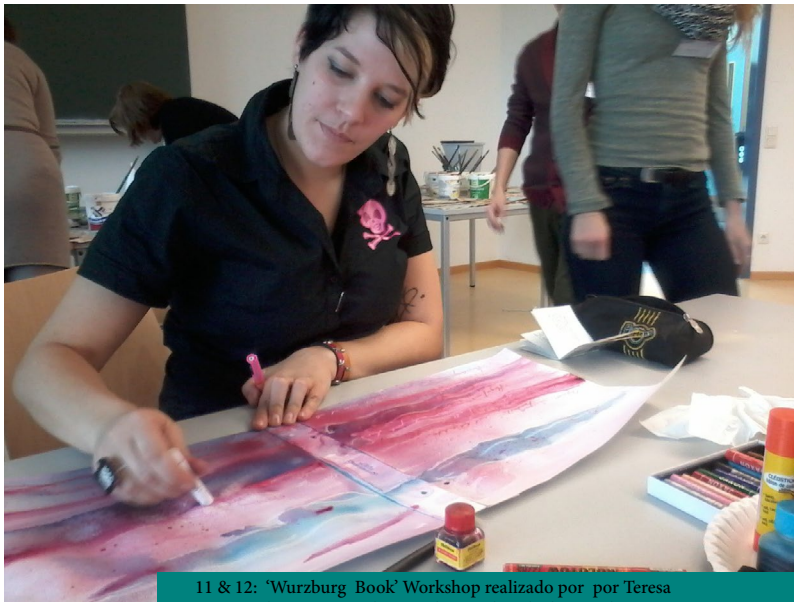
(Würzburg Book, Julius Maximilian University of Würzburg, February 2014)



9. Djana Nazor, Croatia



10: Workshop realizado por Angela Saldanha e Teresa Eça para os alunos da Professora Li-Yan Wang, Taiwan, 2015



11 & 12: 'Wurzberg Book' Workshop realizado por Teresa Eça, Emilia Lopes, Barbara Maher e Julia Glock, Wurzberg, Alemanha, Fevereiro, 2014

O livro que, desta vez, se conformava em páginas soltas pretendia ser um convite para participar trazendo um contributo pessoal. As facilitadoras do workshop pretendiam demonstrar como era fácil utilizar narrativas visuais para dar visibilidade à pluralidade, à compreensão do outro num espaço de edição/publicação colaborativo.

No verão de 2014, as coordenadoras do projeto organizaram uma primeira mostra dos livros colaborativos, durante o congresso Europeu da InSEA em Canterbury, na Inglaterra, com um poster explicativo desenhado por Raquel Balsa. A mostra foi extremamente discreta e pouco interesse levantou para a maioria dos participantes do congresso, quase todos professores de educação artística de universidades europeias. No entanto, alguns jovens artistas/professores acercaram-se da exposição e quiseram integrar o projeto nesta fase.

The exhibition was settled in a very discrete corner in the coffee-break room in The Church University of Canterbury during the InSEA Congress, between Intellect and NSEAD stands. We exhibited the seven books which were returned and a poster with images that were sent by the sketchbooks coordinators. We also made a new book: The Canterbury Book, I left it in the Church University. (Teresa Eça, 2013/7/2, email para os participantes do projecto)



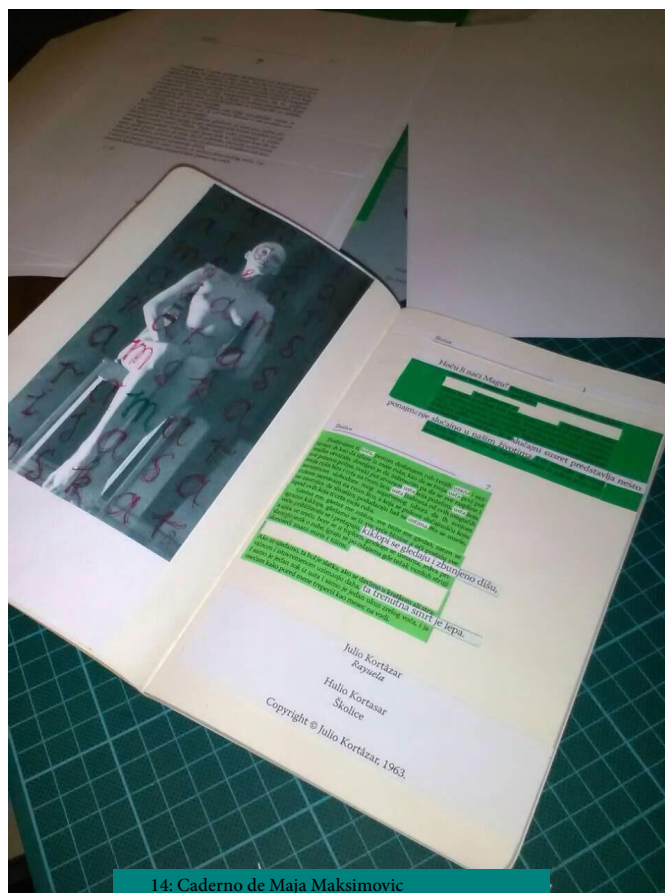
13: Exposição em Canterbury, 2013.

Cadernos *artistas*

Numa terceira fase o grupo experimentou o caderno como suporte, não o livro encadernado antes, mas sim um grupo de folhas soltas que se poderiam agrupar num caderno e fomentar a criação ou coesão de um grupo ou comunidade. Os cadernos *artistas* exploraram as potencialidades do caderno partilhado como objeto artístico e estratégia pedagógica em contextos ativistas. Utilizando a justaposição das palavras arte e ativismo articulando propósitos artísticos e políticos, para estimular ações de resistência e de subversão, através da pluralidade das narrativas visuais produzidas por várias pessoas.

Por resistência e subversão entendia-se a oportunidade de uma pessoa se poder exprimir graficamente durante um tempo indeterminado em condições não controladas para um grupo que se criava com o caderno.

Apesar de não se querer restringir condições foi necessário criar um *modus operandi* através do qual as ações fossem possíveis. Lançou-se um convite a vários investigadores/artistas/professores para criarem uma comunidade, que poderia ser de amigos, conhecidos, ou de trabalho e que nessa comunidade construíssem um caderno colaborativo.



14: Caderno de Maja Maksimovic



Cada folha provoca a necessidade de intervir, de dizer algo através da palavra e da imagem, ou só da imagem, ou só da palavra. O caderno, humilde suporte!

Caderno de contas, onde fazemos contas à vida; caderno de dívidas, de dívidas.

Caderno de marcar o ponto, estar em algum lugar num tempo determinado.

Caderno de letras, de anotar, de memorizar, de planear, de criar, de sonhar... O caderno, sem encargos, anda de mão em mão, misterioso e hospitaleiro, convidando o outro a entrar,

a folhear desvendando segredos, construindo histórias, histórias que se entrelaçam na tangência dos desenhos e na sequência das folhas. Sequências erráticas ou de um tempo

outro. O tempo do tempo em que as pessoas contavam histórias umas às outras.

(Teresa Torres de Eça, texto da exposição Cadernos Artistas, Viseu, Portugal, Março de 2017)

Com o conceito de caderno, em vez de livro ganhávamos uma maior liberdade e também maior humildade.

O caderno implicava esquiço, esboço, rascunho, “algo que nunca se acaba” e que se pode sempre continuar. Como caderno escolar, é um espaço de ensaio e erro, de aprendizagem constante, como caderno de encargos, é um espaço de compromisso. Usam-se as metáforas da mercearia, do caderno onde se anotavam as dívidas; da escola com o qual se aprendia; das ciências onde se anotam desenhos de observação, medidas e cálculos e, finalmente, do caderno do artista, onde o caderno é um viajante e uma promessa de devir. Com o caderno ganha-se a promessa do tempo de refletir; do tempo do processo. O caderno entrava num território de subversão e de resistência contra um mundo que idolatra produtos, celeridade e prazos fixos. E, finalmente, como caderno, enquadrava-se a investigação nos diários de campo, nas notas esparsas que se vão construindo singularmente e pouco a pouco numa procura colaborativa de conhecimentos sobre as realidades.

Considerações de margem de folha

O caderno como ferramenta de registo de ideias, de sentimentos, emoções e vivências é um espaço pessoal onde queremos anotar algo que nos toca, que de algum modo nos emociona, ou apenas algo que observamos atentamente e que desenhamos para melhor focarmos a nossa atenção. Porque no registo e no desenho temos esse exercício de atenção cuidada, de procura e de inquérito. Procuramos compreender a forma, as cores, a textura de um objeto que nos intriga, tentamos captar um momento fugaz, uma personagem ou um grupo de personagens que nos parece notável e que nos parece que deve ser registado no caderno.

O caderno é esse lugar onde guardamos a nossa atenção, as nossas observações, anotações do visível e do invisível, registos que também podem ser aleatórios, fruto de movimentos e de tensão. São cadernos de viagem, onde anotamos as impressões do percurso, de uma viagem pelo mundo que pode ser no tempo e no espaço, dentro de um espaço interior, por espaços do quotidiano ou por espaços amplos. A viagem pode ser no interior de nós próprios e cingir-se a um quotidiano banal ou não.

Mas o caderno também é viagem. Neste projeto, o caderno que viaja foi condição obrigatória. Como veículo de exposição itinerante, o caderno passa de mão em mão, mostra-se em lugares diferentes.

O Caderno é a viagem, e constrói-se coletivamente, outra condição necessária no projeto: a coautoria dos cadernos. Claro que poderia ser de outro modo! Mas interessava às coordenadoras, sobretudo, investigar até que ponto essas duas condições: a da viagem e a da colaboração poderiam fazer deste meio um veículo de aprendizagem de si e do outro numa perspetiva ativista da arte na educação.

Como os cadernos colaborativos podem ser processos ativistas? Como os cadernos ou livros de teor artístico podem construir conhecimentos a partir das vivências registadas?

[La idea que subyace detrás de todo esto reside en el interés por un saber compartido, un saber que fluye en lo interdisciplinario, y que se construye con el reconocimiento y la participación de lo diverso, lo extraño, y con la colaboración de muchos ... \(María Jesús Agra Pardiñas, Crearte, Viseu, 28/29 de Maio\)](#)

O sentido do caderno que viaja introduzia um fator de conexão importante; não só pela mostra, ou seja, pelo que se vê no caderno que foi criado por pessoas de outros lugares: um objeto expositivo. Mas, porque o caderno pode ser continuado, alterado e transformado por outro. Curiosamente raramente os autores alteraram as páginas anteriores, por respeito pela obra do outro.

Os cadernos guardaram todas as singularidades respeitando a multiplicidade de registos. Esse respeito impediu que o caderno fosse trabalhado como um todo, a colaboração ficou assim restringida à sua forma mais simples: adicionar. Ninguém rasgou folhas anteriores, ninguém cortou ou colou no trabalho dos outros. Enfim, ninguém; ninguém ousou transformar folhas já realizadas, talvez que se tivessem sido dadas instruções precisas sobre essa possibilidade, os cadernos tivessem sido diferentes.

Trabalhar em cima das obras feitas pelos outros é um processo que pode parecer pouco ético. Mas será que a colaboração, no sentido artístico não seria mais interessante se tal tivesse acontecido? Mas, como superar o medo de invadir a autoria do outro?

O projeto não deu respostas para essas questões. O sentido colaborativo que se buscava não residiu no processo de elaboração das folhas, que foi sempre singular, mas sim no processo de encadernação e de visualização. O caderno afirmou-se como espaço expositivo, de publicação e portanto, de representação de um grupo.

Somos herdeiros de uma visão que entende a criação como um ato único, intocável; um conceito de artista distante da realidade quotidiana e despreocupado da sociedade. O Artivismo pretende criar redes entre essa forma de práticas artísticas.

As páginas intervencionadas são o ponto de partida para novas criações, não se produz uma apropriação e cabe perguntar-nos se deveríamos realizar um convite mais explícito para que a “contaminação” se torne mais presente.

Espaços de visualização/ espaços de ação

“Cadernos Artivistas” foi o nome para a terceira edição, porque tinha-se adquirido consciência da capacidade dos cadernos para gerar ações de grupo. Estes cadernos foram construídos com o auxílio de facilitadores, artistas e professores que realizaram cadernos com grupos de pessoas, jovens, crianças ou adultos. O processo de execução foi muito variado, mas dum modo geral todos partiram de folhas soltas que foram distribuídas aos autores durante um certo período de tempo, as folhas foram depois encadernadas pelos facilitadores. Esta parte do projeto decorreu durante o ano de 2017 e, nesse ano, fizeram-se três reuniões com os investigadores. A reuniões tiveram um carácter aberto, e foram realizadas em Viseu, na Quinta da Cruz.

Nessas reuniões discutiu-se como cada facilitador organizava as ações com as suas comunidades. A partir do processo de fazer um caderno de modo participativo criavam-se narrativas plurais. O processo em si nada tinha de novo. Apenas se revisitaram as potencialidades de um objeto analógico de expressão estética e de comunicação que pela ambivalência entre o privado e o público, o íntimo e o social era capaz de criar relações entre pessoas e criar uma coesão significativa.

[Somos ACCIONISTAS, tenemos que resignificar de nuevo palabras de las que se han apropiado despiadadamente! Somos hacedores de sueños, de objetos, de ideas... \(María Jesús Agra Pardiñas, Crearte, Viseu, 28/29 de Maio\)](#)

Também nesse ano, o projeto adquiriu uma vertente nova, foram realizadas várias exposições em diferentes espaços. A primeira exposição que decorreu na Quinta da Cruz entre Janeiro e Março de 2017, foi mais um laboratório do que uma exposição, na medida em que as obras se iam produzindo ao longo da permanência da exposição. Os facilitadores enviaram os cadernos com os quais se montou uma instalação de partida. Alguns dos facilitadores: Ângela Saldanha; Lorena Cueva; Paulo Emílio & Dori Negro; Rita Antunes & Raquel Balsa; Patrícia Zabalba e Estrella Luna; fizeram oficinas paralelas ou dentro da exposição e os cadernos resultantes ficaram a fazer parte da mostra.

A própria exposição era um espaço de fazer artístico onde os visitantes eram convidados a realizar uma folha para um livro coletivo que foi encadernado no final da exposição. Ao propormos este conceito de mostra participativa e em progresso, aliávamos ao espaço de apreciação um espaço de fazer artístico. Sendo que a experiência dos participantes se completava com um contributo pessoal utilizando os materiais e suportes dos cadernos expostos.

Muitos visitantes relataram que essa oportunidade lhes tinha dado um grande prazer na medida em que os tinha convidado a refletir sobre a vida, lhes tinha aberto uma janela onde era possível encontrar novos significados. A experiência da exposição tinha sido uma vivência artística verdadeiramente inclusiva. As exposições que se seguiram, em Bragança (Biblioteca Municipal); Leiria (Biblioteca), Lisboa (FBAUL), Santiago de Compostela (Ciencias da Educación, USC) e Valencia (Florida Universitaria) também reservaram espaços de produção artística integrada, continuando a produção de cadernos com a participação dos visitantes.

Referências Bibliográficas

Manning, Erin (2016). *The minor gesture: Thought in the act*. Bogart, Georgia. Duke University Press.

Raposo, Paulo (2015) « "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências », *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, No 2 | -1, 3-12.

Coordenadores/autores de Cadernos e Livros

Pancho Matias & Sr. Simões; Estrella Luna; Maja Maksimovic; Ermelinda Nunzio; Patricia Zabalza; Lorena Cueva & Maria Morales; Ângela Saldanha; Raquel Balsa, Rita Antunes & Paula Soares; Sandra Gouveia; May Tavares; Joan Valles; Dori Negro & Paulo Emilio; Djana Nazor; Seija Ulkuniemi; Alfredo Palacios Garrido; Apollinie Torregrosa; Teresa Eça; Cristina Trigo; Maria Jesus Agra Pardinias; John Ganis; Simon Morrel; Glen Coutts; Seija Serjoie; Bernie Thomas; Maria Letsiou; Antonio Meireles; Rita Basilio; Ana Sousa; Emilia Lopes; Petra Weignart; Rosvita Kolb; Marisa Mass; Carmen Franco; Guillermo Calvino; Maria Loca; Angeles Saura; Christalla Pafiti; Rui Alexandre.

Resumo

Neste projeto pretendeu-se investigar as potencialidades de livros de artista, diários visuais, caderno de viagem e cadernos colaborativos como suporte de reflexão e comunicação participada. Os dinamizadores do projeto são membros do Coletivo C3, um grupo de investigadores ativistas da área da educação artística que tem vindo a desenvolver estudos sobre o contributo das artes contemporâneas na educação.

Palavras-chave: cadernos colaborativos, ativismo; arte comunitária.

Abstract

The Artist Books, Graphic Diaries, Workjorns, Sketchbooks, Travel Diaries are places for annotations of action processes known as artistic tools for expressive recording of reflection. The Colective 3 contribute to contemporary arts education reflecting on authorship collaboration, sharing, affection, networking.

Key-words: collaborative notebooks, activism; community art.

Biografias

Ângela Saldanha é doutorada em Educação Artística, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Mestre em Artes Visuais e licenciada em Design, pela Universidade de Aveiro. Pós-doutoramento em Media Arte Digital. Investigadora de pós-doutoramento no Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Universidade Aberta e Investigadora no I2ADS - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Os seus interesses principais são em Arte e Comunidade, Práticas artísticas pedagógicas, A/tografia, Ativismo, transdisciplinaridade.

Teresa Eça é residente da International Society for Education Through Art-InSEA (2014-2017); Presidente da Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual – APECV (2008- 2016); Diretora do Centro de Formação de Professores Almada Negreiros (APECV); Artista Plástica e Professora de Artes Visuais no ensino secundário. Colabora também com o Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) – Universidade Aberta, Portugal. Editou vários livros e escreveu vários artigos em revistas internacionais sobre educação artística. É co-editora das E-publicações internacionais IMAG (InSEA Emagazine) e revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes Invisibilidades. Os seus interesses principais são em Práticas artísticas em educação arte ativismo, A/tografia, transdisciplinaridade e networks.

Cristina Trigo Martínez: Licenciada en Historia del Arte (Universidad de Santiago de Compostela). Realiza el programa de doctorado “Educación artística: Aprendizaje y enseñanza de las artes visuales” de la Universidad de Granada. Desde diciembre de 2014 es docente en el área de didáctica de la expresión visual y plástica de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Santiago de Compostela (USC). Con anterioridad (1998-2014) fue educadora y coordinadora del servicio de actividades y proyectos educativos del Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC; Santiago de Compostela). Los espacios de cruce entre educación-arte contemporáneo-museo son el eje principal de su trabajo. Perteneció al grupo de investigación LITER21 (USC) y es integrante de C3 (colectivo de educadores/as e investigadores/as que trabaja como una célula que expande propuestas de acción artística contemporánea.

Biographies

Ângela Saldanha holds a PhD in Arts Education from the Faculty of Fine Arts of the University of Porto, Master of Visual Arts and a degree in Design from the University of Aveiro. Postdoctoral degree in Digital Media Art. Postdoctoral researcher at the Center for Research in Arts and Communication, Open University and Researcher at I2ADS - Faculty of Fine Arts, University of Porto. Vice President of the Association of Teachers of Expression and Visual Communication - APECV and member of the European Council of the International Society for Education Through Art-InSEA (InSEA Europe Regional Council). She integrates the collective “C3” (group of action and investigation in artistic practices interdisciplinary in Arts Education) and the collective “1686” (thoughts and artistic actions). Her main interests are in Art and Community, Pedagogical Artistic Practices, Activism, transdisciplinarity.

Teresa Torres de Eça President of the International Society for Education Through Art-InSEA (2014-2017); President of the Association of Teachers of Expression and Visual Communication - APECV (2008-2017); Director of the Teacher Training Center Almada Negreiros (APECV); Visual artist and teacher of Visual Arts in secondary education. He also collaborates with the Center for Research in Arts and Communication (CIAC) - Universidade Aberta, Portugal. He edited several books and wrote several articles in international journals on art education. She is co-editor of the International E-publications IMAG (InSEA E-magazine) and Ibero- American magazine of Research in Education, Culture and Arts (Invisibilidades). Integrates the collective “C3” (group of action and research in interdisciplinary artistic practices in Arts Education). Her main interests are in artistic practices in education, art activism, transdisciplinarity and networks.

Cristina Trigo Martínez (Santiago de Compostela, 1967). Degree in History of Art (University of Santiago de Compostela). She realizes the doctorate program “Artistic Education: Learning and teaching of the visual arts” of the University of Granada. Since December 2014 she teaches in the area of didactics of visual and plastic expression of the Faculty of Education Sciences of the University of Santiago de Compostela (USC). Previously (1998-2014), she was educator and coordinator of the service of activities and educational projects of the Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC, Santiago de Compostela). The intersection between education-contemporary art-museum is the main axis of her work. She belongs to the research group LITER21 (USC) and is a member of C3 (a collective of educators and researchers working as a cell that expands proposals for contemporary artistic action).

UM ESTUDO DE CASO SOBRE A POTÊNCIA DO ENCONTRO

Thaís Fidalgo (UNIFESP, BR)
Andrea Jurdi (UNIFESP, BR)
Flávia Liberman (UNIFESP, BR)

Introdução

Este trabalho tem como alicerce o sujeito e sua dinâmica do mundo da vida. Ao nos direcionarmos para a vida nos aproximamos das formas de ser e de fazer do sujeito, nos aproximamos de como o indivíduo se coloca no mundo. O referencial teórico adotado para a compreensão do indivíduo e sua subjetividade é a teoria do amadurecimento pessoal de D.W. Winnicott, psicanalista inglês que estudou profundamente a relação mãe e bebê e demonstrou que a condição inicial do homem é a fragilidade e que este precisa de outro ser humano para continuar existindo. Segundo Jurdi e Amiralian (2013) os pressupostos da teoria winnicottiana provocam transformações teóricas e técnicas que nos levam a uma nova forma de compreender o ser humano. Para as autoras, Winnicott com sua concepção de que o acontecer humano só pode ocorrer pela presença do outro coloca-nos frente à uma posição ética e política como pesquisadores e profissionais. A matriz criativa que se funda na primeira relação mãe bebê permanece ao longo da vida e se transforma de acordo com as necessidades das fases do amadurecimento pessoal. O conceito elaborado por Winnicott da área intermediária da experiência - área na qual o encontro entre humanos acontece, oferece suporte para a criação de outras modalidades de atendimento e atenção - no caso, a pessoas em sofrimento psíquico. Winnicott (1975) afirma que a experiência criativa é intermediária à realidade interna e à realidade externa; neste território, ambas as realidades - interna e externa - participam. Dessa forma, viver criativamente constitui um estado de saúde:

Descobrimos que os indivíduos vivem criativamente e sentem que a vida merece ser vivida ou, então, que não podem viver criativamente e têm dúvidas sobre o valor do viver. Essa variável nos seres humanos está diretamente relacionada à qualidade e à quantidade das provisões ambientais no começo ou nas fases primitivas da experiência de vida de cada bebê. (Winnicott, 1975)

Saúde como a capacidade de criar - já afirmava Clark (1997) e Winnicott (1975). Para o psicanalista inglês, um desenvolvimento humano favorável tem a ver justamente com esta capacidade de relacionar-se com o mundo de maneira criativa: é isto o que daria sentido à existência, ancorando o sentimento de que a vida vale a pena ser vivida. Uma espécie de “saúde poética”, que nada tem a ver com uma saúde psíquica estável e bem-adaptada. Winnicott (1975) diz que criar significa a possibilidade de sentir a transformação do mundo e não apenas nos relacionarmos com algo pronto e definido. A criatividade, assim como as artes, de modo geral, são formas de fazer e comunicar o que somos, sentimos e/ou pensamos. No entanto, o indivíduo apenas conseguirá exercer seu gesto criativo se o ambiente puder sustentar o encontro humano e satisfizer suas necessidades. Vaisberg (2004) comenta sobre a importância do acolhimento para as pessoas que necessitam de atenção e coloca que no encontro há sustentação. Porém, adverte que sustentar um encontro é um fenômeno complexo, pois não se sustenta da mesma forma o encontro com um bebê ou com um adolescente, não se sustenta igualmente pessoas que não tiveram a oportunidade de expressar sua gestualidade espontânea ou pessoas vivendo em ambientes que impuseram a marca da submissão. Nesse sentido, Winnicott nos apresenta um novo elemento para a compreensão do ser

e fazer do indivíduo: o ambiente. Segundo Araújo (2007) o ambiente é concebido como facilitador das várias tendências individuais herdadas. O conceito de ambiente definido por Winnicott tem duas características essenciais: a adaptabilidade e a qualidade humana. Em relação à adaptabilidade, o ambiente vive um processo dinâmico de adaptar, desadaptar e se readaptar às necessidades mutáveis do indivíduo à medida que este se desenvolve. Em relação à qualidade humana o ambiente adquire características humanas e auxilia o indivíduo em sua jornada rumo à independência. Nesse processo de vir a ser o indivíduo necessita de um ambiente que lhe forneça condições de estabelecer laços sociais, de manter sua individualidade e sua singularidade nas ações coletivas, que lhe permita criá-lo e recriá-lo a todo momento.

A partir do referencial teórico adotado é que apresentaremos Dorotéia¹ – moradora do bairro Rádio Clube que se localiza na Zona Noroeste da cidade de Santos. É gêmea de um irmão que morreu ao nascer. Esse ano completa 62 anos de idade e gosta muito de fazer aniversário. Trabalhou muito sempre. Quando “moça nova” – “antes de ficar doente” – adorava trabalhar no comércio. Um dia, sem mais nem menos, ela diz não ter ficado muito “boa da cabeça”. Não sabe dizer muito bem o que aconteceu – só lembra que seu próprio patrão a acompanhou até em casa e conversou com sua mãe dizendo que era melhor levá-la em um “médico de cabeça”. Desde então, passou por internações na Casa de Saúde ANCHIETA e na Fundação Espírita Américo Bairral. Narra que sua trajetória foi regada de muito sofrimento e privações².

Caminhos percorridos

Esse estudo nasceu e foi realizado nas fronteiras entre vários campos de saber o que lhe oferece características singulares, dentre elas, a complexidade. Avizinhou-se dos campos da saúde, cultura e social na tentativa de produzir vida e saúde a partir do território. A arte como recurso e como forma de comunicação e criação permeia a relação entre alunos, usuários dos serviços e profissionais. O Projeto de Extensão Cartografias Femininas da Universidade Federal de São Paulo criou uma oportunidade de ensino-aprendizagem, onde professores e alunos se relacionavam com indivíduos do sexo feminino por meio de intervenção interdisciplinar e criação de um grupo de mulheres na Unidade Básica Rádio Clube na Região Noroeste de Santos. Visava potencializar a participação cotidiana das mulheres na gestão local e no controle das condições que podem interferir na sua saúde e da coletividade onde vivem e trabalham. Através de ações e acompanhamentos semanais em suas casas – um novo repertório de vida era construído em comum. Foi neste cenário que Dorotéia chegou até nós encaminhada pelo serviço de saúde mental que a acompanha hoje em dia. Na qualidade de terapeutas ocupacionais nos é atribuído o papel de favorecer a organização de

¹Nome fictício dado ao sujeito da pesquisa.

²Dorotéia chegou até nós pela parceria entre os serviços de Saúde de Santos-SP o Projetos de Extensão Cartografias Femininas da Universidade Federal de São Paulo – Campus Baixada Santista.

coletivos a partir das práticas do cotidiano. É pela leitura do cotidiano, da história dos indivíduos e de sua relação com o ambiente é que podemos pensar em uma intervenção necessária (Jurdi, 2009). Para Alves (2001), é no cotidiano e nas práticas cotidianas que encontramos possibilidades de romper naturalizações e certezas. Para a autora, há um modo de fazer e criar conhecimento no cotidiano que difere daquele aprendido na modernidade.

Buscar entender de maneira diferente do aprendido as atividades do cotidiano comum exige que se esteja disposta a ver além daquilo que os outros já viram e muito mais: que seja capaz de mergulhar inteiramente em uma determinada realidade buscando referências de sons, sendo capaz de engolir sentindo a variedade de gostos, caminhar tocando coisas e pessoas e me deixando tocar por elas, cheirando odores que a realidade coloca a cada ponto do caminho diário. (p.17)

Segundo Safrá (2000), o mundo da área intermediária não é apenas o lugar de encontro com o outro, mas também consigo mesmo e, quando trabalhamos dentro da área dos fenômenos transicionais, tomamos o mundo como campo de jogo. A rua, os elementos do cotidiano, as situações presenciadas por nós, os objetos da cultura, podem ser instrumentos de intervenção com as pessoas com as quais trabalhamos, rompendo o espaço da clínica, ampliando-o em direção ao mundo. Safrá (2005) considera que há duas grandes perspectivas epistemológicas nas ciências humanas. Uma se refere às pesquisas sujeito-objeto, em que o pesquisador toma o ser humano como objeto e coloca sua subjetividade própria entre parênteses. Esse modelo privilegia a explicação e busca a causa dos fenômenos. Na

outra perspectiva sujeito-sujeito o pesquisador toma o fenômeno como experiência que aborda a intersubjetividade, e explica a sua própria subjetividade na situação investigada. Nesse modelo a narrativa, a descrição ou a compreensão do fenômeno ganham relevância em detrimento da quantificação de dados. Para o autor, somente a narrativa é capaz de explicitar um fenômeno intersubjetivo. O estudo de caso foi o método de pesquisa utilizado. Yin (1989) afirma que:

(...) o estudo de caso é uma inquirição empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de um contexto da vida real, quando a fronteira entre o fenômeno e o contexto não é claramente evidente e onde múltiplas fontes de evidência são utilizadas. (Yin, 1989)

Segundo Araújo, Pinto, Lopes, Nogueira e Pinto (2008), esta é uma abordagem metodológica de investigação especialmente adequada quando procuramos compreender, explorar ou descrever acontecimentos e contextos complexos, nos quais estão simultaneamente envolvidos diversos fatores.

A participante do estudo foi Dorotéia que esteve nos projetos desenvolvidos pela Universidade em parceria com a comunidade do Rádio Clube e seus serviços de saúde. É acompanhada pela pesquisadora desde 2012. Os encontros foram registrados nos diários de campo da pesquisadora e utilizados para a transcrições das cenas. Os diários contêm notas descritivas e notas intensivas. As primeiras referem-se ao registro das informações e são referentes aos acontecimentos. Compreendem uma descrição do local, pessoas, ações e atividades executadas. As Notas Intensivas, por sua vez, contêm percepções, reflexões e preocupações do observador. Destinam-se a relatar a parte subjetiva da experiência.

Onde tudo começou

O dia era quente e o tempo atemporal. Eram quatro meninas que caminhavam entre buzinas, cheiros, excitação e ruídos. A ideia era não demorar, apenas me apresentar. Uma senhora de cabelos brancos abre a porta. “O que vocês estão fazendo aqui? Não marquei com ninguém, não quero visitas...” O tempo fecha. Não consigo nem espiar pelo portão. Fernanda tenta: “A gente só veio apresentar ela – é nova no grupo”. Dou um sorriso amarelo – mas sincero! Nos entreolhamos – uma coisa era certa – sem sucesso naquela visita.

O silêncio toma conta daquele espaço.... Incomodadas, as meninas quebram o silêncio com um beijo de despedida. Também incomodada, me recuso a ir. “Não falei meu nome ainda”. Dou um passo atrás.

Agora sim – silêncio. Começamos (de novo) – nós duas.

“Meu nome é Thaís. Desculpa vir sem avisar – eu não sabia que a senhora não gostava! É meu primeiro dia aqui hoje” – mais um passo para trás. “Hum!”. Direto e objetivo – fez a sobancelha franzida baixar. O ombro relaxou e o tom de voz cedeu.

Percebi que podia tentar... Pergunto se estava muito ocupada quando a interrompemos – “estava pintando”. Uma brecha – era isso TUDO o que eu precisava – uma brecha.

A mão que segurava o portão cedeu. A casa é fria e escura. Vazia.

Na mesa estava um pano de prato fixo em um suporte de madeira, uma caixa de sapatos com tintas, um copo de água e um pano. Dona

Dorotéia senta em sua cadeira, volta a fazer o que estava fazendo e ignora completamente minha presença. Um verbo: Resistir.

Puxo a cadeira e me sento ao seu lado. A atividade cresce e não há palavra – apenas gestos, corpos, detalhes e movimento. Respiro. No caminho de volta até o portão com o tom de voz baixo me inclino e - já sabendo a resposta, pergunto se a planta em destaque é capim cidrão.

A despedida se faz com uma pergunta: “Você volta?”(...) (2012)

A ideia para a construção deste trabalho surgiu das experiências vividas durante os encontros. Experiências que suscitaram perguntas e desejos. Na tentativa de convidar o leitor a participar desse processo, fiz a escolha de cenas – que foram fundamentais na construção dessa relação. A cada encontro, anotava algumas cenas e diálogos que ecoavam. Há aqui uma aposta em relançar as experiências para que possam ser rasgadas a novos sentidos e, assim, sujeitarem-se às forças de criação (Fonseca & Siegmann, 2007).

Deleuze (2007) em seu texto “A vida como obra de arte”, aproxima arte e vida, essa possibilidade de reinvenção, de criação de si e de novas realidades nos encontros, inventando novas possibilidades de vida, contrapondo concepções e categorizações que distanciam da possibilidade de cada um poder criar seus próprios modos de existir.

O viver criativamente consiste no sentimento de estar vivo – fenômeno que ter a ver com a existência, com o estar no mundo – dentro de um corpo. Começo a pensar - a partir da cena descrita - como Dorotéia está existindo. Que relações foram estabelecidas ao longo de sua vida, para hoje se apresentar como alguém resistente e na defensiva? Será que Dorotéia – “sente que sua vida é ‘digna de ser vivida’?”

A criatividade que me interessa aqui é uma proposição universal. Relaciona-se ao estar vivo (...). A criatividade que estamos estudando relaciona-se com a abordagem do indivíduo à realidade externa (Winnicott, 1975).

Olhava para Dorotéia e percebia uma relação de submissão à realidade, na qual nada podia ser alterado. Uma pessoa que vivia nos limites das curvas normativas – se protegendo de qualquer interferência externa. Me recordo a vez em que contou sobre como foi passar vinte anos em instituições asilares que sempre determinavam quem ela era e o que podia ou não fazer. Era vista como doente e louca. Ao dizer isso, parecia repetir – de modo automático – um discurso de condenação sobre seus e modos de ser e existir. Começo a pensar como a prática clínica pode proporcionar experiências que ampliem as conectividades com o mundo e com outros modos de funcionamento. Produzir dispositivos de experimentações de uma situação de desvalor – para emancipação – e aumentar o poder contratual do sujeito, possibilitando outros jeitos de ser e de fazer. Neste contexto, me apresento como alguém que é possível de estabelecer relações, experimentar novos modos de agir e existir. Alguém que possibilita a vivência de momentos diferentes e prazerosos que poderão se transformar em marcas significativas e provocar mudanças. Acredito que – a primeira tarefa foi a de sustentar os encontros. É preciso deixar se tocar pelo que incomoda e ter paciência. A paciência não é uma passividade, ela é uma ação. Não é uma espera por algo, mas sim a conduta que devemos ter para produzirmos aquilo pelo qual não devemos esperar que um outro faça por nós. Proponho uma clínica capaz de sustentar o encontro – e suas reverberações no corpo e ambiente. Uma clínica permeada pelo fazer

– capaz de possibilitar uma virtuosidade para “abrir o corpo” – e respirar saúde. Através do fazer, formamos um novo copo – capaz de gerar vida.

Uma virtude do corpo é poder afetar de inúmeras maneiras simultâneas outros corpos e ser por eles afetado de inúmeras maneiras simultâneas, pois o corpo é um indivíduo que se define tanto pelas relações internas de equilíbrio de seus órgãos quanto pelas relações de harmonia com os demais corpos, sendo por eles alimentado, revitalizado e fazendo o mesmo para eles (Chauí, 2011). Há aqui, uma aposta no encontro, na capacidade de afetação do corpo. Winnicott (1999) diz que todas as experiências que afetam o bebê são armazenadas em seu sistema de memória, possibilitando a aquisição de confiança no mundo, ou pelo contrário, de falta de confiança. Desejo afetar esse corpo e produzir uma nova memória da experiência de confiança - num encontro, as relações podem se compor, e aumentar sua capacidade de agir.

Amparar o outro na queda: não para evitar que caia, nem para que finja que a queda não existe ou tente anestesiá-lo os seus efeitos, mas sim para que possa entregar-se ao caos e dele extrair uma nova existência. Amparar o outro na queda é confiar nessa potência, é desejar que ela se manifeste. Essa confiança fortalece, no outro e em si mesmo, a coragem da entrega. (Rolnik, 1993)

Ser um facilitador da experiência – e realizar uma clínica do afeto. Através de uma escuta atenta e interessada, os encontros com Dorotéia - tornaram-se pouco a pouco um lugar confiável – não sendo necessário falar para ser escutada. A possibilidade de relação se deu através do cuidado e das atividades. O ambiente criado, tornou-se potente: capaz de sustentar o vazio - lugar de repouso na difícil tarefa de conciliar o mundo interno com o externo. A qualidade “potencial” do espaço intermediário se manifesta em sua dupla natureza: hiato entre o sujeito e o mundo, constantemente preenchido, porém, pela atividade lúdica. Parafraseando Safra (2000) é no espaço potencial que o sujeito pode completar o processo de construção de seu self – no qual surgiria inicialmente o ato de brincar, que será paulatinamente substituído por aquele da criação cultural. O “ambiente suficientemente bom” deve, portanto, assegurar a continuidade do processo de desenvolvimento pessoal e inseri-lo no conjunto da realidade sociocultural em que toma parte o indivíduo. Deve cumprir a missão de trazer o mundo à percepção da pessoa ao mesmo tempo em que deve em ele integrar-se de modo que ela encontre o seu lugar. “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída.” (Espinosa [Ética III])

Winnicott (1951/2000) parte da noção de que todos nascemos potencialmente dotados de uma criatividade primária – que se realizará na medida em que puder contar com um ambiente humano suficientemente bom. É preciso um manejo de ir ao encontro do momento de esperança e corresponder-lhe. Winnicott (2000) diz que além do colo da mãe há uma série de cuidados que podem ser ativados na família, na escola, no bairro, na sociedade; o fornecimento de um ambiente que cuida, a estabilidade que ele pode oferecer fornece uma nova chance para o indivíduo: “é a estabilidade do ambiente que realiza a terapia” (Winnicott, 2000: 416).

Nos encontros fomos produzindo lugares comuns e a cozinha se tornou nosso espaço preferido. Tudo começou com o capim cidrão que observei no primeiro encontro “Dá pra fazer chá com ele?” – e na semana seguinte lá estava o chazinho me esperando. Levei como quem não quer nada uma receita – “Dona Dorotéia, estou aguada para comer isso e minha mãe não faz para mim. Vamos fazer?” – A partir daí, surgiram bolos, pizza e almoços recheados de afeto e potência. O mais interessante da experiência vivida é a sensação – e a certeza - de que podemos ocupar outros lugares nunca antes experimentados.

Segundo Merhy (2005), a produção de cuidado deve ser desvinculada da repetição das atividades, de seguir apenas determinados protocolos de que toda a doença tem aquele tipo de causa e deve ser tratada de dada

forma. Ou seja, não devemos ao “cuidar”, retirar das pessoas o direito de agenciar e protagonizar o cuidado com si mesmo e as escolhas de sua vida. Produzir cuidado envolve captar a singularidade, o contexto e o universo cultural. Aproximar-se de determinadas situações do usuário e abrir possibilidades de diálogo com suas concepções, expectativas e desejos; reconhecendo-o como sujeito na produção de sua própria saúde. Nesses fazeres, constitui-se um sujeito – que não está previamente dado. O projeto de extensão possibilitou uma aproximação com o modo como Dorotéia se coloca no mundo, seus fazeres e modos de existir. Possibilitou um disponibilizar-se para as sutilezas e a diferença, tecendo estratégias singulares para que no fazer junto, exista autonomia – exista um sujeito capaz de agir no mundo. Isto demanda um estado de presença que possibilite captar aquilo que pede passagem (Rolnik, 1993). Através da arte – aquela que acontece no dia a dia – como o fazer de um bolo, pintar um pano de prato, arrumar os móveis ou até mesmo receber alguém em casa, Dona Dorotéia pôde romper com os automatismos, sair da dureza e se apresentar diferente. Houve a criação de espaços para novos modos de existir criativamente em meio ao enrijecimento dos anos. Nos pequenos fazeres houve a reinvenção de si e do mundo - houve a possibilidade de um estado de saúde. Desse modo, houve o “acontecer humano - que só pode ocorrer pela presença do outro”.

Considerações finais

Como apontado ao longo desse texto, Winnicott (2010) enfatiza que a corporeidade e a vida se constroem na história e na relação com o outro. A capacidade de ser criativo – ou seja – ter uma vida digna de ser vivida, está intimamente relacionada ao fato de ter autonomia: se sentir seguro o suficiente para fazer apostas diárias no mundo. Transgredir os próprios limites antes vivenciados – encontrando suporte no ambiente. Desenvolver uma tolerância diante do que é pontualmente invasivo depende, por sua vez, da real disponibilidade das experiências boas proporcionadas – “de modo que a intrusão externa possa ser sentida pelo indivíduo como um estado provisório do qual virá a se recuperar” (Winnicott, 2010: 125).

Dorotéia apostou em abrir um pouco mais o portão de casa, fazer uma receita diferente, ter uma nova conversa... Experimentou falar diferente, pedir desculpas e não ser a Dorotéia doente. Através dos encontros, viveu uma nova oportunidade de existência – e ao invés de reagir, pôde ser sujeito de suas escolhas e pensamentos. Há uma produção

de saúde ao pensar nesta não como ausência de doença – mas sim como a liberdade de dar aos corpos possibilidades e desejos. Uma sucessão de compromissos com as diferentes realidades que compõem a vida dos sujeitos, compromissos que “se mudam, se reconquistam, se redefinem, que se perdem e que se ganham” (Dejours, 1986: 11). Sendo assim, a saúde e o adoecer são formas em que a vida se manifesta. E com Dorotéia ao fornecermos um ambiente sustentado nas relações de confiança, os encontros propiciaram a ela a experiência de um modo de existir baseado na crença no outro humano e, portanto, um modo de se relacionar baseado na sua capacidade de ser criativo diante dos desafios propostos pelo ambiente.

Referências Bibliográficas

- Alves, N. (2001). Decifrando o Pergaminho: o cotidiano das escolas nas lógicas das redes cotidianas. In J. B. Oliveira, I. Barbosa, & N. Alves. *Pesquisa no/do cotidiano das escolas. Sobre Redes de Saberes*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Araújo, C., Pinto, E., Lopes, J., Nogueira, L., & Pinto, R. (2008). *Estudo de Caso*. (Trabalho Acadêmico de Métodos de Investigação em Educação. Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho). Consultado em: 12 de janeiro. 2018, disponível em <http://grupo4te.com.sapo.pt/estudo_caso.pdf>.
- Araújo, C. A. S. (2007). *Uma Abordagem Teórica e Clínica do Ambiente a partir de Winnicott*. (Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo).
- Chauí, M. (2011). *Desejo, Paixão, e Ação na Ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Dejours, C. (1986). Por um novo conceito de saúde. *Revista Brasileira de Saúde Ocupacional*, 14(54), pp. 7-11.
- Deleuze, G. (2007). *Dos regimes de locos: Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos.
- Jurdi, A. P. S., & Amiralian, M. L. T. M. (2013). Ética do cuidado: a brinquedoteca como espaço de atenção a crianças em situação de vulnerabilidade. *Interface*, 17(45), pp.275-85.
- Jurdi, A. P. S. (2009). *A Ética do cuidado e do encontro: a possibilidade de construir novas formas de existência a partir de uma brinquedoteca comunitária*. (Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo).
- Lygia Clark. (1997). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Merhy, E. E. (2005, Julho). *Engravitando Palavras: O Caso da Integralidade*. Comunicação apresentada no Congresso da Rede Unida, Belo Horizonte.
- Mizrahi, B. G. (2010). *A vida criativa em Winnicott: Um contraponto ao biopoder e ao desamparo no contexto contemporâneo*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Rolnik, S. (1993). Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, 1(2), pp.241-251.
- Safra, G. (2000). Introdução. In K. D. Barreto, *Ética e Técnica no Acompanhamento Terapêutico: andanças com Dom Quixote e Sancho Pança*. São Paulo: Unimarco.
- Safra, G. (2005). *Método de Pesquisa: do projeto à elaboração do texto final: as metodologias contemporâneas e suas bases epistemológicas, com foco na pesquisa em Psicologia e psicanálise*. [DVD]. São Paulo: Edições Sobornost.
- Siegmann, C. & Fonseca, T. M. G. (2007). Caso-pensamento como estratégia na produção de conhecimento. *Interface*, 11(21), pp.53-63.
- Vaisberg, T. A. (2004). *Ser e Fazer: enquadres diferenciados na clínica winnicottiana*. Aparecida, SP: Ideias e Letras.
- Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (1999). *Tudo Começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Winnicott, D.W. (2000). Objetos Transicionais e Fenômenos Transicionais. In *Da pediatria à psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (2000). *Da Pediatria à Psicanálise. Obras Escolhidas*. Imago. Rio de Janeiro.
- Yin, R. K. (1989). *Case Study Research: Design and Methods*. Thousand Oaks, USA: Sage.

