

A BUSCA DO COMUM

PRÁTICAS ARTÍSTICAS
PARA OUTROS FUTUROS
POSSÍVEIS

COORDENAÇÃO

Carla Cruz
Hugo Cruz
Isabel Bezelga
Miguel Falcão
Ramon Aguiar

A BUSCA DO COMUM

PRÁTICAS ARTÍSTICAS PARA OUTROS
FUTUROS POSSÍVEIS

TÍTULO

A Busca do Comum – Práticas Artísticas Para Outros Futuros Possíveis

COORDENAÇÃO

Carla Cruz, Hugo Cruz, Isabel Bezelga, Miguel Falcão e Ramon Aguiar

COMISSÃO EDITORIAL

Abel Arez (ESELx-IPL)

Ângela Saldanha (INSEA/ CIAC-UAB)

António Ângelo Vasconcelos (ESE-IP SETÚBAL)

Carla Cruz (i2ADS-FBAUP)

Claire Binyon (ESMAE-IPP)

Flávia Liberman (UNIFESP)

Flávio Desgranges (UDESC)

Francesca Rayner (CEHUM/ GIEP-UM)

Helder Maia (i2ADS-FBAUP/ ESMAE-IPP)

Hugo Cruz (CIIE-FPCEUP/ CHAIA-UE/ MEXE)

Isabel Bezelga (CHAIA-UE/ IELT-UNL)

Isabela Umbuzeiro Valent (PACTO/ PGEHA-USP)

Luísa Pinto (CEAA-ESAP)

Marina Henriques Coutinho (UNIRIO)

Miguel Falcão (ESELx-IPL/ CET-FLUL)

Paula Reaes Pinto (CIAUD-FA-ULisboa)

Ramon Aguiar (UEMG/ IELT-UNL/CHAIA-UE)

Sónia Passos (ESMAE-IPP)

Teresa Eça (INSEA/ APECV)

Teresa Furtado (CHAIA-UE)

AUTORES/AS

Aida Rechena

Amanda Midori

Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra)

Ana Moya Pellitero

António Ângelo Vasconcelos

António Gorgel Pinto

Arturo Cancio Ferruz

Ashley Lucas,

Carla Cibele Figueiredo

Carla Cruz

Celida Salume Mendonça

Conrado Federici

Eliane Dias de Castro

Elizabeth M. F. de Araújo Lima

Erika Alvarez Inforsato

Flavia Liberman

Isabela Umbuzeiro Valent

Jan Cohen-Cruz

Jorge Roberto Ribeiro Braga Junior

Kátia Letícia Costa Santos

Marcia Machado de Moraes

Marina Guzzo

Mauro Antônio de Souza

Natália Fiche

Paula Reaes Pinto

Paulina Martínez Marín

Pedro Miguel Felício

Rafael Guendelman Hales

Raíra Rosenkjar

Ramon Aguiar

Renata Monteiro Buelau

Sandra González Álvarez

Sergio Costa Junior (Sergio Kauffmann)

Teresa Veiga Furtado

Tiago Mora Porteiro

Vanessa Florentino de Jesus

Vicente Carlos Pereira Júnior

Vicente Concilio

Viviane Santalucia Maximin

EDIÇÃO

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – i2ADS

DESIGN GRÁFICO

Gráficos Associados

ISBN

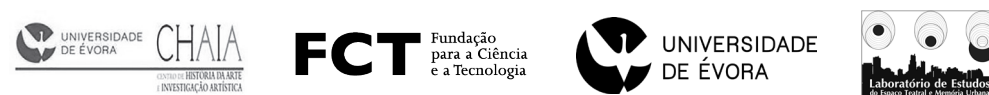
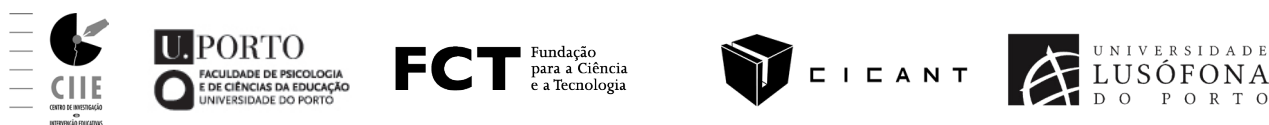
978-989-54417-9-2

Esta publicação reúne artigos selecionados – através de revisão cega por pares – decorrentes das apresentações proferidas no III EIRPAC – Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias 2019, realizado de 16 a 18 de setembro na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em Portugal, no contexto do MEXE – Encontro Internacional de Arte e Comunidade. Os textos, de acordo com as opções dos/as autores/as, apresentam-se escritos em Português de Portugal (com ou sem acordo ortográfico), Português do Brasil, Castelhana ou Inglês.

COORGANIZAÇÃO



CHAIA/UÉ [2019] - Ref.ª UID/EAT/00112/2013 - [Projeto financiado por Fundos Nacionais através da FCT/Fundação para a Ciência e a Tecnologia]



III EIRPAC – ENCONTRO INTERNACIONAL DE REFLEXÃO SOBRE PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMUNITÁRIAS

A BUSCA DO COMUM – CONTRIBUTOS DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS PARA OUTROS FUTUROS POSSÍVEIS, 2019

COMISSÃO ORGANIZADORA

Amanda Midori (i2ADS-FBAUP)
Ana Maria Oliveira (FCH-UCPL)
Carla Cruz (i2ADS-FBAUP)
Carmen Cangarato (CHAIA-UE)
Claire Binyon (ESMAE-IPP)
Hugo Cruz (CIIE-FPCEUP/ CHAIA-UE/ MEXE)
Isabel Bezelga (CHAIA-UE/ IELT-UNL)

Isabela Umbuzeiro Valent (PACTO/ PGEHA-USP)
Manuel Bogalheiro (CICANT-ULP)
Maria João Mota (PELE)
Margarida Dias (i2ADS-FBAUP)
Miguel Falcão (ESELx-IPL/ CET-FLUL)
Ramon Aguiar (UEMG/ IELT-UNL/ CHAIA-UE)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Abel Arez (ESELx-IPL)
Ana Maria Oliveira (FCH-UCPL)
Ana Nolasco (ESELX-IPL/ UNIDCOM-IADE)
Ana Silva Marques (ESD-IPL)
Ângela Saldanha (INSEA/ CIAC-UAB)
António Ângelo Vasconcelos (ESE-IP SETÚBAL)
António Prieto Stambaugh (UNIVERSIDAD VERACRUZEANA)
Armando Nascimento Rosa (ESTC/ CIAC-UALG)
Carla Cruz (i2ADS-FBAUP)
Cátia Rijo (ESELx-IPL/ CIAUD)
Claire Binyon (ESMAE-IPP)
Cláudia Madeira (ICNOVA)
Christine Zurbach (CHAIA-UE)
Eugene Van Erven (UTRECHT UNIVERSITY)
Fernando Matos Oliveira (CEIS20-UC)
Flávia Liberman (UNIFESP)
Flávio Desgranges (UDESC)
Francesca Rayner (CEHUM/ GIEP-UM)
Giulia Innocenti (UCM SACRO CUORE)
Helder Maia (i2ADS-FBAUP/ ESMÁE-IPP)
Hugo Cruz (CIIE-FPCEUP/ CHAIA-UE/ MEXE)
Isabel Babo (CICANT-ULP)
Isabel Bezelga (CHAIA-UE/ IELT-UNL)
Isabel Menezes (CIIE-FPCEUP)

Isabela Umbuzeiro Valent (PACTO/ PGEHA-USP)
Josette Féral (EASTAP)
Jorge Palinhos (CEAA-ESAP)
Lucília Valente (IDEA-UE)
Luísa Pinto (CEAA-ESAP)
Manuel Bogalheiro (CICANT-ULP)
Márcia Pompeo Nogueira (UDESC)
Marina Henriques (UNIRIO)
Miguel Falcão (ESELx-IPL/ CET-FLUL)
Nuno Coelho (FCTUC-DEI/ CEIS20-UC)
Paula Reaes Pinto (CIAUD-FA-ULisboa)
Paulo Filipe Monteiro (ICNova-UNL)
Paulo Rodrigues (ESELx-IPL)
Paulo Simões Rodrigues (CHAIA-UE)
Ramon Aguiar (UEMG/ IELT-UNL/CHAIA-UE)
Rita Wengorovius (ESTC-IPL)
Sónia Passos (ESMAE-IPP)
Teresa Eça (INSEA/ APECV)
Teresa Furtado (CHAIA-UE)
Tiago Assis (i2ADS-FBAUP)
Tiago Porteiro (CEHUM/GIEP-UM)
Tim Prentki (UNIVERSITY OF WINCHESTER)

COORGANIZAÇÃO

Centro de História da Arte e Investigação Artística da
Universidade de Évora (CHAIA-UE)

Centro de Investigação e Intervenção Educativas da
Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da
Universidade do Porto (CIIE-FPCEUP)

Centro de Investigação em Comunicações Aplicadas e
Novas Tecnologias da Universidade Lusófona do Porto
(CICANT-ULP)

Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do
Instituto Politécnico do Porto (ESMAE-IPP)

Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica
Portuguesa – Lisboa (FCH-UCPL)

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição
da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa (IELT-FCSH-NOVA)

Instituto Politécnico de Lisboa (IPL)

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade
da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
(i2ADS-FBAUP)

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória
Urbana (UNIRIO)

Laboratório de Estudo e Pesquisa Arte, Corpo e Terapia
Ocupacional Universidade de São Paulo (PACTO-USP)

MEXE Associação Cultural

PELE

ÍNDICE

CONFIAR FIAR COM <u>CARLA CRUZ, HUGO CRUZ, ISABEL BEZELGA, MIGUEL FALCÃO E RAMON AGUIAR</u>	11
BEYOND THE “OTHER”: SEEKING COMMONALITY IN A DIVIDED WORLD <u>JAN COHEN-CRUZ</u>	16
DESAFIOS E POTÊNCIAS DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMUNITÁRIAS	
RASTILHO: AUTORIA, AUTORIDADE E AUTONOMIA NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA COLETIVA <u>CARLA CRUZ E AMANDA MIDORI</u>	21
FORMAÇÃO ACADÊMICA E PROJETOS DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS – UMA PONTE ENTRE O ENSINO SUPERIOR E OS CONTEXTOS DE INTERVENÇÃO PESSOAL E/OU PROFISSIONAL DOS FORMANDOS <u>CARLA CIBELE FIGUEIREDO, ANTÔNIO ÂNGELO VASCONCELOS E PEDRO MIGUEL FELÍCIO</u>	29
OS PROJETOS PALCO GIRATÓRIO E SESC AMAZÔNIA DAS ARTES E AS NOVAS CARTOGRAFIAS DAS ARTES CÊNICAS BRASILEIRAS <u>VICENTE CARLOS PEREIRA JÚNIOR</u>	37
CHANQUIN@S A ESCENA: POSIBILIDADES DE ENCUENTRO EN LA NARRACIÓN DE HISTORIAS: ANÁLISIS DE DISPOSITIVOS CREATIVOS QUE ACTÚAN COMO CLICKBAITS PROMOTORES DE PARTICIPACIÓN <u>PAULINA MARTÍNEZ MARÍN</u>	44
AS RELAÇÕES ENTRE TEATRO E TERRITÓRIO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO GRUPO CÓDIGO <u>JORGE ROBERTO RIBEIRO BRAGA JUNIOR</u>	53
EJES PARA LA BÚSQUEDA DE PRÁCTICAS DE ARTE COMUNITARIO <u>ARTURO CANCIO FERRUZ</u>	59
TEATRO E COMUNIDADE: AÇÕES E REVERBERAÇÕES DA “SAGA BAÇÔNICA” <u>RAMON AGUIAR E MAURO ANTÔNIO DE SOUZA</u>	66
DIÁLOGOS COM O TERRITÓRIO	
O DESPERTAR DE JANAÍNA: ANÁLISE FEMINISTA DO ESPETÁCULO “CARTA 2 – A VIDA ADULTA, A MULHER” DO COLETIVO ESTOPÔ BALAIÓ <u>RAÍRA ROSENKJAR</u>	74
PERFORMANCE “AUTO DAS MÁSCARAS”: UMA AÇÃO DE MEDIAÇÃO NO MUSEU CIAJG/GUIMARÃES <u>TIAGO MORA PORTEIRO</u>	81
BUSCANDO “LA CIUDAD DEL MAÑANA/A VILA DO MAÑÃ” <u>SANDRA GONZÁLEZ ÁLVAREZ</u>	92
LA POÉTICA ARTÍSTICA COMO HERRAMIENTA DE ACCIÓN POLÍTICA PARA LA PROMOCIÓN DEL AFECTO: UNA ACCIÓN POÉTICO-AFECTIVA EN TERRITORIOS AFECTADOS DE LA CUENCA DEL RIO DOCE <u>VANESSA FLORENTINO DE JESUS</u>	99

DIMENSÕES ÉTICAS, ESTÉTICAS E POLÍTICAS

**UMA PLATAFORMA DE RESISTÊNCIA: O TEATRO E A ESCRITA CRIATIVA COM MULHERES
TRANSGÊNERO ENCARCERADAS** 107
SERGIO COSTA JUNIOR (SERGIO KAUFFMANN)

**GÊNERO NA ARTE: LABORATÓRIOS DE ARTE COMUNITÁRIA PARA EMPODERAMENTO DE
MULHERES EM CASAS DE ABRIGO** 115
AIDA RECHENA E TERESA VEIGA FURTADO

ESCRITAS EM COMUNIDADES NEGRAS: REVELANDO NARRATIVAS SUBTERRÂNEAS 123
KÁTIA LETÍCIA COSTA SANTOS

**AVANÇAMOS JUNTOS — UM PROGRAMA DE INTERCÂMBIO SOBRE TEATRO NAS PRISÕES ENTRE
TRÊS UNIVERSIDADES** 130
ASHLEY LUCAS, NATÁLIA FICHE E VICENTE CONCILIO

ESTÉTICAS CONTEMPORÂNEAS E CULTURAS POPULARES: INTERSECÇÕES

**SHIFTING GROUND – OUTRO CHÃO: COLABORAÇÃO ARTÍSTICA COM CIDADÃOS MIGRANTES
RECÉM-CHEGADOS AOS PAÍSES DE ACOLHIMENTO** 138
ANTÔNIO GORGEL PINTO E PAULA REAES PINTO

OBJECTS REMOVED FOR STUDY 145
RAFAEL GUENDELMAN HALES

VESTÍGIOS RELACIONAIS DA DANÇA EM ESPAÇOS PÚBLICOS DA CIDADE DE SÃO PAULO 150
ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS (ANA TERRA)

VISÕES INTERDISCIPLINARES E DIÁLOGOS

**DESLOCAMENTOS SENSÍVEIS: INSCRIÇÕES PÚBLICAS DE PROJETOS COLETIVOS NA INTERFACE
ARTE E SAÚDE NA CIDADE DE SÃO PAULO – EXPLORAÇÕES INICIAIS** 159
ISABELA UMBUZEIRO VALENT, ELIZABETH M. F. DE ARAÚJO LIMA, ERIKA ALVAREZ INFORSATO, RENATA MONTEIRO BUELAU E ELIA-
NE DIAS DE CASTRO

INTERRUMORES: NOVAS IDENTIDADES SONORAS MULTICULTURAIS. FESTIVAL NEXTSTOP, LISBOA 165
ANA MOYA PELLITERO

CADERNOS COLABORATIVOS: ATIVAÇÃO DE ESPAÇOS DO COMUM NA FORMAÇÃO EM SAÚDE 174
MARCIA MACHADO DE MORAES, FLAVIA LIBERMAN E VIVIANE SANTALUCIA MAXIMINO

**CORPO, ESPAÇO E MATERIALIDADES: O PROFESSOR DE TEATRO MEDIANDO A CRIAÇÃO DE UM
NOVO LUGAR** 182
CELIDA SALUME MENDONÇA

**PROJETO SONHOS: UM PROCESSO DE CRIAÇÃO COM MULHERES EM SITUAÇÕES DE
VULNERABILIDADE** 190
FLAVIA LIBERMAN, CONRADO FEDERICI E MARINA GUZZO

CONFIAR | FIAR COM

CARLA CRUZ, HUGO CRUZ, ISABEL BEZELGA, MIGUEL FALCÃO E RAMON AGUIAR

O livro *A busca do comum: práticas artísticas para outros futuros possíveis* inscreve as reflexões e as investigações desenvolvidas por um conjunto de 38 investigadores, provenientes de 26 instituições de ensino superior e entidades artísticas e culturais de 6 países, no domínio das práticas artísticas comunitárias e multidisciplinares. É, pois, uma coletânea de textos rica, diversa, com recorrências e divergências, características muito associadas a estas práticas.

A crescente criação e produção artística que propõe a “busca do comum” tem alimentado diferentes pesquisas estéticas e produções diversas que devem ser organizadas e divulgadas. Esta publicação pretende contribuir para a produção de conhecimento científico, assim como para a sua disseminação, abrindo possibilidades de questionamento e inspiração para novas *práxis*. A criação de fóruns e instâncias de agrupamento dos diversos artistas, grupos, entidades e outros protagonistas que se debruçam na “busca do comum” também é uma necessidade. Considerando a complexidade deste campo de ação e a crescente importância que estas práticas têm vindo a adquirir nas criações artísticas contemporâneas, torna-se essencial a criação de espaços de reflexão e partilha entre todos os seus atores. O *Encontro internacional de reflexão sobre práticas artísticas comunitárias* (EIRPAC)¹ define-se hoje como um importante espaço de intercâmbio que vem dando visibilidade a diferentes práticas e estudos.

Em 2019, a terceira edição do EIRPAC organizou-se em torno do tema *A busca do comum – contributos das práticas artísticas para outros futuros possíveis* e ocorreu na cidade do Porto entre 16 e 18 de Setembro. O Encontro resultou de uma coorganização entre instituições de investigação e de ensino superior sediadas em Portugal e no Brasil, e as organizações PELE e MEXE sediadas no Porto – Portugal. O evento congregou 200 artistas, pesquisadores, técnicos sociais, educativos e da saúde e outros interessados que, juntos, se lançaram em apresentar e discutir produções artísticas e multidisciplinares na “busca do comum”. Juntos, realizamos cerca de 60 comunicações e 4 oficinas, apresentamos 22 pôsteres e 2 instalações, assistimos a 2 conferências de Amal Khalaf e Elizabeth Graham e de Jan Cohen-Cruz e lançamos 4 livros em volta de questões estéticas, políticas e éticas de práticas artísticas comunitárias.²

A edição de 2019 do EIRPAC, à semelhança das de 2015 e 2017, integrou a programação do *MEXE_Encontro Internacional de Arte e Comunidade*.³ Este 3º EIRPAC foi fortemente inspirado nos movimentos sociais que emergem relativamente às transformações políticas

que proliferam pelo mundo e à emergência de novos e renovados espaços de participação e criação artística. Em momentos de inquietude e desesperança, de que forma se implicam as práticas artísticas na projeção e na construção coletiva de novas realidades e novos futuros? Neste sentido, o foco do Encontro situou-se precisamente na análise e na reflexão sobre as dimensões éticas, estéticas e políticas dos processos criativos.

Na sequência do 3º EIRPAC, foi proposto aos participantes a escrita científica baseada nas suas experiências de comunicação e de apresentação de póster. Os conferencistas também foram desafiados com o propósito de compor esta publicação. Os artigos submetidos foram avaliados de acordo com critérios académicos – revisão cega por pares de especialistas, convidados pela Comissão Editorial.

Esta publicação abre com o texto *Beyond the “Other”: Seeking Commonality in a divided world*, transcrito da conferência proferida pela autora e investigadora Jan Cohen-Cruz, reconhecida internacionalmente pelo seu trabalho em teatro socialmente comprometido, proferiu no 3º EIRPAC. A conferencista, perante o contexto atual de desafios sóciopolíticos exigentes, termina o seu texto com uma nota de esperança e dois apelos, um “aos artistas para que revelem as nuances que temos em comum”, e outro a todos nós, para que procuremos mais pessoas para gerar ideias sobre como manifestar as mais diversificadas experiências do mundo. Os demais textos aqui publicados, considerando os seus diferentes contextos culturais e de produção, estão organizados em cinco eixos: *Desafios e potências de práticas artísticas comunitárias; Diálogos com o território; Dimensões éticas, estéticas e políticas; Estéticas contemporâneas e culturas populares; Visões interdisciplinares e diálogos*. Esta organização não sugere delimitações mas caminhos de leitura em “busca do comum”. Sabemos das armadilhas de uma publicação e suas limitações. Apresentamos em seguida um recorte de um universo artístico e multidisciplinar rico e em constante transformação.

No primeiro eixo, *Desafios e Potências das Práticas Artísticas Comunitárias*, deparamo-nos com questões vitais à “busca do comum”, exploradas em sete artigos que nos falam de experiências vividas no Brasil, Chile, Espanha e Portugal. Como produzir coletivamente? Como cultivar margens e questionar centros? Como construir confiança? O que se engendra nos campos de invisibilidade? Que ações contribuem para a nossa mútua implicação? Como trabalhar em co-responsabilização? As artistas e autoras Carla Cruz e Amanda Midori, em *RASTILHO*:

1 Evento bienal com a sua primeira edição em 2015 na cidade do Porto (Portugal).

2 https://www.mexe.org.pt/media/filer_public/a3/36/a336a312-db55-4f17-84de-7b7850aae236/programa_eirpac.pdf

3 <https://www.mexe.org.pt/>

Autoria, Autoridade e Autonomia na Produção Artística Coletiva, embarcaram num processo criativo coletivo em que a produção de um gesto artístico leva à constituição de um grupo de produção cultural autónomo no seio da comunidade onde estas fizeram a sua intervenção. O processo de construção da autonomia coletiva na produção do comum é aqui analisado em detalhe. Os formandos da Pós-graduação em Intervenção Social e Práticas Artísticas – ESE-IPS, procuraram intervir em contextos comunitários, centrando a ação na “busca do comum”, conforme descrito em *Formação Académica e Projetos de Práticas Artísticas – Uma Ponte Entre o Ensino Superior e os Contextos de Intervenção Pessoal e/ou Profissional dos Formandos*, de Carla Cibebe Figueiredo, António Ângelo Vasconcelos e Pedro Miguel Felício. Criadoras e formandos procuraram formas de produção coletiva e afetiva, mas as problemáticas que estão presentes nestas práticas não são alheias a organizações financiadoras. O trabalho *Os projetos Palco Giratório e Sesc Amazônia das Artes e as novas cartografias das artes cênicas brasileiras*, de Vicente Carlos Pereira Junior, dá-nos a conhecer os projetos que demonstram o conhecimento e a promoção das culturas e das identidades brasileiras, e que questionam como uma política cultural que:

(...) em detrimento de hierarquias e dicotomias como arte erudita/arte popular, arte profissional/arte amadora, arte utilitária/arte desinteressada, fala não mais em públicos de cultura, mas compreende cada indivíduo, em seu cotidiano, como produtor e veiculador de culturas (...) (Junior, 2000).

Chanquin@s a Escena: Posibilidades de Encuentro en la Narración de Historias: análisis de dispositivos creativos que actúan como clickbaits promotores de participación, de Paulina Martínez Marín, é um projeto de investigação/acção participativa com crianças e jovens que encorajou a comunidade a explorar o espaço físico que a rodeia através da narrativa, memória e imaginação. Participação e os mecanismos que levaram a comunidade alargada a essa participação, são os pontos de foco desta reflexão. O trabalho *As Relações Entre Teatro e Território nos Processos de Criação do Grupo Código*, de Jorge Roberto Ribeiro Braga Júnior, explora os diálogos do teatro com territórios específicos que “a partir de mecanismos de aproximação indicam uma forte tendência contemporânea presente nos processos de criação empreendidos por grupos da periferia.” Aproximando-nos de questões da potencialidade das margens para a produção de cultura contra-hegemónica e para a abertura de novos territórios. *Ejes para la Búsqueda de Prácticas de Arte Comunitario*, de Arturo Cancio Ferruz, enfatiza a necessidade de analisarmos as práticas artísticas socialmente comprometidas com um foco interdisciplinar de forma a destacar o seu potencial para: auxiliar a produção de comunidades divergentes, transformar contextos e verificar equilíbrios entre aspectos estéticos e sociais destas práticas. *Teatro e Comunidade: Ações e Reverberações da “Saga Baçônica”*, de Ramon Aguiar

e Mauro Antônio de Souza, traça o percurso cultural do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçã – Itabirito, MG (Brasil). Este Grupo, na sua dinâmica de trabalho, protege e valoriza a sua comunidade rural de origem, ressignificando-a na contemporaneidade: suas práticas culturais e sua identidade coletiva.

No segundo eixo, *Diálogos com o território*, encontramos as reverberações de múltiplas cartografias. E como não? Em distintas paisagens – ora feitas de pedra, ferro e cor, ora de arvoredos, águas e sons orquestrados –, são as gentes e as suas histórias que escutamos. Nos caminhos percorridos juntos, elas se cruzam, se descobrem e se desdobram. Tantos caminhos, tantos caminhos... Este foi o tempo em que Márcia Pompeo Nogueira⁴ não se “fez presente” para percorrer nossos caminhos. Mas o seu alento ecoa na nossa “busca do comum”. Perguntámo-nos:

— Que dinâmica podemos encontrar para garantir essa ligação ao/no território?

— Não esquecer!

Não esquecer nunca de onde viemos juntos! Cuidar do que fica e amorosamente preparar a bagagem da partida, para que nada se perca. Fincar os pés nessa terra e saber que é daqui que levantamos voo. Os artigos que nesta secção se congregam mobilizam memória, afeto e acção poética, como forma de participação e cidadania. Trilham caminhos por distintas geografias, refutando a permanência de “invisibilidades” várias, pela afirmação de um fazer coletivo. Tal é perceptível na construção sustentável de uma existência que respeite a natureza e o território, como o que decorre do refluxo de grave desastre ambiental. Em *La Poética Artística como Herramienta de Acción Política para la Promoción del Afecto: una acción poético-afectiva en territorios afectados de la cuenca del Rio Doce*, de Vanessa Florentino de Jesus, a acção artística visa uma “(...) regeneración afectiva, que permita la posibilidad a las personas de se sentirse parte del mundo otra vez”.

No segundo artigo deste eixo *O Despertar de Janaína: Análise feminista do Espetáculo “Carta 2 – A Vida Adulta, a Mulher” do Coletivo Estopô Balaio*, de Raíra Rosenkjar, reinventam-se sentidos de comunidade que liguem margens e centros, através de um movimento de “(...) escavação das superfícies que encobrem os lençóis freáticos da memória (...) espaço/tempo onde o passado erupciona constantemente misturando-se ao presente e a ficcionalização”. A confiança nas novas gerações e o que podemos desenvolver desde já em projectos educativos e comunitários, para que a cidade possa ter devolvido o seu destino de *pólis* é o que questiona o texto *Buscando “La Ciudad del Mañana/A Vila do Mañá”*, de Sandra González Álvarez, “(...)¿cómo podría la ciudad ser ese lugar de reunión e intercambio de nuevo? ... ¿cómo hacer para que la ciudad sea de nuevo nuestro lugar? (...)”.

O último texto desta secção *Performance “Auto das Máscaras”: Uma Ação de mediação no Museu CIAJG/Guimarães*, de Tiago Mora Porteiro, apresenta-nos detalhadamente a pesquisa performativa realizada em contexto

4 Artista e pesquisadora em arte e comunidade (1952-2019).

museológico reflectindo, nomeadamente, sobre a ocupação de espaços públicos, tradicionalmente percebidos como elitistas, onde se “(...) tem sabido arquitetar cruzamentos e ‘colisões’, por vezes improváveis (...) [e] reflexão sobre a diversidade enquanto forma de construção da identidade”. Do cruzamento das artes e das comunidades, nas suas múltiplas configurações, emergem concepções e práticas que, por um lado, demonstram o poder e o alcance da complementaridade de distintos modos de criação e intervenção e, por outro lado, comprovam que não há limites na ambição de aproximar os – aparentemente – mais distantes campos de interesse e atuação.

As *Dimensões Éticas, Estéticas e Políticas*, terceiro eixo, alicerçam produções em arte e comunidade e potencializam artistas e grupos – suas poéticas – como agentes de transformação. Como transitar entre os diferentes poderes que nos atravessam? Como cultivar margens e questionar centros? A memória, as relações interpessoais, as vivências sociais e suas ideologias são os temas e objetos de pesquisas e das criações artísticas deste eixo. Nesta publicação, com destaque para as relações de gênero, tema contemporâneo debatido em diversos contextos mas ainda gerador de conflitos. A ousadia de dinamizar oficinas de teatro numa prisão é o desafio proposto no artigo *Uma Plataforma de Resistência: o Teatro e a Escrita Criativa com Mulheres Transgênero Encarceradas*. Sergio Costa Junior (Sergio Kauffmann) apresenta-nos uma realidade crua e potente: a realidade de mulheres transgênero marginalizadas e enclausuradas de duas formas: pela sua condição de prisioneiras e pela intolerância social. O trabalho em teatro e comunidade (oficina) é desenvolvido através de estágios de estudantes de cursos de formação de atrizes e atores, mas também de pesquisas de pós-graduação que contribuem para criar um espaço ficcional de rompimento, de afirmação e de conquista no que tange a condição de mulheres transgênero encarceradas. O texto contribui para as discussões sobre o papel social da arte e sua potência de conscientização e transformação. Em *Gênero na Arte: Laboratórios de Arte Comunitária para Empoderamento de Mulheres em Casas de Abrigo*, segundo artigo deste eixo, as autoras Aida Rechen e Teresa Veiga Furtado discorrem sobre os trabalhos desenvolvidos através dos “Laboratórios de Arte Comunitária para Empoderamento de Mulheres em Casas de Abrigo”. Segundo elas, o desenvolvimento do projeto posiciona-se nas Artes Visuais e na Museologia Social, em cruzamento com as Teorias Feministas e Estudos de Gênero. O projeto organiza-se em Laboratórios práticos e experimentais dirigidos a um grupo de mulheres vítimas de violência de gênero e violência doméstica e objetiva o auto-empoderamento através da arte comunitária e “estética conectiva”. *Fluidez de gênero* e *Herstory* são apresentados como conceitos base de inspiração e análise dos trabalhos desenvolvidos. Em *Escritas em Comunidades Negras: Revelando Narrativas Subterrâneas*, Kátia Letícia Costa Santos descreve parte de sua pesquisa de mestrado intitulado *Vozes do Porvir – Narrativas Subterrâneas e Dramaturgias Latentes*. Segundo a autora, o trabalho tem como referências epistemológicas a Afrocentricidade, o “Mulherismo Afrikana”

e as ideologias Pan-Africanistas, em diálogo com experiências dos povos negros descritas por mulheres que, segundo a autora, “(...) ao contar suas histórias vividas, revelam as complexidades relacionadas à questão racial e se constituem como mote para processos criativos em dramaturgias e cena”. A pesquisa tem como território o “Parque Florestal”, uma comunidade negra e periférica localizada na Região Metropolitana de Salvador, Bahia. A autora desenvolve um trabalho instigante baseado em oficinas de escrita narrativa voltadas para as mulheres da comunidade. Os resultados, segundo a autora, são registos da historicidade do povo negro daquela região, são as suas memórias. As histórias e o seu potencial biográfico contribuem para um olhar transversal sobre a realidade em busca de simbolismos e poéticas. O artigo apresenta a primeira fase do trabalho em andamento com finalização prevista para 2020, aquando da apresentação de obra cênica. O artigo *Avançamos Juntos – Um Programa de Intercâmbio Sobre Teatro nas Prisões Entre Três Universidades*, de Ashley Lucas, Natália Fiche e Vicente Concilio, olha detalhadamente para as influências de um programa de intercâmbio entre três programas de teatro em prisões situados em universidades nos Estados Unidos e Brasil. Esse programa permite que estudantes e professores de ambos os países possam visitar e intervir em prisões de ambos os países, apesar da diferença significativa nos sistemas de justiça criminal de cada país. O resultado é “o nível de prática e influência artística que esses programas têm uns sobre os outros (que) se aprofundou e se expandiu ao longo dos anos”.

O quarto eixo, *Estéticas Contemporâneas e Culturas Populares*, destaca dois textos centrados na diversidade cultural e no seu contributo para repensar modos de ação no território das interseções enunciadas. Considerando a tensão contínua, mas criativa e complementar, entre as propostas contemporâneas e as culturas populares, destacam-se dois projetos concretos com migrantes nos EUA e Portugal e mulheres da comunidade iraniana de Londres. O primeiro texto da autoria de António Gorgel Pinto e Paula Reaes Pinto, *Shifting Ground – Outro Chão: Colaboração Artística com Cidadãos Migrantes Recém-chegados aos Países de Acolhimento*, revela um projeto assente na relação construtiva entre academia (reflexão) e prática (ação), em dois países. O projeto em questão baseou-se na *transmedia* numa lógica comunitária e no *jogo* como dispositivo com múltiplas funções. Sublinhasse, neste contributo, uma perspetiva integrada do lugar (humana, social, política, cultural, histórica, geográfica e ecológica), tal como acontece no texto *Objects Removed for Study*, de Rafael Guendelman Hales, assim como uma abordagem que recorre à cerâmica e que parece ter permitido diálogos entre culturas e tempos muito distintos. Especificamente, este último, visibiliza e reflete um projeto que procurou desenvolver um pensamento crítico sobre a identidade num mundo contemporâneo caracterizado pelos deslocamentos migratórios. Partindo de objetos do passado e das relações históricas “colonizador/colonizado”, propôs-se desenvolver e articular, a partir daí, outras possibilidades relacionais com um carácter atual. Finalmente, o terceiro texto desloca a linguagem para a

área performativa, nomeadamente para a dança. O texto *Vestígios Relacionais da Dança em Espaços Públicos da Cidade de São Paulo*, de Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), dá conta de uma reflexão sobre duas ações distintas, mas complementares: a curadoria de uma exposição virtual e uma investigação centrada nos “processos de criação e pedagogias da dança”. Com base num mapeamento aprofundado e colaborativo de vários coletivos de dança de São Paulo, a autora revela diálogos estabelecidos entre estéticas populares e a dança contemporânea, assim como protagonistas e dinâmicas territoriais diversas nas suas múltiplas relações.

No quinto e último eixo, *Visões Interdisciplinares e Diálogos*, quatro artigos testemunham projetos pensados e desenvolvidos em diferentes latitudes, a partir de lugares de diálogo colaborativo e participativo. Em *Deslocamentos Sensíveis: Inscrições Públicas de Projetos Coletivos na Interface Arte e Saúde na Cidade de São Paulo – Explorações Iniciais*, de Isabela Umbuzeiro Valent, Elizabeth M. F. de Araújo Lima, Erika Alvarez Inforsato, Renata Monteiro Buelau e Eliane Dias de Castro, arte, saúde e cultura cruzam-se com a finalidade de construir e tornar visíveis redes e cooperações com coletivos artísticos e culturais, favorecendo “a criação de pistas para a multiplicação de metodologias de resistência e enfrentamento de processos de institucionalização, hegemonização dos modos de fazer e padronização”. Em *Interrumores: Novas Identidades Sonoras Multiculturais: Festival Nextstop, Lisboa*, de Ana Moya Pellitero, os cruzamentos operam-se entre música, ilustração e tecnologias digitais, com vista a “dar forma e representar a identidade da paisagem sonora” de quatro bairros de Lisboa, tendo como pontos de partida para a criação artística as pesquisas e as narrativas subjetivas de quarenta adolescentes de dez nacionalidades. Em *Cadernos Colaborativos: Ativação de Espaços do Comum*

na Formação em Saúde, de Marcia Machado de Moraes, Flavia Liberman e Viviane Santalucia Maximino, o foco incide nas experiências de cocriação poética na formação em saúde, através da implementação do “Caderno Colaborativo” no processo formativo de universitários, tendo em conta as potencialidades deste recurso enquanto “prática artística usada tanto por artistas visuais quanto no meio poético e literário para partilhar anotações e reflexões, além de desenvolver interações entre os seus autores”. Em *Corpo, Espaço e Materialidades: o Professor de Teatro Mediando a Criação de Um Novo Lugar*, de Celida Salume Mendonça, o teatro e a educação são campos de fusão, com práticas que assumem o professor como agente político e a escola como espaço de desenvolvimento “de experiências individuais e de uma nova visão do mundo, construindo identificações que são compartilhadas num território comum que tem um papel social”. Em *Projeto Sonhos: Um Processo de Criação com Mulheres em Situações de Vulnerabilidade*, de Flavia Liberman, Conrado Federici e Marina Guzzo, entre sonhos dormindo e sonhos a serem inventados, entre outros, são discutidas as práticas corporais e artísticas e a performance-espetáculo pública a que deram origem, procurando ativar a sensibilidade de todos nós “para a produção do comum, para a invenção concreta de outras realidades, outros modos de estar na vida”.

A difícil mas gratificante tarefa de organização desta publicação foi um desafio a muitas mãos. As diversas vozes e escutas de tantos trabalhos em Arte e Comunidade lançou-nos nessa *busca do comum*. Um outro futuro é possível? Acreditamos que sim, a exemplo do conteúdo desta publicação: tantos projetos que viabilizam ações artísticas e multidisciplinares comprometidas com contextos culturais, sociais, políticos específicos, mas que, em seu conjunto, compartilham e contribuem para as bases de um mundo solidário, sustentável e criativo.

BIOGRAFIAS

SHORT BIO

Carla Cruz artista, investigadora do i2ADS e docente universitária. Doutorada em práticas artísticas pela Goldsmiths University of London, com o apoio da FCT. 2016 foi Investigadora Associada pela AHRC Cultural Engagement fund, tendo como foco o centro comunitário londrino, The Mill. Carla foi co-fundadora do coletivo feminista de intervenção artística ZOINA (1999-2004), e da Associação Caldeira 213 (1999-2002); entre 2005 e 2013 coordenou o projeto expositivo feminista All My Independent Wo/men.

Hugo Cruz desenvolve o seu trabalho no espaço da criação artística e participação cívica e política. Cofundador da PELE e Nómada. Doutorando no CIIE-UP e CHAIA-UE. Diretor artístico do MEXE. Coordenou os livros “Arte e Comunidade” e “Arte e Esperança” editados pela Fundação Calouste Gulbenkian onde é consultor no âmbito do PARTIS (Práticas Artísticas e Inclusão Social).

Isabel Bezelga professora Auxiliar da Universidade de Évora. Docente nos Departamentos de Artes Cénicas e de Pedagogia e Educação. Directora de Curso do Mestrado em Teatro – Interpretação/Encenação e membro das CEA da Licenciatura em Teatro e Mestrado em Educação Pré-Escolar. Doutorada em Teatro pela Universidade de Évora e especializada em Teatro Educação e Metodologias Artísticas. Investiga no âmbito das práticas artísticas participativas no CHAIA-UE e colabora no IELT/FCSH – Universidade Nova de Lisboa e CIEP –UE. Tem desenvolvido actividades de criação, coordenação e consultoria em projectos artísticos, educacionais e socioculturais, tendo como foco a promoção das Artes, participação e colaboração em espaço público.

Miguel Falcão professor Coordenador da ESELx-IPL, onde coordena o Mestrado em Educação Artística – Teatro e Artes Plásticas e as pós-graduações em Marionetas

e Formas Animadas e em Animação de Histórias. Investigador do CET-FLUL. Doutorado em Estudos de Teatro. Tem desenvolvido atividade como programador de festivais e projetos comunitários.

Carla Cruz is an artist, educator and researcher at i2ADS. She holds a PhD in Art Practice by Goldsmiths University of London, with the support of FCT. In 2016, she was an Associate Researcher with the AHRC Cultural Engagement fund, focusing on the London community hub, The Mill. Carla was co-founder of the feminist collective of artistic intervention ZOiNA (1999-2004), and of Caldeira 213 association (1999-2002); between 2005 and 2013 she coordinated the feminist exhibition project All My Independent Wo/men.

Hugo Cruz works in the fields of artistic creation and civic and political participation. Co-founder of PELE and Nómada. Doctoral student at CIIE-UP e CHAIA-UE. Artistic director of MEXE. He edited the books "Art and Community" and "Art and Hope" by Calouste Gulbenkian Foundation. Consultant in PARTIS (Artistic Practices for Social Inclusion).

Isabel Bezelga professor at University of Évora, teaching at the Theatre Arts Department and Educational Department. She runs the MA in Theatre and took part

Ramon Aguiar pedagogo (UFMG) e pós-doutorado (CAPES) em Teatro e Comunidade (ESTC). Doutor em Artes Cênicas (UNIRIO). Docente da UEMG e colaborador do Grupo de "Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana" (UNIRIO); do IELT (UNL) e CHAIA (UE). Ator e diretor.

in the coordination team of the Theatre Degree and MA in Education. PhD in Theatre in the area of Community Theatre and Specialization in Theatre Pedagogy and Artistic Methodologies. Researcher at CHAIA/UE on Community Theatre/Participatory Arts. I&D collaboration at IELT/FCSH – UNL and CIEP –UE. Creator, adviser and project leader at artistic, educational and social levels.

Miguel Falcão associate Professor at ESELx-IPL, where he coordinates the Master in Arts Education - Theater and Plastic Arts and the postgraduate courses in Puppets and Animated Forms and in Stories and Performance. Researcher at CET-FLUL. PhD in Theater Studies. Has developed activity as a programmer for festivals and community projects.

Ramon Aguiar. Pedagogy (UFMG) and postdoctoral (CAPES) in Theater and Community (ESTC). Doctor of Performing Arts (UNIRIO). Professor at UEMG and collaborator of the "Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana" (UNIRIO); IELT (UNL) and CHAIA (UE).

BEYOND THE “OTHER”: SEEKING COMMONALITY IN A DIVIDED WORLD

JAN COHEN-CRUZ

New York University – NYU (United States of America)

We are living in a time when world leaders rail against whole groups of people: immigrants and refugees, believers of other faiths, people of non-conforming sexual identities. There are even examples of certain white cis men up for grabs, by champions of democracy no less – recall Hillary Clinton’s 2016 wholesale labeling of Donald Trump’s supporters as “the deplorables.” It’s a time when everyone has been given permission to do the same: shamelessly air and act on prejudices related to differences in class, race, religion, sexuality, age, and nationality, as well as circumstances, like incarceration, or opinions, like political views. It’s a time that could well drain hope from anyone longing to see humans unite around truly wicked problems facing us all, beginning with the increasing siege upon the very earth we live upon.

Philosopher Charles Taylor’s theory of social imaginaries points out that humans carry around ideas about whole groups of people that are not based on reality or experience but that nonetheless produce concrete

impacts, such as making it harder for them to get jobs or housing despite their qualifications. In a time characterized by sweeping generalizations about the “other,” I look for opportunities in the arts to remind us of the possibility of finding common cause amongst people erstwhile distrustful of each other.

I’m interested in how collaborative artmaking provides ways to shake up our misconceptions about groups of people with different identities than our own through direct and meaningful contact rather than through symbolic means, like representation in dramatic literature. Two other ways that artmaking offers this are by artists facilitating projects with people who are ostensibly “other” but with whom they find commonality, and by bringing together people with significant power disparities, who have few opportunities to relate deeply on a level playing field. While it’s not obvious how to bring such efforts to scale, contact across difference in the context of art making can be life changing.

WHY THE CURRENT EMPHASIS ON WORKING WITH “ONE’S OWN”?

Socially engaged artists in the United States are often encouraged – at least when starting out –to facilitate workshops with groups of people who are part of a community with which they identify – people who are their “own.” Concomitantly, white artists are often discouraged from working with groups of color and men are discouraged from facilitating projects composed of women. People without experience related to police violence or incarceration are assumed to lack the sensitivity to the complexity of these situations and often discouraged from working in such contexts.

Artists facilitating workshops with groups they are obviously part of is important. There is an understandable fear that “outsiders” will objectify, misrepresent, and/or co-opt cultural groups they don’t understand deeply enough. I recently turned down an invitation to evaluate a socially engaged art project about identity and healing with a group of women of color because, as a white person, I could have been an obstacle to trust-building or might have skewed a process that was about and for a group I am not part of. I understand the value for people to experience leadership from someone with whom they can immediately identify: my first female professor – at a time when men dominated those ranks – was an affirmation and an expansion of my own horizon of possibilities.

Theatre of the Oppressed¹ creator Augusto Boal noted that the people most likely to work for change are the ones most adversely affected by the status quo, who are also quite knowledgeable about the challenges inherent in their situation. Boal cautioned against input from those who do not share the particular struggle, such as people who have never been in abusive relationships intervening in forum theatre on that subject. This is noteworthy since as a white, male, middle-class facilitator, Boal did not share the struggles of many of the groups he worked with.

Boal did articulate, though, the principle that the facilitator’s role was not to tell people what to do but to set up exercises through which they could decide for themselves. He seems to have been delineating the role of facilitator apart from the role of a full-out participant; facilitating opportunities for struggling groups to proactively fight oppressions was a way to be an ally in their struggle without coopting it. And I’m recalling now that he often pointed out his identity first and foremost as simply human, thus modeling what I am writing about here: an impulse to frame identity large enough to align oneself with an erstwhile “other.”

Often, socially engaged art is organized in places where people gather or live, with people who share in the

¹ <http://imagination.org/media/our-methods/theatre-of-the-oppressed-2>

same circumstances. For example, in the mid-1960s, when migrant workers in California picked lettuce and grapes for wages that were not enough to feed themselves, some laborers organized themselves as El Teatro Campesino,² creating short, funny, incendiary skits that mocked their bosses, heartened their fellow workers, and drew media attention to the injustice. The actors wore stylized half-masks, partly to be less recognizable to bosses and partly to make a point about how archetypal their situation of exploitation was. It was inspiring that farmworkers played themselves, not dependent on a group of more privileged sympathizers to represent their situation for them.

However, the emphasis on an obvious shared identity between facilitator and workshop participants, or among the participants themselves, leaves out the opportunity to explore together the situation of people in other circumstances. Perhaps counterintuitively, given this polarized time, we need most to seek commonality with those we previously saw as adversaries or, at the very least, “other.” I do not suggest we stop working with the people with whom we identify most, but rather that we expand and activate our notions of “belonging” to include the many communities we are part of.

SEEKING VALUE FOR BOTH GROUPS ENGAGING ACROSS DIFFERENCE

At the age of twenty-one, I co-facilitated a drama workshop in a men’s maximum-security prison, which was among the most meaningful experiences of my life. Participants of that workshop have affirmed how grateful they were, too, to be seen by, and get to know, the “other” that was me. I came to see systemic reasons that some people are stuck in a place, which brings about a kind of desperation, an impulse to cynicism, and a belief that, since the cards are stacked against them anyway, anything goes. Opened to experiences that shook me emotionally, I began to recognize my biases; someone might be in prison, or drop out of school, not because they were “bad” or “lazy” but for more complex reasons. Meeting people I came to care about in that situation challenged what I had unthinkingly accepted.

A number of artists, often combining aesthetic propensities with community organizing skills, have done exemplary work bringing groups together across difference. While the concern is that such projects or workshops are just surface-level, small-scale solutions that do not seriously challenge power arrangements, some artists are finding strategies that may lead to systemic change.

African American social practice artist Rick Lowe was invited to participate in Documenta 14,³ part of a series of contemporary art exhibitions taking place in Kassel, Germany every four or five years, since 1955, for one hundred days. The fourteenth iteration, in 2017, was held in Kassel and in Athens, Greece. Doing initial research in Athens for possible participation in the event, Lowe was distraught to find Syrian refugees camping out in Victoria Square, in limbo on their move north by border closings. He used the support, visibility, and prestige of the large international art event to launch the Victoria Square Project, with local partners, to bring Athenians and refugees together by providing a venue for them to present diverse cultural activities.

While some of the people Lowe initially approached to collaborate were wary of his American identity, many

came to trust his genuine interest in the multiple cultural groups that have lived in the Victoria Square area. A small cohort of people who got involved in the project – artists, refugees, and refugee-artists – now direct it, with Lowe’s input. This exemplifies the notion that a facilitator’s difference from participants need not make them a deficit in a leadership role; that sharing leadership, as Lowe did with Greeks and refugees alike, is a way to mitigate that concern; and that bringing people together around a larger identity – in this case not where they are from but where they live now – can be an enriching experience for all.

Another example of the role of a facilitator unaffiliated with any of the groups in an uneasy relationship is how, from 1997 to 1999, visual and performance artist Suzanne Lacy catalyzed candid conversations in Oakland, California between 150 youth, largely of color, and 100 police – two groups that had been taught to mistrust and fear each other. The three-year project explored ways to reduce police hostility toward youth, provide youth with a set of skills to participate in their communities, and generate a broader understanding of youth’s needs. On top of Oakland’s City Center West Garage, police officers and young people held conversations addressing urgent issues: crime, authority, power, and safety. Teens danced in the spotlight of a police helicopter, and videos of the conversations were projected to spectators on the street.

The dialogues were part of an initiative that Lacy instigated from 1991 to 2001 with police collaboration, called *Code 33: Emergency Clear the Air*, which aimed to “develop inner-city youth participation in public policy and have a direct and positive impact on mass media images of urban young people.” What proved meaningful was the opportunity for youth to speak directly about their experience to people who had influence on how those experiences would be shaped in the streets. Invaluable for both, the Oakland Police Department integrated contact with inner-city youth into formal training, so they did not only encounter each other in situations of criminal activity, lessening tensions

² <http://elteatrocampesino.com/>

³ <https://www.documenta14.de/en/>

for all. Lacy's role as facilitator was enhanced by being neither a police officer nor a youth.

It is gratifying that, over the past decade in the United States, a range of municipal government agencies – such as Immigrant Affairs, Children's Services, and Police – have been hosting artists-in-residence for anywhere from a year to a decade, often because of their creative approaches to ongoing problems. One current example is the New York City Department of Probation, whose research found that “the relationship between a probation officer and client is the key to success.” They selected artist Rachel Barnard to bring innovative ways to strengthen relationships and improve communication and engagement between probation officers and the people under their supervision.

At the Department of Probation, Barnard uses art to invite compassion and generosity on the part of those with discretionary powers in the system. Her first artistic intervention was with probation officers, co-designing fantastical structures to install in several of their bureaucratic, security-focused waiting rooms – each with enough room for Barnard plus one officer or client to converse

about the system. One enclosure, for example, was made with three thousand blue pin wheels suspended from the ceiling on strings. The process of imagining the spaces was, for the officers, therapeutic, playful, and a break from dealing with heavy and challenging caseloads.

Barnard's second artistic intervention is taking place now inside these spaces. Drawing on the power of listening, the artist meets one on one with an officer or a client. The artist asks questions to develop an intimate picture of who makes up the probation community, to re-center the voices of those most impacted by the criminal legal system, to develop insights on the existing culture and structural barriers participants face, and to get data that will be translated into modest “art interventions” in a future part of the project.

Recognizing that no one thrives in a punitive, over-burdened system – neither those with authority nor those without – is a step towards together seeking compassionate solutions to improve the work environment for all. Rather than each group being the other contingent's “other,” probation officers and clients alike have at least this one experience to unite them.

HOPE AND PERHAPS, A SMIDGEN OF OPTIMISM

Since President Trump's election in the US, here's what I've realized: What sapped hope from me ostensibly gave it to others. But that made me question how I can find optimism without someone else losing it. The works created by Lowe, Lacy, and Barnard are hopeful signs that all parties might benefit and that differences can be bridged—established leadership can open up to people with less power and different experiences, artists can conjure ways of working together across difference that are beneficial to all involved, and people in polarized situations with uneven power relations can come together, evoking our common humanity. However, while these projects garnered buy-in from systems and large institutions, I don't yet see efforts to scale such initiatives up.

Expanding how people of very different viewpoints, identities, and circumstances can experience hope at the

same time involves acknowledging “the complexities and ambiguities of identity” – supporting people in precarious situations while, as Jill Dolan writes in *Utopia in Performance*,⁴ shaping ways for people to share and feel things in common, like the need for “survival and love, compassion and hope.” I put hope in finding our larger commonality in real issues, but such intersections must be activated so that all will gain, and the leadership must be shared between people with access to resources and those who have traditionally lost out. Because though we share common issues, we do not share common histories, resources, or degree of need to overcome them. I call on artists to reveal our nuanced commonality in such a way that no one loses, and I call on us all to reach across to others to generate ideas about how to bring such experiences to scale.

SHORT BIO


Jan Cohen-Cruz (PhD, New York University, Performance Studies) was a writer and researcher for *A Blade of Grass*, an organization that supports socially-engaged artists, from 2014-19 and, in 2018-19, was content editor and co-founder of its magazine. She directed *Imagining America: Artists and Scholars in Public Life* (2007-2012), a consortium of colleges and universities committed to civic engagement, and co-founded and served as senior editor of its journal, *Public*. A longtime professor at NYU Tisch

School of the Arts, Cohen-Cruz taught applied theater and produced community-based arts projects. She received the Association for Theatre in Higher Education's Award for Leadership in Community-Based Theatre and Civic Engagement (2012). Jan was evaluator for the US State Department/Bronx Museum cultural diplomacy initiative smARTpower as well as for seven initiatives within New York City's Public Artists in Residence (PAIR) project. She wrote *Remapping Performance*, *Local Acts*, and *Engaging*

⁴ https://www.press.umich.edu/119545/utopia_in_performance

Performance, edited *Radical Street Performance*, and, with Mady Schutzman, co-edited *Playing Boal and A Boal Companion*. With Pam Korza, she wrote a field guide for artist/ municipal agency partnerships. She continues to

teach for NYU and CUNY and to write. She is a partner in a family business that operates a food truck in rural Pennsylvania.



DESAFIOS E POTÊNCIAS DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMUNITÁRIAS

RASTILHO: AUTORIA, AUTORIDADE E AUTONOMIA NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA COLETIVA

RASTILHO: AUTHORSHIP, AUTHORITY AND AUTONOMY IN COLLECTIVE ARTISTIC PRODUCTION

CARLA CRUZ E AMANDA MIDORI

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

RESUMO

ABSTRACT

O “RASTILHO” é um grupo de produção artística coletiva, autogestionado, localizado em Pevidém, Guimarães, iniciado pela artista Carla Cruz em 2011, com a intenção artística de partilha de autoria e produção de um gesto artístico coletivo, realizado no âmbito do projeto Reakt – Olhares e Processos (Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura). Define-se como “um grupo espontâneo, informal e experimental, sem duração definida e sem fins lucrativos que tem por objectivo promover a cultura de produção colectiva”, tendo produzido a reativação da antiga Escola Básica de Bairro, transformando-a em local de aprendizagem e convívio. Neste artigo as autoras, integrantes do coletivo, olharão para o desenvolvimento do coletivo RASTILHO à luz das seguintes problemáticas: a) autoria vs. autoritarismo nas práticas artísticas

“RASTILHO” is a group of collective artistic production, self-managed, located in Pevidém, Guimarães, initiated by the artist Carla Cruz in 2011, with the vision of creating an artistic gesture with shared authorship and production, within the scope of Reakt – Views and Processes (Guimarães 2012, European Capital of Culture). It defines itself as “a spontaneous, informal and experimental group, with no definite duration and not for profit, whose goal is to promote a culture of collective production”, having as a product the opening of the old Primary School of Pevidém, transforming it into a place of learning and conviviality. In this article the authors, participants of the collective, will look at the development of the collective RASTILHO in the light of the following questions: a) authorship versus authoritarianism in participatory artistic practices.

participativas. A partilha de autoria não elimina posicionamentos de autoridade, pelo contrário, estes podem ser exacerbados. A figura emancipadora da professora na Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire e no Mestre Ignorante de Jacques Rancière será comparada no contexto do desenvolvimento do RASTILHO, para analisar a noção de autoria e do papel da artista em contexto comunitário; b) a construção da autonomia coletiva na produção do comum. A constituição do coletivo é atravessada por um fazer produtivo que dê sentido para aqueles que o fazem, implicando decisões, responsabilidades e sentido de interdependência. Será analisado o papel da autonomia durante a formulação do RASTILHO a partir dos contributos de Paulo Freire e da teoria da autopoiese.

Authorship sharing is not exempt from positions of authority, on the contrary, these can be exacerbated. The emancipatory figure of the teacher in the Pedagogy of the Oppressed by Paulo Freire and the Ignorant Schoolmaster by Jacques Rancière will be compared in the context of the development of RASTILHO, to analyse the notion of authorship and the role of the artist in community contexts; b) the development of collective autonomy in the production of the common. The constitution of the collective is traversed by a productive act is meaningful for those who make the collective, implying decisions, responsibilities and a sense of interdependence. We will analyze the role of autonomy throughout RASTILHO’s development based on the contributions of Paulo Freire and the theory of autopoiesis.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Autoria; Autoridade; Autonomia; Produção Artística Coletiva.
Authorship; Authority; Autonomy; Collective Artistic Production.

PREÂMBULO: AS DUAS VOZES

O RASTILHO é um grupo de produção artística coletiva que teve atuação predominante durante os anos de 2012 e 2013 em Guimarães, Portugal. Este artigo é escrito do ponto de vista de duas artistas participantes, Carla Cruz – artista iniciadora do coletivo – e Amanda Midori – artista visual que vem a integrar o grupo durante o processo. Ao longo do texto olharemos para o desenvolvimento do coletivo RASTILHO, buscando problematizar a produção artística coletiva com base em dois eixos de discussão: a) autoria vs. autoritarismo nas práticas artísticas participativas; b) a construção da autonomia coletiva na produção do comum.

Importa referir que neste artigo existirá uma pluralidade de vozes autorais que serão assumidas ao longo da escrita, transparecendo diretamente o nosso papel de participantes-artistas-investigadoras que aqui ensaiam uma reflexão teórica e conceitual feita de recuos e aproximações à prática experienciada por cada uma durante o RASTILHO, e que se desdobra, simultaneamente, em percepções subjetivas e coletivas, como grupo ou como dupla autoral. Assim, a nossa fala tomará certo

distanciamento para pensar o lugar e as intenções da artista convidada e iniciadora do Rastilho, tal como para observarmos a constituição do coletivo RASTILHO em si; em outros momentos, a terceira pessoa do plural se fará ouvir, por sermos ambas, também, representantes da voz do coletivo.

Num primeiro momento do texto, abordaremos a formação do coletivo como projeto artístico autoral singular – Rastilho – na sua passagem para um projeto artístico de autoria coletiva – RASTILHO. Esta contextualização inicial abrirá caminho para as discussões que se seguirão, relativas ao posicionamento artístico que questiona a autoria e a autoridade artística implicado diretamente numa problematização sobre o papel da artista como líder no processo de emancipação. Depois, observaremos a concepção do grupo na sua vinculação com o conceito de autonomia. Por fim, o olhar reflexivo tecido acerca do RASTILHO nos fará colocar as ideias de ‘gesto artístico’ e ‘produção de cultura’ num território conflitual mais abrangente, questionando a própria noção do fazer artístico.

RASTILHO/RASTILHO

Em 2011, Carla Cruz, foi convidada a participar do projeto expositivo *ReaKt* – Olhares e Processos (2012), (*ReaKt*), no âmbito de Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura.¹ O projeto proposto, provisoriamente intitulado Rastilho,² visava explorar as questões relacionadas com a desmobilização da produção industrial em Portugal, a redução da força laboral e a conseqüente feminização da pobreza e, através destas questões, criar um gesto artístico coletivo. O projeto carecia da participação de pessoas de Guimarães que estivessem desempregadas – fundamentais para a discussão da temática e com disponibilidade para participar no projeto.

A maioria das participantes veio de um grupo pré-existente, Tecer Outras Coisas (TOC), um grupo de partilha de conhecimento, composto por oito pessoas, maioritariamente mulheres, que se reunia na Coelima, uma fábrica têxtil de Pevidém-Guimarães³. A essas oito participantes, juntaram-se outras cinco mulheres ligadas à indústria têxtil no Vale do Ave, a convite do TOC, e o artista Max Fernandes.

O projeto teve início com quatro sessões de trabalho, nas quais foram discutidos temas específicos

procurando-se uma linguagem comum através da qual as participantes se pensassem como um grupo e que permitisse chegar a um gesto artístico comum (Figura 1). O projeto visava também promover uma crescente autonomia por parte das participantes em relação ao seu papel, distinguindo, assim, esta abordagem artística de outras em que as participantes são, de alguma forma, *performers* de um projeto antecipadamente delineado pela artista; e, por outro lado, pretendia pôr em prática uma crítica da ideia de artista enquanto autora e fonte privilegiada de significado e valor de um produto artístico/cultural⁴.

1 *ReaKt*, com curadoria de Gabriela Vaz-Pinheiro, pediu a um grupo de artistas para focar os seus processos de trabalho sobre áreas específicas do Concelho de Guimarães, abordando o contexto a partir de um ângulo à sua escolha com vista a ser produzida uma confrontação de abordagens disciplinares sobre a própria ideia de contexto, da transferência de significado, das possibilidades de posicionar a prática artística no mundo contemporâneo.

2 Para diferenciar a proposta artística inicial do resultado desta, o coletivo, usaremos Rastilho para referir a proposta artística de Carla Cruz e RASTILHO para referir ao coletivo que emergiu dessa proposta.

3 O TOC é constituído por sete mulheres e um homem, todas desempregadas ou aposentadas da indústria têxtil; tem como objetivo criar uma plataforma para a transferência de conhecimento entre os seus membros para encontrar trabalho no campo da produção de roupas para moda, artesanato, teatro e artes. O grupo foi iniciado com o artista Max Fernandes em 2010.

4 Neste artigo escrevemos a terceira pessoa no feminino, pois queremos inscrever-nos na vasta tradição de investigadoras que o fazem para subverter as normas da assimetria do género.

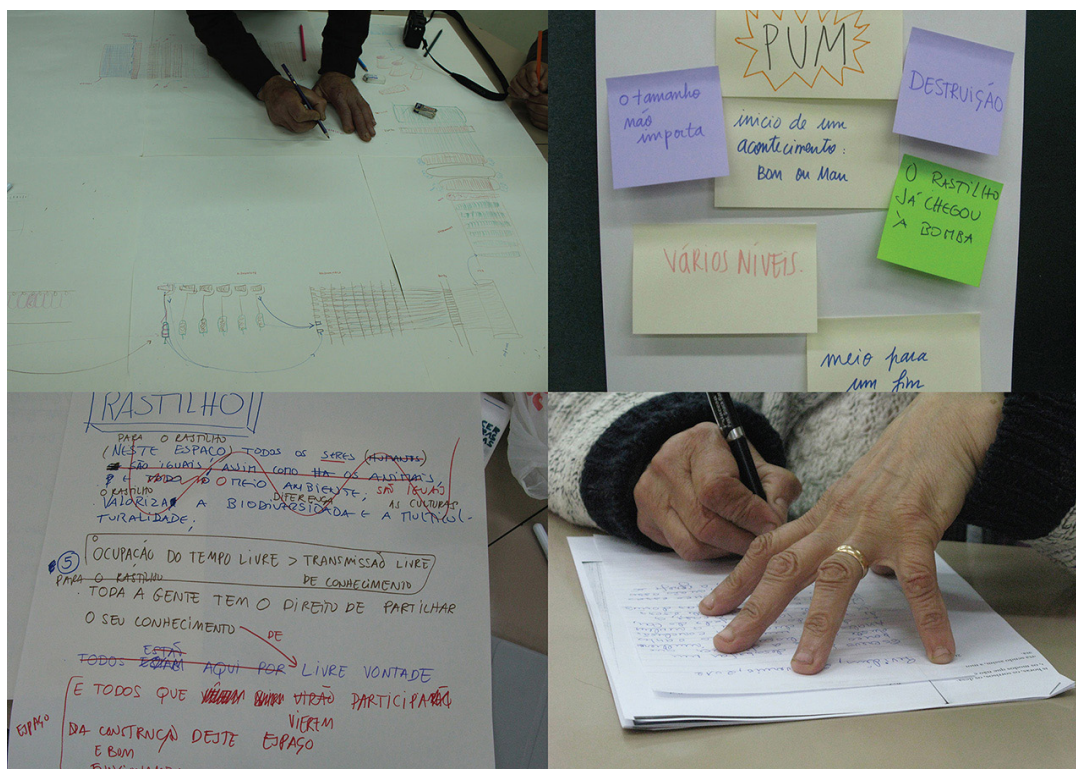


Figura 1. Registos das sessões iniciais de trabalho. (Fonte: RASTILHO).

Depois das sessões iniciais, percebeu-se que o fluxo de conversas já não precisava das orientações prescritivas da artista. O grupo estava a gerar o seu próprio diálogo, permanecendo focado no objetivo: a produção de um gesto artístico. Durante o processo, a artista continuava a insistir no tema do mundo do trabalho, mas o grupo resistia a esse tema. Algumas participantes recusaram-se a ser identificadas apenas como ex-trabalhadoras de uma indústria em declínio. No entanto, para a artista, as alternativas sugeridas não refletiam a variedade e a riqueza das experiências do grupo. Reparem aqui, que ao mesmo tempo que a artista tentava explorar um processo de prática artística coletiva, não queria deixar o grupo ir numa direção que achava que poderia resultar num gesto simplista. As relações de poder em jogo nessa divergência acabaram por ser o motor produtivo do processo.

Durante um debate sobre o tema que deveríamos abordar, surgiu uma ideia lateral. Foi expressado o descontentamento em relação ao facto da antiga escola primária local se encontrar em desuso. Nesse momento o grupo expressou o desejo de fazer uso do edifício. Esse desejo deu corpo à nossa busca por um tema e resultado final para o processo do Rastilho, e todas nos reunimos em torno dessa ideia: fazer uso do edifício criando um espaço para ensinar e aprender, onde todas pudessem ser professoras e alunas: um espaço para cultura.

O processo gerado pela artista, com o duplo objetivo de criar um gesto artístico coletivo e problematizar questões em torno da autoria individual em processos coletivos forçou o grupo a se concentrar em si mesmo, ou seja,

na sua constituição como um grupo em vez da criação de uma obra de arte coletiva, aí o papel da artista dentro do grupo mudou. O grupo adotou o mesmo nome do projeto proposto, RASTILHO, dentro deste o papel da artista tornou-se no de facilitadora, aquela que poderia usar a sua posição privilegiada no mundo da arte para conceder ao grupo acesso ao edifício público, e com a mediação da equipa de produção da ReaKt conseguimos o espaço. Neste momento, a artista Amanda Midori integra o grupo⁵.

O desejo de dar um uso comunitário a um edifício público vazio catalisou o surgimento do RASTILHO, mas, mais precisamente, o que gerou o processo de mudança foram as contínuas trocas entre todos os membros do grupo. RASTILHO – o grupo da comunidade – surgiu quando os membros do Rastilho – o grupo voluntário num projeto artístico – gerou os seus próprios modos de fazer e relacionar-se. Assim, a produção do coletivo, RASTILHO, tornou-se intrínseca à produção de si mesmo, algo que voltaremos a discutir mais à frente.

O grupo usou duas salas da antiga Escola Primária de Bairro entre setembro de 2012 e janeiro de 2013, onde promoveu eventos culturais e educacionais (Figura 2). No final da Capital Europeia da Cultura, o município exigiu o abandono do espaço. O grupo era apenas um usuário legítimo do espaço quando ainda era visto como uma obra de arte contemporânea. Posteriormente, mesmo depois de se comprovar o interesse da comunidade nas suas atividades, quando solicitaram a continuação do contrato de arrendamento, foi negado com base no facto de que o grupo não tinha corpo institucional.

⁵ Amanda Midori, na altura mestranda em Arte e Design para o Espaço Público na Faculdade de Belas Artes do Porto, integra o grupo para ajudar a mediar com a equipa de produção da ReaKt, quando Carla Cruz, que residia em Londres, fica impedida de seguir o processo *in situ*, devido à sua gravidez.



Figura 2. Antiga Escola Primária de Bairro, sob utilização do RASTILHO. (Fonte: RASTILHO).

AUTORIA/AUTORIDADE

O desejo de Carla Cruz em colaborar com um grupo de pessoas específicas, baseava-se na ideia de que a produção de arte é sempre o produto de um espírito coletivo. Jacques Rancière parece inferir isso em *Aisthesis* através da leitura da noção de estilo de Winckelmann. Rancière afirma:

O que importa (para a história da arte) é pensar na co-pertença da arte de um artista e dos princípios que governam a vida do seu povo e do seu tempo. (...) O estilo manifestado na obra de um escultor pertence a um povo, a um momento da sua vida e à implantação de um potencial de liberdade coletiva. A arte existe quando se pode criar um povo, uma sociedade, uma idade, tomada num determinado momento no desenvolvimento da sua vida coletiva, do seu sujeito. A harmonia natural entre *poiesis* e *aisthesis* que governou a ordem representativa é oposta a uma nova relação entre individualidade e coletividade: entre a personalidade da artista e o mundo compartilhado que a origina e que ela expressa. (Rancière, 2013, p. 14, tradução nossa).

A autoria aparece assim como um ato de poder.

O objetivo inicial de Carla Cruz para o projeto Rastilho era formar um grupo de colaboradores para um projeto de criação artística coletiva e apresentar o resultado, de autoria de todos os envolvidos, no *ReaKt*. Assim, através de Rastilho, a artista queria questionar o modelo de autoria única baseado na artista individual – essa figura construída cujo perfil ainda está ligado a noções de genialidade, individualidade e masculinidade. O plano inicial era gerar um processo criativo que pudesse ser da autoria de todos os envolvidos e, para isso, a artista promoveu uma quebra de hierarquias entre esta e as participantes de forma a que o grupo surgisse como uma

entidade coesa. No entanto, durante o processo a artista foi confrontada com o facto de que tentar partilhar a autoria não elimina necessariamente a posição de autoridade da artista. Um dos obstáculos para gerar um ambiente horizontal, isto é, de igualdade, era a sua posição como artista e iniciadora dentro do grupo. Ou seja, simultaneamente a geradora do processo coletivo e a dita especialista em artes para quem o grupo se voltava constantemente para a tomada de decisão final. O facto de também ser considerada a autora do projeto pela *ReaKt* acentuou essa desigualdade.

Autoria e autoridade parecem assim andar de mãos dadas. Desse modo, os encontros que promovemos para chegar a uma temática partilhada que poderia ser traduzida num gesto artístico, também tinham como objetivo promover a autonomia do grupo, para que a decisão final sobre esse gesto pudesse ser verdadeiramente coletiva e não ditada pela artista. Por outro lado, mesmo que o desejo, artístico e de cidadania, fosse promover e fazer parte de um espaço comunitário autónomo, esse só poderia ser alcançado através da práxis das participantes: que fizeram *lobby*, organizaram, interligaram pessoas da comunidade local, promoveram a ideia, instalaram o equipamento básico no edifício e animaram o espaço e finalmente ampliaram o grupo inicial. Aqui, os papéis e possíveis posições hierárquicas inverteram-se e a agência, isto é a capacidade de agir, foi distribuída entre artistas e não artistas.

LIDERANÇA E EMANCIPAÇÃO

Com o desenvolver do Rastilho, a artista pensou-se a liderar um processo de autonomia, e como isso era contraditório. Isto é, uma artista que lidera um grupo na sua autocriação para provar que o grupo o poderia ter feito, em princípio, sem a sua intervenção. Aqui, os modelos pedagógicos de Paulo Freire e Rancière são particularmente úteis para analisar o papel paradoxal da artista. Freire (1996) afirma que, dadas as ferramentas certas, qualquer um pode olhar criticamente o mundo em diálogo com os outros. Isso resume a tarefa da professora, iniciar o diálogo e levar a aluna a criar as ferramentas para sua emancipação. O problema da liderança, na pedagogia de Freire (1996), como na própria abordagem artística dentro de Rastilho, é uma questão de ter autoridade para iniciar. Freire afirma que a liderança é necessária no processo de emancipação. E o facto de um líder ser necessário é que, de acordo com Freire (1996) e baseado nos escritos de Frantz Fanon, o oprimido tem uma relação de atração-repulsão com o opressor, e liberação em tal contexto pode significar tornar-se opressor de outros. Freire assinala que a estrutura do pensamento oprimido é moldada por relações opressivas; portanto, o oprimido tem medo da liberdade e da responsabilidade que lhe é inerente, ou vê a emancipação como um desenvolvimento individualista. Freire (199) afirma que “o seu ideal é ser homem; mas para eles serem homens é ser opressor. Esse é o seu modelo de humanidade”. É devido à dificuldade de se libertar de estruturas opressivas que a figura da professora é fundamental, na perspectiva de Freire, para iniciar o processo de emancipação. Mas, para Freire, isso não parece ser um papel paradoxal, porque a professora está em verdadeira solidariedade com o povo na sua libertação.

A professora (líder revolucionária) tem um papel muito específico e especial: despertar na consciência estudantil (ou seja, oprimidos) a conscientização, ou seja, a percepção e a ação necessárias da aluna/povo da sua opressão através de uma compreensão mais profunda do mundo e das suas contradições. A professora lidera a aluna na discussão de um “problema” – e esse problema é necessariamente encontrado dentro das preocupações do grupo de alunas. O “problema” é o objeto do diálogo e o objeto que os medeia. Na prática, um tema, objeto de estudo, é transformado num “problema” que precisa ser discutido; a discussão será sobre os pontos de vista das alunas e da professora.

Muitas vezes durante os encontros, as participantes do projeto Rastilho expressaram o desejo de que a artista imaginasse o produto final sozinha e lhes dissesse como a poderiam ajudar a alcançar o seu objetivo. Freire identifica essa renúncia no seu trabalho com comunidades na América do Sul e explica: “a autodepreciação é outra característica dos oprimidos, que deriva de sua

internalização da opinião que o opressor tem deles” (Freire, 1996, p. 45). Elas não acreditam que também elas se possam envolver num processo artístico e, mais ainda quando esse processo é um esforço coletivo e um dos seus membros é uma artista.

Tal como Freire, Rancière vê o papel da professora como aquele que pode revelar a falácia da autodepreciação. A “professora ignorante” (Rancière, 1991) não diz às alunas o que fazer, o que pensar, mas apresenta-lhe o facto de que também elas podem pensar, elas também podem narrar os seus pensamentos. Assim, para Rancière, “o problema é revelar uma inteligência para si mesma” (Rancière, 1991, p. 28), e é ao lidar com esse problema que a relação hierárquica entre professora e aluna pode ser rompida. Assim como na pedagogia de Freire, e mesmo sendo iguais, precisamos de professoras. Da mesma forma, em Rancière, a questão da autoridade não é problemática, isto é, não cai no autoritarismo. Rancière vê a inteligência como separada da vontade, e na relação entre a aluna e a professora, a primeira pode submeter a sua vontade à vontade da professora, mas não a sua inteligência. A professora garantirá que a aluna esteja no caminho certo, mas ainda assim a inteligência da aluna está a obedecer apenas a ela mesma. Isso significa que a professora apenas verifica se o conhecimento está a ser adquirido, verifica o nível de atenção da aluna, e não o que esta irá encontrar.