Resumo

Produzir cuidado envolve captar a singularidade, o contexto e o universo cultural. Aproximar-se de determinadas situações do usuário e abrir possibilidades de diálogo com suas concepções, expectativas e desejos; reconhecendo-o como sujeito na produção de sua própria saúde. Ao pensar em produção de vida, remetemo-nos a Deleuze, dizendo que desejo não é falta, mas sim produção. Desejar algo, alguém ou ser afetado por um ser desejante. Deleuze em seu texto “A vida como obra de arte”, aproxima arte e vida, essa possibilidade de reinvenção, de criação de si e de novas realidades nos encontros, inventando novas possibilidades de vida, contrapondo concepções e categorizações que distanciam da possibilidade de cada um poder criar seus próprios modos de existir. Criar e viver são temas fundamentais na teoria winnicottiana, sendo que nesta, a criatividade se aproxima e se inter-relaciona com o sentimento de estar vivo e com a percepção da própria existência, assim como a percepção de que, é por meio do gesto criativo, que podemos sentir a expressão de nossa verdadeira identidade. Este trabalho, através do estudo de um caso acompanhado há cinco anos na Universidade Federal de São Paulo, Brasil, tem como objetivo apontar caminhos e procedimentos; pesquisar a “experiência” como um dispositivo para uma clínica assertiva – rigorosa, porém não rígida - capaz de transitar entre teorias e encontros, observação e prática, sensibilidade e técnica. Busca, também, dar visibilidade e ampliar os estudos que articulam os temas relacionados a processos terapêuticos, matriz criativa e produção de subjetividade.

Palavras-chave Terapia Ocupacional, criatividade, cuidado, experiência, saúde.

Abstract

Offering optimal care involves capturing the context, cultural diversity and singularity of each individual patient. It also involves developing a deeper understanding of a patient's situation in order to foster dialogue given a patient's beliefs, expectations and desires. During the development of an effective provider-patient communication, it is important to recognize the patient as an active subject of his or her own health. When thinking about a productive life, Deleuze quotes “desire is not to miss something, but to produce something.” In his book, *Life as a Work of Art*, Deleuze, approximates art and life, creating the possibility of new realities, in which everyone is able to live according to their own beliefs and not according to pre-established standards. To create and to live are fundamental themes in the Winnicottian theory, where creativity approaches and interrelates with the feeling of being alive. The author states that creativity is the expression of the existence itself and of our identity. This case study of a patient receiving care for the past five years at the Federal University of São Paulo, aims to highlight the relationship between art and life and the possible pathways leading to better health outcomes. We also aim to explore a method of qualitative research, where “experience” serves as a tool for clinical approach, capable of incorporating theories, experience, observations and practice. Lastly, this study seeks to give visibility and broaden the scope of studies that articulate the themes related to therapeutic processes, as well as creativity and subjectivity.

Keywords: Occupational Therapy, creativity, care, experience, health.

Biografias

Thaís Fidalgo: Graduada em Terapia Ocupacional pela Universidade Federal de São Paulo (2013). Realizou aperfeiçoamento em “Por que Adoecemos: A história que se oculta no corpo” – no Instituto Sedes Sapientiae. Especialista no método de Terapia Ocupacional dinâmica (CETO) e aluna do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências da Saúde na Universidade Federal de São Paulo. Dedicou-se aos temas: Formação em Saúde, Terapia Ocupacional, Interface Arte, Cultura e Saúde e Saúde Pública.

Andrea Jurdi: Professora da Universidade Federal de São Paulo, Brasil. Doutora pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (2009). Desenvolve atividades em ensino, pesquisa e extensão na área da infância, saúde mental infantil, educação e atividades lúdicas. Autora dos Livros: *Ética do Cuidado e do Encontro: sustentando novas formas de existência a partir de uma brinquedoteca comunitária* (2016) e *Cirandas do Brincar - formações e práticas profissionais* (2017).

Flavia Liberman: Professora da Universidade Federal de São Paulo, Brasil. Doutora pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994) e Pós-doutorado pela Universidade de Évora-Portugal (CHAIA/EU). Tem como linhas de investigação práticas artísticas e corporais na comunidade. Autora dos Livros: *Delicadas coreografias: instantâneos de uma terapia ocupacional* (2008) e *Grupos e Terapia Ocupacional* (2015).

Biographies

Thais Fidalgo is a Occupational Therapist by Universidade Federal de São Paulo (2013). She concluded an advanced traineeship on “Why do we get sick – The hidden history of the body”, at Sedes Sapientiae Institute (2016). She is currently in the senior year of a specialization on the Center of Specialties on Occupational Therapy (CETO). She is also a Master in Science student at Universidade Federal de São Paulo. Her main areas of interest are: Health Education, the interface between Art, Culture and Health, Primary Care and Activities and Therapeutic Resources.

Andrea Jurdi is a Occupational Therapist, Ph.D. in School Psychology and Human Development by University of São Paulo (USP). Professor of the Department of Health, Education and Society and the Occupational Therapy course of the Federal University of São Paulo (Unifesp). Professor in the Master's Program in Teaching Health Sciences Professional Modality and Interdisciplinary Post- Graduation Program in Health Sciences of Unifesp (Baixada Santista campus). Develops activities in teaching, research and extension in the area of infancy, infantile mental health, education and ludic activities. He is a member of Unifesp's Shared Knowledge Laboratory of Mental Health and a member of the Unifesp Human Development Education Laboratory.

Flavia Liberman is Graduated in Occupational Therapy from the University of São Paulo (1981) and Master of Psychology (Social Psychology) from the Pontifical Catholic University of São Paulo (1994) in the Subjectivity Studies Center at the Clinical Psychology Program at PUC-SP (2007). She is currently Assistant Professor at the Federal University of São Paulo Campus Santos, São Paulo- Brazil. Her research is about bodylines, bodily practices, arts and actions in the community. Member of the Laboratory Body and Art UNIFESP- Campus Santos and member of Inter Laboratory Human Activities and occupational therapy. Author of the books: *Dances in Occupational Therapy* (1995), *Delicate choreography: snapshots of an occupational therapy* (2008) *Groups and Occupational Therapy* (2015) and many articles on the subject.

EXO4

MEMÓRIAS E SUBJETIVI- DADES

INQUIETAR LA MEMORIA COLECTIVA EN EL TEATRO DOCUMENTAL DE MÉXICO

Antonio Prieto Stambaugh (U. Veracruzana, MX)

Introducción

El teatro puede ser un vehículo para activar e inquietar nuestra memoria colectiva, es decir, para recordar y resistir. La memoria escénica como medio de resistencia ha sido ejercida por muchos creadores alrededor del mundo, a fin de mantener vivas sus tradiciones culturales, o recordar que “la unión hace la fuerza” en contra de poderes hegemónicos. Por ejemplo, El Teatro Campesino de la comunidad chicana en Estados Unidos acompañó a partir de los años 60 del siglo pasado al movimiento político a favor de sus derechos civiles, además de que funcionó y aún funciona como medio para afirmar su presencia cultural en medio de una sociedad que la invisibiliza. En México, las diversas manifestaciones de teatro indígena existentes en Yucatán, Chiapas, Guerrero, Michoacán y Veracruz, entre otros estados, son ejercicios vitales de transmisión de memoria cultural y resistencia social. Así, el teatro que entró a la Nueva España como herramienta de adoctrinación colonizadora durante el siglo XVI, se convirtió, a partir del siglo XX, en un arte descolonizador e incluso *despatriarcal* para grupos como Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA), cuyas integrantes luchan simultáneamente contra el racismo, el sexismo y el clasismo.

Otro fenómeno escénico que ha cobrado gran auge en la años recientes como forma de recordar para resistir en Latinoamérica es el teatro documental. Con antecedentes en el teatro épico de Piscator y Brecht, así como las exploraciones

de Peter Weiss, el teatro documental trabaja con acontecimientos históricos para escenificarlos mediante testimonios y materiales de archivo. Una vertiente del teatro documental es aquella que se centra en la vida de las personas comunes, como sucede en el movimiento del Biodrama de la creadora argentina Vivi Tellas. En México el creador Rubén Ortiz llama a este tipo de trabajos “escena expandida”, o sea, un teatro que rebasa su teatralidad, “subrayando su carácter de encuentro colectivo por encima de sus fuerzas de representación” (51).

Me centraré a continuación en cómo el teatro documental en México aborda la contingencia social actual, con especial atención a dos ejemplos de obras que han contribuido a dar *performa* a la memoria: *Santiago Amoukalli*, de Lagartijas Tiradas al Sol, y *El puro lugar*, de Teatro Línea de Sombra. Retomo aquí la palabra *performance* traducida como “actuación”, por lo que hablaré del teatro como escenario de “actuaciones rememoradas”, ya que todo lo que hacemos en la escena artística y cotidiana está compuesto por retazos de gestos, palabras y relatos del pasado, recontextualizados y reinventados en ese constante devenir de la actualidad que llamamos “presente”.

El tipo de trabajo realizado por colectivos como Teatro Línea de Sombra, Lagartijas Tiradas al Sol, Teatro Ojo, Microscopía Teatro, el proyecto La Comuna de Rubén Ortiz, desarrolla una nueva manera de *performar* o actuar nuestra memoria colectiva a través de la escenificación documental de micro historias que combinan datos de archivo con testimonios personales. Sus obras ejercen resistencia en contra de la amnesia institucional que busca silenciar ciertos hechos que son incómodos para el poder. Sin embargo, no proponen un teatro de la verdad, sino un teatro que borra las fronteras entre ficción y realidad, con el propósito de

cuestionar el estatus de todo relato histórico. Las experiencias de teatro documental trabajan con la memoria como vehículo no sólo para “traer al presente”, sino sobre todo para problematizar las narrativas dominantes en torno a hechos históricos (como el Holocausto y la Guerra Sucia en Argentina). En este tipo de obras, la memoria personal se articula con la memoria colectiva para cuestionar la historia oficial e inquietar nuestra percepción domesticada de las cosas.

Las que he denominado “memorias inquietas” (*unsettled memories*), son relatos del universo personal del creador que descolocan inquietan la memoria del espectador, y a la vez sacuden la amnesia institucional que se encarga de ocultar ciertos hechos que no caben en el guión de la historia oficial, o de invisibilizar sujetos sociales inconvenientes al poder dominante, ya sea patriarcal o nacionalista (Prieto, “Wrestling the Phallus” 259). Sostengo que la memoria tiene una cualidad *performativa*, en el sentido austriano de un acto del habla que transforma nuestra percepción de las personas y de la historia, y a la vez una dimensión *performática*, en tanto que se materializa a través de la corporalidad del actor o del performer, y del manejo de materiales de archivo en escena. La memoria performática se relaciona con el planteamiento de Diana Taylor en cuanto a sus vínculos con los campos de lo cultural y lo colectivo:

*La memoria cultural es, entre otras cosas, una práctica, un acto de imaginación y de interconexión [...] La memoria es corporizada y sensual, esto es, convocada a través de los sentidos; vincula lo profundamente privado con prácticas sociales e incluso oficiales. A veces la memoria es difícil de evocar, pero es muy eficiente; opera en conjunción con otras memorias (Taylor, *The Archive* 82).*

Lagartijas Tiradas al Sol

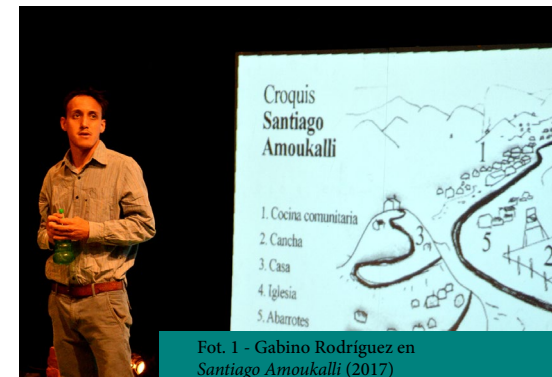
El colectivo Lagartijas Tiradas al Sol, conformado por Gabino Rodríguez y Luisa Pardo, realiza obras que ellos describen como “documentales escénicos”, que se valen de recursos mínimos que activan materiales de archivo en relación al repertorio gestual. Estos documentales escénicos tienen el poder de inquietar nuestras memorias, sacudirlas, sacarlas de su zona de confort y ponerlas en movimiento.

El colectivo realizó 2010 uno de sus proyectos más importantes titulado “La rebeldía”, en el que se abordaron narrativas relacionadas con la guerrilla mexicana de los años 70 del siglo pasado, particularmente la historia de la guerrillera Margarita, madre de Pardo, quien a través de ella se convierte en la protagonista de la obra *El rumor del incendio*.

Algunas de las preguntas que impulsaron este proyecto fueron:

¿Puede una mirada crítica al pasado transformar el futuro? ¿Cómo fue el mundo de nuestros padres? ¿Qué heredamos? ¿Qué luchas se libraron antes de que nacióramos? ¿Dónde nacimos? ¿Qué es la rebeldía en el siglo XXI? ¿Cómo se configura la disidencia hoy? ¿Cómo se construye un mejor país? (Lagartijas Tiradas al Sol, “El rumor”).

Más recientemente, en julio del 2017, Lagartijas Tiradas al Sol presentó en la Ciudad de México la obra *Santiago Amoukalli*, parte de un proyecto más amplio titulado “La democracia en México”. En esta obra, ambos creadores entretienen relatos reales y ficticios sobre una experiencia que vivieron como agentes artísticos en una comunidad indígena nahua en la región central y montañosa de México. Santiago Amoukalli es el nombre de dicha población, pero se trata de un seudónimo, una identidad apócrifa que permite que la historia sea representativa de lo que sucede hoy día en innumerables poblaciones indígenas del país.



Fot. 1 - Gabino Rodríguez en *Santiago Amoukalli* (2017)

La obra problematiza las relaciones de poder entre creadores escénicos aliados con ONGs que desean realizar labor social, y una comunidad indígena vulnerable por la violencia. Según Pardo y Rodríguez, *Santiago Amoukalli* “Es una historia que intenta cuestionar cómo se implementa ‘la democracia mexicana’ en un ámbito específico, en una comunidad específica que tiene su historia, su contexto, su alto nivel de marginación. Hablamos de un México que nos queda muy lejos, tanto que a veces nos parece invisible, pero ahí está” (Lagartijas Tiradas al Sol, “Santiago Amoukalli”).

Así, la obra intenta visibilizar no solo esa

realidad del llamado “México Profundo”, sino también las violentas luchas de poder entre, por un lado, actores políticos que desean obtener votos durante las elecciones, y por otro lado grupos criminales que se apoderan del campo para beneficio de su narco-industria.

En medio de estos dos “bandos” se mueven Luisa y Gabino, quienes se autorrepresentan con personajes homónimos, aunque hay un efecto de distanciamiento, ya que sus experiencias son narradas en tercera persona por una voz en *off*, como si estuviésemos viendo un documental. Ellos son creadores escénicos que tienen el deseo de realizar trabajo comunitario en una población indígena, y para ello ofrecen sus servicios a una organización vinculada con una ONG canadiense cuyo objetivo es enseñar técnicas de higiene personal y saneamiento de agua. Los teatreros entonces deberán impartir talleres a los niños para, mediante el arte y el teatro, concientizarlos sobre cómo lavarse las manos y purificar el agua.

La ilusión inicial de los teatreros pronto se tambalea cuando se enfrentan a la compleja realidad del entorno, empezando por el hermetismo de los pobladores que por el miedo y la desconfianza se resisten a hablar de un hecho violento que han sufrido. Por otra parte, vemos su frustración al darse cuenta que son agentes de una ONG contratada por una empresa canadiense que ha creado problemas ambientales en la región.

Esta frustración es expresada particularmente por el personaje de Luisa, quien intenta hacer ver a Gabino el papel que han estado jugando sin darse cuenta:

L- ¿Para qué va a servir [lo que enseñamos a los niños]?

G- No sé, tampoco estoy tan convencido... pero los niños se divertieron, la pasaron bien, los tratamos bien, comieron un poco más de lo normal, hicieron equipo, jugaron, aprendieron. Hicimos una obra que va a ver toda su comunidad y quedó bien, no solamente pasamos el mensaje de Some Water, sino que hay una obra de arte ahí...

L- ¿Y luego qué? los niños vuelven a su vida donde no hay juego, ni teatro, ni agua para lavarse las manos...

G- Nosotros hicimos algo bueno...

L- Pero pagados por REMSA... Ellos financian la “solución” del problema que ellos crean. Les estamos lavando las manos, Gabino.

G- Luisa, los problemas de estas personas no los crearon Coca-Cola ni Remsa...

L- No, de acuerdo, las creó un sistema colonialista que estamos emulando. Los explotadores venimos a hacerle el favor a los explotados de ayudarles a salir adelante cuando desde siempre los hemos castigado por ser lo que son, por creer en lo que creen, por vestirse y hablar como hablan. Hasta que los dejamos sin nada, sin voluntad.

G- Lo que estamos haciendo es cambiando la manera en la que la gente piensa respecto a su higiene personal, estamos tratando de que purifiquen su agua y se laven las manos ¡y ya!

L- ¿Y qué chingados nos importa eso y quién chingados somos para venir a decirles qué pensar? ¿Por qué tendríamos que venir a enseñarles algo? Todo mundo cree que tiene derecho de cambiar la manera de pensar de estas personas. ¡Hay que dejarlos en paz, que

hagan su vida como quieran!

G- ¿Y que se sigan muriendo de diarreas?

L- ¿Pero a costa de qué dejan de tener diarreas? ¿de dejar de ser quien son, de dejar que unos canadienses vestidos con North Face les digan qué tienen que hacer para estar bien, mientras en la montaña de al lado las mineras canadienses se chupan todos los recursos naturales y hacen mierda la tierra? (Lagartijas Tiradas al Sol, libreto de Santiago Amoukalli).

La obra *Santiago Amoukalli* pone en escena dilemas éticos y políticos a los que se enfrentan actualmente artistas visuales y escénicos que desean intervenir en ámbitos comunitarios para “mejorar” su situación. Sin embargo, se hace evidente el error que cometieron Luisa y Gabino en involucrarse sin conocimiento ni trabajo de campo previo, con bastante ingenuidad y preocuparse por establecer un vínculo horizontal con los integrantes de la comunidad. Desde un principio, aceptaron trabajar bajo contrato de una ONG y a través de los mediadores extranjeros. En ese sentido, aunque de nacionalidad mexicana, los teatreros eran vistos como de extranjeros por los indígenas del pueblo, al provenir de un contexto urbano, mestizo y de clase media completamente distinto al suyo, incluso sin conocer su idioma náhuatl.



Fot. 2 – El público interactúa con materiales de archivo en *Santiago Amoukalli*, de Lagartijas Tiradas al Sol (2017).

Al final de la obra, se invita al público a ver materiales de archivo relacionados con la obra, mapas, fotografías, objetos varios, y caminar alrededor de la maqueta. Aunque el narrador inicial advierte que ésta es “una historia de ficción”, el efecto de realidad es fuerte por su formato documental y testimonial.

A continuación expondré un proyecto muy distinto, que implicó un procedimiento de intervención urbana para denunciar la violencia histórica en Veracruz, México.

El puro lugar

Durante el año 2016, la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana colaboró con el colectivo Teatro Línea de Sombra para abordar la violencia tanto histórica como contemporánea en la ciudad de Xalapa, Veracruz. Para ello, realizaron un proyecto complejo y ambicioso llamado *El puro lugar*, bajo la dirección de Jorge Vargas, con la colaboración de Luis Mario Moncada.

Si hemos de caracterizar el tipo de fenómeno escénico que fue *El puro lugar*, diría que se trató de un proyecto *docuperformativo* y relacional de intervención urbana. La obra se desarrolló desde abril del 2016 a lo largo de seis “capítulos” en los cuales participamos cien espectadores que respondimos a una convocatoria que circuló la Compañía Teatral de la UV (principalmente estudiantes, profesores y personas del ámbito cultural de Xalapa). También se realizó una instalación performática del proyecto en la ciudad de San Luis Potosí durante la Muestra Nacional de Teatro en septiembre, y a mediados de 2017 versiones escénicas en el Teatro del Estado de Xalapa y el Teatro El Milagro de la Ciudad de México. Por razones de espacio, aquí solo mencionaré algunos capítulos de este multifacético proyecto.

A nivel narrativo, *El puro lugar* aborda relatos provenientes de tres hechos violentos en la historia de Xalapa: 1) La masacre de 10 obreros miembros del Sindicato de la Fábrica de Hilados y Textiles del barrio de San Bruno, ocurrida el

28 de agosto de 1924. 2) La golpiza sufrida por 12 actores del grupo Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, el 28 de junio de 1981, cuando presentaban la obra *Cúcara y máscara*, de Óscar Liera. La obra había sido atacada por la derecha católica por supuestamente denigrar a la Iglesia y a la Virgen de Guadalupe. 3) Otra violenta golpiza, perpetrada el 5 de junio de 2015 en contra de ocho estudiantes de la Universidad Veracruzana que eran considerados “radicales” por el Secretario de Seguridad Pública de Xalapa. La agresión se cometió en un pequeño departamento en el que se encontraban reunidos, mismo que fue abandonado por los jóvenes por miedo a represalias, y rentado después por la Compañía de Teatro de la UV para escenificar algunos de los capítulos de *El puro lugar*.

En este proyecto, los espectadores nos encontramos con nuestra memoria y subjetividad puestas en juego, es decir, activadas de manera lúdica y dialógica mediante los retazos de historias, testimonios, objetos varios y materiales de archivo que se nos presentan en diversos espacios del barrio de San Bruno.

Para el primer capítulo, realizado a fines de abril de 2016, los espectadores participantes fuimos invitados a hacer un recorrido por la antigua fábrica de hilados y tejidos de San Bruno, mismo que, aún en ruinas, es sitio de un vital centro cultural comunitario. El recorrido y los momentos escénico-documentales que vimos evocaron la memoria fantasmagórica de los diez trabajadores asesinados afuera de la fábrica en 1924, en una época cuando el movimiento sindical y libertario tenía fuerte arraigo en tierras veracruzanas.



Fot. 3 – Panteón simbólico en las ruinas de la Fábrica de Hilados y Textiles, durante el primer capítulo de *El puro lugar* (Foto de Antonio Prieto, 2016).

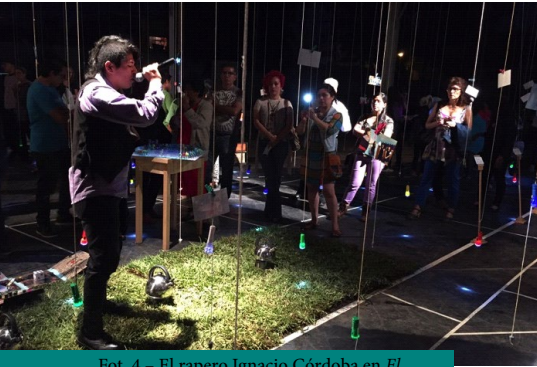
En uno de los patios vemos e interactuamos con un panteón simbólico hecho con cruces que representan cada uno de los trabajadores asesinados. Cuando salimos de la fábrica, nos adentramos a pie junto con nuestros guías en las calles de la colonia Mártires, para conocer sus historias y prácticas comunitarias. La deambulación callejera que propicia *El puro lugar*, particularmente en su primer capítulo, se puede leer a la luz de los planteamientos sobre prácticas urbanas performativas de Michael de Certeau, quien nos invita a ser caminantes cuyos pasos mismos se convierten en discurso, en actos de apropiación táctil y cinética del espacio urbano (109). Así, nos transformamos en espectadores caminantes — podríamos acuñar el término “*espectandantes*”, dentro de un proyecto escénico de estética relacional que genera momentos de interacción directa cara a cara entre los actores y guías de los recorridos, así como con algunos habitantes de la colonia. En el tercer capítulo del proyecto, titulado “Los objetos de la memoria” se nos invitó interactuar con objetos documentales montados en una instalación dentro del pequeño departamento

de la calle Herón Pérez en la que el año anterior los alumnos de la universidad habían sido golpeados. Lo primero que noté al atravesar la puerta fue que sobre las paredes oscuras se proyectaban textos con letra brillante posiblemente testimonios de lo allí ocurrido que iban ascendiendo del piso al techo. A un lado se encontraba una mesa con superficie iluminada sobre la que había pequeños cubos transparentes en los que podíamos ver los objetos hallados después del asalto: cucharas de plástico, un anillo, tapas de bolígrafos, papeles, etc. Los actores de la Compañía se encargaron de realizar “un ejercicio de autopsia arqueológica” (Lamadrid 11) que consistió en rescatar cuidadosamente los objetos encontrados dentro de un costal de basura en el departamento, limpiarlos y clasificarlos y darles un tratamiento estético que los hiciera exhibibles en la instalación escénica. Se crearon aproximadamente 60 cubos, y para acompañarlos se elaboraron fichas descriptivas que, según Lamadrid, funcionaron como “microrrelatos a partir de lo que pensábamos [estos objetos] podían evocar en relación a la agresión sufrida en el *cuartito*” (11).

Aquí es en donde *El puro lugar* genera un espacio inquietante para la puesta en escena no solo de la violencia histórica, sino de las violencias que los participantes hemos sufrido en carne propia; narrativas mnémicas que en mayor o menor medida se pueden vincular o entretrejer, según la experiencia de cada quien, con los materiales de archivo presentados a lo largo de los capítulos.

El cuarto capítulo fue anunciado como una kermés, es decir, un convivio festivo en el que podrían participar no solamente los cien espectadores inicialmente convocados, sino también amigos y familiares. Se realizó en el patio de la escuela primaria “Mártires del 28 de agosto”, para mostrar los resultados de

talleres que la Compañía realizó con los niños de primaria. En un punto de la instalación un joven cantaba *rap* al micrófono; era Ignacio Córdoba, uno de los ocho estudiantes atacados en el departamento de la calle Herón Pérez. Así, entre objetos, testimonios, canciones y comida, los participantes nuevamente realizamos desplazamientos, esta vez sobre el mapa del barrio.



Fot. 4 – El rapero Ignacio Córdoba en *El puro lugar* (Foto de Antonio Prieto, 2016).

Podría decirse que *El puro lugar* es un ejemplo del “teatro nomádico” del que habla el investigador mexicano José Ramón Alcántara. Se trata de un nomadismo de resistencia que lucha contra la violencia de Estado desde una “violencia marginada” sin territorio ni formas fijas. Explica Alcántara:

[El teatro latinoamericano, en cuanto teatro nomádico, ha pasado por un desarrollo en las maneras de representar la violencia en el siglo XX hasta el XXI, que han ido desde la denuncia frontal de los años sesenta, hasta la incorporación de técnicas traumáticas cuyo propósito anunciado es “reactivar” la conciencia del público ante la violencia del estado a partir de los años ochenta. \(277\).](#)

Algunas preguntas subyacentes al proyecto arriba descrito son: ¿es posible imaginar un futuro para Veracruz? ¿Qué cicatriz quedará cuando todo esto haya pasado? Para imaginar el futuro, necesitamos recordar el pasado, no sólo para evitar que se repitan las atrocidades históricas, sino para recuperar las narrativas de quienes nos han precedido en las luchas que cada uno de nosotros libramos, desde la vida cotidiana, la academia o el escenario.

Después de la violencia, es indispensable realizar actos de cuidado y sanación. Este es nuestro desafío: no dejarnos paralizar por el *necroteatro* que nos rodea (Diéguez). Ahora hay que preguntarnos: ¿Cómo podemos contrarrestar estos escenarios de violencia? ¿Cuáles son las estrategias de resistencia tanto personal como colectiva que podemos realizar hoy no únicamente para sobrevivir la catástrofe, sino para reconstruir nuestra sociedad? Las respuestas, me parece, dependen de las formas de nuestra acción colectiva.

Referências Bibliográficas

- Alcántara Mejía, J. R. (2016). Violencia de las políticas y políticas de la violencia. *La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?*, coords. José Ramón Alcántara Mejía y Jorge Yangali Vargas, Universidad Iberoamericana, págs. 274-283.
- De Certeau, M..(2000) *La invención de lo cotidiano. 1, Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana/ITESO.
- Diéguez Caballero, I. (2016). Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Lagartijas Tiradas al Sol. “El rumor del incendio”, en Blog <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.mx/p/el-rumor.html>, consultado en agosto de 2015.
- Lagartijas Tiradas al Sol. “Santiago Amoukalli”, en Blog <http://lagartijastiradasalsol.com/obra/santiago-amoukalli/> consultado en Julio de 2017.
- Lagartijas Tiradas al Sol. *Santiago Amoukalli*. Libreto inédito, 2017.
- Lamadrid Guerrero, G. (2017). “Informe sobre *El puro lugar*. Recuento y preguntas”. *Conjunto* núm. 183, págs. 2-13. Disponible en línea.
- Ortiz, R. (2015). *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. Conaculta-INBA.
- Prieto Stambaugh, A. (2016) Memorias inquietas. Testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil, *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, editado por Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, Universidad Veracruzana, págs. 215-249. Disponible en línea.
- Schechner, R.(2006) *Performance Studies: An Introduction*. Second edition. Routledge.
- Taylor, D. (2003) *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Resumo

En este artículo aborda escenificación de la memoria en el teatro documental mexicano, la manera como ejerce resistencia contra la amnesia institucional y la violencia social. Estas obras ayudan a cuestionar cómo entendemos el arte en relación con comunidades vulnerables. El tipo de trabajo realizado por colectivos como Lagartijas Tiradas al Sol y Teatro Línea de Sombra, desarrolla una nueva manera de performar o actuar nuestra memoria colectiva a través de la escenificación documental de micro historias que combinan datos de archivo con testimonios personales. El primer ejemplo analizado es el de la obra Santiago Amoukalli, de Lagartijas Tiradas al Sol (2017), que cuestiona las relaciones de poder existentes entre artistas urbanos que desean realizar trabajo social y una comunidad indígena vulnerada por la violencia. El segundo proyecto es El puro lugar, colaboración de Teatro Línea de Sombra y la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana (2016-2017). Esta obra abordó la violencia histórica en la ciudad de Xalapa, Veracruz, mediante una compleja intervención urbana a lo largo de varios meses.

Palabras-chave: Teatro documental, memoria, comunidad, violencia, indígenas, intervención urbana, México.

Abstract

The text discusses how documentary theater in Mexico addresses the current social crisis, with special attention to works that are contributing to unsettle collective memory and resist institutional amnesia. These projects at the same time contribute to question how we understand art in relation to vulnerable communities. The type of work carried out by theatre collectives such as Lagartijas Tiradas al Sol and Teatro Línea de Sombra, develops a new way of performing or acting our collective memory by means of micro narratives that combine archival material with personal testimonies and fictional accounts. Particular attention will be paid to Santiago Amoukalli, a recent play by Lagartijas Tiradas al Sol (2017), which questions the power relations between theatre activists who wish to carry out social work, and an indigenous community vulnerable to violence. The second project discussed is El puro lugar, created by Teatro Línea de Sombra and the Universidad Veracruzana Theatre Company, which addressed historic violence in the city of Xalapa, Veracruz, by means of a complex site-specific intervention that spanned several months.

Key words: Documentary theatre, performance, memory, violence, indigenous community, urban intervention, Mexico.

Biografía

Antonio Prieto es Profesor-Investigador tiempo completo en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, México, donde es Coordinador de la Maestría en Artes Escénicas e integrante del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt, se especializa en teatro y performance mexicano actual, con particular interés en artistas que trabajan las dimensiones de género, nación, sexualidad y etnicidad. Tiene maestría en Estudios del Performance por parte de la Universidad de Nueva York, y doctorado en Estudios Latinoamericanos por parte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Editor de cuatro libros, entre ellos: *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica* (Universidad Veracruzana, 2011) y, junto con Elka Fediuk, *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* (Universidad Veracruzana, 2016). También es director de *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*.

Biography

Antonio Prieto-Stambaugh is a Mexican researcher and professor, focused on issues of performance, contemporary theatre, gender and queer studies. He is currently a full time Professor at the Theatre Department of the Veracruzana University (Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana), where he coordinates the Graduate program in Performing Arts (Maestría en Artes Escénicas). He holds an MA in Performance Studies from New York University's Tisch School of the Arts, and a PhD in Latin American Studies from the Faculty of Philosophy and Letters of Mexico's National University (UNAM). He is member of Mexico's National System of Researchers (SNI). Co-author with Yolanda Muñoz González of the book *El teatro como vehículo de comunicación*, (Editorial Trillas, 1992). Editor of four books, the most recent of which is *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* (Universidad Veracruzana – Argus-a, 2016). Editor of the peer-reviewed journal *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*.

ESTÉTICA- CAS TRANS- VERSAIS EM THWALA – UM TEATRO FEMINISTA AFRICANO

Adriana Miranda da Cunha (UDESC, BR)¹

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - Brasil, sob a orientação da Prof. Dra. Marcia Pompeo Nogueira.

² As traduções das línguas vernaculares para este texto foram feitas por Bontle Ndlovu e Tumelo Jane Nkoele, integrantes do grupo que produziu a peça Thwala.



Mkabababza Mkabababza Mkabababza²

Ele irá mudar a sua vida, ele irá restaurar sua vida

Tragam suas carteiras, ele irá rezar por elas

Tragam seus CVs, ele irá abençoá-los

Você receberá bençãos em forma de Porches,

Limousines, Ferraris, Land Rovers,

Até minhas madeixas peruanas...

Traga sua luz para Mkabababza, ele a restaurará e

você receberá bençãos em sua vida

Tragam suas carteiras, ele mudará suas vidas

Vocês receberão bençãos em forma de Porsches,

Limousines, Ferraris, Land Rovers

Tragam suas carteiras, ele rezará para elas

Traga seu CV, ele irá abençoa-lo

Ele mudará suas vidas, ele as restaurará...

(trecho da peça Thwala, apresentada em setembro de 2017 no Teatro Hillbrow)

Introdução

Este texto traz alguns apontamentos sobre as ações de um teatro comunitário de cunho feminista inserido num contexto pós-apartheid, na cidade de Johannesburgo - África do Sul. O espaço teatral é designado como Teatro Hillbrow, estabelecido no bairro central que possui o mesmo nome (Hillbrow). Teço aqui um mapeamento da peça “*Thwala*”³, dirigido por Gcebile Dlamini em colaboração com Snehlanhla Prince Mgeyi (Sne), com coreografia de Trevor Bigboy Hadebe (Bigboy), produção musical de Thembalenkosi Moyo (Themba), e conta com um elenco de dezoito jovens atrizes em cena. A peça é uma produção vinculada ao projeto Teatro Hillbrow, coordenado atualmente por Gerard Bester, que é uma das sete frentes⁴ de trabalho social que a Fundação Outreach desenvolve na localidade. O Teatro Hillbrow se encontra imerso em contextos sócio-econômicos e históricos de complexidades múltiplas. Ele funciona como um lugar de heterotopia (outras *topias*) e de interferências contínuas na localidade na busca por estruturas existenciais mais dignas e emancipadas. Michel Foucault nos fala que primeiro vem a utopia, que seria a projeção ou a idealização de um algo ou lugar. Depois vem a heterotopia, uma espécie de contraespaço, “um livro aberto, que tem, contudo, a propriedade de nos manter de fora” (Foucault, 2013:27).

Espaços heterotópicos existem de fato, de forma deslocada ou à parte, não necessariamente nas margens, mas em algum lugar (dentro) das estruturas, e baseiam-se na compilação/composição/condensação de (di)versos aspectos ou características de um algo ou lugar. Eles operam como uma espécie de máquina digestora: ela pega um punhado de coisas diferentes, as expreme até chegar ao sumo, e as devolvem com aquilo que há de mais caudaloso. Eles refletem o seu entorno, e simultaneamente eles os contestam e os invertem sob forma de práxis de re-imaginação, de desconstrução e de transformação concreta, fixa ou não, para aqueles que o frequentam.

Meu argumento se baseia na hipótese de que o Teatro Hillbrow, por ser um espaço de heterotopia, produz um teatro de **estética transversal**, como veremos na análise da peça Thwala, ou seja, nasce *uma estética que combina qualidades contraditórias e antagônicas que evidenciam as diferenças na comunidade, e que esta evidência opera como estratégia de reconhecimento coletivo*, pelo próprio coletivo. Este reconhecimento fortalece, cria novas identidades e visibiliza existências que endurecem as muitas formas de opressão das sociedades.

É importante frisar que, neste texto, desenharei dois mapas que convergem em si topografias distintas, mas que se implicam e se afetam mutuamente: a de Hillbrow, o bairro, composto em sua maioria por imigrantes⁵ africanos; e a do Teatro Hillbrow por meio da análise da peça Thwala, onde as práticas comunitárias dialógicas (Pompeo, 2015) acontecem. Não se trata de um teatro “com” ou “para” estrangeiras⁶, trata-se de um espaço que costura sentidos críticos de cidadania num bairro onde tais noções são frequentemente apagadas pelas muitas formas de abandono político e social, e de muitas memórias sobrepostas pelos contínuos ciclos de (re)ocupação.

Na perspectiva de uma decupagem histórica, penso que as duas porções de memória de Hillbrow, estes dois lugares em sendo o macro a vizinhança, e micro o teatro, convidam nossos olhares a repousarem-se nos agenciamentos de uma produção estética. De um lado, as vidas dos moradores do bairro forjadas pela instabilidade e transitoriedade, violência e medo; e de outro, as práticas teatrais que convergem sentidos de pertencimento, liberdade e transformação fortalecendo vínculos entre indivíduos e o sentido de comunidade.

³ Thwala, do isiZulu, significa algo pesado ou grande que se carrega nos ombros, uma espécie de fardo.

⁴ A Fundação Outreach possui sete programas sociais: o Projeto Teatro Hillbrow, a Escola de Música, o Boitumelo (artesanias), o Centro de Computação, o Centro de Aconselhamento, o Centro Jovem e a Colônia de Férias

⁵ Este termo, atualmente, vem sendo ligado às questões pejorativas e estigmatizantes relacionadas a alteridade (otherness) e/ou diferença, onde o imigrante é considerado um ser alheio às culturas hospedeiras, um “outro” não desejado, um “fora de lugar”, ou ainda, um “sem lugar”. No entanto, vejo que a crise migratória que o mundo vem sofrendo no século XXI onde pessoas de países pobres do hemisfério sul são forçadas a tentar uma sobrevivência em países ricos do hemisfério norte, esteja intimamente ligada às consequências da super desigualdade atual por conta do capitalismo tardio de orientação neoliberalista. Por uma questão de posição política, doravante me referirei às pessoas que migram com a designação “estrangeiros” ou “estrangeiras”, para evitar a perpetuação da estigmatização.

⁶ Também por questão de posição política, ao longo do texto, procuro alternar o gênero imperativo masculino imposto pela língua portuguesa, que tende a invisibilizar as mulheres ou outras identidades, em casos que as palavras possuam ambos os gêneros. Assim, ora categorizarei substantivos no feminino e ora no masculino, visando uma maior igualdade de gênero, pelo menos na escrita.

Memórias de sangue em Hillbrow - o teatro e o bairro

No dia 28 de agosto de 2017, a comunidade do Teatro Hillbrow recebe a notícia de que na noite anterior, o teatro foi palco de um ato de horror. Um homem estrangeiro, conseguiu entrar armado no recinto durante um concerto musical. No meio do show ele invade o palco, e ordena à platéia que se apresente a pessoa que roubou seu aparelho telefônico. Transtornado, ele então inicia uma série de disparos aleatórios com sua arma, numa jornada que foi do palco à porta de saída durante sua fuga. Como resultado, outro homem estrangeiro é fatalmente atingido, e seu corpo é colocado no palco pelos facilitadores mais antigos⁷ do teatro que testemunharam tudo. Outras sete pessoas foram feridas.



Foto 1: O palco do Teatro Hillbrow manchado de sangue.

Este evento desestabiliza a comunidade do Teatro Hillbrow e levanta questões antigas relacionadas às memórias do bairro: os ciclos históricos de derramamento de sangue, seja pelas lutas libertárias durante a queda do apartheid ou pelos altos índices de criminalidade. A sensação de insegurança nunca havia antes cruzados os portões do espaço, onde a vizinhança cuida do teatro que cuida de suas filhas e filhos. A percepção de uma certa imunidade, como se o espaço estivesse ilhado, foi comprometida por este evento. Surge a dúvida entre os facilitadores sobre seguir alimentando a utopia de transformar Hillbrow (o bairro) num lugar que se possa chamar de casa, ou “para onde estamos indo?”. Na agenda do teatro estava marcado para acontecer, uma semana depois dos disparos, o Festival de Drama das Escolas Secundárias do

Centro da Cidade⁸ (FDESCC), um dos mais importantes eventos anuais do espaço, que acontece há treze anos e reúne mais de trinta e cinco escolas localizadas na região central de Johannesburgo e em Soweto⁹. A presença ostensiva da polícia e da mídia sensacionalista ajudaram na pressão para a tomada de decisão de cancelar do evento, ou não. Este ano, trinta e nove produções haviam sido preparadas para serem apresentadas no festival, e a questão sobre segurança impunha preocupação na coordenação do projeto. A comunidade do teatro viveu o luto naquela semana, pela vítima que perdeu sua vida, mas também pela sensação de invasão e fracasso por ousar reimaginar Hillbrow como um local possível de prática cidadã. Nos dias que se seguiram, contando com os abraços de apoio uma/um à outra/outro, a comunidade do

⁸ Tradução minha de Inner-City High School Drama Festival, que usa a sigla ICHSDF.

⁹ Soweto, abreviação de *South Western Town*, o bairro criado para receber a população preta que foi removida das áreas que passaram a ser destinadas à população branca, durante o regime apartheid (1948-1990). O bairro é importante na história da cidade: foi estrategicamente construído além das montanhas formadas pelos restos de mineração de ouro, e ali iniciou-se um dos maiores movimentos de resistência contra o apartheid por parte dos estudantes, que visavam o fim da educação *Bantu*, que inferiorizava a população preta. Em 1976 os estudantes organizaram um protesto conhecido como *Soweto Uprising*, onde foram brutalmente atacados pela polícia, resultando na morte de mais de cento e setenta jovens (os números são controversos). O evento causou indignação nacional e comoção internacional, e desencadeou uma série de protestos e confrontos pelo país. Também foi em Soweto que Nelson Mandela vivia com sua família quando foi preso.

projeto unificou-se ao lidar com a tragédia sob a perspectiva de que a solidez de seu trabalho em arte, talvez, nunca tenha sido tão necessária quanto agora que o crime bate as suas portas. Resistir e endurecer, naquele momento, tornou-se uma das tarefas mais relevantes do fazer teatral para o projeto: resistir contra a sua própria sucumbência, e consequentemente, endurecer na luta contra a violência que os assola. Em uma das áreas mais controversas da cidade, o teatro resiste como um espaço de heterotopia, ou de (re)tomada e (re)invenção contínuas de abordagens existenciais para a transformação. Fazer de Hillbrow “casa”, com a potência de imaginação, de partilha, de sonhos, de aprendizagem é mais do que uma utopia, é uma realidade contestada e transformada, dentro do espaço do projeto. O festival, que durou seis dias, foi exemplo disso quando tomou o palco trazendo peças a serem encenadas por jovens - mais de quatrocentos e cinquenta atrizes e atores aplaudidos por um público estimado de quatro mil pessoas, jovens atuando para jovens - que discutiram xenofobia, migração, gênero, alteridade, drogadição, alcoolismo, criminalidade, conflitos intergeracionais e culturais, questões de religiosidade, suicídio, escola, estigmatizações, obesidade, virgindade, homossexualidade, pobreza, dinâmicas das ruas, promovendo a possibilidade de reinvenção de seus cotidianos sob a ótica da juventude.



Foto 2: O teatro lotado durante a abertura do Festival de Drama das Escolas Secundárias do Centro da Cidade, 6/setembro/2017.



Foto 3: Cenas de algumas as peças apresentadas durante o festival em 2017.

O Teatro Hillbrow fica no andar térreo de um prédio de arquitetura moderna e linhas retas, com sacadas desiguais de concreto aparente. A sala de apresentações possui a capacidade de acomodar 350 pessoas, um palco antigo de madeira, coxias, equipamento de luz e som. As cadeiras vermelhas estão desgastadas e desbotadas pelo tempo. Os corredores ao lado da sala de apresentações levam às salas de aulas na parte de trás do teatro. O cheiro é de história antiga. Sua edificação externa é simples, ele foi construído em 1975 sob o nome de André Huguenet numa iniciativa missionária da Igreja Luterana Alemã, e tinha um perfil bastante conservador apresentando textos de dramaturgos britânicos e africanos

para a comunidade local na época, branca. Com a queda do apartheid em 1990, o espaço teatral foi esvaziado desse sentido e a igreja luterana, então, resolve convidar fazedores de teatro negros para desenvolver projetos de cunho comunitário. Assim começa um novo eixo paradigmático do espaço, que doravante passou a definir-se como um espaço que testemunha o seu contexto com arte política e comunitária.