No entanto, ter a iniciativa, dentro de projetos artísticos coletivos, ainda pode ressoar como autoritário, ou seja, coloca a artista desde o início numa posição privilegiada quando o resultado esperado deverá ser identificado como uma obra de arte. Portanto, devemos estar cientes de que os objetivos da professora de Freire e Rancière e da artista do Rastilho são bem diferentes. O objetivo da professora ideal de Freire é sempre humanizar as pessoas. O objetivo da artista, quando decidiu envolver pessoas da comunidade local para participar do Rastilho, era, inicialmente, criar uma obra de arte. Ou seja, mesmo que no processo de questionar do *status* da artista individual através da criação de um gesto artístico coletivo o grupo se emancipou e criou o RASTILHO, não podemos esquecer que foi a artista que definiu o objetivo inicial e que este processo é feito no contexto de uma exposição internacional. O projeto emancipatório da artista tinha um resultado final em mente: transformar todas as participantes em artistas. No entanto, na pedagogia dos oprimidos, assim como o método da professora ignorante, não quer transformar a aluna em professora, caberá a ela em última análise o que fazer com o conhecimento da sua igualdade. O objetivo é sempre ajudar o outro a se tornar totalmente humano.

AUTONOMIA, INTERDEPENDÊNCIA E PRODUÇÃO COLETIVA

A pretendida produção de um gesto artístico coletivo tomou corpo na medida em que o próprio grupo foi se constituindo como uma unidade autônoma. Se por um

lado podemos considerar a reverberação das estratégias e tentativas da própria artista em promover o engajamento das participantes – apesar da temática levantada

inicialmente, acerca da precarização do trabalho e feminização da pobreza, ter sido deitada abaixo pelas próprias participantes –, há que se ter em conta que a formulação do Rastilho maioritariamente a partir de um grupo pré-existente, o TOC, foi estruturante na criação de um sentido comum presentificado no RASTILHO, uma vez que a proximidade afetiva que as participantes manifestavam entre si demonstrava que havia aí um sistema de afinidades e interesses pessoais que tornava o grupo predisposto a continuar a produzir coletivamente.

Podemos olhar para esta condição existencial por meio daquilo que Humberto Maturana chama de “conspiração ontológica”, sendo ela a “(...) liberdade de ação que se conquista ao compartilhar um desejo que serve de referência para guiar o agir dos conspiradores na convivência” (Maturana, 2009, p. 78). Neste sentido, se algumas participantes já haviam concebido para si esta capacidade de co-criar entre elas, enquanto atuantes do TOC, foi necessário para a configuração deste novo grupo, agora Rastilho e com outras pessoas envolvidas, que emergisse deste processo de convivência o entusiasmo que orientasse o fazer de cada uma e de todas ao mesmo tempo, algo que se realizou através da reativação da Escola Primária.

Como já dissemos, esta decisão marcou a passagem do grupo de Rastilho para RASTILHO e criou uma situação de fortalecimento da sua autonomia, algo que passaremos a discutir aqui a partir de duas concepções de autonomia: a primeira, derivada da autopoiese; e a segunda, de Paulo Freire.

Autopoiese é uma teoria concebida pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela na década de 1970, sendo definida como a condição dos seres vivos autoproduzirem a si próprios. Estes possuem um viver e um fazer produtivos, estabelecendo interações constantes com o meio exterior no qual se inserem, sendo que este meio exterior desencadeia, mas não determina mudanças na vida da unidade autopoietica: é a própria unidade viva,

com a sua estrutura interna e suas qualidades inerentes, que se deixa afetar ou não por estas interações. Haverá autopoiese, ou seja, manutenção do processo de autoprodução de si própria, enquanto houver interdependência e “acoplamento estrutural” (Maturana & Varela, 2001, p. 87) entre o ser e o meio, uma vez que deixando de haver equilíbrio a unidade viva desaparece, desintegrando-se, pois já não consegue nutrir a sua autoprodução. Portanto, há aqui duas situações interligadas: a autopoiese só acontece com processos de autonomia e interdependência.

Olhando a partir desta perspectiva para o RASTILHO, percebemos que o grupo foi se configurando como unidade autopoietica na medida em que foi se deixando⁶ afetar pelas proposições da artista (*i.e.* com a participação nos primeiros encontros e discussões; com a aceitação da tarefa de construir uma obra artística), mas ao mesmo tempo foi definindo para si direcionamentos próprios deste viver em grupo (*i.e.* esquia das participantes em debater as questões sobre o trabalho; proposição e assunção da ocupação da Escola Primária como um plano em comum). Houve, portanto, necessidades específicas que o coletivo foi encontrando e atuando sobre e cuja satisfação reforçou e consolidou a formação da sinergia coletiva e a delimitação do grupo como unidade autônoma.

Efetivamente, ao entrar na Escola Primária a gestão, a coordenação do espaço e a elaboração do programa de atividades semanais era sempre realizada pelo RASTILHO, concretizando-se como um espaço aberto à comunidade e cujas ações constituíram a produtividade do viver em grupo. Este fazer produtivo, observado sob a ótica da autopoiese, permitiu que o próprio coletivo, como unidade viva, fosse fortalecendo um fazer construtor, produtor de si mesmo e desencadeador de mudanças no entorno da comunidade, por meio das atividades e convivências ali possibilitadas, em que o RASTILHO ao se apropriar do próprio projeto iniciado por Carla Cruz, constituiu-se como coletivo (Figura 3).



Figura 3. Algumas das atividades implementadas pelo RASTILHO: sessões de danças tradicionais; oficinas de informática e pintura; exposições de fotos antigas da freguesia e da escola. (Fonte: RASTILHO).

6 Aqui a presença da repetição linguística e o uso do gerúndio quer enfatizar que, tanto a autopoiese como a noção de autonomia que dela deriva, são construções histórico-temporais e possibilidades de um vir a ser.

Neste fazer produtivo, em que problemas, soluções, carências e demandas que emergiram durante o conviver na escola eram discutidos, problematizados e resolvidos pelo próprio grupo, o RASTILHO foi-se consolidando também como unidade autônoma, agora num sentido freireano do termo. Para Paulo Freire (2013), a construção da autonomia se dá quando a liberdade toma o lugar da dependência, fundamentada na responsabilidade que se assume enquanto seres históricos, seres em construção dialética com o mundo. Freire diz:

Ninguém é autônomo primeiro para depois decidir. A autonomia vai se constituindo na experiência de várias, inúmeras decisões, que vão sendo tomadas. (...) Ninguém é sujeito da autonomia de ninguém. (...) A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser. Não ocorre em data marcada. É neste sentido que uma pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitadas da liberdade. (Freire, 2013, p. 105).

A autonomia, segundo Freire, é construída durante o viver, necessitando ser conquistada por meio da responsabilização pelas decisões que vão sendo assumidas pelas participantes, escolhidas em relação intrínseca com o

seu ser, sua realidade e cotidianidade. O posicionamento adotado pela artista ao dissipar a sua voz autoral por entre as vozes das participantes, procurando horizontalizar o poder de decisão sobre o devir do próprio grupo, foi, neste sentido, fulcral para que a dependência inicial, manifestada pelas participantes relativamente ao chamado artístico liderado pela artista, fosse tomando forma de liberdade autoral, criando-se fendas que passaram a ser ocupadas pelas várias integrantes do coletivo.

Neste sentido, importa olhar para o RASTILHO como um grupo que assume para si a responsabilidade de existir enquanto RASTILHO, em primeiro lugar, e que durante a sua existência toma decisões e faz escolhas construtoras do seu próprio ser em liberdade, sendo a utilização da Escola Primária uma grande responsabilidade assumida, na qual as integrantes posicionaram-se como responsáveis não apenas frente a si mesmas, mas também, àquela comunidade que usufruía do espaço. Manter a escola aberta ao público com todas as condições necessárias para tal, lutar pela permanência de sua utilização, mesmo findo o período da Capital Europeia da Cultura, responsabilizar-se pela coordenação e gestão do espaço e tantas outras micro decisões tomadas diariamente são escolhas construtoras do RASTILHO como entidade cuja autonomia foi concebida num processo de assunção da sua própria liberdade com a responsabilização que ela carrega.

RASTILHO: GESTO ARTÍSTICO/PRODUÇÃO DE CULTURA

A tentativa crítica de Carla Cruz de desinvestir a noção de artista da sua posição de autoridade para subverter a versão corrente de autoria do mundo da arte, depara-se ao final com o fato de que a arte é apenas uma manifestação da diversidade da cultura e não a sua única representante. Assim, um ato subversivo dentro do campo da arte torna-se um gesto dominante no campo da cultura – *i.e.*, as participantes não precisam da intervenção de uma artista para produzir cultura, elas já o poderiam fazer.

Por outro lado, se foi a inscrição do projeto na esfera artística que lhe conferiu a legitimidade necessária para a execução do mesmo, com todas as vertentes burocráticas implicadas na cedência e utilização de um espaço camarário sendo sanadas pela produção de um projeto artístico, e sem a qual, como falamos, o RASTILHO não conseguiu manter o uso da escola, foi também o próprio *status* de arte que talvez tenha feito inicialmente as participantes se ausentarem de uma responsabilidade autoral, tentando delegar à artista a concepção do gesto artístico coletivo. Neste sentido, vemos o estatuto arte/artístico operar como libertador e constrangedor ao mesmo tempo. O grupo foi tomando para si o próprio projeto na medida em que percebeu que tinha em mãos a possibilidade de produzir coletivamente uma ação na área cultural, mais do que um gesto artístico, sendo este último performado, agora sim, pela própria artista iniciadora do processo e aquela que garantiu que a questão da autoria fosse trabalhada no interior do projeto, ao conceber estruturas para a criação da autonomia do coletivo.

Contudo, apesar da constituição do RASTILHO como unidade autônoma, a perda do seu *status* de arte, com o fim do projeto *ReaKt* e da Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura, representou um fator de enorme constrangimento para a manutenção da autopoiese do grupo no espaço da Escola Básica, pois já não estava vigente a autoridade e a legitimidade artísticas necessárias para a promoção de determinados tipos de práticas coletivas culturais junto às instâncias estatais às quais respondem. O enfraquecimento da capacidade de agência do grupo, devido às barreiras legais impostas que já mencionamos, e a quebra naquilo que era o seu modo de produção comunitário na escola, implicaram diretamente na fragilização do processo autopoietico que estava configurado no RASTILHO.

Ao tornar-se RASTILHO, as participantes do Rastilho abriram um espaço de subjetividade para que pudessem produzir cultura de acordo com seus próprios termos (Figura 4). Se com a saída do enquadramento artístico o grupo perdeu a legitimidade para usar o edifício público, a ideia da possível utilização deste espaço pela comunidade foi definitivamente semeada pelo RASTILHO. Desde outubro de 2016, a Escola Básica de Bairro, em Pevidém, está ocupada pela Academia de Música de Pevidém (CMG). Assim, a nossa contribuição – das artistas envolvidas, iniciadoras ou não, participantes, enfim, do RASTILHO – foi que o gesto significativo da criação do RASTILHO e o uso dado por este a um edifício público devoluto, não foi a forma como o RASTILHO propunha uma análise crítica da autoria no seio das artes visuais, mas que utilizar um local público para a

produção cultural coletiva de uma comunidade aponta para aquilo que o sociólogo britânico Raymond Williams afirma ser o verdadeiro desafio das políticas culturais contemporâneas, que é “garantir os meios de vida e os meios da

comunidade, mas o que será então, por esses meios, vivido, não podemos saber ou dizer” (Williams, 1993, p. 335).



Figura 4. Autorretrato do RASTILHO. (Fonte: RASTILHO).

REFERÊNCIAS

CMG (2016). *Página do Município de Guimarães*. [Online]. Recuperado de https://www.cm-guimaraes.pt/pages/1418?news_id=2531

Freire, P. (1996). *Pedagogy of the Oppressed*. London: Penguin Books.

Freire, P. (2013). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Maturana, H. (2009). *Emoções e linguagem na educação e na política*: Belo Horizonte: Editora UFMG.

Maturana, H., & Varela, F. (2001). *A árvore do conhecimento: As bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena.

Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso.

Rancière, J. (1991). *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford CA: Stanford University Press.

Williams, R. (1993). *Culture and Society*. London: The Hogarth Press.

BIOGRAFIAS

SHORT BIO

Carla Cruz é artista, investigadora do i2ADS e docente universitária. Doutorada em práticas artísticas pela Goldsmiths University of London. Carla é fundadora com Ângelo Ferreira de Sousa do projeto artístico *Associação de Amigos da Praça do Anjo* (desde 2007).

Carla Cruz is an artist, researcher at i2ADS and teacher with a PhD in art practice from Goldsmiths University of London. Carla develops the project Associação Amigos da Praça do Anjo with Ângelo F Sousa.

Amanda Midori. Investigadora colaboradora do i2ADS. Bacharel e licenciada em Artes Visuais (IA-UNESP), mestre em Arte e Design para o Espaço Público (FBAUP) e estudante de Doutoramento em Educação Artística (FBAUP).

Amanda Midori. Collaborative Researcher at i2ADS. Holds a Bachelor and Teaching Degree in Visual Arts (IA-UNESP) and a Master's Degree in Art and Design for the Public Space (FBAUP). PhD student in Artistic Education (FBAUP).

FORMAÇÃO ACADÉMICA E PROJETOS DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS – UMA PONTE ENTRE O ENSINO SUPERIOR E OS CONTEXTOS DE INTERVENÇÃO PESSOAL E/OU PROFISSIONAL DOS FORMANDOS

ACADEMIC EDUCATION AND ARTISTIC PRACTICE PROJECTS – A BRIDGE BETWEEN THE HIGHER EDUCATION AND THE CONTEXTS OF PERSONAL AND/OR PROFESSIONAL INTERVENTION OF THE STUDENTS

CARLA CIBELE FIGUEIREDO, ANTÓNIO ÂNGELO VASCONCELOS E PEDRO MIGUEL FELÍCIO

Escola Superior de Educação–Instituto Politécnico de Setúbal

RESUMO

ABSTRACT

No âmbito da Pós-graduação em Intervenção Social e Práticas Artísticas (PGISPA) promovida pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal, procurou-se, a partir de necessidades identificadas nos contextos de ação pessoal, profissional e/ou comunitária dos formandos, construir a centralidade da formação. Ao considerarmos este objetivo como eixo central do processo formativo, procurámos ultrapassar os tradicionais currículos fragmentados que impõem as Unidades Curriculares como barreiras ao trabalho coletivo entre

Within the scope of the Postgraduate Program in Social Intervention and Artistic Practices (PGISPA) promoted by the Higher School of Education of the Setúbal Polytechnic Institute, we sought, from the needs identified in the contexts of personal, professional and/or community action of the trainees, build the centrality of formation. In considering this objective as the central axis of the formative process, we sought to overcome the traditional fragmented curricula that impose Curricular Units as

docentes e entre estes e os estudantes. Trata-se, numa primeira parte, e de acordo com o mote lançado pelo MEXE, de analisar a forma como se construiu o “comum” no próprio processo formativo. Numa segunda parte, numa lógica próxima da meta-análise, procurámos analisar o “comum” em três dos projetos efetivamente desenvolvidos e concluídos pelos formandos, identificando o que os aproxima e distancia enquanto processos de intervenção artística nesses contextos.

barriers to collective work between teachers and between teachers and students. In the first part, according to the motto launched by MEXE, it is about analyzing how the “common” was built in the formative process itself. In a second part, in a logic close to meta-analysis, we sought to analyze the “common” in three of the projects effectively developed and completed by the trainees, identifying what approached and distanced them as processes of artistic intervention in these contexts.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Práticas Artísticas; Comunidades; Formação.
Artistic Practices; Communities; Training.

INTRODUÇÃO

A mobilização das artes na intervenção social tem-se inscrito na sociedade portuguesa contemporânea através de diferentes pressupostos e modos de fazer onde se podem detetar algumas tendências, identificamos, por ora, duas delas. Uma primeira tendência evidencia as práticas artísticas de natureza inclusiva, procurando trazer para a sociedade grupos que por alguma razão estão ou são mais frágeis. Um aprofundamento dessa intervenção considera mesmo que poderá haver uma mudança social da condição dessas pessoas, grupos e/ou comunidades, a partir de fatores de empoderamento presentes nas práticas artísticas que, uma vez desenvolvidos, são transformadores, verificando-se resultados que denotam uma regeneração pessoal, social, cultural ou mesmo territorial (por exemplo, um bairro passa a ser representado socialmente de outra forma a partir de uma intervenção artística).

Uma segunda tendência considera que as áreas artísticas são omitidas socialmente numa série de contextos sociais e institucionais (escolas, por exemplo) e que ao se investir na sua prática e/ou reforço se está a evidenciar o seu valor como cultura, forma de expressão humana e identidade social.

Tanto num caso como no outro, as práticas criativas e artísticas devem ter em conta expectativas, interesses, motivações dos próprios grupos. É importante valorizar os saberes informais possibilitando abordagens que estejam para além das hierarquias verticalizadas e sejam estimuladoras da criatividade, da relação, da partilha e da evolução pessoal de cada um. Nesses espaços públicos de fruição, e na dignificação desses espaços, há modos de construção e de reconstrução de identidades e sentidos de pertença críticos e plurais, modos de preservação de memórias e de participação coletiva. Como refere o encenador e programador cultural Hugo Cruz (2019), “na arte e comunidade crianças de seis anos cruzam-se com pessoas de 80, pessoas com algum tipo de deficiência com pessoas sem qualquer limitação, pessoas de bairros sociais com a baixa envelhecida, o assistente social com o músico ou o ator. Até se cruzam instituições que às vezes fazem trabalho antagónico”¹

Assim, quer na primeira tendência, quer na segunda,

é comum uma aliança entre artistas e técnicos de diversas áreas sociais, pois pretende-se que as pessoas (crianças, jovens, adultos e seniores) se envolvam nos processos de criação ou recriação artística, e desses processos resulte uma aprendizagem individual e coletiva. Ao mesmo tempo esse trabalho com comunidades heterogêneas tem gerado questões que por um lado renovavam e problematizam a criação e as práticas artísticas e, por outro, fazem o mesmo relativamente às técnicas de intervenção social.

Neste contexto, o ensino superior pode desempenhar um papel relevante não só no estudo e na disseminação do conhecimento destes projetos e práticas (a), como também em encontrar modalidades formativas que contribuam para a formação de profissionais com competências alargadas no domínio dos fenómenos artísticos e sociais (b). Este texto, partindo do trabalho desenvolvido no âmbito da pós-graduação “Intervenção Social e Práticas Artísticas (PGISPA)” na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal enquadra-se no segundo objetivo (b). Ao fazê-lo, tenta responder a três questões: a) analisar como deve ser o modelo formativo mais adequado à formação desses profissionais que tanto podem ser oriundos da área social como da área artística e chegam em busca daquilo que esteve mais ausente da sua formação de base; b) entender o que pode ser o «comum» do universo dos(as) estudantes e saber mobilizá-lo para a formação, e c) perceber até que ponto é possível considerar os contextos de intervenção profissional e/ou outros dos formandos como o berço do projeto que irão criar e desenvolver – e, se com esses projetos, eles conseguem evidenciar as competências adquiridas.

É um texto que está dividido em três partes. Na primeira uma problematização, ainda que sintética, relacionada com as práticas artísticas e a intervenção social e o papel do ensino superior; na segunda descreve-se e analisa-se o trabalho desenvolvido na PGISPA considerando as três questões atrás referidas, e por último, incluem-se umas breves considerações finais que relacionam as duas primeiras partes.

1. AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS E INTERVENÇÃO SOCIAL

As artes e a cultura têm-se revelado como instrumentos relevantes no desenvolvimento e na qualidade de vida dos participantes envolvidos, quer como ‘agentes passivos’, quer sobretudo como ‘agentes ativos’ nos processos artísticos e criativos.

De acordo com o especialista em artes participativas François Matarasso (1997) os projetos artísticos podem contribuir não só para a inclusão social como também para melhorar a autoconfiança e o bem-estar dos

participantes, permitindo também ajudar a combater estereótipos e a discriminação. Como refere este autor:

(...) a saúde mental, a toxicodependência, a violência doméstica e a solidão são desafios sociais complexos e a arte participativa revelou ser um território seguro para os abordar. O potencial da arte no desenvolvimento humano está a ser canalizado para o apoio ao crescimento de indivíduos e de grupos comunitários e para a promoção da inclusão

¹ Captado em <http://portocanal.sapo.pt/noticia/61893>

social. A sua capacidade de empoderar pessoas vulneráveis e marginalizadas oferece também visibilidade política a problemas complexos e delicados (Idem, 2019, p. 11).

Também o autor e especialista em artes expressivas Stephen Levine (2009) salienta a importância das artes em contextos traumáticos uma vez que “a expressão artística foi sempre uma forma fundamental que os seres humanos têm usado para descobrir significados nas suas vidas” dado que “as artes são formas de moldar a experiência, de encontrar caminhos de vida que façam sentido, através da transformação imaginativa” (p. 18).

O sentimento de pertença a um determinado grupo social e/ou comunidade é essencial para o bem-estar das pessoas e para a sua qualidade de vida (Ansdell, 2015). Alguns estudos evidenciam que as artes se constituem como recurso para a autorreflexão e trabalho autobiográfico, mobilizando processos mentais e emocionais (DeNora, 2000) intimamente associados à memória e à construção identitária. O potencial das artes no contexto da intervenção social reside:

(...) numa estratégia ‘*bottom-up*’ que valoriza as necessidades e os desejos desta comunidade, desenvolvendo atividades que lhes permite pensar e sentir serem parte da sociedade, de fazerem parte duma rede sem hierarquias, criando relações humanas significativas, de confiança e amizade entre si. Para além disso permite partilhar e assumir responsabilidades em diferentes graus, em que a horizontalidade é chave para se manter claro os graus de responsabilidade assumidos entre todos. (Marques, 2013)

Isto significa que os papéis, os usos e funções das artes como prática cultural e social, como uma prática subjetiva e partilhada pode potenciar a criação de sentidos e conexões plurais através das quais se podem identificar um conjunto de indicadores que contribuem para o bem-estar (Xavier, 2011; Cruz, 2019). Sob o ponto de vista dos impactos produzidos pela participação em atividades artísticas, em particular nas populações mais excluídas, existe uma literatura abundante sobre esta temática, em que se abordam os diferentes tipos de impactos das práticas artísticas inclusivas. O relatório *The Arts and Social Exclusion: a review prepared for the Arts Council of England* (2001) de Helen Jermy, refere que quer os políticos, quer os artistas, quer os investigadores sugerem que “que a participação em atividades artísticas

pode resultar numa ampla gama de efeitos positivos” que podem variar “do aumento da autoconfiança ao incremento da escolaridade, da coesão social à redução de comportamentos ofensivos” (p. 13). Também o Relatório Final do Department of Local Government, Sport and Cultural Industries, Western Australia, *Social Impacts of Culture and the Arts WA* (2019), salienta que “a revisão da literatura revelou três grandes áreas em que existe uma relação entre o envolvimento nas artes e na cultura e resultados sociais mensuráveis, incluindo saúde, educação e capital social.” (p. 13) descrevendo vários tipos de impactos nestes domínios (pp. 13 e ss.) salientando-se: (a) saúde e bem-estar – melhora a saúde mental reduzindo o risco de depressão, ansiedade e demência, melhora a saúde física; (b) educação – incremento dos *skills* cognitivos e sociais, incremento da curiosidade, e (c) capital social – incremento da interação social, fortalecendo redes sociais e de sociabilidade e a coesão social.

Assim, o reconhecimento da diversidade de papéis que as artes e as práticas artísticas podem desempenhar está patente no incremento de iniciativas de inovação e de desenvolvimento social, públicas, privadas e do terceiro setor, em termos nacionais e internacionais. Com efeito, tanto a nível internacional como a nível nacional, há um conjunto diversificado e rico de projetos nesta área, embora por vezes confinados aos seus espaços de atuação local. Também no que se refere à produção de conhecimento existe um aumento e enriquecimento da literatura que analisa o impacto das artes nos processos de coesão, na saúde, no bem-estar social e no desenvolvimento comunitário.

O Decreto-Lei nº 513-T/79, de 26 de Dezembro (diploma que cria o atual ensino superior politécnico) indica que o ensino politécnico tem como finalidades principais: a) formar técnicos qualificados em vários domínios de atividade; b) promover a investigação aplicada e o desenvolvimento experimental, estabelecendo a ligação de ensino com as atividades produtivas e sociais; c) colaborar diretamente no desenvolvimento cultural das regiões em que estão inseridos e prestar serviços à comunidade, como forma de contribuição para a resolução de problemas, sobretudo de carácter regional, nelas existentes. Principalmente no que se refere a c), é de salientar a mais valia que pode ser encontrada numa ação relacionada com as práticas artísticas e o seu contributo para o desenvolvimento do capital humano, social e cultural, como mais adiante poderemos observar.

2. DA FORMAÇÃO ACADÉMICA: O CASO DA PÓS-GRADUAÇÃO “INTERVENÇÃO SOCIAL E PRÁTICAS ARTÍSTICAS”

Como foi referido no ponto anterior, o crescimento em termos de iniciativas, projetos e produção de conhecimento ao nível da articulação entre a intervenção social e as práticas artísticas, têm vindo a interpelar as instituições de ensino superior no sentido de investirem na formação de profissionais qualificados para esta intervenção (como os animadores socioculturais, educadores sociais, técnicos

de serviço social, profissionais ligados a várias áreas artísticas, professores, formadores). A criação da PGI SPA representa uma tentativa de o fazer. Procura, através da interligação entre áreas científicas e artísticas diferenciadas, tais como as Ciências Sociais, a Pedagogia Social e as Artes, apostar numa formação de natureza transversal e integradora de saberes e de práticas promotoras de saúde

e bem-estar, formação e educação de adultos, integração social e desenvolvimento comunitário. Os objetivos da PGISPA são os de proporcionar uma formação direcionada para: (1) a intervenção artística promotora da inclusão das populações mais frágeis e vulneráveis; (2) a ligação das práticas artísticas às áreas de desenvolvimento humano e social propiciadoras de satisfação e bem-estar; (3) a ligação das práticas artísticas ao desenvolvimento dos profissionais e organizações com intervenção nas áreas social, cultural e educativa; (4) a estimulação da participação cívica e comunitária utilizando as artes como forma de coesão social; (5) a promoção das práticas artísticas como instrumentos privilegiados de comunicação, expressão pessoal e promoção da criatividade, e (6) a investigação de processos e práticas artísticas ligadas à coesão social e participação comunitária. Para os operacionalizar, o currículo de formação foi organizado em torno de três grandes áreas: a primeira com conteúdos sobre o papel das artes no apoio às populações mais vulneráveis e à coesão e desenvolvimento social das

comunidade(s); a segunda área inclui as práticas em torno do desenvolvimento pessoal dos formandos ao nível das competências relacionais, comunicativas e criativas; a terceira, agrega as práticas artísticas à ação profissional nas dimensões sociais, culturais e/ou educacionais.

Procurou-se estabelecer um espírito de colaboração entre docentes/unidades curriculares, embora estes mantivessem a sua identidade e características, deveriam convergir e contribuir para um projeto comum, assente na Unidade Curricular (UC) – Projeto Artístico de Inclusão Social. Foi nessa UC que os estudantes colocaram em prática os conhecimentos que foram adquirindo, procurando criar um projeto de intervenção multidisciplinar num contexto comunitário por eles escolhido. Procurou-se assim valorizar a aquisição de competências artísticas funcionais e, ao mesmo tempo, promover a sua aplicação em contextos reais, fora do espaço escolar da PGISPA. O quadro abaixo, representa graficamente a estrutura do currículo, centrado no Projeto Artístico de Inclusão Social.

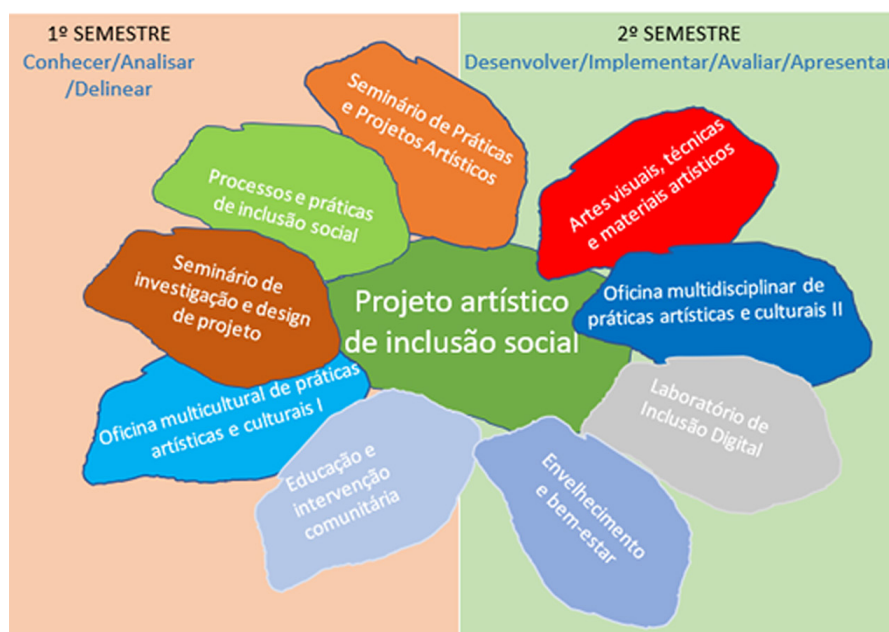


Figura 1 – Estrutura do currículo da PGISPA

METODOLOGIAS DE ENSINO E APRENDIZAGEM

Uma das principais metodologias de trabalho foi a de colocar o “comum” no centro da formação, tendo-se optado por uma aprendizagem baseada na resolução de problemas e/ou em trabalho de Projeto, para o qual todos os formandos contribuíam. Neste sentido, privilegiou-se o contacto direto e a reflexão sobre práticas e projetos significativos nesta área, a criação de situações de experimentação ativa em situação de oficina/laboratório, a promoção de interações formativas com grupos e instituições da comunidade, a elaboração de um projeto de investigação e/ou de intervenção em inclusão social através das artes. Procurou-se ainda ter em conta, na dinâmica a imprimir em cada UC, os saberes e experiências

dos formandos, conferindo-lhes voz ativa na condução dos processos de trabalho. O trabalho formativo desenvolvido, e, em particular, o de proporcionar práticas e experiências artísticas diversificadas, favoreceu o desenvolvimento de pequenas ações que foram apresentadas publicamente em contextos formais e convencionais e noutros contextos menos convencionais. Muitas destas ações são enquadráveis no modelo de abordagem triangular de educação artística de Ana Mae Barbosa (2010). Em vários momentos os estudantes puderam observar, analisar e contextualizar obras e artistas; mais tarde foram convidados a desenvolver e pôr em prática as suas próprias competências em domínios como a dança,

o teatro, a fotografia ou as artes plásticas. Neste sentido, foram organizadas diversas atividades ao longo dos dois semestres de duração da formação que permitiram aos estudantes desenvolver as competências sociais e

artísticas, analisando e refletindo sobre as suas práticas, que mais tarde lhes seriam úteis no desenvolvimento dos projetos individuais. As imagens seguintes são exemplos dessas atividades.



Figura 2. Exposição de trabalhos resultantes de uma recolha de imagens que foram adaptadas com recurso a técnicas artísticas diversificadas, atribuindo-lhes novos, ou diferentes, significados. (Instituto Politécnico de Setúbal, Maio de 2019).



Figura 3. Intervenção artística realizada no Centro Comercial Alegro Setúbal, com a temática da Violência Doméstica (Carla Cibebe, Fevereiro de 2019).

Houve, claro, dificuldades, designadamente o tempo para trabalhar os objetivos e conteúdos próprios de cada UC em particular, assim como conceber a relação entre

cada Unidade Curricular e projeto de cada estudante na UC Projeto Artístico de Inclusão Social, em algumas delas isso foi mais conseguido do que noutras.

DA INTERVENÇÃO: COMUNIDADES, PROBLEMAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Relatamos, neste ponto, três dos projetos desenvolvidos pelos formandos que consubstanciaram intervenções artísticas de inclusão/trans formação social. Consideramos

que atingiram um objetivo que não foi meramente recreativo ou de fruição artística, mas que evidenciaram, através de uma determinada prática e criação artística,

um potencial transformador, ainda que limitado pelo tempo curto de intervenção. O primeiro decorreu com um grupo de idosos, nas Residências Assistidas Porto Salus², intitulando-se “Seniores em Cena”, convidou os utentes, com demências, algumas acentuadas, a representar um aspeto significativo da sua vida, estes excertos, com forte teor simbólico, foram filmados, resultando num conjunto singular de “curtas” cinematográficas. O segundo realizou-se na aldeia alentejana S. Luís, denominado como “Olhar e Sentir a Nossa Aldeia”, constituiu um desafio às crianças que lá residem para usarem a poesia e a fotografia como modo de expressar a identidade da aldeia enquanto identidade comum. O terceiro decorreu no Agrupamento de Escolas de Santo António, no Barreiro, lançado o desafio para criar um grupo de dança, as alunas inscreveram-se voluntariamente e escolheram a violência como o tema a focar. Todos estes projetos que resultaram sempre numa criação artística – um conjunto de “curtas”, uma exposição de fotografia e poesia, uma coreografia de dança – foram apresentados publicamente nas comunidades em que se produziram, alguns foram debatidos e discutidos e houve deles repercussões para além daquela intervenção pontual.

Nestes e noutros projetos, uns já terminados, outros que o serão e outros que não conseguiram terminar, o que os participantes escolheram trabalhar esteve sempre muito relacionado com a busca do sentimento de pertença a um grupo comum. Em todos estes projetos detetámos a vulnerabilidade das populações, a tentativa de lutar contra uma identidade difusa, a necessidade de uma voz ativa. No primeiro caso, detetou-se o desconhecimento institucional da identidade de cada idoso e a falta de aproveitamento da riqueza de cada história de vida como fator de coesão do grupo. No segundo, o êxodo para os meios urbanos, que provoca

um desconhecimento da identidade do território e a sua desvalorização. No terceiro, a existência de uma cultura de violência, da vulnerabilidade do grupo e da dificuldade de afirmação e valorização dos saberes ligados às artes. Do ponto de vista das Práticas Artísticas mobilizadas elas situaram-se em domínios diversos. No caso do lar de idosos – Projeto Seniores em Cena – mobilizou-se o teatro e o cinema como forma de expressar uma determinada narrativa biográfica que surtiu os seus frutos “(...) ao recriarmos as histórias por eles contadas, percebi que a arte é uma das formas de nos relacionarmos de forma positiva.”, indica a formanda Sara Faria no seu Relatório deste Projeto de Investigação-Ação. No quadro da aldeia alentejana – Projeto Olhar e Sentir a Nossa Aldeia – a fotografia e a pintura serviram como instrumentos técnico-artísticos para expressar a identidade do território, “(...) foi a partir da fotografia e da poesia que consegui que existisse ligação com a aldeia e com a comunidade, proporcionando assim um sentimento de pertença (...)”, refere a estudante Joana Silva no seu Relatório de Projeto de Investigação-Ação. No âmbito da escola Secundária – Projeto LigArte – usou-se a dança criativa como forma de identificação e expressão do grupo, sendo de destacar a afirmação da autora do projeto, a estudante Cátia Pita, no seu Relatório de Investigação-Ação, “(...) a ferramenta dança-teatro foi a peça chave do projeto que permitiu desenvolver um trabalho orientado de intervenção social utilizando as práticas artísticas. A arte tornou-se o elo de aproximação do grupo (...)” O que foi comum a todas as práticas foi a sensibilidade, o acesso e motivação das populações e interveniente para as referidas práticas artísticas, bem como a relevância do processo face ao produto artístico, sem, contudo, o descurar.

As Figuras 4 e 5 dão conta de alguns exemplos das práticas artísticas assinaladas.



Figura 4. Exposição final do projeto “Olhar e Sentir a Nossa Aldeia”. (Joana Silva, Junho de 2019).

2 Residências para idosos do grupo ORPEA, em Azeitão.



Figura 5. Grupo de alunos do projeto LigArte, Agrupamento de Escolas de Santo António no Barreiro (Cátia Pita, Junho de 2019)

EM SÍNTESE

Do trabalho desenvolvido podem ser detetados um conjunto de pontos frágeis assim como um conjunto de pontos fortes. Os pontos frágeis situam-se em três grandes planos. Um plano está relacionado com o tempo formativo consubstanciado na dificuldade em concretizar o projeto no tempo disponível (dos 11 formandos/as iniciais, 9 apresentaram projeto e 4 já concluíram). Também no que se refere ao tempo de imersão no terreno as intervenções curtas são positivas, mas não modificam o essencial, isto é, criar comunidades coesas e organizadas na resolução dos seus próprios problemas. Um segundo plano situa-se no domínio das competências artísticas, os formandos ao mesmo tempo que ainda estão a apropriar-se e a desenvolver o seu próprio potencial artístico têm que promover uma criação artística num determinado contexto. Julgamos que estes dois problemas se resolvem relativamente bem em formações com uma duração maior, superior a um ano letivo. A última diz respeito a um problema mais de fundo: trata-se de investigar e analisar os dados dos processos de criação artística e, por outro, a qualidade dos produtos artísticos

com carácter de inclusão social. Este problema extravasa em muito a formação da PGI SPA, colocando-se em muitos projetos com estas características.

Em relação aos pontos fortes situam-se em dois planos: o primeiro diz respeito à sensibilidade que a PGI SPA criou na instituição para este tipo de formação; o segundo diz respeito aos resultados alcançados com os projetos dos formandos. Considerando os três projetos aqui apresentados evidenciam-se como resultados: (a) o fortalecimento do sentimento psicológico de comunidade (fazer parte de, influência, integração e satisfação das necessidades, partilha de ligações emocionais) (Menezes, 2007; Ornelas, 2008); (b) a valorização das artes comunitárias enquanto como conjunto de atividades criativas e artísticas, implementadas de modo a que os grupos locais estejam coletivamente envolvidos, no sentido de potenciar o desenvolvimento de cada indivíduo, do grupo e da comunidade (Azevedo 2017; Rodrigues 2017) e (c) o carácter inovador de algumas das práticas artísticas desenvolvidas face aos contextos em que ocorreram.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da experiência da formação que relatámos ainda ser muito recente, ela já permitiu obter dados sobre as potencialidades da arte na aproximação e transformação de diferentes realidades sociais e culturais. Evidenciou também que o trabalho levado a cabo em contexto exterior ao espaço escolar, através do desenvolvimento dos projetos artísticos de inclusão social em conjunto com diferentes comunidades, se traduz num somatório

de desafios, obstáculos e conquistas para todos os envolvidos: formadores, formandos e participantes. Analisando as conclusões das várias estudantes, é notório o impacto que a sua ação junto das diferentes comunidades, quer ao nível das competências ao nível da intervenção artística, quer na compreensão da arte enquanto elemento promotor da inclusão e das relações interpessoais.

Importa assim salientar que o Ensino Superior Politécnico pode assumir um papel interessante, criando contextos formativos inovadores que respondam a necessidades sociais emergentes e potenciem a dinamização comunitária através da elaboração e implementação de projetos de intervenção artística sustentados teoricamente e contextualmente. Um segundo papel também

a considerar deve ser o do estudo e da reflexão teórica acerca deste tipo de problemáticas e práticas de intervenção, permitindo compreender melhor resultados, obstáculos e limitações, criando as bases de um *corpus* de saberes, tanto mais interessante quanto mais partilhado e discutido for em fóruns como este que o coletivo MEXE promove.

REFERÊNCIAS

- Ansdell, G. (2015). *How music helps in music therapy and everyday life*. Surrey: Ashgate.
- Azevedo, N. (2017). Artes e inclusão social: projetos e ações enquanto experiências metodológicas. *Sociologia*, número temático 7.
- Barbosa, A.M. & Cunha, F. (2010). *A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez Editora.
- Cruz, H. (coord.) (2019). *Arte e Esperança – Percursos da Iniciativa PARTIS 2014–2018*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levine, S. K. (2009). *Trauma, tragedy, therapy: the arts and human suffering*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Matarasso, F. (1997). "Use or Ornament? The social impact of participation in arts. Stroud: Comedia. Disponível em <http://www.artshealthresources.org.uk/wp-content/uploads/2017/01/1997-Matarasso-Use-or-Ornament-The-Social-Impact-of-Participation-in-the-Arts-1.pdf>.
- Menezes, I. (2007). *Intervenção Comunitária, uma perspectiva psicológica*. Porto: Livpsic/Legis Ed.
- Ornelas, J. (2008). *Sentimento de Comunidade e capital Social*. Psicologia Comunitária. Lisboa: Fim de Século.
- Rodrigues, T. (2017) Arte e Comunidade – Projectos de Intervenção Artística e Inclusão Social. *Revista Farol*, nº 17.
- Xavier, J. B. (Coord.) (2011). *Arte e Delinquência*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BIOGRAFIAS

Carla Cibele Figueiredo – Possui o curso do Magistério Primário, é licenciada em Psicologia da Educação, mestre em Relações Interculturais e doutoranda em Educação. Leciona atualmente na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal.

António Ângelo Vasconcelos – Estudou Música e Ciências Musicais e doutorou-se em Educação. É Professor-Adjunto no Departamento de Artes da Escola Superior de

Educação do Instituto Politécnico de Setúbal e membro dos centros de investigação CIPEM-INET-md e do CIEF-IPS.

Pedro Miguel Felício – Licenciado em Educação, com pós-graduação em Arte e Educação, detém o Título de Especialista em Educação. É Professor Adjunto na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal e membro associado do CIEF-IPS.

OS PROJETOS PALCO GIRATÓRIO E SESC AMAZÔNIA DAS ARTES E AS NOVAS CARTOGRAFIAS DAS ARTES CÊNICAS BRASILEIRAS

THE PROJECTS PALCO GIRATÓRIO AND SESC AMAZÔNIA DAS ARTES AND THE NEW CARTOGRAPHIES OF BRAZILIAN PERFORMING ARTS

VICENTE CARLOS PEREIRA JÚNIOR

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO

ABSTRACT

O Serviço Social do Comércio (Sesc) está presente em todo o território brasileiro e realiza há 22 anos, o projeto Palco Giratório e, há 12 anos, o projeto Amazônia das Artes, com circulação de diferentes expressões artísticas por Estados das regiões norte, nordeste e centro-oeste. Ao longo desse período, centenas de coletivos de teatro, dança e circo encontraram oportunidade de expandir o alcance de sua ação cultural, apresentando seu trabalho, ministrando capacitações e vivendo intercâmbios para além do eixo hegemônico do mercado cultural brasileiro, instalado entre as capitais de São Paulo e Rio de Janeiro. Essas ações vêm contribuindo simultaneamente para a formação de novos

públicos para as artes cênicas em capitais e interiores, para o surgimento de novos artistas e coletivos e estimulando processos artísticos experimentais em territórios que registram ausência de aportes privados ou governamentais para o setor cultural. São projetos realizados anualmente e construídos a partir da atuação de redes de curadores residentes em todos os Estados brasileiros. O presente artigo pretende apresentar alguns aspectos dessas ações, destacando trabalhos artísticos desenvolvidos em regiões economicamente periféricas, entendendo que a visibilidade sobre os mesmos implica reconfigurar o panorama hegemônico da produção artística brasileira.

The Social Service of Commerce (Sesc) is present in all Brazilian territory and promotes for 22 years the project Palco Giratório which fulfills tours of performing arts by all States of the country and for 12 years the project Amazônia das Artes with exchanges among artists from different expressions and audiences living in the States of the north, northeast and central-western regions in the country. Throughout this period, hundreds of theatre, dance and circus collectives have found opportunities to expand the reach of their cultural action, presenting their work, providing training and living exchanges beyond the hegemonic axis of the Brazilian cultural market, established between the cities of São Paulo and Rio

de Janeiro. Those actions have contributed simultaneously to the growth of new audiences for the performing arts in large cities and countryside towns, for the emergence of new artists and collectives and stimulated experimental artistic processes in territories that register the absence of private or governmental sponsorships. Those projects are carried out annually and built by networks of curators who live in all Brazilian States. This article intends to present some aspects of those actions, highlighting artistic works developed in economically peripheral regions, understanding that their visibility implies reconfiguring the hegemonic panorama of Brazilian artistic production.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Sesc Amazônia das Artes; Palco Giratório; Teatro Brasileiro. Sesc Amazônia das Artes; Palco Giratório; Brazilian Theatre.

O Serviço Social do Comércio (Sesc) é uma empresa privada mantida por contribuições compulsórias de empresários do comércio de bens, serviços e de turismo. Criado

pelo Decreto de Lei 9.853 de 13 de setembro de 1946, o Sesc tem por missão promover ações socioeducativas que contribuam para o bem-estar social e a qualidade de vida

dos trabalhadores daqueles setores da economia, de seus familiares e da comunidade, para uma sociedade justa e democrática. Presente em todo território brasileiro, por meio de uma estrutura federativa que conta com administrações autônomas em todos os estados do país, possui um departamento nacional, localizado na cidade do Rio de Janeiro, ao qual cabe a função normativa e o desenvolvimento de políticas para suas cinco áreas de atuação, a saber: assistência social, cultura, educação, saúde e lazer.¹

No presente, as ações em arte e cultura desenvolvidas pelo Sesc contam com considerável reconhecimento público, a ponto de matéria do jornal *El País* ter identificado o diretor do seu departamento regional em São Paulo, Danilo Santos de Miranda, como um “outro” Ministro da Cultura (Moraes, 2015). Embora surpreenda a importância de seus investimentos no setor cultural, em contraste com a precariedade e a instabilidade das políticas públicas, é notável certa confusão feita pela reportagem com relação ao escopo da gestão de um ministro de Estado.

Como veremos adiante, quando se fala em mercado cultural, em historiografias das artes e em acesso a bens artísticos e culturais, comumente se tomam as realidades de São Paulo e do Rio de Janeiro pelas realidades do restante do país. Portanto, apesar de inadequada, a metáfora utilizada pela jornalista não engana a realidade da distribuição dos orçamentos e segue coerente com o discurso hegemônico. O exemplo da Lei Federal de Incentivo à Cultura (antiga Lei Rouanet) ilustra bem essa desproporção já que, conforme apuração recente, 68% do total de recursos investidos destina-se a projetos realizados naquelas duas cidades (Carranço, 2018).

Interferir nessa desigualdade de acesso às obras e aos meios de sua produção, ampliar a compreensão de cidadania cultural para abarcar indivíduos e comunidades situados fora desse pequeno e poderoso eixo são alguns dos principais objetivos de projetos realizados pelo Sesc desde o início da década de 1980. A realização de projetos de âmbito nacional vem demandando refinar metodologias que viabilizem a circulação de bens culturais pelo vasto território brasileiro, bem como buscar formas de garantir comunicação horizontalizada e eficiente entre equipes, criadores e comunidades, tendo em vista a grande diversidade de sotaques, as especificidades locais e as desigualdades regionais.

No ano de 1998, respaldado por esse histórico de atuação e tendo uma importante referência no projeto de itinerância teatral chamado Mambembão, realizado pelo governo federal entre os anos 1978 e 1980, surge o projeto Palco Giratório. Circuito nacional de turnês de coletivos cênicos realizado anualmente desde então, esse projeto se beneficia da extensa rede de unidades do Sesc pelo país e alcança, além das capitais de todos os estados, também as pequenas cidades, “descentralizando a arte e estabelecendo outras redes de circulação e intercâmbio”².

Não são poucos os desafios geográficos e sócio-políticos de se promover circuitos artísticos pela extensão

continental do Brasil, abarcando culturas diversificadas e desigualdades estruturais. Acrescente-se a isso o fato de que o Sesc não é constituído por uma estrutura unificada e homogênea, mas dividido em departamentos regidos por presidências e conselhos deliberativos locais, o que demanda um trabalho de articulação fundamental em torno da pactuação dos requisitos mínimos para a realização da ação. Da alta gestão ao âmbito técnico, a aliança que possibilitou o estabelecimento do Palco Giratório se reflete num processo de construção compartilhada que reúne uma rede de curadores e programadores em artes cênicas constituída por representantes de todos os estados. São profissionais que dialogam localmente com artistas e produtores, conhecendo o que se produz em teatro, dança, circo, performance e as condições em que se dá essa produção. Mapear obras e criadores, identificar espaços de fruição e de formação, mediar a atuação desses agentes e os públicos das unidades operacionais do Sesc – são ações que retroalimentam a rede mais ampla de fazedores e que possibilitam pensar uma política para as artes cênicas no país. Essa malha interestadual de colaboradores é chamada Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas. É importante ressaltar que processo semelhante tem sido construído nas áreas de artes visuais, literatura, audiovisual e música (Pimentel, 2018, pp. 90-107). Uma das ideias que se desprende da prática continuada do Palco Giratório é a de que as artes cênicas, mais do que um campo laboral ou epistemológico específico, configuram um patrimônio comum capaz de informar sobre a identidade brasileira ou, pelo menos, sobre o processo de construção dessa identidade. É o que se nota nas impressões de um espectador do Projeto Mambembão, realizado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) e Fundação Nacional de Artes (Funarte), entre os anos 1970 e 1980. Ao ter acesso, na cidade do Rio de Janeiro, à produção teatral vinda de outras regiões do país, ele se percebe enquanto membro de uma comunidade mais ampla:

(...) o Mambembão trazia para o público carioca, pela primeira vez, a sensação de que fazíamos parte de uma cultura fascinante e variada (...) a dramaturgia e a espontaneidade dos artistas cênicos das regiões norte, nordeste, centro-oeste e sul nos religavam a uma noção de brasilidade viva (Cruz, 2009, p. 34). (Cruz, 2009, p. 34)

O relato, proveniente de um dos profissionais que trabalharia na implementação do Palco Giratório, revela a relação entre o projeto, desde o seu início, e o desejo de conhecer a realidade nacional por intermédio das artes cênicas. Até o presente, a importância atribuída a representantes de todas as regiões no panorama final das obras, denota a intenção de vislumbrar uma ideia de Brasil no conjunto de tais trabalhos.

Enquanto o Mambembão proporcionava apresentações de grupos artísticos de todo o país para plateias do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, o Palco Giratório

1 (http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc/, recuperado em 26 de novembro, 2019).

2 (<http://www.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/opalcoGiratorio/O+Projeto/>, resgatado em 17 de dezembro, 2019).

diversifica essa relação ao promover atividades em centenas de cidades. Se a mudança de rota histórica promovida por aquele projeto contribuía para complexificar e também reafirmar um sentido latente de brasilidade, ao reunir certa diversidade da produção cênica brasileira; é possível dizer que, com o Palco Giratório, esse caminho se torna mais rizomático já que, além de ampliar o reconhecimento de criadores, ele também identifica novos receptores, apostando em novas conexões por meio da arte.

Desse modo, outra ideia posta em prática pela Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas é a da importância de, a despeito das desigualdades entre as regiões do país, facultar acesso gratuito ou a baixo custo a produtos artísticos experimentais e comprometidos com visões críticas da realidade, dos processos sociais. Quando falamos em artes cênicas no âmbito de ações como a do Palco Giratório, estamos nos referindo, portanto, a um patrimônio comum, resultado dos modos de fazer e de se comunicar postos em prática por grupos que se reconhecem em determinados sítios e que falam a partir deles, mas que também percorrem fluxos de informação e de migração, se deslocando e se abrindo à diferença. As artes cênicas refletem, nesse sentido, esse ente proteiforme a que denominamos a sociedade brasileira, isso que reconhecemos à medida que descobrimos desconhecer.

Jacques Rancière (2005) compreende que a definição daquilo que é comum a uma sociedade implica na divisão entre quem pode se ocupar desse comum “em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (Rancière, 2005, p. 16). A distribuição desigual do acesso ao patrimônio artístico brasileiro implica numa determinada partilha do sensível e é sobre essa partilha que interfere a estratégia de ação do Palco Giratório. Se há um consenso de que a Região Sudeste do Brasil concentra a maior quantidade de grupos cênicos e um mercado cultural melhor estabelecido, o Palco Giratório tem fomentado o interesse por tradições culturais e por trabalhos artísticos experimentais sediados em outros centros urbanos, nas periferias e nos interiores.

Mais do que simplesmente a procedência geográfica, é importante mencionar a presença de trabalhos nas últimas edições do projeto que, por sua natureza, problematizam tendências dominantes em circuitos legitimados das artes cênicas. Refiro-me especialmente à *Turma do Biribinha*, trupe familiar de circo-teatro do interior do Estado de Alagoas liderada pelo Palhaço Biribinha, ele mesmo nascido em uma trupe circense e com uma trajetória de mais de 60 anos. Artistas como esses, a fim de difundir suas obras, mantêm uma tradição de itinerância de espetáculos que tem raízes imemorais. Nesses percursos de comercialização da atividade circense e em toda a decadência que está implicada neles, derivada das novas geografias urbanas e da gentrificação, esses artistas relacionam-se com públicos muito diferentes daquele público mais intelectualizado que costuma acessar teatros e centros culturais.

Não por acaso a apresentação de alguns dos dramas circenses que o Palhaço Biribinha aprendeu com o pai causou estranhamento em muitos espectadores do Palco Giratório, em 2018. Muitos desses últimos, notadamente mulheres e, dentre elas, muitas artistas circenses, expressaram sua admiração pela trajetória e pela resistência da trupe, mas não redimiram seus trabalhos da crítica de gênero, manifestando repúdio a elementos sexistas presentes nos dramas circenses apresentados, apontando a necessidade de rever esse material histórico a partir da crítica do machismo e do patriarcado.

Processo difícil e arriscado, ele não é menos necessário já que redistribui o uso de espaços privilegiados de visibilidade e de debate que o Palco Giratório costuma ocupar como teatros, centros culturais, ambientes universitários. A seleção de trabalhos como o da Turma do Biribinha presta reconhecimento aos proletários das artes cênicas, contribuindo para que os mesmos possam ser vistos e debatidos como produções artísticas contemporâneas que são. Assumir a relevância desses trabalhos é por consequência ampliar o escopo daquilo que se têm como os públicos das artes cênicas no país. É “sair da bolha”, como se diz, e pensar nas diferenças que constituem a sociedade brasileira.

Os resultados da pesquisa Públicos de Cultura realizada pelo Sesc, em parceria com a Fundação Perseu Abramo no ano de 2013³, mostraram como a participação em atividades culturais legitimadas é uma realidade distante da maioria da população brasileira. Entrevistando indivíduos residentes em áreas urbanas de todo Brasil, a pesquisa constatou que apenas 7% participam de atividades culturais em seus horários livres e que somente 8% manifestaram desejo de realizar tais atividades caso dispusessem de tempo, dinheiro e autonomia. Na contramão desses números, um total de 33% dos entrevistados afirmou seu interesse por apresentações de circo, dentre as artes espetaculares.

A curadoria coletiva do Palco Giratório, composta por representantes do Sesc de todos os estados, tem se permitido, em alguns momentos, tornar mais heterogêneas as programações de artes cênicas, ampliando as chances de diversificar ainda mais suas audiências. Foi desse modo que a presença do espetáculo *Eles não usam tênis Naique*, da Cia. Marginal, do Complexo de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro, provocou reações de surpresa e de empatia também em 2018, fortalecendo a visibilidade sobre a ainda tímida presença do público favelado nos espaços oficiais de cultura.

Feito importante de muitas edições do projeto, sendo ainda um motivo de constante inquietação, é a inclusão de artistas da região amazônica nos circuitos. Não seria exagero dizer que uns dos maiores méritos do projeto é possibilitar a circulação e o reconhecimento dos artistas amazônicos, praticamente ausentes das agendas culturais em artes cênicas pelo país.

Em suas memórias do teatro no Estado do Pará, Dênis Bezerra (2013) afirma ser essa atividade praticada na

3 (<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/inicio/>, recuperado em 17 dezembro, 2019)

região amazônica desde a colonização, sem, no entanto, constar nas páginas de críticos e historiógrafos do teatro brasileiro como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. Ele entende, desse modo, que a preocupação em delinear e defender uma ideia de teatro brasileiro tem se dado a partir da “unificação do sentimento” de determinados grupos (notadamente residentes em São Paulo e Rio de Janeiro) com relação ao país, o que abrange “a valoração, mesmo de forma idealizada, em alguns casos, da cor local” (Bezerra, 2013, pp. 34-35), mas que implica no completo desconhecimento e, conseqüentemente, na exclusão das realizações de agentes situados em regiões periféricas.

Em um momento político e ambiental em que a Amazônia é uma das principais preocupações do mundo, o que poderia justificar essa lacuna? Como as artes cênicas podem refletir um sentido de brasilidade se não dialogam com os modos de criar e difundir dos artistas amazônicos? A resposta mais comum se dá no sentido do isolamento geográfico e do subdesenvolvimento econômico da região. Fala-se com frequência de “custo amazônico”, conceito que compreende múltiplos fatores de desigualdade, envolvendo questões qualitativas que conferem à Amazônia o status de grande periferia brasileira (Castro & Castro, 2015).

O “custo amazônico” reivindica uma espécie de reparação histórica e ampara-se no conceito de Amazônia Legal, que, instituído em 1953, assenta-se na necessidade de melhor planejar o desenvolvimento econômico de seus nove Estados – Acre, Amapá, Amazonas, Maranhão, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins, que abrigam a floresta amazônica brasileira (Souza, 2008). A mais recente incorporação dos debates acerca do “custo amazônico” pelas políticas culturais representa a percepção de que a produção artística dos seus Estados tem potencial de impulsionar a transformação e o desenvolvimento da região. Essa ideia, bastante próxima ao pensamento e à atuação do Sesc relacionados à importância da cultura para a promoção do bem estar das populações, embasa o Sesc Amazônia das Artes.

Surgido em 2007, o Sesc Amazônia das Artes é realizado pelos departamentos regionais do Sesc situados nos nove estados da Amazônia Legal e também no Piauí, em função da proximidade social e geográfica. O projeto também se orienta pela lógica de itinerância artística, mas, nesse caso, concentra-se na criação de pontes entre artistas e públicos residentes na região amazônica. Como no Palco Giratório, o mapeamento e a indicação de propostas cabe às equipes do Sesc atuantes nos estados participantes, sendo a deliberação final realizada em uma plenária curatorial abrangente. As obras de teatro, dança, circo, performance, música, artes visuais, literatura e audiovisual se apresentam em mostras regionais, realizadas em períodos de dez a quinze dias, em cidades como Rio Branco, Macapá, Manaus, São Luís, Cuiabá, Belém, Teresina, Ji-Paraná, Boa Vista e Palmas.

Promove-se assim uma reversão da lógica de levar arte produzida na Região Sudeste para públicos da Amazônia e tem sido, do ponto de vista da dinâmica de muitos desses artistas, uma oportunidade de desafiar estereótipos e reificações a respeito de suas identidades, dando a ver processos investigativos radicais em arte.

Para restringirmo-nos ao campo das artes cênicas, podemos citar trabalhos como a intervenção urbana “Não Cabe Mais, Gente!”, do in-Próprio Coletivo, protagonizado por mulheres artistas como Daniela Leite e Karina Figueiredo, da cidade de Cuiabá (MT). A obra consiste no cumprimento de um programa de ações no interior de duas faixas largas de plástico filme transparente justapostas. Em sua circulação pelo Sesc Amazônia das Artes, em 2017, um conjunto de até dez artistas foi convidado a performar a obra em cada cidade, buscando reelaborar a flexibilidade do espaço e dos seus próprios corpos. Instalada em locais públicos com grande aglomeração de pessoas como rodoviárias, praças, pontos de ônibus, essa obra de arte relacional possibilitava associações imediatas à escandalosa e precária situação dos passageiros de transporte público, mas, no inusitado da sua aparição, permitia, aos passantes, configurar novas e insuspeitas dramaturgias.



Figura 1. Não Cabe Mais, Gente! in-Próprio Coletivo. Belém, 2017. (Foto: Otávio Henrique).

Como não pensar também em dois trabalhos impactantes que percorreram a 12ª edição do Projeto, em 2018, e que pudemos experimentar junto aos públicos da cidade de Rio Branco, durante a mostra regional no Estado do Acre? Trata-se dos espetáculos teatrais *Atenas: Mutucas, Boi e Body*, da Cia. Santa Ignorância, da cidade de São Luís (MA), e “Alice”, do Grupo de Teatro Faces Jovens, da cidade de Primavera do Leste, interior do Estado do Mato Grosso.

A primeira obra era reveladora de um processo denso e longo de pesquisa do ator, encenador e dramaturgo Lauande Aires sobre a pré-expressividade dos brincantes de Bumba-Meu-Boi, um folguedo tradicional do Estado do Maranhão. Dando a ver um trabalho de atuação intenso e diferenciado, uma composição de personagens com base nos múltiplos ritmos e personagens do Bumba-Meu-Boi, a encenação conduzia o público através de uma instalação composta a partir de rica multiplicidade

de materiais de trabalho de diversos ofícios da população pobre, tais como caixotes de feira, tubulações de geladeiras, máquinas de costura, balanças. Surpreendia a maleabilidade com que esses elementos eram desviados de seu contexto utilitário e conformados aos objetivos da encenação, sem que essa, no entanto, apagasse em definitivo a referência ao seu caráter instrumental, servindo assim como espécies de provas da exploração e também da resiliência da gente brasileira. A dramaturgia, assinada em parceria com Igor Nascimento, unia sofisticada tradição popular e crítica social do presente, narrando episódio de despejo de uma comunidade miserável em nome de ambicioso empreendimento imobiliário, em um processo de acirramento de conflitos entre moradores, dentre eles a tenebrosa tradição dos justicamentos, ou seja, a aplicação de penas como linchamentos, tortura e morte aos acusados de crimes pela população.



Figura 2. Lauande Aires em *Atenas: Mutucas, Boi e Body*. Santa Ignorância Cia. de Artes. (Foto: Beto Pio).

Naquele ano, a plateia do Teatro de Arena do Sesc no Acre, formada principalmente por alunos da rede pública, emocionou-se especialmente com o espetáculo “Alice”.

Em cena, o Grupo Faces Jovem apresentava com grande dinamismo, em um cenário constituído basicamente por portas instaladas sobre bases giratórias, a história de

Alice, jovem transexual em processo de descoberta da identidade de gênero em uma escola sugestivamente chamada Colégio Cis, ambiente hostil marcado por violências advindas de colegas e professores.

A obra produziu empatia pela força com que elenco tão jovem abordava um assunto tão delicado e polêmico. A atuação corajosa e desenvolta de Paulo Lucas no papel título harmonizava com um belo trabalho de conjunto dirigido por Wanderson Lana. A energia e o comprometimento do grupo dava a ver um trânsito muito seguro entre técnica e espontaneidade, atrelado ao compromisso de abordar questões sociais emergentes.

Em um debate após a apresentação, um espectador dirigiu-se ao elenco e revelou estar vivendo um processo muito próximo ao da personagem Alice e emendou ser aquela a primeira vez que percebeu seus dilemas existenciais refletidos em um palco de teatro. Tais espaços de encontro entre artistas e públicos ao fim de apresentações são estratégias de mediação que o Amazônia das Artes espelha do Palco Giratório e que constituem momentos onde a relação palco e plateia supera uma mera relação de consumo. São espaços que os espectadores são livres para ocupar e dividir com artistas e com a equipe do Sesc, momentos em que as obras são testadas em sua capacidade para despertar debates relevantes para os presentes.

Esses exemplos são reveladores de uma extensa e diversa gama de artistas cênicos brasileiros realizando processos de criação complexos sob condições quase sempre muito desfavoráveis. O fato de o Sesc estar distribuído de maneira muito capilarizada pelo país e de ter assumido um trabalho de reversão dos caminhos hegemônicos da divulgação artística no mercado cultural brasileiro, por meio dos projetos aqui apresentados, tem permitido tensionar uma visão cristalizada sobre os principais expoentes das artes cênicas, bem como as historiografias dessa linguagem artística em nosso país. Não que esse seja um mérito exclusivo da instituição, já que esses projetos se espelham nas experiências de artistas em suas itinerâncias independentes pelo país e têm como referência a experiência governamental do Projeto Mambembão. Além disso, são favorecidos por uma mais recente multiplicação dos cursos universitários e pós-graduações em artes e se nutrem de um período relativamente profícuo em incentivos públicos para as artes cênicas, notadamente a vigência dos Prêmios

Myriam Muniz, Klauss Vianna e Carequinha, realizados pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), entre os anos de 2006 e 2015.

Tais projetos realizados pelo Sesc dão a ver um trabalho contínuo e sempre incompleto de conhecimento e de promoção das culturas e das identidades brasileiras. Esse trabalho interminável abrange as realizações de artistas, gestores e públicos. Nesse sentido, é fundamental que se vislumbre o muito ainda por fazer. Uma dessas tarefas consiste em amadurecer a existência e a continuidade dessas ações à luz de uma política cultural mais recente e inovadora como foi a Política dos Pontos de Cultura, iniciada pelo Programa Cultura Viva, em 2004, na gestão de Gilberto Gil do Ministério da Cultura.

Se Palco Giratório e Amazônia das Artes têm como base uma política pública dos anos 1970 e 1980 que entende a arte como espetáculo, que fala em formação de públicos e educação do olhar, como essas iniciativas podem responder a uma noção mais contemporânea como de cidadania cultural, a qual se refere mais radicalmente à “(...) universalização do acesso aos bens e serviços culturais com base no direito de todo cidadão de produzir cultura” (Barros & Ziviani, 2011, p. 63). Uma política que, em detrimento de hierarquias e dicotomias como arte erudita/arte popular, arte profissional/arte amadora, arte utilitária/arte desinteressada, fala não mais em públicos de cultura, mas compreende cada indivíduo, em seu cotidiano, como produtor e veiculador de culturas? Como lidar com um conceito que leva, em última instância, à implosão das gavetas e das régua das belas artes? Como fica, depois dessa política disruptiva, mesmo que desidratada e descontinuada no presente, a ação de projetos que apostam em fazeres artísticos muito especializados e no seu consumo de um modo que reproduz muito diretamente as relações do capital e, quiçá, as suas desigualdades? Certamente que essa reflexão já contaminou o pensamento dos dois projetos e alguns indícios já podem ser mensurados na curadoria de suas edições mais recentes e de forma mais substantiva no projeto Mediação Cultural, que vem sendo pensado desde 2018 como uma estratégia para integrar mais efetivamente os públicos e os não-públicos do Palco Giratório na sua realização e para estimular uma ecologia de saberes em torno da ação cultural do Projeto. Mas trata-se de algo para o qual se trazem ainda mais perguntas que respostas.

REFERÊNCIAS

Barros, J. M., & Ziviani, P. (2011). O Programa Cultura Viva e a Diversidade Cultural. In: F. Barbosa, & L. Calabre (Orgs.). *Pontos de Cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Brasília: Ipea.

Bezerra, J. D. O. (2013). *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. Belém: IAP.

Carranço, T. (2018). Lei Rouanet muda, mas desigualdade persiste. *Valor Econômico* (2018, 01 de outubro). Disponível em <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2018/10/01/lei-rouanet-muda-mas-desigualdade-persiste.ghtml>

Castro, F. F., & Castro, M. R. N. (2015). A tese do custo amazônico, o novo desenvolvimentismo e a política cultural do primeiro governo Dilma. In: A. A. C. Rubim, A. Barbalho, & L. Calabre (Orgs.). *Políticas culturais no governo Dilma* (pp. 253-277). Salvador: EDUFBA.

Cruz, S. (2009). *Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas*. Fortaleza: Sesc.

Moraes, C. (2015). O 'outro' Ministro da Cultura. *El País* (2015, 29 de maio). Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/27/cultura/1432752759_907246.html

Pimentel, M. B. (2018). Outras redes: desafios para uma interação efetiva entre artistas, públicos e instituições por meio de plataformas digitais. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação* (7) (pp. 90-107). São Paulo: Serviço Social do Comércio. Disponível em https://www.sescsp.org.br/online/revistas/edicoes/700_REVISTA+DO+CENTRO+DE+PESQUISA+E+FORMACAO+N07+ISSN+24482773

Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34/EXO experimental org.

Souza, J. L. (2008). Indicadores. *Desafios do desenvolvimento*, 44, (pp. 64-65).

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Doutorando e mestre em artes cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, especialista em gestão e políticas culturais pela Universidade de Girona,

Doctoral student and master in performing arts at the Federal University of the State of Rio de Janeiro, specialist in management and cultural policies at the University of

bacharel em artes cênicas pela Universidade Estadual de Londrina. Desde 2012, é analista em artes cênicas do Departamento Nacional do Sesc.

Girona, bachelor in acting at the University of Londrina. Since 2012, he is performing arts advisor in National Department of Sesc.

CHANQUIN@S A ESCENA: POSIBILIDADES DE ENCUENTRO EN LA NARRACIÓN DE HISTORIAS. ANÁLISIS DE DISPOSITIVOS CREATIVOS QUE ACTÚAN COMO CLICKBAITS PROMOTORES DE PARTICIPACIÓN.

CHANQUIN@S A ESCENA: POSSIBILITIES OF ENCOUNTER IN STORYTELLING. ANALYSIS OF CREATIVE DEVICES THAT ACT AS CLICKBAITS PROMOTERS OF PARTICIPATION.

PAULINA MARTÍNEZ MARÍN

Santiago, Chile

RESUMEN

ABSTRACT

El artículo comparte los hallazgos de un proyecto artístico colaborativo realizado en Chanco, localidad rural ubicada en el sur de Chile. Entre ciertas características del territorio encontramos la falta de participación de la comunidad debido a políticas asistencialistas, la desesperanza aprendida y el temor a oponerse a la institución. El proyecto consistió en un proceso de investigación acción participativa con niños/as y jóvenes con quienes identificamos y asistimos a sus escenarios cotidianos (bosque, río, sede vecinal, plazoletas, entre otros). Sin saberlo de antemano, la presencia física en sus espacios desencadenó la memoria y voluntad de reproducir las historias de sus antepasados y abrió la posibilidad de imaginar nuevas. Estos, los escenarios de su vida diaria, se convirtieron en tales debido a estar cargados de recuerdos. Ser espacios donde viven los personajes de sus historias y desencadenar el surgimiento de

nuevas memorias. Los hallazgos fueron compartidos con un grupo de vecinos/as. Al escuchar las historias, los/as vecinos/as comenzaron a narrar sus propios recuerdos e historias. Nos dimos cuenta del enorme potencial de las historias de los/as niños/as, que actuaron como catalizadores o *clickbaits*, permitiendo generar redes comunitarias desde la diferencia. En donde la multiplicidad de historias motivó el diálogo. Por este motivo, comenzamos a desarrollar diferentes *clickbaits* en el espacio público para difundir las historias de los/as niños/as, promoviendo la participación de los/as vecinos/as para crear y compartir las suyas propias. Esta experiencia analiza cómo la construcción de ficciones y su abordaje creativo para transmitir las, permite el encuentro en un contexto en el que la participación de la comunidad parece inalcanzable.

This article pursues to share the findings of a three-month collaborative artistic project in Chanco, a rural town located in the south of Chile. In an initial diagnostic, the town was characterized by a lack of community participation due to assistance-base policies, learned hopelessness and fear of opposing institution. The project consisted in a participative action research process with children and youngsters in which we identified and attended to their everyday scenarios (the forest, river, neighborhood headquarters, neighbor's house, playgrounds, among others). Without knowing it in advance, the physical presence in their spaces triggered the memory and will to play the stories of their ancestors and opened the possibility of

imagining new ones. These, the scenarios of their daily life, became such due to being loaded with memories. Be spaces where the characters of their stories live and encourage the emergence of new memories. These findings were shared with a group of neighbors. When listening to the stories, the neighbors began to narrate their own memories and stories. Together, we realized the enormous potential of the stories of the children, which acted as a trigger or clickbait that enabled community networks from the difference in which the multiplicity and variation of histories motivated the dialogue. For this reason, we began to develop different clickbaits in the public space to disseminate children's stories, promoting the

participation of neighbors to create and share their own. This experience analyses how the construction of fictions and creative approaches to transmit them, enables

encounter in a context in which community participation seems unachievable.

PALABRAS CLAVE

KEYWORDS

Arte Colaborativo; Participación; *Clickbaits*
Collaborative arts; Participation; Clickbaits

CHANQUIN@S A ESCENA

Chanquin@s a Escena fue un proyecto de arte y procesos sociales desarrollado entre los meses de septiembre y diciembre de 2018. Este surgió en el contexto de las Residencias de Arte Colaborativo del programa Red Cultura del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile. Programa estatal que financia la estadía de un artista y su equipo de trabajo de tres a seis meses en una localidad aislada del territorio chileno, para desarrollar un proyecto artístico junto a la comunidad (Chile, 2015). En el caso de *Chanquin@s a Escena*, el proyecto se desarrolló en la localidad rural de Chanco, Región del Maule, Chile.

Este artículo busca dar a conocer el desenlace del

proyecto, aludiendo específicamente a aquellas propuestas ligadas a promover la participación e involucramiento activo de los/as vecinos/as de Chanco. Estableciendo paralelos conceptuales con el concepto de *clickbait*, ampliamente usado en el mundo del internet en cuanto a su capacidad para atraer a los/as lectores/as e incentivarlos a hacer *click*.

¿Cómo se entiende el desafío de promover la participación en las prácticas de arte colaborativo? ¿Cómo detectar los intereses de la comunidad y construir junto a ellos/as *clickbaits* de manera situada y que les hagan sentido? Estas son algunas de las preguntas que este artículo busca poner en discusión.



Figura 1. Proyecto Chanquin@s a Escena (2018). Nave de Historias. (Foto: Pilar Andreo).

PARTICIPACIÓN EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS

Para dar respuesta a las preguntas anunciadas en el apartado anterior, en primer lugar se torna necesario comprender el lugar de la participación en las prácticas artísticas colaborativas. Podemos reconocer su relevancia

a partir de lo planteado por la pedagogía crítica cultural, la cual contempla las relaciones de poder en la construcción de cultura, así como también la relevancia de su redistribución en pos de la transformación social (Rodrigo,

2007). De este modo, surge la necesidad de desarrollar prácticas artísticas centradas en los contextos sociales que permitan identificar los imaginarios que han sido contruidos en tales situaciones, activando preguntas por cómo se significan y desde dónde se han significado tradicionalmente. Ello con la finalidad de problematizar la realidad en la que nos encontramos, puesto que, en la observación y problematización de los imaginarios, es posible comprender cómo se administran los signos en una comunidad, cuáles son las lógicas que operan y cómo se distribuye el poder (Sepúlveda, Bustos & Fabres, 2016). Bajo este paradigma, la participación en las prácticas artísticas colaborativas sería comprendida como un medio por el cual enfrentar los imaginarios y explorar otras formas de realidad, para lo cual se torna relevante establecer relaciones horizontales entre artistas y comunidades.

La participación se sustenta en promover dinámicas de colaboración en las cuales la comunidad pueda involucrarse activamente en el proceso, pudiendo incorporar sus intereses, motivaciones y experiencias, nutriendo la propuesta artística y otorgándole así su valor. De este modo el foco no está en la consecución de productos estéticos, sino más bien en el tejido social que comienza a construirse en el proceso. Tal como menciona Rodrigo (2007), la obra se constituye un proceso conversacional en el cual las “obras de arte” son mas bien el marco del proceso de diálogo.

Existen múltiples formas en que las comunidades pueden hacerse parte de los procesos artísticos, en donde no siempre se va a contar con un tipo de participación ideal. Entendiéndola como aquella en que la comunidad o grupo a trabajar posea un alto compromiso con el proyecto y se involucre de manera activa y con la misma

regularidad durante todo el proceso. Esta u otras expectativas de participación, pueden llevar a la frustración de los/as artistas, quienes comienzan a barajar un montón de propuestas creativas para intentar “dar en el clavo” con aquello que a las comunidades podría interesarles. Al respecto, podemos revisar lo que plantea la psicóloga comunitaria Maritza Montero (2008), quien afirma que la comunidad tiene sus propios tiempos y necesidades de participación, siendo relevante que el agente externo sea capaz de escucharlas y trabajar a partir de ellas. De este modo, se debe entender la participación como un proceso y que para la consecución de niveles de participación más altos y comprometidos, son necesarias una serie de condiciones que muchas veces se escapan de aquello que el/la artista puede controlar. Tener esto en consideración al momento de desarrollar proyectos colaborativos, nos permitirá tener una aproximación más provechosa respecto de las oportunidades de participación que sí se presentan en el contexto, y menos ansiosa de aquellos acercamientos y ensayos que no estén en línea con una participación ideal.

De acuerdo con lo anterior, es posible reconocer que en el mismo diálogo con los/as vecinos/as comienzan a aparecer ciertas claves respecto a sus intereses y motivaciones, que finalmente van a dictaminar el curso de los proyectos y modalidades de participación.

Teniendo estos desafíos en consideración, se elabora la propuesta para este artículo la cual señala que en contextos en que la participación es compleja, pareciera ser que la noción de *clickbait* se convierte en un aporte para pensar en formas de atraer a la comunidad, y de este modo construir un proceso de creación colectiva junto a ella.

CLICKBAITS COMO PROMOTORES DE PARTICIPACIÓN

El término *clickbait* se refiere a un tipo de contenido web que utiliza fórmulas de escritura y técnicas lingüísticas en titulares que atraen a los/as lectores/as para hacer clic en sus enlaces, los cuales se ven engañados ya que los titulares no cumplen con sus promesas, encontrándose con un contenido distinto en los enlaces a los que ingresan (Rony, Hassan & Yousuf, 2017). El diseño de los *clickbaits* se basa principalmente en la curiosidad. Siendo material de análisis la identificación de la fuerza de cada estímulo para generar curiosidad (Venneti & Alam, 2018). Así, los *clickbaits* explotan el fenómeno cognitivo llamado brecha de curiosidad, en donde los titulares dan la información suficiente para generar curiosidad, pero no para satisfacer la demanda de curiosidad que despierta, llevando a la persona a clickear para satisfacer esa brecha de información (Chakraborty, Paranjape, Kakarla &

Ganguly, 2016).

Habitualmente su mecanismo simplemente replica los medios utilizados en la prensa sensacionalista, la cual hace uso de titulares atractivos como rumores de celebridades, humor, miedo y sexo (Rony, Hassan & Yousuf, 2017). Se trata de un fenómeno que pone el énfasis en los elementos entretenidos de un evento más que en los elementos informativos.

En general, debido a que los baits/cebos llevan a los lectores a clickear, en el largo plazo los *clickbaits* no necesariamente satisfacen las expectativas de los/as lectores/as, decepcionándolos y generando cierta desconfianza en el/la lector/a, el/la cual aprende, y ya no se fía nuevamente de los *clickbaits* (Chakraborty, Paranjape, Kakarla & Ganguly, 2016).



Figura 2. Proyecto Chanquin@s a Escena (2018). Dispositivo interactivo en Feria de Chanco. (Foto: Paulina Martínez).

No obstante, parece interesante como fenómeno a estudiar en cuanto a su capacidad para despertar curiosidad. Indagando en qué sucedería en situaciones en que el cebo conduzca al espectador a algo que finalmente le resulte atractivo, pero que no habría llegado si no hubiese sido por el cebo. Esta forma de *clickbait* es la que se propone explorar para el desarrollo de proyectos de Arte Colaborativo, indagando cómo estos podrían aplicarse en contextos sociales en que se busca promover la participación de las comunidades.

El reflexionar respecto a los *clickbaits* y ligarlo a propuestas de Arte Colaborativo, no es algo arbitrario, sino que emerge desde el mismo territorio en el que se desarrolló el proyecto *Chanquin@s a Escena*. El concepto aparece en la residencia, cuando tras una actividad fallida debido a la baja convocatoria, un joven chanquino señaló que para promover la participación de la comunidad en las futuras actividades del proyecto era necesario crear *clickbaits*. Explicando que se tratarían de ciertos “engaños” que incentivan la participación de la comunidad y la invitan a acercarse a la propuesta de la residencia. Aclaraba que la motivación inicial a participar podía cambiar una vez que la persona asistía y conocía mejor de qué trataba el proyecto. Él argumentaba que este cambio

de motivación no debía entenderse necesariamente como una decepción, sino como una transformación en el objeto de interés, pudiendo incluso este aumentar cuando el/la participante tuviera la experiencia de conocer y adentrarse en el proyecto. En donde el *clickbait* podía ser útil para facilitar este conocimiento, ya que hacía posible una primera aproximación a la propuesta¹.

La relevancia de incorporar este tipo de elementos también surgió en reuniones con el grupo de vecinos/as que articulaba la propuesta del proyecto *Chanquin@s a Escena*, los/as cuales señalaban que, si no se llevaba dulces a las actividades, iba a ser imposible contar con participación de la comunidad. Ellos/as reconocían que estos eran los cebos que tradicionalmente había usado el municipio para atraerlos, generando en la comunidad una costumbre de recibir “un regalo por participar”. Ante esto, el equipo de la residencia se posicionó críticamente, reconociendo que repetir las dinámicas del municipio para promover la participación simplemente consistía en sostener las lógicas asistenciales que habían primado hasta el momento, sin embargo, también se evidenciaba de que era imposible revertir tales lógicas de un día para otro. En cambio, podríamos jugar con ellas, apropiándonoslas y desdibujándolas en la práctica.

QUÉ REPLICAR DE LOS CLICKBAITS EN PROYECTOS DE ARTE COLABORATIVO

Promover el engaño para conseguir participación se torna algo delicado al momento de buscar procesos de participación horizontales con la comunidad. Por lo que evidentemente no es algo a lo que se apuntaría a imitar a partir del *clickbait*. En este sentido, no se busca replicar el funcionamiento del *clickbait* del internet en

cuanto al engaño, sino más bien comprender sus lógicas y pensar de qué manera es posible despertar curiosidad de manera situada. Esto es algo que habitualmente se hace cuando trabajamos con comunidades: diseñar junto a aquellos/as que sí participan estrategias para promover mayor participación y motivar a otros/as a sumarse.

¹ Usaba el ejemplo de invitar a una clase de Photoshop o de dibujo y que luego el participante se enterase de que el proyecto tenía más aristas que solo aprender a dibujar. De este modo, mediante una invitación que aludiera a una zona de proximidad para el participante: “aprender a dibujar”, este último se sentía llamado a participar, para que luego en el proceso descubriese nuevas formas sobre cómo involucrarse.

No obstante, generalmente estas decisiones se dejan en segundo plano y no se les da cabida como objeto de estudio, tendiendo la investigación en el área del Arte Colaborativo a enfocar su atención en los resultados obtenidos. Sin embargo, parece relevante destacar que, en muchas ocasiones, si no hubiese sido por las estrategias de captación de participantes, tales resultados no hubiesen siquiera existido.

De este modo, en la construcción colectiva de *clickbaits*, se abren espacios para que miembros de la comunidad puedan analizar sus propios intereses y los de sus vecinos/as, comprendan las dificultades

de participación, así como también vislumbren nuevas oportunidades. Creando de manera conjunta estrategias creativas que permitan promover la participación, lo que además de enriquecer la propuesta de Arte Colaborativo (en cuanto a que efectivamente logre integrar a la colectividad), se convierte en una experiencia de aprendizaje que puede servir para nuevas propuestas de participación a futuro. Posicionando a los/as vecinos/as como actores/actrices activos/as, con capacidad de agencia y conocimiento situado para la generación de curiosidad e interés en su comunidad.

PARTICIPACIÓN EN CHANCO

Con el fin de analizar el potencial del *clickbait* como herramienta para promover la participación en una experiencia empírica, primero se realizará una breve contextualización de la realidad chanquina. Ejercicio que será clave para comprender las decisiones que fueron tomadas en el proceso para promover la participación en Chanco y en específico la creación de ciertos dispositivos creativos que actuaron como *clickbaits*.

Chanco es una ciudad y comuna ubicada en la provincia de Cauquenes, región del Maule. Con 8.928 habitantes según cifras del Censo 2017 (BCN, 2017), posee un pequeño centro urbano que ofrece ciertos servicios a la comunidad como acceso a víveres, banco, hospital, liceo, entre otros. En general, para actividades de comercio mayor, los/as vecinos/as se dirigen a la ciudad de Cauquenes, ubicada a 90 km al sur este de la ciudad de Chanco. El alto porcentaje de ruralidad de la comuna (54,18%) (Opingeniería, 2015), se asocia a un aislamiento de los/as chanquinos/as, quienes muchas veces deben caminar hasta tres horas para llegar al casco urbano para acceder a servicios.

Por otro lado, entre las principales actividades económicas de los habitantes chanquinos/as, nos encontramos con que un 36,65% se dedica a la industria silvoagropecuaria, mientras que un porcentaje similar trabaja en el sector municipal. El importante porcentaje de vecinos/as que trabajan en el área municipal y el asistencialismo municipal asociado a la entrega de beneficios, tiene repercusiones en cierta sensación de desaliento y desesperanza aprendida entre vecinos/as, quienes no vislumbran la posibilidad de efectuar cambios en su realidad. Las consecuencias de la alta dependencia laboral y de servicios sociales de la administración municipal de

turno, se observa en que los/as vecinos/as señalan que es más conveniente quedarse callados que actuar en pos de cambios para su vida, por temor a perder sus trabajos y/o beneficios. Temor que se ve reforzado por algunos casos de vecinos/as que efectivamente han perdido sus puestos al proponer la necesidad de cambios (notas de campo, diagnóstico residencia).

Sumado a lo anterior, se identifica la adherencia de un sector de los/as vecinos/as a la iglesia evangélica, lo cual también tiene consecuencias en la participación. Especialmente en actividades asociadas a aproximaciones más imaginativas, creativas o fantásticas de la realidad, las cuales eran vistas con sospecha por parte de los/as vecinos/as. En donde si bien algunos/as vecinos/as se sentían llamados a participar, temían ser considerados herejes por sus pares y/o figuras de la iglesia.

En este contexto, era complejo generar espacios participativos de colaboración en Chanco, encontrándonos con cierto mutismo por parte de la población. La mayoría de los/as vecinos/as manifestaba su malestar con la situación imperante en Chanco, pero se resistían a adquirir alguna forma de participación en el proyecto, por temor a que esto pudiera visibilizarse como una oposición explícita a la institución. A esto debe agregarse la dificultad de proponer modelos participativos en un contexto en el que predominan lógicas asistenciales. Al respecto, fue posible ir descubriendo junto a los/as vecinos/as que el Arte Colaborativo aparece como un lugar seguro para aproximarse a las problemáticas y preocupaciones de la comunidad. Ello debido a que, camuflado por el lenguaje de las artes, ofrece espacios seguros de expresión, los cuales son inmunes de asociaciones individuales.

NARRACIÓN DE HISTORIAS EN CHANCO: CLICKBAITS

Ante las dificultades de participación con las que nos fuimos encontrando en el proceso de la residencia, descubrimos en los *clickbaits* una herramienta catalizadora de participación. Los *clickbaits* nos llevaron a un devenir de iniciativas ligadas entre sí, que actuaban

como una bola de nieve en cuanto a ir incorporando los aprendizajes anteriores y sumando masa y fuerza para las propuestas posteriores. En un comienzo, – antes de saber siquiera que estábamos haciendo *clickbaits* – junto a los/as niños/as de escuelas rurales comprendimos que en la

transmisión de historias locales era posible encontrar un movilizador de la palabra en Chanco. De este modo, el tema principal de la residencia y el objeto que catalizaron los *clickbaits* era la narración de historias. Esto porque descubrimos en la marcha, que la transmisión de historias no solo interesaba a pequeños/as, sino que a actores de diferentes las edades. Al tener todos/as algo que compartir, era posible articular redes comunitarias desde la diferencia (Montenegro, Rodríguez y Pujol, 2014), en donde la multiplicidad de historias, versiones y conexiones fomentaba el diálogo entre vecinos/as (García Celedón in Martínez Marín, 2019). Activando espacios para que la palabra pudiera ser compartida, aspecto posible dada la protección que ofrecía la ficción (o esa delgada línea entre la realidad y ficción).

Así en nuestras reflexiones cotidianas como equipo ejecutor nos íbamos preguntando por el rol que cumplían las historias en Chanco:

El lugar de la palabra en Chanco fue algo que nos removió desde un comienzo. Durante las primeras semanas de trabajo en el territorio, nos encontramos con discursos que se posicionaban en respuesta a la acción institucional de la comuna; el cual solía ser muy similar y pocas variaciones sufría entre participantes, era como escuchar una grabación, ya sabías lo que venía. Encontrar la diferencia en sus discursos fue algo difícil en un principio, pero poco a poco, con la confianza que depositaron los/as chanquinos/as en nosotras y en los diferentes dispositivos de la residencia, fuimos logrando aproximarnos cada vez más a ese mundo que pocas veces se dejaba ver. A ese mundo que era creado por los/as chanquinos/as y que, pese a las resistencias de los sectores religiosos e institucionales, se trata de un mundo que sigue dando vueltas de boca en boca, produciendo diferencias y creando realidades que sospechamos, jamás se agotarán. (Martínez Marín & García Celedón, 2019, p. 6).



Figura 3. Proyecto Chanquin@s a Escena (2018). Historias postales repartidas a medianoche. (Foto: Paulina Martínez).

Lo que en un inicio comenzó en la exploración de escenarios con niños/as de escuelas rurales, en donde visitamos los espacios de su interés, pronto se convirtió en un *clickbait* que gatillaba la creación de historias y propuestas plásticas para representarlas. Posteriormente, tales historias fueron compartidas a un grupo de vecinos/as integrado por adultos y jóvenes, con quienes estuvimos leyendo y conversando a partir de las historias de los/as niños/as. Así, descubrimos el poder catalizador de la narración puesto que les invitan a relatar sus propias experiencias y ficciones. El grupo comenzó a planear cómo compartir esta experiencia con más vecinos/as. Su mayor preocupación consistía en idear cómo promover la participación e interés en otros; ahí es cuando empezaron a crear *clickbaits*. De este modo, la narración de historias ganó prominencia y se estableció como el tema principal del proyecto.

A continuación, se describen brevemente las principales actividades desarrolladas, las cuales fueron actuando

como una cadena de *clickbaits*, ya que cada instancia fomentaba la curiosidad por la instancia siguiente. De este modo, cada uno de los ejercicios de activación del territorio estaban relacionados entre sí, siendo el eje conductor la narración y transmisión de historias.

- a. *Creación y distribución de afiches en Feria de Chanco:* El primer *clickbait* consistió en la creación de afiches junto a jóvenes chanquinos/as, que entregaban los titulares de ciertas historias e ilustraban su contenido. Al ser compartidas, las imágenes catalizaron la imaginación de los/as vecinos/as, quienes comenzaban a adivinar y compartir las historias a las que ellos/as creían que los afiches aludían.
- b. *Programa de Radio Teatro:* Se grabaron en audio historias con niños/as del sector rural, las cuales posteriormente fueron transmitidas en los programas de radio locales.
- c. *Dispositivo de escuchar y compartir historias en plazoletas de Chanco:* Se compartieron algunas de las

historias en las plazas locales mediante altoparlantes. En el espacio, entre los juegos y elementos de la plaza, se encontraban repartidas pizarras para dibujar, instrucciones y grabadoras para crear nuevas historias. Las nuevas historias que se grabaron también fueron compartidas en los altoparlantes. Pudiendo los nuevos creadores sumarse a aquello que habían iniciado los/as niños/as de escuelas rurales quienes tenían un rol más fijo en el proyecto. Además, se comparte en torno a bebestibles y panes de colores² con pebre³.

- d. *Videos de historias*: Junto a los/as niños/as de sectores rurales y sus madres, se confeccionaron trajes y elementos para grabar las historias que habían creado en sus espacios. Los videos fueron compartidos posteriormente con más vecinos/as en la Plaza de Armas del pueblo y el Teatro Municipal de Chanco.
- e. *El cartero del Museo de los Secretos y la repartición de historias postales*: Vecinos/as de distintos sectores de Chanco registraron sus historias en postales, las cuales fueron repartidas a medianoche y de manera aleatoria en las casas de otros/as vecinos/as. Cada

postal iba acompañada de otra en blanco la cual incluía una invitación a ser rellenada, de manera de poder continuar con la cadena de historias y que el/la que recibiera la historia pudiese escribir una nueva. Debido a que la repartición era a medianoche, los/as vecinos/as no tenían contacto directo con el “cartero”, encontrándose al día siguiente con las cartas. Esto como un modo de insistir en el carácter misterioso y mágico de las historias.

- f. *Nave de Historias*: Los videos, disfraces y materiales creados por los/as niños/as de escuelas rurales fueron compartidos en la Plaza de Armas de Chanco. En el Odeón de la Plaza se construyó una Nave, la cual albergaba tres monitores: uno de ellos mostraba los videos de las historias creadas por los/as niños/as y los otros dos correspondían a una transmisión en vivo de aquello que se estaba grabando en ese mismo momento en la Nave. Así nuevos niños/as, inspirados por la experiencia de los/as otros/as, jugaron con los disfraces y grabaron sus propias historias.

REVERBERANCIAS DE LOS CLICKBAITS: REFLEXIONES DEL PROCESO

Los diferentes *clickbaits* promovieron una participación diversa, invitando a los/as vecinos/as a sumarse al proyecto en diferentes niveles y formatos. Desde una comprensión de que la participación es un proceso que debe ajustarse a las formas e intereses propios de la comunidad (Montero, 2008). Así descubrimos en la construcción de relatos y sus propuestas plásticas, una plataforma que propiciaba el encuentro entre vecinos/as. Algo que, debido a las dificultades iniciales para promover la participación, no hubiese sido posible de alcanzar sin la creación de *clickbaits* situados. Durante el proceso de la residencia fue posible ir comprendiendo que la palabra en Chanco no aparecía ante la pregunta directa, las resistencias eran muy grandes. En la exploración de nuevas formas de decir, apareció un lugar seguro, en el que el lenguaje de las artes se convirtió en un estímulo para compartir. Los/as vecinos/as tomaron protagonismo del proyecto, reconociendo el valor de sus experiencias e historias locales y la relevancia de compartirlas con otros/as.

Lo anterior fue posible debido a que cada uno de los dispositivos creados apuntaron a incentivar la participación de diferentes maneras, de modo de promover un involucramiento amplio y diverso. Existieron actividades que requirieron de cierta participación más activa, como lo fue el caso de las acciones desarrolladas junto a los/as niños/as de escuelas rurales, quienes fueron los/as protagonistas en la creación de la propuesta de narración de historias. Y posteriormente, los/as jóvenes y adultos

que integraron el grupo desarrollador de *clickbaits* para amplificar la experiencia con más vecinos/as. De este modo, hubo instancias que tuvieron que ver con dar a conocer a nuevos/as vecinos/as lo que se había estado realizando en el proceso, llamándolos a participar de nuevas formas. Así, sentado en su casa escuchando la radio, un vecino oyó la historia del *Peuchén* y le relató su propia versión a su señora, una niña atesoró en su pieza la historia postal que llegó a su casa, y un adulto mayor almacenó en la mesa de centro de su casa, el pancito de colores que su nieta le regaló... Sumado a estos deben existir muchos otros relatos de los cuales no pudimos enterarnos. Sin embargo, pareciera ser que el modo en que los dispositivos estaban enfocados, promovieron una enorme cantidad de réplica, en tanto fueron orientados en generar curiosidad. Un cebo que capturara la atención de los/as vecinos/as y que sirviese como una invitación a crear nuevas explicaciones y relatos respecto del origen de tales objetos, ya fuesen historias habladas, escritas, imágenes y/o figuras.

Debe reconocerse que la capacidad de cebo de cada uno de los dispositivos no fue la misma, siendo necesarios diversos ensayos y aproximaciones con la comunidad para comprender y conocer qué era aquello que despertaba su curiosidad. Algo que no hubiéramos logrado sin la participación del grupo de adultos y jóvenes, quienes desde su saber situado como vecinos/as chanquinos/as nos ayudaron a crear los dispositivos durante la

2 Como una cita a aquellos “dulces” que el municipio entregaba a cambio de participar; esta vez a partir de materiales con los que los/as mismos/as niños/as de escuelas rurales trabajaron. Quienes hicieron figuras y personajes con masas de harina de trigo y colorantes comestibles.

3 Salsa típica chilena, elaborada principalmente con cebolla, tomate, cítrano y ají.

residencia. Experiencia que esperamos sea provechosa para la creación de nuevas iniciativas en Chanco, así como también para repensar el lugar de la participación en los proyectos de Arte Colaborativo.

Finalmente, esta revisión empírica de un proyecto de Arte Colaborativo se ofrece como un ejemplo para la elaboración de nuevas propuestas creativas que desarrollemos como artistas o desde otras áreas ligadas al trabajo comunitario. En donde la noción de *clickbait situado*

y co-construido junto a las comunidades puede ser de utilidad para abrir nuevas lecturas y herramientas para aproximarnos a la participación y convocatoria de comunidades, tan necesaria para el desarrollo de propuestas colectivas. Las cuales tenemos confianza que mientras sean capaces de integrar una mayor diversidad de puntos de vista, intereses, personalidades y herramientas, serán más enriquecedoras para las comunidades y nosotros/as mismos/as en el proceso de transformación social.



Figura 4. Proyecto Chanquin@s a Escena (2018). Nave de Historias. Intervención en Odeón de Plaza de Armas de Chanco. (Foto: Pilar Andreo).

REFERÊNCIAS

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN). (2017). *Reportes Estadísticos Comunales 2017. Comuna de Chanco*. Recuperado de <https://reportescomunales.bcn.cl/2017/index.php/Chanco>

Bishop, C. (2006). *Participation*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Chakraborty, A.; Paranjape, B.; Kakarla, S. & Ganguly, N. (2016). Stop Clickbait: Detecting and Preventing Clickbaits in Online News Media. *arXiv preprint arXiv:1610.09786v1*, 2016

Chile. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Programa Red Cultura. (2015). ¿Qué son las Residencias de Arte Colaborativo? Recuperado de <http://bitacoraresidencias.cultura.gob.cl/somos/>

Fals-Borda, O. (1989). *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis Santa fe de Bogotá*. Tercer mundo editores.

García Celedón, B. M. (2019). Cómo inventar el mundo con 4 paltas y una tiza. En P. Martínez Marín (ed.). (2019). *El Museo de Los Secretos. Recopilación de Historias Postales de Chanco* (pp. 16-17). Santiago, Chile.

Martínez Marín, P. & García Celedón, B. M. (2019). *Algunas (in)certezas*. Bitácoras de Arte Colaborativo. Recuperado de <http://bitacoraresidencias.cultura.gob.cl/chanquins-a-escenaalgunas-incertezas/>

Montenegro, M.; Rodríguez, A. & Pujol, J. (2014). La Psicología Social Comunitaria ante los cambios en la sociedad contemporánea: De la reificación de lo común a la articulación de las diferencias. *Psicoperspectivas*, 13(2), (pp. 32-43). Recuperado de <http://www.psicoperspectivas.cl> doi: 10.5027/PSICOPERSPECTIVAS VOL13-ISSUE2-FULLTEXT-433

Montero, M. (2008). *Introducción a la psicología comunitaria: desarrollo, conceptos y procesos*. Paidós.

Opingeniería. (2015). Actualización Plan de desarrollo comunal (PLADECO). Ilustre Municipalidad de Chanco. Recuperado de <http://transparencia.chanco.cl/app/category/161-plan-de-desarrollo-comunal>

Rodrigo, J. (2007). *Educación artística y practicas artístico-colaborativas: territorios de cruces transversales*. In Junta de Castilla y León (ed). (2007). *Arte Contemporáneo y educación: Un diálogo abierto*. Castilla y León. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo.

Rony, U.; Hassan, N. & Yousuf, M. (2017). Diving Deep into Clickbaits: Who Use Them to What Extents in Which Topics with What Effects? *arXiv preprint arXiv:1703.09400*, 2017

Venneti, L. & Alam, A. (2018). *How Curiosity can be modeled for a Clickbait Detector*. *arXiv preprint arXiv:1806.04212v1*, 2018.

Sepúlveda, J.; Bustos, G. & Fabres, P. (Eds.). (2016). *COMUNITARIA*.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Paulina Martínez Marín (1993). Santiago, Chile.
Artista visual e psicólogo comunitário, com experiência em artes colaborativas, aprofundando-se em propostas metodológicas e teóricas que promovam uma

participação crítica e criativa das comunidades. Ela participou de diferentes projetos de artes comunitárias: *COMUNITARIA* (AR, 2017), *Usted Está Aquí* (CL, 2018) e *Chanquin@s a escena* (CL, 2018).

*Paulina Martínez Marín (1993). Santiago, Chile.
Visual artist and community psychologist, with experience in collaborative arts, delving into methodological and theoretical proposals that foster a critical and creative*

participation of communities. She has participated in different projects of community arts: COMUNITARIA (AR, 2017), Usted está Aquí (CL, 2018) and Chanquin@s a escena (CL, 2018).

AS RELAÇÕES ENTRE TEATRO E TERRITÓRIO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO GRUPO CÓDIGO

THE RELATIONSHIP BETWEEN THEATER AND TERRITORY IN THE CREATIVE PROCESS OF GRUPO CODIGO

JORGE ROBERTO RIBEIRO BRAGA JUNIOR

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA), Universidade de Évora

RESUMO

ABSTRACT

O artigo versa sobre o trabalho artístico desenvolvido pelo *Grupo Código*, grupo de teatro fundado em 2005 na cidade de Japeri – município com mais baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da região metropolitana do Rio de Janeiro e um dos principais articuladores da Rede Baixada Em Cena, movimento que integra vinte grupos teatrais da Baixada Fluminense. Como retratado na tese de doutorado de Marina Henriques Coutinho: “A favela como palco e personagem” publicada em 2012, o grupo tem desenvolvido suas produções com base nas diversas relações entre teatro e comunidade. Nesse artigo, com a contribuição do conceito de “teatro atravessado” de José da Costa e Christophe Bident, procuro descrever e analisar como os espetáculos produzidos pelo grupo têm sido impactados por essas relações e, principalmente, pelo território. Com base na análise dos quatro primeiros processos de investigação e de encenação: O

This article deals with the artistic work developed by Grupo Código, a theater group founded in 2005 in the city of Japeri – municipality with the lowest Human Development Index (HDI) of the metropolitan region of Rio de Janeiro, and one of the main articulators of Rede Baixada Em Cena, movement that integrates twenty theatrical groups from Baixada Fluminense, a Brazilian peripheral region. As portrayed in Marina Henriques Coutinho’s doctoral dissertation: “A favela como palco e personagem” published in 2012, the group has developed its productions based on the various relationships between theater and community. In this article, with the contribution of José da Costa and Christophe Bident’s concept of “traversed theater”, I describe and analyze how the plays produced by the group have been impacted by these relationships and, mainly, by the territory. Based on the analysis of the first four research and staging processes of

Código (2005), Censura Livre (2006), Do lado de Cá (2007) e Inimigo do Povo (2009), identifico estratégias utilizadas pelo grupo, chamadas aqui de mecanismos de aproximação, que viabilizaram a conexão das obras performadas com o território e traço reflexões sobre as suas táticas poético-políticas. Esses mecanismos se dão por meio de algumas ações específicas como: a própria composição social do grupo, a observação do território, a inserção do contexto social na dramaturgia através de adaptações e como elemento do componente estético, a expansão espacial da cena, o que influencia a estrutura cênico-dramatúrgica do espetáculo e o atravessamento pelo real. A conclusão é de que esses mecanismos podem ser instrumentos importantes para aprofundar a própria pesquisa de linguagem do grupo (o dentro) e para o reconhecimento de um teatro que fortalece narrativas que partem dos territórios periféricos (o fora).

the group: “The Code” (2005), “Censura Livre” (2006), “Do Lado de Cá” (From our side) (2007) and Ibsen’s “Enemy of the People” (2009), I identify strategies used by the group, the mechanisms of approximation, which enabled the connection of the performed works within the territory to reflect on its poetic-political tactics. These mechanisms occur through some specific actions such as the group’s own social composition, the observation of the territory, the insertion of the social context in its dramaturgy through adaptations and, as an element of the aesthetic component, the spatial expansion of the scene, which influences the scenic-dramaturgical structure of the show and the crossing through the real. The conclusion is that these mechanisms can be important tools for deepening the group’s own investigations (the inside) and for the recognition of a theater that strengthens narratives that depart from the peripheral territories (the outside).

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Teatro de grupo; Comunidade; Território.
Group theater; Community; Territory.

INTRODUÇÃO

Como ator, produtor do *Grupo Código* e pesquisador, tenho tido o interesse de me aprofundar nas produções teatrais tidas como de “fora dos holofotes” do teatro comercial, com o objetivo de investigar suas especificidades tanto do ponto de vista dos modos de produção quanto da criação estética. Neste artigo, busco identificar algumas pistas em termos das alternativas do teatro contemporâneo para relacionar criação estética a questões locais.

O *Grupo Código* é um coletivo existente há quatorze anos na cidade de Japeri¹, um dos frutos do Projeto Tempo Livre² – uma parceria entre o Sesc Rio³ e o Grupo Nós do Morro⁴ desenvolvida entre os anos de 2005 e 2007 em diversos polos no estado do Rio de Janeiro, e formado, inicialmente, por artistas de várias cidades da Baixada Fluminense. Com dez espetáculos em seu

repertório – grande parte produzida com o apoio de financiamentos públicos e privados diretos ou por meio de editais, o grupo recebeu diversas indicações e prêmios em festivais de teatro pelo país e mantém até hoje um espaço cultural, sede de seus processos de investigação e encenação bem como de suas atividades de formação. Além disso, tem sido um dos articuladores da *Rede Baixada Em Cena*, movimento que integra diversos grupos teatrais da região, que ganhou o Prêmio Shell, o mais importante da área teatral no país, em 2017 na categoria Inovação, por promover a discussão estética e pela capacidade de mobilização coletiva. Ao *Grupo Código* tem sido atribuída, como uma das suas principais características, a forte ligação com a comunidade⁵ por levar para os palcos questões sociais locais.

OS ESPETÁCULOS

Ao longo dos primeiros cinco anos, entre 2005 e 2009, as encenações do grupo partiram tanto de textos originais, quanto de adaptações de clássicos da dramaturgia nacional e universal. Em comum, seus processos de encenação foram criados a partir de processos coletivos e de exercícios estimulados por improvisações. O *Código*⁶, espetáculo que deu nome ao grupo, estreou em Outubro de 2005 e era um conjunto de esquetes de gêneros teatrais diversos criado, em grande parte, a partir de um misto de textos escritos pelos próprios atores nascidos das improvisações realizadas durante o período de seis meses de oficinas ministradas pelos integrantes do grupo Nós do Morro.

Segundo Márcia Pompeo Nogueira (2017), o teatro produzido em comunidades pode se dar de três formas: “para” a comunidade, “com” a comunidade ou “pela” comunidade. O teatro para a comunidade não costuma estabelecer relações diretas com o território em seu processo de produção. Enquanto que no teatro “com” a comunidade, “o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de

um espetáculo”, o teatro “pela” comunidade, “inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação e encenação teatral” (Nogueira, 2017, p. 104). O trabalho desenvolvido pelo grupo encontra-se, então, sob um modelo híbrido fruto dessas duas últimas perspectivas já que os atores que investigam a comunidade como base para a criação também são moradores dela.

Optei nesse artigo, no entanto, pelo uso do termo “território”, para abarcar uma extensão que me parece mais alargada de comunidade e essa escolha se apóia em Haesbaert (2009), para quem os conceitos costumam enfatizar duas grandes dimensões na relação entre espaço e poder: a material e a simbólica. Além de indicar esse espaço concreto e quantificado, o território aparece como um lugar de afetividade, de demarcação e que pode ter importância no processo de fortalecimento do orgulho comunitário.

A ideia de *teatro atravessado* se pauta em Bident (2016) como uma noção “em processo de elaboração, e que foi “inventada” em comum acordo com José Da Costa”, seu tradutor. Segundo o autor, o “atravessado” se caracterizaria pela “visão puramente abstrata de um

1 Segundo Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil, é o município com menor Índice de Desenvolvimento Humano (IDHM) da região metropolitana do Rio de Janeiro.

2 O Projeto Tempo Livre teve seu início em 2003 com o objetivo de “capacitar animadores culturais, para atuarem com ênfase na atividade física e esportiva, de 32 comunidades do Estado do Rio de Janeiro”.

3 O Serviço Social do Comércio é uma instituição privada nacional mantida por empresários de diversos setores da economia para o benefício de seus sócios e da comunidade em geral.

4 O Grupo Nós do Morro foi criado em 1986 no Morro do Vidigal no Rio de Janeiro pelo ator e diretor Guti Fraga.

5 Os anos iniciais do Grupo Código são abordados Coutinho (2012) em “A favela como palco e personagem”.

6 O espetáculo possuiu duas montagens, a primeira sob a direção de Alexandre Boddallo e a segunda sob a supervisão da atriz e diretora Miwa Yanagizawa.

espaço de representação em que intervêm corpos e linguagens (...) esse teatro pode ter lugar, concretamente, em teatros, mas também em museus, casas, galeria, etc. (...)” (Bident, 2016, pp. 51-52).

Tomando por base tanto a afirmativa apresentada por Nogueira (2017) de que sob a perspectiva do “com”, a linguagem, o conteúdo e a forma das comunidades podem ser inseridos nos espetáculos criados, e a noção de teatro atravessado por Bident (2016), estabeleci um método para analisar como o *Grupo Código* vem desenvolvendo as relações “com” a comunidade, ou nesse caso, com o território. A inserção desses elementos (linguagem, conteúdo e forma) em seu fazer teatral tem se dado através de algumas estratégias de investigação e de encenação, chamadas aqui de mecanismos de aproximação ao território.

O primeiro mecanismo de aproximação com o território identificado na obra de estreia do grupo é a sua própria composição: jovens artistas, na faixa etária entre 14 e 25 anos aproximadamente, moradores de diversas cidades da Baixada Fluminense, e que através de seus corpos, vivências e experiências traziam intrinsecamente para os processos de criação as suas leituras de mundo e suas experiências.

No decorrer desse processo, o contexto local tornou-se matéria-prima para a criação de grande parte das cenas apresentadas, o que me faz identificar um segundo mecanismo de aproximação: a observação do território. Ou seja, além de fazerem parte do território, de serem moradores daquela região, o processo do grupo se direcionava para olhar para aquela realidade e incorporá-la à sua proposta dramaturgic e estética. Por exemplo, uma das cenas em que mais era visível essa identificação foi “O trem nosso de cada dia”⁷. O panorama da diversidade dos “personagens” ali apresentados incluía os vendedores ambulantes, popularmente conhecidos como “camelôs”, os pastores evangélicos, os pedintes, os moradores que estavam utilizando do transporte para o trabalho ou para o lazer, ou seja, o conteúdo vindo de fora estava presente nas situações cotidianas ali representadas e que causavam tamanha identificação direta com a plateia local⁸. Essas situações eram mostradas de forma crítica e bem-humorada e começavam a criar um olhar do grupo acerca da paisagem urbana a que o grupo tinha acesso. Alguns gêneros trabalhados nas cenas tiveram maior identificação tanto com os atores quanto com a plateia ali formada e viriam a contribuir para o desenvolvimento artístico do grupo para a criação de uma linguagem muito próxima de um teatro popular e que viesse, portanto, a criar maior identificação com o público local. A abertura para o território através dos mecanismos de aproximação torna-se uma estratégia na criação estética do grupo tanto em seus processos de investigação quanto de encenação.

A partir da observação da forte tendência do grupo na construção de cenas sob esse viés crítico, a atriz e diretora Miwa Yanagizawa, interlocutora pelo Grupo Nós

do Morro, responsável, na altura, pela mediação ainda dentro do projeto Tempo Livre, propôs durante o ano de 2006, uma pesquisa a respeito do texto “Liberdade, liberdade” de Flávio Rangel e Millor Fernandes⁹. Este processo deu origem ao espetáculo *Censura Livre*, cuja estrutura cênico-dramatúrgica, tal qual a obra original do grupo Opinião e tal qual a obra anterior do grupo, era também composta de cenas breves. Essas cenas eram entremeadas por trechos de textos clássicos da dramaturgia mundial com cenas criadas a partir de improvisações surgidas através desse encontro com o texto original. Nesta montagem, os integrantes partiram da discussão do conceito de liberdade não só do ponto de vista da perspectiva histórica presente na obra original, mas também das condições encontradas naquele território no momento atual. O teatro aqui é atravessado pelo território de modo potente a partir do diálogo de uma obra da dramaturgia nacional com a realidade local. Bident (2016) nos ajuda a compreender esse atravessamento:

(...) o teatro é atravessado por questões sociais e políticas, a geografia da arte, a política da escrita, os processos de decisão, os discursos dos espectadores. E é esta porosidade, este turvamento dos limites que funda a identidade de dois movimentos percebidos. (Bident, 2016, p. 53)

Diante da escolha de um texto dramatúrgico pré-existente para a investigação, o Grupo se utiliza, do que identifiquei como terceiro mecanismo de aproximação, quando há a substituição e/ou adaptação de trechos trazendo referências territoriais atuais, criando uma relação dialógica entre a obra original e o território. Acontece, a partir daquele momento, a construção de uma relação crescente entre os âmbitos “de fora”, o território, e o “de dentro”, do teatro enquanto linguagem. Da Costa (2014) define este processo:

(...) é o que se faz simultaneamente para dentro e para fora da representação e do teatro, constituindo também um modo de lidar com o comum e com o inaudito, com o próprio e com o outro, modo esse de abordagem do comum e do outro, que se caracteriza pela deliberada exposição do sujeito à diferença e à alteridade, percebidas e exploradas como multiplicidade de pontos de vista, no ambiente concreto em que se realizam os processos criativos e as apresentações teatrais. (Da Costa, 2014, p. 32).

Esse espetáculo possui um exemplo em que esse atravessamento se dá de forma muito potente, onde a personagem Maria do Céu, uma empregada doméstica, se questiona a respeito do que seria liberdade. O texto base para essa cena era composto apenas por trechos humorísticos da década de 60 de autoria de Millôr Fernandes, mas a cena é potencializada com a inserção de uma personagem muito familiar ao público local.

7 Além de pertencer ao espetáculo, essa cena também representou, separadamente, o grupo em diversos festivais de cenas curtas pelo estado do Rio de Janeiro.

8 Japeri, a cidade em que o grupo nasceu, é um dos ramais mais utilizados nos trens cariocas e um forte elo com os moradores da cidade.

9 O espetáculo original do Grupo Opinião estreou em 1965 no Rio de Janeiro em meio à Ditadura Militar.

Essa estratégia só surtiu efeito devido à observação do contexto local, das características específicas na região, pois há na cidade de Japeri um número muito expressivo de empregadas domésticas. Além da narração de situações e de referências territoriais estarem incluídas no texto proferido pela atriz, a cena também se potencializa pela forte conjugação da dramaturgia com o corpo ali performado: o de uma atriz negra, característica também muito presente na população local.

Outra estratégia criada pelo Grupo e que caracteriza esse mecanismo de aproximação foi a de incluir músicas compostas e executadas ao vivo pelo elenco em substituição a grande parte da trilha sonora presente na obra original. Essas canções, embora mantivessem a função dramática das originais, traziam na sua composição a inclusão de ritmos populares locais, como o pagode e o rap, por exemplo, e críticas afiadas somente possíveis por meio dessa abertura para o território.

Do lado de Cá (2007), terceiro espetáculo do repertório do grupo, traz a primeira dramaturgia inteiramente construída a partir de improvisações que tinham como base a observação das características da população local para a criação de personagens. A história, uma comédia com tons trágicos, girava em torno de moradores representantes de dois núcleos familiares vizinhos que decidiam fazer um “bolão”¹⁰ para ganhar na loteria federal. A composição de cada personagem foi meticulosamente pensada com base em moradores locais e isso estava presente na forma de suas interpretações. O mote da investigação para os atores também era pensar a relação dos seus personagens com o dinheiro e a falta dele. O texto teve, ainda, a contribuição do dramaturgo Luiz Paulo Corrêa e Castro¹¹. O título da peça surgiu a partir do título do documentário de Sílvio Tendler lançado em 2006: *Encontro com Milton Santos ou o mundo global*

visto do lado de cá, que contou com a participação de um dos atores do *Grupo Código*. A intenção do uso do termo “Do lado de Cá” se justificava justamente por essa pesquisa profunda sobre a realidade desses personagens, nessas narrativas muito pouco vistas, até então, na dramaturgia da região.

Os elementos encontrados naquele contexto, além de se configurarem como matéria-prima para a construção dos perfis dos personagens e para a dramaturgia elaborada coletiva e colaborativamente, também fornecem referências que passam a ser incorporadas em outros elementos estéticos componentes da cena como o cenário. Os móveis idealizados e confeccionados a partir de estruturas de bicicletas e as cortinas, utilizadas como fundo de cena, elaboradas de material oriundo dos pneus possuem como referência um meio de transporte muito utilizado pelos moradores da cidade: a bicicleta. Desse modo, ela torna-se um indicativo da cultura local, demonstrando que o atravessamento pelo território se dá para além de inserção de conteúdo e linguagem, mas interferindo na própria forma com que o espetáculo se apresenta, na sua composição estética, na sua linguagem. Além disso, a presença dessa referência local parece contribuir para colocar uma lente de aumento sobre a mobilidade urbana.

Há também, pela primeira vez nos trabalhos do grupo, a projeção de cenas pré-gravadas retratando pessoas e lugares desse território e a utilização do espaço externo ao “espaço cênico” convencional do grupo, o que começa a apontar para o surgimento de mais um mecanismo de aproximação ao território: o atravessamento da cena pelo real. O território não está somente representado na cena, mas também é apresentado nas entrevistas realizadas com moradores retratadas na projeção junto a imagens da cidade.

INIMIGO DO POVO E A CONFLUÊNCIA DOS MECANISMOS DE APROXIMAÇÃO

Com o fim do projeto Tempo Livre no final daquele ano e a criação da associação sem fins lucrativos Grupo Sócio-Cultural Código, os artistas caminham para um processo de total autonomia tanto na gerência de suas atividades quanto na criação artística. Através da conquista do Prêmio Montagem Cênica, promovido pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, o Grupo monta em 2009, *Inimigo do Povo* de Henrik Ibsen. Nesse espetáculo, também dirigido por Miwa Yanagizawa, o atravessamento pelo território impacta diretamente a obra original a partir de dois mecanismos. O primeiro, sob o aspecto dramático, consiste também em intervenções no texto original tendo por base a observação do território. A linha narrativa desta adaptação é dividida em três: a primeira que conta com a presença das cenas e personagens da peça original com adaptações dramáticas, a

segunda com as intervenções criadas a partir de um processo de improvisações com personagens que se tornam “condutores” do enredo e um prólogo que se passa em momentos posteriores aos acontecimentos centrais da história. Os atores interpretam três personagens, sendo um em cada uma dessas divisões.

Nessa obra vemos a utilização dos mecanismos de aproximação ao território vistos anteriormente, como a composição do grupo. Nessa montagem, por exemplo, há substituição de grande parte dos personagens masculinos (*Hovstad, Billing, Aslaksen, Morten Kriil*) em grande maioria na obra original, por femininos (Ana Maria, Sandra, Alexia e Dona Carmem), demonstrando, assim, a participação das mulheres tanto no grupo quanto na sociedade atual. Em observância ao território, há a inserção de típicos representantes das camadas populares como condutores do

10 Expressão usada para jogos feitos por um grupo de pessoas.

11 Dramaturgo do Grupo Nós do Morro. Autor de diversos textos premiados como “É proibido brincar”, “Abalou – um musical Funk” e “Os dois cavalheiros de Verona”.

enredo: os trabalhadores da construção civil. Apesar de a obra original fazer alusão ao povo em seu título, as camadas mais populares da sociedade eram retratadas apenas no final do texto original e de modo passivo. A montagem do *Grupo Código* busca inverter essa lógica, apresentando outros pontos de vista sobre o eixo central da peça, revelando não só a tentativa de uma construção de uma narrativa própria desse território sublinhando o seu “atravessamento”. Essas mudanças ajudam a tornar a obra ainda mais próxima da realidade local, já que encontram eco em aspectos sociais locais no momento em que a peça estava sendo construída e nos próprios aspectos constitutivos da formação do grupo, em sua maioria, composto por mulheres e moradores da cidade.

A citação de alguns dos acontecimentos da política regional também auxilia no processo de aproximação desse público à história ali contada. Apesar de o nome da cidade em que se passa essa montagem nunca ser mencionado, é possível perceber, a partir das referências citadas no texto, que se trata de um local familiar para os moradores, gerando um processo de associação. Há, inclusive, a substituição das informações fictícias do texto original por referências que são consideradas marcas importantes da cidade e da região da Baixada Fluminense, como nome dos rios e de determinados bairros.

O atravessamento do teatro pelo território pode ser visto de forma mais concreta na abertura do espaço cênico para a interação com o público, permitindo a inserção do momento presente e do real, um aprofundamento da linguagem testada no espetáculo anterior. Aqui, o recurso é utilizado em dois momentos distintos na peça: no prólogo, que se dá na recepção do público e na cena da conferência, clímax da história. No primeiro, acontece a expansão do espaço cênico para além do palco italiano quando a recepção do público é feita por dois atores sob o ambiente que remete ao velório de uma criança, morta pelos impactos causados a partir da questão principal da peça. Eles recebem as condolências do público e

conduzem-no a partir da instauração desse ambiente que será exposto na continuidade da cena.

O segundo momento acontece durante a cena da Conferência em que o doutor Tomas Stockmann, personagem central da peça, confronta e é confrontado pelos moradores da cidade. O texto adaptado faz referências diretas aos acontecimentos recentes da política brasileira e local, causando uma operação dúbia no espectador: os discursos se fundem já não permitindo distinguir se a mensagem dita pelo ator refere-se apenas aos acontecimentos relatados na peça ou ao tempo atual. Esse atravessamento chega ao ápice quando o universo dos operários, ali presente como público da tal conferência, se funde ao universo dos personagens da obra original, com os atores se alternando de modo ainda mais freqüente, causando fricções no jogo teatral. No final da cena, o “povo” retratado na cena e representado pelos operários, deixa o palco, toma a plateia e a incentiva a jogar “pedras” no personagem que proferiu a célebre frase, mantida da obra original: “Inimigo do povo é o próprio povo!”. O discurso atinge seu maior grau de dubiedade, sobretudo na versão do espetáculo mais recente realizada em 2016 e que circulou outros estados do país, em tempos das controvérsias do processo de Impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff e de crimes ambientais históricos como o de Mariana/MG. Este recurso, somado à quebra da quarta parede, coloca o público na responsabilidade de fazer uma escolha ética: jogar ou não a pedra no ator/personagem que proferiu o discurso. No momento em que há a expansão do espaço cênico em confluência com o momento presente, real, a saída dos “operários” do palco e a “virada do jogo”, a plateia se mistura à representação ficcional do povo, imergindo e atravessando a encenação. O povo está em cena, não só caracterizado pela representação dos operários, mas também pela plateia. A história é invadida pelo real, o fora e o dentro se interpenetram, há o atravessamento do teatro pelo território de forma contundente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os esforços empreendidos neste artigo se direcionaram a entender como o *Grupo Código* operou o diálogo do teatro com o território a que estava inserido nos seus quatro primeiros espetáculos. A análise dos processos sugere a existência de um teatro atravessado pelo território por meio de diversos mecanismos de aproximação como a composição social do grupo e a observação das características territoriais como fonte de investigação teatral. Esta aproximação do território se dá, inclusive, na adaptação dos textos clássicos da dramaturgia nacional e universal. Esses mecanismos tendem a tencionar o duplo movimento do teatro a partir da inserção dessas características como elementos de encenação, da expansão espacial da cena, influenciando também na estrutura cênico-dramatúrgica do espetáculo, o que envolve os âmbitos “de fora” e “de dentro” e ajudam a caracterizar o “atravessamento”.

Os diálogos do teatro com territórios específicos a partir de mecanismos de aproximação indicam uma forte tendência contemporânea presente nos processos de criação empreendidos por grupos da periferia. Operações como essas podem ser vistas em produções semelhantes realizadas nas últimas duas décadas a produções mais recentes como as da Cia. Marginal do Complexo da Maré *Eles não usam Tênis Nike* e da Baixada Fluminense como a Cia. Atores da Fábrica de Nova Iguaçu em *Ricardo III*. O atravessamento pelo território parece ter se transformado em uma condição no desenvolvimento dos procedimentos criativos do *Grupo Código* a partir dos mecanismos de aproximação aqui relatados. Nesse sentido, a produção teatral empreendida nesses 14 anos pautou a construção da sua linguagem, sobretudo nos anos iniciais, como vimos, graças à sua abertura para o “fora”, tal qual Bident (2016).

Acredito que o uso dos mecanismos que possibilitam o atravessamento possam ser instrumentos importantes para o desenvolvimento de um teatro que busca fortalecer as narrativas oriundas de territórios específicos. Esses mecanismos são explorados, ainda, de diversas formas nas seis obras seguintes produzidas pelo coletivo até os dias de hoje e contribuíram para o adensamento

da pesquisa de sua linguagem e por torná-la marca do grupo. O reflexo dessa criação estética também pode ser notado, em maior ou menor grau, nos cerca de quinze espetáculos teatrais criados através das oficinas de teatro promovidas pelo grupo ao longo dos seus quase quinze anos de existência no seu território de morada.

AGRADECIMENTOS

À Márcia Pompeo Nogueira (in memoriam).
A participação no EIRPAC foi realizada com o apoio da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de

Nível Superior – Brasil através da Bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior PDSE 2018-2019.

REFERÊNCIAS

Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil. Disponível em: <http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/749>. Acesso em: 31 de Julho de 2018.

Bident, C. (2016). O teatro atravessado. In: *Art Research Journal*. Revista V. 3, n. 1. p. 50-64. jan./jun. Rio Grande do Norte, Brasil: UFRN. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8504>>

Coutinho, M. H. (2012). A favela como palco e personagem. Rio de Janeiro, Brasil: FAPERJ. Da Costa, J. (2014) *Dentro e fora do teatro e da representação: modos de lidar com o*

comum e com o outro. In: Revista Sala Preta. v.14, n.2. São Paulo, Brasil: USP. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84740>>

Haesbaert, R. (2009) Território e região numa “constelação” de conceitos. In: Mendonça, F.; Sahr, C. L. L.; Silva, M. (org.). *Espaço e tempo: complexidade e desafios do pensar e do fazer geográfico*. Curitiba, Brasil: Ademadan.

Nogueira, M. P. (2017). Um olhar sobre o teatro em comunidades no Brasil. In H. Cruz (org.), *Arte e Comunidade* (2ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Ator, produtor e um dos fundadores do *Grupo Código* na cidade de Japeri. É um dos articuladores da Rede Baixada Em Cena, movimento que reúne grupos de teatro da Baixada Fluminense. Doutorando em Artes Cênicas do

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UNIRIO, é professor do Curso Técnico em Eventos da FAETEC (Fundação de Apoio à Escola Técnica).

Actor, producer and member of Grupo Código from Brazil. One of the main articulators of Baixada Em Cena Network, PhD student on Performing Arts at UNIRIO and teaching

Events Production at FAETEC (Fundação de Apoio à Escola Técnica), a technical school in Rio de Janeiro.

EJES PARA LA BÚSQUEDA DE PRÁCTICAS DE ARTE COMUNITARIO

AXES FOR THE QUEST FOR COMMUNITY ART PRACTICES

ARTURO CANCIO FERRUZ

Departamento de Arte y Tecnología, Facultad de Bellas Artes,
Universidad del País Vasco UPV/EHU

RESUMEN

ABSTRACT

Uno de los mayores desafíos a los que se enfrentan los y las artistas socialmente comprometidos, para evitar la instrumentalización de sus prácticas, a través de las estrategias estereotipadas, estandarizadoras y mercantilistas de la política y economía neoliberal generalizada, es la evaluación precisa de los procesos que conllevan. A pesar de las dificultades de definir y clasificar tales prácticas artísticas, algunas cualificaciones, cartografías y teorías se han abierto camino en los últimos años, al profundizar en el análisis de casos particulares. Dichos estudios siguen un enfoque interdisciplinario y destacan la producción de comunidades divergentes, la transformación de un contexto y el equilibrio entre los aspectos

One of the biggest challenges that socially committed artists face to avoid the tampering of their practices through the stereotyping, standardizing, and mercantilist strategies of generalized neoliberal politics and economy is the precise evaluation of the processes they involve. Despite the difficulties of defining and classifying such artistic practices, some qualifications, cartographies, and theories have made their way in recent years, by deepening the analysis of particular cases. These studies follow an interdisciplinary approach and highlight the production of divergent communities, the transformation of a context, and the

estéticos y sociales de las prácticas artísticas en cuestión. En este texto, nos basamos en dos textos recientes en el contexto de la región de Flandes, Bélgica, para analizar y desarrollar un esquema destinado a la autorreflexión. Dicho esquema está fundamentado en dos ejes principales, que se definen mediante vectores que evalúan principalmente el compromiso social, la autonomía, la artísticidad y la capacidad subversiva de las prácticas artísticas en cuestión. Encontramos que, para profundizar en el estudio de arte comunitario, y así aproximarnos de manera más precisa a su realidad, es conveniente añadir un tercer eje que refleje el grado de sostenibilidad o vulnerabilidad del mismo.

balance between the aesthetic and social aspects of the artistic practices in question. In this text, we rely on two recent texts in the context of the Flanders region, Belgium, to analyze and develop a scheme for self-reflection. Two main axes base this scheme, which are defined by vectors that primarily evaluate social commitment, autonomy, art-isticity, and the subversive capacity of the artistic practices in question. We find that in order to deepen the study of community art and get closer to its reality, it is convenient to add a third axis that reflects its degree of sustainability or vulnerability.

PALABRAS CLAVE

KEYWORDS

Arte Comunitario; Sostenibilidad; Precariedad.
Community Arts; Sustainability; Precarity.

APROXIMACIÓN PRELIMINAR AL ARTE SOCIALMENTE COMPROMETIDO

Desde su origen, las prácticas artísticas socialmente comprometidas se han constituido como objeto de estudio al que se aproximan una cantidad creciente de estudios. Esta situación ha motivado la emergencia de numerosos y

diversos trabajos de investigación que tratan de dar luz a un fenómeno que, aunque no es novedoso, se ha generalizado a escala internacional en las últimas décadas.

A pesar de todo, o tal vez precisamente por estos

mismos motivos, la terminología que se emplea para referirse a este tipo de prácticas es particularmente porosa (Helguera, 2011, p. 1). Es así como en el campo diverso y ambiguo del arte comunitario (Cruz, 2016, p. 16), es posible apuntar hacia una “cacofonía encubierta” como resultado de la “interferencia y discrepancia discursiva” existente en su contexto (*Glosario imposible*, 2018, pp. 6-7).

Esta indefinición terminológica reclama y motiva una atención minuciosa, al no pertenecer ya a un campo de conocimiento específico y más o menos legitimado. Lejos de esa posición, es transversal, se infiltra en las sociedades e influye en las culturas en general. No obstante, de acuerdo con Sandra Trienekens and Wouter Hillaert (2015, p. 4) la descompartimentación, es decir, la estimulación de la colaboración intersectorial que permitiría construir puentes, es aún una tarea ciertamente vacilante en lo que respecta a la implementación de políticas adecuadas.

Es así como, destacamos en primer lugar algunas de las aportaciones que estos autores plasmaron al respecto en un manifiesto por las prácticas de arte participativo, que elaboraron a partir del debate organizado por las organizaciones vinculadas al arte y la cultura contemporáneos Demos y CAL-XL¹. Estas organizaciones estudiaron el impacto de diversos proyectos participativos

de desarrollo social basados en la práctica artística, y viceversa, dentro del programa *Art in transition*. Este programa se desarrolló en la región de la desembocadura del río Escalda, que comprende poblaciones tanto de Holanda como de Flandes, entre junio y septiembre de 2014. Los socios del proyecto organizaron tres expediciones – orientadas a personas, organizaciones e instituciones de diversos sectores interesados en el papel del arte en la transición social y que quisieran investigar y dar forma a una comunidad de práctica – para motivar prácticas artísticas en cada provincia.

En el mismo contexto geográfico, también ponemos de relieve en este artículo el mapeo de las prácticas artísticas comunitarias que propone Pascal Gielen (2015), con el fin de inducir ejercicios de reflexión, en favor de una mayor eficacia tanto de las prácticas artísticas como de las teorías que se proponen en relación a las mismas. Para elaborar su cartografía, Gielen toma como ejemplo y analiza una obra del artista Benjamin Verdonck², que le lleva a defender, en primer lugar, la idea de que todo arte es relacional, independientemente de que este se encuentre en los espacios que le son propios – como los museos, los teatros o las salas de conciertos –, o no (Gielen, 2015, p. 224).

CUALIDADES Y VECTORES DEL ARTE COMUNITARIO

En todo caso, Gielen hace seguidamente una distinción entre aquellas prácticas artísticas destinadas exclusivamente a los espacios del arte y las que se desarrollan fuera de los límites de su campo profesional genuino. Para ser reconocidas, o no, como obras de arte legítimas, las primeras solamente precisan ser valoradas estéticamente por un público especializado. Sin embargo, las segundas, además de tener que pasar por dicho filtro estético, han de demostrar su validez como herramientas de activismo político con compromiso social. En consecuencia, las prácticas que aspiren a hacer una declaración política significativa, han de integrarse en un esquema particularmente complejo³ y este es especialmente el caso cuando los y las artistas intentan corroborar esta demanda social desde una posición artística (Ibid., p. 226). Asimismo, solamente cuando se realiza una simetría entre la comunidad y el arte, la forma expresiva tiene algo que reclamar al mundo del arte profesional (Ibid., p. 229).

No obstante, las preguntas de investigación en las que Demos y CAL-XL basaron su estudio buscaban respuestas a dos cuestiones fundamentales. Con una de ellas trataban precisamente de valorar el poder del arte participativo en una sociedad en transición, sin caer en polarizaciones típicas – lo público frente a lo privado, la

estética frente a lo social, la instrumentalización frente a la autonomía. Además, se preguntaban si es posible desarrollar un lenguaje que permita a todas las personas involucradas – artistas e instituciones y organizaciones sociales y artísticas – mantener un diálogo constructivo.

Es así como en el manifiesto, Trienekens & Hillabert (2015, p. 8) destacan cuatro características fundamentales, requeridas para que una práctica artística pueda ser considerada participativa:

- Contextualidad: Las/los artistas contextuales realizan investigaciones artísticas sobre un tema socio-político y se involucran con una urgencia, posiblemente latente, en las preocupaciones reales de la ciudadanía.
- Artisticidad: Son los/las artistas quienes conservan la dirección artística. Están personalmente comprometidos/as en enfocar con profesionalidad los poderes de la imaginación, la colaboración, la creación y la estética.
- Participación: El proceso creador participativo involucra a las/os ciudadanas/os y otras partes interesadas en torno a un problema sociopolítico. También proporciona un ámbito para la remediación (experimental) de las relaciones, representaciones y puntos de vista existentes.

1 Disponible en <https://demos.be/kunst-in-transitie/over-kunst-in-transitie>

2 Gielen se refiere a una de las acciones que Verdonck realizó en el marco de su proyecto *Kalender. 365 dagen actie in Antwerpen* [Calendario. 365 días de acción en Amberes] (2009). Este proyecto consistió en una serie de intervenciones artísticas en la ciudad belga de Amberes, durante el año 2019. Disponible en <https://benjamin-verdonck.be/?p=205&cat=6>

3 En algunas de sus intervenciones como orador, Gielen ha presentado su análisis de cómo tiene lugar la acción civil y de qué manera el arte puede jugar un rol esencial en lo que ha dado en llamar “civil chain” [cadena civil]. Disponible en <http://lokomotiva.org.mk/lecture-civil-action-between-creativity-and-criminality-pascal-gielen/>.

- Transformación: El resultado previsto es una producción artística que desafía a un público amplio. Dichas producciones ofrecen una reflexión crítica y forman la base de nuevas perspectivas (para la acción).

Además también apuntan otros rasgos como el lento desarrollo de estas prácticas, la creación de un espacio ficticio de acción en el que es posible jugar con los roles, las percepciones y los entendimientos, la independencia del proceso creador cuya dirección es responsabilidad de los/las artistas, una aproximación crítica y reflexiva, así como permitir el empoderamiento y el cuestionamiento de las nociones de copropiedad y coautoría (Ibid., p. 8).

Por otra parte, también señalaban hacia algunas áreas de fricción en relación al cómo y en qué circunstancias las contribuciones del arte a los retos sociales pueden ser de relevancia. Una de ellas presenta una doble dimensión; en primer lugar, la escasa atención que recibe este tipo de experiencias ya que muchos sectores sociales se encuentran anclados en métodos y perspectivas tradicionales, a pesar de que el número de proyectos de arte participativo – que no es precisamente una práctica novedosa – ha aumentado considerablemente en los últimos años (Ibid., p. 8). Además, muchos/as artistas siguen instalados en un sistema de valores que da preferencia a la satisfacción personal e individual, frente a la filosofía de colectividad que reside en el arte participativo. El potencial puente que el arte participativo puede construir aun es minusvalorados desde ambos colectivos, concluyen Trienekens & Hillabert (Ibid., p. 11).

Otra de las cuestiones se refería a las fricciones entre la autonomía que dichos procesos participativos puedan mantener y el impacto que de ellos espera un sistema que demanda beneficios y utilidades. En este sentido, Trienekens & Hillabert afirman todas las partes involucradas han de dejar espacio para lo inesperado y aceptar también los fallos en la cuenta de resultados (Ídem).

Finalmente, los constantes recortes a un sector ya de por sí paupérrimo y la necesidad de recurrir a fuentes de financiación externa para su subsistencia, hacen difícil mantener una posición financiera autosuficiente sin que se produzcan injerencias en su gobierno. Trienekens & Hillabert se preguntan al respecto en que momento termina la emancipación financiera y comienza la prostitución ideológica (Ídem). A pesar de los retos, son optimistas y anticipan que hacia el año 2025 el entendimiento de los logros y las estéticas de las prácticas de arte participativo será exhaustivo y que, además, una sociedad en transición considerará que dichas prácticas son necesarias y valiosas, por lo que su producción y difusión irá en aumento (Ibid., p. 12).

Ante esta perspectiva, aseveran, es necesaria la colaboración entre las cuatro partes implicadas – artistas, instituciones gubernamentales, organizaciones sociales principalmente vinculadas con los cuidados, el bienestar, la cultura, la educación y el deporte, entre otras, así como organizaciones artísticas – con el objetivo de fortalecer el arte participativo desde sus respectivas posiciones y responsabilidades (Ídem).

En todo caso, entendemos que es pertinente abordar ahora la diferencia existente entre arte participativo y comunitario, ya que Trienekens & Hillabert afirman que las prácticas artísticas participativas no son ni un paspartú, ni un género específico de un área en particular (Ibid., p. 6). Además, sostienen que podemos encontrar estas prácticas tanto en instituciones culturales y artísticas establecidas como en el trabajo sociocultural o el arte comunitario.

Es así como consideramos que ‘arte participativo’ es un término aglutinador con el que nos referimos al conjunto de las prácticas artísticas, incluidas las comunitarias, en las que los y las artistas promueven la participación de espectadores/as – habitualmente pasivos/as – en su producción. No obstante, las personas involucradas en un proceso de este tipo, no tienen por qué generar un sentimiento de comunidad. Sin embargo, el ‘arte comunitario’ está necesariamente orientado a la transformación social de una comunidad, así como al contexto en el que esta se desarrolla, ya sea de manera circunstancial o de modo más estable y continuo.

En este sentido, Nico Dockx y Pascal Gielen (2018) presentaron el término ‘*commonism*’ como una nueva ideología radical basada en la práctica, que se abre camino desde los márgenes y destaca los valores de compartir, la propiedad intelectual común y las nuevas cooperaciones sociales. Estos autores afirman que, como el comunismo, el fascismo o el neoliberalismo, el ‘*commonism*’ también es una estética que reclama realismo. Todas estas ideologías, según Dockx y Gielen constituyen una estética de lo real, que depende de su correlación con los otros dos componentes de la tríada lacaniana; lo simbólico y lo imaginario.

Al tener en cuenta este posicionamiento, creemos pertinente recuperar la cartografía con la que Gielen (2015), a nuestro entender, asimila las cualidades presentadas hasta el momento con respecto al arte participativo y que han de guiar una práctica de arte comunitario efectiva. Su punto de partida reside en las subcategorías que introduce el autor con respecto a la noción de arte relacional presentada con anterioridad y que distinguen las prácticas artísticas auto y alorelacionales. Con las primeras, el autor se refiere a aquellas/os artistas que, como también hemos señalado anteriormente, dan prioridad a su posición artística, sin importar si con su trabajo hacen un servicio a la identidad de otras personas que se encuentren fuera del sistema del arte. Por el contrario, el arte alorelacional, primaría esta última faceta, lo que podría conducir al suicidio artístico de sus autores/as (Gielen, 2015, p. 227).

Esta distinción señala dos direcciones hacia las que puede navegar el arte comunitario, a las que, para tener el mapa completo que Gielen propone, hay que agregar otros dos más. Estas, señalan hacia la intención o tendencia de las prácticas en cuestión, pudiendo ser consideradas radicalmente subversivas o socialmente integradoras. A estas últimas, las denomina digestivas. Tras definir estos cuatro vectores resultantes configura los ejes de abscisas y ordenadas siguientes:

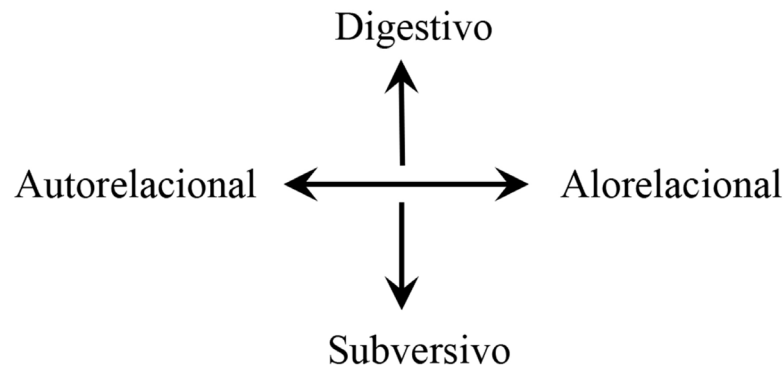


Figura 1. Ejes X e Y del Arte Comunitario (Gielen, 2015, p. 230).

En este plano cartesiano, Gielen traza varias coordenadas que ejemplifica poniendo por caso diferentes producciones artísticas. Así, hace mención al trabajo de intermediación de organizaciones como *Les Nouveaux Commanditaires*, en Francia y Bélgica o *Stichting Kunst in de Openbare Ruimte* [Fundación para el Arte en el Espacio Público], en Holanda, para ilustrar lo que serían buenas prácticas de arte autorelacional digestivo y afirmar que el término digestivo no tiene por qué implicar ser sinónimo de arte “malo”⁴ (Ibid., p. 232).

También destaca, como ejemplo de arte alorelacional digestivo el programa *Arts-in-corrections*, en los Estados Unidos, durante el cual se desarrollaron intervenciones artísticas en prisiones de este país, para transformar criminales en ciudadanos productivos (Hillman, 2001, citada por Gielen, 2015, p. 232) y en el que la impronta artística quedó relegada a un segundo plano con respecto al objetivo principal, que consistió en lograr la integración social.

En cuanto al arte subversivo autorelacional, Gielen propone el trabajo de Robert Mapplethorpe, ya que no

hay duda de que, aun con el paso de los años, sigue siendo capaz de subvertir, como lo hizo en su momento. Además, la obra de Mapplethorpe encaja perfectamente con el tipo de política identitaria por la que una comunidad encuentra su expresión, mientras que, al mismo tiempo, integra explícitamente a esa comunidad para conseguir su forma (Gielen, 2015, pp. 231-232).

Por último, las marchas del orgullo gay serían un ejemplo claro de arte alorelacional subversivo ya que, al tratarse de eventos vinculados al carnaval, su estética está al servicio de la comunidad que participa de ellos, más que al de cualquier identidad artística individual (Ibidem, p. 234). Por otro lado, plantea que su capacidad para la subversión podría ser cuestionada, debido a que la tolerancia hacia estas marchas por parte de las administraciones, sea fingida o no, induce su integración en las políticas de las ciudades creativas, con el fin de explotar mercantilmente su potencial económico, relegando las reivindicaciones colectivas (Ídem).

UN ARTE AUTOALORELACIONAL

Consideramos que Gielen, con su análisis del trabajo autorelacional digestivo de Verdonck anteriormente citado, da perfectamente respuesta al planteamiento que hace en relación a lo que denomina tolerancia represiva. Gielen toma prestado este concepto de Herbert Marcuse (1965)⁵, quien sostenía que la tolerancia represiva es una estrategia hegemónica que neutraliza ideas indeseables al concederles un lugar. El poder de turno tolera la subversión hasta cierto punto, porque espera neutralizarla realmente al hacerlo. Por lo tanto, la posibilidad de tal mecanismo plantea la cuestión de si el arte comunitario subsidiado puede adquirir algún tipo de poder subversivo (Gielen, 2015, p. 237). Parafraseando una de sus acertadas oraciones: antes de que el potencial subversivo del arte se disuelva en cualquier digestión administrativa, mejor dejar de hacer arte.

Cuando una práctica artística comunitaria subvencionada por la administración traspasa sus límites como inofensivo proyecto socialmente comprometido, para comprometerse política y estructuralmente, Gielen plantea que la administración prefiere retirar su apoyo financiero. Ya sea auto o alorelacional, una vez que se ha cruzado la frontera desde lo digestivo hacia lo subversivo, mejor deshacerse de tal tipo de arte (Gielen, 2015, p. 236). O también, como en el planteamiento anteriormente expuesto de Trienekens y Hillabert, cuando termina la emancipación financiera y comienza la prostitución ideológica.

En todo caso, vamos a romper una lanza por la torpeza con la que en numerosas ocasiones las/os artistas se aventuran, de manera muchas veces inconsciente y kamikaze, por derroteros inhóspitos e inexplorados. No es en vano por lo que Trienekens y Hillabert sostienen

⁴ El entrecorillado es del autor.

⁵ Gielen referencia el siguiente artículo: Marcuse, H. (1965). Repressive tolerance. In R. P. Wolff, B. Moore Jr., & H. Marcuse, *A critique of pure tolerance*, Boston: Beacon Press.

que todas las partes involucradas en este tipo de procesos han de dejar espacio para lo inesperado y aceptar los fallos, como apuntábamos anteriormente. Igualmente, Gielen nos advierte de que este mundo está lleno de buenas intenciones y a veces incluso de pensamientos revolucionarios, pero también existe esa gran ingenuidad e incluso incompetencia, por lo que su análisis no tiene la intención de desalentar el arte comunitario, sino de generar cierta reflexión personal (Gielen, 2015, p. 239).

Una vez dicho esto, cabe decir que la ingenuidad no exime a los/as artistas de la responsabilidad de atender a todos los factores de los que dependen la eficacia y sostenibilidad de las prácticas con las que se comprometen. Sin embargo, también hay que tener en cuenta las condiciones precarias en las que se desarrollan una gran cantidad de dichas prácticas. El colectivo de artistas, como hemos apuntado antes, se ve obligado con harta frecuencia a tener que prosperar en la adversidad y, muchas veces, acepta escenarios por pura emoción. No se tiene en cuenta que la cadena civil que mencionábamos anteriormente, precisa de una estructura para que dicha emoción se mantenga en el tiempo, abandone su razón de ser como ficción liminoide y pase a ocupar, ya como símbolo con todos sus derechos y obligaciones políticos, el espacio de lo real.

En este sentido, el propio colectivo de artistas, en su condición precaria, bien podría convertirse en el caldo de cultivo de una intervención artística colectiva y subversiva con conciencia política. En ese caso, se trataría de un arte autoalarelacional si se lograra que las reivindicaciones por unas condiciones laborales económicamente más favorables y una mayor consideración a nivel social del colectivo, tuvieran un efecto en las políticas de empleo y culturales de los gobiernos. Sin embargo, también sería posible hablar de prácticas comunitarias hiper-autorelacionales, al tomar como referencia otro trabajo de Verdonck.

En efecto, el 15 de marzo de 2011, Benjamin Verdonck publicó *Handvest* (2011), un manifiesto para la participación activa del sector de las artes escénicas en su transición hacia una durabilidad justa. En una carta abierta adjunta, pidió a todos los empleados de las organizaciones de artes escénicas que reciben apoyo estructural del gobierno flamenco, que se adhiriesen por un período relativamente corto – desde el 1 de septiembre de 2012

hasta el 7 de febrero de 2013 – a las reglas mencionadas en este manifiesto. Estas reglas confrontaron las rutinas de trabajo cotidianas en el mundo de las artes escénicas con la cuestión de la responsabilidad ecológica.

En dicho manifiesto, Verdonck propuso, entre otras medidas muchas veces aparentemente absurdas y/o subversivas, algunas pautas destinadas a desarrollar prácticas de trabajo más sostenibles y presupuestariamente ventajosas. Además, planteaba que las cantidades ahorradas mediante la implantación de sus medidas, debían usarse para emplear a la mayor cantidad de artistas posible⁶.