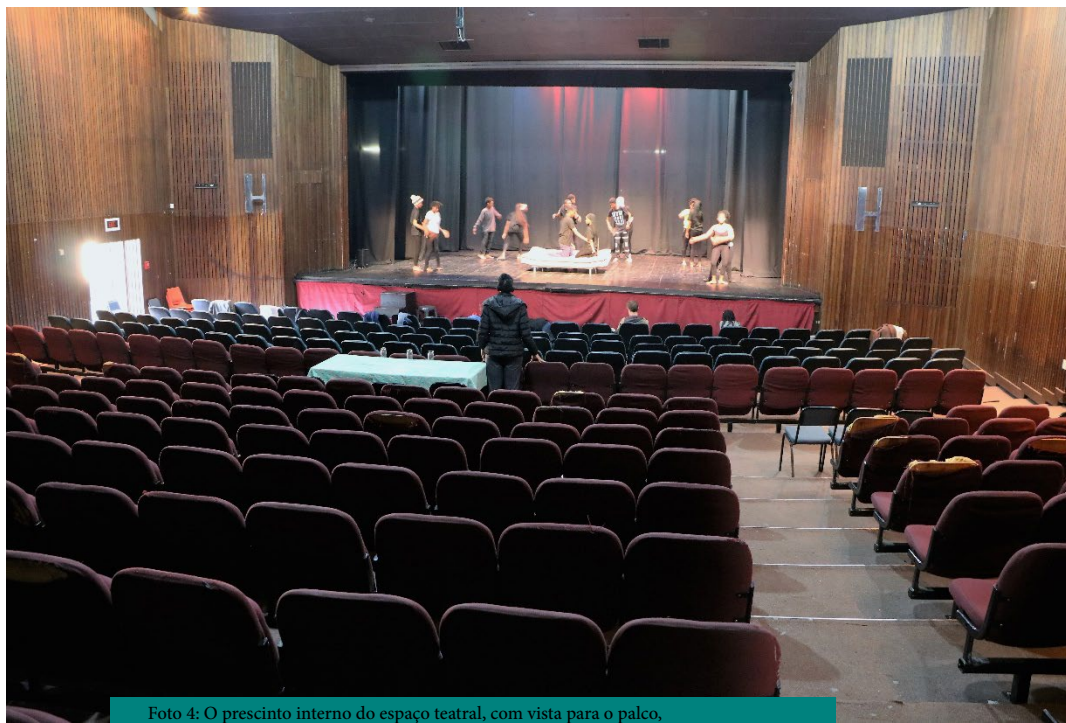


Foto 4: O prescinto interno do espaço teatral, com vista para o palco, durante ensaio teatral dos jovens da localidade.

Ao pensar os paradigmas de um teatro na comunidade contemporânea (Pelbart, 2008) se pressupõem a não homogeneidade, a pluralidade, e a multidimensionalidade como premissas vitais de sobrevivência. A comunidade do Teatro Hillbrow é composta pela diversidade de culturas, de ritos, rotas, passados e presentes, desejos e afetos que há no bairro. Essas características estão refletidas em suas práticas mais ordinárias, por exemplo, existem dozes línguas oficiais no país, e há mais uma, a décima terceira, informal, que circula nas ruas de Hillbrow. Ela é o resultado da mistura de iziZulu, Ndebele, Venda, iziXlosa, Suthu e Xangani e Xona - línguas locais, indígenas e estrangeiras sobrepostas. Dizem que é a língua de Johannesburgo Inner-City, e que ela só existe ali.

Hillbrow é localizado na região central da cidade de Johannesburgo, e é hoje considerada uma das principais áreas de densidade e diversidade humana no mundo por conta do grande número de ocupações, legais e ilegais, de estrangeiros vindos de todo o continente africano. Em seu território, que possui aproximadamente um quilometro e oitocentos metros quadrados, vivem cerca de noventa e sete mil pessoas, entre sulafricanas e estrangeiros¹⁰. Um bairro que desenha-se como um triângulo localizado na região central de Johannesburgo, é cartão postal da cidade com sua linha do horizonte recortada por arranha-céus, a torre telefônica da Telkon e o prédio Ponte de arquitetura arredondada – ambos construídos na época de ouro da construção

civil na década de 1970. É, ao mesmo tempo, lugar de entrada de pessoas recém chegadas; de moradia de estrangeiras já estabelecidas; de transição de alguns modos de vida para outros; e de resistência aos abandonos por parte daquela sociedade imersa no liberalismo tardio (Povineli, 2005). Há a pressão contínua do setor privado que intervem no bairro como um local de oportunidades para a exploração imobiliária e duros processos de gentrificação¹¹ com ações de higienização e erradicação dos mais pobres em algumas áreas da vizinhança.

¹⁰ Estatística dada pelos pesquisadores do Global DiverCities, que afirmam a dificuldade em estabelecer com precisão os números demográficos, por ser uma área de alta circulação de imigrantes, principalmente ilegais <http://www.mmg.mpg.de/subsites/globaldivercities/research-sites/hillbrow-joburg/>

¹¹ Gentrificação, termo forjado pelos estudos urbanistas, que prevê a revitalização de áreas decadentes de partes das cidades ou bairros, pautados no embelezamento e aumento do comércio, seguido da valorização imobiliária e que geralmente desconsidera a população mais pobre daquela região, tornando-se uma forma de revitalização extremamente excludente (Bremmer, 2000).

Foto 5: Mapa do centro da cidade de Johannesburg, englobando o bairro Hillbrow (imagem retirada da internet sem autoria).



Por meio da topografia histórica e da memória migratória (Morris, 1999) de Hillbrow é possível acessar camadas dos conflitos africanos que vão além daquele bairro específico, mas são relacionadas às muitas guerras eclodidas no continente contra o protecionismo imperialista europeu, principalmente entre 1950 e 1980. Em Hillbrow, por conta alta mobilidade humana, as relações sociais são forjadas na transitoriedade: de teto, de modos de subsistência, de infraestrutura, de senso de cidadania. Ainda há a problemática das políticas extremas de securitização¹², que fazem do bairro um lugar para “não ir”, ou “para não estar”.

Foi, durante o apartheid, um bairro cosmopolita “para brancos somente”¹³, onde se iniciou um dos maiores movimentos anti-apartheid de Johannesburg. Antes, um vibrante centro com a presença de intelectuais e ativistas, era um centro de resistência gay, um bairro underground com músicas de protesto tocando nos bares, e ponto de encontro de integrantes do *African Nacional Congress* (ANC), o então partido oposicionista multiracial. Hillbrow foi apelidada de área-cinza por conta dos primeiros moradores oficiais pretos e mestiços, uma forma de desobediência civil ao Ato Grupo Áreas (*Group Areas Act*) estabelecido em 1950, que impunha o uso de passaportes e permissões para os “não-europeus” que ali trabalhavam.

Depois da queda do regime, rapidamente Hillbrow tornou-se um bairro estigmatizado como um gueto preto. Hoje, devido a sua história de transição e violência no pós-apartheid, abriga em sua maioria moradores vindos de outras países, seres relegados da problemática ideológica e econômica mundial relacionada com as rotas de migração, sejam elas de fronteiras transnacionais ou entre espaços rurais e urbanos. Por conta da extrema securitização e da falta de interesse por parte do Estado na criação de leis integracionistas, se organizaram redes informais de acolhimento ao chegante, e a maioria deles acabam indo parar em Hillbrow. Porém, eles acabam por instalar-se em alguns prédios ocupados ilegalmente, conhecidos como “prédios maus” (*bad buildings*), ou *isiNyama* (*iziZulu*, prédios escuros) e são locais desprovidos de condições mínimas de sobrevivência já que não possuem luz, água, ou coleta de lixo.

¹²Termo amplamente explorado por Bauman (2003), Negri e Hardt (1960) que se refere ao processo de transformação política de orientação capitalista neoliberal, que tem como consequência a extrema desigualdade econômica, o aumento da criminalização, a violência e a insegurança civil. Para proteger as elites deste processo, surge então o mercado da segurança privada e um tipo de vida de extrema vigilância que interfere na liberdade de ir e vir dos cidadãos menos privilegiados. Este seria então o processo de securitização das sociedades contemporâneas.

¹³Denominação (traduzida de *whites only*) topográfica de zoneamento segregacionista baseado em raça legislado pelo regime apartheid.



Foto 6: Um dos prédios ocupados da região (esquerda). Cena nas ruas (direita), ao fundo Torre da Telkom, ícone do bairro vista de quase toda a cidade.

Projeto Teatro Hillbrow

O projeto Teatro Hillbrow é coordenado Gerard Bester¹⁴, e é uma das frentes sociais da Fundação Outreach, inaugurada em 2004, e são desenvolvidos dois programas de forma paralela: o Programa Depois da Escola e o Programa Escolas Secundárias¹⁵. Ambos gestam processo criativos em teatro comunitário para crianças e jovens do bairro, fortemente inspirados nas orientações teórico-práticas de Paulo Freire e Augusto Boal, mas também de raízes ancestrais e ritualísticas, onde o sagrado não se descola das ações cotidianas e caminha de mãos dadas com profanidades. Nestes dois programas existem práxis imbricadas com o fazer social, entrelaçando o espaço teatral, suas políticas de subsistência, os facilitadores/ coordenadores e a comunidade/vizinhança.

¹⁴ Sua história foi brevemente contada no artigo escrito sobre o Teatro Hillbrow, que pode ser acessado no endereço <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/131471>

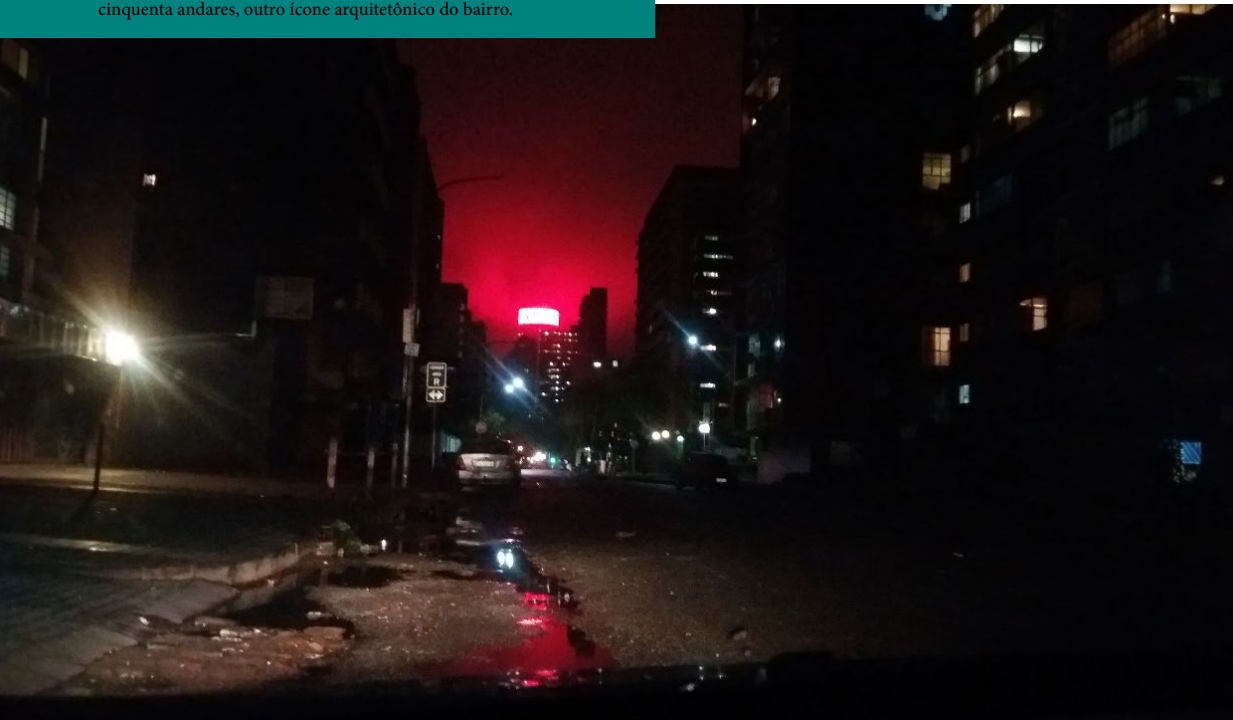
¹⁵ Tradução minha: After School Programme e High School Programme

Hoje, é um bairro de sulafricanas e sulafricanos de distintas origens urbana ou indígena; e de estrangeiras e estrangeiros, exilados políticos ou refugiadas. No entanto, em meio a tantas formas de precariedade surgem modos estruturantes de relação que se sustentam e se protegem, que se fazem-desfazem-refazem, e que na sua transitória duração são como vínculos solidificados, como pontes necessárias para as travessias existenciais. É neste contexto, de ontologias diversas e de memórias justapostas, que se encontra o Teatro Hillbrow.



Foto 7: Imagens do hall (esquerda) e da modesta parte externa do teatro (direita).

Foto 8: A vista noturna da rua do teatro. Ao fundo o prédio Ponte, de cinquenta andares, outro ícone arquitetônico do bairro.



O Programa Depois da Escola acontece dentro das premissas do teatro, onde as crianças e jovens vão até ele, e ali ficam durante o período em que estão fora da escola. O projeto tem uma grande relevância para crianças e jovens moradores da localidade que, sem muitas opções de espaços públicos seguros, tais como praças e parques, veem no teatro um lugar para “estar”, e para aprenderem a pensar criticamente por meio do fazer teatral. As relações que ali se formam refletem a filosofia de alteridade *Ubuntu*, que antepõem as fronteiras políticas impostas pelo colonialismo. De origem iziZulu, o conceito representa um ideal de existência coletiva onde uma pessoa torna-se uma pessoa por meio da convivência com as outras pessoas. Há um outro tempo além daquele frenético dos táxis, da polícia e dos vendedores ambulantes... ali há o tempo da convivência, onde tudo começa somente quando todos estão presentes. O rito faz parte dos processos diários onde a missão primeira é o do encontro e o da alimentação. Tudo é compartilhado: as alegrias, as tristezas, os sonhos, o luto, as brincadeiras, e sobretudo, a comida construindo vínculos longevos entre os participantes.

Já o Programa Escola Secundária cumpre um papel importante de disseminação rizomática do teatro como prática de criação de sentido existencial, pois acontece fora do teatro, e dentro das escolas secundárias públicas. Ele acessibiliza teatro e alcança uma parte da população que nunca o teve acesso antes. O Programa foi tão bem sucedido, que eles decidiram fazer um Festival integrativo com a participação de todas as escolas, o Festival de Drama das Escolas Secundárias do Centro da Cidade. Em 2017 foi a décima terceira edição daquele que tornou-se um dos mais importantes eventos do calendário do teatro, demonstrando ser uma grande coalisão e celebração comunitárias. Este ano o festival teve como maior desafio incorporar a tragédia descrita anteriormente. Com o seu início, o luto presente no ambiente foi poderosamente transmutado em manifestação urbana pulsante justaposta às corporeidades e vozes africanas embaladas por cântigos sagrados tradicionais, compondo o que chamo agora de **estéticas transversais** no teatro comunitário. Para a melhor compreensão do conceito, faço uma análise da peça Thwala.

Thwala, o fardo

Ao som de cântigos suaves acompanhados por marimbas e pequenos instrumentos percussivos, uma jovem atriz de *Thwala* convoca a entrada em cena de outras jovens atrizes, em fila, representando um ritual de iniciação do uso de turbantes. Num ritmo muito lento, e numa espécie de transe, elas recebem de *Mkabazabza*¹⁶, o pastor da igreja que cuida do orfanato onde vivem, um tecido de estampas coloridas que servirá como metáfora de pertencimento ao clã das meninas “cuidadas” por ele. Elas montam o turbante com destreza e rapidez, e revelam ao longo da peça fragmentos de narrativas atemporais das personagens, tendo a experiência no orfanato como marco do que foi antes, e do que é agora. Todas as atrizes muito jovens, pretas, com idades entre 10 e 16 anos, algumas com corpos pequenos e frágeis, no palco, tornam-se gigantes pela presença e atuação. *Thwala* é resultado de um processo criativo que durou de janeiro à setembro de 2017, e foi premiada como a melhor produção teatral do FDESCC.

Foto 9: Sebenzile Skosana (personagem), melhor atriz ganhadora do FDESCC em 2017.



A dramaturgia explora questões sobre ancestralidade e religiosidade na ótica de uma adolescente vinda do campo que vive as contradições de ter que se readaptar a um centro urbano contemporâneo africano, diante de circunstâncias extremas de perda e resiliência. Micropolíticas relacionadas à vontade de poder da igreja são desdobradas na voz da personagem Sebenzile Skosana, uma orfã que recém perdeu os pais por conta do HIV/SIDA, bem como suas novas relações com as colegas do orfanato, com a escola, com o bairro, e com o pastor e líder *Mkabazabza*. Num primeiro plano, o foco do trabalho está na discussão do papel da igreja e de suas interferências, por vezes negativas, nas vidas privadas das adolescentes.

Em planos menos óbvios, a personagem revela por meio de suas experiências as sutilezas dos aspectos culturais e sociais do contexto ao qual ela está inserida. Ela se encontra fragmentada em identidades contrastantes: tem, ao mesmo tempo, herança sulafricana e estrangeira já que possui pais de origens indígenas distintas; é do campo e vive a intensidade comopolita do centro da cidade; é meio menina, meio mulher, apontando questões cortantes sobre políticas do corpo. *Thwala* nos convida a repensar as muitas forças que controlam os corpos das adolescentes em seus cotidianos, criando uma fricção fértil entre estética e a política. No entanto, até que ponto as escolhas estéticas podem ser políticas? E, até que ponto elas podem ser forças

propulsoras de transformação para existências mais justas, livres e humanas?

A abordagem estética é meio potente de convocação pública para a reflexão e ação; de provocação desestabilizante de estruturas egressadas, tradicionais ou fixas; e de desencadeamento de afetos múltiplos em níveis individuais e coletivos. Joy James enfatiza que o “agenciamento estético” pode ser encarado “como um progresso social e político engendrado, não apenas pelo desenvolvimento convencional intelectual e cognitivo, mas também por sensibilidades que aprofundam percepções e críticas, e inspiram atos políticos criativos” (James, 2007 Foreword xi)¹⁷.

Engajada numa linguagem leve e bem humorada, *Thwala* fala sobre as densas experiências que as jovens meninas sofrem em seus processos de iniciação à vida adulta e de desenvolvimento de suas sexualidades. A vinda para a cidade, movida pelo desejo do amado pai, transforma a vida bucólica no campo de Sebenzile em vívidas lembranças de seu vilarejo e das brincadeiras que fazia por lá com suas amigas, mas que já não fazem mais sentido na cidade. Seus caminhos passam a ser mais perigosos em meio aos aranha-céus, lojas, e parques ocupados por traficantes de drogas e trabalhadores do sexo. Suas emoções oscilam entre a inocência e o despertar de uma forma de vida multidentitária e tecnológica do pós-apartheid urbano, revelando questões filosóficas importantes sobre Hillbrow.

¹⁶ Nome próprio em isiZulu.

¹⁷ Tradução minha: [...] *aesthetic agency as social and political progress engendered not only by conventional intellectual or cognitive development but also by sensibilities that hone perceptions or critiques and inspire creative political acts.*

As dinâmicas teatrais de Thwala são atravessadas pelo contexto no qual estão inseridas – sendo o contexto a razão de sua existência, a própria potência de sua força de ação e criação, e espelham verdades recorrentes na realidade das jovens atrizes, que são moradoras do bairro. Elas são subjulgadas por serem novas – e portanto, “incapazes de cuidarem de si mesmas”; por serem estrangeiras ou do campo – e em sendo de fora, não pertencem a aquele local; por serem pequenas – pois ainda estão em desenvolvimento, portanto “não sabem de nada” e são constantemente silenciadas em conflitos intergeracionais; por serem pretas – numa sociedade relegada aos miasmas do apartheid e a soberania histórica, econômica e ideológica da população branca; por serem bonitas – afinal, mulheres bonitas são frequentemente objetificada; por serem rebeldes e incorporarem isso em seus dia-a-dias; e por fim, por serem meninas – pois meninas são mais fracas.

A temática principal sugiu a partir de uma série de workshops que resultaram em colagens textuais onde as participantes trouxeram histórias, suas ou de outras pessoas. Dlamini, que trabalhou com as atrizes em colaboração com Sne, Bigboy e Themba, se baseia nas dinâmicas que se manifestam principalmente relacionadas às teorizações sobre mobilidade humana, saúde e moradia, orfanagem, gravidez na adolescência, abuso sexual, virgindade, e desejo, e assume a uma ótica feminista de discurso.



Foto 10: O pastor Mkababzba (a frente) personagem incorporada por uma talentosa jovem atriz.

No texto, o abuso torna-se potencialmente traumático, e (re)clama a discussão da privatização da violência doméstica num nível público, e por meio estético. A temática parte de uma combinação de fatores culturais que enaltecem as contradições do que acotence em algumas realidades. Primeiro, num nível psico-emocional, a violência é feita por aquele que supostamente deveria ser o protetor das meninas, um líder religioso. Segundo, porque Mkababzba personifica a existência de uma lenda infundada e irracional de que homens contagiados pelo vírus HIV podem “obter cura” (Meel, 2003) caso mantenham sexo com jovens virgens. No caso da peça, a escolha do grupo foi a de transpor tal lenda na personagem de Mkababzba, quando ele busca a sua própria “cura”, e ainda negocia as meninas para a cura de terceiros, apontando questões sobre transações sexuais e pedofilia.

Estudos que comprovam (Rasool, 2012) que a igreja e a família fazem parte da rede de relações sociais que dão suporte aos processos de privatização da violência doméstica de gênero. Eles têm forte influência sobre a decisão de denúncia dos abusadores, que geralmente são seus parceiros ou pessoas próximas da comunidade, e líderes religiosos tendem a promover o silenciamento das vítimas ao afirmar que os problemas do casal devem ser mantidos dentro de casa, em função da manutenção do núcleo familiar. A privatização do abuso também ocorre devido ao poder exacerbado que os líderes religiosos imprimem em suas comunidades. Esta é uma prolema real que as jovens adolescentes enfrentam durante seus ritos de passagem da sexualidade, já que a igreja também se coloca como mediadora, controladora e educadora das jovens. E muitas são as questões éticas em relação às manipulações empreitadas para criar formas de controle sobre os corpos das jovens, segundo as atrizes¹⁸, por uma grande parte dos líderes religiosos petencostais em Johannesburgo.

¹⁸ Entrevistas coletivas e individuais com as atrizes realizada para esta pesquisa, no período entre agosto e novembro de 2017.

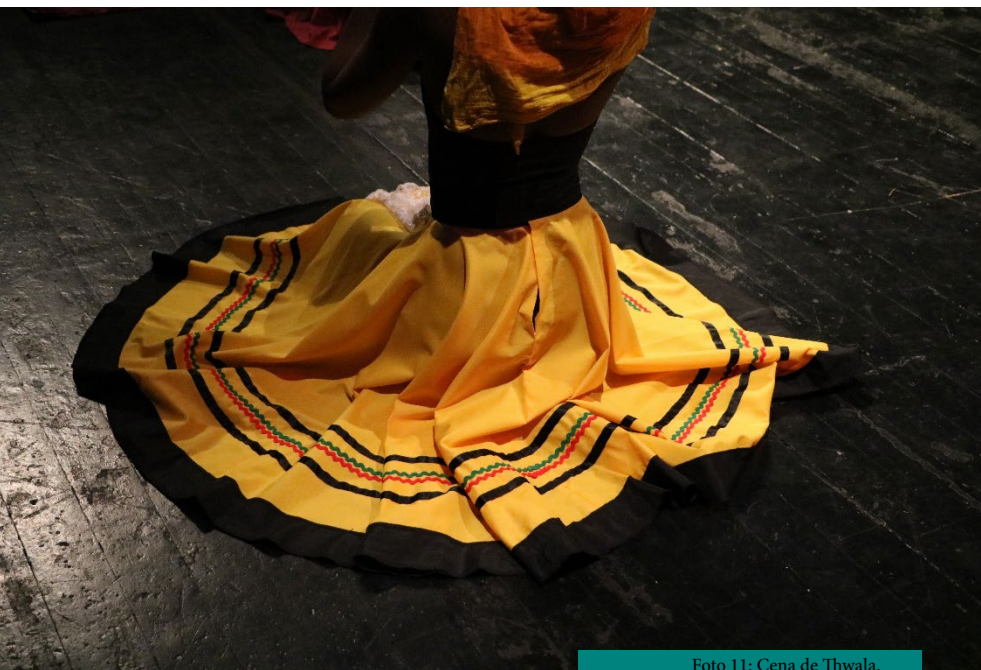


Foto 11: Cena de Thwala.



Meu nome é Sebenzile, Sebenzile Skosana
Minha mãe é Zulu
E meu pai também é africano...

(trecho de Thwala no qual a personagem principal se apresenta para o público)

As atrizes questionam noções de ancestralidade, quando criam a personagem Sebenzile com origens indígenas distintas: sua mãe é Zulu e seu pai é africano. Ser africano enfatiza a noção de transnacionalidade já que o povo Zulu se estabelece em terras sulafricanas em ZwaZulu Natal, mas a identidade africana vai além das noções de fronteira política de recorte colonialista. A personagem posiciona-se numa perspectiva ideológica evidenciando a sua própria multiplicidade identitária que transpassa as fronteiras políticas desenhadas pelos colonizadores, em sua voz heterogênea, para mais além de questões dos vistos.

A relação entre as meninas mais velhas e mais jovens, grifam tensões juvenis e disputas incentivadas pela cultura patriarcal. Em contraste, há muitos momentos de solidariedade entre as personagens que gestam nuances dramáticas interessantes, revelando afetos

profundos em sororidade, principalmente quando evidenciam insatisfações em relação ao tratamento recebido por parte do pastor. O grupo atua uníssono, como um coro, como um só corpo - não como uma voz questionadora em segundo plano separada do algo principal. As escolhas estéticas priorizam a posição política do grupo, que traz um tom de brincadeira para questões densas, e tornam-se ainda mais contrastantes nas vozes das jovens atrizes. Elas dançam e cantam em bloco, em diferentes tons e movimentos, criando um ritmo frenético inspirado nas ruas do bairro. Elas entoam o nome de Mkabababza como se fosse um mantra que remete ora à subserviência, ora à resistência, ora ao fanatismo, como algo que repetimos para nos lembrarmos seja para o seu reconhecimento, ou para a nossa vingança. Há uma ambiguidade nos apelos, uma denúncia coletiva sob forma de deboche, de dinâmicas silenciada pelo poder e pelo medo.



Mkabababza, ele está sempre certo. Nós
escutamos o que ele diz porque ele nos passa
segurança, ele é do tipo diplomata...
Ele é legal e dop.
Oh Mkabababza, você é o caminho... (rezando)
(Coro)
Mkabababza, Mkabababza, Mkabababza...
Umtwana, Umtwana, Umtwana¹⁹...
Ngicinisile, Ngicinisile, Ngicinisile²⁰...
Ngcwele, Ngcwele, Ngcwele²¹...

¹⁹ Tradução: Bebê, bebê, bebê...

²⁰ Tradução: Tenho certeza, tenho certeza, tenho certeza...

²¹ Tradução: Santo, santo, santo...

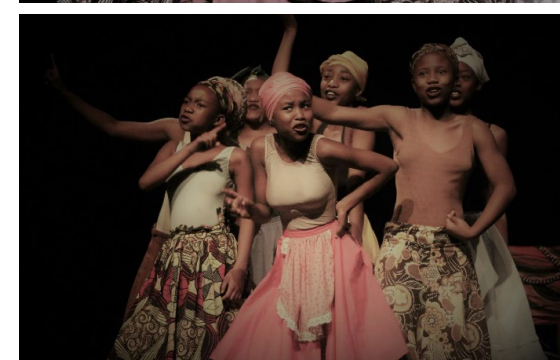
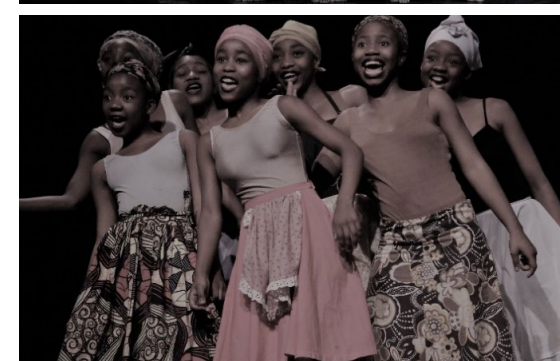
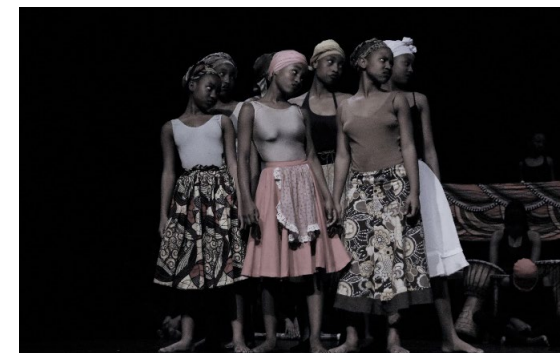


Foto 12: Atrizes de Thwala, engajadas em coreografias uníssonas.

As palavras ditas destoam da gestualidade das personagens: as vozes falam “nós não iremos deixar você, Mkabazabza”, mas seus pés produzem um ritmo marchante no palco, e suas mãos batem umas contra as outras como se esmagassem algo. Elas repetem as palavras e gestos ao redor de Mkabazabza, e a medida em que o ritmo aumenta, a cena se transforma, de um coro que segue para um coro que persegue o pastor.

Aa marcha performada como símbolo de mediação entre o coro e Mkabazabza, revela-se demasiadamente iconográfica já que traz elementos das lutas políticas ocorridas nas ruas do bairro entre os anos de 1980 a 1990. Ela reencena coreografias conhecidas das sulafricanas pretas e sulafricanos pretos, o *Toy-toy* - uma dança política que baseia-se em cântigo e dança promovendo a unificação das vozes das massas que lutaram pelo fim do apartheid. As coreografias na peça são usadas como práxis política e como enquadramento que mapeia, de modo incisivo, a mobilização e a contestação. Ao revisitar a marcha, o coro constituído em Thwala evoca a imagem e a memória das lutas travadas e aciona a empatia do público preto, que responde imediatamente com gritos e palmas.

Foto 13: Cena em que Sebenzile separa-se do coro para se engajar num episódio de inversão de jogo: de seguidora passa a ser perseguidora.



Há uma inversão constante de discurso e elas se utilizam de imagens de aplicativos atuais para desconstruírem o líder religioso. O mais interessante, é que este processo acontece na corporeidade forjada pela tecnologia de *smarphones*, ou seja, não há mecanismos virtuais que configurem esta dimensão, ou sequer experimentos digitais, o que há são corporeidades configuradas por existências em contato com a tecnologia. Esta relação de corpos e virtualidades se dá nas composições coreográficas de Bigboy, em justaposição com o vocabulário internauta, tipos de abreviações, literalidades incorporadas *no* movimento e voz. Uma juventude que constrói imagens de si por meio de *selfies* e faz desta prática uma forma de movimento afirmativo político contra a docilidade. Elas não buscam seu melhor ângulo, ao contrário, buscam atitudes de rebeldia, com caretas e línguas a mostra, que vão no sentido oposto à busca da perfeição, contenção, e da polidez colonial dominante, no sentido de comportamento social adequado e normatizado. Elas buscam fincar bandeira no território da liberdade de expressão baseada na expansão do corpo e da ocupação do espaço com gestos de empoderamento e enfatizando sua corporeidade. Assim, as meninas de Thwala dançam poses de *selfies* e cantam o linguajar de aplicativos de *messenger* demarcando expressividades políticas pelo movimento.

A construção da linguagem estética se dá na combinação de qualidades contraditórias e antagônicas no grupo enfatizando a coexistência das diversas camadas de diferença. A heterogeneidade e a multiplicidade evocam, neste caso, novas identidades transversais. Nasce uma estética baseada na transversalidade que evidencia a diferença, não fixa, e que ela se torna meio de embate, de conquista de espaço, e de reconhecimento coletivo. Uma espécie de estado de subversão, ou de traição às tradições,

que se torna exponencialmente interessante quando apresentado num teatro comunitário de orientação feminista. Algo como: cultura africana indígena no snapchat; composição atonal de sons e ruídos em instrumentos primitivos; arquitetura cenográfica profissional tipo “fundo de quintal”; coreografias políticas encenadas; orquestração de coro e sororidade; contação de histórias urbanas; rural hi-tech; profanações e sagrações de tambores, marimbas, danças e palmas.



Foto 14: Cenário de Thwala sendo construído sob o sol do pátio do teatro, depois das aulas da escola.



Foto 15: Imagens do cenário, durante a estreia da peça no FDESCC em 2017.

Thwala Thwala, a realidade imaginada e performada, entrelaçada num espelhamento vital onde as jovens, atrizes e público, podem ver a si mesmas num engendramento afirmatório absoluto, que reflete aspectos filosóficos e políticos de transformação e emancipação da juventude Hillbrow “nense”. O teatro como um lugar de partilha do sensível, de experiências misturadas, ali, ele é mais do que uma utopia, é um lugar de diferença que devolve ao bairro sua realidade contestada, desconstruída e transformada.

Referências Bibliográficas

- Bauman, Z.(2003). *Comunidade: A busca por segurança no mundo atual*. tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- Bremmer, L. (2000). Reinventing the Johannesburg inner city. *Cities, the International Journal of Urban Policy and Planning*. Vol. 17. Issue 3. Pg. 185-193.
- Enwesor, O.; Bester, R. (2013). *Rise and Fall of Apartheid: photography and bureaucracy of everyday life*. Internacional Centre of Photography. DelMonico Book.
- Foucault, M. (2013). *O corpo utópico; As heterotopias*. Pós-fácil de Daniel Defer. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1.
- James, Joy.(2007). Tragedy Fatigue and Aesthetic Agency. Foreword IN *Unmaking Race, Remaking Soul: transformative aesthetics and the practice of freedom*. Albany: State University of New York .
- Meel, B.L. (2003). The myth of child rape as a cure for HIV/AIDS in Transkei. Department of Forensic Medicine: Faculty of Health Sciences. University of Transkei P/bag X1 Umtata, Umtata 5100, South Africa. Volume: 43 issue: 1, page(s): 85-88. DOI: <https://doi.org/10.1258/rsmsl.43.1.85>
- Morris, A.(1999). *Bleakness & Light: Inner-city transition in Hillbrow, Johannesburg*. Johannesburg: Witwatersrand University.
- Negri, A; Hardt, M. (2016). *Declaração, Isto não é um manifesto*. Tradução: Carlos Szlak. 2ª Ed. São Paulo: N1 Edições.
- Povinelli, E. (2005). *Economies of abandonment: social belonging and endurance in late liberalism*. Durham: Duke University Press (2005).
- Rasool, S. (2012) Do We Accept the Unacceptable? The Privatisation of Women Abuse by Informal Networks in South Africa. 143-159 - *Journal of Gender and Religion in Africa* Vol. 18 No. 2 Suppl.

Resumo

A pesquisa que se encontra em andamento, tece diretrizes para um estudo de caso numa perspectiva dialética e ontológica sobre as práticas teatrais de um teatro social inserido no contexto sul-africano. As práticas em questão são desenvolvidas pelo grupo atuante do Teatro Hillbrow (em Johannesburg, África do Sul), espaço localizado no bairro de mesmo nome. No contexto em que o grupo/espaço se insere, devido ao legado pós-apartheid e à intensa mobilidade e migração, configuram-se cosmologias existenciais de complexidades e saberes múltiplos. Seus moradores, em sua grande maioria imigrantes africanos que vivem no bairro, buscam sentidos de cidadania possíveis de arranjos e acordos sociais baseados na transitoriedade e na precariedade. Este teatro abriga hoje o Outreach Foundation, uma organização não-governamental (ONG) que desenvolve dois programas principais de teatro para crianças e jovens do bairro: o After School Programme e o High School Programme, ambos fortemente inspirados em orientações teórico-práticas de Paulo Freire e Augusto Boal. Nestes projetos existem organizações sociais arquitetônicas entrelaçando o espaço teatral, suas políticas de subsistência, os facilitadores e a comunidade/vizinhança em vínculos ligados às disputas territoriais e raciais. Meu argumento se constrói num fazer teatral, imerso em tal contexto, torna-se uma plataforma de fruição em arte política, educação e transformação.

Palavras Chave: Teatro em contexto, migração, arte política

Abstract

The research that is under way, sets out guidelines for a case study in a dialectical and ontological perspective on the theatrical practices of a social theater inserted in the South African context. The practices in question are developed by the working group of the Hillbrow Theater (in Johannesburg, South Africa), space located in the district of the same name. In the context in which the group / space is inserted, due to the post-apartheid legacy and the intense mobility and migration, there exist existential cosmologies of complexities and multiple knowledges. Its residents, the vast majority of African immigrants living in the neighborhood, seek meaningful citizenship from social arrangements and arrangements based on transience and precariousness. This theater houses today the Outreach Foundation, a nongovernmental organization (NGO) that develops two major theater programs for children and youth in the neighborhood: the After School Program and the High School Program, both strongly inspired by Paulo's theoretical and practical orientations Freire and Augusto Boal. In these projects there are social architectural organizations intertwining theatrical space, their subsistence policies, the facilitators and the community / neighborhood in bonds linked to territorial and racial disputes. My argument is built on a theatrical doing, immersed in such a context, becomes a platform of enjoyment in political art, education and transformation.

Key-words: Theater in context. Migration, politic art

Biografia

Adriana Miranda da Cunha é doutoranda em Teatro pelo Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT) na UDESC; obteve seu título de mestre em Teatro em Educação, Terapia e Ativismo pela - Wits University - School of Art (WSOA) – AS (2015) onde foi ganhadora do prêmio Pieter-Dirk Uys Theatre for Social Change na Faculdade de Humanas pelo memorial-performance “A luta continua”. É graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela UDESC (2011); e participou da formação continuada em Análise do Movimento no Sistema Laban-Bartenieff pelo Centre Nacional de la Danse (CND) - França (2013).

Biography

Adriana Miranda da Cunha is a PhD candidate in Theater at the Postgraduate Program in Theater (PPGT) at UDESC; concluded her master's degree in Theater in Education, Therapy and Activism at Wits University - School of Art (WSOA) – SA (2015) where she won the Pieter-Dirk Uys Theater for Social Change award at the Faculty of Humanities for the memorial- performance “A luta continua”. She has a Bachelor's Degree in Performing Arts at UDESC (2011); and participated in the continuous formation in Movement Analysis in the Laban-Bartenieff System by the National Center of the Danse (CND) - France (2013).

O VALOR IDENTITÁRIO DA PAISAGEM URBANA MUL- TICULTURAL E A SUA DIMENSÃO GERACIONAL

CASO DE ESTUDO DA
MOURARIA, LISBOA

Ana María Moya Pellitero
(CHAIÁ, Universidade de Évora, PT)

A paisagem urbana da Mouraria é um espaço predicativo e discursivo, de diálogos articulados. Estes refletem as construções sociais e culturais, as estruturas de poder, e também os vínculos emocionais individuais e coletivos dos seus residentes ao espaço que habitam. Com o passar do tempo os discursos podem desaparecer, e com eles os vínculos, linguagens, significados, códigos e símbolos ligados à interpretação e construção do espaço urbano e da paisagem urbana. Isto porque desaparecem também os seus residentes, os atores e as estruturas de organização que estabeleceram os códigos de significação. Todo o discurso identitário colapsa na evolução espaço-temporal do espaço urbano. Num mesmo espaço urbano existem descontinuidades discursivas e interpretativas entre os diferentes grupos geracionais. Num mesmo lugar sempre coabitam os novos e antigos padrões de experiência, conhecimento e interpretação (Manheim, 1923:292-293). Todo discurso identitário sobre a paisagem urbana também deve ser reformulado dentro de processos de imigração, e diversidade cultural-étnica. A multiculturalidade implica a coexistência de diferentes processos de diálogo, aprendizagem, cooperação e adaptação entre realidades culturais e produções de espaço diferentes (aculturação, simbiose e sincretismo) (Berry, 2003:30).

Como podemos tornar visíveis os processos cognitivos da percepção do espaço urbano que tratam das emoções, da psicologia do ambiente e do mundo interior da população do bairro da Mouraria? Como podemos representar os padrões de experiência e percepção de três gerações diferentes (crianças, jovens e séniores), vizinhos do bairro, que mostram a evolução dinâmica na interpretação dos valores identitários da sua paisagem urbana? Qual pode ser o papel da prática artística participativa na aproximação à educação, sensibilização e

comunicação de uma experiência emocional da comunidade sobre a sua paisagem urbana? Para poder conseguir uma informação específica que inclui as diferenças interpretativas geracionais e multiculturais, realizámos três laboratórios pedagógico-artísticos na comunidade do bairro. Estes integraram atividades diferenciadas que permitem atingir objetivos e resultados adaptados ao grupo geracional a que as actividades são dirigidas. Ao mesmo tempo, conseguimos uma informação específica que inclui as diferenças interpretativas multiculturais e geracionais sobre os valores identitários da paisagem urbana.

1. A identidade dinâmica do património da paisagem urbana da Mouraria

A paisagem urbana histórica da Mouraria encontra-se na atualidade num acelerado processo de transformação da sua identidade patrimonial, tanto física como imaterial. Até à primeira década do século XXI, este era um espaço de tradição bairrista, com uma população humilde de migrantes portugueses e estrangeiros resignados a viver num lugar estigmatizado e com a sua identidade marcada pela degradação do edificado, o envelhecimento da população, a pobreza, o abandono, o tráfico de drogas e a prostituição. Na atualidade é um bairro muito em voga no investimento imobiliário e turístico, sujeito aos processos globais de mobilidade social, com intensivo aumento do turismo de cidades e da diversidade étnica, multicultural e socioeconómica de residentes e comércio e serviços; um novo ponto de encontro da agenda cultural Lisboaeta. A multiculturalidade na Mouraria faz parte da identidade e da história do bairro e não é um fenómeno social recente. Este é um dos valores intrínsecos e imateriais mais relevantes da sua paisagem urbana, porque a Mouraria nasce multicultural no ano 1170, como espaço

segregado e comunal de mouros e judeus fora das muralhas da cidade. No princípio do Séc. XX a Mouraria destaca-se por uma imigração nacional, e estrangeira, na sua maioria da Galiza (Espanha) (PES da Mouraria, 1989). Nos anos 1970 chega uma população imigrada dos países do PALOP e entre eles também uma população de origem indo-portuguesa que revitaliza o comércio, na sua maioria de revenda e a grosso (Malheiros, 1996; Mapril, 2010). Desde os anos 1990 até à atualidade chegam novos residentes provenientes na sua maioria da China, Bangladeche, Paquistão e Nepal, com repercussão na estrutura funcional do bairro e na vitalidade urbana de serviços e comércios multiétnicos, estabelecendo as suas próprias organizações sociais e associações religiosas. Na Mouraria, destacava-se a existência de 29 nacionalidades diferentes no ano 2009, (Fonseca, McGarrigle, 2012:61), e no ano 2011 os estudos estatísticos revelavam que 8% da população era imigrante (INE, 2011). No período entre 1981 e 2011 a população da Mouraria diminuiu de 12.279 para 5.824 residentes. No entanto, entre 2001 e 2011 cresceu 3% com a chegada de imigrantes estrangeiros. No Plano de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria destaca-se que mais da metade dos seus residentes (57%) são população ativa entre os 25 e 64 anos. As crianças (0 a 14) têm uma presença de apenas 10% e os jovens (15-24) de 14%, enquanto os residentes séniores (maiores de 65 anos) de 24% (PDCM, 2012). As unidades familiares com um único membro (44% das famílias) estão diretamente relacionadas com o envelhecimento da população. A soma de famílias de um só membro ou de dois membros atinge 74% das famílias do bairro.

A situação de ruína do património edificado da Mouraria e a falta de sucesso dos Planos de Reabilitação Urbana dos anos 1980 e 1990 prolongou durante mais de meio século o seu abandono, processo que foi acompanhado

pela tendência das gerações mais jovens em sair do bairro e pelo aumento dos fenómenos de pobreza e exclusão social (PA; 2009). O impulso revitalizador de políticas de requalificação urbana desde o ano 2009, como o Programa de Ação da Mouraria (PA, 2009), implementado no período 2011-13; o Plano de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria (PDCM, 2012); e os programas BIP/ZIP desde 2011 até a atualidade, permitiu um conjunto de operações de valorização do património material e imaterial e da diversidade económica, social e cultural do bairro. As melhorias físicas no bairro tornaram-se evidentes com intervenções relevantes de requalificação dos espaços públicos. A revitalização social também se evidenciou no apoio das iniciativas de novas associações fundadas por grupos ativos, com a vontade de dinamizar e ampliar o panorama cultural da comunidade local: *Casa Independente* (2012); *Sou - Movimento e Arte* (2004), com o seu projeto Largo Residências (2011); *Associação Renovar a Mouraria* (2008); e *Cozinha Popular da Mouraria* (2012). Contudo, as associações sociais históricas no bairro têm vindo a sofrer decréscimo na sua vitalidade, devido ao envelhecimento da população do bairro. Destaca-se aqui o *Grupo Desportivo da Mouraria* (1936) que inaugurou no ano 2012 a Escola de Fado da Mouraria; a *Casa de Lafões* (1911), localizada no Largo do Intendente, que teve de procurar uma nova localização fora do bairro devido à pressão da requalificação imobiliária; a *Casa da Covilhã* (1929), com ações de despejo e levada a tribunal por dívidas; e o edifício onde se localizava a *Casa dos Amigos do Minho* (1950), que foi vendido em 2017, sendo a Associação obrigada a abandonar o edifício devido a interesses imobiliários. O edifício que alberga o *Centro Escolar Republicano* (1911) pertence atualmente a um proprietário chinês, que até ao momento tem aceitado manter

o histórico espaço.¹ Todas estas associações têm tido um papel fulcral na preservação das tradições populares e identitárias do bairro da Mouraria, e das tradições regionais dos seus residentes, mas estão em perigo de desaparecer.