Esta *boutade* tenía como objetivo crear un patio de recreo colectivo y temporal, en el que los/as artistas escénico/as podrían llevar a cabo su labor profesional y tratar de desarrollar condiciones laborales más sostenibles. Verdonck recibió numerosas reacciones a la carta abierta que envió a organizaciones e instituciones en la región de Flandes y, finalmente, el apoyo de dos de las organizaciones más importantes de artes escénicas flamencas: el teatro de la ciudad de Amberes (Toneelhuis) y su homólogo de Bruselas (KVS).

De este modo, el 3 de octubre de 2012, poco después del comienzo del periodo mencionado en el manifiesto, Verdonck (2012) realizó una ponencia/performance, con un montaje textual elaborado junto al dramaturgo Sébastien Hendrickx, en la conferencia *Ethics is Aesthetics? For an ecology of the Arts of both Environment and Body* [¿Es la ética estética? Para una ecología de las artes tanto del medio ambiente como del cuerpo], organizada por Modul-dance⁷. Sin embargo, las intenciones, mejores o peores, del artista, no pasaron del plano de la ficción a la realidad política.

No obstante, a la vista de la situación de precariedad generalizada en los sectores profesionales de la cultura y el arte – acerca de la cual hemos reflexionado en diversos estudios recientes (Cancio, 2018; Elorza, Cancio & Cavia (Eds.), 2018; Martínez & Cancio, 2017) – y la incitación de Verdonck a parte de estos sectores a tomar medidas para una vida sostenible, nos hace reconocer otros dos vectores que, al añadirlos al esquema bidimensional de Gielen, lo convierten en una herramienta más útil, si cabe, para acercarse a la realidad sistémica del sector de las artes, como veremos a continuación.

UNA MODESTA APORTACION/CONCLUSION: AÑADIR UN EJE Z AL ESQUEMA PROPUESTO POR PASCAL GIELEN

Dichos vectores se denominarían sostenibilidad y precariedad y conformarían un eje Z, que se añadiría a los ejes X e Y definidos anteriormente mediante los pares

auto/alarelacional y subversivo/digestivo propuestos por Gielen, de la siguiente manera:

⁶ Precisamente en esta cuestión es en la que nos basamos a la hora de plantear las diferentes categorías autoalarelacional o hiperautorelacional.

⁷ Modul-dance fue un proyecto de cooperación plurianual con la participación de 20 centros de danza europeas de 16 países, que estuvo activo entre junio de 2010 y diciembre de 2014. Disponible en <http://www.modul-dance.eu/>

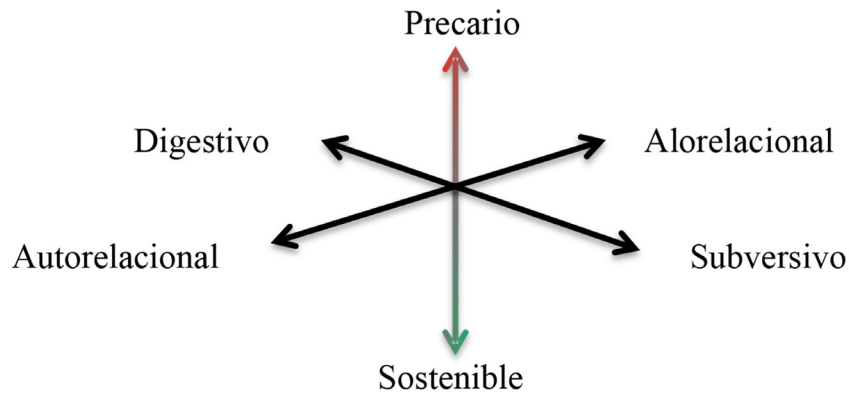


Figura 2. Ejes X, Y y Z del Arte Comunitario (Elaboración propia a partir de Gielen, 2015, p. 230).

Verdonck ya apunta a algunos de los factores implicados en los vectores precario y sostenible, que presentamos a continuación junto con otros derivados de las reacciones por parte de varios/as representantes de diversas instituciones, a los/as que envió su manifiesto: la corresponsabilidad en la mediación por las causas para poner fin a la crisis ecológica y las desigualdades sociales, la no discriminación y la integración de las múltiples identidades y sensibilidades existentes, la capacidad de diálogo para llegar a acuerdos, la puesta en marcha de acciones con efectividad real a nivel sistémico y la desestimación de medidas cosméticas. Entre las dificultades que presentaría la aplicación del esquema propuesto podríamos encontrar: caer en un exceso de dogmatismo, pretender convertirnos en protagonistas o jueces inflexibles, o formular categorizaciones absolutas del tipo mejor-peor.

Es por estos motivos por los que nos planteamos la realización a futuro de un análisis más cuidadoso de las implicaciones que resultarían en los distintos cuadrantes que se definen al añadir un nuevo eje al gráfico de Gielen. Este análisis tendría que ser necesariamente

transdisciplinar y considerar los diversos aspectos sociales, políticos, económicos, artísticos... Para ello, sería necesario, tal como señalábamos anteriormente, desarrollar un lenguaje que permita a todas las personas involucradas mantener un diálogo constructivo.

En todo caso, entendemos que este esquema puede ser capaz de guiarnos de un modo más preciso, aunque sea más complejo de gestionar, en el ejercicio de autorreflexión que convendrían que practicaran todos/as los/as agentes implicados en las prácticas artísticas que hemos tratado de definir, ya sean estas comunitarias o participativas. No cabe duda de que serían precisos ejercicios de amplia transparencia y verdad en la colaboración entre las partes, a las que tanto Gielen como Trienekens y Hillaert identifican e interpelan. A partir de ahora, esperamos al menos reconocer con más precisión la intensa labor que nos espera, para evitar, como anticipábamos en el resumen, la instrumentalización de estas prácticas, a través de las estrategias estereotipadas, estandarizadoras y mercantilistas de las penetrantes políticas y economías neoliberales, que amenazan la sostenibilidad del arte y la cultura, a nivel global.

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero reconocimiento a la labor realizada por los/as revisores/as ciegos, ya que se han tomado el tiempo y el esfuerzo de enviar sus indicaciones y sugerencias. Estas han sido muy útiles a la hora de elaborar la versión final de este texto, que se contextualiza en las tareas de investigación desarrolladas para el proyecto Prekariart y el equipo Gizaarte, ambos de la Universidad

del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU. El primero está financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO), dentro del Programa de I+D+i estatal orientado a los retos de la sociedad, ref. HAR2016- 77767- R (AEI/FEDER, UE). El segundo está financiado por la UPV/EHU, dentro del programa de ayudas a grupos consolidados, ref. GIU 18/153.

REFERÊNCIAS

Cancio, A. (2018). *Arte y precariedad: Nociones. Preceptos. Apegos. Contextos. Experiencias* [Tesis Doctoral]. Universidad del País Vasco UPV/EHU, Leioa, Bizkaia.

Cruz, H. (2016). *Introdução: Arte e Comunidade: percursos transversais em construção*. En Hugo Cruz (Coord.), *Arte e*

Comunidade. (pp. 15-32), Fundação Calouste Gulbenkian.

Dockx, N. & Gielen, P. (2018). Introduction: Ideology & Aesthetics of the Real. En Nico Dockx & Pascal Gielen (Eds.), *Commonism: A new aesthetics of the real* (pp. 53-68), Amsterdam: Valiz.

Elorza, C., Cancio, A. & Cavia, B. (Eds.) (2018). *Trabajo en arte contemporáneo: Precariedad y alternativas*, Servicios Editoriales UPV/EHU, ISBN 978-84-9082-928-8.

Gielen, P. (2015). *The murmuring of the artistic multitude. Global art, politics and post-fordism*, Amsterdam: Valiz. (3ª edición revisada y ampliada. 2009, primera edición).

Gielen, P. (2019). Between creativity and criminality: On the liminal zones of art and political action. En Kim Seong Eun (Ed.), *The curatorial in parallax (what museums do 1)* (pp. 259– 278), Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art.

hablardearte (Eds.) (2018). *Glosario Imposible*, ISBN 978-84-697-9168-4 (2ª edición revisada y ampliada. 2016, primera edición online).

Helguera, P. (2011). *Education for socially engaged art: A materials and techniques handbook*. New York: Jorge Pinto Books, ISBN 978-1-934978-59-7.

Kelly, O. (1984). *Community, art and the state: Storming the Citadels*. London: Comedia.

Martínez, J. & Cancio, A. (2017). Precariousness and artists: the Spanish case. *Izvestiya*, 3, pp.236-251, e-ISSN 2367-6957.

Trienekens, S., & Hillaert, W. (2015). Art in transition. Manifesto for participatory art practices. Nuyttens, D. (ed.). *Dēmos vzw & CAL- LX*. Disponible en https://demos.be/sites/default/files/kunst_in_transitie_en_final.pdf

Verdonck, B. (2011). *Handvest: Manifesto for the active participation of the performing arts sector towards a fair durability* [Manifiesto para una participación activa del sector de las artes escénicas en la transición hacia una durabilidad justa]. Disponible en <https://benjamin-verdonck.be/?p=173&cat=6>

Verdonck, B. (2012). *Ethics in Aesthetics: On the 'Manifesto for the active participation of the performing arts sector towards fair durability'* [Ética en la estética: Sobre el 'Manifiesto para una participación activa del sector de las artes escénicas en la transición hacia una durabilidad justa']. Disponible en <https://benjamin-verdonck.be/?p=295>

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Arturo Cancio es un artista socialmente comprometido establecido en Bilbao y formado en la Universidad del País Vasco UPV/EHU, donde trabaja periódicamente como investigador posdoctoral en arte contemporáneo,

Arturo Cancio is a socially engaged artist established in Bilbao and trained at the University of the Basque Country UPV / EHU, where he periodically works as a postdoctoral

vinculado al proyecto Prekariart (Estudio de la condición precaria del arte y los/as artistas contemporáneos/as) y al equipo Gizaarte (Arte y sociedad).

researcher in contemporary art, linked to Prekariart project (Study of the precarious condition of contemporary art and artists) and Gizaarte team (Art and society).

TEATRO E COMUNIDADE: AÇÕES E REVERBERAÇÕES DA “SAGA BAÇÔNICA”

THEATER AND COMMUNITY: ACTIONS AND REVERBERATIONS OF THE “SAGA BAÇÔNICA”

RAMON AGUIAR E MAURO ANTÔNIO DE SOUZA

Universidade do Estado de Minas Gerais, Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçã, Brasil

RESUMO

ABSTRACT

Fundado em 1999, o Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçã é constituído por moradores do distrito rural de São Gonçalo do Baçã, cidade de Itabirito, MG (Brasil) e, devido às suas dinâmicas, constitui-se como um Grupo de Teatro e Comunidade. O objetivo deste artigo é traçar o percurso cultural do grupo nesses 20 anos e

Founded in 1999, São Gonçalo do Baçã Theater Group is made up of residents of the rural district of São Gonçalo do Baçã, in the city of Itabirito, MG (Brazil) and, due to its dynamics, it is constituted as a group of Theater and Community. The purpose of this article is to trace the cultural course of the group in those 20 years and to

contextualizar suas ações na contemporaneidade. Assim, visa demonstrar como a continuidade de práticas artísticas comunitárias contribuem para o desenvolvimento e fortalecimento de identidades; para os processos de conscientização social e cultural em busca da promoção de bens coletivos.

contextualize their actions in the contemporaneity. Thus, it aims to demonstrate how the continuity of community artistic practices contributes to the development and strengthening of identities; to the processes of social and cultural awareness in search of the collective goods promotion.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Teatro; Comunidade; Festival.

Theater; Community; Festival.

INTRODUÇÃO

As ações em artes de caráter comunitário criam lastros que extrapolam o objeto artístico. O movimento provocado nas mentalidades dos envolvidos pode tornar-se poderoso alicerce de reconhecimento identitário, de constatação da diversidade cultural, bem como da promoção de desdobramentos sociais e culturais. Com 20 anos de atuação, o Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçã é constituído por moradores do distrito rural de São Gonçalo do Baçã, na cidade de Itabirito-MG (Brasil) e, devido às suas dinâmicas, constitui-se como um Grupo de Teatro e Comunidade (Aguiar, 2008).

Para além de espetáculos de teatro e atividades afins,

o grupo promove diversos eventos culturais com destaque para os “Festivais de Inverno” (tema deste artigo) que acontecem desde o ano 2000. Os festivais promovem eventos culturais que valorizam a cultura tradicional, artes do fazer (Certeau, 1995), nas mais diversas áreas: artesanato, culinária, música, dança, teatro, artes visuais e educação, tendo os moradores do distrito como público alvo. Também, os festivais viabilizam apresentações artísticas e oficinas com profissionais de outros grupos e cidades, promovendo um justo intercâmbio e oportunizando aos membros do grupo contextos de aprendizagem e fruição.

UM POUCO DE HISTÓRIA

O nome São Gonçalo do “Baçã” surge, segundo a tradição oral do lugar, de uma promessa feita pelo garimpeiro português Antônio Alves “Vaçã”¹ (século XVIII) para o santo de sua devoção: São Gonçalo. Entre os moradores do distrito, na oralidade, perpetua a história que, uma vez alcançada a graça, Antônio Alves teria erguido uma capela em homenagem ao Santo. Para determinar o lugar exato da capela, Antônio Alves colocou uma imagem do santo no “lombo de um burro”. Após ser “motivado” a andar a esmo, onde o burro parasse seria o lugar escolhido para ser erguida uma capela para a guarita da imagem. “Em torno da capela concluída em 1740, o arraial, na época, se formou” (Souza, 2014, p. 34). Essa história está presente na atualidade nas falas dos moradores mais velhos do atual distrito de São Gonçalo do Baçã e, como tantas outras histórias, é contada de geração para geração. Não há registros oficiais quanto à “promessa” e à história do burro com o santo no “lombo”. Isso fica a cargo das reconstruções realizadas pelo imaginário dos habitantes do distrito.

O primeiro espetáculo montado pelo grupo (1998/1999), foi intitulado “A Saga Baçônica” e reconta a história fundante do distrito acima resumida. A peça trabalha ainda com o contexto da época na então Vila Rica (século XVIII), sede da Capitania das Minas Gerais naquele período histórico. Para recriar “A Saga Baçônica” a partir da oralidade, foram colhidas as histórias orais narradas pelos moradores mais antigos do lugar e pela comunidade em geral. Os momentos de escuta e registro dessas memórias foram realizados na casa de algum narrador do distrito ou em espaços coletivos onde mais de um narrador estavam presentes e, instigados pelo movimento de memorização, comentavam e se completavam as narrativas. O grupo ouviu e registrou o que foi lembrado e como foi lembrado. Assim, não houve um único narrador, mas vários. Contribuindo com sua memória pessoal, os participantes foram construindo a memória coletiva dos episódios tratados. Com o objetivo de contextualizar o narrado oralmente no tempo histórico, foram realizadas pesquisas em busca de fatos e relatos históricos ou pitorescos na tentativa de reconstruir o cotidiano representado. Assim, às fagulhas das *reminiscências* (Benjamin, 1985) vão sendo incluídas variantes que orientavam a cronologia do narrado. Ainda foram escolhidos e incluídos trechos de produções literárias ou relatos de viajantes da época que complementassem o contexto histórico e ficcional.

Atualmente, o distrito tem todas as comodidades da “vida urbana”: luz elétrica, telefone, *internet*, ruas pavimentadas, água encanada e está localizado a 14 quilômetros da sede do município – Itabirito – a 54 quilômetros

de Ouro Preto (antiga Vila Rica) e a 74 quilômetros de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais. Essa localização possibilita um trânsito de seus habitantes nessas outras cidades para atendimentos sociais básicos, como saúde, educação e outras necessidades. Seus habitantes dispõem das comodidades de consumo comuns à atualidade da *modernidade líquida* (Bauman, 2001).

São Gonçalo do Baçã é um lugar onde se vive as vicissitudes peculiares de um distrito de origem colonial e rural num “Brasil”, que se vê às voltas com o mundo “globalizado” e a cultura de massa. Porém, em São Gonçalo do Baçã, assim como em outros recantos rurais, a memória e as reminiscências dos velhos (Benjamin, 1985; Bosi, 1994) são ouvidas pelos mais jovens, criando imagens e referências de um universo passado. A maioria dessas histórias não está registrada em forma escrita ou em outros meios físicos de preservação da memória coletiva. Apenas a narrativa oral mantém essa herança.

O Grupo de Teatro inicia seus trabalhos em 1997 e se torna associação cultural em 1999. Nesta época, contava com 42 membros participantes diretos, entre crianças, jovens, adultos e idosos cujas idades variavam entre os 06 e 88 anos. À exceção das crianças e dos mais jovens, os demais participantes não tiveram oportunidade de estudar ou de completar seus estudos do ensino fundamental e raramente tiveram acesso, como espectadores, a montagens teatrais. A maioria se dedicava a seus afazeres habituais dentro da comunidade: donas de casa, comerciantes, pedreiros, trabalhadores rurais, jovens estudantes, pensionistas, professores e outros profissionais.

Ainda em 1999, o grupo participou num festival de inverno em Itabirito (cidade sede), o *V Inverno Com Arte*, e realizaram o curso: “Formatação de Projetos na Área Cultural” (Procedimento Operacional para Captação de Recursos Financeiros com a Utilização das Leis de Incentivo à Cultura). Também, neste festival, houve uma oficina de teatro especialmente para o grupo (iniciação ao teatro) e essa se tornou uma referência importante para a sedimentação do grupo.

A partir do ano 2000, o Grupo de Teatro passou a fomentar seu próprio festival que acontece exclusivamente na área do distrito de São Gonçalo do Baçã. A necessidade da realização de um evento como esse se justifica na demanda existente no distrito por novos conhecimentos artísticos e de recreação e na possibilidade de agregação da sua comunidade. Motivado pelo festival, o grupo e sua comunidade discutiram novos rumos para o trabalho artístico do Grupo de Teatro ou simplesmente possibilitaram à comunidade em geral o acesso a bens culturais.

1 Não existe registro oficial (não encontrado) que comprove a existência de Antônio Alves Vaçã. Porém o garimpeiro português está presente na memória oral do distrito. A região, no período colonial brasileiro, era explorada por garimpeiros de ouro de aluvião. Ainda hoje, a região do distrito e entorno é rica em minérios e outros metais. Esta característica tem alterado a geografia e a demografia do lugar resultado da ação de grandes empresas mineradoras.

OS FESTIVAIS

Desde o início (2000), os festivais objetivam, principalmente, a realização de cursos e oficinas em artes de cunho popular ou não, artesanato, culinária para os membros da comunidade do distrito em geral, espetáculos e apresentações em geral.

São convidados artistas, grupos nas diversas modalidades artísticas, grupos de folclore e arte popular, cantoneiros, ministrantes de oficinas e cursos. Esses vêm

em sua maioria das cidades de Itabirito, Belo Horizonte e outras. Esses convidados colaboram com a realização do festival, em sua maioria como voluntários. Mas os membros da comunidade também oferecem cursos em culinária, artesanato, etc. Basta ter “um talento” ou habilidade específica e disponibilidade para ministrar uma oficina nos festivais (Figura 1).



Figura 1. Oficina de culinária (Foto: acervo do Grupo de Teatro).

Nesses 20 anos o grupo conseguiu realizar 17 festivais, sendo o último em julho de 2019. Na maioria das edições, houve pouco recurso financeiro. Quando houve, na em geral, foi originário de doações, arrecadações diversas, venda de material promocional como camisetas, etc. Em alguns casos, foram poucos recursos públicos destinados ao grupo. Mas também houve doações de comerciantes do distrito e da sede, Itabirito. Na sua grande maioria, a realização dos festivais (sua logística e produção executiva) se deu através de voluntários.

Nesses festivais realizados, o grupo conseguiu mobilizar e produzir:

- 41 oficinas com o tema “o fazer teatral” (técnicas diversas, conscientização corporal, jogos teatrais, teatro para crianças, teatro para jovens, teatro de rua, malabares, contação de histórias, etc.);
- 25 oficinas com o tema “o fazer musical” (canto, composição, percussão, violão, cirandas, musicalização

para crianças, etc.) (Figura 2);

- 62 oficinas relacionadas com o artesanato, desenho e trabalhos manuais; (bordado, caixas, papel reciclado, técnicas de desenho, pintura, cerâmica, modelagem, colagem, etc.);
- 28 oficinas com o tema “educação patrimonial e ambiental”: (cultura popular, produção cultural, cartografias rurais, memória e patrimônio, fotografia, rodas de conversa, etc.);
- 12 oficinas com o tema “o corpo” (dança, capoeira, yoga, etc.);
- 17 oficinas de culinária tradicional (doces, salgados, etc.);
- 3 oficinas tendo como tema específico “a mulher”;
- 12 oficinas diversas: (arte terapia, sabão artesanal, fotografia, brinquedos e brincadeiras, linguagem dos sinos, etc.).



Figura 2. Oficina de percussão para crianças. (Foto: acervo do Grupo de Teatro).

Desse universo de oficinas destaca-se que, para além dos temas, as oficinas são oferecidas em acordo com o público. Sendo assim, do quantitativo já citado, 16 oficinas foram realizadas especificamente para o Grupo de Teatro e outros artistas de teatro que participavam nos festivais; 3 oficinas específicas para músicos e cantores com experiência; 23 oficinas para crianças abaixo de 10 anos; 14 oficinas exclusivas para crianças acima de 10 anos; 13 oficinas para pré-adolescentes; 50 oficinas para adolescentes acima de 14 anos; 8 para acima de 16 anos. Demais oficinas diversas se destinaram a adultos.

Na contagem realizada para este artigo, conseguiu-se computar que os festivais também promoveram:

- 65 espetáculos de teatro sendo, 15 espetáculos de teatro infantil;
- 57 espetáculos de música e canto;
- 9 espetáculos de dança;
- 44 atividades diversas como caminhadas patrimoniais; cavalgadas, lançamentos de livros; palestras e circo;

- 13 sessões de cinema.

No último dia do festival, são sempre realizadas mostras para a comunidade e participantes dos resultados das oficinas. Isso origina novos espetáculos, apresentações diversas, mostras de artesanatos, degustação culinária, etc. Essa ação reforma o compromisso do Grupo de Teatro e dos festivais com o fazer artístico e o fazer popular. Mas reforça, principalmente, o lastro cultural que une aquela comunidade.

É importante destacar o papel do edifício da igreja católica para as produções do grupo no tocante aos festivais e também aos espetáculos realizados. O interior da igreja é utilizado como *espaço teatral* (Pavis, 2003) em muitas ocasiões. Também, o adro, espaço que se localiza à frente da entrada principal da igreja, foi eleito como o local de apresentações ao ar livre, além da comodidade de retirar os bancos no interior da igreja para a plateia (Figura 3).



Figura 3. Adro da igreja católica em dia de apresentação. (Foto: acervo do Grupo Teatro).

Esse espaço permite uma ocupação em semiarena, sem necessariamente um *espaço cênico* (Pavis, 2003) específico. Em geral, a plateia está no mesmo nível dos

atores e, por vezes, para um olhar distanciado, se confundem no *espaço mnemônico*². (Figura 4)



Figura 4. Apresentação do Grupo de Teatro. Ao fundo, a plateia. (Foto: acervo do Grupo de Teatro).

Os festivais também ocupam outros espaços da comunidade: escola, bicos e atual sede do grupo.

As ações do Grupo de Teatro citadas encontraram uma forma própria de, por um lado perpetuar a cultura tradicional e popular, bem como oferecer novas e diversas referências culturais e identitárias num movimento

de *transmutação cultural* (Hall, 2001). Nessa dinâmica, o Grupo de Teatro e a comunidade/público vão forjando seus próprios percursos culturais, recuperando a sua identidade em meio a profusão de informações e massificações impostas pelo mundo globalizado. Trata-se de uma ação clara de resistência cultural ou, uma *tática* na

2 O espaço *mnemônico* se estabelece no momento presencial da performance teatral e está relacionado à memória, as construções e constatações identitárias entre atores, espectadores, texto, cenografia e adereços, sonorização e, também, o espaço físico disponível. O espaço *mnemônico* está compreendido na perspectiva da ativação da memória em sua relação temporal e espacial e é estabelecido não somente no plano individual, mas, sobretudo, na esfera do coletivo: a dimensão da memória social e identidade que é deflagrada nos participantes durante a performance e depois dela, nos desdobramentos possíveis. Aguiar, R. (2008). Espaço e memória. A construção de um espaço *mnemônico* nas artes do espetáculo. In: F. W. Evelyn, Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 Letras.

acepção de Michel de Certeau (Certeau, 1995). Segundo esse autor, *tática* são ações implementadas pelos grupos minoritários ou populares onde se criam maneiras próprias de assimilar e modificar as *estratégias* oficiais em suas “práticas” cotidianas.

O grupo e suas ações transitam entre o popular e o contemporâneo. Segundo Betti Rabetti:

A cultura popular hoje, poderia identificar-se também com aquele conjunto de produções ou manifestações que, inseridas nos atuais contextos de produção e comunicação de massa, mas que preservam ainda – ao menos no campo simbólico – consistentes dimensões ou aspectos de valores e características das “culturas tradicionais”. A título de síntese, pode-se recuperar aqui os elementos fundamentais daquelas culturas, ligadas às correntes de longa duração (que envolvem persistências e variações), à transmissão oral, à hegemonia da festa, à mistura do sagrado e do profano, ao rústico, à eleição de praças e ruas como espaços de intenso convívio entre manifestações artísticas diversificadas, ao riso, à procura da manutenção de parâmetros coletivos de produção, ao anonimato prevalecendo sobre a autoria, ao profuso em detrimentos ao específico, à aparente *espontaneidade* (...) (Rabetti, 2000, p. 4).

Na análise das ações desenvolvidas pelo Grupo de Teatro e suas “reverberações da Saga Baçônica”, encontram-se características que se assemelham ao destacado por Rabetti: o caráter comunitário do Grupo de Teatro, sua origem nas festas religiosas populares, suas ações e encenações acontecendo em lugares públicos do distrito e, sempre, gratuitas.

2019 – O GRUPO DE TEATRO

Atualmente, o Grupo de Teatro é constituído por 20 integrantes sendo dois membros fundadores: Mauro Ghoña (Mauro Antônio de Souza, coautor deste artigo, diretor artístico e ator) e Marilene Mendonça (figurinista, cenógrafa e assistente de direção). Os integrantes do elenco são: Ana Maria, Samuel Ferreira, Robson Elias, Juscimar da Silva, Rafael Sousa, Rian Ricardo, Mariana Damasceno, Débora Estefany, Maria Eduarda; e as crianças: Maísa, Verônica, Varley, Vinícius, Paola, Pedro, Patrick. Preparação vocal: Eda Costa. Música: Cida Lana.

O grupo reúne-se regularmente e desenvolve atividades pertinentes a um Grupo de Teatro e Comunidade. Os ensaios acontecem na sua maioria no horário noturno no “espaço do grupo”. Este espaço é uma conquista do grupo e já existe há 8 anos. Trata-se da sede do Grupo de Teatro: um edifício simples e funcional construído em um terreno doado pela prefeitura de Itabirito e possível graças a diversas contribuições e arrecadações que envolveram a comunidade e outros colaboradores.

As dinâmicas de construção dos espetáculos nos últimos anos, tem tido diversas motivações. Atualmente, o grupo trabalha com diferentes temas de interesse da

São Gonçalo do Baçã e seu Grupo de Teatro vêm se apropriando dos espaços coletivos de memória, reforçando os laços de pertencimento cultural e de fortalecimento da identidade do distrito, baseados nas relações estabelecidas nas reverberações da Saga Baçônica. A isso se somam as projeções que são realizadas na dimensão do coletivo, do social e do político enquanto proveniente da *pólis*, construindo uma “teia” (Geertz, 1987) de relações que envolve as dimensões de tempo, espaço e memória.

Marilena Chauí (1986) em seu livro “Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil” afirma que:

(...) seres e objetos culturais nunca são dados, são postos por práticas sociais e históricas determinadas, por formas da sociabilidade, da relação intersubjetiva grupal, de classe, da relação com o visível e o invisível, com o tempo e o espaço, com o possível e o impossível, com o necessário e o contingente. (Chauí, 1986, p. 122).

O Grupo de Teatro, na dinâmica da produção de seu trabalho e dos festivais, contribui para criar uma sensação de segurança para si e para a comunidade/público no momento em que “protege” e valoriza uma identidade comum a todos e contribui para o alargamento de suas referências culturais. Contudo, não é criada uma “trincheira”, mesmo porque, no mundo globalizado isso é impossível. Mas cria-se um referencial de localização cultural nesse mesmo mundo globalizado. O trabalho do Grupo de Teatro mantém um movimento de mão dupla entre a cultura local guardada na memória de sua comunidade e os possíveis encontros culturais e artísticos proporcionados pelos festivais.

comunidade: meio ambiente; juventude; religiosidade; memória e história; tecnologias.

Nesses 20 anos de existência, mesmo considerando os desligamentos de membros do grupo e outras variáveis, as ações culturais aqui apresentadas demonstram que a continuidade de práticas artísticas comunitárias contribui para o desenvolvimento e fortalecimento de identidades; para processos de *conscientização* (Freire, 1987) social e cultural em busca da promoção de bens culturais. É importante salientar que muitos membros do grupo (atores e técnicos) que se desligaram continuam a viver na comunidade ou mantêm laços através da família e amigos, participando ativamente nas “reverberações da Saga Baçônica”.

Para além do já descrito, há dois anos que o grupo promove uma feira mensal de produtos locais (artesanato, agrícolas, culinária, etc.). A “Feira Baçã Cultural” acontece na área externa da sede (ar livre) e também promove e acolhe manifestações culturais e artísticas diversas. Essa “feirinha cultural”, como é chamada, tornou-se um evento regular e tem atraído diversos pequenos produtores locais e artistas de diversas localidades com

destaque para a cidade de Itabirito. Também, por vezes, o próprio Grupo de Teatro se apresenta.

Em sua dinâmica, a comunidade de São Gonçalo do Baçõ, reforça os laços de pertencimento e identidade entre seus integrantes e o mundo imediato, numa ciranda em que, possivelmente, "(...) os sujeitos individuais e

coletivos podem escapar aos ditames do poder, às pressões da alienação, graças ao impulso dado pela experiência da pluralidade, da expressão múltipla. A comunidade é esse sujeito coletivo." (Paiva, 2003, p. 26).

Salve a comunidade de São Gonçalo do Baçõ!

REFERÊNCIAS

Aguiar, R. (2008). A atualidade de São Gonçalo do Baçõ: Entre a memória, o esquecimento e o teatro. *In: Cadernos de pesquisa do CDHIS – UFU – ano 21 – n 38* (pp. 113-122).

Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Benjamin, W. (1985). O narrador. *in: Magia e técnica, arte e política*. (pp. 197-221). São Paulo: Editora Brasiliense.

Bosi, E. (1994). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Cia das Letras.

Certeau, M. (1995). *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.

Chauí, M. (1986). *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Brasiliense.

Freire, Paulo. (1987). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Geertz, C. (1987). *A interpretação da Cultura*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.

Hall, S. (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Paiva, R. (2003). *O espírito comum*. Comunidade, mídia e globalismo. Rio de Janeiro: Mauad.

Pavis, P. (2003). *Dicionário de Teatro*. (pp. 133-138). São Paulo: Perspectiva.

Rabetti, B. (2000). Memória e culturas do popular no Teatro: o típico e as técnicas. *In: O Percevejo*, revista de Teatro, crítica e estética da UNIRIO – ano 8 – n 8 (pp. 3-18).

Souza, M.A. (2014). *A saga Baçônica*. Itabirito: FUMARC.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Ramon Aguiar. Pedagogo (UFMG) e pós-doutorado (CAPES) em Teatro e Comunidade (ESTC). Doutor em Artes Cênicas (UNIRIO). Docente da UEMG é colaborador do Grupo de "Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana" (UNIRIO); do IELT (UNL) e CHAIA (UE).

Ramon Aguiar. Pedagogy (UFMG) and postdoctoral (CAPES) in Theater and Community (ESTC). Doctor of Performing Arts (UNIRIO). Professor at UEMG is a collaborator of the "Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana" (UNIRIO); IELT (UNL) and CHAIA (EU).

Mauro Antônio de Souza. Ator/Diretor do Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ. Coordenador do Festival de Inverno. Professor de teatro. Especialização em Administração do Terceiro Setor, curso MBA Faculdade Pitágoras.

Mauro Antônio de Souza. Actor / Director of Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ. Winter Festival Coordinator. Theater teacher Specialization in Third Sector Administration, MBA Faculdade Pitágoras.

The image features a solid coral background with several horizontal bars of varying lengths and positions, creating a layered, abstract effect. The bars are light coral in color. In the center, the title 'DIÁLOGOS COM O TERRITÓRIO' is written in a bold, black, sans-serif font, split across two lines. The bars are arranged in a way that some appear to be behind the text, while others are in front, creating a sense of depth and movement.

DIÁLOGOS COM O TERRITÓRIO

O DESPERTAR DE JANAÍNA: ANÁLISE FEMINISTA DO ESPETÁCULO “CARTA 2 – A VIDA ADULTA, A MULHER” DO COLETIVO ESTOPÔ BALAIO

JANAÍNA’S AWAKE: FEMINIST ANALYSIS OF THE “LETTER 2 ADULT LIFE, THE WOMAN” SPECTACLE OF THE COLETIVO ESTOPÔ BALAIO

RAÍRA ROSENKJAR

Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), São Paulo, Brasil.

RESUMO

ABSTRACT

O trabalho debruça-se sobre o processo de escrita de cartas na estação Brás do metrô de São Paulo (Brasil) e o espetáculo “Carta 2 – A vida adulta, a mulher”, ambos pertencentes ao projeto “Nos trilhos abertos de um leste migrante”, do Coletivo Estopô Balaio. Será analisado como a obra aborda o “ser mulher” dentro de uma

condição de vulnerabilidade e marginalidade social, assim como a forma pela qual a memória, ao ser acionada nessa criação artística, pode transformar a relação da personagem social central com o trauma originário sugerindo novas possibilidades de estar no mundo.

The work focuses on the process of letter writing at the Brás subway station in São Paulo (Brazil) and the show “Carta 2 – A vida adulta, a mulher” (“Letter 2 – The adult life, the woman”), both belonging to the project “On the open tracks of an east migrant”, by Coletivo Estopô Balaio. It will be analyzed how the work approaches “being a

woman” in a condition of social vulnerability and marginality and how the memory, when triggered in this artistic creation, can transform the relationship of the central social character with the original trauma, suggesting new possibilities of being in the world.

PALAVRAS CHAVE

KEY WORDS

Coletivo Estopô Balaio; Teatro documentário; Feminismo.
Collective Estopô Balaio; Documentary theater; Feminism.

COLETIVO ESTOPÔ BALAIO

O Estopô Balaio é um coletivo de teatro que iniciou sua trajetória no bairro Jardim Romano, localizado no extremo leste da cidade de São Paulo. O bairro teve sua história marcada pelas enchentes. No trabalho do grupo, a água é a representação do inconsciente, da morte, da vida e do perigo; é ao mesmo tempo os caminhos pelos quais a vida nasce e lugar onde as almas retornam. Bachelard, em “A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria”, associa o elemento à travessia, à viagem:

Nenhuma utilidade pode legitimar o risco imenso de partir sobre as ondas. Para enfrentar a navegação, é preciso que

haja interesses poderosos. Ora, os verdadeiros interesses poderosos são interesses quiméricos. São interesses que sonhamos e não os que calculamos. São os interesses fabulosos. O herói do mar é um herói da morte. (Bachelard, 2018, p. 76).

Um bairro marcado pelas enchentes é o lugar onde a navegação e o partir se colocam como a única saída ao afogamento, um lugar que transforma seus moradores em barqueiros. A navegação como única possibilidade de vida faz emergir o campo quimérico. Posteriormente, deslocado o trauma e o perigo iminente da enchente, este torna-se o

território de atuação do teatro na comunidade em questão.

As águas como símbolos da morte que rompem as barragens e se sobrepõem às vontades humanas ganham possibilidades de serem desejadas pelo espectro do jogo poético e metafórico. Neste sentido, cabe refletir acerca do suicídio literário segundo Bachelard. Para este o suicídio literário libera a imaginação para que a morte assuma sua totalidade em diferentes formas e narrativas, trazendo à luz padrões inconscientes e psicológicos. “O suicídio literário é, pois, capaz de nos dar a imaginação da morte. Ele põe em ordem as imagens da morte” (Bachelard, 2018, p. 83).

É a morte preparada e o preparar-se para a morte. A ficção é o campo de reelaboração de traumas e eventos que colocam o ser vivente de encontro com a finitude da vida.

Bachelard (2018, p. 85) aponta o suicídio de Ofélia como exemplo dessa morte literária e desejada. Ofélia morre no rio. Para o autor, segundo Jung, a água é um elemento maternal e, assim, o ser sepultado ou morto na água é devolvido à mãe para ser re-parido (*apud* Bachelard, 2018, p. 75). O afogamento de Ofélia não é só a morte total como é a verdadeira morte feminina. Ofélia morre no rio, nas águas maternas; ela ocupa na peça a função de morrer, já está morta e destinada a uma vida de espera e sem alegrias antes mesmo de sua cena final. Mulheres são representadas na ficção muitas vezes como Ofélia para cumprirem esse destino, mas há também nessa morte paralisada, jovem e tranquila, linhas de fuga, que sugerem mulheres que despertam após um período desacordadas e, além de mulheres, uma série de pessoas marginais destinadas a morrer despertam, apresentando a vida como opção.

Freud (1996) define o trauma como resposta a um evento ou uma série de eventos violentos, inesperados ou arrebatadores que não são inteiramente compreendidos quando acontecem mas retornam posteriormente, remodelados, como flashbacks, pesadelos e outros fenômenos repetitivos.¹

Este trabalho, que convoca a escavação das superfícies que encobrem os lençóis freáticos da memória, através do artifício do jogo teatral, organiza num mesmo depoimento pessoal dados históricos, apreensões subjetivas e lapsos, espaços vazios que não pertencem ao domínio da consciência, mas sim ao que foi esquecido e por isso precisa ser inventado em um movimento proposital ou não, não podendo ser organizado de maneira linear. É o espaço/tempo onde o passado erupciona constantemente misturando-se ao presente e a ficcionalização.

O filósofo Henri Bergson (1990) define a memória como a apreensão do mundo através das imagens e as impressões dessas no corpo. Para Bergson, em concordância com Freud, a percepção do cérebro não consegue abarcar a totalidade das percepções possíveis e as impressões no corpo são o limite móvel que separa passado, futuro e fabulações sobre as experiências vividas.

Nossa experiência passada é uma experiência individual e não mais comum, porque temos muitas lembranças diferentes capazes de se ajustarem igualmente a uma mesma situação atual, e também porque a natureza não pode ter aqui, como no caso da percepção, uma regra inflexível para delimitar nossas representações. Uma certa margem é portanto necessariamente deixada desta vez à fantasia; e, se os animais não se aproveitam muito dela, cativos que são da necessidade material, parece que o espírito humano, ao contrário, lança-se a todo instante com a totalidade de sua memória de encontro à porta que o corpo lhe irá entreabrir: daí os jogos da fantasia e o trabalho da imaginação — liberdades que o espírito toma com a natureza (Bergson, 1990, p. 210).

Nesta linha de pensamento imaginação e memória são co-dependentes, estando interligadas pelas percepções do corpo, sendo mutáveis. Sempre que narrado, o fato se altera, se alteram as percepções e a própria narrativa, afastando dos fatos essenciais. O mecanismo da narração transforma a relação e percepções das imagens pelo corpo, gerando uma diferente disponibilidade de ação.

Em 2016 o grupo sai do bairro do Jardim Romano e, ainda com o interesse sobre os dramas documentais, iniciam o projeto “Nos trilhos abertos de um leste migrante” com a escrita de cartas na estação Brás do metrô na cidade de São Paulo, agora tendo como local de pesquisa a metrópole como um todo. A estação dá acesso às linhas de trem que ligam o centro da cidade aos bairros periféricos.

Com algumas mesas e cadeiras dispostas no espaço e um banner onde se lê “escrevemos cartas”, o convite performativo para a ação se inicia. Sobre a mesa, uma garrafa térmica com café e alguns copos. O café é um dispositivo importante nessa lógica: ele remete à casa, ao lugar privado, onde erupcionam lembranças e desejos. A presença do café e o convite para tomá-lo gera uma fissura no ambiente urbano, acolhendo e conectando de maneira mais íntima orador e escrivão. Soma-se a esses elementos a espera, atenta, que gera curiosidade por si só. Afinal, parar e esperar em um território de trânsito constante já é uma ação performática.

A escrita de cartas é para Foucault (2012) um cuidado de si; essa é considerada para o filósofo uma vivência que auxilia o mapeamento próprio. Ao colocar-se no papel, o “eu” toma forma do “outro”. No caso das correspondências, há ainda um remetente em um local temporal e geograficamente diferente.

O convite para escrever uma carta é, acima de tudo, um convite para re-olhar a própria história, como aponta a dramaturgia “Te escrevo para não esquecer e pra que tu saiba tudo que me aconteceu”.

Escrever tem, então, caráter de diálogo e dialeticamente permite uma releitura da experiência atribuindo a ela novos significados. Como aponta Hannah Arendt (2007) a consciência dos processos vividos podem

¹ Freud relata um episódio onde um garoto não se lembrava do velório de sua avó mas sim da imagem insignificante de uma bacia de gelo em cima da mesa, datada do mesmo período do falecimento - observa-se, neste exemplo, a substituição na memória da lembrança do evento traumático por outra. Há, portanto, um mecanismo que busca proteger a integridade do self isolando-o de reviver os eventos que comprometem sua sobrevivência. O evento traumático não está disponível para a consciência, ou seja, o trauma está intimamente relacionado com sua própria incompreensão.

significar uma reconciliação com a própria história:

A cena que Ulisses escuta a estória de sua própria vida é paradigmática tanto para a História como para a Poesia: a “reconciliação com a realidade”, a catarse, que segundo Aristóteles era a própria essência da tragédia, constituía o objetivo último da História, alcançado através das lágrimas da recordação. (Arendt, 2007, p. 74).

Em um último movimento o escritor lê a carta para aquele que a ditou, corrige falhas e confirma o envio. Pede

A CARTA DE JANAÍNA

Observou-se como constante o número de cartas ditas por mulheres que relatavam em suas correspondências serem vítimas de algum tipo de violência doméstica e/ou de gênero. Por sua repetição, a temática se colocou como urgente.

No Brasil, em 2016, mais de 600 mulheres eram vítimas desse tipo de crime por dia. Percebe-se, pelo “Panorama da violência contra as mulheres no Brasil” (2016) que mulheres não brancas são vítimas mais frequentes e os estados de maior incidência são fronteiriços com outros países e marcados pelo coronelismo, localizando-se principalmente na região norte do país. É possível refletir sobre as relações de disputas territoriais e de poder com a masculinidade embrutecida. As fronteiras, sejam elas simbólicas ou físicas, são geralmente lugares de choques culturais, embates, trocas econômicas, tráficos de diferentes mercadorias lícitas e ilícitas, humanas e inumanas; são espaços que distinguem a alteridade, a norma e o marginal.

O neoliberalismo feroz que se globaliza “nas margens” aumenta os fluxos migratórios de pessoas, informações e trocas culturais e, em contradição, reforça o sentido de local, regional, étnico, colaborando no ressurgimento de uma onda conservadora que se opõe a tudo que não se enquadra no “sujeito universal”, nostálgica de quando as fronteiras eram melhor determinadas e os estrangeirismos não as atravessavam com tanta facilidade.

Considera-se como “sujeito universal” o homem branco, cisgênero e heterossexual, que com seu poder simbólico monopoliza as relações políticas, sociais e culturais, construindo um imaginário branco, heterossexual e cisgênero. Assim, os corpos femininos situam-se como corpos marginais e de domínio do masculino; corpos marcados pelo gênero que indica sua inadequação e os processos de submissão que esses passarão. Neste contexto, verifica-se que a violência contra a mulher é uma ferramenta de controle e dominação dos corpos.

Foucault (2005) relaciona o conceito de biopolítica ao biopoder, ligando o ato de governar à gestão e domínio dos corpos. Atualmente, esse controle não se fixa mais

para fotografá-la para a fotografia da carta compor o arquivo documental do grupo teatral, fotografa o remetente com uma Polaroid e sela o envelope. Carimbando o encontro vivido entre o escritor e o orador, entre o orador e seu próprio passado, entre o orador e seus desejos futuros.

O trabalho convoca os sujeitos marginais a estarem no centro de suas narrativas, por meio da escrita de cartas ou pela dramatização da própria história e busca conduzir o público desde o centro até às margens da cidade, até as margens de outras vivências a partir do evento teatral em si.

em um território nacional, mas se organiza em redes se expandindo conforme a população é sujeitada ao domínio da produção de suas subjetividades. O território da guerra pelo poder torna-se, então, os próprios corpos. Se historicamente é possível perceber a ligação de corpos femininos e afeminados ao território, que sempre foram marcados como símbolos do poder do domínio masculino vencedor, agora estes estão independentes do território conquistado; melhor dizendo, estes são por si só o território a ser conquistado.

Esta lógica cruel tem sido preponderante na América Latina através de mecanismos como a repressão policial e a terceirização das forças de segurança públicas, gerando uma atmosfera de guerra interna nesses países. O Brasil, por exemplo, é o país mais violento para se viver, com onze das cidades mais violentas do mundo (Segato, 2016). A pulverização da violência invade a vida cotidiana e a intimidade das pessoas até níveis micropolíticos. As instituições familiares tornam-se esferas de repressão e controle, onde o homem controla sua mulher.

A carta escolhida pelo Coletivo Estopô Balaio para se trabalhar foi a de Janaína, guarda da estação que acompanhava, como parte de seu dia a dia no trabalho, a ação de escrita de cartas. Ela, uma mulher nordestina que migra para a cidade de São Paulo para fugir da violência, diz²: “Eu escolhi São Paulo pra isso pra deixar de apanhar, pra deixar de ter um homem mal. Aqui era longe e ele não vinha me pegar. Então, eu escolhi também por isso”.

Conta que aos 15 anos foi “entregue” a um homem mais velho que a deteve como posse³. A partir desse acontecimento iniciou-se em sua vida uma rotina de cárcere privado, torturas, espancamentos e estupros. Para ela, o sexo e o casamento nada tinham a ver com intimidade e amor.

Rita Segato no texto “La guerra contra las mujeres” (2016) aponta as diferenças da construção da masculinidade e da feminilidade: para a autora a masculinidade está ligada a sua obtenção e que essa deve ser re-obtida ao longo da vida; é necessário, portanto, que haja um outro, um “não masculino” que seja condicionado nesse processo

2 Entrevista cedida ao Coletivo Estopô Balaio.

3 Ibidem

como um ritual social onde o masculino provará a própria masculinidade. A violência de gênero se apresenta não como um fator isolado, mas como uma característica sociocultural, uma fantasia compartilhada, onde a sociedade, vítimas e agressores compartilham a mesma linguagem. Para a masculinidade ser obtida e re-obtida o espaço-corpo da mulher é invadido, seu querer é desconsiderado, a feminilidade existe apenas para ser devorada pelo macho viril. É o território onde ele demonstrará seu poder perante o grupo – não à toa o maior índices de estupros registrados criminalmente não são cometidos por homens sozinhos mas sim por um grupo de homens (Segato, 2016). O feminicídio é um crime social.

Na história de Janaína a violência atingiu seu ápice quando essa foi mãe de sua segunda filha, Natália. Na época, seu ex-marido agrediu-a com um pedaço de madeira na cabeça, causando uma séria inflamação na medula que ocasionou uma paralisia. No período que passou desacordada houve uma suspensão da própria realidade, da consciência, sendo sua mente dominada por padrões inconscientes como um sonho.

Sonho é também uma palavra relacionada a status sociais na atualidade: o sonho é um desejo de futuro a ser alcançado. Ao relatar sua infância pobre, Janaína fala que desejava comer bolo de aniversário e que quando o comia fantasiava que era rica; que sonhava ser rica para comer bolo. No caso “o sonho” entra na dramaturgia da peça não só como uma suspensão da consciência pelo evento traumático, onde o trauma se repete inúmeras vezes, mas como o desejo da emancipação de uma situação violenta e ascensão social, metaforizada pelo bolo de aniversário coberto de glacê.

A dramaturgia se constrói mantendo como estrutura a organização das correspondências. Janaína é convidada a escrever cartas nunca antes escritas nem enviadas para a filha Natália, onde conta de seus desejos, de sua migração, dos episódios de violência e das alegrias na nova cidade. Como por exemplo:

Vitória de Santo Antão, 07 de novembro de 2010.
Natália, minha filha, estou indo embora. Estou indo...
Partindo para a cidade grande. Cansei de apanhar da

vida, do teu pai e da fome. Por aqui se faz de tudo para vencer. Para vender. Tudo. Olha pra ele aqui dentro? *Silêncio*. Passam o dia inteiro tentando matar a fome da travessia. Essa fome de cidade. Essa cidade-fome que vive no pensamento dessa gente aqui.

Atento à fome como um elemento parceiro da violência, Eduardo Galeano (2014) no livro *As veias abertas da América Latina* a conecta com a história da América Latina:

Aqueles que ganharam só puderam ganhar porque perderam: a história do subdesenvolvimento da América Latina integra, como já foi dito, é a história do desenvolvimento do capitalismo mundial. Nossa derrota esteve sempre implícita na vitória dos outros. Nossa riqueza sempre gerou nossa pobreza por nutrir a prosperidade alheia: os impérios e seus beaguins nativos. Na alquimia colonial e neocolonial o ouro se transfigura em sucata, os alimentos em veneno. (Galeano, 2014, pp. 18-19)

Virginia Woolf (2018) também comenta sobre a alimentação no livro “Um teto todo seu” (p. 41), onde uma escritora, que não deixa de ser a própria Virgínia, relata as diferenças entre as refeições ofertadas aos homens e as mulheres. Enquanto os homens recebiam uma farta ceia, às mulheres era dado um insosso peixe ensopado quase sem nenhuma carne. A escritora se indaga: porque um sexo é tão próspero e outro tão pobre? A partir disso, conclui que as ofertas materiais interferem qualitativamente nas possibilidades imaginativas. Para quem tem fome e vive na pobreza, as possibilidades de projeções em relação a autonomia e a um estado de não miséria parecem um sonho distante. Nesse sentido, a fome física, mencionada por Galeano se soma à descrita por Virgínia, se alastrando aos querer da alma, amortecendo as vontades, cegando a vista para as rotas de fuga das situações de agressão. Em diálogo a dramaturgia do espetáculo apresenta

São Paulo, 31 de outubro de 2010
Filha, que diáxo de lugar é esse? Aqui tem de tudo, tudo que já vi e imaginei e até o que não tenho poder de imaginar.

ENCENAÇÃO

Antecipa a encenação o convite para o evento da festa de 15 anos de Janaína. Ao espectador é solicitado levar algum prato salgado, doce ou refrigerante para a mesa de comida da comemoração. O encontro é marcado na estação Brás, onde o processo criativo da escrita de cartas aconteceu. A fome relatada acima contrasta com a fartura da mesa, sobrepondo o passado miserável com a atualidade dionisíaca do evento teatral.

A festa se inicia. Na estação as pessoas são recebidas por atrizes com vestidos brancos e meia calças vermelhas; todas se apresentam como Janaína. “Ser Janaína” é a marca do gênero que as une somando-se

ao vestuário. O vestido branco aciona a lembrança de um vestido de casamento, que alude a pureza, a própria virgindade e o símbolo de um possível aprisionamento futuro por meio da submissão ao marido, que ao ser levantado revela as meias vermelhas. O vermelho das meias pode ser lido como um traço da violência e dos processos de submissão, mas sugere-se relacioná-lo, simultaneamente, com a menstruação ou com o parir, que escorrem tingindo a perna. Tal código se conecta com o corpo biológico da mulher cis, com o selvagem que não pode ser submetido, enquadrado no padrão. A meia torna-se o rastro de sangue que mancha a pureza branca;

um rastro de vida que resiste até mesmo aos ambientes de maior circuncisão (castração feminina).

Ainda sobre este simbolismo – sapatos vermelhos – compõem mitologias femininas associadas ao perigo e a criação. Louise Bourgeois se utiliza dessas imagens em muitas de suas gravuras, onde gatas mulheres usam sapatos vermelhos. É, também, com a expansão do movimento surrealista que a criação desses seres híbridos, meio animais meio humanos se coloca como uma opção aos binarismos. Sendo alternativa às formas racionais e dominadas pelo masculino e a branquitude para sentir, intuir e se relacionar com a vida. Valorizando as perspectivas do desejo que vez ou outra, fora do domínio da razão e do controle, deslizam para o descontrole, subindo à superfície as imagens encobertas, os tabus. Nessa lógica, a aparição do sangue pode representar o espancamento e representar a vida, a menstruação e o parto, o sangue escondido que é revelado por não poder mais ser contido, operando na possibilidade de invenção de outro significante de mulher. Um aparecimento que ressalta as metamorfoses do corpo colocando o significante mulher em território movediço que se desloca em migração sobre as identidades fixas, ora aprisionado, ora desejante, o desejo selvagem que resiste, resiliente, adormecido, até as violências mais cruéis, como salienta a dramaturgia de *A Carta 2 – a vida adulta, a mulher*: “Eu tava em período fértil de ti. Foi quando o ferro da violência me fecundou, mas tu germinou dentro do meu ventre”.

É após ficar paralisada por uma agressão que Janaína decide migrar para São Paulo, saindo da situação de violência na qual está inserida. Frente à paralisia como sua realidade física que a aproxima da morte, ela desperta para sua condição de vítima e criando consciência une forças para uma necessária migração de condição social, saindo do lugar violento e encontrando outras possibilidades. Retomando o complexo de Ofélia já citado, é com a suspensão da encenação e representação do coma que os poros da obra se abrem para que a experiência de quase morte de Janaína seja re-significada e a mulher fadada a seu devir morte, à sua própria destruição, possa assumir no mesmo arquétipo a metamorfose de si. Explicando melhor, colocada a paralisia há uma decisão de viver. Diz a dramaturgia:

Deus, eu já te pedi para tu me matar, já te pedi oportunidade de morrer, mas agora eu vou te pedir uma chance, meus filhos tá grande, me dá uma oportunidade de eu

viver agora. Se eu viver, eu não vou mais ficar na vida que eu tinha mais, eu vou te pedir uma chance pela última vez. (...) Porque se eu cheguei até aqui e não morri, e pedi para morrer tanto, então agora não me mata mais. Eu quero viver.

E se Freud relaciona o trauma com o sonhar e o adormecer, como ferramenta de autodefesa para proteção do próprio self, Lacan (*apud* Caruth, 2000, p. 117) relaciona o sonhar com a necessidade do despertar. Para o psicanalista francês, o trauma que se apresenta no sonho como fenômeno repetitivo é um dispositivo que relembra, além da situação traumática, a sobrevivência à essa, exigindo da vítima uma postura ética, uma responsabilidade urgente com a própria realidade, com seu despertar.

Com Janaína desperta, a peça entra em um segundo momento: sua chegada ao lugar de migração. Em São Paulo, Janaína começa a trabalhar como guarda na estação Brás do metrô. Com o emprego, recupera uma dignidade perdida ou talvez não antes experimentada.

Enquanto a encenação se desloca pelos trilhos da cidade de São Paulo, escuta-se sobre olhares que se cruzam no *audiotour*⁴ em que Janaína narra as cartas escritas a sua filha Natália. O espetáculo convida o espectador a pousar os olhares uns nos olhos dos outros. Surge a figura de um rapaz, Raylton que é um espectador escolhido pelas atrizes vestidas de Janaína; surge um amor que não é sinônimo de agressão, que vem da paquera, da paixão, trazendo o primeiro beijo na boca de Janaína e o redescobrimiento de uma sexualidade ferida.

Há, nos relatos de Janaína uma ligação entre as agressões sofridas e a ausência do amor materno, a fome e o lugar de nascença, que se opõe ao trabalho, à comida, moradia, o namoro com Raylton e o lugar de migração. Nas palavras de Janaína: “Hoje eu tenho uma casa, pago um aluguel, mas é meu. Você vai me perguntar, você conquistou tudo isso através do que? Do amor”. O amor é, aqui, o dispositivo de deslizamento de significantes, afastando-se do lugar dependente, faminto, miserável e de vítima para seu oposto – representando, simultaneamente, a ascensão de classe.

Relampeja na obra uma sugestão de uma nova forma de relação entre homens e mulheres não mais pautada pelo domínio e posse, mas sim pelo companheirismo, pela horizontalidade no domínio dos bens materiais, da comida, do trabalho e moradia.

CONCLUSÃO

Por fim, o bolo reaparece para que seja cantado parabéns e com ele surge a própria Janaína. Vestida de branco e com meias vermelhas, revela-se como espelho e duplo das jovens Janaínas representadas pelas atrizes. É materializada a fantasia de Janaína quando criança de comer

“bolo coberto de glacê” e fingir que é rica. Não é possível voltar ao passado e transformá-lo, mas é possível reinventar a si a partir das próprias memórias e assim transformar a própria postura perante a vida num movimento que recupera os desejos e a autonomia.

4 Os espectadores recebem fones de ouvido onde a dramaturgia sonora com as cartas de Janaína é tocada guiando-os no evento teatral.

Luana Tvardovskas (2015) ao citar Betty Friedan em *A mística feminina* (1971), relata um caso onde uma ex-bailarina judia convocada para dançar na fila da câmara de gás por um SS rouba-lhe a arma e mata-o.

Não é provável que, apesar da grotesca situação, pela dança tenha voltado a ser uma criatura humana? Dançando, distinguira-se como indivíduo, agirá no que antes fora sua vocação por escolha. Deixará de ser um número, um prisioneiro despersonalizado, voltará a ser a dançarina que fora. Transformada, embora momentaneamente, responderá com sua antiga personalidade, destruindo o inimigo que a destruirá, embora morrendo no processo. Apesar das centenas de milhares de mortos-vivos que caminhavam tranquilamente para a morte, este exemplo mostra que se pode recuperar num instante a personalidade, desfazer a própria destruição, uma vez que se resolve livremente deixar de fazer parte da engrenagem. Exercendo a liberdade perdida, que nem o campo da concentração poderia arrebatá-la, decidindo o que pensar e sentir sobre as condições da própria vida, a dançarina libertara-se da prisão porque estava disposta a arriscar a própria existência para recuperar a autonomia. (Friedan *apud* Tvardovskas, 2015, p. 424)

A autora compara momentos como do Holocausto com a lógica genocida que assassina, tortura e silencia as mulheres na sociedade patriarcal, nos atentando que essa construção social é capaz de adormecer as potências individuais femininas e transformar as vítimas em “mortos-vivos”, abnegados de suas autonomias. Porém, com o exemplo citado percebe-se que eventos limites como o descrito podem ter a potência de divisor de águas na vida das mulheres onde exacerbada a proximidade com a morte essas se dispõem a arriscar a própria existência pela emancipação.

Nesse sentido, o trabalho com a memória que o Coletivo Estopô Balaio propõe não só passa pelos momentos de dor e submissão mas foca-se principalmente nos de força, nos momentos onde a máquina capitalista e patriarcal é quebrada, sugerindo com a obra possibilidades de resistências até nas realidades onde a vida se torna menos possível.

bell hooks na obra *Feminism is for everybody* (2000) discute como as reuniões de mulheres com viés caseiro, onde essas trocavam experiências e percebiam as

similaridades em suas vivências foram essenciais para a construção do movimento feminista. Esses encontros tiravam do âmbito do individual e do privado as agressões de gênero, a coletivização das experiências indicam possibilidades de transformação dessas histórias marginais, politicamente colocadas como invisíveis, que ao serem expostas assumem o caráter de sintoma social.

No artigo “intelectuais negras” (1995) a mesma autora relata como optar pela produção escrita de conhecimento foi o caminho oposicional que a ajudou a lidar com uma infância dolorosa, melhor dizendo, que a possibilitou viver com os traumas da infância dolorosa que ela ainda carregava em si. Na intelectualidade ela encontrou um campo que a permitia atuar sobre as coisas e construir sua identidade subjetiva e assim, ela conta, que intensificou-se o seu prazer em viver.

Em diálogo com isso o teatro é a arena onde o escondido sai à luz; mulheres, ao assistirem a obra, podem igualmente se reconhecer. Foucault (1967) fala do teatro como uma heterotopia, um lugar onde diferentes elementos advindos de diferentes locais são ordenados, reordenados e desordenados, possibilitando a construção de diversas realidades; é uma junção entre o mundo real e imaginário. Assim o espaço da construção teatral, ao mesmo tempo que lança luz aos padrões e sintomas sociais, é igualmente fértil para a estruturação de novas formas de organizações com a sugestão de novas utopias.

Em conversa com João Júnior, diretor do espetáculo, ele conta que chegou a se perguntar se a história de Janaína era de fato verdadeira ou uma fabulação. E respondeu para si mesmo que isso não importava, porque fabulação ou não a peça movimentava diversas mulheres que, ao assisti-la e identificando-se, se mobilizam para correrem atrás das mulheres que serão. O cotidiano invisível se torna obra visível e com o fim do evento teatral as ideias geradas se propagam na memória dos que as experienciaram de maneira empírica, com aqueles que terão contato com a história oral contada por quem as vivenciou e ainda um terceiro grupo, que apenas terá contato com os registros de “Carta 2”. O debate se expande para além das fronteiras da própria peça, reacendendo a necessidade de se avaliar os lugares dados às mulheres, os condicionamentos de gênero e o próprio feminismo na vida prática a partir do dispositivo poético proposto pelo Coletivo Estopô Balaio na obra “Carta 2 – A vida adulta, a mulher”.

REFERÊNCIAS

Arendt, H. (2007). *Entre o Passado e o Futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva. (pp. 74-94).

Bachelard, G. (2018). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

Bergson, H. (1990). *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.

Caruth, C. (2000). Modalidades do despertar traumático. In: Arthur Nestrovski e Márcio Silva (org.). *Catástrofe e representação*. (pp. 111-137) São Paulo: Escuta.

Estopô Balaio - *Dramaturgia do espetáculo “Carta 2 – a vida adulta, a mulher”*. Trabalho não publicado.

Galeano, E. (2015). *As veias abertas da América Latina*. Trad. Sérgio Franco. Rio Grande do Sul: Ed. L&PM Pocket.

De Laurentiis, G. (2017). *Louise Bourgeois e modos feministas de criar*. São Paulo: AnnaBlume,

Friedan, B. (1971). *A mística feminina*. Trad. Áurea B. Weissenberg. Rio de Janeiro: Ed. Vozes.

Foucault, M. (2012). Ética, Sexualidade, Política. Coleção Ditos e Escritos: v.5. Org. Política. In M. B. Motta (org.), Ditos e Escritos (vol. 5) (pp. 123-141). Rio de Janeiro: Ed. Forense.

Foucault, M. (2005). Em defesa da sociedade. *Conferência no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

Foucault, M. (1967). De outros espaços. *Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales*, em 14 de Março de 1967. Trad. Pedro Moura. Disponível em https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf

hooks, b. (2000). *Feminism is for everybody*. Library of Congress cataloging.

hooks, b. (1995). Intelectuais Negras. Trad. Marcos Santarrita. *Estudos feministas*, v. 2, (pp.15) 1995. Disponível em <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf>

Senado Federal Brasileiro: Observatório da Mulher contra a Violência. (2016). *Panorama da violência contra a mulher*. Brasília. <http://www.senado.gov.br/institucional/datasenado/omv/indicadores/relatorios/BR.pdf>

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Ed. Traficantes de sueños.

Tvardovskas, L. (2015). *Dramatização dos corpos: Arte Contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: FAPESP.

Woolf, V. (2018). *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Ed. Tordesilhas.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Raíra Rosenkjar é especialista em direção e atuação teatral pela Escola Superior de Artes Célia Helena. Esteve junto ao Coletivo Estopô Balaio do qual foi colaboradora de 2015

Raíra Rosenkjar is an expert in theatrical direction and performance by Célia Helena Superior School of Arts. She was working with the Estopô Balaio Collective from 2015

a 2017 atuando nas ações do projeto “Nos trilhos abertos de um leste migrante”. Se interessa pela crítica feminista e pelo trabalho com a memória nos teatros do real.

to 2017. Raíra realized the project “On the open tracks of a migrant east”. She was interested in feminist criticism, in her work with memory in the theaters of the real.

PERFORMANCE “AUTO DAS MÁSCARAS”: UMA AÇÃO DE MEDIAÇÃO NO MUSEU CIAJG/GUIMARÃES

PERFORMANCE “AUTO DAS MÁSCARAS”: A MEDIATION ACTION AT THE CIAJG/GUIMARÃES MUSEUM

TIAGO MORA PORTEIRO

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Portugal

RESUMO

ABSTRACT

O Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG-Guimarães) acolhe uma expressiva coleção de máscaras africanas, acervo que foi o mote para o espetáculo “Auto das Máscaras” (outubro 2017) – um *site-specific*, deambulatório, imersivo e de teatro participativo e comunitário (envolveu cerca de 100 participantes não-profissionais). Para equacionar um diálogo cultural com aquelas máscaras, o encenador, João Pedro Vaz, convoca dois ‘patrimónios’ da cidade: o repertório dramático do grupo *Velhos Nicolinos*, que está associado ao ritual festivo dos estudantes, em honra de São Nicolau; e o repertório do grupo *Outra Voz*, um coro comunitário, vocal e performativo, criado em 2010, que foi construído a partir de uma articulação entre explorações contemporâneas da vocalidade e reinterpretções do cancionero tradicional português. As fontes documentais provêm de uma recolha produzida pelo autor enquanto

The José de Guimarães International Arts Center (CIAJG-Guimarães) hosts an expressive collection of African masks. The performance “Auto das Máscaras” (October 2017) – a site-specific, itinerant, immersive and community theatre (it involved about 100 non-professional participants) – had as a point of departure the aforementioned collection. In order to interrogate the potentialities of a cultural dialogue with the masks, the director, João Pedro Vaz, invite two ‘patrimonies’ of the city: the dramatic repertoire of the ‘Velhos Nicolinos’, a group that is associated with the festive ritual of the students in honor of St. Nicholas; and the repertoire of the group ‘Outra Voz’, a community vocal and performative choir, created in 2010, from a joint between contemporary explorations of vocality and reinterpretations of the Portuguese traditional songbook. Documentary sources come from a collection

observador-participante, bem como de entrevistas realizadas aos criadores, intérpretes e público. Partindo da constatação de que a população da cidade tem alguma resistência em entrar naquele espaço expositivo, a reflexão interroga que contributo as artes performativas poderão trazer aos espaços museológicos no sentido de estimular o acesso a outros públicos e de que forma o diálogo intercultural promovido pelas artes performativas pode questionar o que haja de comum em atividades, culturais e artísticas, de épocas e culturas diferentes. As ressonâncias que o projeto terá tido não serão, talvez, claramente visíveis, o que não nos impede de identificar mudanças, ainda que temporárias, e de deixar em aberto algumas interrogações, partindo também dos comentários dos diferentes envolvidos, que colocam em perspetiva o impacto deste trabalho.

produced by the author as an observer-participant, as well as interviews with creators, interpreters and the public. Given that most of the population of the city has some resistance to enter in that exhibition space, the reflection questions what contribution can the performing arts bring to the museological spaces in order to stimulate the access to other publics and how the intercultural dialogue promoted by the performing arts can question what can be common in cultural and artistic activities of different times and cultures. The resonances that the project may have had will perhaps not be clearly visible, which does not prevent us from identifying changes, even if temporary, and leaving some open questions, also based on the comments of the different participants, which put into perspective the impact of this work.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Artes performativas; Museu; Interculturalidade.
Performing Arts; Museum; Interculturality.

I – CONTEXTOS

Para entrar

No espetáculo *Auto das Máscaras* assumi um duplo papel: intérprete (um de entre os mais de 100) e investigador que observou todo o processo. Segui, portanto, uma metodologia de observador-participante, o que exigiu uma aprendizagem de campo específica, pelo simples facto de ter, a cada momento, de saber ‘negociar’ a justa distância que me permitisse, por um lado, envolver-me enquanto intérprete, e, por outro, afastar-me para poder analisar, de forma crítica, esse mesmo processo de criação.

Ser identificado por todos os envolvidos no projeto como sendo mais um dos que faz parte do grupo permitiu-me, mais facilmente, aproximar-me de ‘afetos’ e experiências ‘pessoais’ que se partilham ao longo do processo. Esta cumplicidade revelou-se particularmente importante quando, por exemplo, comecei a surgir com um gravador

em mão para recolher depoimentos acerca das vivências de cada um dos participantes. Assim, para além do recurso à minha própria experiência pessoal, considerei que seria útil e enriquecedor recolher, complementarmente, os pontos de vista dos diferentes participantes. Durante a criação e mesmo após a apresentação pública do espetáculo, fui ainda entrevistando membros da equipa artística, outros participantes e também elementos do público.

Quando comecei a tratar as minhas memórias e os materiais recolhidos, senti ainda necessidade de compilar outras informações que tinham sido disponibilizadas sobre este projeto; de igual modo, fiz uma pesquisa bibliográfica adicional (de origens disciplinares diversas) que me ajudasse a apoiar a reflexão. É da articulação entre estas diferentes fontes que provém este olhar sobre *Auto das Máscaras*, que agora partilho.

ENQUADRAMENTO

O espetáculo *Auto das Máscaras*, apresentado na cidade de Guimarães (Portugal) entre 27 e 29 de outubro de 2017, aconteceu no Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), um novo espaço museológico na cidade, construído de raiz e inaugurado em 2012, no âmbito da Capital Europeia da Cultura. Tem por missão difundir a “arte contemporânea e as relações que esta tece com artes de outras épocas e diferentes culturas e disciplinas”¹. Apesar do seu caráter inovador, é perceptível que uma

grande percentagem da população da cidade desconhece o museu e que tem mesmo uma relação ‘problemática’ com aquele espaço. Talvez porque não tenha ainda esquecido que naquele sítio, bem no coração da cidade, se situava, outrora, o mercado municipal, onde os habitantes da cidade iam fazer as suas compras. A este propósito, a artista Ann Hamilton, quando convidada a intervir no CIAJG pela Bienal de Arte Têxtil Contemporânea², referiu existir ali uma “ferida original e aberta”.



Figura 1. Fachada principal do CIAJG. (Foto: Tiago Mora Porteiro).

1 Informação disponibilizada no site do Guimarães Turismo: http://www.guimaraesturismo.com/pages/152/?geo_article_id=1254. Daqui em diante, esta referência será, no texto, sinalizada como ‘site GT’.

2 Para informação adicional, consultar: <http://contextile.pt/2018>

A resistência em atravessar as fronteiras daquele edifício não terá passado despercebida ao encenador de *Auto das Máscaras*, João Pedro Vaz (JPV), pois foi ali que decidiu desenvolver a sua primeira criação quando, nos finais de 2016, assumiu o papel de diretor artístico da companhia profissional da cidade, o Teatro Oficina. Deste modo, e como nos disse, este projeto deverá ser equacionado enquanto “(...) relação da comunidade com todo [aquele] museu” (JPV, entrevista, 18/02/2018). Inerente a esta proposta estará, pois, a possibilidade de as artes performativas estimularem o acesso de uma ‘outra’ população da cidade ao espaço do CIAJG.

Esta estratégia de mediação que o encenador quis testar no museu insere-se num movimento mais amplo, que tem início por volta de 1970 e é frequentemente denominado de *New Museology*³. Preconizava, entre outros aspetos, que a ‘intromissão’ das artes performativas no seio dos museus fosse um meio diferenciador de experiências e um criador de novas dinâmicas de relação, e, portanto, possibilitasse novas leituras acerca do espólio de cada um dos museus. Nesta perspetiva, a ação performativa poderia transformar “(...) uma normal visita numa experiência imersiva onde o público é convidado a ver não só objetos significantes (...)”, mas a viver um “(...) percurso, vendo, ouvindo, tocando, cheirando” (Groppe-Wegener, 2011, p. 42). E, “(...) porque envolve muitos mais

sentidos, essa visita será muito diferente de olhar um objeto num dispositivo que esteja fechado” (Groppe-Wegener, 2011, p. 42). Tais dinâmicas acabariam em última instância, por promover, entre outros aspetos, uma maior democratização dos museus enquanto espaços de conhecimento abertos a toda a comunidade. Do ponto de vista das artes performativas, estes intuitos têm percorrido o seu caminho, abrindo, para artistas e investigadores, novos terrenos de experimentação.

A discussão encetada, acerca destas novas ‘leituras’ do espaço museológico, levar-nos-ia a um vasto campo de especialização e onde confluem diferentes áreas disciplinares. Para sinalizar a atualidade do tema, refira-se que existe, atualmente, um debate sobre o próprio conceito de museu e que esteve em foco na última reunião mundial organizada pelo *International Council of Museums*⁴. Em particular, pretendeu-se associar os museus a “(...) espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos para um diálogo crítico sobre os passados e os futuros (...)” (Canelas, 2019), que deveriam trabalhar “(...) em parceria activa com e para diversas comunidades, para colecionar, preservar, pesquisar, interpretar, expor e melhorar diversas compreensões do mundo” (Canelas, 2019). Não desconsiderando, igualmente, o questionamento, que se encontra na ordem do dia, sobre como se poderá “descolonizar os museus”⁵.

NÚCLEO

Quando conheci o espólio do CIAJG, descobri uma fabulosa coleção de máscaras e, naquele preciso momento, senti que queria fazer um trabalho performativo a partir daquele espólio. (JPV, entrevista, 18/02/2018)

O interessante conjunto de máscaras africanas do CIAJG é parte integrante de uma vasta coleção pessoal do artista vimaranense José de Guimarães (JG)⁶, à qual se acrescentam outras peças e objetos de Arte Africana, Arte Chinesa Antiga e Arte Pré-Colombiana. Sob a alçada do CIAJG, encontra-se, ainda, uma parte significativa das suas próprias obras artísticas. Nuno Faria, diretor do

espaço desde a sua fundação, tem sabido arquitetar cruzamentos e ‘colisões’, por vezes improváveis, entre esse acervo e obras de artistas contemporâneos, tal como com peças, objetos e imagens do património popular, religioso e arqueológico, provenientes quer de Guimarães, quer de outras geografias. Em todos os ciclos expositivos realizados, o curador tem sempre sabido desenhar um verdadeiro “(...) roteiro espiritual e simbólico que descreve um arco geográfico e temporal” (*site GT*) que proporciona aos visitantes uma experiência e “(...) uma reflexão sobre a diversidade enquanto forma de construção da identidade” (*site GT*).