Fig.1 Na Rua dos Lagares 25. Os vizinhos têm lutado ao longo de 2017 para não serem despejados porque o novo proprietário pretendia construir apartamentos turísticos. Os arrendatários conseguiram entretanto renovar o contrato por mais cinco anos, não estando no entanto assegurada a sua futura permanência. Fonte: Ana Moya.

O bairro está a renovar-se principalmente por meio do investimento imobiliário privado e pela pressão do mercado do turismo. No Largo do Intendente, no ano 2017, o edifício Adães Bermudes foi transformado em Hotel de quatro estrelas. O Palácio Pina Manique está a ser reabilitado para albergar apartamentos de luxo, e outros quatro prédios no Largo estão a ser reabilitados para a venda de habitação. Outra zona da Mouraria com uma alta atividade edificatória é na zona do Largo das Olarias. Foi já reabilitado outro edifício para apartamentos turísticos, todo um conjunto de habitação na Travessa do Jordão, e ainda um empreendimento de luxo na rua dos Lagares. A alteração da Lei do Arrendamento (Decreto-Lei 156/2015, 10 de Agosto), em Junho de 2017, que permite um período de prorrogação de oito anos nas atualizações das rendas para os arrendatários mais desfavorecidos, não evita que a estrutura social do bairro se vá transformando e com ela a vida social e cultural no bairro. No ano 2016 contabilizou-se nesta área uma oferta de 528 apartamentos turísticos e 119 quartos de aluguer só na plataforma virtual Airbnb (Moya e Batista, 2017:14). Este novo turismo colaborativo das plataformas digitais incrementa os preços dos alugueres, o que, inserido nas próprias residências locais põe em causa a autenticidade cultural e vivencial do bairro.

Estes dados apresentados são significativos para entender como a transformação social, o envelhecimento da população, o aumento da demanda turística e imobiliária, e a chegada de novos residentes imigrados irão, no seu conjunto, repercutir nas dinâmicas urbanas de convívio e participação na comunidade. Nestes termos, a identidade da paisagem urbana da Mouraria não pode ser imutável, porque os critérios subjetivos e os padrões culturais são dinâmicos, como o são os processos de mudança do ambiente urbano. A mudança da identidade do espaço urbano também afeta o apego e o desprendimento dos indivíduos que habitam esses espaços, sendo necessário reformular constantemente as suas subjetividades (Seller e Urry, 2006: 216).

¹ Informação extraída de jornais locais: Franco, N. (2015, Fev-Jun), "O Centro Republicano agora é chinês". Rosa Maria, n.8, Jornal da Mouraria (Associação Renovar a Mouraria), p.11; Cristino, S. (2017, Outubro 5), "Câmara de Lisboa quer ajudar Casa dos Amigos do Minho a não fechar portas". O Corvo, sítio de Lisboa. (Consultado Janeiro 2018, <http://ocorvo.pt>).

2. A paisagem emocional e somática dos seus habitantes: análise da construção de uma paisagem viva e participativa

Nesta investigação, a paisagem é entendida como uma criação ativa e predicativa de uma experiência vivencial, consciente, cognitiva e sensorial. Existe uma diferença entre simplesmente contemplar e observar a paisagem urbana como um espaço visual ou produzir espaço, produzir paisagem (Lefebvre, 1974). Os lugares deixam de ser simplesmente discursivos e visuais para passar a ser espaços de participação corporal, de movimentos e relações sensoriais e performativas, porque a coreografia do corpo adiciona uma nova camada de significado emocional à paisagem urbana transformando-a numa paisagem somática. As diferentes comunidades culturais que habitam o lugar criam relações espaço-temporais específicas e formas de construção do espaço diferenciadas (Lefebvre, 1981; Harvey,

1990), com intensidades e valores rítmicos únicos para cada uma delas (Deleuze y Guattari, 1980; Lefebvre, 1974, 1992). Nesta pesquisa observamos o “espaço percebido” como uma realidade objetiva e tangível experimentada através dos sentidos e sua relação dialética entre três categorias espaço-temporais diferentes: a absoluta (o espaço urbano físico); a relativa (fluxos e trajetórias sociais); e a relacional (experiências emotivas do espaço urbano) (Harvey, 2006:135). A presente investigação centra-se no estudo de uma paisagem urbana que se afasta da sua representação visual, para indagar a sua multisensorialidade, onde o corpo está imerso no meio urbano. No espaço urbano produzem-se processos de interação, comunicação e relação entre coreografia corporal, sensação, pensamento, e linguagem afetiva através do movimento, dos gestos e das emoções (Whitehead, 1927,1929; Manning, 2009). Nesta pesquisa considera-se o papel comunicativo do corpo que produz uma linguagem não-verbal dentro das teorias da “não-representação” (Thrift, 2008), e estudam-se os movimentos, os gestos e os aspetos rituais e coreográficos da experiência corporal para comunicar uma emoção individual e coletiva. O objetivo do presente trabalho é, assim, produzir um corpo de pesquisa empírica, qualitativa e educativa sobre a criação de paisagem urbana no bairro da Mouraria por parte da comunidade local (crianças, adolescentes e séniores), como processo de construção social, revisão e reformulação identitária do espaço urbano permitindo o enriquecimento dos imaginários culturais atuais sobre o espaço urbano. Contamos com o apoio logístico das associações locais e institucionais do bairro, bem como com a colaboração de artistas convidados. O resultado é um material artístico original e específico para este projeto, que designaremos como *cartografias da*

emoção, que representam umas cartografias da psique que articulam os registros social, mental, e ambiental do bairro (Guattari, 1989:18). Estas cartografias da emoção mostram um espaço de representação do bairro, vivido e experienciado por sentimentos, emoções, ritmos, velocidades, intensidades, movimentos, visões, fantasias, desejos e memórias (Harvey, 2006: 135).

3. Cartografias da Emoção: metodologia de uma investigação participativa

Para poder conseguir realizar este trabalho de pesquisa e construção de *cartografias da emoção*, com a participação da comunidade é preciso realizar três laboratórios pedagógico-artísticos. Neles aplica-se três movimentos de aproximação à construção da paisagem emocional e somática: um primeiro de treino da perceção e de sensibilização na observação da emoção ambiental; um segundo de treino da interpretação do corpo e dos sentidos corporais no espaço; e um terceiro de aprendizagem de métodos de comunicação da experiência e perceção através da criação

artística. Este trabalho metodológico está fundamentado num processo de observação da resposta adaptativa ao meio ambiental, tanto percetiva como sensorial. Está ainda ligada às necessidades de cada grupo geracional e à evolução pessoal e individual, junto com as dinâmicas de sinergia do grupo como entidade social que cria consciência coetiva através da experiência ambiental.



Fig.2 - Participantes e colaboradores da Associação Renovar a Mouraria para o laboratório “O Meu Lar: vamos criar um conto” e Saber Maior, Universidade Sénior da Freguesia de Santa Maria Maior, com o laboratório “Heranças: vamos participar num jogo de tabuleiro”.

3.1. Três movimentos de aproximação à paisagem emocional e somática

Primeiro movimento: “Reconhecer o Espaço”, de educação na percepção da paisagem. Trabalha-se com itinerários dentro da realidade urbana e o seu espaço envolvente (movimentos, exploração, observação, percepção das identidades do lugar e a natureza do espaço quotidiano). Utilizam-se sistemas de leitura e observação da paisagem urbana. Observam-se os fluxos e as redes sociais e analisam-se as relações espaço-temporais.

Segundo movimento: “Interpretar o Corpo no Espaço”, de treino da conceção da paisagem. Estuda-se a realidade subjetiva dos participantes (interpretação, escutar os sentimentos, as emoções, as memórias, imaginários, respostas corporais e expressões gestuais ligadas às emoções). Interpreta-se o corpo na paisagem urbana. Observam-se os gestos e ritmos do espaço e analisam-se as sensibilidades subjetivas multissensoriais.

Terceiro movimento: “Comunicar a Paisagem Somática”, de criação e construção de paisagem. Acompanha-se o processo de comunicação das emoções (criação de narrativas sensoriais, histórias, atmosferas, cenografias,

coreografias). Identifica-se a existência de uma paisagem somática multissensorial. Comunicam-se as emoções através da criação artística e da elaboração de narrativas com o acompanhamento da coreografia do corpo.

3.2. Três conceitos na predicação emocional da paisagem

Para cada laboratório criámos uma construção predicativa da paisagem urbana diferente. O resultado é a criação de três *cartografias da emoção*: um conto, uma banda sonora e um jogo de tabuleiro. Cada um deles expressa padrões de experiência e percepção individual e coletiva da Mouraria, utilizando a representação artística participativa.

O primeiro laboratório, “*O Meu Lar: vamos criar um conto*”, decorreu durante cinco dias, em Abril e Maio de 2017. Nele trabalhamos o sentido de pertença ao lugar e realizámos atividades com um grupo de crianças do bairro da Mouraria, com idades compreendidas entre os 6 e os 11 anos, de origem multiétnica e que vivem no ou mantêm contacto com o bairro da Mouraria. O nosso objetivo foi a criação de contos imaginados sobre o bairro. Trabalhámos os diferentes elementos que formam parte da estrutura do conto (a cenografia, as personagens e a mensagem narrativa). O conto

constrói-se baseado nas vivências emotivas e multissensoriais das crianças no bairro da Mouraria, e transformámos o espaço urbano quotidiano através dos olhos e a imaginação dos seus participantes. O laboratório foi realizado na Associação Renovar a Mouraria e contou com a participação de 16 crianças (a metade deles nepaleses e a outra metade portugueses). Contou com a direção de duas tutoras (a investigadora e a artista plástica e desenhadora de comunicação Leonor Brilha), 5 voluntários, e ainda Almudena Ferro que pertence à Associação e cuidou da logística e organização desta atividade cultural. Este trabalho foi registado fotograficamente e gravado em áudio e vídeo.

O segundo laboratório, “*Os Ritmos do Espaço: vamos criar uma banda sonora*”, está programado para ter lugar durante este ano de 2018. É dirigido a um grupo de adolescentes do bairro de entre 13 a 16 anos, de origem multiétnica e que igualmente vivem no ou mantêm contato com o bairro. Estamos neste momento em conversações com a Escola Secundária Gil Vicente e contaremos com a participação de dois tutores (a investigadora e o músico, artista sonoro e produtor, Fernando Ramalho). Pretende-se que durante 10 dias um grupo entre 12 a 16 jovens realizem uma exploração sensorial e corporal do espaço urbano, com a concretização de uma composição musical sonora e uma peça audiovisual. Trabalharemos a redefinição dos afetos do lugar e exploraremos as externalidades, o reconhecimento de novas ligações afetivas e identidades individuais e grupais na descoberta e reformulação dos imaginários culturais. Esta banda sonora tem o propósito de reconhecer, interpretar e criar novas ligações afetivas e identitárias com o lugar. Este trabalho será também devidamente registado fotograficamente e gravado em áudio e vídeo.

O terceiro laboratório, “*Heranças: vamos*

participar num jogo de tabuleiro”, decorreu durante 9 dias, do 20 a 30 de Novembro de 2017. Nele explorámos as memórias, a revisão das mudanças no tempo e a importância da transmissão das emoções sensoriais sobre os espaços urbanos que perduram na memória. Trabalhámos com um grupo sénior de 7 pessoas do bairro com idades compreendidas entre os 60 e os 80 anos, que vivem na Mouraria. A realização de atividades de expressão plástica teve lugar no Centro Escolar Republicano, no âmbito da Universidade Sénior (Saber Maior) da Freguesia de Santa Maria Maior. Contou com a direção de uma tutora (a investigadora) um voluntário auxiliar (o residente-turista argelino Khaled Berdi) e a ajuda logística e organização de Marisa Moura, coordenadora de Saber Maior. O objetivo foi criar e ativar a comunicação e a partilha de histórias e conversas em grupo através da realização de atividades plásticas para a realização de um jogo de tabuleiro. Também este trabalho foi registado fotograficamente e gravado em áudio e vídeo.

4. A criação de um conto sobre a Mouraria

No primeiro movimento de itinerários pelo bairro pretendemos que as crianças escutem como os lugares *falam* e que histórias estão a contar, através da observação do quotidiano e da evocação e comparação com as geografias culturais da sua procedência familiar. O objetivo é selecionar, sentir e capturar a realidade urbana para a transformar na cenografia e personagens do conto. Escolhem-se elementos visuais, sons e texturas da realidade envolvente. As crianças nesta fase do trabalho reafirmam-se com as seguintes asserções: “Eu sou deste lugar geográfico e compartilho com todos vocês este lugar”; “O lugar é o meu lar e eu reconheço os espaços do meu Bairro”; “Eu identifico-me com os elementos e componentes do lugar e lembro-me de histórias e sinto-me atraído, fascinado por estes espaços particulares”.

No segundo movimento, exploramos o mundo interior para a criação das personagens imaginárias. Descobrimos a resposta emocional e multissensorial das crianças ligadas aos lugares do bairro vivenciados e como estas emoções se podem traduzir em personagens do conto. As crianças nesta fase do trabalho reafirmam-se com as seguintes asserções: “Os elementos do bairro agora pertencem ao lugar do nosso imaginário”; “Os elementos do nosso conto falam entre eles, interagem, sentem os lugares e tem a sua personalidade própria”; “Os componentes da cenografia podem ser sonoros,

tácteis, e visuais e são capas da realidade que se lhe sobrepõem”. As crianças escolhem as suas personagens e criam seres animados em cartolina convertidos em figuras de um teatro de sombras chinesas. Descobrimos como as personagens se relacionam entre si, as suas afinidades e as suas relações emocionais. Observamos como estas personagens reagem aos lugares do bairro. Finalmente, as crianças criam uma cenografia e selecionam os componentes visuais, sonoros e tácteis da realidade experimentada.



Fig. 3 Jogo de teatro de sombras chinesas e desenho dos elementos da cenografia do conto, no laboratório “O Meu Lar: vamos criar um conto”, Associação Renovar a Mouraria.

No terceiro movimento, realiza-se um processo narrativo de comunicação das emoções. Nele, as personagens do conto interagem com a cenografia urbana e joga-se com um teatro de sombras chinesas interagindo com o corpo no espaço. Também se interpretam os caracteres do conto num jogo performativo, utilizando fantasias e máscaras. As personagens representam os desejos e interpretações do espaço urbano mais íntimas. As crianças nesta fase do trabalho identificam-se nas seguintes interrogações: “Que tenho a dizer, e como se relacionam as personagens reais e imaginárias que habitam o meu bairro? Que acontece na interação das personagens com os lugares? Quais são os desejos mais secretos das nossas personagens? O que pretendem comunicar-nos e dizer-nos sobre os lugares?” Realizamos uma lista de personagens reais e imaginárias que vivem no bairro: por exemplo, o residente, o turista, o comerciante, o migrante, a fadista, os monstros e os heróis. Com máscaras e tecidos desenhamos fantasias para que as crianças se transformem nestas personagens.

5. A criação de uma banda sonora da Mouraria

No primeiro movimento realizámos itinerários virtuais pelo bairro numa exploração da identidade sonora, corporal e espacial. Os participantes descobriram os ritmos sonoros do espaço urbano e a relação dos ritmos do seu corpo com o som ambiental do bairro e a sua resposta e expressão gestual. Construámos um espaço de representação sensorial e um modo de perceber a realidade envolvente através da gravação do som do ambiente urbano, bem como do som criado na participação ativa do corpo no espaço. Realizámos exercícios para escutar os ritmos do corpo e de expressão gestual e reconhecimento e reação do corpo aos sons do ambiente. Também realizámos uma exploração dos espaços físicos do bairro com exercícios para descobrir a relação com a expressividade do corpo e a capacidade de discriminar os afetos e intensidades de resposta emotiva sensorial aos espaços da quotidianidade. Neste primeiro movimento, o corpo escuta o lugar e impõe a sua presença no lugar. Os jovens observam, reconhecem e produzem uma paisagem sonora da Mouraria como uma descoberta pessoal sensorial e corporal, que reformula a sua presença sensorial e gestual no espaço. Reconhecem os espaços urbanos pelos seus sons ambientais e ficcionais (criação ativa). No segundo movimento, explorámos o mundo interior da intimidade sonora e cultural dos participantes. Explorámos os sons culturais

e as identidades musicais e audiovisuais dos participantes. Os ritmos da sua voz e do discurso falado na sua língua integrar-se-ão no material sonoro, como uma forma de disrupção e dessincronização que constitui parte da integração sonora do eu individual no espaço. Analisámos as experiências da paisagem urbana sonora no presente, confrontando-as com as memórias e imaginários ligados ao passado musical, ou às paisagens sonoras dos lugares de procedência através da cultura musical dos adolescentes. Analisámos igualmente os aspetos psicológicos, individuais e subjetivos dos ritmos sonoros do espaço.

No terceiro movimento de comunicação das emoções, produzimos uma peça sonora e audiovisual. Utilizaremos todo o material sonoro e audiovisual anteriormente produzido para compor esta banda sonora. A composição sonora será realizada como trabalho coletivo em aula. Através da criação desta banda sonora procuraremos estabelecer uma análise dialética com o coletivo adolescente e o espaço urbano da Mouraria, a sua temporalidade e a energia dos seus ritmos.

6. A participação num jogo de tabuleiro da Mouraria

No primeiro movimento de itinerários virtuais no bairro e de exploração da evolução histórica do espaço, imprimimos fotografias históricas dos espaços urbanos e da vida social e cultural do bairro nos anos 1940-50, 1960-70, e 1980-90, para que os participantes reconhecessem os espaços da sua infância, adolescência e idade adulta. Comparámos a vida do bairro no passado e agora; aquilo que perdura com aquilo que desapareceu; as conectividades físicas, sociais e mentais dos espaços presentes e ausentes. Observámos as memórias e os seus imaginários ligados ao passado do bairro, e as suas opiniões sobre as perspetivas futuras. Também falámos das viagens, dos circuitos e dos lugares que marcaram as suas vidas, à volta das suas profissões e trabalho no bairro, às dinâmicas familiares, os pontos de encontro, hábitos sociais, festividades populares e lazer, como dos lugares que foram ou ainda são insólitos e um referente dentro do bairro e fora dele. Utilizámos uma cartografia para identificar e localizar geograficamente como era o comércio, a indústria e os armazéns, a hotelaria (tabernas, leitarias, restaurantes, tasquinhas e pensões), os espaços de lazer (teatros e cinemas), trabalho e profissões, igrejas e associações, num percurso pelo passado do bairro.



Fig. 4 - Composição visual e fotomontagem para explicar uma memória do bairro e diálogo entre o passado e o presente no Jogo de Tabuleiro (Jogo do Meu Bairro), no Centro Republicano, Saber Maior, Universidade Sénior da Freguesia de Santa Maria Maior.

Conclusões

Nesta pesquisa é importante a ritualização da experiência do espaço urbano através da significância e a semântica da coreografia corporal. A expressividade do corpo apoia-se na criatividade dos pensamentos e sentimentos plasmados em representações artísticas tanto na forma de arte plástica como em peças musicais. Observámos os ditos processos através da realização de três laboratórios pedagógico-artísticos de arte participativa. Nestes laboratórios pudemos observar as discontinuidades discursivas entre os grupos geracionais e o seu conhecimento e adaptação dos novos e velhos padrões de experiência, percepção e construção cultural do espaço urbano em transformação. A sinergia criada pelas práticas artísticas e a participação comunitária, multicultural e geracional, promove a construção de uma paisagem urbana viva e participativa baseada na reinvenção dos imaginários e interpretações das emoções sobre o lugar.

A experiência corporal, multissensorial e emocional dos participantes dos três laboratórios é geradora de um património imaterial vivo. Esta experiência sensorial, corporal e emocional da paisagem significa compartilhar e comunicar uma vivência íntima, mental e individual, para transformar a Mouraria numa paisagem emocional e somática. A diversidade de valores urbanos culturais e a diversidade de interpretações do lugar estão ligadas no só às diferenças culturais e étnicas, também às diferenças que definem cada grupo geracional que integra uma comunidade. Os valores identitários, tanto materiais como imateriais do património paisagístico da Mouraria encontram-se, por igual, nos legados históricos, nas novas construções do convívio multicultural e nas diferenças de interpretação geracional.

No segundo movimento de estudo do mundo interior e revisão das memórias sensoriais, utilizámos um jogo de Cartas de Dominó (*Jogo da Memória*) que foi concebido pela investigadora para facilitar a conversa e o diálogo entre os participantes dentro da criação de uma história acumulativa de recordações de experiências sensoriais (tato, olfato, visão, audição, paladar, ações e palavras). Através deste jogo de cartas trabalhamos o reconhecimento do corpo e das sensações na reconstrução da memória do lugar. O espaço contém multiplicidade de vozes, relações e histórias que interpelam os cinco sentidos. As histórias dos lugares serão diversas, tantas como experiências tivermos dos participantes, todas elas direcionadas à memória sinestésica (um cheiro leva-nos a uma imagem, que nos transporta a um sabor, que nos dirige a uma sensação tátil, que nos faz recordar um som ou algumas palavras que nos foram ditas). Enquanto jogámos, utilizámos uma cartografia da Mouraria para localizar os lugares onde nascem as memórias destas experiências multissensoriais.

No terceiro movimento de comunicação das emoções e de diálogo entre o passado e o presente participou-se em grupo num Jogo de Tabuleiro (*Jogo do meu Bairro*) desenhado pela investigadora para facilitar a conversa e o diálogo entre os participantes dentro de uma viagem exploratória pelo bairro. Este jogo segue a tradição dos jogos educativos de exploração geográfica do século XIX. O jogo representa o labirinto de ruas do bairro da Mouraria com as suas escadas, espaços públicos, transporte e edifícios emblemáticos, num percurso onde os participantes se encontram simultaneamente com o passado e o presente da Mouraria (os seus vizinhos, as tradições, rituais e o lazer, comércio, gastronomia, migração, turismo, e espaços públicos). Nesta fase os participantes escolheram cinco fotografias históricas de lugares do bairro que evocam uma história do seu passado e pedimos que escrevessem os elementos e componentes da história (personagens, ações, sensações, sentimentos). Uma vez obtidas as histórias realizámos um trabalho de composição e fotomontagem para explicar visualmente uma experiência multissensorial do passado, que foi posteriormente editada num pequeno livro que incluiu a transcrição das histórias narradas. Este livrinho foi oferecido aos participantes ao final do laboratório.

Referências Bibliográficas

- Berry, J. (2003). Conceptual approaches to acculturation. In K. Chun, P. Balls-Organista and G. Martin (Eds.), *Acculturation: Advances in Theory, Measurement, and Applied Research*. Washington DC: American Psychological Association Press, pp.17-37.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (1980). *A Thousand Plateaus, capitalism and schizophrenia*. Trans. B. Massumi (1987). Minneapolis: University of Minesota Press, 2005.
- Fonseca, M. L.; McGarrigle, J., et.al (2012). *Modes of inter-ethnic coexistence in three neighbourhoods, Lisbon Metropolitan Area: a comparative perspective*. Lisboa: Colibri, Centro de Estudos Geográficos.
- Guattari, F. (1989). *As Três Ecologias*. Campinas: Papirus Ed.
- Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell publishing, 2006.
- _____. (2006). *Space as a Key Word. Em D. Harvey, Spaces of Global Capitalism. Towards a Theory of Uneven Geographical Development*. London: Verso.
- Instituto Nacional de Estatística (2012). Censos 2011, Resultados definitivos. Região Lisboa.
- Lefebvre, H. (1974). *The Production of Space*. Trans. D. Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell publishing, 2005.
- _____. (1981). *Critique of Everyday Life (Vol.III). From Modernity to Modernism (Towards a Metaphilosophy of Daily Life)*. Trans. G. Elliott. London: Verso, 2005.
- _____. (1992). *Rhythmanalysis, Space, Time and Everyday Life*. New York: Continuum, 2004.
- Mannheim, K. (1923). The problem of generations. In P. Kecskemeti (Ed.), *Karl Mannheim: Essays*. Routledge, 1952, pp. 276-322.
- Malheiros, J M. (1996). *Imigrantes na Região de Lisboa: Os Anos da Mudança*. Lisboa: Edições Colibri.
- Manning, E. (2009) – *Relationships: movement, art, philosophy*. MIT Press.
- Mapril, J. (2010). Banglapara: imigração, negócios e (in)formalidades em Lisboa. *Etnográfica*, 14 (2), 243-263.
- Moya, A.M.; Batista, D. (2017). A dimensão do património intangível em paisagens urbanas históricas multiculturais. Bairro da Mouraria como estudo de caso. Em *Portugal, Território de Territórios, Atas do IX Congresso Português de Sociologia*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia.
- Plano Especial de Salvaguarda Alfama e Mouraria (PES, 1989). Documentação do Município. Acervo do Arquivo Municipal de Lisboa. (acedido em 2016, <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt>)
- Programa de Ação da Mouraria (2009). aiMouraria: Câmara Municipal de Lisboa. (<http://www.ai Mouraria.cm Lisboa.pt>)
- Programa de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria (2012). aiMouraria: Câmara Municipal de Lisboa. (<http://www.ai Mouraria.cm Lisboa.pt>)
- Seller, M.; Urry, J. (2006). The new mobilities paradigm. *Environment and Planning A* 38 (2), pp. 207-226.
- Thrift, N. (2007). *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. New York: Routledge.
- Whitehead, A. N. (1929). *Process and Reality: An essay in cosmology*. D.R. Griffin e D.W. Sherburne (Eds.). New York: Free Press, 1978

Resumo

A paisagem urbana histórica da Mouraria em Lisboa passou de bairro estigmatizado, envelhecido, despovoado e em estado de ruína, a um bairro que está na moda, sujeito aos processos de gentrificação próprios dos mercados de investimento imobiliário e turístico. Tem recuperado a sua vitalidade e identidade urbana, como berço do Fado, e como bairro que nasceu multicultural. O impulso revitalizador de políticas de requalificação urbana, desde o ano 2009, tanto na valorização do espaço público e do património construído como no apoio às associações do bairro tem sido essencial. No entanto, os efeitos do neoliberalismo e a globalização, com a chegada de uma população imigrada multicultural a morar no bairro, e com o incremento do dinamismo do turismo de cidades, têm consequências negativas para a continuidade cultural e construção identitária da paisagem urbana do bairro dos novos e antigos residentes. A presente comunicação apresenta os resultados de uma investigação participativa baseada em três laboratórios pedagógico-artísticos dirigidos a três grupos geracionais diferenciados no bairro (crianças, jovens e comunidade sénior). Contámos com o apoio logístico das associações locais e os atores institucionais que acompanham este trabalho de pesquisa artística e participativa para indagar os conceitos do sentido de pertença, a redefinição dos afetos, e a revisão das memórias do lugar. O nosso propósito é poder representar os padrões de experiência e perceção de três gerações diferentes, vizinhos do bairro de natureza multicultural, que mostram a evolução dinâmica na interpretação dos valores identitários da sua paisagem urbana.

Palavras-Chave: Paisagem urbana histórica; multiculturalidade, identidade patrimonial, pesquisa participativa

Abstract

Having changed from being a stigmatized, depopulated space, with its built heritage in ruins and a vastly aging population, to a fashionable, up-and-coming neighbourhood, the historic urban landscape of Mouraria, in Lisbon has recently been subject to processes of gentrification linked to real-estate and tourist industry investment. It has recovered its vitality and urban identity as the cradle of Fado and as a neighbourhood that was born multicultural. The revitalizing impulse of politics of urban rehabilitation, since 2009, has allowed the valorisation of both public space and built heritage, with the support of local associations. However, the effects of neoliberalism and globalisation can be seen in the arrival of an immigrated multicultural, economically affluent population to the neighbourhood and in the increase of urban tourism. Both bring negative consequences to the cultural continuity and identity construction of Mouraria's urban landscape by the new and old residents. The present paper presents the results of a participative research based on three pedagogic-artistic laboratories aimed at three different generational groups in the neighbourhood (children, teenagers, and seniors). We relied on the logistic support of local associations and institutional actors that accompanied this artistic and participatory research work, which enquires into the concepts of sense of belonging, redesign of affects, and review of the memories of the place. Our aim is to be able to represent the patterns of experience and perception of three different generations, residents in the neighbourhood that illustrate the dynamic evolution in the interpretation of the identity values of this urban landscape.

Key Words: Historical urban landscape, multiculturality, heritage identity, participatory research.

Biografia

Dr. Ana Moya Pellitero é investigadora doutorada e bolsista de pós-doutoramento financiada pela FCT, no Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA), Universidade de Évora (Referência: SFRH/BPD/101156/2014). É doutorada em História e Teoria da Paisagem e Cultura Urbana pelo Departamento de História e Teoria da Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Eindhoven (2007). É autora do livro “La percepción del paisaje urbano” (Madrid, Biblioteca Nueva, 2011).

Biography

Ana Moya Pellitero is a doctoral researcher and postdoctoral fellow funded by FCT, at the Center for History of Art and Artistic Research (CHAIA), University of Évora (Reference: SFRH / BPD / 101156/2014). She holds a PhD in History and Theory of Landscape and Urban Culture from the History and Theory Department of the Faculty of Architecture of the Technical University of Eindhoven (2007). She is the author of the book “The perception of the urban landscape” (Madrid, Biblioteca Nueva, 2011).

NARRATIVAS E LITERATURA: INVENTAR-SE MULHER EM TERRITÓRIOS DIVERSOS

Flavia Liberman (UNIFESP, BR)

Virginia Junqueira (UNIFESP, BR)

Glenda Milek (Prefeitura Municipal de Santos, BR)



“(...) é necessário falar com, escrever com. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas”.

(Deleuze, Parnet, Diálogos)

Narrativas e Comunidades:

Na tradição oral africana, o *Griô* é representado por uma pessoa mais velha, um contador das situações que vivenciou, das histórias que ouviu. “É aquele que fala a partir da experiência, de quem experimentou” (Barzano, 2013). É alguém que encarna um personagem real, que possui trejeitos, que cria cenas, arraigadas em seu corpo e sua história, para transmitir tais conhecimentos. Ele vive a cena e a história contada. Ele se mistura consigo, com aqueles que estão ouvindo, com a comunidade, e cria novas formas de existir, novos corpos, para contar suas experiências: “ele nunca está acabado” (Barzano, 2013: 86).

É a partir da imagem do *Griô*, o velho africano, que inicio esse texto para enunciar uma experiência vivida no Brasil, em Santos (São Paulo). Uma cidade também portuária, repleta de diferenças e desigualdades, que contornam e por vezes, controlam modos de viver, de se fazer existir nesse território diverso.

A composição deste texto narrativo surgiu das experiências vividas durante a formação em Terapia Ocupacional pela Universidade Federal de São Paulo (campus Baixada Santista), mais precisamente do projeto de extensão: “*Cartografias femininas: ações territoriais junto às mulheres da zona noroeste de Santos*”¹. Formação repleta de múltiplas vivências partilhadas com pessoas que nos fizeram olhar com olhos mais livres para as questões do

cotidiano e nos ajudaram a constituir potentes práticas ético-políticas.

As ações que atravessam este texto surgiram da vontade de continuar a caminhar pelas trilhas a favor de uma *política da narratividade*: a valorização das histórias de vida, uma aposta da vida ser contada e tecida pelas mãos dos próprios homens (Lispector, 2004). Entendemos que assumir um posicionamento político a favor da narratividade é um modo de lutar para que se expressem processos de mudança de si e do mundo (Passos e Benevides, 2009).

Dessa forma, esse escrito é a abertura para algumas cenas que tiveram como norte a composição de uma narrativa: acompanhamos a história de uma mulher que vive na comunidade do Dique da Vila Gilda, um dos territórios mais vulneráveis da cidade. Nos encontros, ela pode dar voz as suas próprias problemáticas e complexidades, entrar em contato com os acontecimentos de sua vida, com suas próprias memórias e perguntas. Para compor com a narrativa contada e potencializá-la, foram levados e lidos trechos de escritos da literatura brasileira.

Entre artigos, contornos teóricos, práticas com narrativas e literatura, formas de expressões de existência através destes dispositivos, alguns autores afirmam que no processo de produção da narrativa, o narrador pode trazer à vida situações e experiências para serem revividas, de novo e de forma diferente. Narrar a si mesmo trata-se de um momento singular de lembrar e lembrar-se, de não deixar esquecer, de produzir a si próprio na memória alheia enquanto sujeito memorável. Em contrapartida, há a possibilidade também de favorecer não só a lembrança, mas também o esquecimento: o esquecimento daquele que já lembrou e “já pode esquecer” e o esquecimento que pode deixar de lado partes da lembrança, destinando-as ao esquecimento. Narrar livremente as memórias

constitui um processo que abre ao narrador inúmeras possibilidades de inventar mundos para si e para os outros (Costa e Carvalho, 2011). Apresentamos assim, um processo de edição dessa narrativa, com seus recortes e relevos (Costa e Carvalho, 2011). *Inventar-se mulher em territórios diversos*. Uma história em composição com tantas outras histórias, que foi vivida e tecida ao longo dos encontros.

¹ O projeto de extensão “Cartografias Femininas: Ações Territoriais junto às Mulheres da Zona Noroeste de Santos” visa potencializar a participação cotidiana das mulheres na gestão local e no controle das condições que podem interferir na sua saúde e da coletividade onde vivem e trabalham. Os equipamentos de serviços da região constituem-se como locus privilegiado para a implantação de estratégias de rastreamento e intervenção com inclusão social (Liberman e Maximino, 2010).



“Sim, eu sei.

Pode parecer maluquice,

Mas eu mesma vou desparafusá-las

e arremessá-las no jardim.

Mesmo que elas não possam voar,

Ficarão entre as flores,

o devido lugar das borboletas paralíticas.

Não suporto mais essa ideia de abrir a janela,

Levantar o vidro e vê-las ali,

Disfarçadas e dobradiças.”

(Rita Aipoena)

Métodos: caminhos pela Cartografia

As linhas que estão por vir, seus fragmentos de escrita, suas conexões, tiveram sustentação através do método cartográfico. Sobre a Cartografia, sua diretriz se faz através de pistas que consideram os efeitos do processo ao adentrar em uma pesquisa-intervenção. Não há pontos de garantia ou pontos de referência exterior a esse plano, sendo que o ponto de apoio é a própria experiência entendida como um saber-fazer. É nesse plano, o da experiência, que estão encarnadas as ferramentas conceituais e de análise com que se trabalha (Passos e Benevides, 2009), sem a intenção de confirmar o que se sabe, nem atingir um objetivo preestabelecido (Siegmann e Fonseca, 2007). Propõe aos pesquisadores o mergulho nas experiências vividas, em seus planos de intensidade, os encontros entre os corpos, onde são encarnadas as ferramentas conceituais e de análise com que se trabalha.

Os caminhos descritos aqui, as cenas da narrativa que será apresentada, tiveram como proposição o acompanhamento de uma história de uma mulher. Fizemos o convite para que ela contasse livremente sua história de vida. Para tanto, na tentativa de compor com seus dias, foram levados textos e fragmentos da literatura brasileira (em sua maioria da escritora Clarice Lispector) para o despertar de novos encontros: com ela mesma, novos afetos, com novas possibilidades, com outras partes

do mundo, com outros mundos enfim. Outros recursos foram utilizados (sem programação prévia, pensando no caráter livre do encontro): músicas que surgiram no ouvir do rádio, fotos e textos trazidos por ela, a escrita de si, a composição de um livro.

Fizemos a escolha de três cenas vividas. Para tanto, os registros das sensações vivenciadas dentro e fora do campo têm o objetivo de trazer à tona a captação dos efeitos dos encontros. São diversas as imagens, os momentos, as histórias, as expressões das nossas conexões com os envolvidos nesse processo. Com o intuito de constituir uma “matéria viva para ressoar no coletivo” (Lieberman, 2008), utilizamos alguns registros realizados: a cada encontro, anotávamos alguns momentos e falas que surgiam. A princípio, fizemos a proposta de escrever diários de campo detalhados, mas no decorrer do processo, de certa forma, não quisemos reescrever nos instantes seguintes o que havia sido vivido. Como sugere Drummond, em “A Procura da Poesia” (2003), escolhemos conviver com os poemas ali criados, aprendendo a lidar com a impaciência diante do obscuro, com a calma diante das provocações, com a espera para que as cenas ganhassem formas, com suas palavras e silêncios. Tivemos a vontade de chegar mais perto e contemplar as palavras e imagens criadas pelas memórias.

Utilizamos imagens, fotografias tiradas durante os encontros para a produção de “palavras-retrato” (Siegmann e Fonseca, 2007), no sentido de produzir expansões, conexões com os registros capturados pelas memórias. Memórias como um inconsciente plano de intensidades; expansões como passagens que o próprio corpo pede, não de um retorno à interioridade, mas no sentido de colocar o “dentro exposto ao fora. Relançar as experiências ao campo intensivo das memórias para que possam ser rasgadas a novos sentidos e, assim, sujeitem-se às forças

de criação” (Siegmann e Fonseca, 2007).

Esse escrito fundamentou-se também em uma revisão conceitual cuja elaboração teve como base textos, artigos, relatos de experiências que de alguma forma abordassem os assuntos descritos. As aproximações, buscas, leituras, a realização do próprio texto, com suporte da cartografia, suscitaram que o ato de pesquisar pudesse se aproximar do ato de conversar (Siegmann e Fonseca, 2007). Assim, para que houvesse a possibilidade de criação do texto, de forma a trazer o tema das narrativas e os encontros com textos literários enquanto experiências, fez sentido entrar em contato com os diferentes campos dos saberes, permitindo-nos também “a experimentação e o encontro com as obras” (Siegmann e Fonseca, 2007).

Os textos literários além de um dispositivo dos encontros tornaram-se também ferramentas para o descortinar das cenas vivenciadas: com e através deles tentamos dar contornos às “teias” (Siegmann e Fonseca, 2007) constituídas no decorrer dos percursos.

Como enunciam as pistas cartográficas, conhecer a realidade é acompanhar seu processo de constituição, que não está dissociado do plano da experiência. Conhecer o caminho equivale a traçar passos nele próprio, constituir esse caminho - constituir-se nesse caminho (Passos e Benevides, 2009). Participar, embarcar na constituição da realidade e não temer o movimento. Deixar seu corpo vibrar em todas as frequências possíveis e encontrar, inventar posições para que essas vibrações, das sensibilidades, das ações sensíveis, encontrem canais de passagem (Rolnik, 1989).

Que importa o
sentido se tudo
vibra?

(Ruiz, s.d.)



“O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula (...). Ela amava o mundo, amava o que fora criado.”
(Clarice Lispector).

Histórias compartilhadas, nossos múltiplos outros

A menina reconheceu a paisagem.

Um território que despertava impressões variadas: o modo como as pessoas se organizavam nele, os cheiros, a temperatura. Pessoas a viver em situações-limite no que se refere a questões básicas de sobrevivência como a falta de alimentação, moradia, saúde. Vidas que sobrevivem a partir de contextos que não se imaginam.

A menina andou alguns quarteirões. Percorreu todo o beco para chegar até a casa da mulher.

O dia estava frio, o ar gelado. A menina chegou bem cedo à casa, o dia amanhecia. Na casa escura, a mulher a esperava no quarto.

“Entra...”, disse a mulher.

A menina abriu a cortina que separava um cômodo do outro.

De regata, encolhida no sofá, escondendo-se do frio, a mulher disse à menina que não conseguiu

dormir, que sentia dores em todo o corpo, pois tremia de frio. O gato de estimação entrou para compor o encontro de duas pessoas que sabiam que *“a única salvação que existe é pelo risco”* (Lispector, 1968/2004).

A mulher trouxe alguns retratos, fotografias de algumas cenas. Dividiram o mesmo sofá, ela e a menina, para olharem para as fotos, colocadas uma a uma na cama. Olhando para as fotos, momentos foram revividos.

A casa, os irmãos, a mãe, faziam-se presentes nas fotos, na narrativa que contava.

“Apesar de tudo, sinto muitas saudades da minha mãe. Sei que no final reconheceu o quanto eu amava ela”, contava.

A mulher ligava-se a partes dela mesma construídas a partir das vivências com a mãe. Traçava momentos comuns junto a ela. Redimensionava o seu próprio tempo através do que sentia.

“Ficamos pouco tempo juntas, mas esse tempo foi muito significativo para mim”.

A mulher traçava diferenças entre elas. Dizia que a mãe era vaidosa. Suas roupas eram impecáveis. O batom vermelho, sua marca.

“Eu era muito diferente de minha mãe. Ela brigava comigo sempre por eu ser desse jeito, assim, diferente dela.”

A mulher sorria enquanto contava.

Com o rádio ligado, uma música — puxou outra lembrança.

“Às vezes me pego ligando para seu telefone para ouvir a caixa postal onde sua voz está gravada. Porque é assim... você lembra do rosto, lembra da expressão... até do cheiro. Mas o tom de voz você vai esquecendo(...)”

Olhava a menina no fundo dos olhos como alguém que confia e partilha seus próprios mundos secretos. A mulher alimentava a saudade a se lembrar dos traços, dos jeitos e dos olhares. Reconhecia em sua mãe a modificação de seu próprio corpo durante a vida. Reconhecia na mãe a própria modificação. Lembrou-se dos momentos vividos, próximos e longe dela. Por fim, lembrou-se da despedida.

Fazia ela mesma, quando contava à menina, outra despedida.

A fotografia permitia uma aproximação do momento que não é mais: a mulher apropriava-se da própria lembrança, de si mesma, dos vínculos construídos em dissonância com tudo aquilo que gostaria de fixar no tempo atual.

Enquanto redimensionava o tempo a partir da densidade das lembranças, a menina repensava o próprio tempo e seus atravessamentos. A menina olhava para a mulher como sendo sua própria história narrada, mas também seus objetos, a decoração de sua casa, seus filhos, netos, sua própria família se apresentavam na narrativa.

Nesses encontros, a menina se perguntava: em quais vidas está a entrar? Em que lugares dessas vidas está a transitar? A menina, ao se permitir olhar para as paredes da casa construídas pelo filho mais velho, com pipas e brinquedos espalhados pelos netos, com retratos de filhos, percebia, aos poucos, que estava de frente não só para a vida da mulher, mas para muitas vidas que se encontravam.



“(…) cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.”
(Clarice Lispector)



“Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. [...] encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha — com persistência, continuidade, alegria.”
(Clarice Lispector)

Inventar a si mesma, criar possíveis

A menina sugeriu a leitura de um texto à mulher. Ela olhava de modo desconfiado a capa do livro que chamava: “Aprendendo a viver”. E disse a menina:

“Gostaria que você lesse”.

E a menina começou a ler...

Quando eu não sei onde guardei um papel importante e a procura revela-se inútil, pergunto-me: se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria? (...). A mulher em um meio sorriso ouvia atenta achando um pouco de graça.

A menina continuou:

Se eu fosse eu? (...). Experimente: se você fosse você, como seria e o que faria? [...] já li biografias de pessoas que de repente passavam a ser elas mesmas e mudavam inteiramente de vida. 'Se eu fosse eu' parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido. A mulher espantara-se um pouco. Ao terminar a leitura, olharam-se por um instante. Olhares foram desviados por algo que ressoava no ambiente. A mulher dizia algumas frases do texto: “perigo de viver, a dor do mundo”. A mulher

dizia dos objetos perdidos, da dificuldade de encontrá-los e que sempre perdia as coisas em meio à bagunça da casa. Ela transitava pelas palavras, ideias que o texto suscitava.

Moldava-o à sua maneira.

A mulher, por instante, parecia desligar-se dos netos, da televisão alta, dos movimentos lá fora. E dizia:

- ‘Se eu fosse eu’, faria tanta coisa.

- Que coisas? – a menina perguntou.

Silêncios. A mulher imaginava as coisas que poderia fazer.

- Nem posso contar (risos). Faria uma lista de coisas que eu iria fazer, se eu fosse eu. Partiria para bem longe.

A mulher não dizia, criava os próprios grãos de mistério, a própria lista do que poderia fazer em segredo em sua vida.

A menina sentia o texto, a literatura, como um disparador de sensações, afetos, de pensamentos, de possibilidades. Possibilidades de construir-se, de fazer-se, de encontrar-se no texto que ouvia. Possível disparador na mulher, na menina, no encontrar desses dois corpos nas palavras e sentidos possíveis.

“Às vezes tenho vontade de sair dessa casa - dizia a mulher. De procurar algum lugar. De encontrar um companheiro e viver com ele. De me libertar de algumas coisas que aprisionam.”

Comunidades: procuras do porvir

A mulher preocupava-se com o almoço, com o horário de levar os meninos à escola, com o dinheiro que acabou, o almoço que faltaria à mesa. A mulher multiplicava com o que tinha. A menina resolveu acompanhá-la a levar os netos à escola. Pode andar ao lado dela, traçar passos ao seu lado, junto a ela. Andaram pelas tábuas do beco, encontraram algumas pessoas que ajudaram a compor o trajeto. Olhares desconhecidos, olhares curiosos.

A paisagem tornara-se ainda mais viva para a menina. A temperatura aumentava. A vida tornara-se fruto dos encontros e cumprimentos que aconteciam na rua: Crianças criavam um campo de futebol no meio da rua. Jovens e adultos circulavam por um espaço que eles mesmos construíam, em caminhos cruzados e indefinidos.