PROPOSTA

O espólio de máscaras do CIAJG é talvez das coisas mais incríveis que nós temos na cidade. As pessoas não imaginam como é que o que aqui está exposto também faz parte das raízes identitárias das pessoas desta cidade! (JPV, entrevista, 18/02/2018)

As máscaras são, no entender de Monteiro (2012b), “os mais comuns e os mais inquietantes dos objetos, porque é de sua natureza afirmarem e negarem simultaneamente a mesma coisa, esconderem e revelarem, serem secretas e regulares”. Foi, pois, perante tal complexidade que João Pedro Vaz teve de delinear a proposta

3 Cf., a este propósito, Vergo (1989).

4 Mais informações em: <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>

5 A este propósito, referir que, em Portugal, esta discussão veio a público quando se pretendeu, em Lisboa, construir um museu que se apelidaria “das Descobertas”: <https://expresso.pt/cultura/2018-04-12-A-controversia-sobre-um-Museu-que-ainda-nao-existe-Descobertas-ou-Expansao>

6 Artista português com uma vasta obra no domínio da escultura e artes visuais e que, nas últimas décadas, tem tido maior projeção internacional.

estruturante da criação. O que veio, finalmente, a adotar foi o mesmo conceito curatorial de cruzamento cultural e temporal que está plasmado no CIAJG. Assim sendo, a coleção de máscaras não daria lugar a um espetáculo onde fossem usadas ou onde se quisesse contar as suas histórias, funções, e mesmo simbologia, ou seja, *Auto das Máscaras* não seria um espetáculo sobre máscaras, ou sobre algumas das máscaras daquele espólio, mas antes “(...) sobre a presença da comunidade em frente daquelas máscaras (...)” (JPV, entrevista, 18/02/2018), ou seja, um trabalho de encontro e de diálogo com aquelas máscaras a partir de elementos da cultura vimaranense. As questões que estariam em discussão neste projeto de criação seriam, entre outras: i) Como é que tempos e visões do mundo diferentes podem coabitar?; ii) Como é que manifestações culturais de distintos lugares podem dialogar?; iii) O que é que esse encontro nos poderá revelar? Este projeto colocava-nos, pois, em face de um questionamento sobre o que pode haver de comum e de diverso entre manifestações culturais de distintas regiões e de diferentes momentos históricos. Em suma,

Auto das Máscaras não se projetou, unicamente, para o CIAJG, mas também enquanto ação desenhada para um específico ecossistema sociocultural, o concelho de Guimarães, lugar onde, no entender do encenador João Pedro Vaz, ainda “(...) cheira muito a paganismo (...)” e onde se reconhece uma dimensão “(...) muito festiva, muito ritualística e mesmo muito performativa” (JPV, entrevista, 18/02/2018). Foi este contexto que o levou a “(...) experimentar, nesta cidade, um teatro que seja despojado da mundanidade e que vá buscar essa ideia da energia primitiva – qualquer coisa próxima do ritual (...)”, desejando que este espetáculo fosse capaz de “(...) contribuir para que a comunidade se atualiz[ass]e (...)” (JPV, entrevista, 18/02/2018). E assim se chegava ao conceito de ‘Auto’. Diferentes características poderiam ser convocadas para definir tal tipologia, mas optamos por salientar o ponto de vista do encenador: o “(...) modo singular de seleccionar, por entre os elementos de uma comunidade, os intérpretes que irão fazer parte deste tipo de representação” (JPV, entrevista, 18/02/2018).

INTÉRPRETES

(...) No início até pensei que poderia haver alguns intérpretes profissionais. Em seguida, achei que precisava de um grupo da comunidade que tivesse uma certa abstração. E aí lembrei-me do *Outra Voz*. Depois pensei no momento performativo na Sala das Máscaras e pensei que ali precisava de uma espécie de ritual explosivo de mascarados. Lembrei-me dos *Nicolinos*. (JPV, entrevista, 18/02/2018)

Vejamos, em modo sintético, as características de cada um desses grupos que foram considerados, pelo encenador, representativos da identidade cultural da região, e que o levaram a escolhê-los:

– *Velhos Nicolinos* – são os ‘guardiões’ do património das Nicolinas⁷, festas em honra de São Nicolau que celebram, simbolicamente, o atingir da idade adulta dos estudantes da cidade. As festividades desdobram-se em vários ‘números’⁸ e acontecem na cidade de Guimarães entre finais de novembro e inícios de dezembro de cada ano, constituindo um incontornável marco sazonal da vida desta localidade. Para além de João Pedro Vaz considerar este ‘repertório’ performativo como um dos mais identitários da cultura vimaranense, reconhece ainda nos *Velhos Nicolinos* uma dimensão simbólica e ritualista que pode ser vista como “uma metáfora do uso daquelas máscaras” (JPV, entrevista concedida à Guimarães TV, outubro 2017).

– *Outra Voz*⁹ – grupo nascido na esteira das dinâmicas artístico-culturais encetadas, em Guimarães, no momento da Capital Europeia da Cultura (2012). Atualmente, este

ensemble é composto por mais de 100 cidadãos do concelho, não-profissionais da área do espetáculo, maioritariamente seniores, com formações e profissões diversas e de estratos sociais diferenciados. A diversidade social do grupo une-se no prazer que todos partilham de explorar as potencialidades performativas da voz. Ao longo da sua existência, têm criado um repertório vocal e performativo próprio e onde se conjuga a linguagem experimental contemporânea com uma apropriação singular do cancionero popular da região. Em síntese, a escolha de JPV ter-se-á fundamentado no facto de o *Outra Voz*:

- ser constituído por um número significativo de pessoas da região (mais de 100), o que lhe permitia alcançar a dimensão comunitária e participativa que almejava;
- ser já um dos ícones culturais e artísticos incontornáveis da cultura vimaranense, o que reforçava o cunho representativo que queria imprimir ao projeto;
- ter criado uma linguagem artística e um repertório que estabelecem pontes entre memória e atualidade, o que alinhava com o desejo de experimentar uma nova poética para este ritual ‘contemporâneo’ e não religioso que pretendia criar.

Em síntese, para o que na verdade estes dois grupos tinham sido convocados era para interpelar e expandir as origens e os sentidos das suas próprias ações performativas através do encontro intercultural, a partir daquelas máscaras.

⁷ Ver: <https://nicolinas.pt/>

⁸ São eles: *O pinheiro, As danças, O baile, As posses, As roubalheiras, As ceias, As novenas, O pregão, As Maçãzinhas, O magusto.*

⁹ Ver: <http://www.outravoz.com/>

II – MODOS DO FAZER

Visita inicial ao espaço



Figura 2. Sala das Magias. (Foto: Tiago Mora Porteiro).

O processo de criação iniciou-se nos primeiros dias de setembro de 2017 com uma visita guiada ao CIAJG. Sendo as máscaras africanas o ponto de partida, não será de estranhar que tenha sido na Sala das Magias¹⁰ que nos detivemos mais tempo¹¹. Para além do espanto e interesse, foi apontada, por alguns dos presentes, uma sensação paradoxal de ‘desconforto’, e o folheto da exposição permanente – *Para além da História* – disse poderá dar conta, ao ressaltar que, no “(...) Ocidente moderno, as máscaras ficam reduzidas ao senso comum que excl[ui] da matéria a sua ancestral dimensão imaterial” (Monteiro, 2012b).

Algum tempo mais tarde, João Pedro Vaz partilharia comigo o que mais reteve a sua atenção nessa primeira visita: “As pessoas, ao verem as máscaras e ao tirarem

fotografias, ao rirem-se delas (...) Ninguém veio dizer às pessoas, naquele momento, que não podiam explorar e estar naquela sala à vontade” (JPV, entrevista, 18/02/2018). Tal perspetiva revela, também, a sua intenção de introduzir em *Auto das Máscaras* uma dose de ‘desmistificação’ e de festa e, em paralelo, tempo para o visitante ter a oportunidade de estabelecer um contacto mais direto, mais imediato e mais sensorial com as obras que ali se expõem. Conforme refere: “É neste tipo de mediação em que acredito. O simples facto de as pessoas estarem simplesmente aqui, sem grande explicação, provoca uma relação. E isso leva-nos, em seguida, ao desejo de descobrir uma outra compreensão” (JPV, entrevista, 18/02/2018).

ENSAIOS

Em meados de setembro de 2017 ocorreu, no espaço, o primeiro ensaio. A equipa artística foi apresentada: Joana Castro, coreógrafa, tinha a seu cargo a área do movimento; Carlos Correia e João de Guimarães, mentores do projeto *Outra Voz*, seriam os responsáveis pela área da

voz; e João Pedro Vaz encenava e fazia a coordenação geral do projeto. Só quando partilharam informações sobre a dinâmica do trabalho é que concretizei o pouco tempo disponível que os intérpretes tinham para ensaios: cerca de 12 sessões, com duração de 2 a 3 horas cada,

¹⁰ A Sala das Magias alberga um dispositivo expositivo que convida a uma experiência singular (à semelhança do que a arquiteta Lina Bo Bardi criou para o MASP, de São Paulo), desenhado para que o visitante possa observar tridimensionalmente as máscaras, ter a sensação de entrar numa floresta, e, deste modo, intensificar o lado ‘mágico’ daquele espaço. Os posicionamentos topográficos dos dispositivos a isso convidam, tal como o modo como se tratam os pontos de luz da sala.

¹¹ Para informação adicional sobre a proveniência, a história e a simbologia de cada uma daquelas máscaras, cf., por ex., Monteiro, 2012a.

distribuídas ao longo de dois meses, sendo que as quatro últimas sessões seriam em dias seguidos. A metodologia de funcionamento teria de se adequar às reduzidas disponibilidades dos participantes e, por isso, decidiu-se, por exemplo, trabalhar em subgrupos com o *Outra Voz*, de modo a tornar o processo mais ‘produtivo’¹². Integrei e observei o trabalho deste coletivo e também o do grupo *Velhos Nicolinos* (constituído por cerca de 15 elementos), vivenciando o sentimento de unidade, comum aos dois grupos, e que muito terá contribuído para erguer este projeto em tão curto espaço de tempo.

Procurei indagar, junto da equipa artística, como tinham preparado, entre si, este processo de criação: perante o indutor comum que tinham, cada um desenvolveu, inicialmente, o seu próprio processo. João de Guimarães (JG) foi o que, a este respeito, mais informações partilhou: “(...) A primeira vez que tomei contacto com aquelas máscaras fui transportado para um outro lugar. Viajei para sons e movimentos que não conhecia. Mas, ao mesmo tempo, aquelas máscaras acordavam também universos que dormem em cada um de nós” (JG, entrevista, 28/10/2017). No seguimento da conversa, o músico explicitou, ainda, como o grupo de coordenação

passou a funcionar a partir do momento em que os ensaios se iniciaram: “ (...) Cada um partilhava, para o centro, uma determinada ideia, uma forma de ver as coisas que tinha construído, e, aos poucos, as ideias começaram a surgir em conjunto” (JG, entrevista, 28/10/2017).

Envolvido no processo, pude constatar como os domínios de especialização da equipa se foram, progressivamente, esbatendo ao longo do tempo, até se chegar a um funcionamento em regime colaborativo. Por outro lado, as restrições de tempo e a condição de não-profissionais dos envolvidos fizeram com que o trabalho entre os intérpretes e a equipa artística tivesse assentado numa lógica diferente, claramente mais diretiva. Os ensaios tiveram, assim, de seguir um plano bem determinado, apesar de, aqui e ali, ter havido lugar para momentos de pura experimentação e onde os intérpretes puderam, também, dar a sua opinião. A integração, no processo, de várias ‘vozes’ conduziu, no final, a uma criação onde coexistiram autorias. É talvez por isso que João Pedro Vaz afirma: “As próprias ressonâncias metafóricas e alegóricas do projeto nem tu as controlas completamente! Mas isso é também o fascínio destes projetos” (JPV, entrevista, 18/02/2018).

RELAÇÃO COM O ESPAÇO FÍSICO DO MUSEU

O desenho de *Auto das Máscaras* foi sendo arquitetado numa estreita relação com as volumetrias, as escalas, a acústica e a visibilidade que cada um dos espaços oferecia. Do mesmo modo, as características das obras, dos artefactos e até dos dispositivos expositivos determinaram as ações performativas dos intérpretes. Enquanto *performer* saliente, por exemplo, que, quando experimentávamos possibilidades de expandir e/ou estreitar essas mesmas ações, deveríamos sempre ter em linha de conta um perímetro de segurança considerável relativamente às obras. Este cuidado é particularmente importante quando as artes performativas irrompem no seio de espaços museológicos.

Para além das ações performativas, houve também necessidade de se perspetivar o percurso que o público faria pelo interior de todo o museu. Nesta deambulação, tornava-se claro que o público não iria permanecer sentado a assistir, de forma confortável e num só lugar, ou seja, numa plateia onde há um espaço bem delimitado,

tanto para a atuação como para a receção do espetáculo. Assim sendo, algumas das convenções mais ‘canónicas’, tanto relativamente à visita de um museu como no que se refere ao assistir a um espetáculo teatral, seriam colocadas em questão. Por exemplo, num museu o visitante tem, habitualmente, a possibilidade de escolher o seu próprio percurso, tal como de definir o seu próprio ritmo de fruição. Ficando estas duas premissas parcialmente suspensas, o visitante deste espetáculo, ao tornar-se público, iria abdicar de uma parte do seu poder de escolha para tornar-se membro de uma comunidade efémera de espectadores que, enquanto grupo, teria algumas regras comuns de funcionamento. Este projeto iria, num curto espaço de tempo, proporcionar a esse público uma ‘viagem’ por universos e atmosferas distintas¹³, através de estratégias indutoras de um maior grau de envolvimento e participação dos espetadores, a quem, em última instância, se almejava proporcionar uma experiência impactante, multissensorial, profana e ritualizada.

NOS MEANDROS DO DIÁLOGO INTERCULTURAL

O diálogo intercultural entre a coleção de máscaras africanas e o repertório performativo dos dois grupos vimezanenses foi, processualmente, equacionado de

forma diferenciada. Para ilustrar o trabalho desenvolvido com os *Nicolinos*, tomemos como exemplo a ação performativa que Joana Castro (JC) desenvolveu para a

¹² Este modo de funcionar não é estranho ao grupo, já que o mesmo se organiza em seis núcleos de trabalho, tendo em conta as áreas de residência dos participantes.

¹³ Ou não fosse o CIAGJ “um museu com um mundo lá dentro”, expressão frequentemente utilizada nas suas ações de comunicação.

Sala das Magias. A coreógrafa começou por pedir a cada um dos intérpretes gestos ou ações que, no entender dos mesmos, dialogassem com aquelas máscaras. Em seguida, com o material que daí recebeu, o que fez “(...) não foi mais do que ir ligando, um a um, os gestos que cada um [lhe] foi oferecendo” (JC, entrevista, 29/10/2017). Sintetiza: “(...) Chegámos, assim, e num primeiro momento, a uma sequência de movimentos, e depois foi colocar essa coreografia no espaço e trabalhar para que todos fossem capazes de reproduzir e interpretar, em conjunto, o que tinha sido criado” (JC, entrevista, 29/10/2017). Neste seu modo de proceder, interessei-me por conhecer, mais em detalhe, que estratégia cada um daqueles intérpretes usou, quando se tratou de ‘fabricar’ os gestos que lhes tinham sido solicitados. Deduzi, pelos dados recolhidos, que a maioria deles produziu ações para dialogar com aquelas máscaras mais por via de uma lógica de aproximação ao universo africano do que por via de uma interrogação do seu próprio repertório. Esta forma de atuação evidenciou-se ainda mais quando constatei, nos últimos ensaios, que, do repertório *Nicolino*, a *corda*¹⁴ era o único elemento reconhecível que encontrei na coreografia. Daqui se deduz que o pretendido diálogo com a cultura daquelas máscaras tenha sido, neste caso, desenvolvido a partir de uma suposta representação, culturalmente difundida e cristalizada, do que se convencionou ser a gestualidade dos rituais africanos.

Se, em contraponto, tomarmos como exemplo o trabalho desenvolvido com a *Outra Voz*, equacionamos uma estratégia processual em direção oposta, tendo em conta um comentário de João de Guimarães, quando expôs a forma como as pessoas do grupo identificavam o trabalho que estavam a realizar:

(...) As pessoas dizem: “Ah, isto aqui parece-me que estamos a fazer ou a cantar tal coisa que fizemos no espetáculo X!”, “Ali parece-me que fazemos uma outra coisa que fizemos no

espetáculo Y!”. Era assim que muitos deles se referiam ao que estava a ser criado. É interessante isto de as pessoas fazerem essas associações. (JG, entrevista, 28/10/2017)

Apesar de ter sido um intérprete *Outra Voz* ‘empresado’ pude constatar que parte do repertório deste grupo foi, efetivamente, convocado para estabelecer o pretendido diálogo intercultural. Ou seja, numa parte considerável das ações, o que, na verdade, houve necessidade de fazer foi um ‘ajustamento’ do próprio repertório do grupo.

Não se trata, neste momento, de concluir qual será o modo mais ajustado de criar um diálogo intercultural, até porque muitos planos de análise teriam de ser tomados em linha de conta, mas de, com Appadurai (2009), alertar para os riscos se não “tivermos em conta os desafios colocados pela separação entre indivíduos e comunidades em função da cultura, da língua e da história”, visto que “(...) todo o diálogo é uma forma de negociação e a negociação não pode basear-se numa compreensão mútua completa ou num consenso total que atravesse qualquer espécie de fronteira de diferenciação” (p. 25).

A (aparente) ‘oposição’ entre as abordagens processuais dos dois grupos que acabámos de equacionar, não nos leva a concluir, definitivamente, que se tenha desenvolvido uma abordagem diametralmente oposta em todos os ‘quadros’ do espetáculo. De facto, em outras cenas, os ‘modos de fazer’ misturaram-se e diversificaram-se. Em qualquer dos casos, como afirma João de Guimarães:

Ao longo do processo, e por via da prática e dos diferentes discursos que foste ouvindo sobre aquelas máscaras, começas, progressivamente, a percebê-las um pouco melhor. Esse caminho leva-te, muitas vezes, a descobrires atualidades nos temas que ali se expressam; e, nesses saltos temporais e culturais, encontras também relações com aquilo que se está aqui a passar connosco, e à nossa volta. (JG, entrevista, 28/10/2017)

III – ESTAÇÕES DE UM PERCURSO NO INTERIOR DO CIAJG

Ao chegar ao museu, o visitante deparava-se com uma grande bacia de barro colocada no exterior, onde uma pequena fogueira ardia. No espaço do *hall*, onde o público aguardava, alguns intérpretes convidavam subtilmente elementos do público para como eles partilharem um percurso até à fogueira. Durante esse trajeto liam-se pequenas frases escritas num pedaço de papel que depois se lançava ao fogo.

Sem pré-aviso, surgia, no varandim do piso superior, uma quantidade de gente que observava o público que, no piso inferior, aguardava. As vocalidades que começavam, de cima, a ser produzidas pelos intérpretes davam o mote para uma atmosfera de surpresa e escuta

que estaria presente ao longo de todo o espetáculo. Colocando-se em evidência o rosto humano, para ser observado e contemplado, estabelecia-se um jogo, entre público e intérpretes, de ver e dar-se a ver, de olhar e ser olhado – dimensões que, de uma ou outra forma, se inscrevem no universo da máscara.

A espectadora M sintetiza a sua experiência:

Quando aquele grupo todo surge no início e ficam ali a olhar para nós foi, para mim, um momento com uma intensidade dramática muito impactante. (espectadora M, entrevista, 28/10/2018)

¹⁴ Cordão humano, onde todos, em cadeia, dão as mãos uns aos outros, quando vão pedir oferendas às diferentes casas, integrado no ‘número’ das Nicolinas denominado *As posses*.

Convida-se, depois, o público a subir. Nesse patamar, o público mistura-se com os intérpretes e são guiados até uma porta de acesso às salas do museu que, ao abrir-se, lhes desvenda um mundo de obras de arte. As salas encontram-se quase totalmente no escuro, mas, com as lanternas que alguns intérpretes usam, as peças são como que ‘acordadas’. A luz alterna entre o indicar do caminho e o desvendar dos objetos que ali se expõem; pequenas frases que evocam, de forma direta ou metafórica, o universo da máscara são sussurradas ao longo

do percurso – a atmosfera prepara a chegada à sala onde estão expostas as máscaras africanas.

Ao entrar na Sala das Máscaras, as lanternas são oferecidas a alguns elementos do público, e são eles que escolhem que ações querem salientar: ora os intérpretes, ora as máscaras, ora os membros do público! Os *Nicolinos* executam gestos vigorosos e exuberantes, maioritariamente em unísono, com sons impactantes, fortes e estridentes, havendo ainda lugar a pequenas ‘afrontas’ físicas, tanto às máscaras como ao público.



Figura 3. Diálogo entre Máscaras. (Foto: Bruno Barreto).

H retrata o que sentiu:

Eu já tinha estado naquela sala várias vezes, conheço aquelas máscaras, mas neste espetáculo elas ficaram, para mim, muito diferentes. Encaro-as agora de uma forma bem mais direta. Por detrás de cada uma daquelas máscaras estávamos nós próprios. (espectadora H, entrevista, 29/10/2018)

A fuga de rompante dos Nicolinos daquele sala arrasta o público para voltar ao espaço anterior mas onde é agora convidado a entrar num corredor criado por um grupo de performers: de cada lado, uma fila, onde uns e outros ficavam frente a frente, e, no meio, um espaço

livre onde o público passava. Durante esta passagem, o público tomava parte de uma ‘cerimónia’. A coreografia termina com os performers a realizarem um pequeno traço de tinta na face. Uma das espectadoras revela a sua reação:

No momento em que realizam aquele ritual de erguer a taça e fazem algumas ações cerimoniais e onde pintam a cara com um traço, fui transportada para um outro espaço porque estava a ver o que os atores faziam mas ao mesmo tempo olhava para tudo o que estava à volta, os objetos expostos, e mesmo as palavras e os textos que estavam escritos na parede. (espectadora S, entrevista, 28/10/2018)



Figura 4. Movimentos repetitivos em espiral. (Foto: Bruno Barreto).

Quando se chega de novo ao varandim, a situação inverte-se: é agora o público que, na mesma posição em que os intérpretes se encontravam no início, observa, no andar de baixo, uma movimentação repetitiva e em círculo, que todos os intérpretes estão, em diferentes órbitas, e progressivamente, a realizar. Depois de uma pausa onde todos observam, de baixo para cima, o público, uma explosão sonora e de ação é o sinal que dá continuidade ao trajeto.

Eis a perspectiva de dois dos espectadores entrevistados:

Quando somos nós, de lá de cima, a olharmos para baixo, temos uma outra perspectiva, completamente diferente do que tinha acontecido no início; temos a possibilidade de perspectivar como vocês tinham olhado para nós. Vimos as vossas 'máscaras', tal como vocês estavam a ver as nossas caras lá em cima. Nestes dois momentos havia um encontro de cara a cara, de olhar a olhar, de troca e partilha. (espectadora M, entrevista, 28/10/2018)

Naquele momento onde existiam aquelas rodas cá em baixo e em que o grupo fazia e nós nos encontrávamos a ver de cima essas ações, pensei: a força que as pessoas podem ter quando se encontram todas juntas, mesmo só a fazer uns círculos, coisas simples, umas para um lado

e outras para outro... Eu acho que essa foi a parte mais vibrante. Conseguimo-nos colocar na posição do outro! (espectador C, entrevista, 28/10/2018)

Segue-se mais um momento de transição, onde todos descem um lance de escadas. Um dos grupos de intérpretes que ladeia as escadas pelos dois lados explora variadíssimas possibilidades de 'deformar' a cara. Uma das intérpretes observa:

Quando faço as caretas, faço viver na estrutura do meu corpo aquelas máscaras que estão na sala de cima. Se fosse a fazer isto sozinha, de certeza que não tinha coragem para fazê-lo, mas, como estamos em grupo, tudo é diferente. Sentimo-nos acompanhados, desinibimo-nos. Liberta fazer isto em conjunto! (intérprete H, entrevista, 29/10/2018)

O público é, então, acolhido, no nível - 1, no andar abaixo, por uma outra ação performativa, plena de movimentos repetitivos, sons e canções; é o rufar dos tambores que chama para a observação de uma luta entre *Nicolinos*, que, ao dispersarem, interpelam o público a descer para, finalmente, entrar na Sala Preta, onde uma grande parte dos intérpretes, alinhados, dizem uma palavra aos elementos do público antes de colocarem a sua máscara. É deste modo que o espetáculo termina.

IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui chegados, pergunto-me quantas máscaras poderíamos encontrar neste espetáculo, reconhecendo, em síntese, que o conceito de máscara assume, neste projeto, três

dimensões:

- o das máscaras propriamente ditas, onde se diferenciam as que são originárias de uma outra cultura, e

que guardam todo um passado, e as que foram criadas pelos intérpretes, naquele momento, para serem usadas no final do espetáculo;

- a um nível mais metafórico, as ações físicas que os intérpretes criam e produzem no seu próprio corpo, como sejam as caretas e as momices que fazem com a cara ou a maquilhagem que usam no rosto;
- o enfoque que é dado, neste espetáculo, ao contacto cara a cara entre intérpretes e público assume uma dimensão que considero constituir-se enquanto plano metafórico do conceito de mascaramento.

Ao longo da performance, a máscara foi sendo declinada em metáforas, abordada por diversos ângulos e planos. No final do espetáculo, C assinala, a este propósito:

Existe neste espetáculo uma ambiguidade a esse nível que acho muito rica, ficamos mesmo sem saber onde começa a máscara e aparece o rosto. Essa ambiguidade é o que mais me interessa neste projeto que acabámos de ver. (espectador C, entrevista, 28/10/2018).

No que se refere à relação que se estabelece entre intérpretes e público, num primeiro momento é clara, pois o público está na parte de baixo e os *performers* surgem, distantes, na varanda. Mas, a partir desse momento, quando o público é convidado a subir e se encontra lado a lado com os intérpretes, instala-se uma relação de proximidade. Como observa João Pedro Vaz: “Duvido que alguém saiba quem é quem, sobretudo quando os intérpretes não têm ações específicas e misturam-se com o público!” (JPV, entrevista, 18/02/2018). A coreógrafa Joana Castro, no mesmo tom, acrescenta que “(...) a forma como os intérpretes se expõem, a forma como criam relações de interação com o público faz com que cada um desses dois grupos sejam, potencialmente, percecionados enquanto portadores de máscara” (JC, entrevista, 29/10/2017).

Esta situação de os intérpretes se diluírem no público, por momentos e de forma intermitente ao longo do percurso do espetáculo, só foi possível porque no seio do grupo *Outra Voz* as ações nos diferentes espaços eram repartidas pelos vários subgrupos. Quer isto dizer que, em determinadas salas, uma parte do grupo atuava e os restantes elementos ficavam, praticamente, no mesmo ‘lugar’ em que se encontrava o público. O facto de estas fronteiras não serem claras aumentou a relação de proximidade. Além disso, os *performers* estarem vestidos tal como o público, com a sua própria roupa, do dia a dia, foi outro fator que contribuiu para intensificar essa situação de indiferenciação dos papéis.

No que me toca, enquanto intérprete, essa experiência de diluir-me no meio da multidão terá sido mesmo das mais marcantes, pois a intermitência entre ser intérprete e ser espectador, ser atuante e ser observador deu-me a possibilidade de tomar consciência da minha condição de indivíduo, ser singular, mas, simultaneamente, parte integrante daquela comunidade.

Ao passar do registo de *performer* para o registo de observador, arrisco-me a apontar, tendo em conta tudo o que fui recolhendo, que, para as diferentes pessoas

envolvidas, este projeto terá acordado, talvez a um nível fundamentalmente ‘subterrâneo’, uma interrogação acerca do lugar onde uma dimensão comum do humano se pode encontrar. Certo, para além disso, será o facto de, neste projeto, as ‘tradições’ ditas identitárias terem sido colocadas à prova e, nesse jogo, não nos restam dúvidas de que o espaço simbólico do museu tem “(...) interesse em adotar mais uma abordagem inclusiva relativamente a uma ideia de autenticidade, e assim olhar o híbrido (...)” (Alvizatou, 2011, p. 92), por daí advir o contacto com a “(...) expressão das complexidades das identidades contemporâneas” (Alvizatou, 2011, p. 92).

Uma das espectadoras entrevistadas assim sintetiza:

Há alguma coisa inexplicável que existe naqueles dois universos e que os fazem ligar. Eu não sei dizer o que será, mas as diferentes culturas unem-se em algum sítio. (espectadora S, entrevista, 28/10/2018)

Nesta sequência, confidenciar ainda que, ao ver elementos das festividades dos *Nicolinos* surgirem descontextualizados no espaço do GIAJG, foi como se se me revelasse uma dimensão pagã e de ritual, existente nessas manifestações, que até aí não tinha constatado de forma tão evidente.

O espectador C destaca, ainda, a dimensão comunitária e de ‘ativação’ gerada pelo espetáculo:

Este momento que acabámos de viver aqui, todos juntos, acorda alguma coisa da comunidade vimaranense. Mas também se ativa essa parte de todos nós, humanos, as nossas bases. Este espetáculo é um caldeamento, uma sopa de pedra. (espectador C, entrevista, 28/10/2018)

Devo dizer, por fim, que o impacto ou as ressonâncias que este projeto possa ter tido na vida da cidade não são, em meu entender, claramente visíveis. Podendo, no entanto, afiançar, por exemplo, que, durante todo o período em que decorreu o processo de trabalho e, depois, a apresentação pública de *Auto das Máscaras*, o GIAJG ganhou, nitidamente, uma outra vida. Como poderei, ainda, acrescentar que, desde essa altura até agora, é notória a presença das artes performativas na programação do museu – o que, sem dúvida, tem contribuído para que outros setores da população tenham acesso ao CIAJG. Algumas barreiras terão sido, assim, ultrapassadas, embora restem questões que continuarão a pairar. Em todo o caso, um novo caminho foi aberto, e espera-se que venha a ter a sua continuidade – até porque, como afirmou João Pedro Vaz, desde o primeiro momento: “(...) Gostava de regressar a este conceito do *Auto das Máscaras* [até se poderia chamar sempre assim], para a comunidade se apropriar de novo deste próprio espaço [GIAJG]. Eu acho que era importante” (JPV, entrevista, 18/02/2018).

As máscaras africanas da coleção de José de Guimarães são pacientes. Ali irão continuar, em Guimarães e no CIAJG, à espera de um corpo que lhes dê vida e a clamar por novos encontros. Cremos, enfim, e seguindo o entendimento de Carlos Correia (CC), um dos mentores do projeto *Outra Voz* e também

deste projeto, que este Auto, que as celebrou, as terá também despertado:

Aquelas máscaras só podem gostar daquilo que ali se fez, pois nós estamos a celebrar e elas já estiveram e já

participaram noutras festas. Elas lembram-se! Ao serem celebradas – aquele objeto de exposição que ali está e que se tornou inútil –, é como se voltassem a ter vida outra vez (...) (CC, entrevista, 30/10/2018)

REFERÊNCIAS

Alvizatou, M. (2011). Intangible heritage and the performance of identity. In A. Jackson & J. Kidd (Eds.), *Performing heritage. Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation* (pp. 82-93). Manchester, UK: Manchester University Press.

Appadurai, A. (2009). Diálogo, risco e convivialidade. In *Podemos viver sem o outro? As possibilidades e os limites da interculturalidade* (pp. 21-38). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, Tinta-da-China.

Canelas, L. (2019). Os museus devem promover a igualdade ou a sua missão primordial (ainda) é outra?. *Ípsilon / Público*, 01/09/2019. Disponível em <https://www.publico.pt/2019/09/01/culturaipsilon/noticia/nao-basta-definicao-nova-tornar-museus-inclusivos-1884969>

Gropel-Wegener, A. (2011). Creating heritage experiences through architecture. In A. Jackson & J. Kidd (Eds.), *Performing heritage. Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation* (pp. 39-52). Manchester, UK: Manchester University Press.

Monteiro, E. (2012a). *Centro Internacional das Artes José de Guimarães* [Guia da Coleção]. Guimarães, Portugal: CIAJG.

Monteiro, E. (2012b). *Para além da História* [Prospeto sobre a exposição #3 “As Magias”]. Guimarães, Portugal: CIAJG.

Vergo, P. (1989). *The New Museology*. London, UK: Reaktion Books.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Doutoramento (2006) e Mestrado (1996) em Estudos Teatrais pela Université de la Sorbonne Nouvelle. Desde 2014 é Professor Auxiliar com nomeação definitiva na Universidade do Minho (UM)/Teatro, depois de ter estado afeto ao Departamento de Artes Cénicas da Universidade

Ph.D and MA in Performance Studies at the Sorbonne Nouvelle. Since 2014, he is an Assistant Professor at the program of Theater at the Universidade do Minho, Portugal. Previously, he was an Assistant Professor at the Department of Theatre Studies of the Universidade de

de Évora (1996-2013). Membro do CEHUM/NIEP – Núcleo de Investigação em Estudos Performativos da UM. Áreas de investigação: Formação do ator/performer; Arte participativa; Análise de processos criativos.

Évora (1996-2013). Member of CEHUM/NIEP – Performative Studies Research Center of UM. Current research areas: The training of actors; Participatory theatre; Documentation of creative processes.

BUSCANDO “LA CIUDAD DEL MAÑANA/A VILA DO MAÑÁ”

THE SEARCH FOR “THE CITY OF TOMORROW/A VILA DO MAÑÁ”

SANDRA GONZÁLEZ ÁLVAREZ

PØStarquitectos, España

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de A Coruña, España

RESUMEN

ABSTRACT

“La Ciudad del Mañana/A Vila do Mañá” es un proyecto educativo cuyo objetivo es que, desde la infancia y con el juego como herramienta se tome conciencia de todas las escalas de lo común: el patrimonio tangible e intangible, la arquitectura, el urbanismo y el paisaje. Es necesario que la infancia esté activamente presente en los procesos de construcción del espacio común (plaza, barrio, ciudad...); para ello, es crucial que descubran y conozcan el valor de su entorno; Al mismo tiempo, deben proporcionarseles herramientas para desarrollar su creatividad, desde el arte y la arquitectura. El objetivo es provocar en ellos el despertar de una nueva mirada a los espacios en los que desarrollan su vida. Al mismo tiempo, desde la disciplina arquitectónica, se descubre una nueva visión de la ciudad, una visión que nos traerá quiénes serán los

habitantes del mañana. Para trabajar con los jóvenes y comprender y transformar su entorno, confiamos en las estrategias del arte y la arquitectura. Nuestras herramientas de transformación serán el punto, la línea y el plano (basadas en Vassily Kandinsky); a lo que añadiremos el elemento tridimensional, reconsiderando los “dones” del proceso de aprendizaje de Friedrich Froebel. Los niños nos dirán cómo es su ciudad a través de un gran marco dorado, como lo hizo Lorraine O’Grady. Trabajarán con la escala humana y su relación con la ciudad, según las experiencias de Yves Klein. Su percepción del entorno más cercano se modificará utilizando el fenómeno de “extrañamiento” de Viktor Shklovski... y su visión de la villa/ciudad en que habitan se verá transformada e interiorizada.

The City of Tomorrow is an educational project whose objective is that from childhood and with the game as a tool, becomes aware of all the scales of the common: the tangible and intangible heritage, architecture, urbanism and landscape. It is necessary that childhood be present actively in the processes of construction of the common space (square, neighborhood, city...); for this it is fundamental that they discover and know the value of their environment; At the same time it is necessary to provide them with tools to develop their creativity, from art and architecture. The aim is to provoke in them the awakening of a new look on the spaces in which they develop their life. At the same time that from the architectural discipline discover a new vision of the city, a vision that will bring us who will be the inhabitants of tomorrow. To

work with the youngest and to be able to understand and transform their environment, we have based on strategies of art and architecture. Our tools of transformation will be the point, the line and the plane (based on Vassily Kandinsky); to which we will add the three-dimensional element, rethinking the “gifts” of Friedrich Froebel’s learning process. The children will tell us what their city is like, through a large golden frame, like Lorraine O’Grady did. They will work with the human scale and its relationship with the city, based on the experiences of Yves Klein. His perception of the nearest environment will be modified, using the phenomenon of “defamiliarization” of Viktor Shklovski... and their vision of the town / city in which they live will be transformed and internalized.

PALABRAS-CLAVE

KEYWORDS

Arte comunitaria; Infancia; Ciudad.

Community art; Childhood; City.

INTRODUCCIÓN

En un tiempo tuvimos miedo del bosque. Era el bosque del lobo, del ogro, de la oscuridad. Era el lugar donde nos podíamos perder. Cuando los abuelos nos contaban cuentos, el bosque era el lugar preferido para ocultarse los enemigos, las trampas, las congojas. (...) En un tiempo, nos sentimos seguros entre las casas, en la ciudad, con el vecindario. Éste era el sitio donde buscábamos a los compañeros, donde los encontrábamos para jugar juntos. Allí estaba nuestro sitio, el sitio donde nos escondíamos, donde organizábamos la pandilla, donde jugábamos a mamás, donde escondíamos el tesoro... (...) Pero en pocas décadas, todo ha cambiado. Ha habido una transformación tremenda, rápida, total, como nunca la había visto nuestra sociedad (al menos según consta en la historia documentada). (...) El bosque ha pasado a ser bello, luminoso, objeto de sueños y de deseos. La ciudad, en cambio, se ha convertido en algo sucio, gris, monstruoso. (...) En los últimos decenios, y de una manera totalmente evidente en los últimos cincuenta años, la ciudad, nacida como lugar de encuentro y de intercambio, ha descubierto el valor comercial del espacio y ha alterado todos los conceptos de equilibrio, bienestar y comunidad para seguir solamente programas de provecho, de interés. Se ha vendido, se ha prostituido. (...) La ciudad es ahora como el bosque de nuestros cuentos. (Tonucci, 1997, p. 289)

El psicopedagogo italiano Francesco Tonucci (1997) nos hace cuestionar ¿Cómo podemos recuperar la identidad de la ciudad? ... ¿Cómo podemos hacer para que nuestro patrimonio no se pierda? ... ¿cómo podría la ciudad ser ese lugar de reunión e intercambio de nuevo? ... ¿cómo hacer para que la ciudad sea de nuevo nuestro lugar? ... estos son los problemas que nos llevan a crear el

OBJETIVOS

En los tiempos en que vivimos, donde todo está a un *click* de distancia, donde volar sobre Tokio o Nueva York está al alcance de la mano, donde puedo visitar el Partenón desde la pantalla... hemos olvidado el lugar donde habitamos. Las nuevas generaciones, los habitantes del mañana, desconocen por completo el pueblo o la ciudad que habitan, viven en una “cajita”, se mueven en otra “caja” más pequeña y llegan a una “caja” más grande (llamada escuela, centro comercial, ... o polideportivo). Esta es su relación con su entorno. La realidad actual, y como hemos observado en los diferentes talleres de “A Vila do Mañá”, es que la conexión natural entre los niños/as y su hábitat, el lugar donde crecen y se desarrollan, la ciudad/villa en el que viven, está diluida, apenas existe. Encontramos niños en sus casas, viendo la televisión, con sus videojuegos, jugando en sus urbanizaciones valladas y vigiladas, moviéndose en un automóvil y descubriendo la ciudad desde su ventanilla, donde el parque o la plaza han sido reemplazados por el centro comercial. La ciudad es un medio hostil para ellos, han perdido su

proyecto “A Vila do Mañá”.

“A Vila do Mañá” es un proyecto educativo cuyo objetivo es, que desde la infancia/adolescencia y a través del juego, se tome conciencia de todas las escalas de lo común: el patrimonio tangible e intangible, la arquitectura, el urbanismo y el paisaje. A la vez que desde la disciplina arquitectónica se obtenga una nueva visión de la ciudad, que es aquella que nos aportan los que serán los habitantes del mañana.

Creemos que es necesario que la niñez y la adolescencia estén activamente presentes en los procesos de construcción del espacio común (plaza, vecindario, ciudad...) proporcionándoles las herramientas necesarias para conocer el valor de su entorno y desarrollar su creatividad desde el arte y la arquitectura. El objetivo es provocar en ellos el despertar de una nueva mirada sobre los espacios en los que desarrollan su vida.

El proyecto se está desarrollando a través de diferentes talleres en distintas villas/ciudades de Galicia/España, hasta el momento se ha trabajado con 2500 niños de entre 3 y 15 años, en 14 villas/ciudades gallegas (Rianxo, Bertamiráns, Milladoiro, Verín, Mondoñedo, A Pobra do Caramiñal, Riveira, Bueu, Vilagarcía de Arousa, Cambados, Carballo, Ferrol, Malpica y Arteixo) y se ha puesto a prueba cambiando de escala en la ciudad de São Paulo (Brasil), está a cargo del equipo de PØStarquitectos, financiado por los diferentes ayuntamientos, y recibe el apoyo de la ETSAC (Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de A Coruña), UPM (Universidade Presbiteriana Mackenzie), COAG (Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia), APATRIGAL (Asociación para la Defensa del Patrimonio Cultural de Galicia) e Instituto Brasileira.

libertad, la cual se limita a ciertos recintos considerados seguros y controlados por adultos. Estamos transmitiendo el mensaje de miedo que se siente actualmente en la sociedad y, como consecuencia, el lugar donde viven, no es seguro para ellos.

Frente a esta imagen del espacio público de hoy, “A Vila do Mañá” comienza por entender la ciudad como una herramienta educativa, no neutral, a la que nos acercamos desde el juego.

Ya saben lo que ocurre tras una gran nevada: El niño se convierte temporalmente en el Señor de la Ciudad. Los pueden ver corriendo en todas direcciones, recogiendo nieve de los coches congelados. Un gran truco del cielo, éste. Una corrección temporal en beneficio de los descuidados niños. Depende de ustedes ahora concebir algo más permanente que la nieve.

Aquello que conciben no deberá ser algo aislado, o un grupo de cosas aisladas, sino algo que puede ser repetido en diferentes lugares de la ciudad. La ciudad deberá ser

capaz de absorberlos estéticamente y físicamente, formando parte de la trama urbana. Debe ser tan elemental que responda a la disposición y los movimientos de los niños, y active su imaginación. (van Eyck, 2008).

Recuperamos algunas de las ideas propuestas por el arquitecto holandés Aldo van Eyck (2008), en las que le daba la oportunidad al niño de descubrir la ciudad desde su propio movimiento, que debe desarrollarse a través de sus juegos, que es su forma natural de conocer el mundo. Somos conscientes de que, en este momento,

esto genera un conflicto en las calles y plazas, lo cual queremos provocar, resaltar y mostrar desde los talleres; ¿Qué pasa cuando los espacios de nuestras ciudades están ocupados por niños jugando? ¿Cómo se sienten los niños? ¿Cómo reaccionan los adultos? ¿Cómo se puede transformar la ciudad? A partir de este conflicto, queremos transformar la imagen de la ciudad/villa que tienen los que son y serán sus futuros habitantes, al mismo tiempo, hacerlos visibles en esos espacios ante los ojos de los adultos.



Figura 1. Invadiendo espacios urbanos que habitualmente nos están vetados. Taller: “A Vila do Mañá, Vilagarcía de Arousa”. (PØSTarquitectos).

Otra idea que fundamenta nuestro proyecto “A Vila do Mañá” surge del derecho a la ciudad, tal como lo defendía Henri Lefebvre (1901-1991), por el cual las personas que viven en ella tienen derecho a su disfrute, transformación y a que refleje su manera de entender la vida en comunidad. Desde este punto de vista, cómo no incluir el derecho de los niños y niñas a la ciudad. Por esto, consideramos el espacio público como un espacio común de aprendizaje y construcción colectiva en el que la infancia debe tener su lugar.

Queremos dar voz a los que normalmente no la tienen, los niños/as y adolescentes, impulsando su derecho a formarse un juicio propio sobre el hábitat en el que viven y poder expresarlo. Buscamos estimular una actitud crítica para promover su desarrollo como ciudadanía activa, ya que serán responsables de la ciudad del futuro. Conformando, por tanto, los cimientos de una ciudadanía crítica.

Queremos trabajar en los espacios públicos para transformarlos en espacios comunes. Como afirma el

geógrafo y teórico social David Harvey (1935), es necesario que los ciudadanos se apropien de los espacios públicos urbanos a través de la acción política para convertirlos en espacios comunes. Las plazas y calles, el paisaje con sus elementos, el mobiliario, los vacíos... son bienes comunes que buscamos que los niños reconozcan como propios desde diferentes puntos de vista: desde la historia, sus usos, su evolución y sus transformaciones.

Nuestro principal objetivo es que la infancia y la adolescencia estén activamente presentes en los procesos de construcción del espacio común, brindándoles las herramientas necesarias para desarrollar su creatividad desde el arte y la arquitectura, a fin de provocar en ellos el despertar de una nueva imagen y generar una identidad con los espacios en los que desarrollan su vida.

Se pretende que adquieran un mayor conocimiento de la ciudad/villa en la que viven; una apropiación de los espacios que les son vetados a diario; el movimiento con libertad en las plazas; el empoderamiento espacial

junto con otros niños favoreciendo su convivencia; la valoración del lugar donde viven con una nueva mirada sobre su hábitat; hacerlos responsables del medio

ambiente; que conozca a su vez los elementos que conforman el lugar inmaterial y, sobre todo, demuestren su capacidad transformadora.



Figura 2. Transformando espacios urbanos, capacidad transformadora de la infancia. Taller: “A Vila do Mañá, Ferrol”. (PØSTARquitectos).

Con “A Vila do Mañá”, la ciudad en la que viven no es una idea abstracta ni una serie de pequeñas imágenes parciales; Comienza a entenderse como un entorno mucho más complejo e integral, que nos acerca a la noción de hábitat: el espacio que trasciende su ubicación física en un territorio, en el que resolvemos nuestras necesidades estableciendo relaciones con otras personas y con el medio tanto natural como construido; implicando procesos en los que se transforma pero en los que también nos transformamos. El hábitat también implica la memoria y lo simbólico de la comunidad. En definitiva, el hábitat como sistema de relaciones y procesos que se generan entre tres elementos: la naturaleza, la sociedad y el habitante.

Queremos que los niños aprendan a mirar el lugar donde viven, aportándoles dos herramientas poderosas: el arte y la arquitectura. Son dos elementos que nos

ayudan a aprehender el mundo y, lo más importante, también a transformarlo. Para ello, se combinan herramientas de diferentes disciplinas, ya que se intenta introducir a los niños/as conceptos de arquitectura, arte, paisaje, planificación urbana y sostenibilidad.

El lenguaje fundamental en la infancia es el juego, por lo que las actividades se basan en él. Los niños juegan, se divierten y descubren elementos de su villa/ciudad desconocidos hasta el momento. Aprender jugando.

En “A Vila do Mañá”, participan estudiantes de arquitectura que buscan formas de sintetizar conceptos como el patrimonio, la arquitectura, el urbanismo y el paisaje para transmitirlos a los niños/as; al mismo tiempo que ellos mismos aprenden de los más pequeños, rompen con la educación reglada, olvidando las cifras, las normas y las técnicas urbanísticas, y aprenden a entender las necesidades de los ciudadanos del mañana. Aprender enseñando.

METODOLOGÍA

Los talleres de “A Vila do mañá” tienen una duración de cinco días, en los cuales la ciudad en la que trabajamos se convierte en nuestro tablero de juego, en nuestro laboratorio de experimentación. Aprendemos jugando.

Las actividades llevadas a cabo en los talleres: “A Vila do Mañá”, se estructuran a través de seis conceptos

fundamentales: la percepción, la escala, el espacio, la ciudad, el paisaje y la sostenibilidad junto con cuatro herramientas necesarias: el punto, la línea, el plano y el elemento tridimensional. Para desarrollar estos seis conceptos, se utilizan estrategias del arte y la arquitectura.

Percepción:

La percepción del cuerpo en sí, así como la percepción del entorno que nos rodea, son conceptos fundamentales en los talleres de “A Vila do Mañá.”

Trabajamos con la percepción de dos maneras muy diferentes. En primer lugar, necesitamos saber cómo es la visión de los niños/as sobre la ciudad que habitan. Para ello, basándonos en Guy Debord (1959), salimos a la “deriva” acompañados por un gran marco dorado, de modo que en nuestro recorrido se irán enmarcando aquellos elementos de la ciudad que son importantes para ellos, en ocasiones nos llevamos gratas sorpresas y el elemento fundamental de su ciudad son las personas, en la mayoría de las ocasiones los elementos protagonistas son superficies comerciales.

Continuando trabajando con la percepción, tratamos de provocar en los niños/adolescentes una nueva visión

de su entorno, buscando romper con lo conocido y que puedan percibir los mismos lugares de una manera diferente. Nos basamos para esta experiencia en el concepto de “extrañamiento”, un concepto literario desarrollado por Viktor Shklovski (1893-1984) y definido en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, por Tzvetan Todorov (1970). Según su teoría, la vida cotidiana hace que “la frescura en nuestra percepción de los objetos se pierda”, haciendo que todo se automatice. Ya no observamos lo que nos rodea, ya no miramos los objetos o los lugares que conocemos, porque nos son habituales. El arte presenta objetos desde otra perspectiva, los aleja de su percepción automatizada y cotidiana, les da vida en sí mismos y en su reflejo en el arte. Usando este concepto, hemos llegado a convertir una plaza en un gran océano, o incluso pintar grafitis en el aire.



Figura 3. Transformando la percepción de la ciudad. Taller: “A Vila do Mañá, Vilagarcía de Arousa”. (PØStarquitectos).

Escala:

En los talleres de “A Vila do Mañá” presentamos el concepto de escala humana relacionándolo con la escala urbana. A partir de tomar conciencia de las dimensiones de nuestro propio cuerpo, podemos abordar otras

dimensiones, como la ciudad y el territorio. Es una ruta perceptiva que colocamos entre la mano, que representa lo cercano, y el horizonte, lo más distante captado por nuestros sentidos.



Figura 4. Trabajando con la escala. Taller: "A Vila do Mañá, Ferrol". (PØStarquitectos).

Espacio:

Buscamos trabajar desde el espacio de la arquitectura y la ciudad a través de la experimentación con la luz, la textura, el color, el sonido,... El instrumento es el cuerpo, que viaja, construye y toca los espacios con todos los sentidos expuestos.

Ciudad:

Consideraremos la ciudad como nuestro tablero de juego, nuestro laboratorio de experimentación. Intentaremos entender su estructura, su conformación morfológica, sus llenos y vacíos, su historia, sus tradiciones... porque como nos afirmaba Leon Battista Alberti nuestra ciudad tiene que ser nuestra casa, "(...) porque una ciudad, según la opinión de los filósofos no es más que una gran casa, y por otra parte la casa es una pequeña ciudad (...)" (Alberti, 1975)

El instrumento es el cuerpo, que recorre el espacio con todos los sentidos desplegados. Los niños/adolescentes se convierten por unos días en pensadores de la ciudad, se apropian de los espacios, los hacen suyos. Ellos diseñan e inventan sus propios espacios de juego, modifican la ciudad, la viven y la disfrutan.

Las herramientas que usaremos para realizar las

transformaciones en la ciudad serán el punto, la línea y el plano como los definió Vassily Kandinsky (1993) en su obra *Punto y línea sobre el plano*, a la que le añadiremos el elemento tridimensional basándonos en los métodos pedagógicos que Friedrich Froebel (1826) define en su obra principal *Die Menschenerziehung* (La educación del hombre).

Paisaje:

Interacción entre el paisaje construido, el paisaje natural y los territorios intermedios. Comprender cómo las personas construyen el paisaje y cómo el paisaje nos construye a nosotros.

Sostenibilidad:

Queremos reflexionar sobre la forma en que nos relacionamos con el planeta. Hacernos conscientes de que lo que es sostenible consiste en un equilibrio entre lo que nos permite desarrollar nuestra vida y lo que nos compromete a la supervivencia de las generaciones futuras. Trabajamos con la inclusión del verde en las ciudades, para esto usaremos el sistema de "bombas de semillas" de Masanobu Fukuoka.¹

CONCLUSIONES:

Yo enfrente la ciudad con mi cuerpo; mis piernas miden la longitud de los soportales y la anchura de la plaza; mi mirada proyecta inconscientemente mi cuerpo sobre la fachada de la catedral, donde deambula por las molduras y los contornos, sintiendo el tamaño de los entrantes y

salientes... Me siento a mí mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen el uno al otro. Habito en la ciudad y la ciudad habita en mí. (Pallasmaa, 2005)

¹ Fukuoka estudioso de la agricultura natural, que dedico su vida a desenvolver um sistema ecológico que se basa em 5 principios: No arar, No usar fertilizantes, No eliminar malas hierbas, No podar y Sembrar mediante bombas de semillas (Nendo Dango).

Parafraseando al arquitecto finés Juhani Pallasmaa, habitar la ciudad y dejar que la ciudad habite en mí. Es una idea que intentamos transmitir a los niños/as de los talleres a través de las diferentes actividades y acciones. Desde el yo, desde el ser/estar en el mundo, desde el cuerpo, reconociendo el hábitat que nos rodea con todos nuestros sentidos, entendiéndolo, haciéndolo nuestro, apropiándonoslo, con el objetivo final de saber que podemos modificarlo para bien o para mal. Para ello, nuestro instrumento ha sido el juego, la forma natural en que los niños aprenden y se expresan. La ciudad como un gran tablero que descubren desde la acción y desde sus propios movimientos.

“A Vila do Mañá” en su historia ha trabajado con 2500 niños de entre 3 y 15 años de diferentes villas/ciudades y con 100 estudiantes de los últimos cursos de Arquitectura de las universidades de A Coruña y UPM de São Paulo. Durante el desarrollo del proyecto, hemos observado dos aspectos de especial relevancia:

- Cuando comenzamos el taller, la visión de los niños sobre su ciudad es difusa, desconectada. La

percepción de la ciudad y del hábitat de los niños ha cambiado después de realizar los talleres de “A Vila do Mañá”, el espacio urbano se ha convertido en parte de ellos, lo han interiorizado, lo han hecho suyo. Han generado enlaces con el lugar donde viven.

- La percepción de la ciudad y del hábitat para los futuros arquitectos y para los que ya no lo somos, también ha cambiado, el aprendizaje con los más pequeños, nos ha hecho considerar aspectos de la ciudad que normalmente dejamos de lado en los manuales de planificación urbana. Surgen de nuevo preguntas: ¿Cómo podemos recuperar la identidad de la ciudad? ... ¿Cómo podría la ciudad ser de nuevo ese lugar de reunión e intercambio? ... ¿cómo podemos sentirnos seguros nuevamente entre las casas, en la ciudad? ... ¿cómo podemos hacer de la ciudad nuestro lugar, nuestro sitio? ... ¿Qué podemos hacer para evitar que la ciudad sea algo sucio, gris, monstruoso?... es lo que nos motiva a seguir evolucionando los talleres de “A Vila do Mañá”.

REFERÊNCIAS

Alberti, L. (1975). *De re aedificatoria*. Translation of Francisco Lozano. Oviedo/Spain: Edición facsímil.

Debord, D. (1959). “Teoría de la deriva”, *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, (pp. 50-53).

Fröebel, F. (1826). *La educación del hombre*. Translation of J. Abelardo Núñez. Valparaíso/Chile: Editorial del cardo.

González-Álvarez, S. (2017). *A Vila do Mañá, Rianxo. La Ciudad del Mañana*. A Coruña/Spain: COAG.

González-Álvarez, S. (2017). *A Vila do Mañá, Ames. La Ciudad del Mañana*. A Coruña/Spain: COAG.

González-Álvarez, S. (2017). *A Vila do Mañá, Riveira. La Ciudad del Mañana LUDANTIA*. A Coruña/Spain: COAG.

González-Álvarez, S. (2018). *A Vila do Mañá, Ferrol. La Ciudad del Mañana*. A Coruña/Spain: COAG.

González-Álvarez, S. (2019). *A Vila do Mañá, Vilagarcía de Arousa. La Ciudad del Mañana*. A Coruña/Spain: COAG.

Kandinsky, V. (1993). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona/Spain: Editorial Labor S.S.

Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin: Architecture and the senses*. Chichester/England: Wiley-Academy.

Todorov, T. (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski*. Madrid/Spain: siglo veintiuno editores, sa.

Tonucci, F. (1997). *La ciudad de los niños*. Madrid/Spain: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Van Eyck, A. (2008). *The Child, the City, and the Artist*. Amsterdam/Holland: Sun Publishers.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

(Carballiño, España), Arquitecta por la ETSA de A Coruña. Phd en el programa oficial de Doctoramiento en arquitectura y Urbanismo de la Universidad de A Coruña y la

(Carballiño, Spain), Architect by the School of Architecture of A Coruña. PhD student in the Official Program of Doctorate in Architecture and Urban Planning of the

Universidad Presbiteriana Mackenzie (São Paulo). Beca de Investigación del Banco Santander 2017-2018.

University of A Coruña and the Mackenzie Presbyterian University in São Paulo, Santander Bank research grant 2017-2018.

LA POÉTICA ARTÍSTICA COMO HERRAMIENTA DE ACCIÓN POLÍTICA PARA LA PROMOCIÓN DEL AFECTO: UNA ACCIÓN POÉTICO-AFECTIVA EN TERRITORIOS AFECTADOS DE LA CUENCA DEL RIO DOCE

THE ARTISTIC POETICS AS A TOOL OF POLITICAL ACTION FOR THE PROMOTION OF THE AFFECTION: A POETIC-AFFECTIVE ACTION IN TERRITORIES AFFECTED OF RIO DOCE BASIN

VANESSA FLORENTINO DE JESUS

Universitat Politècnica de València

RESUMEN

ABSTRACT

Todas las personas son potentes y tienen muchas potencias. Pero muchas veces al devenir una catástrofe esas potencias son olvidadas o perdidas. Creemos en la práctica artística como elemento de restauración afectiva, elemento base de transformación social, principalmente junto a comunidades que se encuentran en situaciones de crisis, vulnerabilidad e invisibilidad, ocasionadas tanto por guerras, desigualdad social o catástrofes ambientales.

All people are powerful and have many powers. But many times in front of a catastrophe those powers are forgotten or lost. We believe in artistic practice as an element of affective restoration, a basic element of social transformation, mainly together with communities that find themselves in situations of crisis, vulnerability and invisibility, caused by wars, social inequality or environmental catastrophes. Faced with the environmental catastrophe

Frente a la catástrofe ambiental del Rio Doce, compartimos la experiencia práctica de la creación artística en algunas de las comunidades de la cuenca del río, entre las provincias de Espírito Santo y Minas Gerais, en Brasil. Una práctica artística que tiene la intención de provocar la empatía a través de la escucha de las memorias afectivas con el Rio Doce; con la idea de una regeneración afectiva, que permita la posibilidad a las personas de sentirse parte del mundo otra vez.

of the Rio Doce, we share the practical experience of artistic creation in some of the communities of the Doce River basin, between the provinces of Espírito Santo and Minas Gerais, in Brazil. An artistic practice that has the intention of provoking empathy through the listening of the affective memories with the Rio with the idea of an affective regeneration, that allows a possibility of the person to feel part of the world again

PALABRAS-CLAVE

KEYWORDS

Territorio; Afecto; Regeneración.

Territory; Affection; Regeneration.

INTRODUCCIÓN

Estamos en el 2019, para el día 5 noviembre se cumplirán 4 años desde el desastre que cambió la vida y la historia de muchas personas y comunidades.

Después de una catástrofe, bien sea por desastre natural, humano o guerra, se puede reconstruir físicamente una ciudad, en caso de que haya sido destruida. ¿Pero cómo se reconstruyen las vidas humanas? No hablo de las vidas humanas que se perdieron sino de las vidas humanas que se quedaron, físicamente, pues muchas veces, dependiendo de la intensidad de la catástrofe, sólo se queda el cuerpo.

¿Cómo se reconstruye la vida después de una catástrofe? ¿Quién te ayuda?

¿Con qué y quién se puede contar?

Este proyecto nace de mi mayor deseo: que el Arte pueda ser un medio de apoyo para unir a las personas después de catástrofes, no en un sentido terapéutico directamente, pero sí usar el factor de la creación artística como herramienta para pensar juntos una nueva opción, una creación de lo que queremos. Pues creo que sólo podemos desarrollarnos con la cooperación, y nada mejor que la creación artística en cooperación para proporcionar ese estado. La creación artística no tiene reglas pre-establecidas, ella te lo da el impulso a pensar lo que quieres

hacer y a sacar de ti tus potenciales. Potencializando la fuerza de los individuos y de los grupos.

Veo en la creación/ práctica artística un impulso y apoyo para el ser que ya no tiene más esperanza.

Planteo ese proyecto como continuación de la práctica que inicié con algunos habitantes de las comunidades afectadas por la catástrofe del rompimiento de un dique de contención de desechos de una empresa minera multinacional en Brasil. Ese desastre ambiental, no solo destruyó uno de los más importantes ríos de mi país, destruyó también ciudades enteras, familias, comunidades, alimentos, fuentes de ingresos financieros, turismo, fuente de agua, culturas, tradiciones, y, para mí, lo más grave que pude presenciar y vivir, fue la destrucción de la perspectiva de futuro de las personas. Pues una casa se reconstruye, pero ¿quién limpia el río?

¿Qué hacemos ahora? la primera pregunta que viene a la cabeza cuando te pasa algo de esta magnitud, como una pérdida una catástrofe que cambia tu vida. Esa pregunta no viene con una respuesta fácil y muchas veces no hay a quién preguntarla. Ese proyecto se plantea, no con la idea de tener una respuesta, pero sí de crear un espacio y apoyo para pensar juntos una nueva posibilidad.

OBJETIVOS

- Activar recuerdos personales y afectivos con el territorio antes de la tragedia.
- Crear momentos de encuentros afectivos/empáticos y relajados con las habitantes de las comunidades.
- Demostrar empatía a través de la escritura de cartas afectivas creadas, especialmente, a partir de los encuentros con las habitantes de las comunidades de la cuenca del Rio Doce.
- Promover las historias, memorias, luchas, necesidades y deseos de las poblaciones en los diversos ambientes a nivel nacional e internacional.
- Apoyar sus eventos, tradiciones y luchas.

LA POÉTICA ARTÍSTICA COMO ACCIÓN POLÍTICA

No es de ahora que artistas eligen involucrarse en comunidades y crear a partir de sus contextos. Pablo Helguera (2011) presenta en sus texto Educación para un arte socialmente Comprometido sobre el uso del término Arte Socialmente Comprometido, donde la define y presenta ejemplos en la historia del arte. Habla de de la influencia los movimientos sociales de los años 1960 que llevaran a un mayor compromiso social en el arte y al surgimiento del arte performativo y de las instalaciones artísticas.

El nos sitúa las variantes de esa practica en niveles de tiempo y compromiso con los territorios y de estructuras participativas en varios niveles. Él comenta de practicas que nacen de la elección de un tema / historia / testimonio, o sea que tienen como motivación un contexto específico, pero no necesariamente hay una participación

de la comunidad específica en la creación. Ese es lo que llamo de <Arte de>, él también nos presenta practicas artísticas donde el artista a partir del contexto local crea para la comunidad, algo que se queda allá o crea algo específico que no funcionaria en otro sitio, lo que llamo de <Arte para>.

La experiencia y convívio en las comunidades del Rio Doce ha generado piezas de las dos practicas artística, una de característica <Arte para> que consiste en creaciones específicas para las moradoras de las comunidades afectadas. Y una <Arte de >. que consiste en acciones que fueran creadas para uno “público” externo a las comunidades de la cuenca del Rio Doce. Esas practicas tenían la intencionalidad de demostrar afecto/empatía de mi parte para ellas y de promover empatía de mundo hacia ellas.

ARTE PARA

La practica artística que llamo de <Arte para>, fue creada específicamente para cada moradora invitada a participar del proyecto. Tuvo el objetivo de demostrar empatía en el ámbito del individuo, de individuo para individuo. Pues era importante cuidar de la cualidad de los encuentros, que cada encuentro ellas pudiesen sentir realmente escuchadas¹, y para eso elegí que cada persona tendría su momento de cuidado y escucha. Fueran elegidas 16 personas, 14 mujeres y 2 hombres, fueran elegidas como su ubicación en el recorrer del territorio de la cuenca, por la diversidad de relaciones con el territorio y por un ello común de que actúan de alguna forma en la practica del cuidado², sea el, familiar, comunitario e/o político y que yo ya tuviera una relación afectiva o que alguien de mi red lo tuviera.

Como se trata de una <Arte para >, la practica partió de demandas comunes de las afectadas: que nadie las escuchabas, que los contenidos y productos generados a partir de los encuentros y historias nunca regresaban hacia ellos; y que querían contar sus historias pero no en formato de entrevista y sin querían hacer algo mientras hablaban, algo físico.

A partir de esas demandas y de mi deseo de cuidar de aquellas que cuidan, propuse un encuentro para hablar del pasado. Encuentros que se dieran de forma performática y que podría nombrar de *acciones para cuidado cotidiano*. Y tenían el objetivo de una escucha empática de mi parte hacia a sus memorias afectivas con el territorio, desde como llegaron al territorio o se nacieran allá, cual eran las actividades que mas le gustaban de hacer, cuales eran sus sueños, deseos y relaciones. Con la intención de intentarlas traer a frente a las memorias de la catástrofe, pues era muy común escuchas de las moradas que ellas dejaran de soñar y que no tienen mas planes par el futuro.

Muchos de los encuentros fueran planeados en el

sentido de fecha y hora, otros se dieran de forma espontanea en las caminatas por los territorios y con unos pocos había un convivir diario por un periodo corto. Que es el caso da *Vó Ilda (matriarca indígena de Areal- ES)*, me quedé acampada en su patio por 5 días, en estos días, las conversas se daban mientras ella hacia sus tareas diarias, a cada día intentaba cuidarla, un día cambia el foco del baño, un día reglaba la cerradura d ella puerta, y otro día la levaba a ver el mar, que ella no vía a mas de 5 años (estábamos apenas 8 km de distancia). Otro caso que quiero compartir es el de Lucía (líder comunitaria de *Paracatú de Baixo*, reemplazada a la ciudad de *Mariana* después que los desechos destruyeran su casa), mientras hacíamos zumo de zahoria e cocinábamos *inhame*³ hablamos de sus pinturas, bordados, *standart*, sueños destruidos y su realidad actual.

A partir de cada encuentro nació una pieza, una carta de "amor" para cada una de las personas que a pesar de su dolor aceptó abrir sus puertas a una desconocida. Cada carta fue confeccionada en folio azul, el azul a pesar de no ser el color original del Rio Doce, es el color del imaginario común que en el occidente representamos el agua, la idea era que hiciera un contra punto al color marrón, color actual del Rio contaminado por los desecho. En cada folio fue dibujado un pedacito de la cuenca del Rio Doce, un pedacito correspondiente a 1/16 del total de la cuenca, fueran distribuidos de acuerdo con la ubicación de sus comunidades en el mapa, donde al juntar todas las cartas se formaba la cuenca. Y fue con esos folios que confeccioné las cartas, todas fueran escritas con bolígrafo, y su contenido consistían de mis agradecimientos a ellas por compartieren sus historias, un reconocimiento de sus potencias, y agradecimientos por ellas y por lucharen por todas, y las finalizaba con mis deseos de prosperidad al futuro y que sus sueños renazcan y se concreten.

1 Baseada en la Metodología de Historia Oral sistematizada pelo Mueu da Pessoa, (LOPEZ: 2008)

2 Hablo del cuidado en terminus sociologicos donde el cuidado constituye un elemento central del bienestar humano. Que segundos estudios las tareas ni los beneficios del cuidado se distribuyen de forma equitativa en el conjunto de la población. Mientras que las cargas de cuidado se apoyan en el trabajo cotidiano de las mujeres.

3 Tubérculos cultivados en África, América Latina, Asia, Oceanía y las islas de Macaronesia que juegan un papel importante en la alimentación de estas regiones.

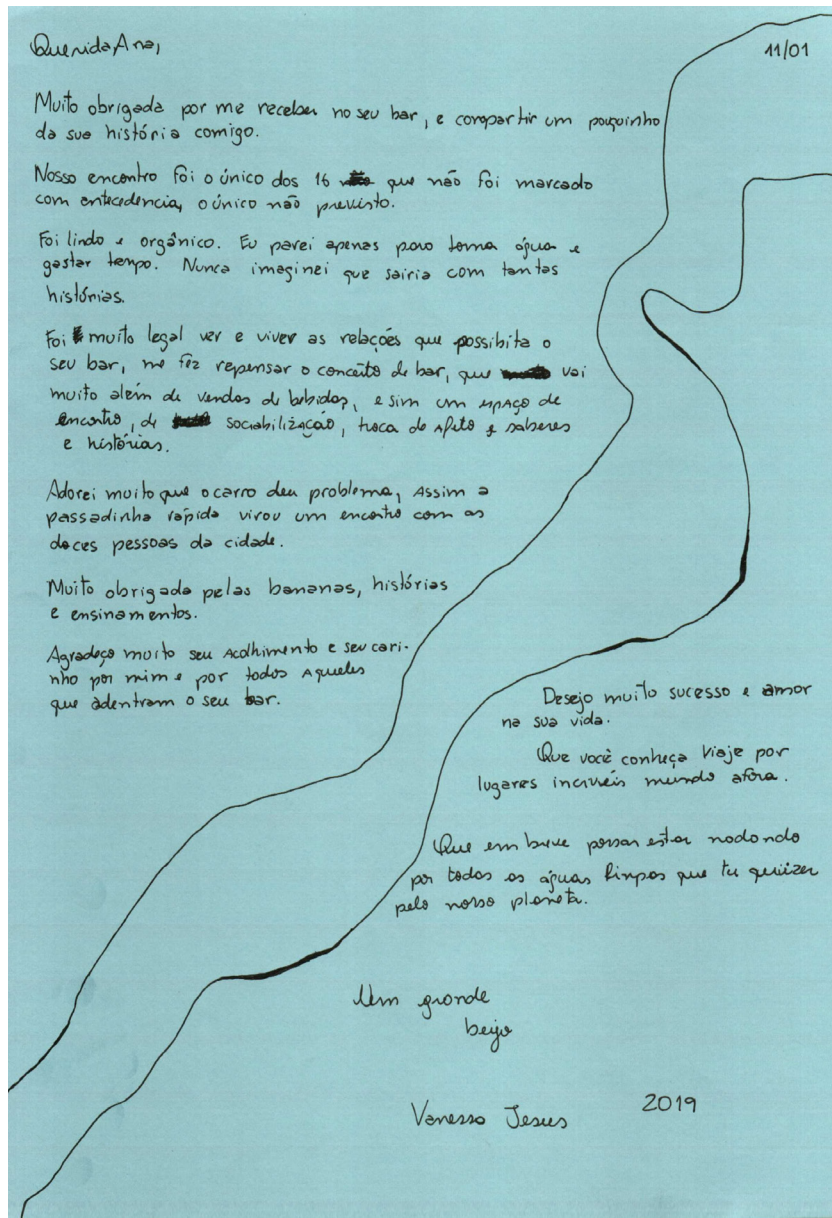


Figura 1. Carta para Ana (Rio Doce). (Documentación de la artista).



Figura 2. Todas as cartas. (Documentación de la artista).

ARTE DE

A partir de comentarios sobre mi proyecto y/o sobre la cuestión del Rio Doce, he percibido que el ocurrido no iba mas allá de las agentes involucradas y un grupo de brasileños selectos que miran las noticias.

Por eso pensé en sumar a la practica artística inicial <para> una practica artística <de>. En el arte contemporánea se quedó muy común practicas artísticas abordan acontecimientos a comunidades específicas, que en muchos de los casos no vienen un testimonio personal o de sus relación con el territorio. El problema que veo en ese tipo de practicas es que hay una línea muy tenue en apoyar a visibilidad de una causa y la promoción de uno como artista. En mi practica artística yo personalmente no me siento confortable de hablar de luchas e/o demandas que yo no tenga sido testimonio o vivido. Solo se trata de una creación en conjunto con alguien que ha presenciado e/o vivido, o bajo el “consentimiento” de alguien que ha vivido y que las partes involucradas caso se beneficien de algo que sea de manera equitativa. Pues en muchos de ese modelo de practicas los artistas ganan,

prestigio, visibilidad e as veces dinero, y para las comunidades no cambia nada.

Por eso en los ambos proyectos opté por no trabajar con imágenes, principalmente de las personas de las comunidades, pero vi la necesidad de que las historias vuelen mas allá de los bordes del Rio, que viaje por los mares contando lo ocurrido. Entonce opté por usar mi imagen junto a 2 territorios de los mas 220 territorios afectados.

A partir de dos videoperformances presento dos territorios afectados: El primero se trata de un trayecto, una caminata ancestral que hacia las comunidades indígenas entre las comunidad del Areal (comunidad de los Botocudos⁴) y la Vila Regencia (comunidad de pescadores, donde el Rio desagua en el océano), e el vídeo traigo conmigo una herramienta de mover la tierra, con la idea de ir arrastrando y mezclando la tierra del punto A al punto B, cuestionando que al mezclar las tierras ya es imposible de reconocer cual vino de cual, y que en el final compartimos la misma tierra, las misma causas.



Figura 3. Frame del la videoperformance: Caminho Ancestral. (Registro: Anada).

La segunda videoperformance se pasa en Governador Valadares, ciudad de mas de 200mil habitantes que con la llegada de los desechos ha quedado 5 días sin abastecimiento de agua, facto que ha ocasiona un caos en la dinámica da ciudad y una pelea por agua mineral en los supermercados. A partir de los testimonio de las moradoras de la zona, creo una acción de intentar limpiar y a la vez cuidar del Rio, la videoperformance consiste en la devolutiva de 5 litros de agua mineral⁵, repartidas en 5 botellas de 1 Litro de *agua mineral*, la idea mas que hacer

alusión a los 5 días sin agua de la ciudad es traer una consciencia de devolutiva del préstamo a la naturaleza, de devolver la agua con las misma características que ella nos presenta.

Los video traen mis percepciones de los territorios a partir del convívio, de testimonio y conversas con las comunidades, pero trato de conceptos que traspasan las fronteras de los territorios, entran en demandas universales de una consciencia ambiental.

4 Nombre genérico dado por los colonizadores portugueses a diferentes grupos indígenas que pertenecen al tronco macro-jê (grupo no Tupi), de varias afiliaciones lingüísticas y regiones geográficas, cuyos individuos, en su mayoría, utilizaban botoques en los labios y en las orejas.

5 En Brasil se refiere a la agua embotellada sin ser gasificada.



Figura 4. Frame de la videoperformance Re-ajuste. (Registro: Leticia).