Os corpos caminhando pelo bairro deslocavam outro sentido à intensa urbanização, à predominância das edificações. Esses mesmos corpos não estavam apenas diante da cidade, mas dentro dela. A construção dos espaços, as formas geométricas com que aquele bairro era

constituído significavam também construir uma forma de escrita (Rolnik, 1988). Eram personagens daquele espaço. Muito longe de irreais, mas muito próximos de vidas que se produzem, vidas singulares, vidas construídas. A mulher mostrava à menina um novo território, muito mais próximo de si, mais familiar, um território em constante transformação, resultado e condição para que as relações se concretizassem, permeado por forças sociais. Lugar de encontro, lugar de produzir, de conversar, de adoecer e de curar, lugar de amar e lutar (Donato & Mendes, 2003).

A arquitetura do bairro, onde a mulher morava, apresentava à menina histórias presentes: tornava-se continente e registro da vida social (Rolnik, 1988).

Caminhar lado a lado, menina-e-mulher em direção a um lugar que não sabia ao certo onde iria dar. A vida produzia-se ali, a partir da matéria do tempo presente e de histórias presentes. Andar sobre tábuas dos chãos do bairro, significava também conferir novos significados a diferentes formas de alojar-se e abrigar-se no mundo: novos textos eram escritos pelos passos na cidade que pulsava ao redor.

Muito longe de terem acabado suas próprias transformações, sabiam que não era um final. Mas um começo, a construção e reunião de novos vínculos, novas formas de encontrarem a si mesmas, lembrarem-se das cenas que viveram, atualizarem modos sensíveis de pensar e sentir o mundo.



“É pelo corpo que nos tornamos tempo e lugar(...)”

(Paul Zumthor)

Territórios afetivos: narrar, ler, criar

Uma comunidade que vem, segundo Agamben, é aquela que “que está sempre chegando no meio de uma coletividade e é, justamente comunidade, porque nunca acaba de chegar” (2007, p. 29). “O ser que vem”, segundo esse mesmo autor, é um “ser qualquer”, (2013, p 9), não “qualquer ser”, indiferenciado, genérico, aquele que não é universal, nem individual, mas que é considerado em sua máxima singularidade, o qual forma comunidade.

As desejantes formas de ser da mulher, que acabaram de ser apresentadas, com contornos provocados pelas palavras, narravam corpos trazidos por ela nos encontros: ser mãe, ser amada, ser amante, ser filha, dentre outras. Corpo singular, corpo limite da mulher. Corpo avesso, exterior. Corpo de menina. Corpo da escritora. De outras meninas e outras mulheres. A busca de um povo (Klee, 2002), “um agenciamento coletivo de enunciação” (Dias, 2007).

Esse processo de narrar a si mesmo, segundo Gagnebin (1987), é uma “obra aberta”, pois não há explicações definitivas; sua forma inacabada se apoia na plenitude de sentido e nos seus diversos desdobramentos, na medida em que cada história pode agenciar outras histórias. Dessa forma, a narrativa de uma memória de vida, por sua força agenciadora, pode ser “menos uma técnica e mais uma arte” (Costa e Carvalho, 2011).

Vivenciamos, dessa forma, que a experiência de contar histórias pode ser palco para inúmeros encontros: com o ouvinte, consigo mesmo, o encontro com seus desejos, necessidades, anseios, com as lembranças, com novos afetos, novos despertares. Narrar trata-se, assim, de um processo que confere inúmeras possibilidades ao narrador: as narrativas trazem à tona as lembranças, as visões de mundo acerca de suas próprias experiências, possibilidades, desejos e afetos (Costa e Carvalho, 2011). Pode significar a criação de novos papéis, reafirmando-os dentro do coletivo, pois — fazer a história é estar presente nela e não simplesmente estar nela representado (Freire, 1988/1993).

Ao narrar, a mulher deu voz às próprias perguntas e, aos poucos, criou (e continua a criar) desejos de liberdade. Libertar-se não seria esse movimento de perguntar, conhecer o mundo e criar-se?

A literatura, a poesia, a escrita, suscitam também a produção de futuros, podem aproximar e afetar os corpos, possibilitando o contato com o vivo dos acontecimentos e com sua possibilidade de transformar e criar a realidade, como nos conta Kafka (1904) e que por hora, finalizamos:

Acho que só devemos ler a espécie de livros que nos ferem e trespassam. Se o livro que estamos lendo não nos acorda com uma pancada na cabeça, por que o estamos lendo? (...) Mas nós precisamos de livros que nos afetam como um desastre, que nos magoam profundamente, como a morte de alguém a quem amávamos mais do que a nós mesmos, como ser banido para uma floresta longe de todos. Um livro tem que ser como um machado para quebrar o mar de gelo que há dentro de nós. É nisso que eu creio (Kafka, 1904).²

² Contribuição literária do Prof. Dr. Alexandre Henz da Universidade Federal de São Paulo (campus Baixada Santista).



A mulher e a narrativa.

Referências Bibliográficas

- Agamben, G. (2013). *A comunidade que vem*. Trad. De Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Barzano, M. (2013). *Griôs: dobras e avessos de uma ONG – Pedagogia – Ponto de Cultura*. Feira de Santana: UFES Editora.
- Costa, S. & Carvalho, E. (2011). As Potências da Narrativa. In *Ética e as Reverberações*. Edições UFC, p. 60-73.
- Dias, S. (2007). Partir, evadir-se, traçar uma linha. In *Educação*, v. 30. no. 2, p. 277-285.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (2004). *Diálogos*. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'água.
- Donato, A. & Mendes, R. (2003). Território espaço social de construção de identidades e de políticas. In *Sanare*, V. 4, nº 1, p.39-42.
- Andrade, C. D. (2003). *Antologia poética* [organizada pelo autor]. 52ª ed, Rio de Janeiro: Record.
- Klee, P. (2002). *Escritos sobre arte*. (tr. port.) Lisboa: Cotovia.
- Liberman, F. & Maximino, V. S. (2010). Cartografias femininas: a constituição de um grupo de mulheres na zona noroeste de Santos. In *Cadernos de Terapia Ocupacional da UFSCar*, v. 18, p. 156-168.
- Liberman, F. (2008). *Delicadas coreografias: instantâneos de uma terapia ocupacional*. São Paulo, Summus.
- Lispector, C. (2009). Amor. in: Clarice na Cabeceira. Rio de Janeiro, Editora Rocco. p. 27-38.
- _____. (2010). Se eu fosse eu. in Clarice na Cabeceira. Rio de Janeiro: Editora Rocco. p. 81-82.
- Passos, E. & Benevides, R. (2009). Por uma política da narratividade. In: E. Passos; V. Kastrup; L. Escóssia (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina. p.151-171.
- Freire, P. (1993). *A importância do ato de ler*. 28ª ed. São Paulo: Cortez.
- Gagnebin, J. M. (1999). *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- Kafka, F. (1904). *Carta a Oscar Pollak*. [em linha]. Blog Laboratório de Sensibilidades. Disponível no endereço <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/01/31/franz-kafka-carta-a-oscar-pollak-1904/>, Consultado em 29 de jan. 2018.
- Rolnik, R. (1988). *O que é cidade*. Coleção primeiros passos. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Rolnik, S. (2006). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS.
- Ruiz, A. (s.d.). Sentido. Site Letras de Músicas. Disponível em <https://www.letras.mus.br/alice-ruiz/374785/>, Consultado em 29 de jan. 2018.
- Siegmann, C. & Fonseca, T. (2007). Caso-pensamento como estratégia na produção de conhecimento. *Interface (Botucatu)*. Botucatu, v. 11, n. 21, p. 53-63.

Resumo

Este trabalho foi realizado junto a Universidade Federal de São Paulo (campus Baixada Santista) com o intuito de acompanhar e escrever uma narrativa de vida. As narrativas podem ser recursos potentes pois conferem aos narradores a possibilidade de falar e pensar sobre si, criar sentidos, lembrar, esquecer, produzir novas memórias. Possibilitam também, experimentar e pensar novas possibilidades, criar desejos, repetir, transformar. Acompanhamos a história de uma mulher que vive na comunidade do Dique da Vila Gilda (em Santos, SP, Brasil), um dos territórios mais vulneráveis da cidade. Nos encontros ela pode dar voz as suas próprias problemáticas e complexidades, entrar em contato com os acontecimentos de sua vida, com suas próprias memórias e perguntas. Para compor com a narrativa contada, foram levados trechos da literatura brasileira, fotos pessoais, músicas trazidas por ela. Os momentos vividos no decorrer do processo foram subsidiados pelo método da Cartografia: método que propõe ao pesquisador o mergulho nas experiências vividas, em seus planos de intensidade, os encontros entre os corpos, onde são encarnadas as ferramentas conceituais e de análise com que se trabalha. Entendemos, por encontro o espaço-momento em que os corpos presentes se compõem e se afetam, agindo de forma diferente do que faziam antes e do que fariam sozinhos. Dessa forma, como resultados, pudemos criar um espaço de encontro entre a narrativa e os trechos literários que possibilitou a mulher contar e escrever sua própria história, adentrar em sua realidade vivida e suas emoções, produzindo novas saídas, possibilidades e desejos.

Palavras-Chave: Narrativas, Literatura, Encontro, Terapia Ocupacional, Práticas em Saúde.

Abstract

This work has been performed together with Universidade Federal de São Paulo (campus Baixada Santista) with the aim of accompanying and writing down a life narrative. Narratives can be powerful resources since they grant the narrators the possibility of speaking and thinking about themselves, creating meanings, remembering, forgetting, producing new memories. They also allow experimenting and thinking new possibilities, creating wishes, repeating, transforming. We have accompanied the life story of a woman who lives in Dique da Vila Gilda community (in Santos, SP, Brazil), one of the most vulnerable territories in the city. In the meetings, she could voice her own issues and complexities, come in contact with the happenings in her life, her own memories and questions. To compose with the told narrative excerpts from Brazilian literature were brought by us, while personal photographs and musics were brought by her. The moments lived during the process were supported by the method of Cartography: a method that proposes the researcher a deep immersion into the experiences lived, into their intensity plans, the encounters of bodies, where the analysis and conceptual tools which we work with are incarnated. We understand, by encounter, the space-moment in that the bodies that are present compose and affect each other, acting differently than they would before it, or if alone. This way, as results, we could create an encounter space between the narrative and the literary excerpts which enabled the woman to tell and write her own story, entering the reality she lives and her emotions, producing new exits, possibilities and desires.

Key-words: Narratives, Literature, Meeting, Occupational Therapy, Health Practices.

Biografias

Flavia Liberman: Professora da Universidade Federal de São Paulo, Brasil. Doutora pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994) e Pós-doutorado pela Universidade de Évora-Portugal (CHAIA/EU). Tem como linhas de investigação práticas artísticas e corporais na comunidade. Autora dos Livros: Delicadas coreografias: instantâneos de uma terapia ocupacional (2008) e Grupos e Terapia Ocupacional(2015).

Glenda Milek: Terapeuta Ocupacional formada pela Universidade Federal de São Paulo (campus Baixada Santista), especialista em Saúde Mental e Coletiva pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Trabalha na área da saúde no município de Santos, compondo a equipe do Consultório na Rua, mantendo como foco proposições que envolvem o campo das artes, das atividades expressivas, das potências do corpo.

Virginia Junqueira: Graduada em Medicina pela Universidade Federal de Minas Gerais (1973), com residência em Pediatria, especialização em Saúde Pública pela Faculdade de Saúde Pública da USP, mestrado em Medicina Preventiva (1991) e doutorado em Ciências pelo Departamento de Medicina Preventiva da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (2004). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de São Paulo, campus Baixada Santista (campus Baixada Santista).

Biographies

Glenda Milek is an Occupational Therapist graduated from Federal University of São Paulo (Baixada Santista campus), with a post-graduation degree in the Arts, Health and Culture interface from São Paulo University (USP) and a Residency in Mental and Collective Health from the University of Campinas (UNICAMP). Currently works in Mental Health in the city of São Bernardo do Campo (SP) and in Primary Care, as part of the Street Clinic Staff (Santos, São Paulo), having a focus in practices that involve the field of arts, expressive activities and bodily powers.

Flavia Liberman is graduated in Occupational Therapy from the University of São Paulo (1981) and Master of Psychology (Social Psychology) from the Pontifical Catholic University of São Paulo (1994) in the Subjectivity Studies Center at the Clinical Psychology Program at PUC-SP (2007), and postdoctoral fellow in progress at Center for Research in History of Art and artistic intervention at University of Évora- Portugal (CHAIA/UE) . She is currently Assistant Professor at the Federal University of São Paulo Campus Santos, São Paulo-Brazil. Her research is about body lines, bodily practices, arts and actions in the community. Member of the Laboratory Body and Art UNIFESP- Campus Santos and member of Inter Laboratory Human Activities and occupational therapy. Author of the books: Dances in Occupational Therapy (1995), Delicate choreography: snapshots of an occupational therapy (2008) Groups and Occupational Therapy (2015) and many articles on the subject.

Virginia Junqueira is graduated in Medicine from Federal University of Minas Gerais (1973), having a residency in Pediatrics, a specialization in Public Health from the Public Health College in USP, a Master's degree in Preventive Medicine (1991) and a Doctor's degree in Science from the Preventive Medicine Department of the Medicine College in São Paulo University (2004). She currently is an Associate Professor from Federal University of São Paulo, Baixada Santista campus, working mainly in the following subjects: public policies in health, planning, funding and management of the Unified Health System (Sistema Único de Saúde – SUS), having emphasis in the management of the workforce in Primary Care and in the interdisciplinary formation for the work in healthcare.

PARADA DESATADA: UM CONTEXTO DE (RE)CONHE- CIMENTO DE PAISAGENS EM TRANSIÇÃO

Inês de Carvalho (APCEN, PT)



“For the Inuit, as soon as a person moves, he becomes a line.”¹

[“Para o Inuit, logo que uma pessoa se move, torna-se uma linha”. (tradução da autora)]

Tim Ingold

Introdução

‘Reclaim the Future’ é um projecto que reúne 5 parceiros – Teatremaskinen (Suécia), Visões Úteis (Portugal), Dirty Deal Teatro (Letónia), Compagnie des Mers du Nord (França) e Rural Nations (Escócia) – e uma diversidade de outros colaboradores de diferentes pontos da Europa. O projecto, que se desenrola ao longo de 2 anos (2016-18), é composto por 5 eventos nacionais e uma apresentação final colectiva em Bruxelas. Em cada país é desenvolvido um trabalho de vários meses com comunidades locais que se norteia pela dupla questão: ‘o que desejas para o futuro? e o que estás disposto a dar?’. Pretende-se, assim, dar voz a diferentes periferias europeias, reforçando o seu papel na construção de um futuro partilhado, descobrindo pontos de contacto entre comunidades geograficamente distantes. Cada parceiro desenvolve no seu país um conjunto de actividades que culminam em dois ou três dias de apresentações públicas (com encontros, espectáculos, oficinas, conferências, e uma parada), e fá-lo a partir de uma energia primordial e contestatária do Carnaval.

O presente artigo foca-se no processo de construção de um evento para o espaço público – a Parada Desatada – um percurso performativo, participativo e celebratório, onde a comunidade se torna visível para si própria, para os outros e para o mundo.

Partindo de uma proposta metodológica

eminentemente cartográfica, através do mapeamento de lugares, memórias e percursos, o projecto em Campanhã procurou (re)ligar o sujeito ao (seu) mundo, tornando visível o processo pela expressão gráfica das (suas) vivências do espaço – as ‘linhas’, os ‘pontos’ e as ‘redes/tramas’, desde as mais legíveis como ruas, viadutos, caminhos de ferro, estações, às invisíveis, geradas pelos trajectos quotidianos de quem vive, estuda, trabalha, ou está de passagem pelo território.

Linhas

Iniciamos esta apresentação com ‘linhas’ – uma palavra plural, complexa e dinâmica que é transversal ao projecto ‘Exige o Futuro’. As linhas descreveram uma importante fonte de inspiração no plano conceptual das ideias e das vontades, mas também adquiriram uma dimensão concreta na preparação e no planeamento do trabalho no terreno, no desenho da procura do encontro com pessoas, vidas e expectativas; e nos momentos que se seguiram, onde foi gerado movimento e acção. Inspiramo-nos no tema das ‘linhas’ – aquelas que dividem o território, distanciando comunidades, e aquelas que ligam pessoas através de bairros, cidades, países; os caminhos percorridos na procura de uma vida diferente e os fios desenrolados pelos labirintos, que nos ajudarão a encontrar o caminho para casa. Mapeamos viagens individuais, através de tempos e lugares, para encontrar ligações em diferentes escalas, promovendo a consciência da pertença e da necessidade de uma acção conjunta no desenhar do que está para vir.

O futuro nas linhas das nossas mãos. Os pontos que nos mantêm unidos.²

Na sua introdução ao livro *Lines: a brief history*, o antropólogo Tim Ingold (2007) apresenta o argumento de que actividades como “andar, tecer, observar, contar histórias, cantar, desenhar e escrever têm em comum o desenrolarem de linhas, de uma ou outra natureza”. E acrescenta, lembrando que “as linhas estão em todo o lado”, que, “enquanto criaturas que se movem, comunicam e gesticulam, os seres humanos geram linhas por toda a parte” (tradução da autora).

It is not just that line making is as ubiquitous as the use of the voice, hands and feet – respectively in speaking, gesturing and moving around – but rather that it subsumes all these aspects of everyday human activity, and, in doing so, brings them together into a single field of inquiry.³

¹ Tim Ingold, in *Lines: a brief history*, 2007, p.75.

² Apresentação na página do evento português na plataforma online do projecto europeu “Reclaim the Future” - <http://reclaimthefuture.org/carnivals-over-europe---portugal.html>

³ Tim Ingold, in *Lines: a brief history*, 2007, p.1.

Foi com a suspeita de que as linhas nos ajudariam a compreender um território, os gestos da ocupação humana, os fluxos e as marcas da sua habitabilidade, que avançamos para o terreno - Campanhã, e para o processo de construção de uma Parada com as comunidades locais.

Antes ainda da entrada física no terreno e dos primeiros encontros com as comunidades, devemos destacar um relevante período de observação do território ‘visto de cima’, através da análise de mapas e ilustrações da área. Esta pesquisa foi motivada pela urgência de adquirir uma percepção visual da freguesia, não só enquanto ‘todo’ espacial que desejávamos abranger, como também no que diz respeito ao seu posicionamento geopolítico, relação

com a cidade do Porto, e cidades e freguesias fronteiras. Um dos mapas acabou por ser a base da primeira imagem do projecto: a partir do recorte da freguesia de Campanhã vimos ‘aparecer’ uma pessoa de perfil (fig. 1), como que instantânea e simbolicamente conferindo a esta representação do território uma dimensão conceptualmente humanizada. Ao mapa inicial foram sobrepostas linhas vermelhas, de vida, linhas em movimento e em fuga (fig. 2).

Depois de obtermos ‘visibilidade’ sobre toda a extensão do território em causa numa só imagem, e com uma renovada consciência da sua largueza, diversidade e recortes internos, começámos a entrar, a pé, a percorrer as ruas, a atravessar Campanhã, horizontalmente. E todo o processo, a partir deste ponto, decorreu com uma consciência e responsabilidade ética que queríamos garantir para todo o projecto. Uma construção feita de baixo para cima. “Como se constroem as casas, como crescem as árvores e como se erguem as pessoas”⁴.

Será importante referir, neste momento, as características geográficas e cartográficas que se revelam profundamente determinantes para a vivência dos habitantes desta parte da cidade do Porto. Observando o mapa de Campanhã, ressalta o facto de que a malha urbana é cortada por duas grandes vias de circulação automóvel – a VCI e a Circunvalação. E, não inocentemente, evocamos aqui o contributo de Ingold a propósito das implicações que a construção de vias de mobilidade a grande escala tem para a mobilidade e habitação local. Ingold dá um nome a estas linhas – chama-lhes ‘linhas de ocupação’:

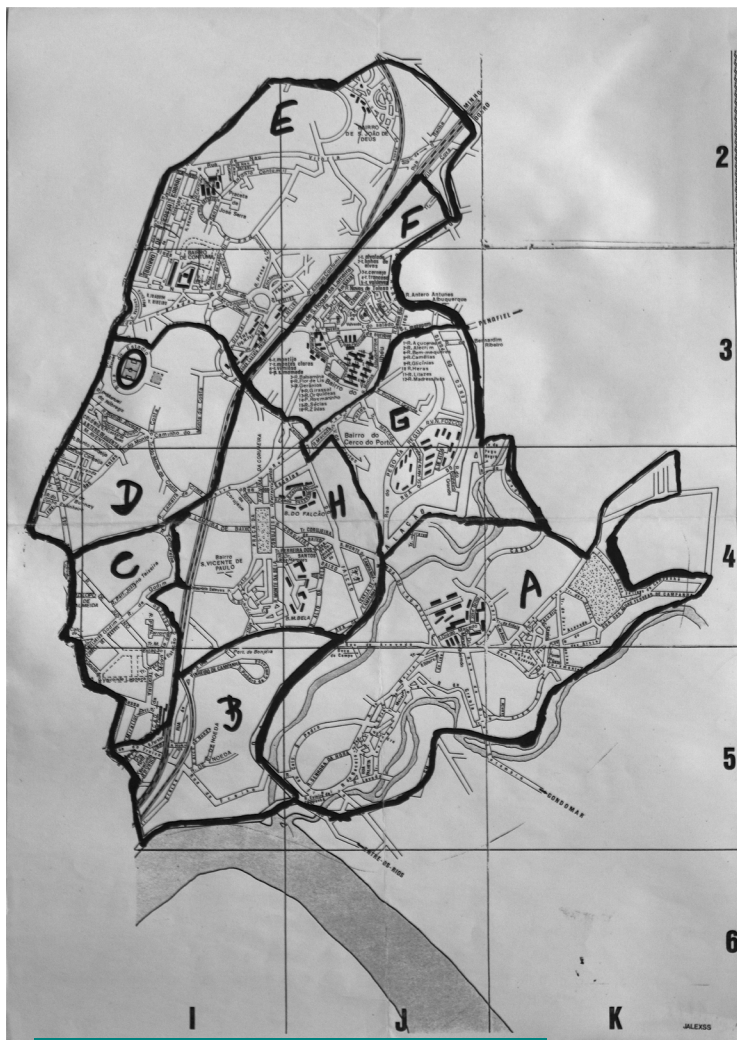


Fig.1. mapa da freguesia de Campanhã por áreas, J. F. Campanhã



Fig.2. 1ª imagem de divulgação do projecto “Exige o Futuro”Pt

⁴ Inês de Carvalho in texto do programa do projecto “Exige o Futuro”, sobre a “Parada Desatada” da qual foi diretora artística, p.7.

From time to time in the course of history, imperial powers have sought to occupy the inhabitant world, throwing a network of connections across what appears, in their eyes, to be not a tissue of a trail but a blank surface. These connections are lines of occupation. (...) Unlike paths formed through the practices of wayfaring, such lines are surveyed and built in advance of traffic that comes to pass up and down them. (...) Drawn cross-country, they are inclined to ride roughshod over the lines of habitation that are woven into it, cutting them as, for example, a trunk road, railway or pipeline cuts the byways frequented by humans and animals in the vicinity through which it passes. But lines of occupation do not only connect. They also divide, cutting the occupied surface in territorial blocks. These frontier lines too, built to restrict movement rather than to facilitate it, can seriously disrupt the lives of inhabitants, whose trails they happen to cross.⁵

⁵ Tim Ingold, in *Lines: a brief history*, 2007, p.81.

⁶ A cidade do Porto está cercada quase na totalidade pela N12 ou Estrada da Circunvalação que desenha uma linha fronteira, deixando de fora uma parcela na zona oriental que ainda pertence ao município. Esta estrada de traçado duplo tinha no meio um fosso de 2 a 3 metros e postos de sentinela a cada 150m; a sua construção entre 1889 e 1996 serviu inicialmente como alfândega à entrada da cidade, onde se taxavam os bens de consumo - um sistema tributário que cessaria em 1943.

⁷ A VCI foi iniciada em 1961 e terminada na parte oriental com prolongação até às Antas em 1994 e com ligação ao Freixo em 1995).

A dois tempos diferentes, a Estrada da Circunvalação e a Via de Cintura Interna vieram desenhar linhas de ocupação na parte mais oriental da cidade do Porto, estabelecendo a primeira uma secção de fronteira de freguesia e, simultaneamente, grande parte do limite da cidade do Porto. A N12 foi inicialmente construída como barreira alfandegária⁶ a partir do traçado militar e a VCI, em forma de anel rodoviário que contorna a zona central dos núcleos urbanos da cidade, mas que corta ao meio a já marginal freguesia de Campanhã sublinhando ainda mais a sua periferia, e que distribui os fluxos de tráfego pelas principais vias de comunicação rodoviária da região norte (iniciada em 1961 e terminada na parte oriental com prolongação até às Antas em 1994 e com ligação ao Freixo em 1995).⁷

Este conceito de ‘linhas de ocupação’ de Ingold serve eficazmente a compreensão do poder de ruptura que estas vias de circulação (tanto as ferrovias para o transporte de cargas como as vias rápidas para a circulação automóvel) operam nas malhas de vida locais. Ingold clarifica a diferença destas linhas em relação às restantes: nestas linhas não se anda a pé. E é precisamente o caminhar que estabelece uma relação ‘real’ das pessoas com um espaço, também as vivências do caminho – linhas de movimento. Quem passa de carro por linhas que rasgam uma determinada cidade para se ligar rapidamente a outras cidades, não se liga sensorialmente à cidade atravessada. E, por outro lado, quem vive os caminhos e os lugares

dessa cidade, sente-os agora cortados, divididos em partes ou blocos, e a sua mobilidade local e quotidiana interrompida, ficando apenas o vislumbre, eminentemente visual e sonoro, da velocidade de ligação dos outros.



Fig. 3. mapa do Porto, com destaque para a freguesia de Campanhã

Linhas vivas

Desde cedo se determinou para este projecto que a linha metodológica de aproximação ao território e às comunidades, uma linha essa que investe num pensamento sobre o futuro convocado no presente, se desenrolaria através do levantamento dos movimentos quotidianos das pessoas nos espaços, através de exercícios que vão beber inspiração à cartografia social. Foi assim proposto aos participantes que (re) pensassem o (seu) futuro no presente como meio de recuperarem consciência do seu posicionamento no espaço e no território, criando a oportunidade de se (re)lembrarem dos caminhos que percorrem diariamente, de lugares marcantes e de lugares que lhes são absolutamente desconhecidos, de forma a recolher um conjunto de informações sobre modos de habitação e mobilidade no território. A partir do mesmo mapa da freguesia, cada participante descreveu os caminhos e os lugares que marcaram e/ou marcam a sua vida, respondendo a um mesmo conjunto de perguntas sequenciadas. O exercício de mapeamento 'onde vivo Campanhã' (figs. 4 e 5), com este formato, foi dirigido a uma população adulta, com maior incidência nas equipas pedagógicas activas na área, como exemplo de uma ferramenta metodológica que pode ser posta em prática em diferentes âmbitos, espaços e escalas (uma sala, uma escola, um bairro, uma

cidade). Para os participantes mais jovens (entre os 5 e os 12 anos), no exercício de mapeamento 'e se fosses um avião?' (figs. 6 e 7), o mapa de Campanhã, enquanto recurso didático, sofreu um processo de redução e estilização gráfica restando apenas as linhas de contorno, uma cara de perfil 'com cauda de peixe e olho de dragão'. Redirecionou-se aí a tónica do real para a imaginação. O exercício reposicionou-se como registo do 'espaço do conhecido e do vivido', sendo veiculado inteiramente pela memória criativa e afectiva, pela experiência pessoal e por uma ideia ainda substancialmente abstracta de espaço. Dentro de Campanhã foi possível caberem vidas inteiras, todos os lugares de referência de alguém. E outros países até.

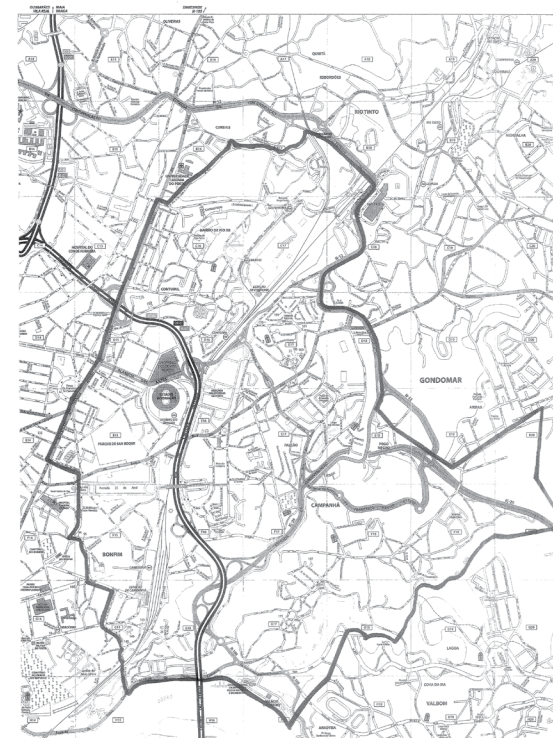


Fig. 4 mapa de Campanhã destacando a linha limítrofe da freguesia, documento base para exercício de mapeamento "onde vivo Campanhã"



Fig. 5. lista sequenciada de perguntas e código de cores associado do exercício de mapeamento "onde vivo Campanhã"

E SE FOSSES UM AVIÃO?

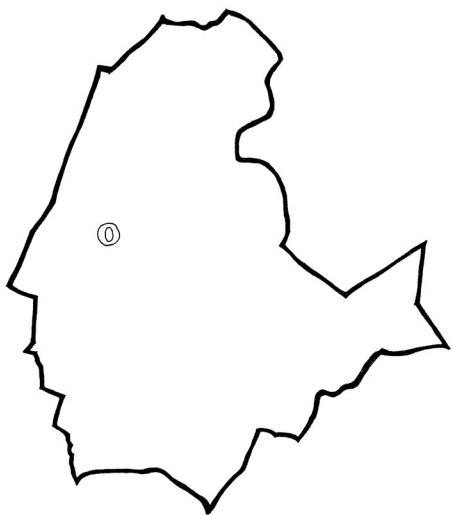


Fig. 6 mapa estilizado de Campanhã – apenas o contorno, para o exercício de mapeamento “e se fosses um avião?”

Ainda na introdução à possibilidade uma teorização inaugural da ‘linha’, Ingold apresenta uma interessante proposta de taxonomia onde diferencia duas tipologias: os fios e os traços, sugerindo que, mais do que categorias fechadas, serão antes a transformação uma da outra: “Threads have a way of transforming into traces and vice versa. Moreover, whenever threads turn into traces, surfaces are formed, and whenever traces turn into threads, they are dissolved.”⁸ Nos exercícios de mapeamento que levámos a cabo no âmbito dos primeiros encontros do projecto, ficou bem patente esta sensação de transformação entre o ‘fio’ (como memória de uma vivência tridimensional do espaço) e



Fig. 7 resultado final do exercício de mapeamento por uma criança de Campanhã

‘traço’ (as marcas que registam essa memória). Ou vice-versa, como no exercício ‘linhas de vida’, em que cada participante partilhava oralmente um desejo, expectativa, vontade ou exigência para o futuro enquanto segurava um novelo de fio vermelho e depois o enviava para outro participante, sem largar a ponta. No final, a partilha gerava uma trama que desenhava um plano, capaz de se mover em sincronia e tridimensionalmente. As vidas, contadas através da verbalização de uma mensagem, ficavam como que enredadas, envolvidas, implicadas e comprometidas com uma acção.

⁸Tim Ingold, in Lines: a brief history, 2007, p.2.



Fig. 8 frame shot do vídeo do exercício “Linhas da Vida” na Casa das Glicínias, Benéfica e Previdente.

Todo e qualquer evento acontece num determinado lugar. Assim, quando mencionamos momentos marcantes da nossa vida, associamos os espaços físicos onde aconteceram, porque a memória trata sempre de os marcar juntos: acontecimento e lugar. No entanto, os lugares não existem senão enquanto partida e chegada, tal como os acontecimentos são circunscritos num tempo. Ingold sugere que um lugar, para o ser, apoia-se num ou em vários percursos de movimento de e para outro lugar, e que a vida é vivida ao longo de percursos, não apenas em lugares, e percursos são linhas de uma qualquer natureza. Será, portanto ao longo dos caminhos que as pessoas adquirem conhecimento do mundo à sua volta, e o descrevem nas histórias que contam (Ingold, 2007: 2).

Na história destes primeiros encontros escolhemos destacar a força anímica da linha tecida todos os dias, enquanto espaço percorrido que leva a sítios e retorna. Não enquanto contentor que desenha fronteiras no espaço. Apesar das fronteiras existentes nos espaços. Apesar das interrupções criadas pelas linhas de ocupação, e para além dos bloqueios, das barreiras, das contenções da malha fortemente urbanizada. A capacidade de nos movermos supera limites artificiais. Contornamos. Viramo-nos do avesso. O ser humano vem capacitado de origem com meios intrínsecos para a acção, a inovação e para a criação. A metodologia aplicada nesta prática cartográfica (e cenográfica, veremos mais à frente) permitiu levantar a poeira e os véus com o peso anónimo do todos-os-dias, para ‘ver’

com olhos limpos e consciência (re)activada a vida de cada um, de cada participante, a partir de uma ideia de solo, de chão caminhado, conduzido e atravessado, através do mapeamento dos percursos desenhados pela (sua) própria habitabilidade do espaço. Trabalhando esta ideia de linha, de percurso, de ligação ao espaço e ao outro, passamos a compreender melhor a ideia de 'trama' e como esta é feita dos cruzamentos, encontros e enredamentos de todas e cada uma das linhas existentes no território. Ao fazê-lo trabalhamos a diferentes temporalidades, convocando o passado no presente e antecipando desejos, vontades e expectativas de futuro. Tendo como superfície uma rede de traços vividos ontem e hoje, começamos a ter bases sólidas, um superfície, para trabalhar (a escrita do) futuro.

Exigir o Futuro em Campanhã

Para traduzir o projecto europeu – Reclaim the Future não escolhemos a palavra 'reclamar'. Em português, 'reclamar' ganha tendencialmente um tom negativo e de passado. Que tem implícito que algo correu mal ou não foi feito e daí decorre uma acção no sentido de corrigir esse 'erro' ou 'falta'. Preferimos a palavra 'exigir'. Exige o Futuro coloca a tónica numa consciência do presente e no despertar da vontade de agir. De se ser implicado no fazer do presente para garantir que o futuro acontece. Nos acontece. E para além de nós.

Os primeiros momentos de apresentação deste projecto, nos encontros que fomos tendo durante meses com diversos e heterogéneos grupos e comunidades da freguesia de Campanhã, foram marcados por um especial cuidado no uso das palavras – o cuidado próprio de quem se aproxima devagar, contrariando a tentação de querer ser mais do aquilo que se é ou se pode ser em cada momento. Para cada encontro, estava apenas pré-definido um espaço, uma hora e as pessoas que se iam encontrar. E as primeiras perguntas colocadas num sentido duplo e multidirecional: 'O que desejas para o Futuro? E o que estás disposto a dar?' Campanhã é, geograficamente, a maior e a mais oriental freguesia do Porto, sendo grande parte dela margem, com alguns dos seus bairros a desenhar, a par com a VCI e a Circunvalação, uma zona limítrofe da cidade. Um território profundamente marcado por desequilíbrios

sociais inevitavelmente ligados a fracturas espaciais, com uma malha urbana complexa, atravessada por grandes vias de comunicação que, se por um lado ligam e tornam acessível a zona, por outro, cortam-na em profundidade e na sua interioridade, na sua dimensão mais local, como referimos anteriormente. Será potencialmente perigoso andar a pé para fazer curtas distâncias porque as vias rápidas rasgam o território, e, para se chegar de carro ali ao lado, tem de se dar voltas maiores, conferindo uma sensação 'desviada' do espaço. Campanhã é, culturalmente, uma freguesia particularmente dinâmica em termos associativos, fortemente habitada por grupos, colectividades, associações, e projectos sociais locais, cuja acção, na maior parte dos casos, se faz de forma centrípeta, dirigida aos seus utentes específicos, à sua população mais próxima - partilhando território, mas não necessariamente



Fig. 9 Frame shot do vídeo do exercício "Linhas da Vida" na Casa das Glicínias, Benéfica e Previdente.

conhecimento nem acções entre si. Se, por um lado, Campanhã é a freguesia do Porto que se “acredita poder ser salva pela arte depois de décadas de esquecimento”⁹, por outro, é vista com alguma desconfiança a aproximação quase quotidiana de (mais?) projectos artísticos.

Campanhã é, politicamente, uma zona para a qual se têm vindo a desenhar prósperas imaginações de futuro, com projectos de grande dimensão que pretendem colocá-la no foco da definição de uma nova centralidade para a cidade, como é o caso da Estação Intermodal ou do Matadouro Municipal. Mas onde feridas (ainda) abertas remontam a um passado não muito distante, onde gestos políticos levaram a demolições de bairros inteiros e consequentemente à retirada de moradores e acções de (re)alojamentos, não pacíficos na maioria dos casos, deixando marcas profundamente transformadoras da paisagem física e humana. Campanhã foi o lugar e o contexto de ‘Exigir o Futuro’ - o evento português do ‘Reclaim the Future’.



Jorge Palinhos, in texto do programa do projecto “Exige o Futuro”, sobre a conferência da qual foi coordenador “Da Mesma Laia”, p.8.

Onde? Em Campanhã (Porto).

Mas também em Riddaryttan (Suécia), Riga (Letónia), Grand-Synthe (França), Stornoway (Escócia) e ainda em Bruxelas (Bélgica).

Um dos maiores desafios é também uma das questões centrais do projecto Exige o Futuro - passar efectivamente uma ideia de escala, dar conta da sua dimensão europeia a cada pessoa ou grupo que se envolva. Mas, porque a ideia de uma ‘dimensão europeia’ é algo que se pode tornar rapidamente muito vago - falar de um modo generalista de ‘Europa’ pode conferir-lhe um grau de abstracção bastante significativo e com isso um distanciamento - demos

particular atenção à ‘tradução’ e à transmissão de uma sensação de escala humana de ‘Europa’. Falámos dos outros lugares onde, tal como nós, pessoas estão a conversar sobre o que querem para o (seu) futuro, o que dele esperam, o que estão dispostas a dar; dissemos os seus nomes, referimos que vivem também em lugares onde, tal como em Campanhã, se sentem as implicações do estar localizado na fronteira, à margem, em sub-representação; dissemos que o projecto passará por todos esses lugares e que ‘eles’ nos vão ver, tal como nós a eles; que eles vêm cá e que nos podemos vir a encontrar em Bruxelas em Agosto de 2018.



Fig. 11 fotografia do futuro do Sr. Hélder



Fig. 12 fotografia de futuro da Ana Luisa

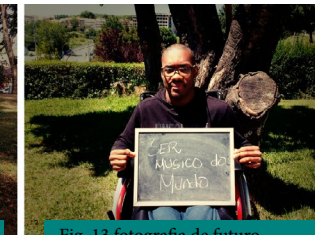


Fig. 13 fotografia de futuro de Braulio



Fig. 14 fotografia do futuro, Suécia



Fig. 15 fotografia do futuro, Suécia



Fig. 16 fotografia do futuro, Suécia

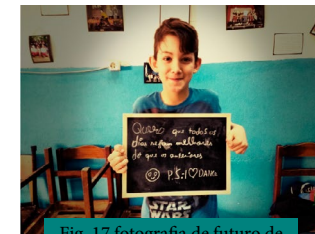


Fig. 17 fotografia de futuro de Ruizinho

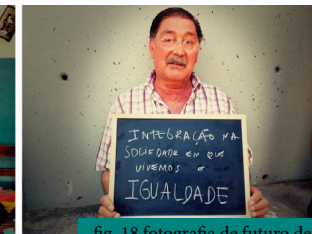


fig. 18 fotografia de futuro de Sr. José Maria

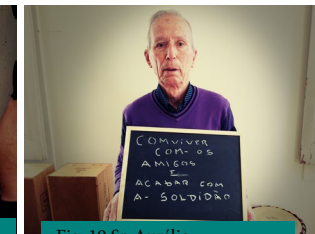


Fig. 19 Sr. Aurélio

Uma das propostas de acção de (cada) primeiro encontro inscreve-se no projecto das 'Fotografias do Futuro'². Num formato definido em conjunto pelas equipas artísticas parceiras, cada participante escreve uma mensagem (um desejo, uma exigência, uma expectativa) para o futuro (o seu, o da sua família, do grupo profissional ou social, etnia ou país – o que entender), em giz branco sobre um quadro preto. E depois é fotografado, olhando para a câmara enquanto segura a mensagem. Estas fotografias vão constituindo colecções 'nacionais' publicadas na página de cada país no site oficial Reclaim the Future¹⁰, mas também são impressas, constituindo uma exposição transnacional, itinerante e expansiva, onde se misturam imagens e mensagens de pessoas da Europa.

O poder da imagem investida do poder do olhar expectante cravado na fotografia e cruzado com o poder da mensagem escrita, humaniza, suaviza a escala. A Europa é aqui, neste espaço, nesta pessoa também – no olhar assim para outros que, nas suas línguas que não compreendemos, dizem possivelmente as mesmas coisas que nós; outros que vivem longe em lugares que nos soam estranhos; outros que são diferentes, mas que olham, sorriem, desconfiam, tal como nós. As Fotografias do Futuro, enquanto projecto comum, cumulativo, expansivo e nómada constituem objectos de aproximação. O conceito, a metodologia e a prática comum que se traduzem numa colecção nómada sublinham, simultaneamente, a escala humana e europeia do projecto.



Fig. 20 exposição de fotografias "Exige o Futuro" no auditório da Junta de Freguesia

Futuro vs futuro ou FUTURO vs FUTURO

Um projecto que assenta no desafio de pensar o 'Futuro', exige que se compreenda essa palavra tão grande, tão abstracta, tão intangível. Começamos por afirmar que nunca estamos no futuro. Não estamos nunca nesse tempo. Onde estamos sempre é no presente. Como abordar então esta pergunta? Como abarcá-la? Como torná-la legível, não assustadora, para um público com idades e experiências tão heterogéneas? Este 'Futuro' constituiu um desafio desde o início, e continua a sê-lo.

Compreendemos, desde logo (a nossa primeira sessão de trabalho foi com um grupo sénior – uma faixa da população particularmente sensível a esta questão) que teríamos de nos dedicar a pensar com um cuidado acrescido as estratégias de abordagem ao tema. De forma a que a palavra 'futuro' se concretizasse numa forma mais acessível ao pensamento. Procurámos trabalhar 'o futuro' enquanto tempo que está naturalmente porvir, mas que pode ser dividido em pequenas parcelas capazes de imaginar e projectar na realidade, como por exemplo: 'daqui a uma semana, um mês, um ano' ou 'por altura do próximo Natal ou no verão', ou mesmo 'logo à noite, amanhã'. Transformando o (grande) Futuro num futuro mais imediato, o que vem já a seguir, algo que contamos que aconteça porque está já programado, dá um apoio necessário ao exercício de 'futuralizar', confere-lhe uma moldura temporal quotidiana, 'domesticada'. A compreensão de sequências temporais é um treino que todos fazemos sem teorizar muito sobre isso, mas que, de facto, corporaliza, atribui uma escala humana a uma ideia de futuro. Tanto mais simples se torna este exercício de pensar o depois de hoje, quanto mais o localizamos em lugares, acções, momentos, acontecimentos que contamos que aconteçam, porque de algum modo fazem já parte das nossas vidas, sendo a continuidade do ontem e do hoje. Este exercício concorre para uma dimensão de envolvimento, de compromisso, com o próprio, a família, a vida, e desenha-se como linha por escrever, mas já esboçada, porque comporta um conjunto de expectativas, projectos e desejos que se baseiam numa (pré)inscrição da presença num tempo que virá a seguir.

Foi substancialmente diferente o desafio no trabalho do 'futuro' com diferentes idades: observámos a indiferença e o desinvestimento na resposta por parte da comunidade idosa, que

¹⁰ www.reclaimthefuture.org

em muito espelha a imagem que a sociedade produz e devolve à população envelhecida; a circunscrição ao contexto pessoal e familiar por parte dos grupos de adultos, o que traduz o olhar para dentro do círculo afectivo contagiado pelas preocupações quotidianas de vivência e de sobrevivência; e a capacidade inesgotável das crianças para a criação e gestão dos (seus) imaginários que em tudo reflectem o seu contexto social, afectivo e familiar cruzado com (as suas) referências, entre as quais constam, de forma cada vez mais dominante, as que são produzidas e reproduzidas pelas redes sociais.

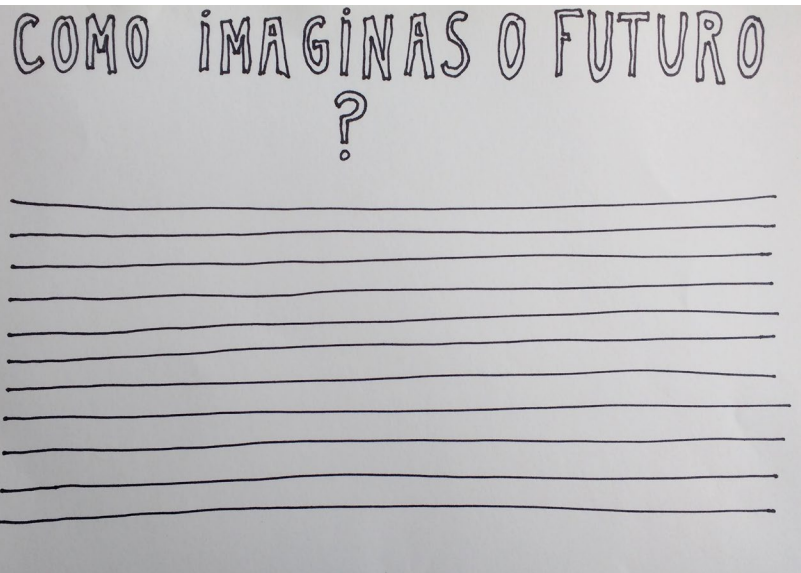


Fig. 21 exercício “como imaginas o futuro?”