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES

Empezar el proyecto en el desarrollo del *III Encuentro Ancestral de Areal*, fue esencial y fundamental. A partir del encuentro empezamos a establecer relaciones afectivas con más de quince comunidades entre las que se cuentan las comunidades tradicionales indígenas, comunidades afrodescendientes, investigadores de las universidades públicas de la zona, comerciantes, pescadores, niños, ancianos y muchos otros; todos ellos compartiendo historias, saberes, afectos, comidas y momentos entre las moradoras de los territorios afectados de toda la Cuenca.

Las conversaciones, encuentros y entrevistas con los moradores afectados proporcionaron apoyo, reconocimientos de sus necesidades, crearon vínculos afectivos y estímulos al rescate de sus sueños. En esos encuentros fueron realizadas 16 cartas afectivas a 16 moradoras elegidas de tres zonas de la cuenca. Las personas fueron elegidas por la relación afectiva que había creado con ellas y por la necesidad de apoyo y cuidado hacia a ellas.

Los formatos, sus dinámicas y estéticas elegidas para ese proyecto nacerán en consecuencia de las demandas y sentidos de las moradoras, a partir de una estética propia local, de la manera como se relacionan y/o como gustarían que fuera.

La poética artística como una política del afecto, afecto a ese individuo desamparado.

Con la respuesta de las cartas, dos relatos de las experiencias de las artistas de Payasos sin Frontera, de la organización de la Pedagogía de la Emergencia, pude reafirmar la importancia del Arte y del Afecto en la regeneración del ser humano pos catástrofe, de cómo es posible evitar los traumas y/o amenizar sus efectos.

Pero ese proyecto es solo un comienzo de mucha acción conjunta, mucha acción poética política del afecto. Y los problemas de las comunidades ocasionados por la catástrofe están lejos de llegar al fin.

REFERENTES

BBC (06/11/2015) Un muerto y 16 desaparecidos por rotura de dique en mina de Brasil. *BBC Mundo*. Disponível em https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/11/151105_25_desaparecidos_accidente_mine-ro_brasil_bm Acesso: 7/09/2018

Pablo, H. (2011). *Education for Socially Engaged Art*. New York, EU: Jorge Pinto Books.

Pablo, H. (2011) Arte Socialmente Comprometido in: *Pedagogia en el campo expandido*. In: 8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: catálogo / coordenação Alexandre Dias Ramos. curador-geral José Roca; colaboração de Alexia Tala, Aracy Amaral, Cauê Alves, Fernanda

Albuquerque, Pablo Helguera, Paola Santoscoy. Porto Alegre, Brasil: Fundação Bienal do Mercosul. Edição trilingue (português, espanhol, inglês)

Lopez, I. (2008) *Memória social: uma metodologia que conta histórias de vida e o desenvolvimento local*. São Paulo, Brasil: Museu da Pessoa – Senac Sao Paulo.

Ruf, B. (2018) *Destroços e traumas: embasamentos antropológicos para intervenções com a pedagogia de emergência*. São Paulo, Brasil: Editora Antroposófica. Título original: Trümmer un Traumata: Anthroposophische Grundlagen notfallpädagogischer Einsätze.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Doutoranda da Universidade Politécnica de Valência-Espanha, investiga a prática artística como geradora de afetos e como o afeto pode apoiar comunidades em uma

Researcher in the PhD Artistic Production program at the UPV (Polytechnic University of Valencia-Spain), in which she is investigating the artistic practice as a generator of affections, and how affection can support communities

situação pós-catástrofe. Sua linha de ação é a performance e a intervenção urbana, atua em festivais de arte pública e performance, pela América latina e Europa.

in a post-catastrophe situation. She line of action and research is performance in public space and public art festivals.



DIMENSÕES ÉTICAS, ESTÉTICAS E POLÍTICAS

UMA PLATAFORMA DE RESISTÊNCIA: O TEATRO E A ESCRITA CRIATIVA COM MULHERES TRANSGÊNERO ENCARCERADAS

A PLATAFORM OF RESISTENCE: THEATRE AND CREATIVE WRITING WITH INCARCERATED TRANSGENDER WOMEN

SERGIO COSTA JUNIOR (SERGIO KAUFFMANN)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

ABSTRACT

Nesse trabalho, discorro sobre as especificidades reconhecidas durante as oficinas teatrais organizadas pelo Programa de Extensão Cultura Prisão para um grupo de mulheres trans e travestis encarceradas na Penitenciária Masculina Evaristo de Moraes, no Rio de Janeiro. A exposição dos caminhos metodológicos utilizados nessas oficinas – que diz respeito aos dispositivos utilizados para a elaboração do jogo cênico e construção de um corpo não-cotidiano – necessariamente apresentará as narrativas individuais reunidas durante o processo criativo, organizadas por meio de operações artísticas diversas (escrita, desenhos e composições cênicas), onde também podemos abordar temas imprescindíveis, tais como: as

In this paper, I discuss about the specificities recognized during drama workshops organized by the Culture in Prison Program for a group of trans women imprisoned in the Evaristo de Moraes Men's Prison in Rio de Janeiro. The exposition of the methodological paths used in these workshops – which refers to the working procedures used for the elaboration of the scenic game and construction of a non-daily body – will necessarily present the individual narratives gathered during the creative process, organized through various artistic operations (writing, drawings, and scenic compositions), where we can also address essential issues such as conditions and rights of

condições e direitos da população trans encarcerada, o debate sobre gênero em esfera nacional e o protagonismo da mulher trans. A manutenção de processos artísticos em uma atmosfera de austeridade reforça o papel político da ação artística, especialmente quando utilizada como estratégia para fundar novos modos de resistir aos efeitos da mentalidade neoliberal e suas consequências perversas na formação do sujeito e nas dinâmicas das instituições. Assim sendo, nesse trabalho discute-se a dimensão política e filosófica de práticas que nos conduzem a modos e níveis de percepção diversos, que, assim, constituem-se como plataforma de resistência frente a um crescente embrutecimento.

the incarcerated trans women, the debate about gender in the national sphere and trans women protagonism. The maintenance of artistic processes in an austerity atmosphere reinforces the political role of artistic action, especially when used as a strategy to search new ways to resist the effects of neoliberal mindset and its perverse consequences in the formation of the subject and in the institutions' dynamics. Thus, this paper discusses the political and philosophical dimension of practices that lead us to different modes and levels of perception, which, thus, constitute a platform of resistance against increasing brutalization.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Prisão; Transgênero; Teatro.
Prison; Transgender; Theatre.

O LUGAR DA FALA E DE FALTA

Considero fundamental que a primeira etapa desse trabalho seja dedicada à apresentação do meu lugar de fala¹ antes de qualquer aprofundamento sobre as especificidades dos encontros realizados na Penitenciária Evaristo de Moraes, no Rio de Janeiro, com um grupo de mulheres transgênero. É preciso afirmar, de antemão, que o estudo sobre a condição das mulheres trans e as travestis encarceradas, bem como toda a discussão sobre transgeneridade, cresce em complexidade na medida em que são conduzidos por elas mesmas, protagonistas de suas narrativas, e não por alguém cisgênero como eu, homem, com todos os privilégios que isso me traz. Esse é um breve alerta ao leitor, para situá-lo de que há faltas fundamentais nesse trabalho, impossíveis de serem sanadas por mim, como afirma Amara Moira (2017)², “porque há muito que só as palavras delas sabem dizer” (p. 9).

Atento à perversidade da sociedade patriarcal e transfóbica, sei o tipo de violência que pode representar um cisgênero ocupando um espaço de fala importante como esse. Ainda é muito pouco, mas a academia está mudando, e o protagonismo e luta de pessoas transgênero está se intensificando. Desse modo, não é possível desenvolver essa pesquisa sem o compromisso com a palavra dessas pessoas que estão na frente de batalha reivindicando seu direito de existir, colaborando muito para romper com a surdez da cisgeneridade, que em sua representação mais conservadora – temos visto isso em esfera federal, com o atual presidente e seus asseclas, e também aqui no Rio, com o atual prefeito – teima em anular qualquer possibilidade de debate sobre a diversidade sexual e de gênero.

Aqui, julgo relevante falar do movimento conservador que tem colocado em alerta a população LGBTQI+³. Desde o período das eleições nacionais, uma grande plataforma

de campanha do atual governo esteve apoiada em uma fantasiosa e desonesta análise de um projeto de poder denominado *ideologia de gênero* (Miklos, 2017). Em sua campanha, reiterou que as escolas deveriam sofrer vigilância, e que só assim evitaria a propagação da suposta ideologia. O deputado Jean Wyllys, grande liderança das causas LGBTQI+, precisou abrir mão do seu mandato devido às sucessivas ameaças de morte que sofreu; e foi acusado de pedofilia, simplesmente por seu ativismo nesse campo (Soares, 2019).

Também é importante lembrar a censura à exposição Queermuseu, em 2017, quando o prefeito da cidade do Rio de Janeiro argumentou que o trabalho artístico feria os interesses da população e da família tradicional carioca (Martín, 2017). Esse mesmo prefeito, recentemente, mandou recolher edições da revista *Os Vingadores* durante a XIX Bienal do Livro, alegando que a revista fazia apologia ao beijo gay e que isso desrespeitava as famílias tradicionais (Jimenez, 2019). Por fim, e muito relevante para esse trabalho, no ano passado a atriz trans Renata Carvalho teve o espetáculo *Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, de Jo Clifford, censurado em diversas partes do Brasil por fazer uma releitura do evangelho, imaginando como seria se Jesus tivesse nascido uma travesti (Ker, 2018).

Em suma, só posso me apresentar como aliado nessa discussão se deixar muito claro minha disposição em escutar as narrativas de mulheres e homens trans, aprendendo o que é a luta desse grupo contra a transfobia. E aqui, em especial, escutando o que as minhas amigas que estão encarceradas têm a dizer. Não me interessa e não posso *falar por*, mas, entendendo muito bem meu limite nesse estudo, posso *falar com*.

O PROGRAMA TEATRO NA PRISÃO

Participo do Programa de Extensão Cultura na Prisão⁴ desde 2011, e me engajei em suas atividades logo no primeiro período da Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Durante esse período, ministrei oficinas de teatro semanalmente em diversas penitenciárias no Rio de Janeiro. Nesses espaços, encontrei circunstâncias de trabalho muito específicas, tanto em prisões masculinas

como em prisões femininas, mas nunca pensamos em atuar de forma tão direcionada com a comunidade LGBTQI+ encarcerada.

O Programa de Extensão Cultura na Prisão foi criado em 1997 pelas professoras Maria de Lourdes Naylor Rocha⁵, hoje aposentada, e Natália Fiche⁶, que atualmente coordena as ações juntamente com a professora Viviane Narvaes⁷. O projeto prevê a mobilização de

1 Esse conceito é estudado por Djamilia Ribeiro (2017). Trata-se de uma colaboração fundamental para esse trabalho, pois refere-se com exatidão à problemática que apresento. Ribeiro aponta a importância em compreendermos as diferenças entre *lugar de fala* e *representatividade*, esclarecendo que todos possuem seu lugar de fala, e “pensar o lugar de fala é uma postura ética, pois saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo” (Ribeiro, 2017, p. 86).

2 Amara Moira é feminista e escritora. Doutora em teoria literária pela Universidade Estadual de Campinas, SP, Brasil. Se tornou a primeira mulher trans a obter o título pela referida universidade usando seu nome social.

3 Ao longo dos anos, a sigla passou por diversas atualizações a fim de reconhecer a pluralidade e diversidade sexual e de gênero. Para esse artigo, utilizarei a sigla LGBTQI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intergênero e mais).

4 <http://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/extensao/programa-cultura-na-prisao>

5 Professora aposentada da UNIRIO. Ex-coordenadora e fundadora do Projeto de Extensão Teatro na Prisão.

6 Professora do Departamento de Atuação Cênica da UNIRIO. Coordenadora do Projeto de Extensão Cultura na Prisão.

7 Professora do Departamento de Licenciatura em Artes Cênicas. Coordenadora do Projeto de Extensão Cultura na Prisão.

estudantes dos diversos cursos da Escola de Teatro da UNIRIO para atuarem regularmente nas prisões e participarem de uma formação contínua sobre arte, práticas artísticas comunitárias e encarceramento. Além disso, há ações direcionadas aos egressos do sistema penitenciário, conduzidas pelo professor Marcelo dos Santos⁸, que acontecem através do projeto *O Leitor como Protagonista*. Essa ação foi inspirada nas proposições do *Prison Creative Arts Project* (PCAP)⁹, desenvolvido pela Universidade de Michigan, parceira do nosso projeto desde 2013, mobilizando um intercâmbio anual entre os alunos das duas universidades. Nos últimos anos, também foram desenvolvidas ações de revitalização em bibliotecas em diversas prisões, em uma ação integrada com o curso de biblioteconomia, com coordenação da professora Maura Esândola¹⁰.

As aulas acontecem semanalmente, geralmente com três horas de duração, variando muito pouco de uma penitenciária para outra. As oficinas são organizadas a partir de demandas apresentadas em cada penitenciária e de acordo com as referências trazidas por cada integrante da equipe de facilitadores. Mais informações sobre a dinâmica de trabalho do projeto podem ser encontradas na produção de Fiche (2009).

Todas as oficinas desenvolvidas na Penitenciária Evaristo de Moraes foram elaboradas em equipe, com participação de Natali Barbosa, Osni Silva e Vicentina Flor (Vika).¹¹ Vale ressaltar que Vicentina Flor é a única mulher trans que compõe a equipe de facilitadoras, colaborando para mediar questões fundamentais sobre a representatividade e protagonismo trans na universidade.

DADOS SOBRE POPULAÇÃO LGBTQI+ ENCARCERADA

Ainda não há dados organizados pelo governo brasileiro sobre a condição da comunidade LGBTQI+ encarcerada. Essa atribuição, nos últimos e recentes anos, esteve a cargo de instituições privadas que financiaram projetos como o *Passagens – Rede de Apoio a LGBTs nas Prisões*¹², organizado pela ONG Somos, de Porto Alegre, onde foi possível mapear a condição da comunidade LGBTQI+ no Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Mato Grosso, São Paulo e Ceará. O grupo visitou treze instituições penais e ofereceu capacitação à agentes penitenciários sobre sexualidade e gênero, destacando as especificidades desse tema dentro do contexto carcerário. Além disso, realizou atividades com diversos grupos LGBTQI+ encarcerados, produzindo material extenso em vídeo e áudio, a fim de elaborar um *mapa falado*¹³ sobre a realidade dessas pessoas.

No entanto, é impensável que o país com um alto índice de violência contra pessoas trans e travestis não tenha iniciativas governamentais para a elaboração de pesquisas a fim de termos respaldo para a criação de políticas públicas. O fato é: a comunidade LGBTQI+ é extremamente vulnerável e está na parte mais baixa da pirâmide da hierarquia do cárcere, sofrendo violências inimagináveis dos agentes públicos e de outros detentos. Quando se trata de mulheres trans e travestis, fica ainda mais evidente como elas são afetadas pela seletividade

penal que compõe o sistema carcerário brasileiro. Basta fazer referência a Jesus (2015), para lembrarmos que o sistema penal usa critérios bem específicos para o encarceramento, alimentando um projeto de aprisionamento do grupo denominado como PPP (preto, pobre e puta).

Em uma mobilização inédita na Câmara dos Deputados, a deputada Fernanda Melchionna (PSOL-RS), convocou uma audiência pública¹⁴ para discutir a situação de pessoas LGBTQI+ nas prisões brasileiras. Nessa ocasião, foi apresentado um estudo preliminar, organizado por Gustavo Passos, representante do Ministério da Família e Direitos Humanos, que divulgará ainda em 2019 dados coletados pelo governo. O estudo apresentado pelo ministério será um importante primeiro passo para o comprometimento do governo federal na resolução desse problema, apesar de percebemos cada vez mais que essa pauta está longe de ser contemplada e priorizada; pelo contrário, pois as decisões recentes só tem colaborado para a violação dos princípios dos direitos humanos assumidos pelo Brasil em tratados internacionais nos últimos anos, vide a tentativa de extinção, em junho desse ano, do Mecanismo de Combate à Tortura.¹⁵

O estudo foi realizado em apenas 31 prisões¹⁶, o que já demonstra a limitação dos dados que serão apresentados. Mesmo sendo uma pesquisa realizada por um ministério, o acesso às prisões não é automático, e cabe aos

8 Professor do Departamento de Letras da UNIRIO.

9 <https://lsa.umich.edu/pcap>

10 Professora do Curso de Biblioteconomia da UNIRIO.

11 Bolsistas do Projeto de Extensão Teatro na Prisão e alunxs do curso de Licenciatura em Artes Cênicas.

12 Financiamento realizado pela organização privada brasileira chamada Fundo Brasil de Direitos Humanos.

13 A expressão foi utilizada pelo advogado Caio Klein, representante da ONG Somos na Audiência Pública convocada pela deputada Fernanda Melchionna (PSOL-RS) na Comissão de Segurança Social e Família em Brasília em 26/11/2019.

14 Requerimento 224/2019

15 Em decisão proferida em junho de 2019, o Presidente Jair Bolsonaro retirou a remuneração dos membros do conselho, o que praticamente inviabiliza sua continuidade. Atualmente o Mecanismo de Prevenção e Combate à Tortura está funcionando por força de uma liminar da justiça, contrariando os desejos do governo.

16 Segundo o último levantamento nacional do DEPEN (junho/2017), o Brasil possui 1507 estabelecimentos penais. <http://depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen/relatorios-sinteticos/infopen-jun-2017-rev-12072019-0721.pdf>

diretores das instituições penais autorizarem ou não a entrada dos consultores. Por outro lado, só o Mecanismo de Prevenção e Combate à Tortura tem acesso irrestrito às dependências das prisões, podendo, inclusive, entrevistar internos e fotografar as condições encontradas em seus edifícios. Pode-se imaginar, portanto, o que motiva o desmantelamento de um órgão importante como esse.

De uma forma resumida, a audiência pública levantou as questões-chaves sobre a condição dessa população em nível nacional. Na maior parte dos relatos, foi destacado a diferença no tratamento dessas comunidades em relação ao resto da massa carcerária, evidenciando que não é oferecido o acesso devido à saúde e educação. Os pesquisadores também destacaram uma relação extensa de violações de direitos, como: abusos sexuais, restrição à visitas e impedimento da manutenção de elementos da identidade (cabelos, roupas e acessórios femininos, por exemplo). Em relação a essa última demanda, destaca-se a necessidade da retificação da utilização do

nome social, o que na maioria das vezes não é feito, de propósito, com o intuito claro de constranger e violentar. Outra reivindicação comum é a falta de suporte jurídico, psicológico, e a necessidade de apoio para a harmonização e realização de exames.

É imprescindível que essas pautas sejam tratadas desde a formação dos agentes penitenciários – alguns defendem que questões sobre gênero e sexualidade passem a ser requisitos no concurso desses servidores. Durante a audiência, o representante do DEPEN¹⁷, Carlos Dias, apresentou uma nota técnica¹⁸ elaborada entre os anos de 2017 e 2019, com o intuito de orientar a formação dos agentes penitenciários, oferecendo um manual de procedimentos sobre como o servidor deve agir em atenção às pessoas LGBTQI+, mencionando detalhes sobre alocação, tratamento (não impossibilitar saúde, educação, religiosidade e trabalho), e respeito às visitas. É um passo importante, apesar de sabermos da existência de inúmeras forças contrárias à execução de propostas como essas.

EVARISTO DE MORAES

A Penitenciária Evaristo de Moraes é um galpão que foi utilizado como garagem de ônibus e readaptado para ser utilizado como unidade prisional. Esse dado já nos indica a precariedade do espaço. A prisão é localizada em uma região muito central do Rio de Janeiro, muito próxima ao estádio do maracanã, e seu acesso é por uma das ruas de subida para a comunidade da Mangueira.

A penitenciária é dividida em muitas partes, com o acesso regulado a cada uma delas. Primeiro, precisamos passar pela revista principal, no portão de entrada do presídio, onde geralmente esperamos por cerca de uma hora. A nossa aula acontece nos mesmos dias de custódia, então, é muito comum chegarmos na sexta pela manhã e testemunharmos uma fila enorme de mulheres com sacolas identificadas com nomes e celas. É o dia indicado para levar produtos e alimentos para seus parentes encarcerados.

Depois dessa primeira etapa, precisamos solicitar uma lista na sala da administração, onde trabalham cerca de três a quatro detentos, denominados como verdinhos¹⁹. Essa lista precisa ser encaminhada para o chefe de segurança e, depois, para o guarda responsável pela entrada nas dependências da penitenciária. O guarda recolhe a lista e separa as senhas com a identificação de cada uma das participantes das aulas. Foi nesse momento, ao longo do nosso trabalho, que pudemos perceber quais as contradições evidentes sobre o tratamento à comunidade LGBTQI+ encarcerada. Já aconteceu, por exemplo, nessa mesma etapa do processo de entrada,

recebermos uma lista intitulada *Os Viados do Sergio*, uma clara afronta a nossa presença e também um modo de violentar as alunas ao ignorar seus nomes sociais e identidades de gênero. Também já testemunhamos momentos em que agentes zombaram das fotografias impressas nas senhas, nos direcionando perguntas como: “são aberrações, não são?”. Estrategicamente, e sem o intuito de criar embates pessoais para não prejudicar a continuidade do projeto, fomos aprendendo a lidar com essas atitudes. Primeiro, solicitamos que a lista viesse intitulada com o nome oficial do projeto, e, também, sempre reiteramos os nomes sociais expostos nessa lista.

A parceria com a escola²⁰ é fundamental, especialmente para garantirmos um espaço de trabalho reservado. Antes, nossas aulas aconteciam na quadra de esportes, no fundo da cadeia, em um ponto que divide a prisão comum e a prisão evangélica. Essa é uma informação relevante para compreendermos o crescimento da participação dos grupos religiosos nesses espaços, o que apresenta uma série de contradições, como podemos observar em Roberto Silva (2018).

Uma das nossas alunas relatou como funcionam o acesso à ala evangélica, que é melhor estruturada do que as alas comuns. A ala evangélica é mais organizada, limpa, com televisores em cada uma das celas, e exige uma série de restrições pessoais para que se tenha o direito de ocupá-la. É preciso abrir mão de assistir a TV Globo em prol da Rede Record²¹, é proibido fumar, é proibido se masturbar e ter relações sexuais ou amorosas em suas

17 Departamento Penitenciário Nacional.

18 http://depen.gov.br/DEPEN/depen-publica-nota-tecnica-com-orientacoes-para-populacao-lgbti-encarcerada/copy_of_NOTATECNICALGBTI.pdf

19 Os verdinhos são os autorizados a trabalhar, podendo circular pela cadeia na hora que quiserem. Eles dormem em celas separadas do resto da massa carcerária e, segundo o relato das alunas, acabam ocupando essa vaga por indicações pessoais e influências ou bom comportamento.

20 Dentro da unidade prisional funciona o Centro Educacional Anacleto de Medeiros.

21 A Rede Record é a maior emissora brasileira dedicada a produção de conteúdo religioso e evangélico. Afinada com o Governo Bolsonaro e os representantes evangélicos.

celas, e é preciso abrir mão da sua identidade de gênero, assumindo seus nomes de registro, sendo obrigadas à passabilidade.²² Inclusive, já escutamos relatos de alunas que vivenciaram uma breve conversão religiosa para usufruírem de condições melhores dentro da cadeia.

A proximidade com a escola permitiu que

ocupássemos o auditório Anacleto de Medeiros, uma sala ampla, com um pequeno palco, banheiro e bebedouro. É nesse espaço que fundamos nosso território criativo e vivemos a maior parte do nosso processo de forma reservada. Isso quando não temos problemas em alguma etapa do percurso de entrada, o que é muito comum.

TERRITÓRIO CRIATIVO DE RESISTÊNCIA

Algumas especificidades da comunidade LGBTQI+ encarcerada abordadas nesse estudo, ressaltadas pela audiência pública 229/2019, em especial a situação das mulheres trans e travestis, estiveram presente em nosso percurso artístico nesse último um ano de trabalho. Nossa ação e pesquisa não está centrada na formulação de dados, mas apesar disso, recolhemos algumas informações relevantes que obrigatoriamente compuseram nossos encontros e que, de algum modo, orientou nossas escolhas artísticas.

No início do trabalho, em dezembro de 2018, iniciamos as atividades com base nas metodologias que encontramos na Escola de Teatro da UNIRIO. As aulas geralmente são organizadas de acordo com as referências pessoais dos integrantes da equipe, que colaboram apresentando suas perspectivas e experiências em sala de aula, para depois, a partir disso, criarmos um modo de trabalho novo, que não seja orientado por uma metodologia específica, mas que dê conta das demandas que surgem aula a aula. Foi guiado por esse princípio que Osni, Natali, Vika e eu começamos a perceber o desejo das alunas pela escrita e, a partir disso, fomos em busca de referências que pudessem dar mais estímulos para essa prática.

Já almejávamos que o processo de escrita pudesse apontar para caminhos dramaturgicos, fazendo com que o material produzido pudesse ter sua *tradução intersemiótica* (Diniz, 1998) em cena/performance ou ação.²³ Também percebemos que as alunas não estavam interessadas em fazer relatos pessoais sobre sua condição no cárcere, o que estava muito de acordo com o nosso interesse, pois desejávamos, tendo em vista a *plataforma de resistência*²⁴ que escolhemos – ou seja, a escrita e a cena – criar estratégias para descobrir as questões que atravessavam aquele grupo sem que as alunas se sentissem expostas. A prioridade era aproveitar o espaço para fundar um território criativo, dando protagonismo ao encontro e ao bem-estar, mesmo que fosse necessário atentar e resolver algumas solicitações referentes às péssimas condições no cárcere. Atuamos de acordo com a demanda do grupo, percebendo que elas estavam

dispostas a falar sobre suas histórias através do riso, misturando realidade e ficção, debochando da própria condição na prisão.

Sugeri que recorrêssemos à experiência recente que tive no curso de mestrado da UFRJ com a professora Luiza Leite²⁵. Na disciplina²⁶, investigamos caminhos para a construção de procedimentos para uma escrita situada, ou seja, um modo de trabalho para pensarmos a composição textual a partir dos nossos sentidos e da relação com o espaço. Isso nada tem a ver com um saber anterior ou hábito de escrita. Esse modo de trabalho – e composição – se aproxima muito de alguns pontos que já me interessavam, em especial a proximidade com a noção de *Organismo Perceptivo*, apresentada por Bogart (2017), que a apresenta tendo em vista a influência de John Cage em seu percurso artístico. Por mais que John Cage não tenha sido citado em nossos encontros na prisão, ele nos serve como inspiração para que não esqueçamos que nossa motivação naquele espaço é “fazer perguntas ao invés de fazer escolhas” (Scheffer, 2012). Foi a partir dessas referências que fortalecemos nosso interesse em saber de que modo poderíamos ocupar aquele auditório para mover e compor.

Desenvolvemos procedimentos de escrita semanalmente, a partir de decisões coletivas, sempre com o compromisso de olhar o material produzido a cada semana para poder sugerir a etapa seguinte. No primeiro momento, pedimos que as alunas destacassem uma constelação de interesses, sugerindo que organizassem seus desejos do jeito que quisessem através de palavras chaves.

Logo nos primeiros encontros percebemos os pontos em comum nos textos apresentados pelas alunas, o que evidenciou uma reivindicação coletiva que orientou a temática central da nossa pesquisa artística nesse semestre. Todas as alunas apresentaram em suas constelações o desejo de possuírem mais objetos e roupas femininas. Elas não são proibidas de usar, mas a maioria delas não têm acesso a esses objetos.

Em relação à liberdade de exercer a identidade de gênero e feminilidade, essa cadeia oferece uma circunstância bem específica, que parece ser um ponto positivo

cos nas mais diversas camadas de poder. É a emissora pertencente ao Bispo Edir Macedo, dono da maior igreja evangélica do Brasil, a Universal do Reino de Deus.

22 Esse termo é citado por Amara Moira (2017) para se referir a condição da pessoa trans quando precisa se apresentar socialmente com o gênero que não se identifica.

23 Em linhas gerais, é o debate realizado nas artes para definir a tradução de um sistema de signo para um outro sistema semiótico.

24 Termo retirado de entrevista concedida pela diretora americana Anne Bogart para o site *The Theatre Times*. <https://thetheatretimes.com/conversation-anne-bogart-im-absolutely-certain-certainty-bad/>

25 Pesquisadora em Pós-Doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

26 Disciplina intitulada Procedimentos de escrita situada: *deslocamentos entre o espaço e a página*.

e diferencial dentro do contexto que encontramos em outras prisões do país.

Em entrevista com as lideranças trans dessa penitenciária, fomos informados que a maioria dessas mulheres preferem permanecer nesta unidade prisional. A penitenciária é considerada modelo, com as melhores condições para a comunidade LGBTQI+ no Rio, porque desde 2015²⁷ tem promovido um tratamento diferenciado, oferecendo acesso à hormonização, um diálogo aproximado com o diretor – que inclusive reuniu as noventa mulheres trans e travestis para uma consulta sobre o desejo de celas específicas para a comunidade²⁸–, e a possibilidade de exercerem suas identidades, podendo, inclusive, ter seu nome social respeitado.

É óbvio que há contradições, e o depoimento da liderança não abarca toda a complexidade que percebemos nas aulas. Nos encontros, já identificamos relatos de alunas que não estavam recebendo remédios por retaliação de algum agente. Ou, como já dito, dependendo do plantão, encontramos servidores pouco dispostos à manutenção do respeito e dos direitos básicos a essa população.

Trabalhamos com o intuito de desdobrar o debate sobre os Objetos Femininos, produzindo diversos procedimentos de escrita que pudessem nos levar a entender quais outras possibilidades de discussão poderiam surgir a partir dessa temática. Assim, propusemos que elas elaborassem um texto só com os nomes de produtos femininos e objetos de interesse, ou seja, todos aqueles que elas pudessem lembrar, ou simplesmente aqueles que tinham alguma relação com a história pessoal de cada uma delas. Aos poucos fomos percebendo como esse exercício desencadeou um debate sobre o processo de *montação* da mulher trans, abordando questões importantes sobre a *travestilidade*, hormonização e saúde dessas mulheres no processo de transição.

Começamos a organizar todas essas discussões e textos tendo como pano de fundo a inauguração de um salão de beleza. Essa ideia surgiu depois que lemos uma reportagem sobre a inauguração de um salão na Argentina, coordenado por um grupo de mulheres trans.²⁹ A partir desse novo estímulo, começamos a pensar em procedimentos que pudessem criar cada vez mais *deslocamentos*, ou seja, que estimulassem as alunas à produção de textos sobre personagens inventados.

No mesmo encontro em que elas discutiram sobre a importância desse salão na interrupção do ciclo da prostituição na vida daquelas mulheres trans e travestis, propusemos uma lista de relações possíveis entre algumas personagens inventadas por elas. Com papéis cortados e sorteados, apresentamos temas como: uma carta escrita pela dona do salão para uma mulher trans recém-contratada; uma carta de um admirador ou admiradora secreta para alguma funcionária do salão;

uma carta de uma funcionária do salão para um familiar onde pretende contar algum segredo. Esses são só alguns dos disparadores que motivaram a escrita nessa etapa. Seguindo essa mesma lógica, nos dias seguintes, produzimos escritas com temas como: *Como Montar uma Travesti? Estou indo no salão hoje, porque amanhã é um dia importante, O que está por trás da foto?* e *A história do meu nome social*.

A partir desse ponto, todo o processo de escrita levava em consideração o ambiente de um salão de beleza. A beleza se tornou um tema guarda-chuva para nossas produções. Como já dito, a escrita suscitou debates importantes sobre a condição dessas mulheres, seja no cárcere ou fora dele. Para a etapa do *O que está por trás da foto?* solicitamos uma autorização à Secretaria de Administração Penitenciária para que pudessemos realizar uma sessão de fotos e um mutirão de beleza e montagem. Desejávamos reproduzir algumas fotos de procedimentos estéticos dos anos 60, 70 e 80 escolhidas por elas como parte da nossa composição final, mas infelizmente tivemos nosso pedido negado.

Eu estava passando na Lapa com meu cabelo pranchado, começou a chover e meu cabelo encolheu. Então, resolvi fazer um pente quente, queria ficar com o cabelo igual da Maria Bethânia. Fiz o pente quente e meu cabelo ficou liso. Fiquei bonita. Eu só queria ficar com o cabelo igual de uma índia, já tenho a cor. Segui caminhando para Copacabana, lá encontrei um ator. Ele me parou e perguntou para onde eu ia, e disse que era para o posto 5. Ele me convidou para ir em uma balada, ele admirou meu cabelo e minha cor, cantamos juntos, curtimos muito a música eletrônica, e, no final da festa, fomos dormir em um motel. Quando acordei, ele pensou que eu fosse uma mulher. Falei para ele que era, mas também não era. Ele estranhou, mas eu já havia filmado e postado no Instagram (Larissinha, 2019).

Só recentemente soubemos que a construção de um salão de beleza exclusivo para as mulheres trans e travestis foi autorizado pelo diretor da penitenciária. Talvez nossa produção artística tenha sido o estopim para que essa pauta ficasse cada vez mais evidente. Não sabemos ao certo como essa influência aconteceu, mas consideramos um resultado importante, especialmente pela despretensão e limitação de intervenção do Projeto de Extensão na dinâmica da cadeia. É certo que nos últimos meses, além de marcarmos presença em nosso espaço de produção artística, reforçando a necessidade de atividades regulares para essa comunidade, nos engajamos na resolução de pequenos problemas: seja ajudando a quebrar a invisibilidade dessa comunidade para a escola, incluindo nomes na lista de matrícula, ou simplesmente parando para escutar as narrativas apresentadas por elas, podendo, inclusive, garantir a elas que estaremos

27 Em entrevista, a liderança trans destacou a mudança de tratamento na penitenciária em 2015. “Antes disso, eu levava tapa na cara e tinha o cabelo raspado” (Liderança, 2019).

28 Em entrevista, a liderança destacou a insatisfação da comunidade em ter uma cela exclusiva: “Se for para colocar todas juntas, coloca uma ambulância na porta, porque nós vamos nos matar. A gente tem marido” (Liderança, 2019).

29 <https://www.efe.com/efe/brasil/sociedade/primeiro-sal-o-de-beleza-trans-da-argentina-fecha-a-porta-para-prostitui/50000246-313551>

engajados em compor uma rede de apoio que as receberá depois do período de privação de liberdade; e usaremos o espaço da Universidade Pública para isso.

O processo ainda está em andamento e devemos apresentar uma cena/ performance nos próximos dias, onde organizamos trechos de *Como Montar uma Travesti*, encenando a inauguração do salão nomeado como *Zagner*, e também uma cena/performance de apresentação dos nomes sociais. Para esse processo final, as alunas compuseram uma paródia da música *Beijinho no Ombro*³⁰, onde está apresentada algumas das discussões acumuladas ao longo do ano de trabalho, e que será performada em um evento que reunirá a escola, alguns agentes e diretores, e outros internos.

O relato extenso dessa experiência comporá a

pesquisa de mestrado realizada por mim através do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, na UNIRIO, prevista para ser concluída em meados de 2020.

Posso não me encaixar no padrão de beleza, mas sei o meu lugar, e meu lugar é aqui no mundo igual a vocês. Não adianta tentar me ferir com palavras ou tentar me diminuir pela minha orientação sexual e gênero, pois opção é quando temos opções, e não optei em viver em um mundo de preconceito e de rejeição. Eu nasci assim. Eu cresci assim e pretendo morrer assim. Não julgue o caráter de alguém pelo que ela tem no meio das pernas, e sim pelas atitudes e o dia-dia, com respeito ao próximo. (Jeniffer, 2019)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Professora Marina Henriques Coutinho. Esta pesquisa é financiada com recursos da FAPERJ – Fundação de Amparo à Pesquisa

do Estado do Rio de Janeiro, no âmbito do edital Bolsa Mestrado Nota 10 – 2019.

REFERÊNCIAS

Barros, J. C. (2019). Com medo de ameaças, Jean Wyllys, do PSOL, desiste do mandato e abandona o Brasil. *Folha de São Paulo*. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/com-medo-de-ameacas-jean-wyllys-do-psol-desiste-de-mandato-e-deixa-o-brasil.shtml?origin=facebook#_="](https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/com-medo-de-ameacas-jean-wyllys-do-psol-desiste-de-mandato-e-deixa-o-brasil.shtml?origin=facebook#_=)

Bogart, A. (2017). A conversation with Anne Bogart: I'm absolutely certain that certainty is bad. *The Theatre Times*. Disponível em: <https://thetheatretimes.com/conversation-anne-bogart-im-absolutely-certain-certainty-bad/>

Da Silva, R. (2018). Disputa religiosa nos presídios interessa ao sistema e não aos detentos. *Rede Brasil Atual*. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/137/disputa-religiosa-nos-presidios-interessa-ao-sistema-e-nao-aos-detentos-diz-especialista>

Diniz, T. F. N. (1998). Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, 1(3), (pp. 313-338).

Fiche, N. R. (2009). *Teatro na Prisão: trajetórias individuais e perspectivas coletivas*. (Dissertação de mestrado não publicada). UNIRIO, Rio de Janeiro.

How to Get Out of the Cage: A Year with John Cage. Direção Frank Scheffer. EuroArts, 2012. 1DVD (144min).

Jeniffer. (2019). *Como Montar uma Travesti*. Produção Textual das Oficinas do Projeto de Extensão Teatro na Prisão. Não publicado.

Jesus, J. G. (2015). Introdução. In G. G. Ferreira, *Travestis e prisões: experiência social e mecanismos particulares de encarceramento no Brasil*. Brasil, Curitiba: Multideia.

Ker, J. (2018). Atriz trans que interpreta Jesus: 'Os seguranças que contrataram para nos defender queriam me bater'. *The Intercept*. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/08/08/atriz-trans-jesus/>

Larissinha. (2019). *Como Montar uma Travesti*. Produção Textual das Oficinas do Projeto de Extensão Teatro na Prisão. Não publicado.

Martín, M. (2017). Crivella veta no Rio a exposição Queermuseu, censurada em Porto Alegre. *El País*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353_975386.html

30 Música de Wallace Vianna e André Vieira gravada pela cantora de funk Valesca Popozuda. O funk foi indicado pelas próprias alunas, pois possuíam grande intimidade com a letra e melodia. Antes, utilizávamos a música como proposta de aquecimento a partir do ritmo do funk brasileiro. Mais tarde, as alunas sugeriram parodiar a música com passagens sobre o empoderamento trans. Trecho da paródia utilizado nos ensaios: *Beijinho no ombro, sou travesti com orgulho / Beijinho no ombro, nem venha com preconceito, não / Beijinho no ombro, do meu salto eu não desgrudo / Beijinho no ombro, só glamour e ostentação / Beijinho no ombro, esse salão vai ser tudo / Beijinho no ombro, tô louquinha pra inauguração / Beijinho no ombro, vou produzida no luxo / Beijinho no ombro, todas na harmonização*.

Miklos, M. (2017). A ideologia de gênero e 2018: a América latina ameaçada. *Mídia Ninja*. Disponível em: <https://midianinja.org/manoelamiklos/a-ideologia-de-genero-e-2018-a-america-latina-ameacada/>

Moira, A. (2017) *Vidas Trans* (pp. 9). Bauru, SP: Astral Cultural.

Ribeiro, D. (2017). *O que é: lugar de fala?* (pp. 86). Belo Horizonte, MG: Letramento / Justificando.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Sergio Costa Junior (Sergio Kauffmann) é um artista multidisciplinar. Formado em Licenciatura em Artes Cênicas pela UNIRIO/RJ e mestrando no Programa de

Sergio Costa Junior (Sergio Kauffmann) is a multidisciplinary artist. Graduated in Performing Arts Degree at UNIRIO / RJ and Master Degree student in the

Pós Graduação em Artes Cênicas nessa mesma instituição. É bolsista FAPERJ M-10 e colaborador do Projeto de Extensão Teatro na Prisão desde 2011.

Postgraduate Program in Performing Arts at this same institution. He is a FAPERJ M-10 Fellow and collaborator in the Theatre in Prison Project since 2011.

GÊNERO NA ARTE: LABORATÓRIOS DE ARTE COMUNITÁRIA PARA EMPODERAMENTO DE MULHERES EM CASAS DE ABRIGO

GENDER IN ART: COMMUNITY ART LABORATORIES FOR EMPOWERING WOMEN IN SHELTER HOUSES

AIDA RECHENA E TERESA VEIGA FURTADO

Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/UÉ), Portugal; Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (CeIED/ULHT); Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (CICS.NOVA/FCSH NOVA), Portugal

RESUMO

ABSTRACT

Segundo os dados do Governo de Portugal (2018), a violência doméstica teve mais de 32 mil ocorrências, com uma incidência de 78,4% nas vítimas do sexo feminino. Estes atos abusivos acontecem, maioritariamente, no foro privado, em relações de intimidade e familiares, sendo levados a cabo, sobretudo, por parceiros e ex-parceiros. Têm como pano de fundo um contexto social misógino, a nível estrutural e institucional, promotor da desigualdade e de estereótipos de género, em que a agressão às mulheres constitui um modo de controlo, intimidação, coação e exercício de poder sobre as mesmas. Tendo como vetores de orientação principais as Artes Visuais, a Museologia Social, as Teorias Feministas e os Estudos de Género, desenvolvemos com mulheres de casas de abrigo um projeto para a eliminação da violência de género, através de práticas artísticas comunitárias cuja expressão recorre a uma estética conectiva que é veículo de valores humanistas e igualitários no respeitante ao género. Estas práticas possuem uma natureza colaborativa,

participativa, inclusiva e os seus objetivos e processos são estabelecidos entre todas as agentes envolvidas de um modo não hierarquizado e dialógico, isto é, entre iguais. Num processo que consideramos experimental, utilizamos a arte comunitária como ferramenta para a promoção positiva da igualdade de género, através da capacitação, empoderamento e promoção duma consciência de género libertadora entre as mulheres vítimas de violência doméstica, dando voz e visibilidade às suas histórias de vida. De igual modo, procuramos sensibilizar a sociedade no respeitante ao problema da violência de género dando a conhecê-la através da arte realizada pelas pessoas que a sofreram de forma a mudar comportamentos e atitudes e a superar preconceitos e estereótipos tradicionais de género. O resultado deste projeto terá a forma de peças artísticas que serão amplamente divulgadas em plataformas digitais e museus e serão produzidos ferramentas e modelos para serem utilizados no combate à desigualdade de género.

According to data from the Government of Portugal (2018), domestic violence had more than 32 thousand occurrences, with an incidence of 78.4% in female victims. These abusive acts occur mainly in the private sphere, in intimate and family relationships, and are carried out mainly by partners and former partners. They have as background a misogynistic social context, at the structural and institutional level, promoter of inequality and gender stereotypes, in which the aggression to women constitutes a form of control, intimidation, coercion and, exercise of power over them. Having as main guiding principles the Visual Arts, Social Museology, Feminist Theories and Gender Studies, we developed with women from shelters a project for the elimination of gender violence, through community artistic practices whose expression resorts to a connective aesthetic that is a vehicle for humanist and egalitarian values regarding gender. These practices have a collaborative, participatory, inclusive nature, and their

objectives and processes are established among all the agents involved in a non-hierarchical, dialogical way, i.e., between equals. In a process that we consider experimental, we use community art as a tool for the positive promotion of gender equality, through capacitation, empowerment, and promotion of a liberating gender awareness among women victims of domestic violence, while giving voice and visibility to their life stories. In the same way, we seek to raise society's awareness of the problem of gender-based violence by making it known through the art performed by people who have suffered it in order to change behaviour and attitudes and overcome traditional gender stereotypes and prejudices. The result of this project will take the form of artistic pieces that will be widely disseminated in digital platforms and museums, and tools and models will be produced and used in the fight against gender inequality.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Arte Comunitária; Museologia Social; Violência de Género.
Community Art; Social Museology; Gender Violence.

ANTECEDENTES TEÓRICOS

Concebemos os “Laboratórios de Arte Comunitária para Empoderamento de Mulheres em Casas de Abrigo” acreditando que a Arte é um espaço propício ao desenvolvimento de ideias de vanguarda, algumas vezes mesmo antes de existirem condições favoráveis à sua disseminação no foro público e que a Arte é para todas e todos. O projeto organiza-se em Laboratórios práticos e experimentais, onde um grupo de mulheres vítimas de violência doméstica e de género, e a residir numa casa de abrigo, são envolvidas e motivadas para um processo de auto empoderamento pela arte comunitária e estética conectiva.

A violência de género e violência doméstica sobre as mulheres é uma realidade instalada em Portugal tendo-se atingido um número de femicídio verdadeiramente chocante nos últimos anos. De acordo com o *Relatório do Observatório das Mulheres Assassinadas (OMA)* da União das Mulheres Alternativa e Resposta (UMAR), de 1 de janeiro a 12 de novembro de 2019, o OMA registou um total de 28 femicídios em relações de intimidade e familiares no nosso país (UMAR, 2019).

Segundo os dados do Governo de Portugal (2018), no Relatório Anual de Segurança Interna de 2018, a violência doméstica teve mais de 32 mil ocorrências, com uma incidência de 78,4% nas vítimas do sexo feminino. Estes atos abusivos acontecem, maioritariamente, no foro privado, em relações de intimidade e familiares, sendo levados a cabo, sobretudo, por parceiros e ex-parceiros e têm como base a desigualdade e estereótipos de género.

Ao nível mundial, de acordo com um estudo da Organização das Nações Unidas (ONU), só em 2017 foram assassinadas 87.000 mulheres, sendo que, mais de metade delas, 50.000 (58%) foram mortas por parceiros íntimos ou outros membros da família. Isto significa que são mortas diariamente 137 mulheres em todo o mundo, por um membro da sua própria família (2019, p. 10).

Acresce ainda que a violência de género é considerada uma pandemia pela UN Women, a organização da ONU dedicada à igualdade de género e ao empoderamento das mulheres, salientando esta organização que 1 em 3 mulheres experienciam violência ao longo das suas vidas (UN Women, 2019).

A violência de género é um padrão particular de violência que se expande e reatualiza permanentemente à medida que o poder masculino é crescentemente ameaçado. Os homens continuam a dominar na maioria das esferas sociais e são, em geral, muito mais violentos em relação às mulheres do que o oposto, e tal violência é fundamentalmente direcionada para o controlo e continuada subordinação das mulheres. Esta pode ocorrer

em todos os espaços sociais e culturais, sendo construída tanto na esfera das interações quotidianas como nos contextos sociais mais amplos a um nível institucional (Lisboa, 2006).

Para o desenvolvimento deste projeto posicionamo-nos nas Artes Visuais e na Museologia Social, que cruzámos com as Teorias Feministas e Estudos de Género. Numa clara e intencional metodologia com recurso à inter e à transdisciplinaridade, associámos as Teorias Museológicas, concretamente as da Museologia Social, aos Estudos de Género e Feministas e às Artes Visuais. No respeitante a esta última, recorremos em particular à Arte Comunitária (Lacy, 1995) e à Estética Conectiva (Gablik, 1992), que nos fornecem o enquadramento para a investigação e ação prática e para a estratégia de comunicação.

O conceito de Género é fulcral para o nosso projeto, sendo entendido como a construção sociocultural das diversas e possíveis formas de ser pessoa, que por sua vez, toma múltiplas expressões e não se reduz meramente aos caracteres sexuais. As suas diversas manifestações, entre as quais a identidade de género, a expressão de género, a orientação sexual, os papéis de género, as características da personalidade, bem como competências e interesses pessoais são permanentemente construídas ao longo da vida.

As Teorias LGBTQI+ trouxeram para a reflexão a ideia da fluidez de género, ou seja, não somos apenas homens ou mulheres, entre estas categorias existe um sem número de possibilidades de identidades de género não binário. A pensadora Judith Butler advogou que o género é *performativo* e cada pessoa fá-lo constantemente através da aprendizagem e incorporação, mas também da recusa e rejeição de um conjunto de normas, valores e atributos morais que são permanentemente avaliados, negociados e lembrados socialmente tanto por agentes singulares como por instituições (Butler, 1990).

As teorias feministas têm ressaltado as desigualdades de género, principalmente entre homens e mulheres. As desigualdades de género referem-se às diferenças de estatuto, poder e prestígio entre mulheres e homens em vários contextos, não se conhecendo sociedade em que os homens não tenham, em certos aspetos da vida social, mais riqueza, maior estatuto e influência do que as mulheres. Muito está por alcançar no respeitante à igualdade de género e às assimetrias de poder que daí decorrem, nas diversas esferas da vida e em todas as partes do mundo.

Acresce ainda que, consideramos serem os laboratórios de género na arte devedores e herdeiros das práticas artísticas feministas comunitárias dos anos 1970.

Relativamente à genealogia da arte comunitária, a obra *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995), coordenado pela artista Suzanne Lacy, é uma obra fundamental para o entendimento da sua história. Segundo Lacy, nos anos 1970 as questões das mulheres estavam na ordem do dia e o movimento de arte feminista reivindicava os direitos das mulheres através de uma prática artística ativista assente no estribilho “O que é pessoal é político”, tendo estabelecido um conjunto de estratégias ativistas e critérios estéticos para a sua arte. A representação na arte das questões identitárias do foro do pessoal e íntimo das mulheres, constituía uma estratégia política para combater a desigualdade de género (Lacy, 1995, p. 27).

Este estribilho, consagrado como grito congregador da Segunda Vaga do feminismo, traduz a conceção de que a experiência pessoal é passível de análise em termos políticos e o reconhecimento do facto de o poder masculino ser exercido e reforçado através de instituições pessoais como o casamento, a educação das crianças e as práticas sexuais.

Nos anos 1970, as artistas e pensadoras feministas estavam preocupadas com questões relativas à eficácia de transmissão da sua mensagem a um público alargado de diferentes origens, classes e etnias. Para esse fim, adotaram processos de colaboração que valorizavam os aspetos relacionais da arte e o esclarecimento do público relativamente ao significado destas novas práticas artísticas. De igual modo, consideravam necessário, avaliar o impacto das obras na transformação e mudança da mentalidade das pessoas envolvidas na criação e do público (Lacy, 1995, p. 27).

Para a autora feminista Suzi Gablik, “A arte que está enraizada num Eu ‘que escuta’, mais do que num olho desencarnado desafia o pensamento isolacionista da nossa cultura porque se concentra não tanto nos indivíduos, mas na forma como eles interagem” (1992, p. 4).

Esta pensadora defende uma estética conectiva que é alcançada pelos artistas que usam a arte para incrementar a sua relação com a comunidade. Este tipo de estética busca a interligação dos artistas com os outros realizando-se plenamente não por via de monólogos, mas do diálogo, da conversa aberta e escutar atento dos outros.

ANTECEDENTES PRÁTICOS

Para chegarmos à conceção dos “Laboratórios de Arte Comunitária para Empoderamento de Mulheres em Casas de Abrigo”, percorremos um longo caminho caracterizado pela realização de projetos experimentais, que consideramos altamente bem-sucedidos, sob a designação *Género na Arte*.

Referimo-nos concretamente à exposição temporária *Género na Arte: Corpo, sexualidade, identidade, resistência* apresentada no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, entre outubro de 2017 e março de 2018.

A exposição teve a participação de 15 artistas portugueses que na sua produção abordam questões de

Este novo paradigma já não assenta na auto-afirmação do Eu, mas na busca da integração e também, frequentemente, no interesse em proporcionar a oportunidade a grupos excluídos de falarem directamente das suas próprias experiências (Gablik, 1992, p. 4).

Outro dos conceitos que nos é extremamente caro é o de *Herstory*. Este termo inglês foi cunhado pelo feminismo para designar a teorização e a documentação da experiência, da vida e da linguagem das mulheres. O uso irónico do termo em língua inglesa surge com a tomada de consciência do desajustamento entre a linguagem e a realidade a que esta se refere, nomeadamente no que diz respeito à omissão verificada relativamente ao papel desempenhado pelas mulheres como agentes sociais na História. O termo pretende, ainda, chamar a atenção para a censura existente na própria linguagem patriarcal ao evidenciar o uso do masculino como genérico – «History». Este processo de renomear implica o reconhecimento dos condicionamentos a que estão sujeitos tanto as mulheres como os homens, no que concerne à linguagem que usam e às próprias imagens que constroem sobre a realidade. O objetivo das historiadoras feministas é duplo: por um lado, pretendem dar às mulheres um lugar na História e, por outro, devolver a História às mulheres (Macedo, 2005, p. 96).

No respeitante à arte que aborda a violência contra as mulheres, desde os anos 1960 até aos nossos dias artistas de todo o mundo têm trabalhado esta temática nas suas obras, recorrendo a suportes diversos, desde a pintura e escultura à performance e instalação como, por exemplo, Yoko Ono, Ana Mendieta, Sanja Iveković, Adrian Piper, Nancy Spero, Jenny Holzer, Helena Almeida, Regina José Galindo, Teresa Margolles, Paula Rego, Nalini Malani, Priscila Rezende, Jaqueline Vasconcelos e o coletivo feminista congolês Le Groupe Amos. Algumas destas artistas, trabalharam colaborativamente, como é o caso das performances comunitárias sobre a violação e assassinato de mulheres em Los Angeles, EUA, de Leslie Labowitz, Suzanne Lacy, realizadas ao longo de um período de três semanas, *In Mourning and in Rage* (EUA, 1976), que envolveram cerca de oitenta mulheres (Robinson, 2001, p. 102).

género, feministas e LGBTQI+. Tratou-se duma exposição concebida como “espaço social de saber” e com uma curadoria colaborativa e de co-autoria partilhadas entre as duas curadoras (as signatárias deste texto) e as e os 15 artistas convidados/convidadas.

A complementar a exposição foi realizada a *Conferência Internacional Género na Arte de Países Lusófonos*, a 27-28.10.2017, que teve como objetivo principal debater de um modo transdisciplinar as questões de género no panorama artístico de países lusófonos, tendo sido criado um *website* para divulgar os seus conteúdos e eventos associados ao programa. Os resultados desta conferência estão publicados no número extra da Revista

Faces de Eva (2019), em 22 artigos de investigadores de 4 países de língua oficial portuguesa.

As 31 comunicações apresentadas na conferência pelas e pelos 37 palestrantes presentes, foram demonstrativas da versatilidade do conceito de Género nas várias áreas científicas, desde a arte, à museologia, história, antropologia, medicina e economia.

Outra vertente importante do projeto *Género na Arte* foi a chamada de trabalhos dirigida ao ensino artístico superior artístico, para a apresentação de formas e expressões artísticas de reflexão sobre a identidade, a diferença, a pertença social e a desigualdade de género. Participaram 45 alunas e alunos de 5 instituições de ensino superior de belas-artes, com trabalhos orientados pelos docentes das respetivas escolas.

Finalmente, no projeto *Género na Arte* foi lançada uma iniciativa designada *Conversas com Artistas* para, numa forma mais pessoal e direta, estas e estes se expressarem sobre a relação entre Género e Arte.

Como expansão do projeto *Género da Arte* para fora da academia e do espaço museal, realizámos a exposição temporária *Ramificações: Género na Arte por Jovens Artistas* uma exposição coletiva de estudantes e *alumni*

do Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais e da Licenciatura em Artes Plásticas e Multimédia do DAVD/EA/UÉ, na Biblioteca Municipal do Palácio Galveias, de 19.03-18.04.2019. Esta exposição deu voz a artistas ainda em formação universitária ou numa fase inicial da carreira artística, tendo sido integrada no Colóquio “Representações da Diversidade sexual e de Género na Arte, Literatura e media Ibéricos e Ibero-americanos”.

Por considerarmos que a divulgação, quer dos processos de investigação, quer das metodologias de trabalho, é fundamental para a disseminação do projeto, estivemos presentes com as comunicações *Museos, xénero e arte: metodoloxías e prácticas*, V Congreso Xéneros, Museos, Arte e Educación no Museo Provincial de Lugo, Espanha, a 17.03.2018; *Género na Arte. Ramificações de um projeto*, no âmbito do seminário “Queer? Narrativas LGBT em museus portugueses” no Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, a 08.05.2019 e *Género na Arte. Dos museus à academia de belas-artes: estudos de caso de investigação artística*, no encontro “Ciência’19 – Encontro com a Ciência e Tecnologia em Portugal”, no Centro de Congressos de Lisboa, a 09.07.2019.

LABORATÓRIOS DE GÉNERO NA ARTE

Às vezes quero fazer uma rosa e não consigo e agora com os olhos fechados consegui fazer. (...) Gostei muito porque uma pessoa esquece um bocadinho os problemas com os nossos desenhos, com a nossa imaginação. (...) Gostei muito, para mim é tudo novo, eu nunca fiz estas coisas e eu gostava de continuar (Mulheres Artistas de Casas de Abrigo, 2018/19).

Face à profunda desigualdade de género ao nível mundial, são várias as diretivas internacionais e nacionais, levadas a cabo por governos ou organizações intergovernamentais, para implementar e incrementar a igualdade de género, entre as quais destacamos: a prioridade de igualdade de géneros da UNESCO; a Estratégia Nacional para a Igualdade e a Não Discriminação 2018-2030 (ENIND); os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU nomeadamente o ODS.5 para a igualdade de género e o ODS.10 para a redução das desigualdades.

Conscientes destes problemas graves que afetam a vida de todas as pessoas, os *Laboratórios de Género na Arte* procuram contribuir para a mudança social. Na sua qualidade de processo em construção e de projeto experimental, caracterizam-se como:

- Uma metodologia de investigação-ação, significando isso uma adaptação contínua do projeto às necessidades do público alvo/participantes e uma leitura crítica permanente dos resultados parciais do projeto. Trata-se, efetivamente, de um projeto-processo, no sentido em que não conhecemos à partida o caminho a percorrer: esse percurso faz-se e refaz-se permanentemente, através de um método de trabalho próprio da arte comunitária, isto é, participativo,

cooperativo, colaborativo, inclusivo, integrador, de escuta ativa do Outro. A expressão estética destas práticas artísticas comunitárias é conectiva e veículo de valores humanistas e igualitários no respeitante ao género. Os seus objetivos e processos são estabelecidos entre todas as agentes envolvidas de um modo não hierarquizado e dialógico, por outras palavras, entre iguais. Recorre-se, igualmente, a uma metodologia de produção e avaliação qualitativa, quantitativa e interseccional, contínua e final;

- Um compromisso com os interesses da comunidade com o objetivo de alcançar o seu empoderamento e criar ferramentas e modelos para serem utilizados no combate à desigualdade de género. A Arte entendida como herança cultural, património coletivo e individual e expressão de identidades é utilizada com a finalidade de auxiliar as mulheres que sofrem desigualdades de género a criarem uma consciência de género libertadora e, igualmente, valorizar, capacitar e dar visibilidade aos seus problemas, contribuindo para a sua autonomia e fomentando a sua inclusão e participação plena na sociedade. Ao longo destas ações, pretende-se que sejam desenvolvidos valores, atitudes e princípios, novos processos de pensamento e de raciocínio opostos à violência promovendo relações saudáveis e não violentas;
- A sensibilização da sociedade para o problema da violência de género dando a conhecer, através da arte, as histórias de vida das mulheres que a sofrem. Contribuir para o incremento da análise crítica, da tolerância e solidariedade face à diferença, para superar preconceitos e estereótipos tradicionais

associados ao gênero e mudar comportamentos e atitudes. E, igualmente, levar à tomada de consciência das concepções estereotipadas e preconceituosas enquanto origem estrutural das desigualdades e da violência de gênero, sobretudo contra as mulheres e as raparigas, e da desvalorização do feminino. Esta estereotipagem continua a ter expressão na violência doméstica, nas diferenças de rendimentos entre homens e mulheres, nas dificuldades de acesso aos lugares de topo das mulheres, na conciliação entre a vida familiar e a vida profissional, nomeadamente, nas tarefas domésticas e no cuidar, e no reconhecimento e visibilidade, dadas ao contributo delas em todas as esferas sociais.

Operacionalmente, o projeto concretiza-se no desenvolvimento de oficinas criativas com Associações, que têm como propósito dar continuidade ao apoio e

acolhimento a vítimas de violência doméstica, entre as quais a ASM – Associação Ser Mulher, em Évora. Os laboratórios para sensibilização e criação de uma consciência de gênero, interiorização de uma vivência de cidadania plena e consciente, são realizados ao longo de sessões de criação artística que possibilitam às participantes o autoconhecimento, a auto-análise e a percepção do seu potencial individual como cidadãs e como mulheres. No âmbito deste projeto, são por vezes convidados artistas, como sucedeu no Laboratório *Figuração do Coração*, realizado com a colaboração de Jane Gilmore, artista com uma prática comprometida com questões sociais, com mulheres de uma casa de abrigo.

O resultado deste projeto toma a forma de ferramentas e modelos para serem utilizados no combate à desigualdade de gênero e de peças artísticas que serão amplamente divulgadas em plataformas digitais e museus (Fig. 1-4).



Figura 1. Laboratório *Figuração do Coração*, com mulheres de casa de abrigo e Jane Gilmore. O exercício proposto por Jane Gilmore consistia em com os olhos fechados, desenhar um coração sobre uma chapa de metal e pressionar com um lápis os contornos do desenho. Seguidamente, cobrir com tinta preta a chapa, esperar cerca de 15 min. e, limpar-se a tinta com um pano. 06.06.2018.



Figura 2. Laboratório *Figuração do Coração*, com Jane Gilmor. Secagem da chapa, já finalizada, pelas mulheres artistas da casa de abrigo. 06.06.2018.



Figura 3. Laboratório *Uma casa que seja nossa*. Imagem de trabalho realizado tendo como inspiração a própria história de vida. No reverso da folha pode ler-se: "Este é o meu sonho. Isto para mim transmite paz. Gostava de acabar assim, num sítio meu, sossegado. Viver do que eu fizesse". 19.10.2019.

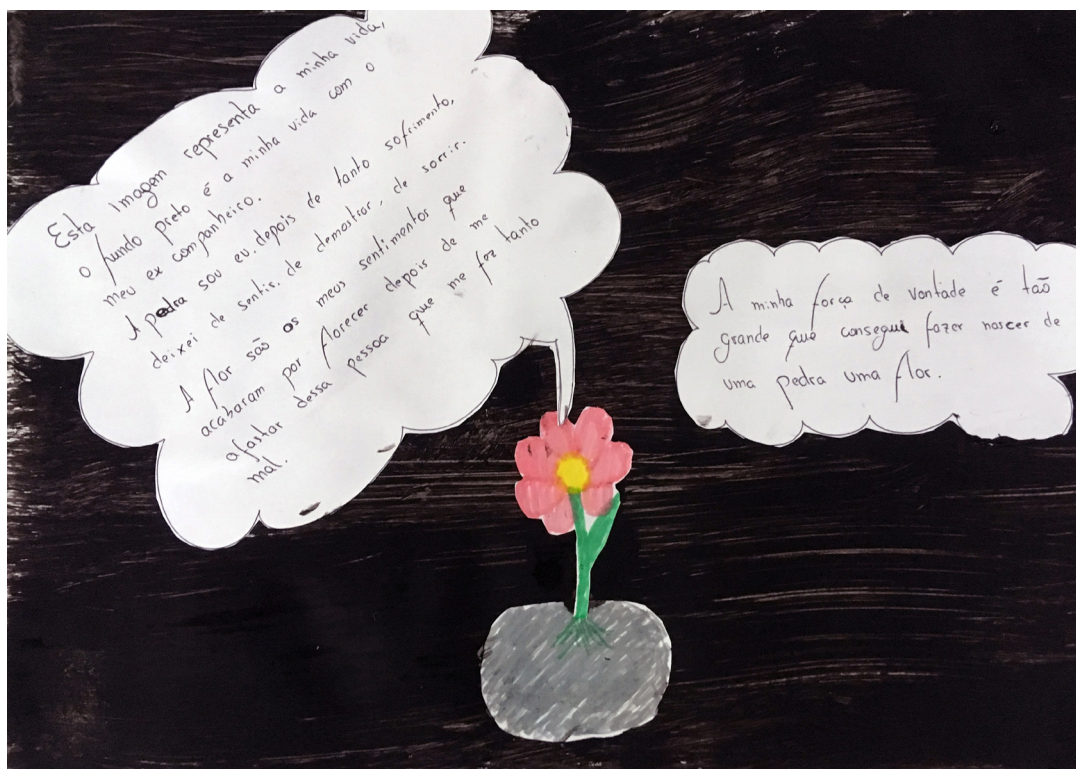


Figura 4. Laboratório *Uma casa que seja nossa*. Imagem de trabalho realizado tendo como inspiração a própria história de vida. 19.10.2019.

CONCLUSÕES

Ao longo deste projeto, ainda em curso, o comportamento das participantes tem vindo a evidenciar-se, refletindo a sua assimilação e compreensão relativamente à contextualização da violência doméstica e de género de que são vítimas, às desigualdades de género e aos direitos das mulheres. Acreditamos que os *Laboratórios Género na Arte* proporcionam vivências, partilhas e competências, que orientam as mulheres para o presente e para o futuro. Sendo um espaço de diálogo e de criação comunitária

onde se aprendem conteúdos fundamentais no respeitante à igualdade de género. É também um local de relações humanas, de construção de modelos, de reflexão e de partilha de *herstories*, vivências e experiências através de uma estética conectiva. Os Laboratórios são, nesse sentido, um centro para o exercício da cidadania e da arte enquanto direito das pessoas, onde se exercita a convivência democrática e dissemina uma cultura de paz e solidariedade no respeitante à igualdade de género.

REFERÊNCIAS

- Butler, J. (2008 [1990]). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Gablik, S. (1992). Connective Aesthetics. *American Art*, 6(2), 2-7. Disponível em www.jstor.org/stable/3109088
- Gilmor, J. (2019). *Jane Gilmor* (Website pessoal da artista). Disponível em <http://janegilmor.com>
- Governo de Portugal (2019). *Relatório Anual de Segurança Interna 2018*. Disponível em <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=ad5cfe37-0d52-412e-83fb-7f098448dba7>
- Lisboa, M. (coord.) (2006). *Prevenir ou remediar: Os custos sociais e económicos da violência contra as mulheres*. Lisboa: Edições Colibri.
- Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (Orgs.) (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.
- Organização das Nações Unidas (2019). *UNODC, Global Study on Homicide 2019*. Disponível em <https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/gsh/Booklet5.pdf>
- Robinson, H. (ed.) (2001). *Feminism – Art – Theory: An Anthology 1968-2000*. London: Blackwell Publishers.
- UMAR (2019). *OMA – Observatório de Mulheres Assassinadas da UMAR Relatório Preliminar (01.01 a 12.11.2019)*. Disponível em <http://www.umarfeminismos.org/images/stories/oma/Relat%C3%B3rioOMA2019.pdf>

UN Women (2013). *End violence against Women*.
Disponível em <https://www.unwomen.org/en/news/in-focus/end-violence-against-women/2013>

BIOGRAFIAS

SHORT BIOS

Aida Rechená é museóloga na Direção-Geral do Patrimônio Cultural afeta ao Museu Nacional Resistência e Liberdade e investigadora do CHAIA/UE e do CeiED/ULHT. Desde 2016, juntamente com Teresa Veiga Furtado, artista, docente do Departamento de Artes Visuais e

Aida Rechená is a museologist at the Direção-Geral do Patrimônio Cultural working at the National Museum of Resistance and Freedom, and a researcher for CHAIA/UE and CeiED/ULHT. Since 2016, together with Teresa Veiga Furtado, artist, professor of the Department of Visual Arts

Design da UE, e investigadora do CHAIA/UE e do CICS. NOVA, desenvolvem o projeto de investigação *Gênero na Arte*, atualmente focado na arte comunitária e museologia social, com mulheres vítimas de violência doméstica.

and Design of UÉ, and researcher of CHAIA/UE and CICS. NOVA, develop the research project Gender in Art, currently focused on community art and social museology, with women victims of domestic violence.

ESCRITAS EM COMUNIDADES NEGRAS: REVELANDO NARRATIVAS SUBTERRÂNEAS

WRITING IN BLACK PEOPLE COMMUNITIES: REVEALING SUBTERRANEAN NARRATIVES

KÁTIA LETÍCIA COSTA SANTOS

Universidade Federal da Bahia, Brasil

RESUMO

ABSTRACT

O registro das memórias de um povo, escrito pelas mulheres que, ao contar suas histórias vividas, revelam as complexidades relacionadas à questão racial e se constituem como mote para processos criativos em dramaturgias e cena. Centrado no Parque Florestal, uma comunidade negra e periférica localizada na Região Metropolitana de Salvador, na Bahia, este artigo apresenta o itinerário de uma, dentre quatro células de investigação, da pesquisa de Mestrado Acadêmico Vozes do Porvir – Narrativas Subterrâneas e Dramaturgias Latentes, vinculada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. A partir de uma prática que insere estas mulheres no rol da criação literária, transformando suas vidas em obras de arte, o conhecimento é produzido no âmbito comunitário, por mulheres que vivem distanciadas dos processos artísticos e educacionais, mas que são promotoras e guardiãs da cultura, da história e

The register of the memories of a people, written by women who, in telling their lived histories, reveal the complexities related to the racial question and constitute themselves as a theme for creative processes in dramaturgies and scene. Centered in the Parque Florestal, a black and peripheral community located in the Metropolitan Region of Salvador, Bahia, this article presents the itinerary of one, among four research cells, of the Academic Master's research Voices of Future – Subterranean Narratives and Latent Dramaturgies, linked to the Performing Arts Postgraduate Program of the Federal University of Bahia. Based on a practice that inserts these women in the list of literary creation, transforming their lives into works of art, knowledge is produced at the community level, by women who live far from artistic and educational processes, but who are promoters and guardians of the culture,

da memória do seu povo. Num percurso etnográfico, que propicia o diálogo entre a academia e os saberes populares, é possível compreender e refletir sobre linguagem, identidade, consciência e orgulho racial, resistência propondo a criação de novos imaginários sobre a comunidade negra e suas estratégias de fortalecimento comunitário e enfrentamento ao racismo. Referenciando-se na base epistemológica da Afrocentricidade, tendo o Mulherismo Afrikana e as ideologias Pan-Africanistas dialogando com as experiências dos povos negros, que são o centro da referida investigação, a linguagem transita entre a forma dissertativa, poética, literária, dramaturgical, numa narrativa de várias vozes que tem, na violência, o fio condutor. Assim, histórias se cruzam, revelando personagens intensas e conflituosas, numa interação entre ficção e realidade, fazendo emergir heroínas trágicas das guerras simbólicas travadas pela vida e pela existência.

history and memory of their people. In an ethnographic journey, which fosters dialogue between academia and popular knowledge, it is possible to understand and reflect on the racial implications in the community context, as well its strategies for community strengthening and confronting racism. Referring to the epistemological basis of Afrocentricity, with Afrikan Womanism and Pan-African ideologies dialoguing with the experiences of black people, who are the centre of this research, language transits between a dissertative, poetic, literary, dramaturgical form, in a narrative of various voices that has, in violence, the common thread. Thus, stories intersect, revealing intense and conflicting characters, in an interaction between fiction and reality, bringing out tragic heroines of symbolic wars fought for life and existence.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Escrita Narrativa; Dramaturgia Teatral; Comunidades Negras.
Narratives writing; Dramaturgy theatrical; Black communities.

ENTRE UTOPIAS E DISTOPIAS: HISTÓRIAS RECRIANDO O MUNDO

Escrever uma história é falar um pouco de si. Falar sobre si pode vir a ser reescrever a história de um povo, num determinado tempo, imortalizando existências, auto definindo-se e legitimando seu lugar e da sua comunidade na sociedade. Esta é a premissa que norteia a realização da pesquisa etnográfica de Mestrado Acadêmico, Vozes do Porvir – Narrativas Subterrâneas e Dramaturgias Latentes, vinculada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, que se debruça sobre as memórias e histórias de vida narradas e/ou escritas por mulheres de quatro comunidades negras e periféricas, sendo duas em Cabo Verde (Achada Grande Frente e Rabelados Espinho Branco), situadas na Ilha de Santiago, e duas no Brasil (Parque Florestal e Quilombo do Dandá), localizadas na Região Metropolitana de Salvador. A realização nestes territórios possibilita fazer análises comparativas que permitam traçar rotas, paralelos e o diálogo entre as culturas afro atlânticas, compreendendo o ethos de cada comunidade, os processos de formação das histórias vividas, assim como as contradições e convergências entre os povos negros na África e na sua diáspora, com toda a sua multiplicidade de modos de vida e práticas cotidianas.

A base teórica para construção deste percurso investigativo é a afrocentricidade, focada na centralidade do sujeito africano do continente e seus descendentes, na diáspora, sugerindo problematizar as questões históricas relacionadas aos povos negros para se compreender as implicações do racismo na contemporaneidade que perpassa, sobretudo, a desvalorização cultural e epistemológica. Os teóricos afrocêntricos têm se dedicado a produzir conhecimentos de relevância para o desenvolvimento da raça, ao possibilitar o entendimento do mundo para os negros a partir de valores africanos, sendo relevante considerar, neste contexto, a perspectiva de Mulherista Afrikana Nah Dove, quando esta se ancora na Teoria dos Berços, do historiador senegalês Cheikh Anta Diop para aludir sobre conflitos culturais na história das civilizações. Nas palavras de Dove:

(...) ele argumenta que dois berços distintos de civilização – o berço sul é a África, e o berço do norte é a Europa, criaram os modos de estruturas sociais quase antitéticas entre si. África, onde a humanidade se iniciou, produziu sociedades matriarcais. Com o tempo, a migração dos povos para o clima do norte produziu sociedades patriarcais centradas no sexo masculino. (...) Muito simplesmente, ele atribui matriarcado para um estilo de vida agrária em um clima de abundância e patriarcado às tradições nômades decorrentes de ambientes agressivos. O conceito de matriarcado destaca o aspecto da complementaridade na relação feminino-masculino ou a natureza do feminino e masculino em todas as formas de vida, que é entendida como não hierárquica. (Dove, 1998, p. 7).

Os conflitos culturais apontados por Dove possibilitam direcionar as reflexões sobre como eles se reverberam na construção de pensamentos e ações dos povos negros contemporâneos, que se moldaram a partir dos parâmetros do colonizador. Ora, como um povo que foi capturado, escravizado e expatriado por aproximadamente 400 anos sairia ileso a este processo tão degradante e violento? Como este povo poderia manter sua cultura, identidade e valores intactos, se foi sujeitado a viver sob o prisma do sistema de dominação colonial patriarcal?

Ainda no tocante à Afrocentricidade, o paradigma do Mulherismo Afrikana traz significativas contribuições ao promover o diálogo sobre a dinâmica das mulheres pretas pelo viés racial. Este parte do entendimento de que a situação dos territórios negros, assim como as reverberações dos sistemas de opressão sobre estes corpos e subjetividades são definidas, em primeira instância, pela raça, acentuam-se quando se considera classe e requerem compreensões mais aprofundadas e menos polarizadas, quando se trata de gênero. As questões raciais, à frente das de gênero tampouco pretendem negar o sexismo que está, também, nas comunidades negras, todavia, considera-se que

Enquanto mulheres de todas as orientações étnicas compartilham a infeliz semelhança da subjugação feminina, é ingênuo, para não dizer o mínimo, sugerir que esse tipo de opressão fosse a preocupação principal de todas as mulheres, particularmente as de cor". (Weems, 2019, p. 13).