No decurso do trabalho com estas diferentes idades e contextos, fomos desenvolvendo e produzindo à medida das necessidades que foram surgindo, recursos materiais de aproximação. De aproximação porque pretendiam veicular a proximidade com grupos específicos da comunidade; de aproximação porque representam, efectivamente formulações, tentativas, hipóteses de trabalho. Se, por exemplo, com as crianças funciona a pergunta ‘como imaginas o teu futuro?’, a responder por escrito numa pequena folha de papel e em poucas linhas, por outro, com uma população sénior, a pergunta parece fazer ricochete num vazio preenchido por clichés. Para estes grupos, optámos por projectar uma ‘agenda do futuro’, um calendário com os dias e meses do ano e espaços onde se pudessem ir anotando, escrevendo, registando, não só as actividades rotineiras e já planeadas como consultas, aniversários, reuniões, mas também aquelas que gostávamos que acontecessem, como encontros com familiares, viagens, passeios. Olhando para os dias porvir, assim imaginados e descritos numa agenda, o futuro parece tornar-se, de certa forma, mais ‘tangível’.

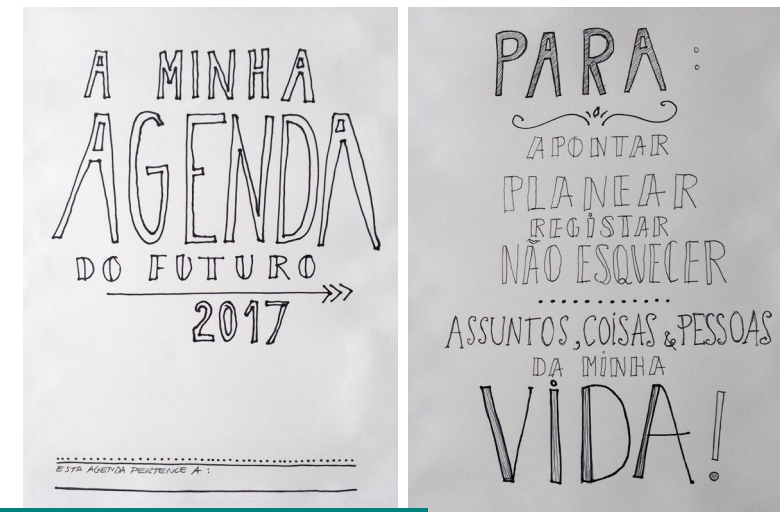


Fig. 22 exercício “a minha agenda do futuro”

Também o trabalho à volta da imagem da palavra comporta todo um potencial de aproximações, que elencamos agora porque alimentou o nosso pensamento enquanto facilitadores do encontro. Numa primeira aproximação à (imagem escrita da) palavra FUTURO... que diferença faz começar com letra grande ou letra pequena? com sobrelinhas ou sublinhados? É curioso como com uma simples variação de posição (onde se escolhe colocar a linha? sobre a palavra ou debaixo da palavra?) se revela uma intenção que, no mesmo instante, projecta a palavra em acção. Quando a linha é colocada em cima da palavra estará a dizer que há um erro e que o sentido ou significado desta não deve ser considerado – é uma palavra riscada num processo de anulação. Quando colocada por debaixo da palavra estará a reforçar a sua importância, a sua relevância, ao contrário de anular, estará a chamar a atenção para o seu sentido/significado – é uma palavra suportada num processo de agigantamento.

Resiste e persiste a pergunta: como se escreve o (teu/meu/nosso) FUTURO?

Os tamanhos do Futuro

*Eu imagino o meu futuro a pagar a Faculdade no Brasil e a ser iotuber famoso e ter um trabalho para a renda porque vou viver na mesma casa com o meu amigo Guilherme e quando for adulto vou ter um outro trabalho vender carros e vou crescer a venda e depois pago uma impressora e continuar a fazer videos e ter filhos e quando for velho vou brincar com os meus netos e morrerei feliz.*¹¹

C. de 9 anos

Percebemos com a experiência da repetição da pergunta, dirigida a diferentes grupos e comunidades, que esta é uma pergunta que faz sentido perguntar não provavelmente para obter respostas definitivas, mas para melhor compreender como se forma o pensamento e a reflexão em torno dela. Perguntar, particularmente, às pessoas de Campanhã ‘o que exigem do futuro’ não será nunca uma pergunta geral ou genérica, mas antes uma pergunta ancorada no espaço físico pessoal e material da vida pessoal e em sociedade – a sua Campanhã. Deparamo-nos com a evidência de que quando a pergunta é dirigida a uma pessoa, numa camada como que sobreposta, dirigida também à classe, geração ou grupo da sociedade a que essa pessoa pertence ou, de alguma forma, representa. A pergunta tende a

(deixar-se) moldar ao ‘tamanho’ dessa pessoa – com tamanho queremos dizer idade, e quase automaticamente se justapõe uma espécie de catalogação, emparelhando tamanhos de futuro a tamanhos de pessoa, numa relação que se observa inversamente proporcional: criança (pessoa pequena) => mais futuro idoso (pessoa grande) => menos futuro Por uma quase evidente imensidão de razões, esta assunção não podia estar mais errada, ser mais injusta e redutora. E este projecto sentiu-se desde o primeiro momento desafiado a prová-lo.

¹¹ Resposta à pergunta: “como imaginas o futuro?”, escrita por uma criança de 9 anos no contexto de um oficina do projecto “Exige o Futuro”, realizada com a NorteVida em cooperação com a Obra Diocesana, no Bairro do Lagarteiro.



Fig. 23, 24, 25 entrega de floreiras aos moradores da Rua Monte da Bela

Uma metodologia para o processo de criação da Parada Desatada

Pensamos que um dos aspectos inovadores do projecto poderá ter sido o modo e o critério de aproximação ao território. Se, inicialmente, a decisão de implementar o projecto em Campanhã deixava aberta a possibilidade de destacar uma zona dessa freguesia, uma determinada comunidade ou público alvo com quem trabalhar, o que depois se veio a verificar foi a vontade de abranger um território por inteiro e não apenas uma sua parte. Daí decorreu a necessidade de, por um lado, ‘ver’, como já foi referido anteriormente, de ter uma percepção visual da amplitude do espaço de intervenção; por outro lado, de ‘conhecer’, de ir ao encontro físico, emocional, sensorial do território e das pessoas que o habitam; e, de o ‘representar’, de encontrar formas de fazer com que este projecto, e, especificamente, esta Parada, representassem ‘toda’ Campanhã.

O conceito de ‘habitar’ entendemo-lo de uma forma particularmente ampla, não apenas como morar, mas também trabalhar, estudar, estar de passagem – presenças activas, vivas, que, de alguma forma, demonstram uma

habitabilidade através de uma ligação com o espaço físico. Assim, procuramos ir ao encontro de não só moradores mas também pessoas que, não residindo em Campanhã, a ocupam e a vivenciam diariamente de formas muito diversificadas. Como por exemplo os professores, equipas educativas, projectos de acção social, profissionais do comércio e dos serviços, ou seja, todos aqueles que desenvolvem acções que se consubstanciam na construção de uma relação com o território e que, pelo seu contacto presencial e quotidiano, se traduzem em gestos e marcas de ocupação.

Esta consciência de uma vontade de abarcar um espaço, que é um território de dimensão considerável, e toda a vida que nele vive ou que ele contém, é avassaladora. Assim a sentimos, em variados momentos do decorrer das acções, onde pensamentos como ‘não podemos ficar por aqui’, ou ‘ainda não fomos ali, àquela zona do mapa’, ou ainda ‘quem viverá aqui? alguém viverá aqui?’, nos povoaram as inquietações. De tal forma a vontade da representação do território se tentava ligar como um íman à dimensão real do território. Todas as pessoas e todos os lugares. Uma missão impossível, que nos recorda a belíssima alegoria de José Luís Borges sobre o rigor da ciência:

*[... naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo, estes Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do sol e dos Invernos.](#)*¹²

De facto, sabemos (soubemos sempre, embora quiséssemos imaginar o contrário) que seria uma tarefa impossível encontrar toda a gente, ir a todos os pontos do mapa. Percorremos os dias e o trabalho com o alerta de realidade de que o ‘nosso’ mapa teria necessariamente de ser simbólico na sua representação. Nunca corresponderia, ponto por ponto, pessoa por pessoa, à vida no território vivida. Mas seria relacional no contexto do mapa enquanto representação do território. O mapa levar-nos-ia a lugares concretos e garantiria um equilíbrio na distribuição das nossas presenças e acções pelo território.

Não fomos a todos os lados, nem a todas as ruas, ou a todas as casas; não conhecemos nem falámos com todas as pessoas que, neste modo amplo de entender o conceito de habitar, vivem Campanhã, mas, ainda assim, acreditamos ter conseguimos garantir que todas as suas partes, zonas, áreas territoriais, estivessem representadas.

¹² Jorge Luís Borges, Sobre o Rigor da Ciência in História Universal da Infância, 1982, p.117.

Não ensinar. Não encenar. Pasmara. Escutar

Foi com esta disponibilidade que entrámos no terreno, que começámos os nossos encontros. E, como consequência desses encontros, foi também com esta disponibilidade que exercitamos a capacidade de escuta, mesmo no silêncio das respostas, nas entrelinhas, nas sugestões.



Fig. 26 abraço a uma árvore da Praça da Corujeira, sobre a instalação dos bancos

Chegámos a Campanhã em Janeiro de 2017. A Parada aconteceu a 15 Julho. Mas a Parada acabou por ser quase uma consequência natural da sequência orgânica dos encontros com uma diversidade de grupos, colectividades, associações e comunidades de Campanhã. Um trabalho impossível de antever ou planear, porque foi respondendo directamente às necessidades e desafios resultantes dos encontros; um trabalho essencialmente de escuta, de partilha e de descoberta. A rede, a trama de linhas que atravessam os território foi sendo revelada à medida que foi sendo vivida. Um encontro levou a outro e a outro e a outro. Os encontros geraram materiais, ideias, contextos. A Parada foi sendo ‘desatada’, muito antes de acontecer enquanto evento. Foi sendo tecida pelas pessoas que foram aceitando ser enredadas, através da partilha do trabalho que já fazem. E o processo de construção da Parada acabou por ser mais um processo de (re)lembança do potencial da presença no território e do potencial de (re)ligação ao outro. Como se existisse já uma rede complexa de gente e projectos e vontades, cheia de curvas e contracurvas, nós e bloqueios também, mas cujas ligações estivessem soterradas por camadas de terra e pó dos dias, lugares circunscritos e caminhos viciados. O contexto e a premissa de construção de uma Parada veio agitar o pó e revolver a terra, veio trazer luz do dia a essas ligações e redes que já existiam, mas estavam adormecidas, acamadas, esquecidas. De uma forma horizontal, partindo de uma distribuição horizontal de valores, a partir do chão, este processo veio pôr a descoberto a capacidade para a acção que está espalhada, mais ou menos escondida, invisível, latente, por toda a freguesia.

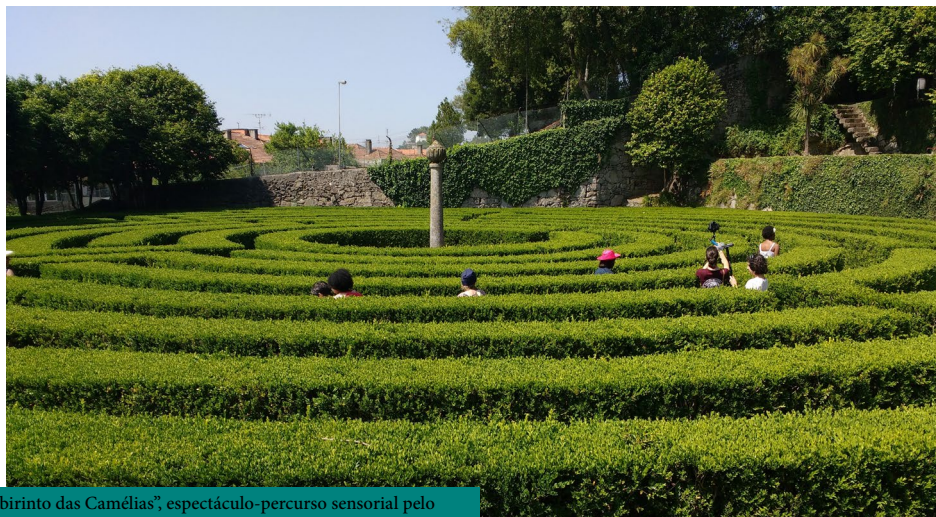


Fig. 27 “Labirinto das Camélias”, espectáculo-percurso sensorial pelo Era uma vez...Teatro para jardim de infância da Escola das Flores

O convite à participação na Parada foi sendo lançado, nunca forçado, à medida das relações que foram sendo erguidas, solidamente e a partir de um chão comum. Sem planos de ensaios, sem compromissos extra, nem preparações complicadas, o convite resumiu-se a um estar naquele espaço, àquela hora. Para fazer aquilo que já se faz. A direcção artística da Parada não se ocupou de encenar ninguém, nem nenhum grupo participante. Ocupou-se antes de convidar, de inspirar para a acção e de garantir que cada grupo se sentia envolvido e apoiado em cada momento, que existiriam condições logísticas e técnicas para que pudessem realizar as suas intervenções e performances de acordo com as suas necessidades e expectativas.

Os encontros geraram partilha, reflexão e acção, num movimento multidireccional de contaminação positiva a partir de perspectivas e expectativas. A título de exemplo:

(1) o termo ‘desatada’, que veio reunir-se à palavra ‘parada’, demos por ele porque o usou o Prof. Manuel António Oliveira (director do Agrupamento de Escolas do Cerco) na nossa primeira reunião; disse: “é preciso desatar” - no sentido em que é preciso resolver, avançar, fazer caminho para lá do bloqueio, do problema que nos faz parar ou que nos congela;

(2) o percurso, onde começar, onde terminar, por onde fazer passar a Parada? o ‘começar’ foi sugerido em conversa, e com a naturalidade do que parece óbvio, pelo Padre Milheiros (pároco de Campanhã) quando disse: “havam de começar a Parada em S. Vicente, aquele terreno verde”; e, nesse mesmo dia, fomos à procura de S. Vicente – não foi fácil, não foi óbvio encontrar o ex-bairro camarário de S. Vicente de Paulo, mas quando o descobrimos foi claro como a água de que fazia todo o sentido começar nesse lugar expectante de futuro;

(3) a importância de ‘pasmear’ colocou-a perante nós, na mais eloquente simplicidade a Teresa Serrano (engenheira dos Viveiros Municipais da CMP) durante uma visita guiada ao Horto Municipal, por entre caminhos e recantos labirínticos onde moram verdadeiras relíquias, como são as coleções de pés-mãe que asseguram a propagação das espécies, quando nos falou dos tempos, das estações, da espera, do crescimento;

(4) o que está dentro das materiais e pode ser revelado pela perícia e arte da mão humana, mostrou-nos o Sr. Pereira (formador do curso de carpintaria do IEFPP) quando, pegando num pedaço de madeira, lançou a pergunta ‘você sabe o que está aqui dentro?’ e, num instante incompreensível, moldou e revelou a forma de uma pequena cadeira que cabe numa mão fechada;

(5) a capacidade de viver e de esperar, de aceitar a morte como parte integrante da vida apresentaram-nos a Susana e a Lúcia (directora e

assistente, respectivamente, do Centro Social e Paroquial do Calvário) pela (sua) prática diária, consistente, de cuidar, quando, ao longo dos meses do nosso envolvimento, e sem nunca deixar de esboçar um sorriso de esperança, se foram despedindo dos utentes, dos amigos, que deixaram a vida;

(6) a sabedoria de ver para lá da superfície exterior dos corpos, lembrou-nos o Prof. Sérgio (do grupo de acrobática do cerco), quando nos contou histórias de vidas difíceis, dir-se-ia impossíveis, mas ainda assim superadas pelo esforço físico e entrega mental a uma causa conjunta, nutrida pelo afecto e em colectivo;

(7) e tantas outras...

E a Parada foi 'aparecendo', sem preocupações de ensinar ou encenar ou moldar estética ou artisticamente as intervenções sugeridas. Cada intervenção foi da autoria e inteira responsabilidade de cada grupo participante. O local específico para a sua realização foi encontrado, solicitado ou sugerido em visitas ao espaço que viria a ser o percurso físico da Parada. Cada intervenção encontrou o seu lugar, resultando numa teia de sentidos ampliados pela sua projecção num determinado lugar.

Paralelamente, e durante os encontros com as comunidades de Campanhã, fomos encontrando pessoas que, de uma forma ou de outra, se destacaram por apresentarem um perfil a que chamámos de 'bufónico'. Formámos um grupo de bufões transgeracional e transcultural com pessoas da comunidade que se juntarão ao grupo do serviço educativo do Visões Úteis e, sob a orientação da Ana Azevedo com colaboração do Rui Paixão e do Alfredo Angelici, encontraram a forma – a sua forma única, corporal, sonora, cénica –, de expressarem a sua voz, até aí reprimida e sub-representada.

Os bufões tiveram um papel essencial na escrita da Parada, enquanto corpo colectivo, fluído e humano, vivo e feroz, que estabeleceu ligações entre intervenções, relacionando espaço e acontecimentos, sublinhando sentidos entre momentos. Aos bufões coube a demanda de, em grupo e sincronismo, encontrar uma entidade assumidamente colectiva que orientasse o fluxo do público. E, enquanto corpo imbuído de força anímica, manejar, sem pudor, o poder de interromper e de fazer continuar.

Uma cartografia cenográfica e uma (não) conclusão

A Parada foi a expressão visível de um processo de trabalho intenso com as pessoas de Campanhã. Resultando mais da escuta do que da provocação, mais da necessidade de expressão do que da tentação de escrita ou encenação. Foi um percurso performativo, celebratório, participativo e o culminar de um trabalho de proximidade com os "habitantes" desse território – aqueles que de formas diferenciadas se relacionam com Campanhã.

Na tarde de 15 de Julho, a Parada foi Desatada, seguindo uma narrativa espaço-temporal que se traduziu na composição de um percurso numa direcção específica que (re)ligou três espaços: S. Vicente de Paulo (o bairro que foi demolido em 2007 e que hoje, 10 anos volvidos, é um baldio fechado, cortado e esquecido – um espaço expectante de futuro); a Praça da Corujeira (historicamente o coração de Campanhã, antiga feira do gado, e hoje um lugar de passagem onde pouco se fica, porque há pouco para ou porque ficar); e o Matadouro Municipal (antigo lugar de morte, hoje espaço de vida porvir, impregnado de vontade de futuro).

Seguindo um guião de intervenções que colocou em sequência, no tempo e no espaço, as participações de cada grupo de acordo com o acordado nas visitas prévias, a Parada desenhou-se no terreno, inscreveu-se tanto no

espaço público como na memória colectiva. Enquanto acontecimento, transcendeu qualquer expectativa. Não há como descrever o poder do encontro, não ensaiado, assertivo, real, de uma comunidade feita de tantas texturas, tanta diversidade entretecida em Campanhã. Foi Campanhã a (re)conhecer Campanhã. Foram olhares de espanto perante a riqueza e proficiência de cada prestação, de cada performance preparada com a humildade do gesto 'dar'. Foi o deslumbramento de ver acontecer, de fazer acontecer, confiando no projecto como um todo representante de um colectivo complexo. Como um património local que passou a ser (re)conhecido pelos locais, mas também pela Europa, representada em Campanhã pelos parceiros do projecto. Como uma paisagem humana, imensamente complexa e em movimento, nivelada apenas pelo chão que todos pisamos, de onde nos erguemos para fazer ver e ouvir uma voz, que, nesse dia, foi partilhada no gesto radical de 'exigir futuro'.

Intuímos no início e fomos confirmando durante que o poder deste projecto que exige futuro, era o mesmo poder de inspirar, de acordar, de lembrar que é possível e está a um passo. Levar as pessoas a (re)pensarem o (seu) futuro no presente e a recuperarem a consciência do seu posicionamento no espaço e no território, criando contextos para que se (re)lembrem das linhas das suas vidas, dos caminhos que percorrem diariamente, e ao fazê-lo, criar contextos de possibilidade de (re) ligação. Neste sentido, a Parada foi, durante o processo, mais um pretexto e um contexto do que um produto final. E, dito isto, é esse produto final 'acontecido' naquele dia, naqueles lugares, naquelas pessoas, ao longo daquele percurso, que marcará a paisagem humana, colectiva e de criação que se inscreveu numa memória intencionalmente partilhada.

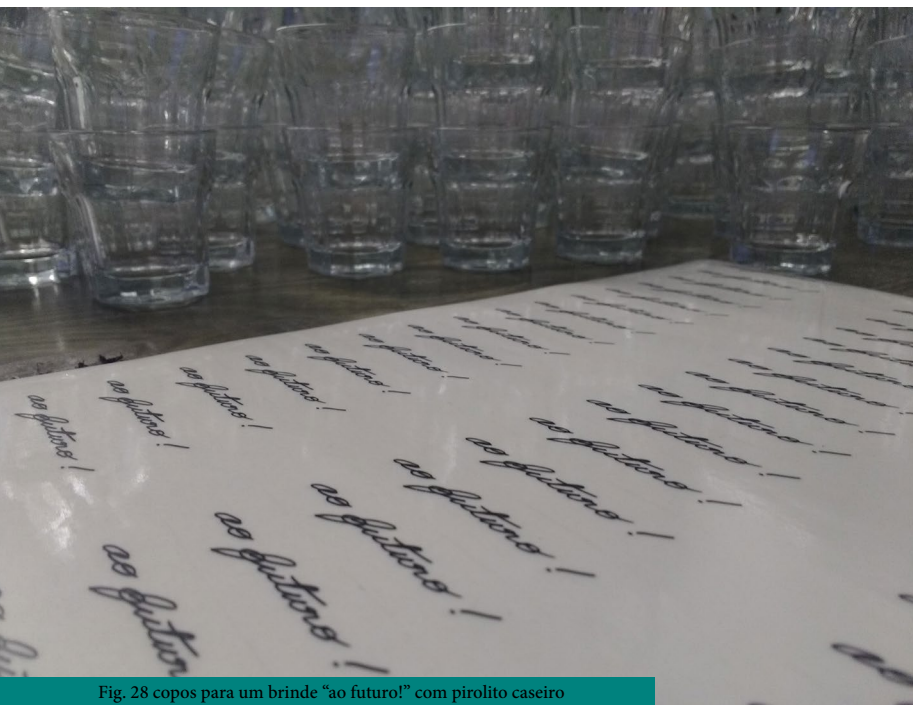


Fig. 28 copos para um brinde “ao futuro!” com pirolito caseiro para acompanhar bolinhos da sorte, ambos confeccionados pelos formandos do curso de cozinha e pastelaria do IIEFP

Referências Bibliográficas

- Borges, J. L. (1982). Sobre o Rigor da Ciência. in *História Universal da Infâmia*, trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ingold, T. (2007). *Lines: a brief history*. Oxon: Routledge.
- Palinhos, J. (2017). Da mesma Laia. in *Exige o Futuro* – programa. Porto: Visões Úteis. Reclaim the Future website, disponível em <http://reclaimthefuture.org/>, consultado em 10/09/2017.

Imagens

Todos os créditos fotográficos: Inês de Carvalho / excepto 14-16: Elton Capani

Resumo

Campanhã, a parte mais oriental da cidade do Porto, é um território em transição/transformação para o qual se projectam grandes mudanças nos espaços físicos e, consequentemente, na forma de os vivenciar. Traços de uma modernidade emergente aproximam-se rapidamente e novas paisagens surgirão – exteriores e interiores (refletidas nos modos de sentir das populações). É neste contexto de transição/transformação urbana, social e afetiva, em que se acumulam expectativas e desejos, que se prepara um evento para o espaço público – a PARADA DESATADA. Um percurso performativo por Campanhã previsto para o dia 15 de Julho, a parada integra o projeto europeu Exige o Futuro/Reclaim the Future, em que o Visões Úteis, associando-se a 4 parceiros europeus, levará a Campanhã um conjunto de atividades (conferências, espectáculos, investigação, documentários); o projeto culminará em Bruxelas (2018) com um evento construído coletivamente e integrando participantes de cada país parceiro. A presente comunicação foca-se no processo de criação da Parada - construída de forma participada baseada numa metodologia eminentemente cartográfica, através do mapeamento de lugares, memórias e percursos que ligam o sujeito ao (seu) mundo, e procurando a expressão gráfica das vivências do espaço e do território. A orientar este processo estão conceitos como: “linhas”, “pontos” e “redes/tramas”; algumas visíveis (ruas, viadutos, caminhos de ferro, estações) e outras invisíveis (criadas pelos trajectos quotidianos de quem vive, estuda, trabalha, ou está de passagem por Campanhã). É a este olhar visual e sensorial do território do (efémero).

Palavras-chave: Mapeamento, território, ligação, participação, performativo, cenográfico

Abstract

Campanhã, the most oriental part of Porto, is a territory in-transition/in-transformation for which great changes are being planned for physical spaces, and, consequently, for the way spaces are lived. Traces of an emergent modernity approach rapidly and new landscapes will form – exterior and interior (thus reflected in the modes of feeling of the community). In this context of urban, social and affective transition/transformation where expectations and desires build up, an event is being prepared for the public space – a PARADE UNLEASHED. The parade is a performative journey through Campanhã programmed for the 15th July that integrates the European project Reclaim the Future. Visões Úteis associates with 4 European partners and will take to Campanhã a set of activities (conferences, theatre shows, research, documentaries); the project culminates in Brussels (2018) with a collectively organized event with elements from each participant partner. This paper focus on the creative process of the Parade – constructed in a participated way, based on an eminently cartographic methodology, through the mapping of places, memories and journeys that connect the individual to the world, in search of a graphic expression of the experience of space and territory. Guiding us through this process we will use concepts such as: “lines”, “points” and “nets/webs”; some visible (streets, highways, railways, stations), some invisible (those generated by everyday routes of the people who live, study, work or are passing by). To this visual and sensorial observation of the (ephemeral) Now, we associate a question/commitment: “what do you reclaim from the future?”

Keywords: Mapping, territory, connection, participation, performative, scenographic.

Biografia

Inês de Carvalho é cenógrafa e artista-educador formada na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (BA Realização Plástica do Espectáculo, 1998), na Slade School of Fine Art UK, (MFA Theatre Design, 2000), e na Universidade de Évora (MA Artes Visuais/ Intermedia, frequência 2005-07). Expôs na World Stage Design (Cardiff 2013); integrou a equipa curatorial da IDBOX (representação Portuguesa PQ15) como cocoordenadora da Student section. É membro do IFTR Scenography Working Group, da OISTAT's Education Commission e do Space Design group; integra a direcção da APCEN desde Junho 2016. Colabora com o Visões Úteis desde 2009 como cenógrafa e figurinista para teatro, performance e intervenções na paisagem em contextos diferenciados de participação. Reside no Porto e interessa-se pela forma como os modos e as estratégias participativas podem mediar arte, real e ficção; concebe, dirige e desenvolve projectos que cruzam investigação, prática, produção e pedagogia nas artes visuais e performativas.

Biography

Inês de Carvalho is a scenographer and visual artist-educator trained at the Lisbon School of Theatre and Film (BA Theatre Design, 1998), the Slade School of Fine Art, (MFA Theatre Design, 2000), and Évora University (MA Visual Arts Inter- media, attendance 2005-07). Showed her work at the World Stage Design (Cardiff 2013); was part of the curatorial team for IDBOX (the Portuguese representation at the PQ15) as co-leader of the Student section. A member of the IFTR Scenography Working Group, OISTAT's Education Commission and Space Design group, she integrated APCEN's direction in June 2016. She collaborates with Visões Úteis since 2009 as a designer for theatre, performance and the landscape in differentiated contexts of participation. Currently residing in Porto, she is interested in how modes and strategies of participation can mediate art, life and fiction and develops projects that cross research, practice, production and pedagogy in the visual and performing arts.

HISTÓRIA E PERSPECTIVAS DO TEATRO EM COMU- NIDADES NA BAIXADA FLUMINENSE

Jorge Roberto Ribeiro Braga Junior (UNIRIO, BR)

As pesquisas sobre as diversas práticas teatrais existentes em espaços alternativos, sobretudo aquelas que ocorrem nas periferias, têm contribuído cada vez mais para o alargamento do campo da Pedagogia do Teatro no Brasil e em outros países. Termos como Teatro em Comunidades ou Teatro Comunitário (*Community theatre*), Teatro Aplicado (*Applied Theatre*) e Teatro para o desenvolvimento (*Theatre for development*), oriundos de publicações de língua inglesa, têm se tornado cada vez mais frequentes dentro da literatura nacional especializada no tema para descrever ou conceituar as práticas teatrais encontradas em espaços periféricos. Guenzburguer (2016) afirma que com a chegada de novas camadas sociais ao fazer teatral, surgem, também, novos modos de produção. Nesse sentido, faz-se necessário buscarmos entender sob quais lógicas esses modos operam.

Dentro da formação de novas epistemologias que possam dar conta das produções artísticas e culturais provenientes da periferia, um termo que vem ganhando destaque nas pesquisas internacionais, muito embora seu uso não seja consenso entre os pesquisadores brasileiros, é o de Teatro Aplicado. Para Tim Prentki (2009), consistiria em um amplo leque de práticas e processos criativos capazes de levar tanto os participantes quanto o público de suas produções a um contato com um teatro que lida com pessoas comuns, suas histórias, suas localidades e prioridades, que acontecem em espaços informais e lugares não-teatrais e possam ser relevantes aos interesses de uma determinada comunidade.

O percurso do teatro aplicado é descrito por Marina Henriques Coutinho (2012), tendo sua gênese nas diversas transformações ocorridas no teatro ocidental no século XX. Os grupos que tinham por característica principal a utilização de espaços não-convencionais como o Living Theatre nos Estados Unidos e artistas como Peter Brook e Jerzy Grotowski, na Inglaterra e na Polônia, respectivamente, são exemplos dessas transformações.

O teatro aplicado também possui estreita ligação com o teatro político, cujas influências remontam a Meyerhold, Stanislavski, Piscator e Brecht, e com as chamadas *community theater companies*, que têm sua trajetória impulsionada a partir do *desprezo ao mainstream* e da circulação dos seus espetáculos em áreas urbanas de baixa renda, vilas rurais, cidades industriais e condados. Os grupos buscavam se estabelecer nesses locais para explorar novas interfaces entre teatro e comunidade, sobretudo na Inglaterra.

No Brasil, também na década de 60, surgiram, com base na educação popular de Paulo Freire, grupos de teatro em sindicatos, centros educativos e em clubes operários como o MCP (Movimento de Cultura Popular) no Recife e o CPC (Centros Populares de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), importantes focos de resistência na

luta contra a ditadura militar.

Nos anos 70 e 80, crescem as práticas teatrais direcionadas a contextos comunitários e em espaços alternativos, ora envolvendo técnicas de participação direta com não-atores (Boal e o Teatro do Oprimido), ora por grupos com pessoas de classe média e/ou com colaboradores periféricos em bairros e comunidades periféricas no país. Nos anos 90 e 2000, surgem grupos vinculados a instituições do terceiro setor e a partir das políticas públicas possibilitadas pelo programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura.

Como vimos, o termo teatro aplicado não é uma unanimidade. Márcia Pompeu Nogueira (2008), utilizando o termo teatro em comunidades, afirma que esse tipo de teatro pode acontecer a partir de iniciativas diversas como as políticas públicas, as ONGs, os movimentos sociais, instituições religiosas, grupos de teatro ou mesmo por iniciativa independente de pessoas das comunidades. Segundo Coutinho (2012), um conceito comum a todas essas práticas seria a garantia de que as pessoas e comunidades possuem envolvimento direto com o processo criativo. Já para Viganó (2006), a prática teatral, por si só, já possibilitaria a construção de um senso de comunidade.

O teatro produzido na Baixada Fluminense¹ tem tido um crescimento tanto do ponto de vista quantitativo quanto qualitativo. Atualmente, circulam na região mais de vinte grupos com repertórios variados apresentando espetáculos em espaços públicos, privados e alternativos com objetivos e políticas diversos. Com número de indicações, premiações e participação cada vez mais intensa em festivais regionais e nacionais, os grupos da região têm se destacado não só no circuito off² mas também no *mainstream* com algumas temporadas relevantes em teatros da capital do estado do Rio de Janeiro.

No que se refere à pesquisa, no entanto, as fontes bibliográficas ainda são ainda muito incipientes. Para compreender a participação do teatro em comunidades no desenvolvimento do teatro da região, precisamos buscar informações acerca da história do teatro local. No entanto, há muito pouco registro sobre essas atividades. Não foi encontrada nenhuma outra pesquisa acadêmica, sem ser a do próprio autor, que

¹ A Baixada Fluminense integra a região metropolitana do Rio de Janeiro e segundo a SEDEBREM (Secretaria de Estado de Desenvolvimento da Baixada Fluminense e Região metropolitana), seria, composta pelos municípios de Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Magé, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados, São João de Meriti e Seropédica.

² O Festival Nacional de Teatro de Barbacena/MG, por exemplo, teve como vencedores na categoria melhor espetáculo grupos da região durante três anos consecutivos: *Ainda Aqui* (2015) da Cia Cerne de São João de Meriti, *Inimigo do povo* (2016) do Grupo Código de Japeri e *Borra* (2017) da Trupe Investigativa Arroto Cênico de Nova Iguaçu.

apresentasse uma história do teatro na região. Outros textos acadêmicos e demais pesquisas se limitam apenas à abordagem de determinados grupos ou de ações isoladas existentes no território³.

São escassas também as fontes que podem contribuir para a construção desse histórico. Durante o levantamento inicial realizado em 2006 que serviu de base para a pesquisa em forma de monografia de final do curso de tecnólogo em Produção Cultural, apenas um texto foi encontrado com a descrição de uma breve cronologia do desenvolvimento do teatro no território, escrito pelo ator e diretor de teatro Ediélio Mendonça, de Duque de Caxias, um dos mais importantes nomes desse cenário. Acrescida de levantamentos feitos pelo próprio autor à época, chega-se ao material que serve de apoio a essa análise.

Ao analisarmos o histórico existente acerca do desenvolvimento do teatro da região podemos traçar algumas relações entre as pistas deixadas pelos estudos do teatro aplicado e sua relação com as comunidades e as diversas ações ocorridas no território nos últimos anos. Antes da criação dos espaços públicos convencionais, a partir da década de 50, é nos clubes que o teatro em comunidades vai se desenvolver na Baixada Fluminense graças ao aumento da população de trabalhadores e a proliferação dessas formas de organização.

No território da Baixada, o teatro se desenvolveu de forma amadorística, inicialmente, nos anos 50, a partir de grupos que não possuíam espaço próprio para se reunir e que o faziam após o jantar ou aos finais de semana em um modo de organização muito próximo ao dos clubes. Essas organizações eram constituídas por uma mistura eclética de classes sociais e contavam com a contribuição de alguns artistas “consagrados” como Dercy Gonçalves para o teatro da região. Ainda sem a existência de um equipamento cultural, esses grupos se apresentavam nos palcos de clubes nas cidades que integravam a região. Devido à incipiência de equipamentos culturais em locais de periferia, as práticas teatrais costumam, de fato, ocorrer em espaços informais e lugares não-teatrais, assim como Tim Prentki afirmou.

Os anos 60 trazem o surgimento de grupos teatrais ligados aos clubes e a escolas, ou seja, em locais de encontro das comunidades locais. Havia a busca por renovação de espaços cênicos já que os palcos dos clubes já não contemplavam os anseios dos grupos. Acontecem os primeiros festivais de teatro amador e os colégios costumavam improvisar a estrutura (palco e platéia) que chegava a contar com a participação das comunidades adjacentes. Esse movimento impulsionou a criação de

espaços cênicos formais como o Teatro Armando Mello em Duque de Caxias junto à obra conhecida como o primeiro shopping da Baixada Fluminense. Por tratar-se de um espaço público, a prefeitura municipal de Duque de Caxias iniciou uma política cultural de patrocinar espetáculos com entrada franca com vistas à formação de plateia. Esta ação proporcionou a popularização do teatro na região o que aponta para um possível diálogo com a comunidade local.

Os anos 70 trazem o primeiro curso de teatro da Baixada (em Duque de Caxias) e aqui nota-se que o ciclo teatral parecia completar-se na região contando além da presença de atores, de organizações teatrais, do edifício teatral e da formação de platéia, a formação de novos atores. Na cidade de Nova Iguaçu é fundado o Teatro Arcádia em parceria com a Academia Iguaçuana de Letras. Este teatro vem a ter enorme relevância para a produção cultural do período fortalecendo o teatro da região. O Teatro Independente de Nova Iguaçu (TINI), surgido nesse local, caracterizado por ser: “um trabalho baseado na resistência, com temática de protesto que acreditava em uma representação espontânea, sem técnica, voltada para a importância do que se ia dizer.” (Boechat et al. p.41). Esse grupo realiza ações de popularização do teatro junto a escolas e favelas através de um teatro mais participativo. Há ainda registros de grupos de resistência no auge da ditadura militar que se apresentavam em galpões, escolas e clubes como o “Frutos da crise” da cidade de Nilópolis. Em 78 é inaugurado o SESC São João de Meriti e no mesmo ano o Espetáculo Sacos e Canudos do Grupo TAL torna-se o primeiro grupo da Baixada Fluminense a ganhar uma premiação nacional com o Prêmio Molière na categoria especial contabilizando mais de 12 mil espectadores em suas temporadas.

A década de 80 é caracterizada por um grande vazio teatral na região, devido aos altos índices de inflações o que repercutiu em menores investimentos. Muitos grupos, após o processo de redemocratização, foram desfeitos e muitos atores abandonaram a profissão. Na década seguinte acontece uma primeira explosão de grupos teatrais e as políticas culturais apresentam avanço na região com a abertura das secretarias municipais de cultura.

Na década de 2000, há um forte retorno dos festivais de teatro como o Encontrarte, o Baixada Em Cena, Festival de Teatro de Duque de Caxias, o que mobiliza a produção dos grupos locais. Na área da formação, é criada a primeira escola pública de teatro no município de Nilópolis e uma série de espaços culturais públicos e privados, inclusive, ligados ao terceiro setor são criados com oficinas/cursos de teatro a partir ou contando com grupos teatrais.

Na atual década, são sentidos os principais impactos das ações empreendidas nos 13 anos do governo de esquerda (Lula e Dilma) que

³ A Favela como palco e personagem, onde Marina Henriques se debruça sobre três grupos de teatro do estado do Rio de Janeiro, sendo um deles o Grupo Código localizado em Japeri, na Baixada Fluminense.

ficou caracterizado por uma série de mudanças significativas nas políticas públicas para a cultura. Um desses impactos é o adensamento dos grupos em comunidades da região devido à formulação do programa Cultura Viva e dos pontos de cultura a nível nacional, estadual e municipal. Isso, gerado, através do edital dos Pontos de Cultura em convênio do Ministério da Cultura, com a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, propiciou que a linguagem das artes cênicas pudesse estar em presente na maior parte dos Pontos de Cultura da região⁴. Esse adensamento se dá não só com a apresentação de espetáculos, mas também na circulação e no oferecimento dos cursos de formação.

Do ponto de vista dos temas abordados pelos grupos, há um retorno daqueles com forte crítica social de acordo com demandas locais. Há maior participação dos grupos da região em projetos de extensão de universidades públicas, a inserção de jovens no ensino superior em Artes Cênicas, intercâmbio com grupos e artistas da capital, financiamento de projetos através de leis de incentivo e de editais públicos e, principalmente, novas formas de organização como a Rede Baixada Em Cena.

A Rede Baixada Em Cena é um movimento que reúne 17 grupos de teatro da região em prol de objetivos comuns. Surgida como festival em 2008, após quatro anos e seis edições da mostra em cidades da região, passa a assumir a forma de rede onde os grupos que antes apenas se apresentavam passam a fazer parte da própria organização das ações. Nesse novo período, a rede começa a articular ações que gerassem maior visibilidade às produções artísticas locais. Entre 2016-2017, foram realizadas três edições da Mostra Baixada Em Cena em espaços culturais da capital do estado como as Bibliotecas Parque, o Teatro Glauce Rocha (a partir de conquista do Prêmio Cena Aberta, um edital da FUNARTE) e no Galpão Gamboa. Atualmente, o movimento Rede Baixada Em Cena é um movimento não só estético, mas também político a partir do reconhecimento de uma identidade territorial e que tem contribuído para diversas perspectivas para o teatro da região.

A rede é organizada sem hierarquia e sem a constituição de uma pessoa jurídica, através de reuniões mensais com os representantes dos grupos participantes e da divisão de equipes para o cumprimento das tarefas em um processo coletivo e colaborativo buscando um bem comum. A existência desse bem comum, o teatro, ajuda a compreender a rede sob o ponto de vista comunitário, onde esta comunidade não é composta apenas do conjunto de grupos participantes, mas também das comunidades locais, uma comunidade expandida, atravessada pelas questões teatrais.

⁴ Mais sobre isso em minha dissertação de Mestrado: Os Pontos de Cultura como espaços não-formais de ensino: práticas educativas na Baixada Fluminense (2014).

Considerações

Diversos fatores demonstram a relevância da pesquisa ainda em estágio inicial: a existência de espetáculos recentes que expressam, afora o forte teor político, a construção de uma estética própria e a identificação com os moradores dessas comunidades, a eclosão da Rede Baixada Em Cena que é, atualmente, um movimento que integra mais de uma dezena de grupos da região e que organiza uma série de ações, como mostras de espetáculos. Uma parcela significativa dos grupos possui direta ligação com os territórios de suas comunidades a partir de ações de formação, o que alimenta a hipótese de que essas práticas desenvolvidas pelos grupos teatrais em comunidades da Baixada Fluminense continuam a contribuir diretamente para o desenvolvimento do teatro na região.

Diante do levantamento do histórico do teatro na região, através de pesquisa realizada anteriormente e acrescida de dados atuais, e à percepção do tangenciamento destes processos pelas discussões comunitárias, fica explícita a importância de se aprofundar em pesquisa posterior a ligação do fazer teatral desses grupos com os conceitos de teatro em comunidades e conseqüente problematização do uso do termo.

Já é possível perceber, no entanto, as diversas relações que podemos estabelecer entre as alguns processos teatrais presentes no histórico do teatro da região e as questões comunitárias. O histórico do teatro na região aponta para, desde seus primórdios registrados, a organização dos seus modos de produção através das estruturas similares à organização de clubes, onde esses locais, que funcionavam como verdadeiros centros comunitários de cada cidade. Além da expansão para as escolas, a ação dos grupos de teatro amador que alcançavam e dialogavam com as comunidades, a relação do poder público com a comunidade local por meio da formação de platéia, a inserção de novos grupos oriundos do terceiro setor, a forte presença das artes cênicas nas organizações culturais comunitárias e a expansão da comunidade com a Rede Baixada Em Cena demonstram que essas relações mútuas entre comunidade e teatro podem ter se tornado fator preponderante para a construção e solidificação de um teatro da Baixada Fluminense.

Referências Bibliográficas

Braga; Ribeiro J. R. (2014), *Os Pontos de Cultura como espaços não-formais de ensino: práticas educativas na Baixada Fluminense*. Dissertação de Mestrado. Duque de Caxias, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Boechat, W. L. (et all) (2006), *(A) Cultura Teatral*. Trabalho de conclusão do curso superior de tecnologia em Produção Cultural. Nilópolis, Centro Federal de Educação Tecnológica de Química de Nilópolis.

Coutinho, M. H. (2012), *A favela como palco e personagem*. Petrópolis, RJ: DP ET Alii, Rio de Janeiro, FAPERJ.

Guenzburguer, G. (2016), *Teatro e Esfera pública: o olhar de Christopher Balme e alguns casos brasileiros*. In: Urdimento – Programa de Pós-Graduação em Teatro. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina Vol. 1, nº 26, (jul 2016) – Florianópolis, UDESC/CEART. p. 154-168.

Nogueira, M. P. (2008) *A opção pelo Teatro em Comunidades: alternativas de pesquisa*. In: Urdimento – Programa de Pós-Graduação em Teatro. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina Vol. 1, nº 10 (dez 2008) – Florianópolis, UDESC/CEART. p. 131.

Prentki, T. and Preston, S. (Orgs.) (2009), *The Applied Theatre Reader*. London and New York, Routledge.

Viganó, S. S. (2006), *As regras do jogo: a ação sociocultural em teatro e o ideal Democrático*. São Paulo, Hucitec, edições Mandacaru.

Resumo

O teatro presente em comunidades, como as encontradas na Baixada Fluminense, tem sido alvo de recentes pesquisas que envolvem diversos conceitos dentro do campo conhecido no Brasil como Pedagogia do Teatro. No entanto, esses conceitos permitem diversos desdobramentos que analisam e investigam procedimentos e metodologias que se enquadram na área de formação artística local com conexão com o viés educativo. O presente trabalho apresenta um panorama da prática de grupos teatrais localizados na Baixada Fluminense, região metropolitana do estado do Rio de Janeiro considerada uma das mais pobres do país, à luz de referencial bibliográfico da área reconhecida no Brasil como Teatro em Comunidades e no exterior como Teatro Aplicado (applied theatre).