Quando se fala em povos e comunidades negras no Brasil, inúmeros são os problemas relacionados à opressão sobre as existências dos sujeitos que as constituem, principalmente no respeito aos saberes e conhecimentos, a valorização da vida, o pleno acesso aos direitos educacionais, artísticos, culturais, econômicos e sociais. Com efeito, os sintomas desta subtração de direitos pode ser observada numa breve compilação de dados estatísticos, registrados no Atlas da Violência (IPEA) (2019), segundo o qual, em 2017, 75% das vítimas de homicídios foram indivíduos negros¹; 91,8% das vítimas é homem e 55,0% com idade entre 15 e 29 anos.

As mulheres desenvolvem um papel fundamental diante desta realidade, com suas histórias implicadas na luta pela raça, que é a luta pela sobrevivência, pela dignidade e suas vidas estão, inegavelmente, comprometidas na relação com os filhos, irmãos, pais e companheiros, que engrossam estas estatísticas. O reencontro com os valores ancestrais africanos, defendido pelo Mulherismo Afrikana, propicia atribuir centralidade à mulher negra, ao reconhecer que, dadas as realidades, suas práxis são potentes, articuladoras e estruturantes no âmbito das suas famílias e comunidades.

A ação comunitária não anseia, no entanto, defender

1 A taxa de homicídios por 100 mil negros foi de 43,1, ao passo que a taxa de não negros (brancos, amarelos e indígenas) foi de 16,0; o padrão de vitimização por raça/cor, que indica superioridade dos homicídios entre os homens e mulheres negro(a)s (pretos e pardos), em relação a homens e mulheres não negros, chegando a 73,1% para homens e de 63,4% para as mulheres negras.

a ideia de que mulheres negras de comunidades sejam Mulheristas Afrikanas ou se definam a partir deste modelo ideológico, o que seria uma incoerência, ao reconhecer que trata-se de um movimento da academia, espaço não vivenciado pelas mulheres com as quais a pesquisa produz sua epistemologia de modo prático. Contudo, é imprescindível possibilitar um diálogo mais representativo destas vivências, no âmbito do ambiente acadêmico que, historicamente, adota o modelo ocidental como definidor das práticas de vida, como se estas fossem universais e homogêneas.

Neste sentido, o Mulherismo Afrikana sugere, ainda, que não se deve adotar uma agenda de base branca se essa agenda não condiz com a realidade das mulheres negras e não foi pensada levando em consideração as questões relacionadas a essas mulheres, visto que “a raça branca tem um problema de mulher porque as mulheres eram oprimidas. Os negros têm um problema de homem e mulher, porque os homens negros são tão oprimidos quanto suas mulheres” (Weems, 2019, p. 17). E, ainda:

Claramente a mulher Afrikana não tinha, e nem tem agora nenhuma reivindicação exclusiva sobre a luta de direitos igual à parte da sua contraparte masculina. Homens e mulheres Afrikanas são e devem ser aliados lutando desde os tempos da escravidão por direitos sociais, econômicos e políticos iguais aos de outros seres humanos no mundo (Weems, 2019, p. 14).

Dadas as devidas considerações pertinentes para se contextualizar as circunstâncias ideológicas deste artigo e considerando as profundas contradições, contrasensos e desigualdades nos limites da raça, retomo a escrita para a experiência em uma das comunidades citadas anteriormente, o Parque Florestal, no município de Camaçari, na Bahia. Daqui em diante apresentarei um breve relato sobre a oficina de escrita, intitulada Narrativas Subterrâneas – O Parque Florestal na rota da liberdade, realizada em novembro de 2019.

O Parque Florestal é um bairro da periferia, que iniciou sua formação nos fins dos anos 70, na ocasião da implantação de um complexo industrial na região, o Polo Petroquímico de Camaçari, que atraiu trabalhadores para suas imediações, invadindo terrenos em busca

de emprego. Há anos vem lutando pela melhoria da qualidade de vida, especialmente na atuação da Escola Comunitária do Parque Florestal que, em 27 anos, elevou os índices educacionais da comunidade, antes disso, majoritariamente de analfabetos. As mulheres idealizaram este movimento pela educação, lideraram a construção da referida escola (que foi por meio de mutirão) e estão como frente de luta para preservação até hoje.

No Parque Florestal, bairro que conheço muito bem por ter vivido nele maior parte da minha vida, assim como é regra nas comunidades negras e pobres do Brasil, a violência e o tráfico de drogas registram números alarmantes. Os dados estatísticos elencados acima falam muito sobre as pessoas que ali vivem. A violência, neste sentido, é um fio que conduz a escrita, num cruzamento de histórias – minha e das mulheres participantes deste projeto que surge pela esperança de intervir positivamente e criar outras possibilidades de estar no mundo, novas sensibilidades, olhares mais afetuosos e colaborar com a pacificação deste território.

Diante de vidas tão aviltadas, como pode ser possível para estas mulheres criarem auto imagens positivas, manterem-se conectadas com sua força e se reconhecer potência perante sua comunidade? Busco respostas na cosmovisão africana, ao identificar na Orixá Oxum, um arquétipo que possibilita uma analogia na representação de vida destas mulheres. Oxum é a deusa das águas doces, da fertilidade, da beleza, representada por uma mulher com vestes douradas, com um Abebé (espelho) em uma das mãos, admirando a própria beleza. Este espelho oferece a simbologia da conexão com a consciência, onde se reflete profundamente a si mesma ao se olhar e poder voltar para dentro. Assim, mais do que tê-las como objeto de estudo e análise, a prática ansiou por se conectar verdadeiramente com estas mulheres, possibilitando a elas a experimentação da arte, da literatura, da criação e a vivência dos fenômenos do sensível para abrandar as dores cotidianas, fortalecer o eu individual e, consequentemente, as lutas coletivas. Este pode ser um caminho para se incutir a ideia de união integrada à dimensão do afeto, da sensibilidade, do amor, tendo suas histórias revividas ao serem contadas e acessadas pela memória, constituindo-se tema para textos, representações, poéticas e contemplação do belo.

EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA: HISTÓRIAS PESSOAIS PRODUZINDO LINGUAGENS, TEXTOS, SIMBOLISMOS E REPRESENTAÇÕES

A escrita narrativa como registro da historicidade do povo negro, na perspectiva de ser contada e protagonizada por quem a vive, se propõe a ser um processo de investigação do potencial da escrita biográfica para visibilizar histórias de vida, buscando transcender o sentido de realidade e fazê-las encontrarem-se com os simbolismos e poéticas dramaturgias e cênicas, a fim de serem revistas, recontadas, reafirmadas e, mais do que tudo, honradas. Assim, seguindo um ciclo que passa pela

formação, criação e fruição, suas vidas se transformam em obra de arte, resultante do seguinte percurso: 1) oficina de escrita narrativa; 2) edição e publicação de obra literária autoral e inédita advinda dessas narrativas; 3) criação de dramaturgia a partir das narrativas 4) apresentação de obra cênica.

Este percurso possibilita, ainda, a inserção destas mulheres no rol da literatura, como novas leitoras e novas escritoras. Isto se torna relevante quando se reflete

sobre os índices de analfabetismo e/ou analfabetismo funcional e as dificuldades na organização e produção textual escrita deste segmento da sociedade. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2019), a taxa de analfabetismo da população negra com 25 anos ou mais é de 9,1%. Os dados apontam, ainda, que apenas 40,3% deste segmento, concluiu o ensino médio.²

A oficina foi realizada com seis mulheres, com idades entre 37 e 65 anos e apenas duas delas tem o nível médio completo. Quando a produção literária e teatral se debruça sobre estas escritas, considerando suas vozes que, para além das normas e padrões dominantes, distanciamos de suas realidades, criam suas próprias dinâmicas discursivas, podemos refletir sobre os limites da comunicação, da linguagem, seus sujeitos e seu caráter enunciativo. O filósofo afrocêntrico norte americano, Molefi Kete Asante, quando discorre sobre a linguagem como lugar de libertação e de reivindicação da identidade, reforça a perspectiva de valorização das retóricas dos povos negros, sua insubmissão e sua subversão diante das normativas cultas da língua, como potentes criadoras de discursos e códigos estéticos. De acordo com Asante:

Toda linguagem é epistêmica. Nossa linguagem provê nosso entendimento de nossa realidade. Uma linguagem revolucionária não pode ser hermética; não pode servir para confundir. Cabe aos críticos a tarefa de clarificar a linguagem pública sempre que acreditem que ela pode solucionar questões. Nós ganhamos conhecimentos através da ciência e da retórica; eles são sistemas paralelos de epistemologia. Retórica é arte e arte é um modo de conhecer tanto quanto ciência. (Asante, 2014, p. 54)

Neste sentido, inserir estas narrativas como porta-vozes de uma dada realidade e estas mulheres como produtoras de conhecimentos em dramaturgia teatral promove reflexões sobre que tipo de vozes são representadas nas artes e tidas como potentes pela dinâmica sociocultural, ao mesmo tempo em que, dialogar com a academia e “formar novos protagonistas do discurso acadêmico significa desafiar o monopólio do poder de delimitação dos

campos de conhecimento exercitado desde sempre por uma elite minoritária. Assim, abrem-se perspectivas de inovação e criatividade” (Nascimento, 2009, p. 28).

Partindo de interpretações e leituras de que a dramaturgia traz, em sua essência, a capacidade de distanciar as questões humanas da ideia de realidade, criando elementos ficcionais para que, pelo distanciamento, os seres humanos possam olhar e refletir sobre si, seus conflitos e complexidades, assim como as relações estabelecidas, seus modos de estar no mundo, a expressão dos seus mitos, fatos históricos, heróis, mártires, e toda essa miscelânea da existência e do desenvolvimento das sociedades, faço uma indagação: de que humanidade estamos falando?

A dramaturgia clássica – o que se estende aos conhecimentos produzidos pela ciência moderna, se propõe a ser universal e, por isso, as questões raciais, quando são abordadas, o são de maneira equivocada e superficial, com personagens que comumente transitam entre o ridículo e o tipo, sem aprofundamentos no seu caráter psicológico, conferindo-lhes uma não-humanidade. Esta é uma construção histórica e pode ser identificada a partir da pesquisa da escritora brasileira Miriam Garcia Mendes que, ao retratar a personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1888) conclui que:

(...) o fato de ser negro e escravo, portanto, condição racial e social por si mesmas degradantes, colocava o indivíduo em situação de extrema inferioridade dentro de uma sociedade branca, na qual, certamente, não lhe seria fácil tornar-se um objeto estético, segundo os padrões convencionais; isto é, a rigor, ele não devia chamar atenção do artista sobre sua humilde pessoa. (Mendes, 1982, p. 21)

Subverter esta máxima, propondo um renascimento à comunidade negra nas artes, considerar os discursos, a retórica, a estética, a história vivida, permite que estas mulheres transcendam a condição de sujeito comum, para o protagonismo de uma obra de arte – e isto de forma tridimensional, visto que permite que elas sejam autoras, personagens e público da obra cênica apresentada.

VOZES DO PORVIR – NARRATIVAS SUBTERRÂNEAS E DRAMATURGIAS LATENTES

Volto à sabedoria africana e, pela mitologia do Sankofa³ me guio, num sentido metafórico de retornar ao lugar onde vivi durante 22 anos, o Parque Florestal, para tentar ouvir as vozes que gritam no vazio de existências quase invisíveis, meras estatísticas e, com isso, criar narrativas mais felizes e vislumbrar o porvir.

Naquela comunidade, onde eu testemunhei ser um lugar pacífico, com o passar do tempo foi se tornando tão

hostil, a ponto de me assustar, primeiro, com a proliferação do consumo de drogas e, depois, com amigos sendo assassinados, com jovens matando uns aos outros e o bairro se transformando numa rota de sangue e dor. Testemunhei, também, as mulheres sempre como a força de sustentação destas famílias, o que me ensinou muito sobre resignação, luta e coragem, mas a comunidade foi ficando cada dia mais violenta e não suporta

2 Ambos os indicadores, porém, permaneceram aquém dos observados na população branca, cuja taxa de analfabetismo era 3,9%, e a proporção de pessoas com pelo menos o ensino médio completo era 55,8%, considerando os mesmos grupos etários mencionados, em 2018.

3 O Sankofa que é um Adinka (símbolo que compõe o conjunto de ideogramas da escrita e da filosofia dos povos Akan, originários de Gana), representado por um pássaro que tem a cabeça voltada para a cauda e significa “nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou atrás”.

permanecer depois que, no meio do fogo cruzado, um bebê foi assassinado por um jovem que eu vi nascer. À época, eu escrevi (com nomes fictícios):

Ouvii-se o primeiro tiro, seguido de mais tantos outros. Stefhany levou um, na cabeça. Um horror. No chão, uma mulher e um bebezinho. Nino subiu na moto e fugiu. Os vizinhos se aglomeraram, se horrorizaram, chamaram os socorristas, chamaram a polícia. Quando o atendimento chegou, a mãe estava desfigurada, mas a menina ainda se manteve viva por mais algumas horas. Um bebê! Um bebê se transformou numa história triste a ser contada e uma mulher que era mais uma, das tantas histórias tristes nesse mundo de mulher. Esse bebê, também mulher, provavelmente estava na fase de aprender a balbuciar as primeiras palavras e se remexer sorridente ao ouvir a voz da mãe. Aquela mãe poderia se esforçar muito para proporcionar, à sua filha, experiências melhores do que as dela. Essa poderia ter sido uma família. E essa família poderia ter sido uma bela história, mas belas histórias não são tão comuns em famílias como essas. (K.L.C. Santos comunicação pessoal, 08 de setembro de 2015)

Eu pensei que ali não seria mais lugar para mim, e parti. Mas os laços continuaram e, assim, eu tive notícias de outras tantas histórias de violência serem corriqueiras e quando me percebi uma artista, totalmente distante daquela realidade, me perguntei: onde estão meus irmãos? Não demorou para que os ventos soprassem uma mensagem chegou a mim, num momento em que eu estava prestes a voltar, mas ainda com muitas dúvidas e receios:

Há uma voz de ninguém que diz algo. Essa voz se esconde toda vez que procuro. Daí eu volto para minha vida diária e quando me esqueço do mundo exterior, ela reaparece contado segredos.

Ela — Voz e vez. Toda palavra que não foi dita é uma oportunidade.

Eu — O que não é dito é também invisível?

Ela — Até que alguém cavoucando a terra encontre uma pedra preciosa.

Eu — Seria justo eu suavizar a dureza da terra e afogá-la com água?

Ela — Somente se for com suor e lágrimas.

Assim, sem despedidas, ela se afastou de mim. Outra vez, teimoso que sou, indaguei sobre essa indelicadeza do cotidiano, sua resposta foi como um golpe para sucumbir às vaidades:

— Narrar a dor vivida é como cura terapêutica, mas quando se cria narrativa de cura coletiva, algo maior pode acontecer. Forças imprescindíveis para a realização entram em ação. Nossa avó tecelã costurar nossos rabiscos inacabados, a menina brincar com uma lã e será fio condutor das definições. E tu, mulher, estará a tessitura do projeto que agasalhou tanta gente injustiçada. Por isso, mulher, trate de respirar e se alimentar bem. (D.S. Silva comunicação pessoal, 28 de maio de 2018)

Eu respirei, me alimentei e fui me reencontrar com elas. Se a arte me transformou, poderia transformá-las

também. Então, criaremos nossas dores. A oficina se sucedeu em 10 encontros, durante duas semanas, cada um com 3 horas de duração. Em tese, uma oficina de escrita criativa para que mulheres negras que não vivenciaram plenamente os espaços educacionais, pudessem escrever suas histórias de vida, produzir conhecimento em literatura e teatro e contribuir com uma pesquisa de Mestrado Acadêmico. Na prática, o encontro consigo, o autoconhecimento, a liberação de memórias dolorosas, a expressão do eu, o fortalecimento de vínculos.

Metodologia simples, num misto de técnica e intuição. À medida que os dias iam se passando e as narrativas se revelando, eu fui conhecendo o grupo e fazendo propostas que pudessem ser mais eficazes e potentes de acordo à realidade delas. Assim, a criatividade imperou na proposição de um método de estímulos que transitou desde a escrita livre e despreziosa, para dar liberdade e segurança (já que não são escritoras e não frequentaram a escola por muito tempo), até estímulos advindos de representações imagéticas, notícias, trechos de livros, fotos pessoais, sonoridades, exercícios teatrais, mensagens corporais. Tudo isso passível de se gerar memórias, imagens e serem transcritas em palavras, sem preocupações com ortografia e gramática.

Assim, as histórias foram brotando e elas foram desabrochando, num movimento bonito de se ver. A vida, tal como ela é, foi tornando-se matéria para recriação de realidades através da expressão, da criação. E eu, tecelã, nessa tessitura me encontrei com:

Helba Melo, 50 anos, vendedora de catálogos e babá. Um dos seus filhos foi assassinado aos 19 anos e o outro levou muitos tiros, mas está vivo. Seu ex-marido também foi assassinado.

Claudia Batista, 47 anos, operadora de caixa desempregada, organiza passeios na comunidade e distribui sopas. Certo dia, antes de sair para o trabalho, preparou um macarrão para o filho, mas ele não tocou no prato porque foi preso antes do almoço;

Ivoneide dos Santos, 46 anos, ajudante de cozinha desempregada, é chamada de santa pelas amigas. Sai, sempre nas madrugadas, para as filas dos postos de saúde em busca de vagas para consultas e exames para os vizinhos idosos;

Marilene Paraguassu, 52 anos, ajudante de cozinha sem emprego fixo. Seu sobrinho foi uma das vítimas fatais numa noite fatídica em que todos estavam em frente de casa e homens chegaram atirando;

Elenita Barbosa, 65 anos, aposentada. Ensinou o marido a escrever, para que ele conseguisse uma promoção no trabalho. Ela ainda não sabe como desviou de uma bala que ele disparou na cabeça dela. Acredita que foi Deus.

Natália Ramos, 37 anos, dona de casa, tem atrofia muscular e dificuldade de locomoção, o que não a impediu de ser a única da família a visitar o irmão quando ele foi parar num presídio de segurança máxima. Esse irmão foi um dos assassinos do bebê que citei pouco antes. Na saída da delegacia, encontrou a irmã da vítima. Elas eram amigas.

Nossas histórias se cruzaram neste ponto. O motivo pelo qual saí, encontrando-se com o motivo pelo qual voltei. Escrevi, à época do acontecido, sobre esta mulher,

a irmã da vítima, pela cena que avistei ao sair para comprar pão:

Os bêbados tomavam sua cachaça domingueira naquele mesmo banco de sempre, de frente para onde havia um punhado de areia cor de sangue. Eles dançavam reggae há uma distância de cinco metros. Era uma imagem dura, que parecia acontecer em câmera lenta, quase congelada, e foi ganhando movimento quando surgiu, subindo a ladeira, uma mulher preta, gorda, alta. Seus olhos estavam inchados e o corpo, pesado. Ela tinha caixas de remédios nas mãos. Parente das vítimas, era a única afetada, diante dos vizinhos que, sequer, olhavam nos seus olhos. Ela era invisível e solitária. Caminhava desorientada, como se clamasse para que alguém ali colasse teu coração ao dela por alguns minutos, respirasse junto e aliviasse a dor que sentia. (K.L.C. Santos comunicação pessoal, 08 de setembro de 2015)

Pedi, então, que elas escrevessem sobre memórias semelhantes, foi quando surgiu o relato da morte do rapaz que matou o bebê. Ele foi assassinado há seis meses:

Eu estava participando do grupo de senhoras na igreja pela primeira vez. No meio de um louvor, minha colega me chamou e falou que meu irmão havia tomado três tiros. Corri para o hospital me mostrei o tempo todo forte. Por dentro eu estava destruída, mas por fora meu semblante não mudou. Eu não quis ir reconhecer o corpo, mas minha amiga fez por mim e me disse que ele estava enrolado numa capa de sofá preta, que era minha. (N. S. Ramos comunicação pessoal, 05 de novembro de 2019)

As narrativas foram nascendo, não sem dificuldades, mas em passos contínuos, um pouco mais a cada dia, cada uma no seu ritmo, do jeito que pudesse ser. Apresentei a literatura, para que compreendessem o que estávamos produzindo ali. De modo simples, sem pressões, elas conheceram os gêneros narrativos: novelas, romances, epopeias, contos, crônicas. Para exemplificar, a obra de Carolina Maria de Jesus. Uma referência, inspiração.

Diante da proposta de se reconhecer diferente, uma estratégia foi de apresentar-lhes estímulos visuais positivos, para se trabalhar a imaginação e a criatividade. Imagens que contrastavam com o que se representa, especialmente nos noticiários. Fotos de pessoas negras sorrindo, em momentos de lazer, casais pretos se amando, crianças brincando, contemplando a natureza, bem sucedidas, felizes. O belo era o que importava. Ver boas possibilidades associadas à cor da pele. As narrativas surgiram no acesso às memórias felizes, aos bons momentos da vida. Sim, eles existem e são substância para não parar de caminhar.

Uma mulher maravilhosa, guerreira lutadora. Trabalha de segunda a sábado e só tem os domingos para se divertir. Foi para a praia toda trabalhada na beleza, mas no caminho percebeu que esqueceu a flor para enfeitar o cabelo. Voltou com sede, querendo se refrescar. Pediu uma caipirosca e ficou lá, tomando sol. Olhou para frente e avistou um

rapaz. Olhou para ele e deu um sorriso, porque ela estava lá mesmo para paquerar. (C. R. B. Oliveira comunicação pessoal, 06 de novembro de 2019)

Essas mulheres não demonstravam afeto. Ele se expressava no jeito cuidadoso, no ato de sempre oferecer água, por exemplo, mas nunca um abraço ou um cumprimento mais de perto. Realizamos o exercício de conexão com o olhar, para que se encontrassem verdadeiramente, umas com as outras. Depois, se tocar, como se estivessem banhando um bebê, com cuidado, zelo e amor. Por fim, escrever, narrar a experiência.

Eu estava sendo olhada, encarada. Foi olho no olho. Me senti nua porque eu estava olhando uma pessoa que convivi por mais de vinte anos e a gente nunca tinha se olhado. Parecia que eu estava vendo ela pela primeira vez. (M. J. Paraguassu comunicação pessoal, 07 de novembro de 2019)

Se olhar a outra era tão difícil, imagina olhar a si mesmas. O espelho era importante, mas foi difícil acessá-las dessa forma. Então, se ver pelo olhar do outro e lembrar de quem se é, foi a estratégia para a valorização pessoal. Receberam uma poética escrita para elas.

Eu sou uma fonte abundante de vida. Sou a guerreira mansa como a correnteza do rio, que contorna silenciosamente os obstáculos. Minha revolução é estar viva e fazer, dos meus, seres vivos nesse obituário mundo. Eu sou a riqueza divina, abundância, prosperidade. Eu sou amor. (K. L. C. Santos comunicação pessoal, 07 de novembro de 2019)

Elas se sentiram envaidecidas, encantadas. Mas, ainda assim, se reconhecendo como ser coletivo e, não, individual. Em uma das narrativas que emergiram, ao invés do “eu sou”, relatou-se um “eu fiz”.

Fui comprar banana da terra no mercado e lá tinha um saco cheio de batatas para ser jogado no lixo. Eu pedi para levar e a dona do mercado me deu. Pedi aos meninos para me ajudar a carregar e, quando cheguei em casa, lavamos tudo e chamei os vizinhos para distribuir. Eram batatas enormes, bonitas e eles jogam fora por preguiça de separar. Poucas não prestavam. Todo mundo se alimentou delas, ninguém ficou com fome. (I. Santos comunicação pessoal, 07 de novembro de 2019)

O método seguiu se construindo, dessa vez aprofundando mais a conexão, reconhecendo a dimensão espiritual do corpo, que é capaz de revelar muitas histórias. Incentivo ao autocuidado. No encontro do deleite, elas receberam massagem relaxante com óleo essencial de Patchouli para sentir o corpo vivo, o toque no coração ao som das águas, o vibrar ao toque do tambor. Sentir, sentir-se.

Foi tudo muito mágico e, ao mesmo tempo, um pouco estranho pois eu nunca tinha sentido essa sensação. Em tão pouco tempo me senti leve, livre, solta. Parecia estar em outro lugar. A música tranquila me deixou muito calma,

era tão suave... As palavras ditas ao meu ouvido fizeram eu me sentir assim, incrível. Palavras que eu nunca ouvi na minha vida. Como podemos nos sentir assim com um simples toque e algumas palavras? Estou maravilhada, sentindo uma paz de espírito que não sei explicar, só sei que é muito bom e queria que não acabasse nunca. (H. C. B. A. Melo comunicação pessoal, 14 de novembro de 2019)

A oficina de escrita finalizou, primeiro estágio do ciclo. As narrativas confirmaram a hipótese de que, pela história individual, poderia se reconhecer as histórias de todo um grupo, essas que nós conhecemos sem identificação cotidianamente através das notícias. Existem seres humanos por detrás delas.

Nesse momento, estamos na segunda fase, que é a edição dos textos e organização da publicação, que

será lançada em março de 2020, com atrizes em cena, representando as histórias escritas. Por se tratar de um processo em andamento, não há análises e conclusões tão contundentes sobre a cerne da questão proposta: a de reinventar-se, se perceber, se reconhecer potente através da arte. Porém, de antemão, afirmo que no último encontro elas me abraçaram afetuosamente, choraram, falaram como se sentiam. Estavam desejosas de ir mais adiante. Uma decidiu que faria um curso de recepcionista, porque sonha trabalhar numa clínica. Outra resolveu que faria um curso de artesanato, para poder arejar a cabeça. Outra que se alimentaria melhor. Outra se sentiu bonita. Isso é bom. Isso é história, a nossa história. Em março elas darão autógrafos, são as escritoras, de um livro que cabe tanta beleza e tanta dor.

AGRADECIMENTOS

Este documento é financiado com recursos da FAPESB – Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia.

REFERÊNCIAS

Asante, M. K. (2014). Afrocentricidade – A teoria da mudança social. Trad.

Ana Monteiro Ferreira, Ama Mizani e Ana Lúcia. Afrocentricity International, Inc.

Dove, N. Mulherisma Africana: uma teoria afrocentrada. Tradução de Wellington Agudá Jornal de Estudos Negros, Vol. 28, Nº 5, Maio de 1998 (pp. 515-59). Sage Publications, Inc.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). (2019). Desigualdades sociais por raça no Brasil. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). (2019). Atlas da Violência 2019. (p.p 49, 69, 70). Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/190605_atlas_da_violencia_2019.pdf

Mendes, M. G. (1982). *A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática.

Nascimento, E.L. (Org). (2009). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro.

Weems, C. H. Trad. Wanessa de Souza (2019). *Mulherismo Afrikana*. Medu Neter Livros.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Kátia Letícia é Mestranda em Artes Cênicas pelo PPGAC – UFBA e graduada em Comunicação Social pela UNIME. Atua no cenário cultural como atriz, produtora e gestora de projetos comunitários. Pesquisa dramaturgia e é

Kátia Letícia is a Master Student in Scenic Arts by PPGAC – UFBA and graduated in Social Communication by UNIME. She participates in the cultural scenario as an actress, producer and community projects manager.

autora do projeto Narrativas Subterrâneas e co-autora de Um Paraíso para Eva, ambos atuantes com escritas de mulheres não acadêmicas.

She researches dramaturgy and she is the author of the Project Narrativas Subterrâneas and co-author of the project Um Paraíso para Eva, both dealing with the writing of non academic women.

AVANÇAMOS JUNTOS – UM PROGRAMA DE INTERCÂMBIO SOBRE TEATRO NAS PRISÕES ENTRE TRÊS UNIVERSIDADES

WE MOVE FORWARD TOGETHER – A PRISON THEATRE EXCHANGE PROGRAM AMONG THREE UNIVERSITIES

ASHLEY LUCAS, NATÁLIA FICHE E VICENTE CONCILIO

University of Michigan, USA; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil; Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

RESUMO

ABSTRACT

Este artigo¹ examina as influências de um programa de intercâmbio contínuo e de longo prazo, envolvendo três programas de teatro em prisões situados em universidades nos Estados Unidos e Brasil. Desde o início do programa de intercâmbio, em 2013, houve nove visitas internacionais de estudantes e professores que viajaram para universidades e prisões dos países uns dos outros. Essas viagens permitiram níveis de intercâmbio significativos

This article examines the influences of a long-term, ongoing exchange program involving three prison theatre programs based at universities in the United States and Brazil. Since the exchange program's inception in 2013, there have been nine international visits between students and faculty at the universities traveling to one another's nations, universities, and prisons. These trips have enabled meaningful and continuously evolving

e em constante evolução entre professores, alunos e participantes de workshops atualmente e anteriormente encarcerados. Cada um desses três programas mudou a maneira como realiza seu programa, como resultado direto de suas interações com seus colegas. Apesar das diferenças significativas nos sistemas de justiça criminal de cada país, essa troca revela muitos pontos em comum em nossas estratégias e nos obstáculos que enfrentamos.

levels of exchange amongst faculty, students, and currently and formerly incarcerated workshop participants. Each of these three programs has changed how it does its core programming, as a direct result of its interactions with its counterparts. Despite significant differences in the country's criminal justice systems, this exchange reveals many commonalities in our strategies and the obstacles we face.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Teatro; Prisão; Intercâmbio.

Theatre; Prison; International Exchange.

Em um teatro no campus da Universidade de Michigan (UM), docentes e estudantes de três universidades fazem jogos teatrais em inglês e português. Passamos quatro horas apresentando jogos, músicas e exercícios uns aos outros que usamos para construir vínculos e abrir oportunidades para o crescimento criativo. Esse momento de troca, em março de 2018, ocorreu como parte de um intercâmbio entre programas que fazem teatro em prisões, enquanto grupos de duas universidades brasileiras

– a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UniRio) e a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) – estavam visitando Michigan. Poucos meses depois, em maio e junho de 2018, um grupo de estudantes de Michigan viajou para Florianópolis e Rio de Janeiro para continuar nossas colaborações.

Nossos programas se assemelham muito nas missões para construir uma comunidade além dos muros da prisão. O intercâmbio começou em 2013, e seguimos

¹ Texto originalmente publicado em inglês na Prison Journal, revista americana dedicada a estudos prisionais na edição de setembro de 2019, com o título We Move Forward Together: A Prison Theatre Exchange Program Among Three Universities in the United States and Brazil.

comprometidos em continuar nosso trabalho em conjunto num futuro próximo. Como diretores desses programas universitários de teatro em prisões – Ashley Lucas, do PCAP – Prison Creative Arts Project, da UM; Natália Fiche,

do Teatro na Prisão na UniRio, e Vicente Concílio, do Teatro no Presídio Feminino de Florianópolis da UDESC – escrevemos este artigo para contar a história de nossos programas e do intercâmbio entre eles.

A HISTÓRIA DO PCAP NA UNIVERSIDADE DE MICHIGAN

Nossa história começa dentro da única prisão feminina de Michigan. Em 1977, um grupo de mulheres encarceradas do estado de Michigan ganhou uma ação coletiva chamada Glover contra Johnson, na qual o tribunal decidiu que o Departamento de Correções de Michigan não havia provido acesso equitativo das mulheres à educação superior, dentro da prisão. Como resultado de mais de uma década de descumprimento contínuo desse acesso, o tribunal nomeou o Dr. Richard Meisler, professor da UM, em 1987, para elaborar e administrar programas educacionais que ofereceriam às mulheres oportunidades iguais às que os homens possuíam. Meisler instituiu um sistema de procurações para ajudar as mulheres encarceradas a estudar. Mulheres encarceradas poderiam se candidatar à admissão na universidade por correio, e aquelas que fossem aceitas seriam acompanhadas por um estudante de graduação que concordasse em se encontrar com a apenada, na prisão, uma vez por semana.

Uma aluna chamada Liz Boner tornou-se procuradora de Mary Glover (hoje Mary Heinen McPherson). Em 1990, Boner e Glover decidiram se matricular no curso de Teatro para Mudança Social do Professor Buzz Alexander, no qual os alunos promoviam oficinas de teatro em comunidades fora do campus. Alexander e Boner iniciaram uma oficina de teatro com Glover e outras mulheres na Unidade Correccional Florence Crane. Eles se nomearam “Trupe de Teatro *Sisters Within*”.

Essa experiência comoveu tanto Alexander que ele desejou que mais estudantes e pessoas presas pudessem, juntos, compartilhar da troca intelectual e criativa de se engajar na prática artística. Ele começou a estruturar suas aulas na universidade para formar alunos para ministrar oficinas de teatro e de escrita criativa em prisões. Janie Paul, professora da universidade e, mais tarde, esposa de Alexander – desenvolveu um curso de formação de estudantes para ministrar oficinas de artes plásticas. Em 1995, Alexander, Paul e seus alunos decidiram que precisavam formar uma organização universitária; nasceu oficialmente o PCAP – *Prison Creative Arts Project*.

No decorrer dos vinte anos que se seguiram, o PCAP se transformou na maior organização de artes em prisão do mundo. No ano letivo de 2018-2019, o programa

incluiu seis aulas na universidade, ministradas por quatro professores, e enviou semanalmente cerca de oitenta estudantes para unidades carcerárias para conduzirem oficinas. Atualmente, o PCAP oferece atividade artística para adultos em todas as vinte e seis prisões estatais e uma prisão federal em Michigan, em duas instalações para jovens e em uma comunidade de habitação pública.

A prática de teatro tem sido central para o trabalho da PCAP desde o momento de sua fundação. Como toda a programação está vinculada ao calendário acadêmico da universidade, nossas oficinas ocorrem a cada semestre. Facilitadores e participantes reúnem-se uma vez por semana, durante uma hora e meia até duas horas, para desenvolver conjuntamente uma apresentação para a comemoração de encerramento da oficina, no final do semestre. Nossos facilitadores geralmente não são especialistas na forma de arte que estão lecionando, e não levam um currículo para as prisões. Nós os treinamos para manter o trabalho em movimento, e para preparar o grupo para uma celebração final com o público.

Muitas vezes, os participantes têm mais experiência em determinada forma de arte do que nossos facilitadores e fazemos o melhor para honrar e reconhecer essa competência. Também tentamos dar o máximo de autonomia aos participantes da oficina, incentivando-os a serem a força motriz por trás do assunto e das formas de nosso engajamento artístico. Como as pessoas presas perdem a maior parte das possibilidades de tomar decisões sobre suas vidas, consideramos parte de nossa missão devolver a liberdade nas nossas oficinas.

Em janeiro de 2013, quando Alexander se preparava para sua aposentaria, a UM contratou a professora de teatro Ashley Lucas para se tornar Diretora do PCAP. Lucas criou duas disciplinas do PCAP usando a pedagogia do teatro em seus núcleos – o Projeto Redenção e a matéria Teatro e Encarceramento. Esta última serve como pré-requisito para o Programa de Intercâmbio do PCAP com o Brasil – uma aula de estudos no exterior na qual os estudantes da UM recebem créditos através do Departamento de Teatro e Drama por seu trabalho com parceiros nas universidades brasileiras.

TEATRO NA PRISÃO NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)

Fundado pelas professoras Natália Fiche e Maria de Lourdes Naylor Rocha, esse projeto teve início em junho de 1997, quando o professor Paul Heritage, da Universidade de Londres, era bolsista da Fundação de

Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Heritage se envolveu com a Escola de Teatro da UniRio, a convite dos programas de Pedagogia de Teatro e Direção. Impressionada com o impacto do trabalho de

Heritage durante sua bolsa no Brasil, a equipe da UniRio decidiu continuar o projeto como atividade de extensão, no Departamento de Atuação da UniRio. Cada oficina nas prisões é precedida por aulas na UniRio, ministradas pelos instrutores (alunos e professores), composta por exercícios que serão oferecidos posteriormente aos participantes encarcerados. Oficinas de capacitação ministradas pelo Centro de Teatro do Oprimido, por professores de outras universidades e outros profissionais de teatro complementam a formação dos alunos envolvidos em nosso programa.

O trabalho nas prisões não têm interesse em conhecer os crimes cometidos pelos participantes. O único foco é o teatro. O trabalho com uma comunidade tão oprimida

e marginalizada cumpre uma função humanizadora para os universitários, proporcionando-lhes maior consciência cidadã. Trabalhar com pessoas de origens completamente diferentes, sob as mesmas condições, para trocas interpessoais, cultiva uma generosidade mútua entre os estudantes-atores e os estudantes-presidiários. Isso revela o potencial artístico de ambos os grupos e problematiza a dinâmica do ensino e da aprendizagem. O exercício da expressão através do teatro desperta o desejo de reinventar-se e de criar saídas possíveis das existências enclausuradas para a libertação de si mesmos. O intercâmbio com o PCAP amplia essas fronteiras, à medida que esse trabalho avança em outros contextos.

AS ORIGENS E OS PRIMEIROS ANOS DO INTERCÂMBIO COM O BRASIL

Em janeiro de 2013, Lucas recebeu um convite para se reunir com um professor de teatro brasileiro. Renato Icarahy, chefe do Departamento de Direção da UniRio, viajou a Ann Arbor para estabelecer as bases de um programa de intercâmbio entre o departamento de teatro de sua universidade com a UM. Nessa reunião, Lucas concordou em levar estudantes da UM ao Brasil por várias semanas, pelos próximos três anos.

Em 2013, Lucas e três estudantes da graduação passaram duas semanas no Rio. Icarahy os apresentou a muitos professores e alunos, e colaborações significativas começaram a surgir entre o PCAP, o Teatro na Prisão e outros programas de extensão da UniRio.

Embora o Teatro na Prisão e o PCAP compartilhem desafios semelhantes no trabalho dentro das prisões, o programa de intercâmbio possibilitou um compartilhamento e troca de jogos teatrais, abordagens pedagógicas e discussões sobre como fazer teatro em comunidades fora do campus universitário, entre todos esses programas.

O nível de prática e influência artística que esses programas tiveram uns sobre os outros se aprofundou e se expandiu ao longo dos anos. Vicente Concilio, falou em uma conferência sobre teatro prisional realizada pela UniRio em 2015. Ele e Lucas rapidamente criaram vínculos, e ele a convidou para trazer seu grupo para visitar a Udesc.

TEATRO NO PRESÍDIO FEMININO DE FLORIANÓPOLIS, DA UDESC

Em 2008, Vicente Concilio publicou um livro chamado *Teatro e Prisão: Dilemas da Liberdade Artística*, que nasceu de uma pesquisa que envolveu um levantamento bibliográfico da história do teatro prisional na cidade de São Paulo. O livro foi publicado no mesmo ano em que ele se mudou para Florianópolis, a capital do estado de Santa Catarina. Lá começou sua carreira como professor no Departamento de Artes Cênicas da Udesc.

Sua primeira tentativa de fazer uma oficina de teatro na prisão foi em 2009, no Presídio Feminino de Florianópolis, que durou apenas três meses. No ano seguinte, em 2010, a mesma prisão permitiu que uma estudante, Karine de Oliveira Cupertino, trabalhando sob a supervisão do professor Concilio, realizasse uma oficina.

Em meados de 2016, professores da FAED – Centro de Ciências Humanas e de Educação da UDESC começaram a movimentar a Universidade para que ela oferecesse o vestibular dentro de prisões, com a intenção de trazer estudantes encarcerados para a Universidade. Concilio e o corpo docente envolvido neste programa organizaram

o 1º Seminário Internacional de Educação Artística e Prisional², realizado em maio de 2017, que incluiu Lucas como palestrante.

A pedido de Concilio, o Gerente de Educação e Trabalho do Departamento de Administração Penitenciária (DEAP) autorizou a retomada das aulas de teatro na mesma prisão onde Concilio enfrentou tantas barreiras dez anos antes – o Presídio Feminino de Florianópolis. Essa solicitação provavelmente foi aprovada devido ao impacto das palestras realizadas por Fiche e Lucas, que discutiram as conquistas de seus programas e demonstraram o potencial do teatro em servir como ferramenta de ressocialização.

Assim, em agosto de 2017, começaram as aulas ministradas pelo próprio professor. O primeiro semestre da oficina de teatro foi extremamente difícil, pois a prisão foi submetida à supervisão federal devido à superlotação. A unidade contava com um número excessivo de mulheres, muito acima de sua capacidade máxima – 200 presas em um lugar que deveria abrigar menos de 100 pessoas. Por

2 Mais informações no site do evento: <https://siaep2017.wixsite.com/siaep2017> (consulta em 06/04/2018).

isso, havia a constante transferência de mulheres, o que afetou a continuidade do trabalho. No entanto, o trabalho continuou até ao final do ano e ao longo de 2018.

Naquele ano, Concílio foi convidado para desenvolver e apresentar uma pequena performance com o grupo de teatro, que foi apresentado na 2ª Mostra Laboral do Sistema Prisional, um importante evento para a gestão carcerária no Brasil, pois reúne os responsáveis pela educação e trabalho nas prisões. A performance foi chamada

de *Vulsh*, referência a um jogo apresentado por Lucas em uma visita que ela fez àquela prisão em maio de 2018.

A possibilidade de deixar a prisão para se apresentar na frente de um público externo foi uma experiência emocionante para as integrantes do grupo de teatro. Para elas, a apresentação simbolizou a valorização de seus esforços, a realização de algo que começou despretensiosamente, mas que lhes deu reconhecimento entre as outras reeducandas e os agentes.

LUCAS REFLETE SOBRE COMO O INTERCÂMBIO DESENVOLVEU O PCAP

Nossas viagens ao Brasil e nossas trocas com esses programas extraordinários na UniRio e na UDESC adicionaram uma nova dimensão a todo o trabalho que fazemos no PCAP. A oportunidade de viajar atraiu novos estudantes para o programa que, de outra forma, nunca teriam ouvido falar do PCAP, trazendo-os, portanto, para o trabalho que fazemos nas prisões de Michigan.

Muitos participantes do PCAP relatam que suas experiências no Brasil os ajudaram a entender melhor as lutas pela justiça social e as prisões em um sentido mais amplo. Silvina Yi, que atuou como assistente do PCAP nos intercâmbios de 2016 e 2017, observou: “O intercâmbio ajudou a pôr em xeque muitas das suposições sobre o que constitui o encarceramento e levou a uma reflexão sobre liberdade em diferentes países. O que permanece o mesmo, apesar do contexto, é o esforço sistêmico para corroer a humanidade daqueles que estão encarcerados” (Silvina Yi, comunicação pessoal, junho de 2017).

Nesse intercâmbio, os estudantes do PCAP frequentemente comentam sobre as diferenças e as semelhanças em como fazemos trabalhos de teatro nas prisões de Michigan e como nossos colegas o fazem no Brasil. O processo para entrar nas prisões brasileiras parece menos rigoroso, mas atrasos burocráticos e lembretes arbitrários da autoridade da administração penitenciária parecem os mesmos. Nós vemos menos agentes penitenciários dentro das prisões brasileiras e não nos sentimos tão monitorados ou censurados como acontece nas instalações de Michigan, porém frequentemente encontramos um guarda segurando um grande rifle automático à porta das prisões brasileiras, o que não é comum em Michigan.

Os espaços nos quais trabalhamos em Michigan tendem a ser pequenos e menos que ideais para nossas oficinas. Nossas prisões estão superlotadas, mas os administradores das prisões americanas tendem a ver uma sala cheia de voluntários e pessoas encarceradas como uma ameaça à segurança. Como visitantes das unidades, não sentimos o extremo desconforto que os que vivem nas prisões de Michigan têm que suportar devido à superlotação. Nós, de Michigan, passamos boa parte do nosso tempo no Brasil surpresos com o quanto nossos colegas da UniRio e da UDESC realizam com tão pouco apoio de suas universidades.

Pessoas encarceradas em prisões brasileiras têm maior liberdade de movimentação durante as oficinas de teatro. Em Michigan, nós somos autorizados a apenas

trocar apertos de mão no início e no final das oficinas, mas qualquer contato físico é proibido. No Brasil, mesmo ao conhecer as pessoas pela primeira vez, todos se abraçam e se beijam na bochecha. Os estudantes do PCAP sentem essa liberdade do toque físico muito intensamente, pois viram a devastação emocional causada pela falta de um toque gentil nas prisões estadunidenses. Ao longo dos anos de intercâmbio, muitos dos meus alunos choraram abertamente quando discutimos como é podermos nos abraçar no final de uma oficina de teatro na prisão, sem divisões que indiquem quem está cumprindo pena e quem vai sair da unidade ao final da aula.

Nós choramos muito no Brasil, assim como nossos colegas quando vêm a Michigan para nos visitar. Todos nós que participamos do intercâmbio utilizamos o teatro para construir comunidades significativas que unem o mundo privilegiado da universidade a algumas das pessoas mais oprimidas de nossas nações. Quando nos encontramos, percebemos que somos pessoas parecidas, aliadas na luta, amigos que entendem a natureza muito particular desse trabalho difícil e estranho que fazemos. Assim, a experiência de fazer teatro juntos, no sistema prisional de outro país, frequentemente libera emoções que tivemos que conter no contexto de nosso próprio trabalho. Um dia, um dos meus estudantes afro-americanos caiu em lágrimas no pátio da UniRio enquanto nós discutíamos a oficina que acabávamos de visitar em uma prisão. Em meio às lágrimas, ela me perguntou como poderia ser que tantos negros sejam pobres, oprimidos e aprisionados. Essa troca nos faz ver as lutas e sofrimentos uns dos outros e ao fazê-lo também reconhecemos a profunda tristeza e alegria de nossas próprias vidas e trabalhos que não tínhamos visto com a mesma clareza.

Outros estudantes do PCAP ganharam uma nova perspectiva e aprofundaram sua compreensão do controle carcerário pelo mundo. Hannah Agnew, atual presidente do Comitê Executivo do PCAP, trabalha com as *Sisters Within*. Ao refletir sobre o que aprendeu no Brasil, ela escreveu em seu diário de viagem:

Nas prisões femininas, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, vi mulheres usarem formas criativas de se expressar, no teatro, para abordar suas experiências com abuso, a separação de seus filhos e famílias e as disparidades de gênero que enfrentavam tanto dentro quanto fora das prisões... Através das oficinas nas prisões femininas no

Brasil, esse intercâmbio me permitiu ver que, globalmente, as populações prisionais oprimidas mantêm maneiras incrivelmente criativas de desafiar as restrições sociais impostas a elas. (H. Agnew, diário de trabalho, junho de 2018)

Agnew e muitos outros facilitadores do PCAP retornaram às prisões de Michigan para compartilhar a formação, os exercícios de teatro e as experiências que ganharam no Brasil.

Os professores e alunos da UniRio e UDESC visitaram nossas oficinas em unidades, e aqueles que vivem dentro das prisões os recebem com muita alegria e entusiasmo. Significa muito para as pessoas encarceradas se sentirem conectadas ao mundo, e raramente encontram viajantes de outros países. A maioria das pessoas nas prisões de Michigan nunca ouviu a língua portuguesa ser falada, e perceber que podemos nos comunicar com o teatro mesmo quando não falamos os idiomas uns dos outros também

pode proporcionar uma sensação de empoderamento.

Egressos do sistema que permanecem no PCAP passam o tempo com nossos colegas do Brasil quando eles vêm a Michigan, e surgem conexões significativas, especialmente quando organizamos eventos especiais em que nossos visitantes brasileiros frequentam com outros membros da comunidade do PCAP. Mary Heinen McPherson, Coordenadora do Projeto, comentou: “Uma das noites mais sagradas da minha vida foi compartilhada com nossos amigos brasileiros (...). Ganhamos ingressos para assistir ao *Nederlands Dans Theatre*, nos sentamos como um só grupo em espírito, história e amor, enquanto assistimos os dançarinos (...).” (M.H. McPherson, comunicação pessoal, maio de 2018). Esse senso de profunda conexão um com o outro – uma união de nossos espíritos em nossa apreciação da arte e daqueles que a realizam – retorna para nós novamente, ao longo de cada ponto de contato no intercâmbio.

FICHE REFLETE SOBRE COMO O INTERCÂMBIO INFLUENCIA O PROJETO DA UNIRIO

Em primeiro lugar, sem dúvida, viajar por quinze horas e chegar em um lugar com linguagem, arquitetura, comida, pessoas, costumes, clima e uma infinidade de coisas diferentes é uma sensação única para todos os envolvidos no intercâmbio. Os estudantes da UniRio dizem que essa experiência os fez sentir que o mundo é muito maior do que eles imaginaram. Ao mesmo tempo, torna-os conscientes de que existem outras pessoas compartilhando os mesmos ideais que os deles, buscando melhorar as vidas daqueles que são excluídos ou menos privilegiados, devido às mais diversas circunstâncias, trazendo amor e sorrisos para aqueles que deles necessitam e oferecendo educação e respeito. Esse sentimento de que compartilhamos propostas artísticas similares com pessoas em outro país fortalece nosso trabalho.

Para muitos de nossos estudantes, esta troca lhes oferece sua primeira oportunidade de viajar para o exterior e visitar Ann Arbor, uma pequena cidade universitária onde tudo gira em torno da UM, é uma experiência única.

Quando fomos da universidade para as prisões, também experimentamos diferenças estruturais e culturais. Percebemos que os sistemas prisionais das nossas nações têm muitos problemas semelhantes, como a superlotação. O processo para entrar nas prisões era extremamente rigoroso. Mulheres e homens entravam separadamente e passávamos por um longo processo de revista. Tiramos nossos sapatos e meias e mostramos os pés. Cada um recebeu um dispositivo com um botão que

emite um alarme em caso de emergências, e no início, ficamos com muito medo de acioná-los acidentalmente.

Na sala de aula, os estudantes encarcerados estavam esperando. Que milagres o teatro pode nos proporcionar! Nós estávamos alheios ao fato de que éramos vigiados por uma câmera ou rastreados por monitores. Como no Brasil ou em qualquer lugar do mundo, foi assim que aconteceu em Michigan; o teatro nos permite separar o nosso sentimento de aprisionamento.

Uma semelhança entre as prisões estadunidenses e brasileiras é que a grande maioria dos detidos são negros e latinos. Em universidades de elite, há poucos negros; nas prisões, há muitos. Na primeira prisão em que entramos, a oficina tinha aproximadamente treze pessoas negras e duas latinas, e essa proporção se repetia em outras unidades.

Esse intercâmbio nos levou a lançar um olhar diferente sobre nosso próprio projeto e a compreender suas qualidades fundamentais. Vemos novas possibilidades de ação em nosso próprio contexto social e político. Sem dúvida, nosso relacionamento com a UM e com a UDESC oferece uma oportunidade única, uma troca valiosa e uma inspiração para melhorar. Nós emergimos dessa troca com duas fortes crenças: uma na natureza libertadora da arte, que pode ser um sopro de vida e um alívio da rigidez e isolamento da prisão e a crença de que transpor muros – através de quaisquer diferenças – é o caminho para evoluir como sociedade.

CONCÍLIO REFLETE SOBRE RESISTÊNCIA NO TEATRO NO PRESÍDIO FEMININO DE FLORIANÓPOLIS

Desde o início das oficinas de teatro no Presídio Feminino de Florianópolis, muitas dificuldades forçaram uma série

de mudanças em relação aos nossos planos iniciais. Esses problemas não estavam na administração da prisão

ou nos agentes, como acontece tantas vezes; o problema é que a prisão está passando por uma longa reforma que deveria ser concluída em maio de 2019. A reforma expandirá a prisão para ter capacidade para abrigar cerca de 200 mulheres. Atualmente, tem espaço para sessenta.

Se, por um lado, o número de desventuras que podem ocorrer em um processo artístico dentro de uma prisão pode parecer desanimador, por outro é nosso meio de justificar a presença na prisão. Eu gosto de pensar que, por um período, a prisão foi para mim a encarnação contemporânea da Hidra, a figura mitológica monstruosa que tinha a capacidade de se regenerar a cada golpe que sofria, e toda vez que sua cabeça era cortada, duas nasciam em seu lugar. Sentia-me assim diante da quantidade de problemas que ocorreriam em todas as aulas, e isso gerava um enorme desânimo.

Mas persisti e passei a imaginar o oposto; talvez o teatro fossem a Hidra. As aulas de teatro sobreviveram aos problemas de acesso à unidade, aos desafios impostos pelas surpreendentes rotinas das prisões, às dúvidas apresentadas pelos policiais e prisioneiras sobre o objetivo do que estávamos fazendo em cada aula. As oficinas de teatro é que eram a coisa que desenvolvia duas cabeças cada vez que uma delas era cortada.

Se há uma conclusão que podemos tirar observando a longa trajetória do Teatro na Prisão na UniRio é a de que não existe uma fórmula para trabalhar dentro da prisão. Você está constantemente em diálogo com as limitações e possibilidades que o espaço, tempo e recursos que os envolvidos na prática teatral te oferecem. Você reconstrói

metodologias e táticas para cada novo processo. Você se envolve em constantes reformulações e inventa novas estruturas. Na trajetória de quase trinta anos do projeto da UniRio, a diversidade de peças encenadas – e consequentemente as descobertas metodológicas realizadas em cada processo desenvolvido para cada uma das realidades enfrentadas – fazem desse projeto uma inspiração para aqueles que decidirem abraçar o desafio.

Ao mesmo tempo, o intercâmbio com o PCAP abriu muitas perspectivas para pensar o desempenho da universidade brasileira em locais de confinamento. Infelizmente, tanto os projetos de Florianópolis quanto do Rio de Janeiro estão fortemente ligados à iniciativa pessoal dos professores, faltando apoio institucional e recursos necessários para apoiar o trabalho de arte e educação nas penitenciárias. A precariedade orçamentária das universidades públicas brasileiras é responsável por parte dessa dificuldade. No entanto, conhecer a estrutura e as estratégias desenvolvidas pelo PCAP alimenta nossos sonhos e pode inspirar a construção de propostas semelhantes no Brasil.

No nível micro, as oficinas de teatro que o PCAP oferece dentro das prisões estadunidenses demonstram o quão diferentes são nossas realidades. A prisão brasileira é tudo que esperamos em um país em crise: uma sucessão de ausências. Falta de dinheiro, falta de espaço, falta de apoio. Mas quando o grupo se reúne para as aulas, com a vontade de que algo aconteça, o teatro emerge com força.

CONCLUSÃO: A LUTA E O AMOR CONTINUAM

Cada ano que passamos nesse intercâmbio, nos aproximamos e aprofundamos a compreensão do que significa fazer teatro nas prisões. Aprendemos muito uns com os outros em termos da prática e função do nosso trabalho. Nós nos esforçamos para apoiar um ao outro efetivamente enquanto continuamos a enfrentar os desafios sempre mutantes e intermináveis de trabalhar nas prisões.

No momento em que este artigo foi escrito, nós do PCAP estamos envolvidos cada vez mais como testemunhas nas audiências de avaliação das sentenças e de conquista de liberdade condicional para os participantes encarcerados. Vamos em grandes grupos a julgamentos para mostrar, com nossos corpos e vozes, que vimos crescimento, inteligência, bondade e beleza em uma pessoa presa, e que queremos recebê-los em liberdade em nosso programa de ressocialização. Quando as pessoas que amamos devem permanecer na prisão, ficamos ao lado delas e continuamos a fornecer projetos para eles dentro dos muros das prisões. Quando recebemos a notícia feliz da sua libertação, damos-lhes as boas-vindas de braços abertos e tentamos ajudá-los a navegar pelas complexidades e dificuldades das suas novas vidas.

Nós, do Teatro na Prisão e do Teatro no Presídio Feminino de Florianópolis, temos muitos temores sobre a posse do presidente eleito do Brasil, Jair Bolsonaro, que

endossa a tortura e acredita na repressão policial. Esse comportamento aumenta nossas preocupações sobre se e sob quais condições nossos programas poderão continuar. A atual retórica política no Brasil despreza nossa defesa dos direitos humanos, rotulando-os como “privilégio para criminosos” – resultando na tenebrosa frase “Direitos Humanos para Humanos direitos”.

De certa forma, todos esses desafios, e aqueles que ainda não foram previstos, são mais fáceis de serem enfrentados porque podemos compartilhá-los com outras pessoas que entendem o funcionamento prático dos nossos projetos de teatro nas prisões e as muitas barreiras que enfrentamos. Criamos juntos estratégias, aprendemos como os outros resolveram ou evitaram problemas semelhantes e desenvolvemos novos projetos, com base nos modelos dos outros. Mais importante ainda, nos abraçamos como amigos e iguais. Nós orientamos os alunos uns dos outros e nos certificamos de que os fazedores de teatro, sejam eles ainda presos ou egressos do sistema, em cada programa, saibam que pessoas em outro país conhecem e se preocupam com o trabalho. Crescemos juntos em amor, prática artística e solidariedade.

REFERÊNCIAS

Concilio, V. (2017). Uma conversa sobre arte e teatro nas prisões com Ashley Lucas. *Revista Urdimento*, 2(29).

Concilio, V. (2018). *Teatro e Prisão: Dilemas da liberdade artística*. São Paulo: Hucitec.

Cupertino, K.O. (2018). A noção do eu entre instituição prisional e aulas de teatro: Relato de uma experiência de

estágio obrigatório. *Anais do I Seminário Internacional de Arte e Educação Prisional*. Disponível em: <https://siaep2017.wixsite.com/siaep2017/anais>.

Fiche, N. & Narvaes, V. B. (2015). Teatro na prisão: Limites, desafios e possibilidades. In: Baltazar, M.C. *Teatro na Margem*. São Paulo: Hucitec.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Ashley Lucas, Natália Fiche e Vicente Concilio são professores de teatro em universidades e também lideram

Ashley Lucas, Natália Fiche, and Vicente Concilio are all theatre professors at universities and also lead prison

programas de teatro na prisão com seus alunos. Eles esperam continuar esse intercâmbio por muitos anos.

theatre programs with their students. They hope to continue this Exchange for many years to come.



**ESTÉTICAS
CONTEMPORÂNEAS E
CULTURAS POPULARES**

SHIFTING GROUND – OUTRO CHÃO: COLABORAÇÃO ARTÍSTICA COM CIDADÃOS MIGRANTES RECÉM-CHEGADOS AOS PAÍSES DE ACOLHIMENTO

SHIFTING GROUND – OUTRO CHÃO ARTISTIC COLLABORATION WITH NEWCOMER MIGRANT CITIZENS TO HOST COUNTRIES

ANTÓNIO GORGEL PINTO E PAULA REAES PINTO

Centro de História de Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora, Portugal; Centro de Investigação em Arquitetura Urbanismo e Design, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, Portugal

RESUMO

ABSTRACT

O projeto artístico de envolvimento social *Shifting Ground – Outro Chão* teve início no verão de 2019, na cidade de Cedar Rapids, nos EUA, e terá continuidade, em 2020, na cidade de Évora. A iniciativa abrange migrantes recém-chegados aos EUA e a Portugal, bem como artistas e instituições locais, com o objetivo de capacitar e dar visibilidade, na comunidade de acolhimento, a grupos de migrantes em situação vulnerável. Pretende-se, também, demonstrar que as artes visuais, e a cultura, num sentido lato, são meios eficazes para promover a diferença. Para além de descrever os *workshops* de escultura em cerâmica dinamizados no contexto do projeto e a plataforma de colaboração criada para o efeito, o presente

artigo aborda a metodologia *transmedia* de base comunitária utilizada. A lógica em questão é caracterizada como um mecanismo de ampliação e reforço para gerar o crescimento da criatividade existente no indivíduo e na comunidade, assim como uma *visão integrada do lugar*, entendido nas suas diversas dimensões – humana, social, política, cultural, histórica, geográfica e ecológica. Destaca-se o conceito de *jogo* como princípio orientador do projeto *Shifting Ground – Outro Chão*, não só porque a forma lúdica marcou o início da interação com os participantes, como pelo facto do jogo ser um meio sistemático de representação que define aquele que participa no jogo e cumpre a sua função.

The Shifting Ground – Outro Chão social engaged art project began in the summer of 2019, in the city of Cedar Rapids, USA, and will continue in 2020, in the city of Évora. The initiative covers newcomers to the US and Portugal, as well as local artists and institutions, with the aim of empowering and giving visibility in the host community to groups of migrants in vulnerable situations. Another goal is to demonstrate that the visual arts, and culture in a broad sense, are effective means to promote difference. In addition to describing the ceramic sculpture workshops, held in the context of the project, and the collaborative platform created for this purpose, the paper addresses the used community-based transmedia methodology.

The logic in question is characterized as a mechanism of expansion and reinforcement to generate the growth of the existing creativity in the individual and the community, as well as an integrated vision of place, understood in its various dimensions – human, social, political, cultural, historical, geographical and ecological. The concept of play as the guiding principle of the Shifting Ground – Outro Chão project stands out, not only because the playful form marked the beginning of the interaction with the participants, but also because the game is a systematic means of representation that defines who participates in the game and fulfils its function.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Arte participativa; Migrações; Jogo.
Participatory art; Migrations; Game.

ATIVISMO ARTÍSTICO – PLATAFORMA DE COLABORAÇÃO

É assim que o gato que brinca, escolhe o rolo de fio de algodão, porque este também brinca, e a imortalidade dos jogos com bola reside na mobilidade total e livre da bola, que também de si mesma produz surpresas. (Gadamer, 1999, p. 180)

O projeto *Shifting Ground – Outro Chão* foi uma iniciativa que teve início em julho de 2019, na cidade de Cedar Rapids, a segunda maior do estado de Iowa, nos EUA, e que terá continuidade em Portugal, na cidade de Évora, no verão de 2020. Até ao presente o projeto foi financiado pelo Iowa Arts Council e pelo Centro de História de Arte e Investigação Artística – CHAIA, da Universidade de Évora. Conta, também, com o apoio de um conjunto de instituições norte americanas, como o Iowa Ceramic Center and Glass Studio, a St. Paul's United Methodist Church e a Immaculate Conception Church. O projeto consistiu no desenvolvimento de dois *workshops* com imigrantes Hispânicos e refugiados Africanos em colaboração com voluntários e artistas, designadamente a nossa colaboração com a artista e professora emérita da Universidade de Mount Mercy, Jane Ellen Gilmore.

A arte social de Gilmore, nas décadas de 70 e 80, centrava-se fundamentalmente no papel que a mulher representa nas artes e no entendimento desta através do seu poder criativo. Outro dos interesses que a autora aprofundou desde então diz respeito às diversas possibilidades de construção de género, designadamente a noção cultural dos conceitos de homem e mulher, sobre a qual Gilmore tem vindo a colocar questões através da sua prática artística *intermedia*. Desde a década de 90 destaca-se o desenvolvimento de projetos artísticos de base comunitária e de uma abordagem transdisciplinar, caracterizada pela colaboração com estudantes de arte, outros artistas visuais e de artes performativas, assistentes sociais, entre outros intervenientes no processo criativo (Gilmore, 2018).

Relativamente ao nosso trabalho de colaboração, este confronta questões sociais, económicas e ecológicas, através de uma prática artística transdisciplinar e participativa com grupos sociais vulneráveis pertencentes a comunidades portuguesas. Salienta-se o facto de este ser o primeiro projeto de base comunitária fora de Portugal, que promovemos juntamente com Jane Gilmore e as entidades acima referidas.

Desde que se iniciaram as colaborações artísticas entre ambos, o nosso trabalho tem abordado questões

como o deslocamento de cidadãos, a deterioração do habitat e a degeneração cultural resultantes da globalização hegemónica, a qual favorece a lógica de mercado, desvalorizando as culturas locais, a pluralidade de formas de conhecimento, e determina modelos estereotipados de carácter económico ou técnico, que não se adequam à vida nos diferentes lugares.

O entendimento sobre arte que defendemos e experimentamos está relacionado com a noção de uma prática que atravessa as fronteiras entre disciplinas e explora o cruzamento de saberes e metodologias para criar formas alternativas de representação e intervenção social, designadamente um modelo de arte e design de base comunitária promotor da sustentabilidade social e cultural da sociedade através de ações concretas junto dos cidadãos.

No âmbito do projeto *Shifting Ground – Outro Chão*, entre os três artistas referidos anteriormente – Jane Gilmore, Paula Reaes Pinto e António Gorgel Pinto, optámos por um papel ativista em benefício de comunidades de migrantes que escolhem os EUA e Portugal para darem continuidade às suas vidas. Na primeira intervenção, em Cedar Rapids, estes novos cidadãos eram oriundos das Honduras e do México, no caso dos latino-americanos, bem como do Burundi e da República Democrática do Congo, no que diz respeito aos participantes provenientes da África Central.

Num momento em que as políticas de imigração demonstram uma crescente intolerância e injustiça social, nós queríamos demonstrar que as artes visuais, em particular, e a cultura, num sentido mais amplo, são meios eficazes para promover a diferença. Nenhum de nós pode ter certeza – a curto ou a longo prazo, como refugiados de guerra, de desastres naturais ou por outras causas – de que não estejamos numa situação semelhante, sem a nossa casa ou fora do nosso país, entre espaços temporários (Pinto *et al.*, 2019).

Procurar um futuro melhor num novo lugar é algo comum a todos os seres vivos, e nós, enquanto seres inteligentes integrados em sociedades civilizadas, devemos oferecer novas formas de acolhimento e inclusão que incorporem as artes e incentivem o pensamento criativo e o uso da imaginação como estratégias de sobrevivência. Através do projeto *Shifting Ground – Outro Chão*, esperamos capacitar e dar visibilidade a grupos de imigrantes desvalorizados na respetiva comunidade, e, deste modo, desenvolver a sustentabilidade social e cultural (Pinto *et al.*, 2019).

O JOGO COMO DISPOSITIVO PARA A EMANCIPAÇÃO

A primeira fase do projeto baseou-se na ideia de um jogo, designadamente no desafio MOT¹, no qual cada participante teria que partilhar uma memória, um talento e um

objeto, sendo suposto que estes três elementos estivessem relacionados entre si e espelhassem a experiência pessoal de cada interveniente (Figura 1).

1 O acrónimo MOT deriva da expressão Memória, Objeto e Talento.



Figura 1. Participação no jogo MOT e posterior elaboração de um baixo-relevo em barro alusivo às ideias definidas por cada pessoa. (Gorgel Pinto & Reaes Pinto, 2019).

Após a inscrição da respetiva memória, objeto e talento, na perspectiva de que esta relação pudesse significar a expressão da liberdade individual de cada participante, foram produzidos relevos em barro. Nesta fase foram sintetizadas as principais ideias através da combinação de palavras, imagens e texturas. Seguiu-se uma abordagem individual, na qual foram sugeridas formas de abstração que conduzissem à realização de esculturas em barro.

Na obra *Verdade e Método. Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica* Hans-Georg Gadamer (1999) refere que no contexto do jogo o papel do jogador é análogo a outras possibilidades de repercussão da subjetividade. Jogo e jogador são duas entidades ligadas, mas com um significado próprio. O jogador tem presente que o jogo se resume ao seu caráter lúdico, cuja existência é marcada pela “seriedade” dos seus objetivos. Por sua vez, a “seriedade” é o que possibilita ao jogo ser definido como tal. O modo empenhado de quem joga e a importância dada ao jogo são fatores decisivos para o modo de ser do jogo.

Segundo Gadamer (1999) a compreensão do âmago do jogo não advém da reflexão subjetiva do jogador, mas através do modo de ser do jogo em si. Do mesmo modo, a natureza da arte não está na consciência estética, mas na experiência vivida por meio da arte, cuja capacidade transformadora do sujeito é o verdadeiro ser da obra de arte.

Na arte de envolvimento social desenvolvida no projeto *Shifting Ground – Outro Chão*, o jogo surge como um meio de gerar um comprometimento específico com os referidos cidadãos recém chegados a um país, que através das suas histórias de vida e da expressão artística tornaram possível a produção de subjetividade sobre o tema das migrações na sociedade de acolhimento. O jogo em questão tinha como propósito o envolvimento inicial dos grupos de migrantes e dos voluntários e instituições que se associaram à iniciativa, ao qual se seguia, numa segunda abrangência, a comunidade de Cedar Rapids que participou nas exposições que foram sendo organizadas, bem como a outros públicos que tomaram conhecimento e se informaram sobre o projeto (figura 2).



Figura 2. Exposição das peças de escultura e do processo, através de um vídeo díptico, no Cherry Building em Cedar. (Gorgel Pinto & Reaes Pinto, 2019).

Para além da índole recreativa, Gadamer (1999) coloca o jogo num plano onde não existe qualquer limitação de subjetividade, ou sujeitos que agem ludicamente. Possui uma condição específica e autónoma da consciência do jogador, não sendo este último o sujeito do jogo. No entanto, é através daqueles que jogam que o jogo adquire a qualidade de representação.

Outra característica do jogo é o movimento e a repetição implícitos sem a previsão de qualquer final. Esta ação continuada, sem um fundamento concreto, é determinante para o modo de ser do jogo, sendo, por vezes, mais importante do que o jogador que age para que esta ocorra. Deste modo, o jogo é a realização plena do movimento, independentemente do sujeito jogador. A expressão “algo está em jogo” demonstra a natureza do jogo, uma vez que não está implícito um sujeito. O jogo ocorre e não necessita ser entendido como uma atividade. Portanto, a ação da subjetividade em jogo sobre aspetos extrínsecos ao próprio jogo também não é o verdadeiro sujeito do jogo, que é o jogo em si.

No que diz respeito ao jogo criado no projeto *Shifting Ground – Outro Chão*, salienta-se a vontade dos jogadores em participar do jogo e alinhar pelas regras combinadas. Este momento em que o jogador toma a opção

de jogar em função do seu estado de espírito, revela a liberdade existente no ato de ir a jogo, sabendo que posteriormente terá que se condicionar à dinâmica do mesmo. A real finalidade é o desenvolvimento das regras e regulamentos do jogo, assim como ajustar o próprio movimento (Gadamer, 1999).

A lógica que caracteriza o jogo não é a de procurar atingir determinados objetivos a cada jogada, mas antes a de uma permanente autorrepresentação, a qual define aquele que participa no jogo e cumpre a sua função, ou seja, a ação de jogar é, também, a de representar. Mas o que determina a natureza lúdica da arte não é a mera ação de tornar presente perante alguém. A natureza do *Shifting Ground – Outro Chão*, enquanto jogo humano, está no modo continuado da ação de representar para alguém a condição vulnerável e injusta de cidadãos com uma cultura própria que necessitam de uma sociedade mais inclusiva que lhes dê a oportunidade que não tiveram no seu país de origem. Simultaneamente, alude-se ao facto de que quem joga se refere para lá de si próprio, envolvendo aqueles que assistem e o respetivo contexto, e não apenas um simples representar ou uma representação da dinâmica de jogo para os que estão presentes (Gadamer, 1999).

METODOLOGIA TRANSMEDIA DE BASE COMUNITÁRIA

A prática artística participativa experimentada no decorrer do projeto *Shifting Ground – Outro Chão* caracteriza-se pela utilização de diferentes meios de expressão, designadamente a utilização de diversos recursos expressivos em função dos objetivos de índole social. Entre os meios usados destaca-se a implementação de um conjunto de técnicas, princípios, métodos e estratégias de educação. Neste contexto, outra abordagem colocada em prática é a utilização da escultura enquanto meio de expressão e de interação com os grupos sociais em questão. A utilização da fotografia e do vídeo para documentar as ações de envolvimento social, e constituir um arquivo de imagem do projeto, é também um *medium* central que permite estabelecer uma comunicação sistematizada com outros públicos². Por último, a utilização da instalação e do *happening*, meios de expressão utilizados para a exposição do projeto à comunidade.

A colaboração artística com a comunidade é por nós entendida como um mecanismo de ampliação e reforço para gerar o crescimento da criatividade existente no indivíduo e na comunidade, visando a regulação do capital de criatividade, assim como o desenvolvimento sustentável da sociedade no que diz respeito à capacidade de se encontrarem soluções diferentes e originais face a novas situações (Gorgel Pinto, 2019). Na ótica de Donella Meadows (2009), esta sistematização tem a designação de circuito de retorno e reforço, tendo este o objetivo de aumentar o fluxo de entrada no capital do sistema

para além do existente. Deste modo, acreditamos que o mecanismo em questão estimula a resiliência de cada grupo social no que diz respeito ao capital de criatividade, ou seja, tendo em conta que a criatividade existente no indivíduo ou na comunidade pode estar pouco ativa, a colaboração artística funciona como um impulso específico cujo objetivo é reabilitar um sistema que esteja a ser alvo de perturbações.

No domínio da metodologia *transmedia* de base comunitária implementada, outro conceito a salientar está relacionado com a noção de visão integrada do lugar (Reaes Pinto, 2013), que é transversal no projecto *Shifting Ground – Outro Chão*. Este entendimento do espaço a da sua circunstância processa-se em diversos níveis: ao nível concetual – por uma visão integrada do lugar, que é entendido nas suas diversas dimensões – humana, social, política, cultural, histórica, geográfica e ecológica; e ao nível do trabalho de campo, que pressupõe a integração do/s artista/s no lugar, designadamente nas comunidades em causa. Na implementação dos casos de estudo o trabalho de campo realizou-se segundo duas vertentes: (1) a observação directa, através da qual se tentou perceber as dinâmicas do lugar, ou seja, observar o modo como, quer os imigrantes Hispânicos, do primeiro workshop, quer os imigrantes e refugiados africanos, do segundo workshop, reagiam e se relacionavam ao serem confrontados com o ambiente criado entre todos no espaço de trabalho colaborativo e o respetivo propósito do mesmo; (2) a observação participante, que implicou a

² O arquivo de imagens do projeto está disponível em <https://shifting-ground.org/>

interacção entre os artistas e os imigrantes e refugiados durante os *workshops*, com o objetivo de conhecer a sua realidade social e cultural, de os envolver ativamente no projecto e de lhes dar voz. A abordagem empática utilizada foi baseada no paradigma de uma estética de ouvir e dialogar com todos os participantes, como uma forma de conhecimento. De igual modo, a predisposição para ouvir enfatiza a pluralidade do conhecimento, em detrimento da perspectiva racionalista do conhecimento ocidental (Fiumara, 1995). Destaca-se, ainda, a capacidade de aprender através da experiência, baseada em processos de empatia, que promove um conhecimento não hierárquico (Belenky, Clinchy, Golderberg, & Tarule, 1996, pp. 112-113).

A metodologia de trabalho de campo integra, igualmente, a dimensão de investigação-acção, na medida em que constitui uma metodologia que atribui um duplo papel aos actores e aos investigadores no processo de desenvolvimento de um projecto – o actor também é investigador e o investigador também é actor, tornando a acção em investigação. Neste contexto, os actores não são entendidos como “objetos passivos da investigação, mas como sujeitos participantes” e o conhecimento resulta da interacção com a realidade, procurando transformá-la, e “o saber social é produzido colectivamente pelos actores sociais desconstruindo o papel de «especialista» normalmente atribuído ao [investigador]” (Guerra, 2000, p. 75).