Palavras-chave: teatro aplicado, teatro comunitário, pedagogia, baixada fluminense.

Abstract

Theater made in communities, such as those found in the Baixada Fluminense, has been the subject of recent research involving several concepts within the field known in Brazil as “Pedagogia do Teatro.” However, these concepts allow several thoughts that analyze and investigate procedures and methodologies situated within the area of local artistic training in connection with educational methods. This essay presents an overview of the practice in theater groups located in the Baixada Fluminense, which is considered one of the poorest neighborhoods in Brazil. The work is based on a bibliographical reference of the area recognized in our country as Theater in Communities, and abroad, as Applied Theater.

Keywords: applied theatre, community theatre, pedagogy, periphery

Biografia

Ator, produtor, professor, pesquisador e um dos fundadores do Grupo Código. Doutorando em Artes Cênicas (UNIRIO), Mestre em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas (UERJ), Especialista em Produção Cultural (IFRJ), Tecnólogo em Produção Cultural (IFRJ) e Licenciado em Geografia (UFF). É professor do curso técnico em Eventos da FAETEC e um dos articuladores da Rede Baixada Em Cena.

Biography

Actor, producer, professor, researcher and one of the founders of Code Group. Doctorate in Performing Arts (UNIRIO), Master in Education, Culture and Communication in Urban Peripheries (UERJ), Specialist in Cultural Production (IFRJ), Technologist in Cultural Production (IFRJ) and Graduate in Geography (UFF). He is professor of the technical course in Events of FAETEC and one of the articulators of Rede Baixada em Cena.

NA FÁBRICA (PROJECTO DE CRIAÇÃO TEATRAL COM A COMUNIDADE) - PARTILHA DE UM PROCESSO¹

Manuela Ferreira (PT)

¹ Advertência: O lugar de onde parto para partilhar de forma breve o Projeto de Criação Teatral com a Comunidade NA FÁBRICA (doravante PCTCNF), é o de diretora artística-encenadora. Este olhar sobre a minha própria experiência de criação não está imune a contaminações de subjetividades várias. É, justamente, essa a posição que me proponho valorizar, a do sujeito que vivenciou uma experiência do lado de dentro do processo de criação e da concretização deste em objeto artístico. Uma leitura subjetiva, que redescreve uma trajetória de criação. Perante este contexto específico, parece-me coerente defender durante a redação deste texto, um discurso na primeira pessoa do singular de forma a salvaguardar uma natural proximidade afetiva, sem o prejuízo de desvirtuar uma expressão mais intuitiva e criativa, mas sempre procurando não descuidar a execução de organizar conteúdos e procedimentos de maneira a auxiliar a sua visualização, análise e transmissão.



O espetáculo Na Fábrica teve como ponto de partida a memória de um lugar, uma antiga fábrica têxtil [Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Thyrsó, doravante FFTST].

Tudo começou no ano de 2009², quando durante um processo de criação, eu e uma equipa de artistas ocupámos uma das salas anexas ao antigo salão da tecelagem. Na altura, a nave da antiga Fábrica de Santo Thyrsó era uma nostálgica ruína de tempos idos. Ao deambular pela imensidão daquele espaço vazio, onde se podia ouvir o som dos próprios passos, o silêncio enchia-se de nomes, ecos, histórias e lugares mudos. Muito naturalmente, alguns episódios daquele passado foram sendo partilhados por antigos operários e outras

vozes. Um conjunto de subtis impressões que nasceram da escuta deste lugar, ficou guardado numa espécie de arquivo silencioso, na sombra, até que um dia decidi olhá-lo à luz do dia³. Juntei um grupo de colaboradores e começámos o trabalho. Conversámos com antigos trabalhadores da fábrica. Olhámos objetos, fotografias, vasculhámos arquivos, tocámos afetos, guardámos segredos. Aos poucos, pontas soltas dos delicados fios da memória começaram a tecer uma teia comum. Lembranças que se cruzam, nomes que se repetem, vozes que se completam. Convidámos a juntarem-se a um coletivo criativo, pessoas da comunidade, e com elas construímos memória de carne e osso.

Cartografar memórias

[A vida não é a que alguém viveu, mas a que cada um recorda e como a recorda para contá-la.](#)

[Gabriel Garcia Márquez in *Viver para contá-la*](#)



Desde o início percebi que me interessava aceder à memória daquele espaço [Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Thyrsó, doravante FFTST] a partir dos testemunhos das pessoas que o habitaram. Sempre recusei colecionar vestígios do passado à procura de uma história fiável e única. Interessava-me, antes, a forma como os acontecimentos nele vividos eram recordados. Desenhava-se, assim como um princípio metodológico, o encontro com o passado protagonizado pelos indivíduos e pelo arquivo pessoal de cada um. Esta metodologia, próxima da história oral⁴ servia o propósito de recolher material dramático capaz de recontar uma narrativa pertencente a um lugar e respetiva comunidade. Assim, este projeto performativo iniciou-se, de uma forma mais operativa, pela recolha de depoimentos junto de ex-trabalhadores da FFTST.

² Em 2009 fui convidada pelo Município de Santo Tirso a encenar o espetáculo “Os Aguadeiros” que integrava a participação de vários grupos da cidade. Para garantir uma maior proximidade com a comunidade foi feita uma residência artística que teve lugar num dos espaços da antiga Fábrica de Santo Thyrsó, na altura em franca degradação.

³ Em junho de 2012, desenhei uma proposta do projeto NA FÁBRICA que foi apresentada ao Município de Santo Tirso que aceitou ser o promotor do projeto.

A instabilidade e inexatidão da memória expressam-se de formas diversas por cada um dos intervenientes. Relatos emocionados, cronologias afetivas de acontecimentos marcantes, documentos íntimos e histórias romanceadas, que põem de lado a possibilidade de serem olhados como um conjunto de factos fixos e incontestáveis. Aqui não importa se foi assim que aconteceu importa, sim, se a memória narrada desperta, envolve e transforma quem a conta e abre caminho para o imaginário dos ouvintes. Gonçalo M. Tavares, em *O Atlas do Corpo e da Imaginação*, fala em “memória baralhada” e “memória imprevisível”, sublinhando que “na memória que trabalha diretamente com o imaginário o que importa não é tanto a veracidade, mas a intensidade” (Tavares, 2013: 374).

Aqui cruzam-se a memória, a história e a ficção, um contexto que favorece a criação teatral e o poder performativo das narrativas pessoais que, ao mesmo tempo, contam o coletivo. De acordo com Pollock (2008), “o indivíduo é um narrador que conta a sua versão de uma narrativa pré-existente pertencente a uma determinada comunidade” (p. 123)⁵.

A recolha destas memórias seguiu um percurso que se aproxima da prática cartográfica – um método de pesquisa que se define durante o processo, que “pressupõe uma reversão metodológica na qual o caminhar na pesquisa antecede a definição de metas a serem alcançadas” (Lieberman & Lima, 2015: 123). Este *modus operandi* expandiu-se, contaminando todo o processo de criação que se seguiu à seleção dos conteúdos dramáticos; no trabalho de cocriação com a equipa artística onde se incluem os intérpretes não profissionais e na articulação com a comunidade/público e entidades promotoras. Uma cadeia de eventos que conduz à estrutura final do espetáculo, que descreve um processo não-linear de descoberta de conteúdos conceptuais e emocionais moldados e destilados numa forma.

⁴ A história oral é uma metodologia de pesquisa que consiste em realizar entrevistas gravadas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspetos da história contemporânea.

⁵ Tradução realizada pela autora.

A estrutura do espetáculo

A estrutura do espetáculo *Na Fábrica* desenha-se em nove quadros cénicos (I. Telefonista; II. Regulamento; III. Tecedeira; IV. Escritório; V. Perfume; VI. Tear; VII. Coro; VIII. Sábado; IX. Festa), que têm lugar em nove espaços distintos da nave cultural da Fábrica Santo Thyrsó, antigo salão de tecelagem da FFTST. Esta organização em quadros surge da intenção dramaturgicamente de criar um paralelo com o tempo e o espaço não-lineares da memória. O espaço de representação é redefinido ao longo do espetáculo, que o público acompanha numa trajetória deambulatória, como se viajasse pelos diferentes lugares da memória, que se sucedem como evocações imprevisíveis. Esta montagem cénica define-se pela descontinuidade narrativa, fazendo ressaltar a natureza fragmentária do ato de recordar que se expressa em saltos, cortes abruptos e tempos que se sobrepõem.

A dramaturgia

Na Fábrica é um arquivo em forma de espetáculo. No meu entender trata-se de um arquivo aberto com um olhar ao mesmo tempo no passado e no presente, capaz de ser relido e atualizado, numa constante reapropriação criativa de um património coletivo. Uma forma de expressar uma identidade, criando formas de envolvimento e participação de uma comunidade, reconectando-a com o seu passado, numa experiência renovável capaz de gerar novos recursos e afetos no presente e para o futuro. Aqui o teatro apresenta-se como meio de interpretar heranças intangíveis, como a memória, dando-lhe uma forma e um corpo. É a partir da interseção de três eixos, na sua relação com a memória, o **ESPAÇO**, a **ESCUITA** e o **ENCONTRO** que nascem e se desenvolvem as linhas dramaturgicamente do espetáculo.

O espaço

Na Fábrica é um *site-specific*. Nasce da memória de um lugar que, como já tive oportunidade de referir é efabulada, inicialmente, por mim mesma e depois em diálogo com as memórias pessoais de cada um dos ex-trabalhadores. Este será também o lugar da ação – o palco onde habitará uma coleção de testemunhos vivos que contam e inventam História, cultura e biografia. Não terá sido de todo ingénuo o convite feito aos participantes, após o primeiro encontro de grupo, em que se fez uma visita à nave cultural (espaço renovado do antigo salão de tecelagem), assim como a outros lugares da antiga fábrica ainda em ruínas.⁶ Uma experiência de apropriação do espaço, documento tangível onde se pode voltar e habitar, em que as memórias descritas se traduzem num corpo que age e dialoga com a materialidade da arquitetura e dos objetos. Aqui o espaço funciona como uma espécie de “mnemónica da memória”. Nesta visita guiada cada um redescobre gestos, formas, ações, imagens e sons. Uma experiência sensorial que desperta outras formas de perceção e reativa um imaginário. E olhando estes documentos, ruínas e vestígios, “construímos histórias, relacionamos o nosso olhar com as nossas experiências e conexões que vemos e imaginamos” (Pearson & Shanks, 2001: 157). Este diálogo com o espaço estimula diversas formas de narrativa – “factual e ficcional, histórica e contemporânea, criativa e analítica” (Pearson & Shanks, 2001, 159). Tempos e espaços que se interpenetram e justapõem, cuja função dramaturgicamente não é construir uma história, mas sim articular um universo conceptual específico próximo da fenomenologia da memória.

A escuta

Tendo em conta que este processo de criação não tem como ponto de partida um texto ou até mesmo um guião pré-definido, fundando-se, fundamentalmente, no material das recolhas, obriga o encenador a uma cuidada e permanente atenção à forma como olha para similaridades e potenciais conexões e relações entre os diferentes materiais. Uma competência que aqui denomino de capacidade de escuta. Escutar o outro, escutar a intuição, escutar as ideias e as imagens emergentes, atmosferas, padrões e recorrências. No processo de recolha de testemunhos, escutar aquilo que alguém tem para nos dizer trata-se de um “trabalho de relação”, como refere Alessandro Portelli (2010) onde entrevistador e entrevistado, dialogam e são cocriadores de uma memória partilhada.

*Trata-se assim de uma fonte relacional, na qual a comunicação acontece sob a forma de uma troca de olhares (entre/vista), de perguntas e de respostas, não obrigatoriamente unidirecionais. A ordem de trabalhos do historiador cruza-se com a ordem de trabalhos dos narradores: aquilo que o historiador deseja saber nem sempre coincide com aquilo que as pessoas entrevistadas desejam contar (Portelli, 2010)*⁷

⁶ <http://www.nafabrica.pt/tag/recolha/> (10 out.|Fábrica).

⁷ Tradução realizada por mim.

Da mesma forma se poderá falarw de uma dramaturgia construída em relação, onde se colocam em jogo vários domínios da memória – a memória do passado, inscrita nas vivências dos ex-trabalhadores, a memória que se constrói ao longo do processo de trabalho e que se atualiza no presente na relação e intercâmbio de referências entre todos os intervenientes que compõem a equipa artística e a matéria ou memória poética que é resultado da experiência de um fazer teatral.

O encontro

Acredito num teatro que se apresenta como o veículo para o encontro entre as pessoas, ao serviço do questionamento sobre as vidas humanas, as suas histórias, os seus modos de existir e suas formas de fazer.

Este projeto pretendeu defender uma proposta artística que nasce das noções interativas, conviviais e relacionais, que Bourriaud (2009) apelidou de “arte relacional”. Assim, o processo de trabalho previu a presença da comunidade, recorrendo a várias estratégias de proximidade: o contacto com os vários ex-trabalhadores, durante o período de pesquisa e recolha; a integração no espetáculo, de intérpretes não-profissionais da comunidade; e a colaboração de várias entidades da cidade na produção do espetáculo, como é o caso do Grupo Coral e do Restaurante Tirsense (que apoiou a preparação da ceia servida no final do espetáculo).

Esta lógica de propagação e contaminação da comunidade cria uma rede de diferentes grupos e públicos associados ao projeto. Uma espécie de “feito comunitário” que se traduz numa coletividade de espectadores participantes. Chegado o momento do espetáculo, este mesmo público é convidado a habitar a cena, deambulando por um espaço, ao mesmo tempo real e ficcional, misturando-se com os intérpretes e dialogando com memórias que pertencem a um património comum. No final do espetáculo, atores e espectadores partilham uma ceia que se torna numa reunião de amigos, de cúmplices, materializando a sensação de comunidade que nasce da escuta dos outros pares – falando das suas coisas, mostrando as suas recordações e mostrando-se a si mesmos.

Um arquivo⁸

No âmbito do meu Trabalho de Projeto integrado no Mestrado em Artes Cénicas pela Universidade Nova de Lisboa, elaborei *Um Arquivo* online (<http://www.nafabrica.pt/>) que coloca à disposição do visitante uma coleção de documentos composta por uma extensa quantidade de registos digitais que inclui vídeo, áudio, imagem e texto que pretende dar a ver a memória deste processo de criação teatral.

Ao longo dos diferentes períodos do trabalho, diversos materiais, conteúdos e documentos de diferentes naturezas emergem - uma espécie de arquivo em trânsito, em permanente transformação. Neste arquivo propõe-se refletir, analisar e experimentar formas de preservar e partilhar este percurso de criação. Aqui arquivar também remete para uma prática de apropriação de memórias pessoais e coletivas e sua manipulação, transformando-as em novas formas de expressão, sentidos e ficções. O espetáculo *Na Fábrica* apresenta-se como um exemplo paradigmático deste tipo de arquivo. Durante o processo de criação, a dinâmica criada na estreita colaboração com os vários intervenientes baseou-se numa reinterpretação e releitura das memórias armazenadas no arquivo pessoal de cada um.

Durante as tarefas de guardar, conservar e indexar os vários materiais que compõem este *Um Arquivo*, colocaram-se em diálogo vários planos da memória – os testemunhos dos vários colaboradores que contam trajetórias pessoais cujas recordações se tornam portadoras de sinais importantes, normalmente omitidos pela História; a produção poética daí resultante que é o próprio espetáculo *Na Fábrica*, que devolve,

num tempo e espaço renovados, a memória de uma comunidade; e este *Um Arquivo*, que organiza e pretende tornar acessível estas narrativas pessoais, históricas e poéticas. Trata-se, portanto, de um arquivo com vários arquivos dentro, lembrando as múltiplas relações entre memória e contemporaneidade, bem como o papel do teatro na intervenção e participação cívicas e no desenvolvimento da consciência social. Esta forma de fazer e “escrever” teatro que dá voz a outras vozes, abre também o entendimento de uma outra forma de escrita da História [defendida pelas metodologias da História oral] e da sua apropriação enquanto possibilidade democrática.

⁸ *Um Arquivo* é um arquivo digital online [<http://www.nafabrica.pt/>] de acesso livre. Coloca à disposição do visitante uma coleção de documentos associada ao PCTCNE. É composto por uma extensa quantidade de registos digitais que inclui vídeo, áudio, imagem e texto. O menu de navegação está dividido em duas partes. Uma delas apresenta os nove quadros cénicos do espetáculo “Na Fábrica” (I. Telefonista; II. Regulamento; III. Tecedeira; IV. Escritório; V. Perfume; VI. Tear; VII. Coro; VIII. Sábado; IX. Festa), cujos menus dropdown apresentam os conteúdos organizados pelas seguintes etiquetas: vídeo, áudio, fotos, textos, notas de encenação, desenhos, objetos, textos de apoio e imagens abertas. O visitante poderá, assim, aceder a todos os documentos relacionados com cada um dos quadros cénicos do espetáculo – vídeo (vídeo do espetáculo; vídeo das recolhas; vídeo de cena); áudio (áudio das recolhas e áudio de cena); fotos (fotos do arquivo da FFTST e fotos de ensaios); textos (textos de cena e outros); objetos (adereços de cena; figurinos; elementos cenográficos; e outros). Os textos de apoio e as imagens abertas são documentos que nascem durante o processo de criação de *Um Arquivo* e que pretendem preencher os lugares vazios que a restante documentação deixou por contar acerca do processo de criação do espetáculo “Na Fábrica”. Os textos de apoio têm

uma função mais descritiva e argumentativa (denotativa) e as imagens abertas um teor mais poético e subjetivo (conotativo). A outra parte do menu de navegação diz respeito a conteúdos genéricos, divididos pelas categorias – Manual de Visitante (onde se apresentam os conteúdos do site e sugestões de navegação); Na Fábrica (dedicada à apresentação do PCTCNF); Espetáculo (inclui os registos vídeo do espetáculo e materiais de divulgação); Recolhas Vídeo + Audio (onde se encontram compilados todos os documentos audiovisuais referentes às entrevistas realizadas com os ex-trabalhadores da FFTST durante o período de recolha de testemunhos); Bio Manuela Ferreira (diretora artística e encenadora do PCTNF e criadora deste arquivo); Extras (documentos diversos); Visitantes (espaço reservado a convidados ou outros interessados a contribuir para a expansão deste arquivo a partir da leitura e interpretação dos conteúdos que o compõem). O site dispõe também de um campo de pesquisa, de forma a facilitar a navegabilidade ao visitante. Este *Um Arquivo* foi criado para dar a ver a memória de um processo de criação teatral, colocando em diálogo variadas linguagens de registo – o vídeo, o áudio, a fotografia, a escrita e o desenho. Perante os conteúdos que aqui são disponibilizados, cabe a cada visitante escolher as variadas formas e atitudes de o consultar e descobrir. À semelhança do que Eco (1987) sugere como a “função ideal de uma biblioteca”, este Um Arquivo poderá ser “como a loja de um alfarrabista onde se podem fazer verdadeiros achados” através “do livre acesso aos corredores das estantes” (p. 29).

Referências Bibliográficas

- Bogart, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba Editorial.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Eco, U. (1987). *A biblioteca*. Viseu: Difel.
- Liberman, F., & Lima E. (2015). Corpo de Cartógrafo. In www.interface.org.br, n.º 52, vol. 19, janeiro/fevereiro de 2015. Disponível em: <http://interface.org.br/wp-content/uploads/2015/02/52.pdf>
- Pearson, M., & Shanks, M. (2001). *Theatre/Archaeology*. London: Routledge.
- Pollock, D. (2008). Moving histories: Performance and oral history. In T. C. Davis (Ed.), *Performance studies* (pp. 120-131). Cambridge: Cambridge University Press.
- Portelli, A. (2010). Un lavoro di relazioni: Osservazioni sulla storia orale. In “www.aisoitalia.it”, n.º 1, janeiro de 2010. Disponível em: <http://www.aisoitalia.it/wp-content/uploads/Alessandro-Portelli-Storia-orale-un-lavoro-di-relazione.pdf>
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide: Caminho.

Resumo

Na Fábrica é um espetáculo que nasce da vontade de dar a ver e dizer, o património poético que sobrevive num dos espaços da memória da cidade de Santo Tirso – a antiga Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Thyrsó, espólio arquitetónico, cultural e social de referência incontornável. Enquanto objecto artístico *Na Fábrica* situa-se no território das linguagens performativas, cujos materiais e conteúdos resultam de uma metodologia e processo de trabalho de pesquisa, próximo de um exercício documental. Uma recolha, que se centrou no lado humano das gentes que habitaram e trabalharam neste espaço fabril que, com as suas recordações se tornam portadoras de sinais importantes, normalmente omitidos pela História. Testemunhos vivos que contam e inventam História, cultura e biografia. Pelas suas características este projecto pretende problematizar as múltiplas relações entre memória e criação artística, bem como o papel da experiência teatral, na intervenção e participação cívicas no desenvolvimento da consciência social.

Palavras-chave: memória, criação artística, comunidade

Abstract

Na Fábrica is a show that is born from the desire to share the poetic heritage that survives in the memory spaces of the city of Santo Tirso - the old Spinning and Fabrics Factory of Santo Thyrsó, which architectural, cultural and social estate is essential reference. While artistic object *Na Fábrica* is set in the territory of performative languages, whose materials and content are the result of a methodology and research work process, near a documentary exercise. A collection, which focused on the human side of the people who lived and worked in this factory space, with its memories become carriers of important signals, usually omitted by history. Living witnesses who tell and invent history, culture and biography.

Due to its characteristics this project aims to discuss the multiple relationships between memory and artistic creation, and the role of the theatrical experience, intervention and civic participation in the development of social consciousness.

Key words: memory, artistic creation, community

Biografia

Manuela Ferreira É nascida no Porto, 1973. Vive em Guimarães. É encenadora e dramaturgista. Exerce atividade na pedagogia do teatro. Concebe e orienta oficinas para diferentes grupos e contextos de formação. Também tem programado e coordenado vários projetos educacionais. Destaca-se o trabalho que desenvolve na área do Teatro com a Comunidade - uma das temáticas centrais gira em torno da memória e do património pessoal enquanto pontos de partida na construção de ficções dramáticas.

Biography

Porto, 1973. Lives in Guimarães. She is a stage manager and playwright. It exerts activity in the pedagogy of the theater. It designs and guides workshops for different groups and training contexts. It has also programmed and coordinated various educational projects. The work he develops in the area of Theater with the Community stands out - one of the central topics revolves around memory and personal heritage as starting points in the construction of dramatic fictions.

PERIFÉRICO, PEDAGÓGICO E UNIVERSITÁRIO: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA NO PROGRAMA DE TEATRO EM COMUNIDADES

Phellipe Azevedo (UNIRIO, BR)

Eu sou o Phellipe Azevedo de Souza. Sou de Lucimar Azevedo de Alvarenga, que foi doméstica e não terminou o ensino médio. Sou de Eronildo Pereira de Souza, que foi motorista de ônibus e terminou o ensino médio. Hoje moro no morro da Providência, a primeira favela do Brasil. 30 anos. Mas sou cria¹ da favela do Caju, especificamente da Manilha. Se você jogar no Google “favela do Caju”, só aparecerá imagens de policias vestidos de preto, imagem de cima do Caju ou cemitério. Isso, existe um cemitério dentro do Caju que é considerado um dos maiores da América Latina. Porém, essa história de morte já foi muito contada. Preciso narrar uma nova história como cria do Caju. Minha mãe sentada no sofá. Televisão ligada na novela. Eu sentado na cadeira do computador, do lado do sofá. Uma amiga me manda uma mensagem: “Parabéns, meu calouro”. Entro no site de classificação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), meu nome estava lá.

Eu - Mãe, eu passei.

Mãe - O que?

(Eu olho para ela. Ela está chorando. Me abraça. Eu choro. Choramos. Pulamos na sala, que tem 7 metros quadrados. Favela do Caju. Felicidade.)

Chegar à universidade pública era uma determinação. Em algum momento eu tinha a certeza que pertenceria àquele espaço. Só não sabia que demoraria. E que o processo para chegar naquele lugar me dominaria com o sentimento de “emburrecimento”, apesar de toda sagacidade que acreditava ter. Foram 4

anos de diversas listas e nunca encontrar meu nome na lista dos aprovados do vestibular. Então, quando apareceu o meu nome na listagem de aprovados, parecia que era um milagre. Mas ainda não tinha caído a ficha de como ia ser quando eu entrasse.

Em algum momento no primeiro semestre achei que todos eram iguais e que era fácil estar ali. E aquela vergonha de pertencer à favela parecia querer voltar. Na adolescência, dizia morar em São Cristóvão (bairro vizinho do Caju), por vergonha de morar na favela. Na minha turma, quase não tinha favelado ou pobre e apenas dois negros. Tudo era novo, havia a sensação ilusória de “basta lutar que tudo se resolve.” Porém, minha identidade cultural ia se perdendo aos poucos. Os diálogos eram pautados no mercado teatral elitista. Até que no respiro de uma aula de expressão corporal, de uma professora substituta, a turma foi assistir o espetáculo “Qual é a nossa cara?”, da Cia. Marginal², com o intuito de dialogar com a aula. A professora afirmou que era um trabalho que tinha conexão com a aula. Aquele respiro de ver a Cia. Marginal no palco da UNIRIO foi transformador. Eles falavam da favela da Maré - Nova Holanda, mas eu ouvia as histórias do Caju, da minha rua C. A minha rua estava materializada ali, num dos bairros mais ricos do Rio de Janeiro. Eu estava no palco. Mas aquela noite foi uma faísca do que precisa se estabelecer com a universidade. Foi apenas um dia, um dia EXTRA. Ainda não tinha a clareza do que foi aquele dia, mas aquilo não tinha que ser extra, tinha que ser rotina.

¹ “Cria” é um termo popular que é utilizado para designar o lugar de origem de uma pessoa. Normalmente utilizado por moradores de favelas. Exemplo: Renata é cria da favela da Providência.

² A Cia Marginal é um grupo teatral, nasceu em 2006, de um encontro entre artistas de diferentes origens, formações e experiências, que descobriram no teatro e no fazer coletivo a sua forma mais potente de atuação no mundo. O grupo já produziu quatro espetáculos - Qual é a nossa cara? (2007), Ô,Lili (2011), In_ Trânsito (2013) e Eles não usam tênis naique (2015).

Durante toda a minha trajetória acadêmica um questionamento não saía da minha cabeça: essa universidade é para mim? E exatamente por sempre duvidar que precisei escrever o meu trabalho de conclusão de curso *“Periférico, Pedagógico e Universitário: um diálogo do aluno favelado com a universidade”*. A artista Grada Kilomba (2016) escreveu no poema “Enquanto eu escrevo” que ela precisa escrever porque ela está inserida numa história de silenciamento. Que ela escreve por obrigação para se encontrar. E que ela se torna a autora e a autoridade da sua própria história. E assim como Kilomba eu preciso contar a minha história.

“Hoje acordei às 7h da manhã ao som dos tiros que anunciavam mais um dia de operação policial na Maré. Infelizmente esta situação tem sido cada vez mais constante não só na Maré, como em outras favelas do Rio de Janeiro. A primeira vez que lembro ter passado por isso foi aproximadamente em 1991. Eu ainda era criança e lembro que tive que me esconder na casa da vizinha, pois minha mãe e meu pai trabalhavam na hora do confronto. Nessa operação, a justificativa dada era caçar e matar o dono do tráfico. Hoje, o tema usado pra justificar as operações é atrelado a guerra às drogas. É importante frisar os prejuízos gerados pelas mesmas que deixam rastros irreparáveis. Como o da vizinha preta que acabo de ver, arrasada indo encontrar o corpo do seu filho preto morto no chão de uma das ruas. Hoje estou escrevendo este texto no ônibus, pois mesmo correndo risco de morte, tive que atravessar o confronto e chegar à universidade. Na minha casa todos me questionavam porque eu não ficava em casa. (...) Infelizmente, contar mais uma vez esta realidade não é motivo ou justificativa para falta. É que ontem percebi que alguns diálogos para aquela instituição são como dialetos e não são passíveis de serem

ouvidos e compreendidos. Ontem, eu tive um embate com o professor da disciplina X, no qual eu tinha que convencê-lo que produzir um trabalho sobre racismo numa universidade que tem seus banheiros pichados de “preto fede” foge dos temas abordados pela disciplina e impede o trabalho de ser avaliado como um trabalho acadêmico. Para ele, branco, foi uma perda de tempo e o que se lia foi um desabafo. Ano passado, eu comecei a fazer terapia, pois tinha medo de estar entrando num processo depressivo. Numa das consultas a analista branca, afirmou que eu não era negro e afirmava sofrer racismo por ser loira e branca dos olhos azuis. Eu tive a paciência de explicar o porquê de que eu sou negro e porque ela não sofre racismo. Obviamente, isso acabou com a minha abertura e me silenciou nas duas últimas consultas que fui. Ontem, um amigo branco, favelado que acompanhou minha discussão com o professor me enviou esta mensagem: ‘Eu te amo. E acho que você é uma inspiração pra mim. É uma das pessoas mais inteligentes que tenho o amor e o privilégio de estar pertinho. Te amo muito’. Minha resposta a ele foi direta: ‘Obrigado, estou bem. Foi bom falar com você’. Fiquei puto com a escolha branca que ele fez, mas nada novo sob o sol. Me faz lembrar da cena que vi a atriz Thais Araújo fazer na qual ela diz em outras palavras que: “Eu até quero acreditar que viverei num mundo que pretos e brancos andam e se olhem como irmãos, mas eles não ouvem nem quando a gente grita. Eles arrancam nossas peles como se fossem couros de cobras peçonhentas. Pegam nossos corações e pisam até que doa a ponto de não sentirmos mais. Reduzem nossos sonhos a silêncios eternos e pegaram nossas coroas e fizeram de lixeiras pra gente acreditar que este é o mundo que nos cabe. Mas eu estou aqui e eu não preciso gritar porque minha presença é o que eu sou e diz que eles sempre estarão errados”. O texto não é exatamente isso, mas é o que eu escreveria hoje. Hoje, durante a troca de tiros, meu marido preto me abraçou, minha amiga preta que mora comigo me abraçou, minha mãe que ainda é parda me chamou pra almoçar e disse pra eu passar na casa dela que é embaixo da minha, pra gente jantar minha comida preferida. O que quero dizer com isso tudo? Não importa se foi ontem, hoje ou amanhã, o racismo mata e sempre matou e quando não nos leva pra vala, ele faz parecer que toda nossa história sempre esteve ou caminha pra vala. Quero com isso mostrar uma narrativa que não é a superficial criada pelos brancos, quero dizer que em meio a tanta violência na nossa história, existe amor como da minha mãe, dos meus amigos e do meu amor. E que todas as tentativas de apagar a carne negra da história é e serão frustradas, pois sempre haverá um negro levantado e tecendo outras narrativas do que é contada pelo branco. (Postagem na rede social Facebook feita por Wallace Lino, 2017.)

Início com a escrita de Wallace Lino: ator da Cia Marginal, professor de teatro, diretor do Grupo Atiro e Coletivo Paralelas³, meu amigo de trajetória universitária e artística, favelado, negro, gay e a referência acadêmica mais importante para minha permanência no mundo universitário. A sua luta, sua fala, seu corpo, sua presença, ele. Ele foi a desconstrução de muitos pensamentos antigos e o impulso para o posicionamento de muitos estudantes da Escola de Teatro da UNIRIO. A universidade tem como um dos seus pilares a produção de conhecimento. Portanto, a trajetória acadêmica e toda a produção de conhecimento de Wallace foram necessárias para os indivíduos periféricos e a própria universidade. Diversos estudantes universitários comentaram no post do Facebook do Wallace Lino, exaltando o seu saber e apontando a importância de sua presença e de sua fala nas disciplinas em que foram colegas de turma. Os seus questionamentos e apontamentos a partir de sua vivência como favelado foi formador e transformador. É importante nomear os indivíduos do presente e dizer sobre sua trajetória e sua voz. Precisa-se buscar visibilidade do que acontece no presente das trajetórias periféricas, para essas histórias não caírem no esquecimento. O registro da memória contra o esquecimento é parte fundamental desse trabalho.

O esquecimento é uma ferramenta que corrobora para que as estruturas sociais se mantenham sem nenhum questionamento ou autocrítica. O professor e pesquisador Marcelo Soler no livro *Teatro Documentário: a pedagogia da ficção* problematiza o esquecimento na sociedade: “O esquecimento passa a ser algo socialmente aceito e generalizado.” (Soler, 2010: 29) Mas como materializar essa memória para não cair no esquecimento? Dentro da universidade, muitas histórias de grupos sociais populares não são contadas ou debatidas.

As trajetórias são múltiplas e afirmar a homogeneidade de tais histórias é ajudar a permanência de uma cultura menos diversificada. Quero ver no teatro os nossos pagodes, nossos becos e vielas, nossas lajes, nossas ruas e nossas cervejas.

Historicamente o espaço acadêmico é um lugar que por muito tempo foi negado ao pobre. A presença do favelado e periférico dentro desse espaço ainda é uma resistência. Não é orgânica a sua presença na universidade. Como estar num lugar que não te acolhe e não te quer lá? Como posso existir nesse lugar? Como as histórias dos meus pares não desaparecerão? Segundo Marcelo Soler, a escolha de uma memória está ligada a negação de outra. Ele também aponta que a seleção de momentos históricos está interligada à preservação dos ideais de uma classe dominante. Ele atenta para que se dê atenção para a seleção dessas memórias que fortalecem o discurso da classe dominante.

Por décadas a universidade se mantém, com pequenas exceções, com a mesma prática pedagógica. Ela permanece por um longo tempo com a mesma seleção de memória nas discussões em sala de aula. A memória propagada na universidade ainda é eurocêntrica e elitista. Quais as seleções de memória que foram feitas anteriormente? Quais as seleções de memória que permanecem? Quais são as seleções de memória do curso de teatro da UNIRIO, por exemplo? E quais as seleções de memórias que preciso materializar? Essa é minha seleção de memória.

³ O Coletivo Paralelas, formado por 8 atores/professores, surgiu em 2015 dentro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, com o compromisso de abordar temáticas sobre problemas cotidianos que muitas vezes nos passam de forma pouco perceptível ou pouco questionável. Esse compromisso está aliado a uma pesquisa baseada em questões como: o jogo teatral enquanto veículo de construção cênica; a busca por espaços não-conventionais de produção artística; e o processo colaborativo – entendendo esse último como um trabalho de horizontalidade na criação cênica, no qual os atores pensam direção, concepção e dramaturgia.

Narrador – Noite de verão. Um prédio todo lilás. Em frente ao prédio tem um bar/restaurante e a rua está movimentada. A luz do poste é amarelada. Motos passam com frequência. Adolescentes dobram a esquina e conversam entusiasmados. Param por uns 5 minutos em frente ao prédio lilás. Chega perto deles um homem mais velho. Abraçam-se e beijam-se. Entram no prédio, sobem até o terceiro andar e entram numa sala de dança. Sentam em roda. Numa parede tem diversos violões pendurados, na outra parede tem um rádio e nas outras duas paredes janelas. Uma das paredes com janelas deixa o som do bar entrar. A banda Charlie Brown Junior invade a sala. Eles sentam em roda no chão (Tempo). Complexo da Maré.

Professor de Teatro - O que vocês querem fazer na peça do final de ano?

Aluno 1 - Ai, eu queria montar uma peça diferente, chega de falar da gente. Ano passado já falamos das nossas histórias. Vamos montar um Shakespeare, sei lá? Algo mais engraçado.

Aluno 2 - Para de ser idiota. Se a gente não contar nossa história, quem vai? Shakespeare?

O debate não é ser ou não ser Shakespeare, mas o que contar com ele ou sem ele. Shakespeare pode até auxiliar na contação da história da turma dos alunos 1 e 2. Mas o personagem **Aluno 2** levanta a necessidade de materialização de suas memórias, alertando o possível esquecimento, caso não se busque o engajamento da permanência dessa memória coletiva. Pode-se afirmar, assim, que a memória individual sempre é atravessada pela coletiva. No entanto, como as trajetórias periféricas são uma exceção, elas acabam não participando desta memória coletiva.

A permanência dos indivíduos periféricos na universidade é afetada por diversos fatores como transporte, alimentação, dinheiro para xerox, sentimento de ‘emburrecimento’, entre outros. Para o favelado, é difícil alcançar a ideia de pertencimento no ambiente acadêmico. Para este trabalho, realizei entrevistas com alunos pobres, favelados e periféricos da UNIRIO. E foi quase unânime eles dizerem sobre a importância da presença de outros indivíduos periféricos, para uma luta diária pela permanência dentro da universidade. Eles também afirmam a necessidade de não só dialogar com outros da mesma situação, mas de se criarem coletivos de minorias para fortalecer essas trajetórias dentro da universidade, podendo assim construir novas memórias coletivas.

Grada Kilomba, artista e escritora portuguesa, afirma, em uma entrevista para a revista Cult (2017), que há uma extrema necessidade de dar voz a outras narrativas que não sejam as narrativas dominantes.

Narrador - Após um pequeno debate, sobre a representatividade de bibliografia de pessoas negras dentro de uma disciplina na UNIRIO, uma aluna negra solicita que o professor adicione na ementa do curso alguma bibliografia negra. Ele concorda. Foi quase um mês de estudo sobre a bibliografia indicada pela aluna. A turma de um modo geral se manteve interessada. Passaram alguns meses depois disso. Final da aula. Professor pede para dois alunos permanecerem. Conversam sobre mudanças, ensino, métodos, século XXI, didática, avaliação, alunos e professores.

Professor - Poxa, Aluno B, você poderia falar mais nas aulas. Você também, Aluna A. Mas, a Aluna A até que se coloca mais.

Aluna A - Mas ele se coloca.

Aluno B - Verdade, eu falo nas aulas. Não nas suas aulas que a turma é grande. Na verdade, eu falo bastante nas aulas que as turmas são menores. É que sinto que nessas aulas, que têm alunos de diversos cursos, é muito valorizada uma fala mais hermética. Há uma valorização desses alunos cabeçudos que têm a fala com referências eurocêtricas. Minha cultura não vale nada aqui. *Aí, é foda.* Eu, favelado, vou me colocar pra quê? Nessas aulas-palestras, onde o professor é o detentor do saber, é difícil estabelecer o diálogo. Até porque existe uma ideia de certo e errado muito forte. Outro dia um colega, numa dessas aulas, ficou uns 5 minutos desenvolvendo o que ele sabia sobre um pensador. Quando ele terminou de falar...

Professora/Palestrante - Não é bem isso.

Aluno ‘dos 5 minutos’ (*Com muito espanto*) - Não?

Professora/Palestrante - Bem, tem alguma coisa. Mas no total não. Mas depois te explico. (4 meses de Silêncio)

Depois desse dia fatídico, o Aluno dos ‘5 minutos’ nunca mais se pronunciou na aula. Foram 5 minutos por 4 meses. O Aluno ‘dos 5 minutos’ era favelado.

No livro “A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade”, o professor Boaventura de Souza Santos (2010) analisa o processo de transformação ocorrido nas universidades, especialmente as públicas em diversos lugares do mundo e também no Brasil nos últimos dez anos. Ele aponta dois aspectos marcantes deste processo de mudança, que segundo ele, articulada com o ataque neoliberal, são: “o desinvestimento do Estado na universidade pública e a globalização mercantil da universidade”. No livro ele compara a discrepância do investimento do governo Brasileiro para as universidades privadas e para as universidades públicas. Segundo Boaventura, desde 1999 o investimento foi de R\$ 310 milhões às universidades privadas e apenas R\$ 33 milhões às universidades públicas.

Ele observa também que houve uma ampliação do acesso, o que, de fato, percebemos no Brasil. Hoje, diferente de há quinze anos, nossas salas de aula, nas universidades públicas brasileiras, estão ocupadas por mais estudantes de origem pobre, que estudaram na escola pública e negros. Antes, cada universidade tinha sua própria prova, a pessoa que desejava ingressar numa universidade pública deveria se preparar no mínimo para 5 tipos de provas diferentes. Era uma bateria de provas exaustivas e com formatos diversos. Depois disso foi criado o Exame Nacional do Ensino Médio - ENEM, que unificou o modo de acesso à universidade. Ele é apenas uma prova para todas as universidades do Brasil. Com isso, houve uma democratização maior do acesso às universidades e alterou o perfil dos novos universitários. Porém, existe uma difícil diálogo entre a universidade e as minorias.

A unilateralidade do discurso acadêmico e a hegemonia do conhecimento científico dificultam o diálogo e afirmam a exclusão dos indivíduos periféricos. Entretanto, quando eles ocupam as universidades, elas se veem obrigadas a lidar com novas formas de conhecimento e cultura, o que, por vezes, gera incômodo. As estruturas tradicionais no campo da pedagogia precisam ser destruídas para se construir uma nova lógica. Os conceitos de “transmissão de conhecimento” e “educação bancária”, apresentados por Paulo Freire (2011), ainda são muito presentes atualmente. Ele deixa claro que a prática por uma pedagogia mais dialógica precisa de insistência e permanência no tentar. A mudança precisa ser uma busca constante.

Narrador – Numa disciplina em que se pensava e debatia sobre organização escolar, uma professora “caxias” tinha suas avaliações estabelecidas antes de conhecer a turma. Um fichamento por texto era já estabelecido como tarefa e avaliação. Porém, a professora se repensou por conta de sua experiência com a turma do semestre retrasado. Não seria mais em todas as aulas, seriam 10 fichamentos. Mais uma vez se repensou, por conta da turma do semestre passado. Agora são 5 fichamentos por semestre + seminário e + uma prova escrita com consulta. Cada fichamento valeria 2 pontos. Alguns alunos se sentiam perdidos, por nunca terem feito fichamento antes, outros conseguiam entregar no prazo os fichamentos. Até que uma aluna interrompeu a aula pra fazer um pedido.

Aluna sem fichamento - Professora será que a senhora não poderia prorrogar o prazo das entregas do fichamento? Quase metade da turma não entregou os trabalhos.

Narrador – A professora ficou numa saia justa, pois a matéria do dia era sobre a importância do diálogo e como era necessário fomentar a presença dos alunos e pais na organização escolar. A disciplina questionava os padrões pedagógicos atuais, criticava o neoliberalismo e exaltava as políticas pedagógicas modernas da Finlândia. Claramente a professora não queria aceitar a mudança, entretanto, coletivizou a questão.

Professora - Acho que isso é uma questão da turma. Acho que temos que ter uma solução juntos. Somos um coletivo.

Aluno com fichamento – Eu discordo da mudança do prazo. Eu me esforcei para fazer todos os fichamentos. E agora vai mudar? Acho injusto.

Aluna também com fichamento – Justo? O que seria justo? Acho complicado falar de justiça. Você é classe média, fez cursinho e entrou na faculdade com 18 anos, vem de bicicleta para universidade e não trabalha. E isso é justo? Eu entrei na faculdade com 26 anos, pego 2 ônibus e ainda tenho que andar uns 15 minutos pra chegar na faculdade. Demoro por volta de 1:30 à 2h e ainda trabalho. O que é justo? Acho melhor deixar a justiça de lado. Vamos só pensar que somos um coletivo que se estabeleceu por um semestre. É complicado ficar discutindo todas essas estruturas pedagógicas e quando temos a oportunidade de refazer a estrutura, só reproduzimos o que já está estabelecido.

Aluna de História que faz fichamento com as mãos nas costas - Por mim, pode trocar o prazo. Eu tenho uma facilidade de fazer fichamento, pelo processo que o meu curso se dá, mas entendo que pra outros alunos é a primeira vez que fazem um fichamento. Cada um tem um tempo e aprendizado diferentes. Você que entregou antes, construiu um conhecimento nesse tempo. E o fato de outros alunos entregarem depois, não vão roubar o conhecimento que você adquiriu.

Aluna com fichamento – Calma, gente, parece até que eu sou a opressora.

Professora - Tudo bem. Vamos mudar o prazo. Mas eu preciso tirar uns pontos de quem entregou depois. Seria injusto se não fizer isso.

A justiça reinou na disciplina que debatia a organização escolar. Ainda a fala verticalizada dessa professora é hegemônica e definiu toda a discussão coletiva. Porém, existe a resistência de professores e alunos para se quebrar essa hegemonia.

Boaventura (2010) no livro problematiza sobre quem precisa se responsabilizar pela transformação da universidade. Ele afirma que um dos protagonistas por essa transformação são os grupos minoritários que tem uma relação de distanciamento com a universidade. Ele salienta que esse afastamento é resultado do elitismo da universidade, que mantém uma relação, durante muito tempo, sem diálogo com os “não cultos da sociedade”. Ele também alerta que é um protagonista que precisará ser conquistado, por via do acesso radicalmente mais democrático. Aqui, ele aponta um caminho para se construir o sistema de cota, que é um paliativo, que não pode ser a única ação para o indivíduo periférico se apropriar do espaço acadêmico. Ele finaliza sua ideia ratificando a importância do aprofundamento da responsabilidade social da universidade sobre o “conhecimento pluriversitário solidário.”

Por que, de uma forma geral, a educação básica é fornecida a todos e a educação de nível superior precisa ser conquistada? Porque a educação superior precisa ser merecida? Qual a diferença do acesso da educação básica para superior? Por que poucos têm acesso ao ensino superior? Quando a democratização do acesso será radicalmente estabelecida? O acesso à universidade alimenta o processo de exclusão dos indivíduos de grupos sociais pobres. Esse processo de exclusão já é apresentado no início da trajetória acadêmica. O sistema de cotas é apenas um projeto de inclusão. Os agentes da universidade precisam se responsabilizar sobre a questão da permanência dos indivíduos periféricos. Coletivos e projetos de extensão com esses grupos precisam se multiplicar. Os alunos e professores precisam fomentar esses projetos juntos.

Dos meus irmãos, sou o único que teve acesso à universidade. A partir das entrevistas feitas, percebo que essa fala é recorrente. Ser o primeiro de uma geração da família a entrar pra faculdade é uma das coisas em comum dos entrevistados. Por parte da família e até do universitário há um orgulho nesse acontecimento, como se fosse uma grande conquista. Arrisco-me a dizer que se aproxima de um milagre.

Faço parte da primeira turma do ENEM. Acredito que sem o novo sistema de acesso ao mundo universitário (desenvolvido no governo Lula), não conseguiria ingressar no curso de Artes Cênicas. Apesar de duvidar se entraria hoje na universidade com a minha nota de 2009.

Narrador - Outro dia, um garoto precoce contou a seguinte história: Imagine um produtor de palha. Esse produtor tem um recipiente enorme para jogar suas palhas dentro. Todo pacote de palha que ele joga cai dentro do recipiente. Só uma ou outra que cai fora. Só que tem outro produtor de palha. Ele trabalha o dobro do que o outro. Só que seu recipiente é bem menor. Todo pacote de palha que ele joga cai fora do recipiente. Quando caiu um pacote de palha dentro do recipiente é claro que vira festa.

2º Produtor de palha - Sabe o que eles me fazem acreditar? Que esse não é meu lugar.

Por que para uma classe social é certa fazer o ensino superior e para classe pobre é um milagre que precisa festejar? Todas as palhas devem entrar. É necessária uma reforma que lute pela democratização radical do acesso, pondo fim a uma história de exclusão de grupos sociais e seus saberes. Foram 4 anos de diversos pré-vestibulares para ingressar na universidade. Mas entrei para uma das melhores universidades de teatro do Brasil. E a maioria dos meus colegas de turma se formaram em 4 anos. E praticamente 4 anos depois da formatura dos meus colegas, estou me formando. São praticamente 12 anos num processo de graduação. Em 12 anos uma criança deixa de ser criança.

A dificuldade de acesso dos indivíduos periféricos à universidade também é um retrato do pouco diálogo desta com o ensino básico das escolas públicas. A universidade ainda não é presente nas escolas públicas do Brasil. Um dos pilares da universidade deveria ser o diálogo direto com as escolas públicas de ensino básico e médio. Boaventura acrescenta à reforma democrática e emancipatória da universidade, proposta por ele no livro, a parceria da universidade com as escolas públicas de ensino básico e médio.

No primeiro momento de universidade, ainda não tinha caído a ficha de como seria a minha permanência na Escola de Teatro. Em algum momento no primeiro semestre achei que todos eram iguais e que seria fácil estar ali. Entretanto, aquela vergonha de pertencer à favela parecia querer voltar. Por um momento eu me sentia no limbo dentro daquele espaço acadêmico. Não pertencia aquele lugar. Então, descobri a disciplina, na época optativa, Teatro em Comunidades⁴ e me matriculei. Imediatamente, soube que também existia o projeto de extensão. Eu precisava participar do projeto. Consegui.

Nesse momento a universidade começou a fazer sentido. Nas aulas do Teatro em Comunidades e no projeto de extensão, as minhas referências sociais e culturais eram ouvidas e debatidas.

O Programa Teatro em Comunidades é uma ação de extensão da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, realizada no complexo de favelas da Maré. O programa tem a coordenação da Professora Doutora Marina Henriques e completa o seu sétimo ano de existência em 2017. A ação principal do programa é o diálogo dos estudantes de Licenciatura em teatro da UNIRIO com moradores do Complexo da Maré, através de práticas pedagógicas e artísticas de teatro.

Atualmente, existe uma parceria com três espaços para o funcionamento das quatro turmas de teatro: Centro de Artes da Maré, com uma turma de adolescentes; Centro Municipal de Saúde Américo Veloso (Piscinão de Ramos), pólo coordenado pela Professora Clarisse Lopes e integrado a ações de promoção a saúde com uma turma de adolescentes e adultos; e Arena Dicro, com uma turma de adolescentes. Os licenciandos da UNIRIO são responsáveis pela condução das aulas todos os sábados de manhã. O Programa, além dessas parcerias, tem o apoio da Redes de Desenvolvimento da Maré.⁵

Além das aulas na Maré, o programa desenvolve idas ao teatro, Saraus, Encontrões e o Festival Maré de Espetáculos. O Sarau é uma ação que visa promover a autonomia dos alunos e suas criações artísticas pessoais. Os licenciandos não interferem nas produções

⁴ Disciplina optativa do curso de Licenciatura em Teatro. Em 2014, com a reforma curricular a mesma passou a ser obrigatória. A disciplina foi criada e é ministrada pela profa. Marina Henriques Coutinho.

⁵ Mais informações sobre o programa e parcerias disponíveis em: www.teatroemcomunidades.com.br

artísticas do Sarau. Tudo é produzido pelos alunos do programa e é um dos eventos mais esperados por eles. Também, em todo final de ano acontece o Festival Maré de Espetáculos, que são apresentações das criações artísticas de cada turma. Outra ação do Programa é o “Encontrão”, que reúne as quatro turmas para uma grande aula coletiva na UNIRIO. Essa ação do programa é muito importante para a construção de pertencimento dos alunos com a universidade, como foi citado antes. O programa exerce a estrutura que Boaventura diz sobre o diálogo da universidade com a escola pública, apesar de não estar dentro da escola. Os alunos têm aulas ministradas pelos professores da universidade, convidados ou licenciandos. Essa ação é essencial para o aluno periférico colocar o pé na universidade e saber que aquele espaço é seu por direito. E que apesar de toda essa estrutura excludente, a universidade não deve ser algo utópico e sim acessível. A universidade é lugar para favelado sim.

Narrador – Sábado. Fim do almoço e início da tarde. Um gramado enorme repleto de cadeiras brancas ocupadas por músicos. Violões, bandolins, pandeiros, cavaquinhos, percussões, contra-baixos, trombones e tubas. No ar um chorinho com gosto de domingo doce, apesar de ser sábado. Mais distante do jardim, um portão com dois brasões do lugar. Chega um grupo de aproximadamente 70 pessoas, entre elas, muitos adolescentes, jovens, algumas senhoras e poucas crianças. O grupo automaticamente começa a dançar. Ao fundo tem um William Shakespeare gigante observando tudo. Era um Encontrão! Uma aluna maravilhada com tudo começa tirar dúvidas sobre aquele espaço.

Aluna adolescente – É aqui que vocês planejam as aulas? Como faço pra vir pra cá? (pausa) O que é ENEM? A UNIRIO é paga?

No livro do Programa Teatro em Comunidades, organizado pela professora Marina Henriques (2015), tem um capítulo de depoimentos de alunos que foram do programa. Um desses depoimentos é do Jean Barcelos:

Terminei o ensino médio e conheci o mundo dos homens: TRABALHO, TRABALHO E TRABALHO. Foi aí que, com quase três anos sem exercer as atividades que eu amava, recebi o convite de um amigo para ir conhecer o Teatro em Comunidades. Nele, encontrei toda SUSTENTABILIDADE, CONFIANÇA, AUTO-ESTIMA E CORAGEM para voltar a sonhar em entrar na FACULDADE PÚBLICA E NA ÁREA QUE GOSTO, QUE QUERO E QUE AMO: ARTES CÊNICAS. Foi através desse Programa, das aulas, dos estagiários, dos professores e amigos, que encontrei a real força para lutar pelo sonho. Quando me inscrevi para o THE da UNIRIO para o curso de licenciatura em Teatro recebi as energias positivas, ajuda dos estagiários, tive todo o suporte e, além disso, a ajuda de Deus. Hoje com vinte e dois anos, depois de tentar duas vezes o ENEM, fui aprovado para o curso de Licenciatura e começo no segundo semestre de 2014.

Boaventura de Souza Santos (2010) argumenta que os três pilares para existência de uma universidade são a formação graduada e pós-graduada, pesquisa e extensão. Ele ratifica que na falta de qualquer um desses pilares não existe universidade e sim ensino superior. Ele também aponta que a responsabilidade social deve ser assumida pela própria universidade. E que a área de extensão é um dos principais pilares para fomentar a democratização radical do acesso à universidade. Participar da construção do programa desde o início foi vital para a minha permanência na UNIRIO. E as experiências vivenciadas contribuíram para minha formação enquanto facilitador,

universitário, artista e favelado. Com a prática pedagógica desenvolvi a prática de questionar o mundo. Existia um grande contraste entre as minhas experiências em salas de aula, focadas apenas no conteúdo e as minhas experiências no programa. Existia uma identificação direta com o programa.

Atualmente, existem 4 alunos que passaram pelo Programa Teatro em Comunidades que agora estudam teatro na UNIRIO. Colaborar com o ingresso de mais favelados na UNIRIO, é entender que a mudança é difícil, mas ela é possível, como diz Paulo Freire. O pensador e artista de rua Eduardo Marinho aborda numa entrevista a exclusão de grupos periféricos dos espaços educacionais.

Os pobres eles constroem, eles botam pra funcionar, eles mantêm, reparam, eles sustentam o estado. E no entanto são enganados, são inferiorizados, são sabotados. Tem seus direitos humanos negados, seus direitos fundamentais (pausa), são colocados em uso como se fossem animais. É ali que se precisa tomar consciência, porque ali que tá a força da sociedade. Só que tá inconsciente. Pra isso se nega a instrução. Se nega a educação, como no sistema escravagista. O escravo não pode saber ler. Não pode ter instrução, porque senão ele se esclarece e se revolta. É isso que acontece na minha visão. A parte mais importante da comunicação é o receptor. Então não adianta eu chegar lá e falar em paradigma. Não adianta em falar academês. O academês foi formulado pra servir de cerca de arame farpado pro conhecimento não alcançar a maioria. Pra não dar acesso. É preciso pegar essa cerca e derrubar. É preciso falar errado. É preciso engolir plural, errar concordância. É fácil falar. O Einstein já dizia se você não consegue falar pra sua vó o que você acabou de aprender, então você não entendeu direito.⁶

⁶ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=JshLYkPZqTs. Acessado em: 07/12/2017

Referências Bibliográficas

- Coutinho M.H. (2015). *Programa Teatro em Comunidades* / Organização Marina Henriques Coutinho. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA/PROExC. 153p.
- Freire, P. (2011). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.
- Kilomba, G. (2016). Entrevista. Revista Cult, n. 211. Abril.
- _____. (2017). WHILE I WRITE. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w> Acessado em: 07/12/2017.
- LINO, W. (2017). Facebook.
- Marinho, E. (2017). Entrevista. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=JShLYkPZqTs> Acessado em: 07/12/2017.
- Santos, B.S. (2010). *A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade*. – 3. ed. – São Paulo: Cortez. – (Coleção questões da nossa época; v.11)
- Soler, M. (2010). *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Hucitec. (Teatro; 70. Série Pedagogia do teatro; 9).

Resumo

O Programa Teatro em Comunidades é uma ação de extensão da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, realizada no complexo de favelas da Maré, com coordenação da Professora Doutora Marina Henriques e que completa o seu sétimo ano de existência em 2017. O Programa foi criado no mesmo ano em que a primeira turma do novo sistema de vestibular brasileiro, o ENEM, ingressou na UNIRIO, alterando o perfil dos novos universitários. A presente comunicação irá analisar o Programa como espaço de desenvolvimento pedagógico para o licenciando e sua contribuição na relação do estudante vindo da periferia do Rio de Janeiro com a universidade, além das próprias práticas artísticas pedagógicas realizadas com os alunos do projeto de extensão. Como a democratização do acesso à universidade é vista pelo aluno favelado? Depois de sete anos de mudança no sistema de vestibular, como está a universidade? Qual a importância do Programa Teatro em Comunidades para o aluno periférico? Tomando como base essas perguntas e as vivências artísticas experimentadas no Programa, a comunicação irá debater a potencialidade do cruzamento entre a favela e a universidade.

Palavras Chave: Democratização do acesso, universidade, programa de extensão, favela

Abstract

The Theater in Communities Program is an extension action of the Federal University of the State of Rio de Janeiro - UNIRIO, held in the complex of favelas of Maré, coordinated by Professor Marina Henriques and completed its seventh year of existence in 2017. The program was created in the same year that the first group of the new exam of selection to access the university at Brazil, Enem, joined UNIRIO, changing the profile of the new university students. The present communication will analyze the Program as a space for pedagogical development for the student of theater in education and its contribution in the relation of the student coming from the periphery of Rio de Janeiro with the university, besides the own artistic pedagogical practices doing with the students of the extension project. How is the democratization of university access seen by the favela student? After seven years of change in the new exam of selection to access the university at Brazil - ENEM, how is the university? What is the importance of the Theater Program in Communities for the peripheral student? Based on these questions and the artistic experiences did in the Program, the communication will discuss the potential of the intersection between the favela and the university.

Key words: Democratization of access, university, extension program, favela

Biografia

Phellipe Azevedo é ator, diretor e estudante de licenciatura em teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Em 2013, pela UNIRIO, integrou o elenco do “O Último Godot”. Por esse espetáculo ganhou, na categoria ator, o 1º Prêmio Yan Michalski de Teatro em Formação, produzido pelo coletivo “Questão de Crítica”; e foi destaque da faculdade na VIII Mostra Estudantil do CCBB. É ator do grupo teatral carioca Cia. Marginal nas peças IN-TRÂNSITO (2013) e “Eles Não Usam Tênis Naique” (2015), esse último foi indicado ao Prêmio Questão de Crítica nas categorias Direção e Elenco. Entre 2012 e 2014 foi arte-educador pela ONG REDES de Desenvolvimento da Maré, ministrando oficinas para alunos de Escolas Municipais da Maré. É ator fundador do Coletivo Paralelas, respondendo pela direção do espetáculo UMDOUM (2014). Atualmente leciona teatro no Centro de Artes da Maré pelo Programa de Extensão Teatro em Comunidades.

Biography

Phellipe Azevedo is an actor, director and undergraduate student in theater at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). In 2013, by UNIRIO, he joined the cast of “O Último Godot”. For this show he won, in the actor category, the 1st Yan Michalski Prize of Theater, produced by the collective “Questão de Crítica”; and was featured in the faculty at the VIII Student Exhibition of the CCBB. He is an actor in Rio de Janeiro’s theatrical group “IN-TRANSIT” (2013) and “They Do not Wear Naique Tennis” (2015), the latter was nominated for the Critics’ Question Award in the Director and Cast categories. Between 2012 and 2014 he was an art educator for the ONG REDES de Desenvolvimento da Maré, providing workshops for students of Maré Municipal Schools. He is founding actor of the Collective Paralelas, answering for the direction of the spectacle UMDOUM (2014). He currently teaches theater at the Centro de Artes da Maré through the Extension Theater Program in Communities.

TEATRO COMO RUPTURA

Wallace Lino (UNIRIO, BR)

A escravidão é responsável pelo maior genocídio da história humana visto até hoje. As bases que formam os países colonizados foram tecidas pela crueldade e brutalidade da ideia da supremacia branca. No Brasil, o sistema escravista durou quase 500 anos e mesmo após o fim deste, o pensamento hegemônico da branquitude continua entranhado e institucionalizado no país através da exclusão, extermínio e do não acesso aos direitos da população negra da sociedade.

A própria abordagem que se faz em torno da lei que daria “liberdade” aos negros da escravidão é um reflexo de como o Brasil historicamente não pautou o negro como agente relevante para essa sociedade. O fato é, até hoje o discurso sobre a Lei Áurea constrói um imaginário de benevolência do branco, apagando todas as ações da resistência cotidiana do negro à brutalidade que foi o sistema escravocrata. Além disso, a narrativa em torno desse acontecimento acaba coroando a Princesa Isabel, como heroína e protagonista do feito. Em verdade, por trás de toda benevolência contada, se esconde um jogo político econômico de anos entre Portugal e Inglaterra, ambos países europeus e possuidores de colônias nas Américas. Essa negociação é articulada pela Inglaterra, ao perceber que a escravidão era cara e que seria mais relevante que os negros produzissem renda para gerar capital e lucro. No entanto, por conta de vários fatores, um deles a proximidade geográfica que existia entre Portugal e suas colônias, tornava a escravidão mais barata ao país do que para Inglaterra, além de fazer com que a economia de Portugal fosse uma das principais da época. Outra questão que se verifica é que em nenhuma

das duas relações o agente motriz para o fim da escravidão estava comprometido com o negro e com a validade de direitos que o torna cidadão. A república é o novo sistema implementado no Brasil, contudo, ela se desenvolve movida por pensamentos e ações racistas, institucionalizadas e patrocinadas pelo Estado Brasileiro contra o negro. Uma das ações mais violentas e expressivas foi a falta de políticas de moradia. Quando o Rio de Janeiro ainda era capital do Brasil, a modernização da cidade foi marcada por uma sucessão de remoções e importações de mão de obra europeia branca a fim de clarear a população brasileira, justificados por discursos higienistas e de saúde. Assim, gerou-se um inchaço da população que desdobrou-se em um colapso nos diversos níveis da estrutura vigente, tornando o abandono uma marca do período pós-escravidão e impedindo a formação de uma classe média negra brasileira.

Com isso, o negro passa a ser responsabilizado pela proliferação de doenças, crescimento da violência e símbolo de atraso econômico, o que acaba influenciando o crescimento dos movimentos eugênicos em todas as estruturas relacionais do país.

A manutenção do racismo restringe a “liberdade” dessa população estabelecendo no sistema um caráter que substitui a relação senhor-escravo pela relação patrão-empregado, além de reafirmar constantemente o não-lugar do negro nas terras brasileiras, empurrando-os para áreas mais periféricas. No entanto, a resistência dessa população acabou sendo o principal fator para a formação das favelas.

Ao longo do tempo todas as narrativas tecidas em torno do negro e dos espaços construídos por ele são taxativamente marginalizadas, alimentando e fixando um olhar que o desqualifica e o desumaniza.

A favela, assim como o negro, foi aprisionada ao olhar criminalizado. A marginalização desse

espaço e dos moradores desse lugar está estruturalmente introjetada no pensamento, ações e interações da sociedade brasileira. Estrutura essa construída sob um senso comum, cujos pilares estão baseados lá no período colonial escravista e ao longo de todo percurso da história deste país.

A violação dos direitos humanos e o extermínio estarão interseccionados nas matrizes que formam os conceitos e relações de - e entre - raça e classe no Brasil. O que permite que esse arranjo relacional desresponsabilize o Estado pelo genocídio da população negra, e moradora de favela. Por isso, historicamente, as favelas, os corpos que nela habitam e tudo que emerge desses espaços são constantemente associados e taxados à imagem e ameaça do tráfico.

Desse modo, o Estado atua neste lugar de forma desastrosa, sem a preservação dos direitos e tratamentos humanos para com os indivíduos que residem nestas comunidades, sem diálogo e percepção do impacto que suas decisões acarretam para a vida desses moradores. Nesse contexto, as favelas serão constantemente expostas à exclusão, silenciamento e subalternização da população que reside sobre elas.

Na conjuntura apresentada é que nasce e se organiza o Complexo de favelas da Maré. A Maré é um bairro da Zona Norte do Estado do Rio de Janeiro, à beira da Baía de Guanabara. O bairro é composto por um complexo de 16 favelas, sendo elas: Baixa do Sapateiro, Bento Ribeiro Dantas, Conjunto Esperança, Conjunto Pinheiros, Conjunto Marcílio Dias, Morro do Timbau, Nova Holanda, Conjunto Nova Maré, Parque Maré, Parque União, Praia de Ramos, Parque Roquete Pinto, Parque Rubens Vaz, Conjunto Novo Pinheiro (Salsa e Merengue), Vila do João e Vila do Pinheiro.

Atualmente algumas das principais vias cariocas cruzam ou delimitam seu entorno, como as Linhas Vermelha e Amarela e a Avenida Brasil. Cinco facções interferem na dinâmica cotidiana dessas comunidades, o Comando Vermelho (CV), o Terceiro Comando (TCP), os Amigos dos Amigos (ADA), a milícia e o poder público. Incluo o poder público como uma facção, pois este, ainda em 2018, é o principal agente das violações, acesso dos direitos e tratamentos humanos para os indivíduos que residem nessas comunidades. Tal postura é muito parecida com a que as facções estabelecem hoje com este espaço. O que se manifestará em todas as representações sugeridas ao lugar, ou ao morador da favela, fazendo que este território esteja preso a estigmas racistas, sob os olhares e ações das políticas para este lugar.

Numa simples pesquisa na internet sobre mapas da Maré, é possível perceber esta dinâmica nas aparições dessa área geográfica: as imagens que surgem nas buscas sempre estão relacionadas à violência e às

políticas de segurança, reforçando a narrativa e a participação da mídia na promoção da marginalidade e da violência como principal leitura sobre o lugar e o morador.

Na contramão desse cenário e perspectiva, após sete anos de trabalho dentro das oficinas de extensão da Cia Marginal, um grupo de jovens moradores e o professor percebem a necessidade de romper a estrutura de oficina e construir um grupo teatral profissional, nascendo, assim, o Grupo Atiro; mais precisamente na Nova Holanda, uma das 16 comunidades que compõem o Bairro.

Em 2016, “Agora sei o chão que piso” inaugura o processo de investigação cênica e dramatúrgica do coletivo, com isso, este artigo se desenvolverá sobre um olhar descritivo e narrativo de momentos do processo e olhares dos integrantes do grupo, que tornam o trabalho teatral um rompimento dessa histórica estrutura social.

Um e-mail recebido de Matheus Affonso, um dos atores do Grupo Atiro, que tinha como assunto MEU NOME e no corpo da mensagem a seguinte informação: “Wallace, este é meu monólogo queria que você desse uma olhada e contribuísse”, foi o pontapé inicial para o processo que resultaria em “Agora sei o chão que piso”. Em anexo, um texto no qual a personagem Paulo passa por diversas situações violentas. Durante a leitura, concluí que a dramaturgia tinha por intenção gerar comoção no espectador, já que o objetivo era que tudo ali fosse encenado. Marquei uma conversa e o questionei: o que você quer quando escreve aquele texto? - A resposta foi como um soco:

Eu sou o Paulo, não consigo encontrar na vida real forças ou caminhos onde não sinta vontade de morrer, vergonha ou culpa, mesmo quando eu sou a vítima. Mas neste tempo aqui, vejo que o teatro não é um caminho de terapia, porém eu posso ter ele como ferramenta de combate. Eu tenho clareza que expor minha história cria uma situação de risco que se estende a outras pessoas da minha vida, mas a arte acaba fazendo que minha história saia do meu umbigo e crie novas realidades, inclusive pra mim (informações contidas na conversa).

Essa resposta me atravessou, colocando-me perguntas que redimensionam o sentido do trabalho formador (do ator e do diretor) e da arte produzida pelo grupo, a partir de um teatro engajado e das particularidades que dilaceram a perspectiva do senso comum. Dentro de um mesmo núcleo, os atores encontram motivações e atuações muito singulares para o mesmo trabalho. Porém, algumas questões vividas exclusivamente por pessoas deste espaço desdobram-se em questionamentos diários, sobre: como ser um sujeito que se coloca em exercício coletivo?

Essa coletividade foi seu amparo e seu algar, apesar de parecer um movimento natural de um grupo, durante o processo. Afora a ideia de grupo ser instigadora, existe uma ingenuidade em achar que o fato de estar em grupo já nos faz sujeitos desprendidos de nossos egos e individualismos. Entender que somos parte da história de uma sociedade que privilegia o lucro, nos atravessando a todo o tempo, acaba nos colocando num caminho contínuo dessa operação. Portanto, estar em grupo não nos isenta desse fluxo de egoísmo e competição, mesmo que inconscientemente. Com isso, estar e pensar em grupo se torna um exercício diário, muitas vezes até utópico. Esse exercício é a primeira negação material do sistema histórico

“operacionalizando os nossos eus”. É como se a experiência do processo tivesse o poder alfabetizador na construção de novas lógicas e contextos da dimensão humana.

Com esse exercício, o grupo encontra no dialogismo e na elaboração coletiva as respostas para sua construção e caracterização do que é o Grupo Atiro e o que cada sujeito quer com ele e de como o fazer artístico, nesse caso, molda e cria novas estruturas:

Bom, o Grupo Atiro pra mim é um grupo que é diverso. Acho que emana diversidade nesse sentido. Um grupo de jovens favelados de distintas cores, de distintas sexualidades que se encontram pra pensar e realmente concretizar um fazer artístico democrático. Eu acho que o que mais influenciou o grupo a deixar de ser oficina foi a necessidade de se afirmar artistas. Porque, ser artista não é uma posição dada pra gente que vive dentro dessa realidade. O grupo é realmente, quando a gente antes decide ser grupo, somos atores. Não sei se por isso a gente teria uma única missão, a gente teria missões. (Gabriel Horsth, ator do Grupo Atiro, 2018, entrevista).

O diálogo e a busca pela horizontalidade é uma prática presente desde quando o Grupo era oficina. A fala por meio da troca é uma característica que constrói o Grupo e o que queremos com ele. Esta abordagem de pesquisa e prática do Grupo vai ao encontro do conceito que Conceição Evaristo identifica como ‘escrivência’, um neologismo que consiste na “ideia de juntar escrita e experiência de vida” (Evaristo, 2016: 52).

Todas essas reflexões recaem sobre o fato de o território dos indivíduos do Grupo estar intrinsecamente ligado à formação de suas identidades, as quais se desdobram

diretamente no processo de criação da peça. Portanto, o e-mail enviado por Matheus me levou a pensar na “animalidade nas relações humanas” como tema norteador da pesquisa. Para a minha surpresa, na reunião em que se definiria o tema que nortearia a primeira pesquisa do Grupo, todos tinham suas sugestões, alguns tinham algum tipo de relação e outros, nenhuma. Então, João Paulo, um dos atores, sugeriu a união dos temas, colocando a animalidade das relações humanas como eixo central e tendo por subtemas quatro eixos: família, sexualidade, trabalho e sonhos. A partir disso, a proposta era de que cada ator escrevesse quatro situações que se enquadravam em cada subtema, guiados pela animalidade nas relações humanas.

As escritas dos relatos eram muito violentas, confesso que esperava assuntos mais leves, com um material menos pessoal e mais presenciado por eles. No entanto, todos os relatos eram muito profundos, com histórias delicadas, como a de uma filha que viu a mãe morrer de câncer em casa, por acreditar que seria curada pela fé; as consequências que a falta de grana traz; a exploração diária enquanto trabalhador; um filho que vê sua mãe sendo presa e noticiada na TV; um filho que vê sua mãe enterrar seus dois irmãos que entraram para o tráfico. De todas as histórias ficou principalmente o fato de que, de um grupo de doze atores, seis relataram no tema da sexualidade histórias de abusos sofridos na infância. Além disso, apenas três conseguiram entregar o relato do tema ‘sonhos’. Era perceptível que os relatos não se tratavam apenas de indivíduos, se tratavam de silenciamentos, se tratavam das vozes que não ecoam nos registros da história social do país:

Minhas memórias têm relação direta com as imposições da sociedade, como ela trabalha com nossas memórias. Serve pra mostrar o quanto isso é presente em nossa construção humana, no que isso nos afeta, no que isso interfere. Pensando que o grupo trabalha com a memória, não existe nada que englobe minha memória por ser mulher e ser preta e o quanto os silenciamentos dessas duas coisas fazem com que exista uma naturalização e esquecimento de tudo que envolve ser preta. (...) das coisas que já são destinadas a nós, os limites e rótulos que nos são dados limitando assim também nossas almas, pensamentos e liberdade (Kamyla Galdeano, 2018, em entrevista).

Esse sentimento que Kamyla traz à tona indica os porquês da dificuldade de falar e projetar sonhos, o que nos remete à observação dos condicionamentos que se fazem sobre o sujeito negro:

Esse é o trauma do sujeito Negro; ela/ele jaz exatamente nesse Estado de absoluta alteridade na relação com o sujeito branco. Um círculo infernal. Quando pessoas gostam de mim, me dizem que é apesar da minha cor. Quando não gostam de mim, apontam que não é por causa da minha cor. Fanon escreve: “em ambas situações, não tenho saída” (1967, p. 116). Preso no absurdo. Parece, portanto, que o trauma de pessoas Negras provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mas sim do traumatizante contato com a violenta barbaridade do mundo branco, ou seja, a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como o ‘Outro’, como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranho(a) e incomum. Essa realidade irracional do racismo é descrita por Frantz Fanon como traumática (Kilomba, 2016: 176).

A recriação das perspectivas apresentadas sobre a Maré era o que movia o processo, tendo em vista que o tema, o processo, a prática e a dinâmica já configuravam em si a prática de romper. É importante destacar que o simples fato de fazer teatro naquele espaço já representava um rompimento em relação à precarização de investimentos culturais no território. Além disso, esta seria a primeira vez em que o Grupo trabalharia com textos prontos escritos a partir de suas memórias marcadas pela violência racial.

Não há nada que seja singularmente maléfico nesses destruidores, ou mesmo nesse momento. Os destruidores são apenas homens que fazem cumprir os caprichos de nosso país, interpretando corretamente sua herança e seu legado. É difícil encarar isso. Mas toda a nossa fraseologia – relações raciais, abismo inter-racial, justiça racial, perfilação racial, privilégios dos brancos, até mesmo supremacia dos brancos – serve para obscurecer o fato de que o racismo é uma experiência visceral, que desaloja cérebros, bloqueia linhas aéreas, esgarça músculos, extrai órgãos, fratura ossos, quebra dentes. Você não pode deixar de olhar isso, jamais. Deve sempre se lembrar de que a sociologia, a história, a economia, os gráficos, as tabelas, as regressões, tudo isso acabará atingindo, com grande violência, o corpo. (Coates, 2015: 21)

O trabalho do ator era algo que tinha que ser estabelecido. Então, o planejamento continha treinamento, jogos e improvisos de forma que o grupo pudesse desenvolver um processo autônomo na construção das dramaturgias divididas em quatro temas:

Família

Após um ato de racismo numa rede social, cometido por um ex-integrante da oficina com alguns integrantes do Grupo, o coletivo, além de sair em defesa, decide fazer da situação composição da escrita dramaturgica, com intuito de elucidar que brancos, mesmo sendo periféricos, gozam dos privilégios sociais. Privilégios estes que serão sufocados por uma constante exposição à violência territorial, o que muitas vezes gera discursos racistas em torno dos temas de apropriação cultural e até mesmo do irreal discurso em torno do vitimismo, quando os negros se colocam defendendo seus corpos e heranças étnicas.

Assim, nos utilizamos da estrutura do texto proposto por Phellipe Azevedo, que insere as questões de violência em torno de uma família preta:

Acho que o que levou a construir a dramaturgia foi a necessidade da gente não só como ator, mas como pessoa, de denunciar como o ser humano é cruel. Não só cruel fazendo algo ruim para alguém. Não só abusando, sendo racista, sendo preconceituoso, mas sendo conivente também, porque as pessoas foram ensinadas a serem coniventes também [...] e a gente quer mostrar que isso que a gente passou acontece a todo momento. [...] e a gente precisa ter voz porque a gente é muito silenciado e a gente não quer mais ser silenciado, a gente quer falar, mesmo que machuque. (André Souza, ator do Grupo Atiro, 2018, entrevista).

Por esse motivo, a ironia com que a peça se desdobra tem o intuito de evitar que o processo de racialização seja confundido com o processo de classe, sendo evidente que o processo de classes brasileiro emerge do racismo e dentro disso muita coisa se misturou e, de repente, em ambos os processos. Por isso, em nossas reflexões coletivas, entendemos a importância de ressaltar o quanto o cotidiano nos distingue, mesmo sob violações.

No entanto, a constante exposição dos indivíduos da favela às maculações do Estado alimenta novamente a falsa ideia de igualdade racial, pelo viés da violação. Porém, é preciso entender que, embora esses indivíduos passem por diversas dificuldades e situações de opressão, os que são brancos nunca sofrerão racismo. Então era preciso que a peça descrevesse quem são os corpos mutilados por essa violência.

Obedeça!

Esse trabalho corresponde ao tema da sexualidade. Metade dos relatos dos atores giravam em torno de abusos sexuais sofridos na infância. Além disso, nos depoimentos, apareciam assuntos como religião, moralismo, cerceamento comportamental por padrões machistas, pelas relações familiares e religiosas. Nesse contexto, o processo deflagra a necessidade do diálogo e a reflexão coletiva de forma que os limites e tensões gerados pelas violências pudessem ser cuidados por todos, tendo em vista que, para maioria dos integrantes, se apresentava um desejo de fazer uma peça com cunho de denúncia. No entanto, falar de abuso em alguns casos, além de expor o abuso, significava expor o abusador, que muitas vezes se encontrava no seio e convívio familiar, o que dificultava ainda mais a abordagem do assunto. Essa observação configura sobre quais silêncios o Grupo estava tratando. Para muitos do Grupo, aquela era a primeira vez que compartilhavam suas violências.

Durante um dos ensaios, uma das atrizes me chamou pra conversar e disse não conseguir ter trabalhado sua cena em casa, por conta dela acionar algo muito brutal. Havia duas semanas que ela sofrera um estupro. Neste sentido, o contexto gerava a clareza da crueldade e gravidade da abordagem da peça, da minha limitação profissional e do próprio paradoxo do teatro proposto, que não podia dar conta de todas as questões vividas pelos atores, além de lidar com a situação da fragilidade da atriz e do próprio teatro em relação à realidade. Por isso, Obedeça!, fará uma crítica à institucionalização da cultura do estupro, em uma sociedade que é

regida pelo patriarcado e que expõe, sexualiza e violenta a criança e o adolescente. Para isso, o grupo recorrerá ao deboche e à ironia como artifício cênico, porém, utilizando-se do universo dos programas infantis a fim de criar outras camadas na abordagem do tema, com o intuito de não entregar de bandeja para o espectador os silêncios ali retratados.

Trabalho

Na montagem desta dramaturgia, o grupo relaciona a exploração do trabalhador, a história de formação do grupo e o ofício teatral. Além disso, outra abordagem é a da heteronormatividade explícita no teatro. O fato de todos os atores e eu sermos gays e/ou bissexuais gera uma identificação de violência no teatro. Todos, em algum momento de sua experiência teatral, tiveram sua ação e fala questionadas, ou até mesmo enquadradas em padrões sociais héteros. Apesar de o teatro e suas convenções parecerem apreciar a ideia de liberdade, inúmeras são as experiências que silenciam os sujeitos *LGBTs* a terem suas vozes e corpos roubados, servindo apenas de representação e conteúdo dramático.

Sonhos

As mulheres negras no Brasil representam o grupo mais violentado historicamente no país. Seus corpos e suas vozes são silenciados e violentados taxativamente. Esse é o assunto dessa parte do trabalho.

Após observar uma discussão de ego entre duas atrizes, acredito que o exercício de trabalhar juntas pode criar uma relação de solidariedade. Com isso, o tema que surge e gira em torno da mulher negra e as violências por elas sofridas:

(...) A dor, sentimento comum entre elas, é o que as conecta, bem como a capacidade de superação que as eleva a um patamar que quicá místico, mas aqui colocado como ícone de todas as outras, mesmo as que não foram citadas, entretanto se faz presente no discurso como "outras Deusas salvadoras..."
(CORTEZ, 2016: 58)

Em minha história familiar, vejo uma nação matriarcal. O machismo sempre desresponsabilizou os homens do papel familiar e, apesar da dureza da realidade relatada até aqui, eu cresci vendo minha mãe partilhando com minhas avós, minhas avós com minhas tias... A educação era compartilhada. Acredito que essa versão da beleza de que as mulheres não-brancas e faveladas, que resistem e constroem nas favelas, dificilmente foram pautas de registros, mas é sobre essa força e beleza de escrever a vida sobre "o que existe de animal, submundo, largado, garra, resistência" (Bárbara Assis, atriz do grupo 2018, entrevista), que as meninas, atrizes do Atiro, desejam falar em cena.

É possível perceber, portanto, que as dramaturgias da peça “Agora Sei o Chão que piso” está cercada por práticas de combate, as máscaras sobre as quais Grada Kilomba se refere:

Há uma máscara da qual eu ouvi falar muitas vezes durante minha infância. Os vários relatos e descrições minuciosas pareciam me advertir que aqueles não eram meramente fatos do passado, mas memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas. Hoje quero recontá-las. Quero falar sobre a máscara do silenciamento. Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/ comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. (Kilomba, 2016: 171-172).

Por isso é possível perceber que o processo dramaturgicamente cênico do Grupo Atiro agrupa uma série de elementos transdisciplinares para o coletivo e seus colaboradores, que torna o fazer teatral na vida dos seus integrantes um canal de rompimento das estruturas racistas institucionalizadas no país, seja no âmbito pessoal ou coletivo, criando um diálogo entre o ator que forma o coletivo e o grupo que forma o ator como indivíduo, tornando experiências como a do Grupo Atiro importantes de serem registradas, porque elas são heranças da inventividade criativa dos não brancos, dos seus investimentos diários e da sua forçada relação contínua com a resiliência.

Os investimentos contínuos dos integrantes do Grupo Atiro permitem que o processo de criação da peça “Agora sei o chão que piso” extrapole a relação de trabalho, tornando-o canal de rompimento para os silenciamentos a que os componentes do grupo foram expostos durante suas trajetórias, criando, também, novas narrativas para seus corpos e para a favela. Quando experiências desses tipos são registradas, através delas se revelam imagens e cores do espaço da favela. Os churrascos diários, as tantas histórias contadas por senhoras nas portas de casa, os pagodes, os bailes funks, os forrós, os “podrões” (barracas de comidas),

as rezadeiras, as igrejas, as feiras, as bocas de fumo, as crianças brincando, as pipas no céu, as gaymadas, os shows gays, as “monas babadeiras”, as piscinas na rua, as folias de reis, as escolas de samba, suas lendas, suas personalidades, as fiéis, as amantes, os “lanchinhos” da madrugada, os “pressionistas” (pessoas que passam nas portas vendendo produtos), os sacolés, as resenhas na laje, as motos que não param de passar, os skates nas praças... É inegável a presença deste cenário e sua diversidade na memória e nos corpos dos atores e em todo processo de **Agora sei o chão que piso.**



Foto 1: Grupo Atiro - Fonte: Arquivo do Grupo Atiro

Referências Bibliográficas

- Coates, TA-Nehisi. (2015). *Entre o Mundo e Eu*. Tradução: Paulo Geiger. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Cortes, C. F. R. A. (2016). *As pontas de uma estrela: poétias do silêncio em Macabéa e Ponciá*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de PósGraduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Evaristo, C. (2016). – *Escrevivências: Identidade, gênero e violência*. Belo Horizonte: Editora: Idea.
- Kilomba, G..(2016). Entrevista. *Revista Cult*, n. 211. Abril, 2016.

Resumo

O Grupo Atiro se origina na Maré (Rio de Janeiro), em 2014, a partir das oficinas de extensão da Cia Marginal, abertas a jovens da comunidade. Em 2016, o grupo inicia um processo de pesquisa cênica para a montagem do espetáculo “Agora sei o chão que piso”, construído a partir de relatos dos atores sobre sua infância e adolescência. O espetáculo denuncia uma estrutura social que promove e reproduz relações de exclusão envolvendo sujeitos que estão de alguma forma na contramão de uma cultura normativa, machista, classicista e branca. Suas características físicas e socioeconômicas são determinantes para que seus corpos, sexualidade, sonhos, trabalho e família sejam roubados, distorcidos, explorados e apagados. No entanto, a prática contínua do teatro se estabelece como um canal para o rompimento de seus silêncios e para a criação de uma cena que denuncia, liberta e aponta novos caminhos. A presente comunicação irá analisar como um processo teatral pode ser canal de rompimento do silenciamento enfrentado pelos atores do grupo, que cresceram em contextos de abusos e violações dos direitos da criança e do adolescente.

Palavras-chave: Teatro, direitos, criança, adolescente, favela e rompimento.

Abstract

Grupo Atiro was originated in Maré (Rio de Janeiro), 2014, on Cia Marginal's extension workshops, open to youngsters from the community. In 2016, the group started a scenic research process to create the play “Agora Sei o Chão que Piso”, made from the actor's narratives about their own childhood and youth. The play points out a social structure, which promotes and reproduces excludent relationships, involving individuals who are somehow contrary to a normative, sexist, classicist and white culture. Their physical and socioeconomic characteristics are crucial for their bodies, sexualities, dreams, work and family to be stolen, distorted, exploited and erased. However, the continuous theatrical practice establishes itself as a way to break up their silences and create a scene that denounces, releases and points out new paths. This essay intends to analyse how a theatrical process might be a way to break up the silencing lived by the actors of the group, who had grown up being abused and violated as children and teenagers.

Keywords: theater, rights, youngster, teenager, favela and rupture.

Biografia

Ator, diretor, graduando em Licenciatura em Teatro na UNIRIO. Educador do programa de extensão do Teatro em Comunidades (uma parceria da UNIRIO com a REDES de Desenvolvimento da Maré, CMS Américo Veloso e a Arena Dicró) e diretor fundador do Grupo Atiro. Integra a Cia Marginal desde 2005, participando do elenco dos espetáculos, Qual é a nossa Cara? (2007), Ô Lili (2011) e In-Trânsito (2013) e Eles Não Usam Tênis Naique (2015), indicado ao Prêmio Questão de Crítica 2015 nas categorias Melhor Elenco e Melhor Direção. Integrante fundador do Coletivo Paralelas, tendo participado como ator e diretor do espetáculo Umdoum (2014). Atuou no projeto Maré Sem Fronteiras (uma parceria do UNICEF com a Redes de desenvolvimento da Maré - 2013 a 2015) e como assessor cultural e educador do projeto Rap da Saúde (uma parceria da Secretaria municipal de promoção de saúde e do CEDAPS - 2013 a 2015). De 2010 a 2012, atuou como educador da Lona Cultural Hebert Vianna (Maré, Rio de Janeiro) e, de 2008 a 2009, das oficinas do projeto Viver com Arte (uma parceria entre o Instituto Ayrton Senna e a REDES). Em 2008, participou da oficina de elenco ministrada por Camila Amado, para o filme 5x Favela, de Cacá Diegues. Em 2006, atuou no curta-metragem “Memórias da Chibata”, com direção de Marcos Manhães Martins.

Biography

Actor, director, graduating in Theater Degree at UNIRIO. Educator in the Teatro em Comunidades extension program (an UNIRIO with Redes de Desenvolvimento da Maré, CMS Américo Veloso and Arena Dicró partnership) and founder director of Grupo Atiro. Member of Cia Marginal since 2005, acting in the plays, “Qual é a nossa cara?” (2007), “Ô Lili” (2011), “In-Trânsito” (2003) and “Eles Não Usam Tênis Naique” (2015), indicated to Prêmio Questão de Crítica 2015 on Best Cast and Best Direction categories. Member and founder of Coletivo Paralelas, acting in the play Umdoum (2014). Worked in the project Maré Sem Fronteiras (a UNICEF and Redes de Desenvolvimento da Maré partnership - 2013 to 2015). Worked as an educator and cultural advisor in the project Rap da Saúde (a Secretaria Municipal de Promoção de Saúde and CEDAPS partnership - 2013 to 2015). Worked as an educator from 2010 to 2012 at Lona Cultural Herbert Viana (Maré, Rio de Janeiro), and in the workshops of the Project Viver com Arte (an Instituto Ayrton Senna and Redes de Desenvolvimento da Maré partnership) from 2008 to 2009. Did the casting workshop, ministered by Camila Amado, for the movie “5x Favela”, from Cacá Diegues, in 2008. Acted in the short film “Memórias da Chibata”, directed by Marcos Manhães Martins, in 2006

Hugo Cruz

Bolseiro de Doutoramento da FCT (Refª. PD/BD/128117/2016) com o tema “ Criação artística e participação cívica e política “ no CIIE-FPCEUP. Investigador no CHAIA - Universidade de Évora. Leciona com frequência em diversas universidades nacionais e internacionais. Encenador, Programador Cultural, Diretor Artístico do MEXE_Encontro Internacional de Arte e Comunidade e Mira_artes performativas. Co-fundador da PELE e Nómada, Art & Public Space.

hugoalvescruz@gmail.com

Isabel Bezelga

Doutora em Teatro pela Universidade de Évora; especialista em Teatro Educação e Metodologias Artísticas Interculturais. É Professora Auxiliar da Universidade de Évora, nos Departamentos de Pedagogia e Educação e de Artes Cénicas e Diretora do Curso de Licenciatura em Teatro; Pós-graduação em Mediação artística e Contextos Educacionais. Investigadora do Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA-UE) e colaboradora do IELT/ECSH- UNL e CIEP-UE.

imgb@uevora.pt

Ramon Aguiar

Graduado em Pedagogia (UFMG) e pós-doutorado (CAPES) em Teatro e Comunidade (ESTC). Ator e Diretor teatral, Doutor em Artes Cénicas (UNIRIO-CAPES). É docente na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) atuando em formação de professores onde também coordena o Núcleo Cultura, Criatividade e Comunidade. Pesquisador e extensionista do CEMUD (UEMG); pesquisador colaborador do Grupo de “Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana” (UNIRIO), do IELT (UNL, Portugal) e CHAIA (Universidade de Évora). Sócio efetivo ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós graduação em Artes Cénicas).

aguiar.rsa@gmail.com