WORKSHOPS DE ESCULTURA EM CERÂMICA

Conforme referido anteriormente, os *workshops* de escultura em cerâmica tiveram início com o jogo MOT. Se até aqui os participantes foram conduzidos de forma lúdica, respondendo às nossas interpelações de modo espontâneo, nesta fase verificaram-se as primeiras dificuldades, tendo em conta que a maioria tinha pouca experiência na

tradução das respetivas ideias em abstrações. Foi necessário explicar através de exemplos e demonstrações que determinadas analogias menos óbvias, simplificações, ou a acentuação de alguns aspetos teriam um efeito mais expressivo, bem como mais interessante para a interpretação das peças em questão (Figura 3).



Figura 3. Elaboração de esculturas em ambiente de *workshop*, no qual, apesar do trabalho individualizado, foi recorrente a entajuda dos participantes e a orientação dos artistas. (Gorgel Pinto & Reaes Pinto, 2019).

Todos os jogos se caracterizam pelos seus intérpretes e pelo público e, como tal, são uma representação. O cuidado com a qualidade da representação baseia-se no facto do *Shifting Ground – Outro Chão* ser uma experiência pessoal que é vivida pelo jogador migrante, assim como uma experiência orientada para o envolvimento do espetador. Na perspectiva de Gadamer (1999), este entendimento do jogo enquanto representação transforma o papel do espetador em ator. Aquele que assiste à representação é o destinatário do jogo, participando neste pela forma como é colocado em jogo. Paralelamente, o protagonista do jogo também tem a possibilidade de experimentar o jogo como um todo, assistindo à sua própria representação. Em comum, ambos partilham um entendimento sobre o sentido do eventual jogo.

Neste contexto de trabalho artístico e educativo de carácter lúdico com a comunidade é fundamental a existência de uma sensibilidade específica que permita uma relação estimulante e construtiva com o grupo de participantes envolvidos no projeto. O papel do artista deve ser o de iniciador de determinada atividade, seguido de uma atitude de observação e moderação da ação dos participantes. Trata-se de um vínculo afetivo estabelecido com aqueles que participam na intervenção, que promova a interação, a autonomia e a equidade, de modo a alavancar o efeito desejado de estimular a vontade, a criatividade, e, consequentemente, a emancipação (Gorgel Pinto, 2019).

Apesar do comportamento especializado dos artistas envolvidos no processo criativo, cujo desempenho é nuclear na plataforma de colaboração, salienta-se a própria

cultura e o conhecimento empírico dos participantes, bem como o facto de ambos – artistas e comunidade, colaborarem na criação de objetos de representação em benefício de um desenvolvimento social e culturalmente sustentável. Assim, a autoria dos objetos artísticos produzidos assume um caráter específico, caracterizado por uma dimensão plural, cuja realização deriva da sinergia entre: os artistas, os meios de expressão utilizados e o jogo criativo implementado; os participantes, as suas histórias de vida e as esculturas que criaram; assim como os vários públicos possíveis, e o respetivo contexto, que testemunham todo o processo artístico de envolvimento social.

Imediatamente a seguir às duas semanas de workshops foi organizado um *happening* que decorreu no Cherry Building em Cedar Rapids, um espaço dedicado às

artes onde está sediado o Iowa Ceramic Center and Glass Studio que apoiou o projeto. O evento representou o culminar de duas semanas de prática artística com alguns dos cidadãos recém-chegados a esta cidade do estado de Iowa. O *happening* teve a presença dos participantes no projeto, que vieram acompanhados de amigos e familiares. Destaca-se a atuação de um grupo de gospel, bem como da presença de artistas e políticos locais, designadamente o *Mayor* de Cedar Rapids Brad Hart (figura 4). Houve, também, cobertura das iniciativas do projeto pelos media locais³. Posteriormente, foi organizada uma exposição do projeto na galeria de arte da Universidade de Mount Mercy em Cedar Rapids, na qual os participantes puderam levar consigo as suas esculturas.



Figura 4. Exposição e celebração do projeto com a presença dos participantes e familiares, entre outros cidadãos de Cedar Rapids. Destaca-se a atuação de um grupo de gospel e da presença do *Mayor*. (Gorgel Pinto & Reaes Pinto, 2019).

CONCLUSÃO

Este projeto participativo de base comunitária com migrantes desenvolveu-se por meio de uma abordagem empática, baseada numa estética de escutar e dialogar, como meio de envolver os participantes no projeto, conhecer as suas realidades sociais e dar-lhes voz. A partilha de experiências e aprendizagens, que integra os saberes de todos os agentes envolvidos, promoveu a criação de laços entre todos os atores e constituiu uma forma de conhecimento.

Paralelamente, destaca-se o caráter projetual e sistemático que caracteriza o projeto, tendo em conta o planeamento de todos os processos implementados e a utilização de uma metodologia programada. Esta tendência evidencia a hibridiz disciplinaar deste tipo de prática artística que recorre a diferentes abordagens e meios de expressão, como o design social, o design de comunicação,

a escultura, o vídeo, a fotografia e o *happening*, com o objetivo de interferir politicamente no tecido social e, simultaneamente, manifestar a vocação ativista da arte.

O contributo da arte enquanto meio de cidadania ativa para o desenvolvimento da sustentabilidade social e cultural da sociedade é um domínio que pretendemos continuar a explorar, designadamente através da implementação de metodologias e métodos de caráter transdisciplinar, bem como com a utilização de uma prática artística *transmedia* centrada na representação de cidadãos com uma condição vulnerável e na contribuição para uma possível melhoria das respetivas condições de vida.

A sequência de eventos do projeto *Shifting Ground – Outro Chão* terá uma réplica no próximo verão de 2020, na cidade de Évora, com outros cidadãos migrantes recém-chegados a esta cidade.

³ As reportagens sobre o projeto na imprensa local estão disponíveis em <https://www.thegazette.com/sculpting-stories-shifting-ground-workshop-connects-immigrant-communities-with-visiting-artists-20190719> e <https://www.iowapublicradio.org/post/new-iowans-explore-memory-home-shifting-ground-art-collaboration#stream/0>

REFERÊNCIAS

- Belenky, M., Clinchy, B., Goldberger, N., & Tarule, J. (1996). *Women's Ways of Knowing: The Development of Self, Voice and Mind*. New York: Basic Books.
- Fiumara, G. (1995). *The Other Side of Language. A Philosophy of Listening*. New York: Routledge.
- Gadamer, H. (1999). *Verdade e Método. Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. (F. P. Meurer & E. P. Giachini, Trans.). Petrópolis: Editora Vozes. (Original work published 1960)
- Gilmor, J. E. (2018). Jane Gilmor. Retrieved from URL <https://vimeo.com/265427115>
- Gorgel Pinto, A. (2019). Atlas de Emancipação e Criatividade. Arte e Design Ativista – Inovação Social – Imagem Societal. Prática Transmedia de Envolvimento Social com Cidadãos de Áreas Residenciais Vulneráveis (Tese de doutoramento não publicada). FAUL, Lisboa, Portugal.
- Guerra, I. C. (2000). *Fundamentos e Processos de uma Metodologia de Acção. O Planeamento em Ciências Sociais* [Fundamentals and Processes of an Action Methodology. Planning in Social Sciences]. Cascais: Principia.
- Meadows, D. (2009). *Thinking in Systems*. London, New York: Earthscan.
- Pinto, A. G., Pinto, P. R., & Gilmor, J. E. (2019). Creative Thinking and the use of Imagination as Surviving Skills. In A. G. Pinto, P. R. Pinto & J. E. Gilmor (Eds.). *Shifting Ground. A Socially Engaged Immigrant Outreach Project Working with Creative Processes and Cultural Sustainability*. [ebook version]. Disponível em: <https://issuu.com/pintos-all-around-collab/docs/shiftinggroundmmucat-2>
- Reaes Pinto, P. (2013). Uma Visão Integrada do Lugar na Arte Pública Através do Design Participativo: a Relação entre as Actividades Laborais e os Recursos Naturais Locais nas Práticas de Interação com Populações Periféricas (Tese de doutoramento não publicada). FAUL, Lisboa, Portugal.

BIOGRAFIAS

SHORT BIOS

António Gorgel Pinto é designer, artista e educador, mantendo uma prática artística socialmente comprometida. Implementa abordagens inovadoras de codesign para ações artísticas de base comunitária. Paula Reaes Pinto é artista e professora auxiliar na UÉvora. Desenvolve ações

António Gorgel Pinto is a designer, artist, and educator, maintaining a socially engaged art practice. Implements innovative codesign approaches to community-based art actions. Paula Reaes Pinto is a social practice artist and

artísticas de base comunitária com populações vulneráveis. Ambos pertencem aos centros de investigação CIAUD e CHAIA, colaborando mutuamente em projetos artísticos de sua autoria.

assistant professor at UÉvora. Develops community-based art actions with vulnerable populations. Both belong to CIAUD and CHAIA research centres, collaborating with each other on artistic projects of their own.

OBJECTS REMOVED FOR STUDY

RAFAEL GUENDELMAN HALES

University College London, UK

RESUMO

ABSTRACT

Objects removed for study consiste na recriação de uma fração da Biblioteca de Ashurbanipal por um grupo de mulheres da comunidade iraquiana de Londres. A biblioteca original, presente no Museu Britânico, é a mais antiga biblioteca preservada do mundo, e contém uma série de livros e artefatos de cerâmica, originais da antiga cidade de Nínive, hoje chamada Mossul, no Iraque. O objetivo da biblioteca era orientar o rei Ashurbanipal e ajudá-lo a tomar as melhores decisões para seu império. A maior parte do conteúdo compreende informações sobre presságios, textos divinatórios e interpretações astrológicas. Inspirado nesse papel, o *Objects removed for study* pede

a um grupo de mulheres iraquianas que reescrevam livros dessa biblioteca com mensagens e comentários que dão respostas à situação atual no Iraque – um momento de novas oportunidades após anos de ditadura, ocupação e tumulto interno. Ao longo de várias sessões, as participantes criaram suas próprias peças cerâmicas para uma Biblioteca de Ashurbanipal dos dias de hoje. O projeto aspira a repensar, de forma crítica, a identidade no contexto contemporâneo de deslocamentos, assim como o papel que esses artefatos, colonizados anos atrás, podem desempenhar para articular novas sensibilidades e possibilidades atuais.

“Objects Removed for Study” is a creative remaking about the recreation of a fraction of the Library of Ashurbanipal, belonging to the British Museum’s collection, by a group of women from the Iraqi community in London. Inspired by the main role of the library as a guide for the Assyrian King Ashurbanipal, and considering the current situation

in Iraq, the women were invited to rewrite and recreate a series of ceramic books and artifacts. This project aims to critically rethink both the identity and role of these old artifacts in the articulation of new sensitivities and possibilities in today’s context of displacement.

KEYWORDS

Critical Spatial Practice; Displacements; Participatory art; Iraq.



Figure 1. The Ashurbanipal Library. (Source: Rafael Guendelman Hales).

CONTEXT: DISPLACED AND DISPLAYED

The Royal Library is the oldest surviving library in the world, and it was built around 600 BC by the Neo Assyrian king Ashurbanipal. It comprises a collection of clay tablets and fragments containing different types of texts, which can, in some cases, be called books. The majority of them consist of omens, astrological interpretations, and mystical conceptions that guided Ashurbanipal in leading his empire⁴. The library was discovered between the years 1849 and 1851 by the British excavator Austen Henry Layard in Nineveh, present day Mosul, Iraq. In spite of long-standing claims for the repatriation of such artifacts to their place of origin, the lack of political will on the British side means that these Iraqi requests have remained unaddressed.

The project “Objects Removed for Study” started from questioning the current relevance of these pieces, and considering the patent ethical and political aspects of their remaining in the UK. The first point to consider is about how these objects can be rearticulated to help us think about the present; understanding them beyond their status as historical artifacts. The second point is about the preservation of these objects, as the responsibility of the British Museum, but also the hypothetical responsibility of the Iraqi people. To reflect on these issues, I contacted the Iraqi Community Association in London to look into the possibility of rethinking the library from within the community.

The Iraqi Community Association is a 50 year old

organization that has served as a space for gathering since its beginning. It provides legal counsel to the community, creates a network to help people and works as an important meeting centre for different activities related to culture, politics and expat iraqi society in general.

There are two main groups that meet there regularly: the Old People’s Group and the Women’s Group. Even though I became involved with both groups, it was the second one that I established a deeper connection, and decided to work with. Working exclusively with the Women’s Group was not something I had foreseen, however, gave the project an extra layer of political depth because of the fact that the original library was created, organized and authored by a male figure – King Ashurbanipal.

In the first stage, the main challenge was to gain the trust of the Women’s Group and the community in general. At the beginning, it was not easy. Coming from Chile, I was a stranger to the group who, although with Palestinian roots, spoke few Arabic. In this context, the support from the association, and especially from Rayya Ali and Fawzia Alwaji, two members of the association, was crucial. They helped wholeheartedly, acting as interpreters when the work required it, this enabled me to appropriately share the ideas and concepts behind the project with the community, eventually attaining their blessing to develop it. They saw in the project an opportunity to develop a meaningful activity from and for the community.



Figure 2. The women at the entrance of The British Museum. (Source: Rafael Guendelman Hales).

4 Eleanor Robson, July 2018, personal interview.

THE PROJECT: A COLLECTIVE REWRITING

The project was carried out in three stages. First, there was a stage of dialogue around the library and its heritage; secondly, a recreation stage, where a fraction of the library was recreated by the group with the incorporation of their own texts on each artifact; and thirdly, there was the exhibition stage, where the new pieces were exhibited at the Iraqi Community Association.

During the first stage, I organized meetings within the community to introduce the main features and expectations around the process. The project was not only about the pieces and the community, but also about myself in relation with them, in an exercise of complementary dialogue through which the project could be devised together⁵. In this stage, we organized different activities: we visited the museum and the library itself, we shared personal objects that allowed us to talk about our own history, and we discussed the current political and social situation in Iraq (a crucial moment of restructuring after occupation and conflict)⁶. We also discussed the present and past situations of Chile, marked by its recent violent

history of dictatorship, with thousands of families who were victims of state violence⁷ and whose dead are still missing; the perpetrators of these crimes have still not faced justice. To differing degrees, both Iraq and Chile have a recent past of political violence in common.

Regarding the library, opinions were diverse. Not everyone in the group had visited it, but they all shared a feeling of pride related to that piece of Iraqi heritage. In terms of the library being in England instead of Iraq, opinions were divided. Some of the women defended the fact that the library was kept in the British Museum, arguing that in Iraq it would have been destroyed, while others thought that the library should be in Mosul, as it belongs to its people. The discussion was open, and the topic eventually shifted from the library and the artifacts to their own identity, marked by the country that expelled them and the one that, despite having occupied their land in the past and recently supporting an invasion, welcomed them in.



Figure 3. Ceramic production at "Grove Community Center". (Source: Rafael Guendelman Hales).

During the project's second stage of development, we discussed the new ceramics to be produced, and their contents. The main topic of concern that came up was the past and present of Iraq. More specifically, its idealized past (both of ancient Iraq and their own past in the country before leaving) and today's uncertain situation. My suggestion was to create these pieces with the same

intention of that of the past, as artifacts that helped Ashurbanipal in his decisions, but in the context of present-day Iraq. So the exercise was to write new artifacts that could help a contemporary Ashurbanipal to guide his people.

I was personally interested in the idea that the original artifacts could serve to create a dialogue between the

⁵ Inspired by the *Reunión* project by artist Dani Zelko, where he explains the relation as unity and as such "is not one, is two. One in relation to another" (Zelko, 2017).

⁶ When I started the project (January, 2017) ISIS had just been defeated and the idea of a "new Iraq" was an important topic. It was also a very intense period of protests against public sector/service cuts from central government in Iraq.

⁷ In my case, my mother was kidnapped in the year 1985, and my uncle disappeared and was presumably killed in 1973, both during the dictatorship of Pinochet.

present and the past in a material level, not only through words, devising a past, as the German philosopher Knut Ebeling affirms “that still influences us and that is still active (...) not to yet become history” (Ebeling, 2017, p. 66). In this case, the process is multilayered: the past of the Assyrian culture, the past of extraction, the past of each participant related to Iraq, and also other potential pasts, all of them connected with the now.

Each participant created at least one piece of the Ashurbanipal Library in a scale of 1:1. In this stage, I taught them how to work with ceramic, we selected the

pieces that would be replicated, and we decided what would be written onto each one of them. The content of the pieces was diverse and stemmed from personal experience. There were political, poetic, pragmatic, hopeful, and hopeless texts. The project, conceived in part as a participatory art project, tried to create an open exploration of the main concerns of the group, without banning or encouraging any opinions. This was done considering the importance of allowing emerging dialogue in this type of projects, without forcing the experience into any political, logic, or moral frame (Bishop, 2012, p. 18).



Figures 4 and 5. The group and the Installation at the “Iraqi Association”. (Source: Rafael Guendelman Hales).

The 24 pieces made in the ceramic workshops were exhibited at the Iraqi Association inside small display boxes that also served containers that could one day be used to send the pieces to Iraq. Additionally, transcriptions and translation of the texts from Arabic to English were provided. On the exhibition day, each piece was read aloud by Fawzia Alwaji, who also opened a dialogue with the audience, who were mostly members of the community and the women who had participated in the process. This new library is one step removed from the museum space. It is physically far by virtue of being a new space for the pieces, but it also changing their axis of display – from a vertical (figure 1) to a horizontal one (figures 4 and 5) – allowing the interaction between the pieces and the audience.

In its three different phases, the project explored, first, the ideas behind heritage and identity in the context of displacement, through conversations around our own

history and the history of the library. Second, it framed the act of remaking the pieces, to rethink heritage and archaeological objects, as a zone of potentiality for the participants, to personally interact with the now through the objects. Third, the exhibition of the pieces at the Iraqi Community Association created a new axis of engagement between the community and the project, generating a new space of dialogue and discussion through the pieces, but also with the community at large.

Ultimately, it is through the collective making and remaking of these pieces that a space of dialogue has been reestablished with and within the Iraqi Community Association and its members’ histories. Indeed, such a collaboration, in the form of re-creating objects that officially belong to the past, was in particular an attempt to revisit history in the present as a critical but above all as a transformative space of interaction with multiple reconfigurations and readings.

THANKS TO

Thanks to: Rayya Ali, Fawzia Alwaji Al-Assam, Mrs. A Hilimi, Faieja Al Mashar, Fatimi Al-Kadhimi, Sheila Ali, Jinan A. Maki, Sajdah Ridha, Nadia Al Minar, Layla Haraq, Dr Nesrin Salih, Maha Yousif, Shwrook Alani, Rehena A, Sawad Mohamad, Awatif Alibadi, the groups of Tuesday and Thursday from the Iraqi Association, Camila Cabello, Belén Bascuñán, Andrea Lathrop, Ignacio Rivas, Ignacio Saavedra, Alex Kurunis, Myles Cutcliffe, Eloise Maland, Lawrence Dodd, Martina Amato, Eleanor Robson, Noaman Muna and to all the academic team of Situated Practice, Henrietta, David, James and Jane for opening new

perspectives in my practice.

This project was part of a research made in the context of the MA Situated Practice at UCL under the supervision of professor Jane Rendell. With the support of Conicyt Becas Chile, Iraqi Community Association and the Bartlett School of Architecture.

REFERÊNCIAS

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells*. New York: Verso.

Ebeling, K. (2017). *There Is No Now: An Archeology of Contemporaneity*. Berlin: Sternberg Press.

Haraway, D. (1988). *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. Maryland: Feminist Studies, Vol. 14, No3 (pp. 575-599).

Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books.

Njami, S. (2015). *Essay "Dancing with shadows" in Giving Contours to Shadows*. Berlin: Savvy Contemporary Editions.

Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: a place between*. London: I.B. Tauris.

Zelko, D. (2017). *Reunión*. Mexico City: Editorial Gato Negro.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Mestrado em Prática Situada no University College de Londres e especializações em Estética do Cinema (PUC) e em Mundo Árabe Contemporâneo, pela Universidade do Chile. Participou em programas de residência em arte no ZK/U em Berlim e no Centro de Arte Contemporânea de

Holds a "MA Situated Practice" at UCL in London and received a diploma in Film Theory (PUC) and on Contemporary Arab World at Universidad de Chile. Participated in the Art residency programs of ZK/U in

Laznia em Gdansk, Polônia. Ganhou diversos editais do Fundo Nacional das Artes, bem como Fundos para Arte do Departamento de Relações Exteriores e a Bolsa Nacional para Mestrados.

Berlin and Laznia in Gdansk, Poland. He had received the "National Art Funds of Chile" several times; the "Art Fundings of the Department of Foreign Affairs" and the "National Scholarship for Master Studies".

VESTÍGIOS RELACIONAIS DA DANÇA EM ESPAÇOS PÚBLICOS DA CIDADE DE SÃO PAULO

RELATIONAL TRACES OF DANCE IN PUBLIC SPACES OF THE CITY OF SÃO PAULO

ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS (ANA TERRA)

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

RESUMO

ABSTRACT

Norteadas por concepções relacionais, contextuais ou conviviais, inúmeras produções artísticas estariam apontando para outras possíveis formas de viver e conviver socialmente. No atual cenário político brasileiro, a intensidade dos ataques governamentais dirigidos especialmente para os artistas, estariam evidenciando a potência alcançada por algumas dessas práticas? Neste trabalho, pretende-se abordar projetos e ações de artistas da cidade de São Paulo, tomando como base duas diferentes produções da autora: a curadoria da exposição virtual “A dança no espaço urbano” e a pesquisa “Processos de criação e pedagogias da dança”. Na primeira, oito grupos e companhias de dança contemporânea foram estudados. Na segunda, houve um aprofundamento na

investigação de três destes grupos, com a realização de entrevistas, acompanhamento de ensaios, apresentações, ações culturais, artísticas e pedagógicas. Tendo em vista aspectos poéticos, estéticos, políticos e éticos em seus projetos em ação, as observações colhidas no contato com esses coletivos foram agrupadas em três eixos de análise: *modos de estar*, *modos de se relacionar* e *modos de transformar*. Compartilha-se um recorte deste percurso investigativo por meio de três imagens emblemáticas do que a autora nomeia como vestígios relacionais das danças criadas pelos artistas pesquisados, para considerar-se então, quais seriam as contribuições dessas práticas artísticas na busca do comum.

Driven by relational, contextual or convivial conceptions, innumerable artistic productions would be pointing to other possible ways of living and socializing. In the current Brazilian political scenario, the intensity of the governmental attacks directed especially for the artists, would be evidencing the power reached by some of these practices? This work intends to approach actions and practices of artists from the city of São Paulo, based on two different productions of the author: curatorship of the virtual exhibition “Dance in urban space” and the research “Processes of creation and pedagogies of the dance”. In the first, eight groups and contemporary dance companies were studied. In the second, there was a deepening

of the investigation of three of these groups, with the accomplishment of interviews, accompaniment of essays, presentations, cultural, artistic and pedagogical actions. In view of poetic, aesthetic, political and ethical aspects of their projects in action, the observations gathered in contact with these collectives were grouped into three distinct categories: ways of being, ways of relating and ways for transformation. A part of this investigative path is shared through three emblematic images of what the author names as relational vestiges of the dances created by the artists surveyed, to consider, then, what would be the contributions of these artistic practices in the search for the common

PALAVRAS-CHAVE

KEY WORDS

Dança em espaços públicos; Coreografias sociais; Busca do comum.

Dance in public spaces; Social choreographies; Search for the common.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, pretendo abordar projetos e ações de artistas da cidade de São Paulo, tomando como base duas diferentes produções: a curadoria da exposição virtual “A dança no espaço urbano” e a pesquisa de pós-doutoramento “Processos de criação e pedagogia da dança: configurações de um ideário relacional”.

Em 2014, o projeto Laços Virtuais da Dança – concebido por Natália Gresenberg e Talita Bretas, fundadoras do MUD¹, Museu da Dança – foi aprovado no 1º Edital Redes e Ruas lançado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O projeto estava dirigido à preservação da memória da dança brasileira por meio da difusão de acervos pelo portal virtual do MUD. “A dança no espaço urbano” foi a temática escolhida para a realização de uma exposição virtual acompanhada por um programa artístico-pedagógico direcionado à formação de público para a dança e para a inclusão digital. Fui convidada a assumir a curadoria desta exposição e a coordenação pedagógica das oficinas propostas, atuando de modo colaborativo com as responsáveis pelo projeto.

No percurso curatorial da exposição virtual “A dança no espaço urbano”, foram convidados oito grupos e companhias contemplados por uma ou mais edições do Programa de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, que desenvolveram projetos artísticos de investigação, criação e apresentação no espaço urbano. São eles: ...AVOA! Núcleo Artístico, Célia Gouvêa Grupo de Dança, Cia. Artesãos do Corpo, Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, Cia. Mariana Muniz de Teatro e Dança, Cia. Sansacroma, Grupo Lagartixa na Janela e Núcleo Triáde.

Além da realização de entrevistas para a elaboração de minidocumentários e da solicitação de imagens em vídeo do trabalho artístico, para a construção da exposição virtual solicitei aos participantes um conjunto de materiais: projetos aprovados em editais de fomento; *releases*, *flyers* e críticas; fotos emblemáticas utilizadas pelos artistas para comunicar a identidade do grupo ou companhia; fotos sobre o processo de trabalho, a pesquisa e a criação artística; outros materiais utilizados na pesquisa (referências teóricas, estéticas, artísticas) que estivessem registrados em fotos, desenhos, diários e textos; fotos das apresentações nos diferentes espaços da cidade em que aconteceu a circulação do(s) projeto(s); fotos que colocassem em evidência a relação do público com a dança, com o trabalho artístico; fotos que evidenciassem a equipe de trabalho, suas relações (momentos de encontro, reunião e visitas em locais); fotos sobre as demais ações artísticas, pedagógicas e culturais que integraram o projeto (oficinas, *workshops*, rodas de conversa, seminários, mostra de filmes, grupo de estudos e publicações); uma lista com os locais em que aconteceram as

apresentações de espetáculo/performance ou demais atividades e o número de apresentações nesses locais.

Analisei e ordenei os dados coletados a partir de similaridades e singularidades, em cinco eixos curatoriais: no eixo *criar* encontram-se momentos do processo de trabalho, pesquisa e criação dos grupos e companhias; no eixo *partilhar* encontram-se imagens das apresentações e performances desses artistas, que revelam seus modos de dançar em diferentes espaços da cidade; no eixo *avizinhar* encontram-se imagens que revelam relações entre obras, artistas e público; no eixo *multiplicar* encontram-se registros das ações artísticas, pedagógicas e culturais, dirigidas a participação de diferentes públicos, que integram os projetos dos grupos e companhias; por fim, no eixo *semear* apresenta-se um mapeamento dos locais na cidade de São Paulo por onde os grupos e as companhias apresentaram as obras expostas na exposição.

Inaugurada em 2015, a exposição, que pode ser visitada no site² do MUD, constitui-se como um acervo de imagens de relações entre artistas, entre artistas e público, entre cidadãos no espaço público onde a dança teve lugar.

Realizei minha pesquisa de pós-doutoramento³ entre 2013 e 2016, quando pude aprofundar uma investigação focalizando três coletivos que integram a exposição “A dança no espaço urbano”: o grupo Lagartixa na Janela, a Cia. Sansacroma e a Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros. Tais artistas não apenas foram escolhidos por estabelecerem relações com espaços urbanos da cidade de São Paulo, mas principalmente, por seus projetos estarem norteados por um ideário poético-estético relacional (Bourriaud, 2009) que os levou a trabalhar com uma diversidade de públicos em diferentes contextos da cidade.

Na pesquisa, procurei observar quais as noções de corpo dançante, os procedimentos técnicos (expressivos e inventivos), as poéticas que sustentam e se revelam nos processos abrigados em tais vertentes estéticas, assim como nas demais ações culturais empenhadas por uma dança que intenta relacionar-se. A partir de entrevistas, acompanhamento de ensaios, apresentações, ações culturais, artísticas e pedagógicas, as observações colhidas no contato com esses coletivos foram analisadas e agrupadas em três categorias – *modos de estar*, *modos de se relacionar* e *modos de transformar*. Tais categorias – de certo modo, um adensamento dos eixos curatoriais da exposição “A dança no espaço urbano” – prestaram-se a evidenciar alguns dos princípios operadores das práticas dos núcleos artísticos estudados em sua potência de gestar pedagogias da dança⁴.

Instigada pela temática do 3º Encontro Internacional

1 Para acessar o site do MUD: <www.museudadanca.com.br>.

2 Para acessar: <http://museudadanca.com.br/adancanoespacourbano/#introducao>

3 A pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e foi supervisionada pela Profa. Dra. Maria Lúcia Pupo. Resultou em um relatório científico que apontou para a organização de um livro que ainda não foi publicado.

4 Partindo da hipótese de que a trama tecida nas vertentes estéticas relacionais estudadas configura também uma pedagogia, refleti sobre as possíveis reverberações

de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias, dirigi-me a essas produções investigativas com novas perguntas: quais seriam as contribuições dos artistas pesquisados, na constituição do comum na vida cotidiana dos espaços públicos da cidade de São Paulo? Como suas práticas no espaço público investem coreograficamente na constituição do comum?

Tomando a categoria *modos de transformar* como

eixo de análise, visitei mais uma vez a exposição virtual “A dança no espaço urbano” e selecionei três imagens emblemáticas, ao meu ver, de importantes coreografias sociais marcadas por diferentes qualidades e intensidades de encontro entre artistas e não artistas, ambos cidadãos da cidade de São Paulo, apostando que tais práticas artísticas, cada qual a seu modo, apontam, para a busca do comum.

VESTÍGIOS E UMA DANÇA QUE INTENTA SE RELACIONAR

Nesta seção, pretendo esclarecer algo mais sobre a emergência⁵ das noções *modos de estar*, *modos de relacionar* e *modos de transformar*, esta última, em destaque neste artigo. Reforço que tais categorias de análise foram construídas na dinâmica teórico-metodológica da pesquisa “Processos de criação e pedagogia da dança: configurações de um ideário relacional”.

A partir do campo das artes da cena e do corpo, mais especificamente, da dança e da somática, procurei pensar sobre conceitos de corpo e de corpo na dança, e, particularmente, sobre os métodos de trabalho de preparação e criação no âmbito das poéticas e estéticas de cunho relacional dos grupos em questão. Reunindo esse eixo investigativo, emergiu a noção de *modos de estar* que diz respeito aos estados de presença dos (corpos) artistas da dança nas suas diferentes ações, dispositivos, proposições, intervenções, performances e apresentações.

Partindo da conceituação de poética de Laurence Louppe (2012), como “conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra” e, de que em sua missão mais singular, “não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como faz” (Ibid., p. 27), coloquei em foco a poética dos núcleos artísticos pesquisados em

seus encontros públicos, ou seja, nos espaços de contato com seus diferentes públicos das suas ações artísticas e pedagógicas; daí, a noção de *modos de se relacionar*.

O que subsiste ou quais os vestígios das poéticas e estéticas relacionais das práticas dançantes, nos espaços sociais em que elas se configuram? Esta questão organizou um terceiro eixo investigativo permitindo-me perscrutar alguns dos desejos e intentos éticos e políticos mobilizadores dos grupos pesquisados. Para considerar o que chamei de *modos de transformar*, apoiei-me em alguns autores que têm se ocupado de discutir de forma mais enfática sobre as dimensões políticas da dança. Destacam-se especialmente, Andrew Hewitt (2005) que a partir de uma perspectiva histórica da dança e da teoria crítica, afirma que a ideologia precisa ser entendida não como conceito abstrato, mas como fenômeno encarnado e praticado em coreografias sociais e, André Lepecki, que em diálogo com o próprio Hewitt (2005) aborda igualmente a noção de coreografia, simultaneamente como prática política e como “enquadramento teórico que mapeia, de modo incisivo, performances de mobilidade e mobilização em cenários urbanos de contestação” (Lepecki, 2012, p. 42).

OS NÚCLEOS ARTÍSTICOS E AS IMAGENS EMBLEMÁTICAS

Entendo que uma coreografia encarna e traça tempos e espaços, também, socialmente implicados. Ao acompanhar diferentes artistas da dança da cidade de São Paulo, observei que, suas inserções nos espaços urbanos, os mobilizaram a perceber, identificar, dialogar, debater com coreografias sociais pré-existent, traçadas por habitantes e transeuntes dos lugares escolhidos. Este movimento pareceu-me auspicioso quanto às reflexões sobre as dimensões éticas e políticas de suas proposições poéticas e estéticas como artistas da dança.

A seguir, apresento os três núcleos artísticos focalizados na pesquisa “Processos de criação e pedagogia da dança: configurações de um ideário relacional”. Meu propósito, é que o texto de apresentação do grupo e da obra

e a imagem emblemática escolhida se apoiem para que eu possa compartilhar (mesmo que em um minúsculo recorte) alguns vestígios relacionais das intenções éticas e políticas – seus *modos de transformar* –, de cada um dos núcleos coreográficos estudados. Considerando que tais núcleos continuam ativos e realizando novos projetos e produções, nesta seção do texto, os dados e as reflexões se referem ao período e aos contextos daquela investigação.

A Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros inicia seus trabalhos em 2006, na cidade de São Paulo. Descende de uma geração que nos anos 1990 dedica-se a investigar a improvisação como dramaturgia para a dança. Em seus treze anos de existência desenvolve processos de criação, de modo colaborativo e coletivo, com ênfase na

deste fenômeno no ensino da dança em outros contextos. Porém, neste trabalho não irei discutir os aspectos relativos a tais dimensões pedagógicas.

⁵ Devido ao recorte deste trabalho não irei explicitar o conjunto de autores que sustentaram a emergência dessas categorias, assim como, as análises desenvolvidas sobre os três núcleos artísticos investigados.

improvisação em dança e na música, jogando com o diálogo entre essas linguagens para compor e dialogar com o público. Motivada pelo desejo de construir relações de maior proximidade com o público, outro interesse central da companhia são as relações entre as artes da cena, os espaços urbanos e seus habitantes e,

mais especificamente, sobre a qualidade dessas relações, sejam elas individuais ou coletivas.

Como imagem emblemática das relações coreográficas com o espaço e o público da cidade deste núcleo artístico, escolhi uma foto que registra uma das intervenções artísticas do projeto Sobre ruas e rios (Figura 1).



Figura 1. Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros. Projeto: Sobre ruas e rios. Local: Centro de São Paulo - SP - Brasil. 2014. (Foto: Clarissa Lambert).

O projeto Sobre ruas e rios⁶ (2013/2014) foi realizado com o apoio do Fomento à Dança da Cidade de São Paulo e resultou na realização de intervenções cênicas por esta cidade e do videodança “Sobre ruas e rios”. Neste projeto, a Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros partiu de algumas das intervenções anteriores realizadas nas ruas de São Paulo durante o processo de criação da peça “Espaços Invisíveis”, e propôs-se a investigá-las mais profundamente, quanto às relações entre o corpo, a dança e destes com a cidade e o público, neste caso “os transeuntes que se deparam com a intervenção em meio ao seu cotidiano” (Damas em Trânsito e os Bucaneiros, 2019).

Sobre o nome do projeto a companhia esclarece que havia como intenção:

falar sobre aquilo que está visível e também aquilo que está ‘submerso’ e invisível na imaginação da cidade, e no caso da cidade de São Paulo, os rios estão na sua maioria invisíveis, encanados, escondidos e contidos. A ideia de que existem coisas que estão prestes a transbordar, e que o corpo pode ser um meio para isto (Damas em Trânsito e os Bucaneiros, 2019, grifo dos autores).

Peço aos leitores que prestem atenção por alguns instantes a imagem, observando as inúmeras linhas traçadas entre os olhares, atentos ou desatentos à intervenção dos

artistas. Onde estão os artistas? Quem dança com quem? Quem está (re)compondo as linhas de força e os espaços de intensidade que se evidenciam no registro fotográfico dessa dança que parece ter emergido do solo? Nestes vestígios relacionais chamo a atenção para a *imaginação poética* como aspecto marcante nas intenções éticas e políticas da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros.

A Cia Sansacroma foi criada há 17 anos pela artista e educadora Gal Martins, na zona sul da cidade de São Paulo, em uma região periférica. Ao longo deste tempo, na perspectiva da estética marginal, a companhia vem firmando raízes de resistência no cenário da dança paulistana, com inúmeras produções, colocando em questão a pretensa universalidade dos direitos civis e o racismo cordial presente no país. Destaca-se a pesquisa e metodologia de criação em dança desenvolvida por Gal Martins denominada de “Dança da Indignação”, cujo conceito pressupõe uma linguagem estética que pretende reverberar indignações coletivas numa abordagem política.

Escolhi a foto abaixo (Figura 2), como uma imagem emblemática do que entendo ser um aspecto pulsante das intenções ético-políticas deste núcleo artístico, em suas relações coreográficas com o espaço e o público da cidade: o *empoderamento*⁷. A foto escolhida é um registro de uma das apresentações públicas do espetáculo “Outras portas, outras pontes”.

6 Concepção: Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros; Direção: Alex Rattton Sanchez; Intérpretes-criadores: Carolina Callegaro, Ciro Godoy, Clara Gouvêa, Laila Padovan e Larissa Salgado; Trilha Sonora: Gregory Slivar e Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros; Figurino: Fause Haten; Vídeos das intervenções: Filipe Augusto e Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros; Edição de vídeo e montagem: Vinícius Paulino e Alex Rattton Sanchez.

7 Neste caso, apoio-me na noção de empoderamento conforme discutida por Joice Berth (2019): como prática de transformação não apenas subjetiva, mas fundamentalmente coletiva.



Figura 2. Cia. Sansacroma. Obra: *Outras portas, outras pontes*. Local: Terminal Pq. D. Pedro II - São Paulo - SP - Brasil. 2015. (Foto: Raphael Poesia).

Em 2012, o espetáculo *Outras portas, outras pontes*⁸ foi criado para comemorar os dez anos da Cia Sansacroma e os cem anos do bairro em que a companhia nasceu, o Capão Redondo, situado em uma região periférica da cidade de São Paulo.

O resgate da ancestralidade africana e nordestina, das heranças e da identidade cultural do povo negro e periférico demarcam a investigação dos trabalhos da Cia Sansacroma. Particularmente, esta obra lança um olhar sobre a *apartheid* mascarado – étnico-racial e social – ainda existente no Brasil. No processo de criação os próprios bailarinos, moradores de regiões periféricas da cidade, identificaram e manifestaram as indignações sociais, políticas e poéticas que caracterizam o cotidiano dos bairros e comunidades em que vivem e por onde transitam. O espetáculo tornou-se itinerante sendo apresentado em outros bairros, em espaços públicos abertos, em terminais de ônibus, em estações de trem e de metro, dialogando com outros públicos potencialmente identificados com as questões mobilizadoras da performance.

Na imagem emblemática escolhida, o espetáculo está sendo apresentado em um dos mais movimentados terminais de ônibus da cidade de São Paulo, por onde circulam mais de 150.000 pessoas, diariamente, que transitam entre diferentes regiões e bairros da capital. Neste fragmento coreográfico, os artistas, em sua maioria mulheres negras, apresentam-se como em um levante, agrupando-se em uma dança que desafia a apatia, o cansaço anestesiante dos usuários presentes no terminal.

Os corpos parecem exaltar a própria encarnação, em uma dança empoderada em cada um e coletivamente e, que assim, se propaga desafiando possíveis configurações culturais, sociais e políticas do espaço em que tem lugar.

Criado em 2010 pela artista e educadora em dança Uxa Xavier, o grupo Lagartixa na Janela desenvolve pesquisa continuada “sobre as infâncias, na perspectiva de revelar o corpo da criança no espaço público. A questão original e que permanece até hoje é: onde e como as crianças ocupam a cidade?” (Lagartixa na Janela, 2019). Em quase uma década de trabalho, o grupo vem criando procedimentos e práticas de investigação das relações do corpo dançante e o espaço público, procurando criar um diálogo com o universo das infâncias, assim como, “com as memórias remotas dos adultos” (Ibid., 2019).

Em suas performances o grupo busca ativar estados de presença, estados de contemplação e encontros entre artistas, espaços e público. Rompendo com qualquer intenção de colonização, seja do espaço, seja do espectador, as artistas que compõem o grupo investem “nas topologias e paisagens que lhes são apresentadas/reveladas, e que se transformam em proposições de investigação e criação em dança”. (Lagartixa na Janela, 2019)

Escolhi a foto abaixo (Figura 3), como uma imagem emblemática do que entendo ser uma das características deste núcleo artístico em suas relações coreográficas com o espaço e o público da cidade: *criar vínculos*. A foto escolhida é um registro da performance “Poemas Cinéticos”⁹.

8 Direção artística de Gal Martins, direção coreográfica de Yaskara Manzini, e trilha sonora composta pelo multi-instrumentista Cláudio Miranda, da banda Poesia Samba Soul e os músicos Zinho Trindade e MC Gaspar.

9 Direção de Uxa Xavier. Intérpretes-criadoras Aline Bonamin, Bárbara Schil, Suzana Bayona, Thaís Ushirobira e Tatiana Cotrin.



Figura 3. Grupo Lagartixa na Janela. Obra: Poemas Cinéticos. Local: Praça Campo Limpo - São Paulo - SP - Brasil. 2014. (Foto: Uxa Xavier).

Segundo o grupo Lagartixa na Janela, a performance de dança “Poemas Cinéticos” (2011) foi criada a partir da relação do corpo com os espaços urbanos: praças, parques e espaços abertos. As artistas-dançarinas criam relações com a dimensão arquitetônica e simbólica dos lugares em que se apresentam, potencializando tais lugares “como um grande quintal de criação”. Neste suposto quintal, abre-se espaço para a contemplação, para a circulação de memórias e sentidos, para a “ludi-cidade”, que “se alternam nesta proposta onde o encontro da dança com os elementos do espaço estimula o imaginário do espectador, sejam eles crianças ou adultos” (Lagartixa na Janela, 2019).

Em uma praça no bairro de Campo Limpo, na zona sul da cidade de São Paulo, vemos dois fragmentos de tecido vermelhos. Em um, estão deitadas uma dançarina e uma criança. E, no outro, estão também uma dançarina e uma outra criança, por debaixo, escondidas. Momento de quietude, de conversa silenciosa pelo olhar, pelo contato próximo do gesto dançado. Estão a se escutar? Estão a escutar a praça? A praça, um tanto singela, parece mais desperta com tais qualidades de presença, mesmo que por alguns instantes, deixa de ser um lugar qualquer, ou, para as artistas e para as crianças, deixa de ser apenas “um lugar após o outro”, como sugere Miwon Kwon (1997).

PRÁTICAS ARTÍSTICAS DA DANÇA E A BUSCA DO COMUM

Retomo então as questões que moveram o desenvolvimento deste trabalho: quais seriam as contribuições dos núcleos artísticos pesquisados, na constituição do comum na vida cotidiana dos espaços públicos da cidade de São Paulo e como suas práticas no espaço público investem coreograficamente na constituição do comum.

Ao discutir a dança como ativismo estético, como uma forma de intervenção na vida social capaz de favorecer mudanças pessoais e coletivas dirigidas à justiça social, Sherry B. Shapiro (2017) argumenta que:

Esse tipo de ação estética tem sido cultivada ao longo da história em diferentes culturas como um meio de nos tirar do cotidiano, como um processo de abertura de espaços para examinarmos o que foi designado como modos

socialmente aceitáveis de ser, como um catalisador para desafiar rótulos e restrições, e como uma experiência que nos educa sensualmente para pensar além e imaginar o que ainda não é. (Ibid., p. 666, tradução nossa).¹⁰

Como Shapiro (2017) entendo que a dança é um fenômeno capaz de promover experiências que desafiam certos condicionamentos sensório-motores, viabilizando a emergência de novos gestos e práticas coreográficas mobilizadas pela busca do comum. Neste sentido, entendendo que algumas noções sobre o comum, encontram-se encarnadas, historicamente, em diversas práticas artísticas da dança, e de algum modo atravessaram a formação dos artistas da dança contemporânea aqui reunidos¹¹.

Os processos formativos na dança incluem práticas de

¹⁰ “This kind of aesthetic action has been cultivated throughout history in different cultures as an avenue of jolting us out of our everydayness, as a process of opening spaces for us to examine what have been designated as socially acceptable ways of being, as a catalyst for challenging labels and restrictions, and as an experience that sensually educates us to think beyond and imagine what is not yet.” (Shapiro, 2017, p. 666)

¹¹ Devido ao recorte proposto, não irei detalhar a respeito dos percursos formativos dos artistas pesquisados. Devo destacar que apesar da diversidade dos trabalhos técnicos e inventivos que seguem investigando - caso da Cia Sansacroma que prioriza fontes de pesquisa que questionam referenciais estéticos europeus e americanos ainda dominantes na dança no Brasil - os três núcleos pesquisados incluem-se na cena artística contemporânea.

refinamento da consciência interoceptiva, exteroceptiva e proprioceptiva, que culminam em diferentes competências individuais e concomitantemente relacionais: estados de presença e modos de estabelecer contato consigo mesmo, com um objeto, com alguém, com o espaço. E, tais relações vividas como estímulos para o movimento são multidirecionais: do interior para o exterior e do exterior para o interior do corpo. A atenção à qualidade e à intensidade desses contatos me parece uma primeira esfera de valorização do comum: como eu afeto e como sou afetado nos encontros que estabeleço, seja com objetos, com pessoas, com os espaços-tempos em que a dança acontece.

Uma segunda esfera relaciona-se à noção de corpo coletivo. Segundo Louppe (2006) o aparecimento do corpo coletivo diz respeito a:

uma pesquisa primordial na dança moderna e contemporânea. O termo coletivo não é neutro. Implica um ajuntamento de indivíduos propondo-se a partilhar uma experiência *comum*. E não um batalhão de zumbis privados de intenções ou projetos. A começar pelas danças corais de Laban (iniciadas em 1924), dançarinos ligados entre si pelo que têm de mais íntimo, de mais constitutivo em seu ser-corpo, o gravitário (a troca do gravitário igualmente na base do *Contact Improvisation*). (Louppe, 2006, p. 35, grifo meu)

Tal ligação, que pode ser iniciada por exemplo por meio do contato tátil entre os corpos, aprofunda-se na intimidade do compartilhamento do peso dos corpos que ao dançar, negociam juntos relações de entrega e resistência com as forças gravitárias – em comum – a que estão, todos, expostos.

E, tal experiência pode expandir-se ainda a uma possível terceira esfera. Seguindo as reflexões de Louppe (2006) a ideia de um corpo coletivo na dança contemporânea, pode implicar em relações de movimento em que “(...) o sujeito se liga a outros num corpo *comum*, incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição” (Ibid., p. 35, grifo meu).

Apontaria ainda uma quarta esfera de experiência do comum: quando os artistas da dança concebem a própria criação – seus projetos – como uma ação em que o comum é a trama que conecta modos de operar coletivos ou colaborativos.

Identificados por poéticas-estéticas de cunho

relacional, cada um dos núcleos artísticos aqui focalizados, elaboram conceituações encarnadas, em suas práticas, sobre o comum e, tal elaboração emerge nas e das próprias experiências sensoriais e motrizes, individuais e compartilhadas em suas preparações e estudos, e, por continuidade, espraia-se nas suas práticas coreográficas, nas espacializações dos gestos, das ações, dos deslocamentos, os quais configuram-se como convites a diferentes qualidades de presença (*modos de estar*) e relacionamentos (*modos de relacionar*) entre os cidadãos e os espaços públicos da cidade. E, neste sentido, a busca pelos encontros, a ocorrência de encontros que concretizam mudanças dos sujeitos envolvidos na relação, seja consigo, com o outro, com o espaço público são entendidos aqui como *modos de transformar* (convido o leitor a retornar às imagens, para vislumbrar seus vestígios).

Penso, portanto, que uma trama de encontros se desenha nas diferentes dimensões e etapas do processo de corporificação e socialização da dança: no corpo de cada artista, entre os/as artistas, nas suas relações com o público, nos espaços públicos da cidade.

Segundo o pesquisador brasileiro Marlon Miguel (2016), o educador francês Fernand Deligny (1913 – 1996) teve como princípio criar uma vida em comum entre crianças autistas e adultos acompanhantes (chamados de *presenças próximas*), em Cévennes, no sul da França, onde desenvolveu parte de suas importantes investigações. O autor enfatiza que o comum foi o ponto de partida e objetivo central desse projeto, que se territorializou no espaço de convívio na forma de uma rede entre os residentes. Em um certo momento, os movimentos das crianças passam a ser desenhados em mapas pelos adultos. “Os *mapas*, para falar a verdade, não dizem muita coisa, senão que nós não sabemos, de forma alguma, do que se trata nem o *humano*, nem o *comum*” (Deligny *apud* Miguel, 2015, p. 61, grifos do autor). Segundo Miguel (2015) esses mapas seriam dispositivos performáticos de evacuação da linguagem verbal e da própria angústia terapêutica.

Mesmo que as práticas artísticas aqui analisadas atuem como dispositivos performáticos de evacuação do que sabemos e já não nos interessa, do que não sabemos, mas intuímos que nos interessa, sejam elas também práticas de evacuação da angústia, em sua materialidade poética e estética, acredito que sejam fundamentais para o vislumbre do comum na vida social.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi financiado com recursos do FAEPEX e do programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Agradeço ainda

à FAPESP que financiou parte da pesquisa de meu pós-doutoramento.

REFERÊNCIAS

Berth, J. (2019). *Empoderamento*. São Paulo: Pólen Produção Editorial Ltda.

Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, (Coleção Todas as Artes).

Cia Sansacroma (2019, novembro 26). Página da companhia no facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/sansacroma/>

Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros. (2019, novembro, 26). Blog oficial do grupo. Disponível em: <http://ciadama-semtransito.com.br>.

Godard, H. (2006). Phenomenological Space: “I’m in the space and the space is in me”. Interview with Hubert Godard, by Caryn McHose. *Contact Quarterly*, Northampton, v. 31, (pp. 32-38), Summer/Fall.

Grupo Lagartixa na Janela. (2019, novembro, 26). Blog oficial do grupo. Disponível em: <https://www.lagartixana-janela.com.br>.

Kwon, M. (1997). Um lugar após o outro: Anotações sobre site-specific. *Revista October*, v. 80.

Loupe, L. (2006). Lygia Clark não para de atravessar nossos corpos. In: Rolnik, S. (Org.). *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. (pp. 33-39). São Paulo: Pinacoteca do Estado.

Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. 1ª Edição Portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro.

Miguel, M. (2015). Guerrilha e resistência em Cévennes. A cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, v. 8, n. 1, (pp. 57-71).

Museu da Dança. <http://museudadanca.com.br/projetos/lacos-virtuais-da-danca-danca-no-espaco-urbano/>. Acesso em: 24, nov. 2019.

Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: Estética e política*. 35. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental.

Shapiro, S. B., (2017). *Haunted by meaning: Dance as Aesthetic Activism*. The Oxford Handbook of Dance and Wellbeing (Oxford Handbooks). (pp. 661-680). Oxford University Press.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Professora do Curso de Graduação em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Doutora em Educação e Mestre em Artes pela

Professor of the Dance Undergraduate Course and the Performing Arts Graduate Program of the Institute of Arts at State University of Campinas, Brazil. PhD in Education

Universidade Estadual de Campinas. Pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

and Master's degree in Arts at UNICAMP. Postdoctoral in Performing Arts at University of São Paulo.



**VISÕES
INTERDISCIPLINARES
E DIÁLOGOS**

DESLOCAMENTOS SENSÍVEIS: INSCRIÇÕES PÚBLICAS DE PROJETOS COLETIVOS NA INTERFACE ARTE E SAÚDE NA CIDADE DE SÃO PAULO - EXPLORAÇÕES INICIAIS

SENSIBLE DISPLACEMENTS: PUBLIC INSCRIPTIONS OF COLLECTIVE PROJECTS IN THE ART AND HEALTH INTERFACE IN THE CITY OF SÃO PAULO - INITIAL EXPLORATIONS

ISABELA UMBUZEIRO VALENT, ELIZABETH M. F. DE ARAÚJO LIMA, ERIKA ALVAREZ INFORSATO, RENATA MONTEIRO BUELAU E ELIANE DIAS DE CASTRO

Universidade de São Paulo, Brasil

RESUMO

ABSTRACT

Num território de interface entre as artes, a saúde e a cultura, o Laboratório de Estudos e Pesquisa Arte, Corpo e Terapia Ocupacional (Pacto) da Universidade de São Paulo – Brasil tem constituído uma proposta de construção de redes e cooperação com coletivos artísticos e culturais, que agencia formação, clínica e produção de subjetividade, numa perspectiva ético-estético-política, instaurando modos de existir e criando um corpo comum. Nesse cenário emerge uma pesquisa cujo problema consiste em possibilitar que aquilo que é produzido nesses coletivos seja compartilhado e possa incidir em outros territórios, sem que essa divulgação fira seus modos de existência. A partir de processos participativos e

colaborativos são desenvolvidas ações de produção e divulgação de registros sensíveis que tornam visíveis as singularidades dessas propostas. Entende-se que tornar público estes modos de operar e as produções dali decorrentes favorece a criação de pistas para a multiplicação de metodologias de resistência e enfrentamento de processos de institucionalização, hegemonização dos modos de fazer, e padronização que insistem nas especialidades e rejeitam a dimensão múltipla e paradoxal no tratamento à vida. Nesse momento, apresentam-se as explorações iniciais da pesquisa em desenvolvimento, dedicadas às questões ético-políticas implicadas nos regimes de visibilidade dessas práticas.

The Laboratory of Studies and Research Art, Body and Occupational Therapy (Pacto) – University of São Paulo, Brazil – has developed a proposal in the interface between the arts, health and culture in cooperation with artistic and cultural collectives. This proposal connects education, clinics and production of subjectivity with an ethic-aesthetic-political perspective, instituting ways of existing and creating a common body. In this scenario emerges a research that aims to enable the sharing of what is produced in these collectives to affect other territories, without disrespecting their ways of existing. Therefore, actions to produce and disseminate sensible

records from participatory and collaborative processes are developed to make the singularities of these proposals visible. Publicizing this way of operating and the resulting productions favors the creation of clues for developing methodologies of resistance and confrontation of standardization and hegemonization processes that insist on the specialties and reject the multiple and paradoxical dimension in the treatment of life. This presentation shows the initial explorations of the research in development, dedicated to the ethical-political questions implied in the regimes of visibility of these practices.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Arte; Produção Cultural; Terapia Ocupacional.
Art; Cultural Production; Occupational Therapy.

PONTO DE SAÍDAS E CONVERGÊNCIAS: PLANO DE ENGENDRAMENTO DA PESQUISA

O Laboratório de Estudos e Pesquisa Arte, Corpo e Terapia Ocupacional – Pacto – USP integra ensino, pesquisa e extensão num campo de interface com as artes, o corpo, a saúde e a cultura, no âmbito da universidade. Desde 1998 articula redes em cooperação com coletivos artísticos e culturais que integram formação, clínica e produção de subjetividade numa perspectiva ético-estético-política, instaurando modos de existir e criando um território comum.

Desse contexto emerge a pesquisa “Deslocamentos Sensíveis – inscrições públicas de projetos coletivos na interface arte e saúde na cidade de São Paulo”, contemplada em 2018 com edital de fomento à pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) do governo federal brasileiro. Ela surge a partir da necessidade de agenciar a experiência do Laboratório Pacto em pontos de convergência para o campo da Terapia Ocupacional e das produções culturais com populações que, em seus modos de existir habitam regiões de invisibilidade e/ou de capturas estreitadas, por registros diagnósticos medicalizados e de desvio social.

A proposta assume a perspectiva de uma pesquisa-intervenção para acompanhar processos de fortalecimento da rede de projetos na interface arte, saúde e cultura, vinculadas a iniciativas de formação profissional nesses campos. Para tanto, circunscreve seu espectro de investigação e propõe a criação de lugares de recepção e cuidado às produções artísticas que emergem desses processos formativos em Terapia Ocupacional e dos coletivos parceiros do Pacto.

Assim, o projeto tem como objetivo pesquisar as ações de ensino e extensão desenvolvidas pelo Pacto, cartografando e criando planos de visibilidade para o trabalho realizado, que possam apresentar suas singularidades, tensões e possíveis expansões. Nesse processo temos buscado analisar e discutir as tecnologias de participação sociocultural voltadas para populações em vulnerabilidade social, os dispositivos e metodologias de ensino criados, e os modos de articulação e sustentação das práticas comunitárias experimentados.

O processo da pesquisa compreende também o desdobramento de ações clínicas, sociais e de formação junto à rede de projetos coletivos, que se dão de modo indissociado. Ao mesmo tempo em que se busca capacitar os participantes dos projetos coletivos em tecnologias sociais e de produção cultural necessárias para o apoio a projetos artísticos e culturais comunitários, intensifica-se o agenciamento e articulação entre os projetos artísticos da comunidade e os circuitos artísticos

e culturais e colabora-se para a criação de condições de autonomia e acesso dos projetos a políticas públicas de cultura e outros apoios para sua sustentação.

Assim, um conjunto de ações está em operação para orientar as etapas do trabalho com os coletivos, de modo a potencializar a inserção artístico-cultural das produções e de seus autores; criar formas de registro para os trabalhos produzidos; documentar as experiências; experimentar e refletir sobre os modos de divulgar os projetos; desenvolver propostas curatoriais sensíveis; promover mostras e encontros que gerem convivência; e, propiciar acesso de outros públicos às práticas em desenvolvimento. Esse conjunto de ações será acompanhado por meio da construção e utilização de analisadores da intervenção, com vistas a mapear elementos relevantes para sustentação dos processos desenvolvidos, e avaliação das ações realizadas e seus efeitos, para possibilitar sua multiplicação.

A integração entre formação, criação, documentação, curadoria e publicação – na medida do entendimento que essa visibilidade se fizer, na relação com os coletivos implicados –, é uma perspectiva que compõe a relevância do projeto no campo social. E um dos pontos de incidência dessa intervenção advém da hipótese de que há demandas de formação, no âmbito das práticas artísticas comunitárias, para o manejo de tecnologias de produção e comunicação com públicos potenciais. De outra volta, essa capacitação pode implicar no oferecimento ao sistema artístico-cultural de alguns acessos a projetos artísticos comunitários – pouco visibilizados em suas singularidades, pois, em geral, elas não correspondem aos formatos engendrados por esse sistema hegemônico. Diante dessa complexidade, a articulação de uma rede que potencialize trocas através das tecnologias digitais e de encontros presenciais configura-se como uma estratégia para explorar essa necessidade com os coletivos e na formação dos estudantes de graduação.

O desenho dessa pesquisa-intervenção fez-se a partir de outras experiências de investigação do Laboratório Pacto e, portanto, seguiu afirmando o *método da cartografia*, buscando dispor procedimentos para a explicitação de um diagrama de forças, traçado no decurso da investigação. Evidencia-se, assim, um plano de engendramento no qual se instala o desafio proposto pela pesquisa, e sua disposição em encontrar modos de operar em meio a essa trama, trazendo a experiência acadêmica para o âmbito das práticas artísticas coletivas, em justaposição ético-política.

COLABORAÇÕES E PARCERIAS

A realização da pesquisa mobiliza uma rede de instituições, grupos e redes que se tecem pela própria dinâmica das atividades oferecidas aos participantes. O projeto é sediado no Departamento de Fisioterapia,

Fonoaudiologia e Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, e em seu desenvolvimento, tem construído aproximações com outros espaços públicos da própria universidade e da cidade,

entre eles, o Centro Universitário Maria Antônia – CEUMA-USP e o Centro Cultural São Paulo – CCSP. Algumas ações formativas do Laboratório PACTO, no âmbito do ensino de graduação, estão ligadas ao contato com projetos educativos de museus da USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP – Programa Viva Arte! – bem-estar social e saúde no museu do Setor Educativo) e da cidade de São Paulo (Pinacoteca de São Paulo – Programas Educativos Inclusivos – PEI – do Núcleo de Ação Educativa – NAE), bem como com alguns serviços da rede de atenção psicossocial – RAPs (Serviços Residenciais Terapêuticos Lapa e Perdizes II e Centro de Convivência e Cooperativa Parque da Previdência) que devem compor as parcerias do projeto de pesquisa de modo transversal.

Esse conjunto de serviços e equipamentos públicos tem apoiado o desenvolvimento das principais ações do projeto de pesquisa que estão voltadas e dependem da implicação de projetos coletivos na interface arte, saúde

e cultura que constituem a rede atual do Pacto. São eles: a Cia Teatral Ueinzz; o Coral Cênico Cidadãos Cantantes; o Centro de Convivência É de Lei; o Coletivo Preguiça; e a Oficina de Dança e Expressão Corporal (Odec). Os processos de sensibilização e produção de imagens, narrativas, cartografias e curadoria se efetivam por meio do trabalho conjunto com estudantes de graduação e pós-graduação, artistas e pesquisadores. Das colaborações já previstas e em andamento destacam-se: o diálogo filosófico com Filipe Ferreira; a pesquisa e produção de registros sensíveis com a artista Graziela Kunsch, da equipe de coordenação da Clínica Pública de Psicanálise da Vila Itororó; e a exploração de projetos curatoriais com o Grupo de Experimentações e Pesquisa Poéticas e Políticas do Sensível (Gepps), um coletivo de pesquisadores vinculados inicialmente ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/USP) e que atualmente trabalha como um coletivo de pesquisa autônomo.

EXPLORAÇÕES INICIAIS

Perspectivas ético-políticas para realização da pesquisa

A ideia de pensar em perspectivas ético-políticas no âmbito da proposta desta pesquisa está especialmente relacionada ao desafio e problema que esta pesquisa busca enfrentar, de explorar as possibilidades de que a singularidade daquilo que é produzido no contextos dos projetos coletivos envolvidos na pesquisa – patrimônios materiais e imateriais dos grupos e, de forma mais ampla, do campo das ações na interface arte, saúde e cultura – seja compartilhado e possa incidir em outros territórios, sem que esta divulgação fira os modos de existir desses grupos.

Se, por um lado, temos construído, a partir da experiência, a noção de que a chegada das populações com quem trabalhamos (em sua maioria marcada por experiências com deficiências, sofrimento psíquico e outras situações de ruptura das redes sociais e de suporte) dependeu de um movimento de um grupo populacional com vidas distantes deste tipo de vulnerabilidade (trabalhadores da saúde, das artes, da cultura e da universidade) para construir possibilidades de circulação cultural, pertencimento social e agenciamento de lugares de criação/artísticos, de outro lado, temos uma zona de risco (entre a captura e a potência) que muitas vezes encerra a experiência em códigos/semiotizações estritas a um domínio do vivido e em outras dispõe forças a partir de conjunções vitalizadoras, que guardam relação com outras formas de experiência como a dos “guardiões da criação”, de Nise da Silveira (1981), e a das “presenças próximas”, de Fernand Deligny (2015), entre outras.

No caso desse projeto, em específico, esse risco está atrelado ao ponto de partida vinculado ao campo acadêmico/científico. Reflexões sobre a relação entre a academia, os processos de produção de conhecimento e a comunidade que deles participam nos trazem

importantes questões para a formulação de proposições e formas de composição instauradas pela pesquisa.

Enquanto uma pesquisa-intervenção, essa investigação se caracteriza pela colocação em análise da posição que o pesquisador ocupa nos jogos de poder e sua implicação com a instituição do saber científico, o que irá indicar também, sua abertura para criar zonas de indagações, de desestabilização que possibilitem que o coletivo envolvido na pesquisa possa efetivamente participar. Para Lourau importa, sobretudo, a disposição do pesquisador para se deslocar do lugar de especialista e incluir-se na análise dos jogos de saber-poder que compõem o campo e a realidade observada (Lourau, 1975, *apud* Romagnoli, 2014).

Nesse sentido, começamos por nos perguntar: como nos relacionarmos com outras formas de vida indo em direção a elas e não puxando-as para nossas formas? Daí a necessidade de recorrer a um conjunto de “pensamentos já pensados”, em circunstâncias distintas, em torno ao impasse entre o poder e a potência do campo acadêmico/científico na relação com esses feitos e vidas de outros mundos para afinar um posicionamento ético-político que ofereça condições suficientes para a atenção e o manejo desses riscos no processo da pesquisa.

Num primeiro momento buscamos referências e conceitos que nos ajudassem a formular e elaborar essas questões, de forma a produzir uma pesquisa implicada e a noção de “agenciamento coletivo de enunciação” (Guattari, 1992) pareceu interessante para orientar o trabalho.

Uma sequência de encontros entre os pesquisadores para estudos teóricos realizada possibilitou a exploração de textos que contribuíssem com a problematização da relação da ciência com outras formas de conhecimento; a relação da ciência com a vida; a relação entre os pesquisadores e os participantes da pesquisa; e os processos de criação de visibilidades e produção de enunciados que

terão lugar nessa pesquisa. Assim, buscamos articular conhecimentos e localizar as linhas de investigação e estudos conceituais para construir as propostas de ação junto aos participantes e colaboradores que foram se constituindo como um campo vivo.

Nesses encontros discutimos noções como visualidades, invisibilidades, interação, encontros, interferência, produção poética, trocas, expressão, contato, sensibilidade, linguagens, reconhecimento, entre outras, que foram delineando conversas, autores, leituras e discussões para exercitar nossa perspectiva ético-política no ato de pesquisar e no trabalho coletivo. Nesses encontros cada pesquisador propôs referências que problematizam a produção de conhecimento e dialogam com o momento, criando um plano conceitual, definido por debates e tensões, presentes na formação da dimensão transdisciplinar da pesquisa.

Operações da análise institucional, da psicanálise e da esquizoanálise, da filosofia, da estética, da epistemologia, das artes e da antropologia nos ajudaram iniciar o traçado de uma rede de conceitos, compondo elementos que colaboram para pensar esse posicionamento. Assim, percorremos leituras de Félix Guattari (1992), Gilles Deleuze (1998), Michel Foucault (2014), Isabelle Stengers (2018), Eduardo Viveiros de Castro (2008), David Lapoujade (2017) e Luis Fuganti (2016).

Em um dos encontros convidamos um pesquisador externo à equipe, do campo da filosofia, Filipe Ferreira, de forma a propiciar um espaço de apresentação das questões vivas e desenvolver, a partir de uma escuta atenta a alguns conceitos, caminhos para as propostas de ação junto ao campo vivo com os participantes. A partir desse diálogo foi possível perceber a importância de afirmar uma linguagem própria para formular os problemas e estratégias de criação que já vem sendo experimentadas pelo próprio Pacto, assim como pelos projetos coletivos parceiros. Elaborar as próprias formulações, deixar brotar conceitos e imagens a partir de espaços de encontro e criação conjunta de forma comum. Nesse percurso, desenhamos uma proposta de Seminário de Pesquisa que pudesse instaurar espaços de encontro e produção conjunta com os parceiros daquele momento, mas aberta a quem pudesse se interessar por essa composição. Com esse movimento, buscamos propor formatos que promovessem aberturas entre universidade e comunidade de modo a experimentar outras formas de implicação nessa relação.

Seminários Deslocamentos Sensíveis – Encontro de coletivos na interface arte e saúde: aparições, existências e explorações

Inicialmente pensados como seminários de pesquisa, foram realizados dois encontros abertos, para os quais foram convidando os parceiros do Pacto que atualmente constituem o grupo da pesquisa, a participar desse processo.

O primeiro Seminário, realizado no Departamento de Fisioterapia, Fonoaudiologia e Terapia Ocupacional – FMUSP, teve o objetivo de criar um plano comum para uma aproximação sensível dos coletivos, projetos e

propostas na interface arte, saúde e cultura com a proposta da pesquisa. Para sua realização foi necessário nos abirmos para outras formas de comunicação e relação com a comunidade, de modo a gerar espaços de troca e conexão dos participantes com as questões sobre as quais a pesquisa busca se debruçar. Os coletivos foram convidados a trazer questões, imagens e materiais que pudessem compartilhar com os demais, demandando de cada envolvido uma participação ativa no processo. Essa forma de trabalhar exigiu da equipe de pesquisa uma atenção às relações e às diferentes formas de contato, expressão e diálogo, demandando uma escuta sensível para diferenças e possibilidades de composição.

O seminário operou por agrupamentos menores, em pequenas rodas de interação entre os participantes buscando formar espaços de troca entre os diferentes coletivos, nos quais convidamos os presentes a contribuir para a instauração de um plano de produção, vinculado às temáticas focais da pesquisa, definidas em *estações* com descrições e questões disparadoras:

- *aparições*: modos de surgir, emergir. Como os projetos se veem sendo vistos? Como e onde aparecem?
- *existências*: modos coletivos de existir, como o projeto se sustenta nesse plano comum o desafio de fazer coisas juntos por tanto tempo?
- *explorações*: que dimensão de pesquisa o trabalho do projeto tem, em que medida a relação com a universidade potencializa o trabalho? Como a pesquisa se relaciona com o trabalho?

Foram compartilhadas impressões, memórias, experiências e desejos em relação a esta rede, alguns registros de imagem, e cartografias, foram produzidos, além das discussões acompanhadas por cada um dos membros da equipe da pesquisa, distribuídos em cada *estação*. No encontro pudemos experimentar métodos de criação conjunta em outras formas de interação para além da produção do discurso verbal, buscando facilitar a participação de todos, criando condições para serem percebidas outras formas de expressão. Traçamos também cartografias a partir de uma escuta atenta e do registro em diferentes suportes da participação dos envolvidos. Realizamos vídeos que foram exibidos ao final do próprio encontro e mapas desenhados coletivamente de forma a sistematizar as questões trazidas pelos presentes. Estes materiais, gradualmente, estão sendo tratados em convergência com as ações das etapas seguintes da pesquisa.

O segundo Seminário foi realizado no Centro Universitário Maria Antônia (CEUMA-USP) e deu continuidade ao ciclo de interlocuções relacionadas ao desenvolvimento da pesquisa, buscando aprofundar o tema das aparições, intensificando as trocas sobre os modos dos projetos de surgir e aparecer no espaço público, de modo a fortalecer um plano comum instaurado na rede de coletivos e projetos ligados à pesquisa. Cada projeto foi convidado a organizar presenças e imagens, fazendo uma aparição no Seminário e criando visualidades para o trabalho que desenvolve.

Muitas foram as formas de divulgação do encontro, tantas quantas foram possíveis no agenciamento da rede: imagens em cartaz, impressos, contágios de uns para

outros presencialmente (boca a boca), por redes sociais, contatos telefônicos, visitas aos projetos parceiros e mensagens por e-mail.

Os Seminários instauraram um campo comum para a realização da pesquisa, a partir do qual começamos a realizar Oficinas com participação de integrantes dos coletivos envolvidos na pesquisa. As primeiras Oficinas

– Oficinas de registro e produção de imagens: instrumentos para a captação de aparições sensíveis – exploraram, a partir de processos participativos e colaborativos, ações e instrumentos de captação e registro sensíveis que podem tornar visíveis as singularidades da vida coletiva que se engendra ali.

CONSIDERAÇÕES

Questões atualmente vivas

A perspectiva de tornar público modos de operar e as produções nos coletivos implicados com a pesquisa pode favorecer a criação de pistas para a multiplicação de metodologias de resistência e enfrentamento de processos de institucionalização, hegemonização dos modos de fazer, e padronização, que insistem nas especialidades e rejeitam a dimensão múltipla e paradoxal no tratamento à vida.

Em sua fase inicial, a constituição da equipe e os debates buscaram explorar perspectivas ético-políticas afinadas com as questões e o campo da pesquisa, e indicaram os primeiros passos para a investigação conceitual que atravessa toda a intervenção proposta. De modo exploratório, conceitos e referenciais bibliográficos foram trazidos, instaurando um plano de embate e compartilhamento, indicando subsídios para realizar o acolhimento e fomentar o envolvimento dos projetos coletivos parceiros, no processo de pesquisa. A disposição de pesquisar com os grupos e para eles instaura uma relação rara nos processos de pesquisa, invoca um cuidado singular nas interações e sustentação dos encontros com expressões poéticas que mobilizam sensibilidades e emancipam as trocas entre todos.

Desses encontros podem decorrer, conforme intenciona a pesquisa, dispositivos de uso do comum (Agamben, 2015). Mas como experimentar e construir essas regiões compartilhadas no processo de pesquisa? Que regimes de sensibilidade e de linguagem podem instaurar trocas

significativas? Como selecionar os modos de dizer e de mostrar os fazeres artísticos e culturais de cada grupo?

Trata-se, sobretudo, de inventar conjuntamente estratégias para que os modos de criação e vida coletiva experimentados nos projetos possam ser compartilhados e ganhar visibilidades que considerem suas singularidades, potencializando a inserção artístico-cultural das obras e de seus autores e construindo formas de divulgar os projetos.

A pesquisa vai se constituindo em um encadeamento de momentos cheios de significados construídos coletivamente. A análise da implicação de cada um com o projeto em curso, seu envolvimento com a realidade pesquisada, as interferências da pesquisa na vida de cada um, promoveu o andamento das atividades da pesquisa no decorrer de 2019, a partir de estratégias de coletivização que incluíam documentação dos trabalhos e análise das experiências, na construção de pistas sobre modos de funcionamento que possam reverberar em outros territórios, e funcionar como intercessores na produção de tecnologias socioculturais e de conhecimento compartilhado.

No momento atual, a equipe, os grupos e participantes vem tecendo juntos um novo ponto de intersecção dessa rede, adensando possibilidades de participação e troca, instaurando uma política de cuidado com as experiências, construindo um conhecimento intervencionista e incorporando em suas análises seus principais efeitos. O andamento da pesquisa ganha força no reconhecimento dos movimentos dessa rede, ativa modos de existência e mobiliza suas durações.

REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2015). *Meios sem fim: notas sobre a política*. (Davi Pessoa, trans.). Belo Horizonte: Autêntica.

Deleuze, G. (1998). Michel Tournier e o mundo sem outrem. In: _____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. (pp. 311-330). São Paulo: Perspectiva.

Deligny, F. (2015) *O aracniano e outros textos*. (Lara de Malimpesa, trans.). São Paulo: N-1 edições.

Guattari, F. (1992). *Caosmose: um novo paradigma estético* (Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, trans). São Paulo: Ed. 34.

Foucault, M. (2014). *Aulas sobre a vontade de saber: Curso no collège de France (1970-1971)*. (Rosemary Costhek Abílio, trans.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

Fuganti, L. (2016). *Escola Nômada – Agenciamento*. Disponível em: <http://escolanomade.org/2016/02/24/agenciamento/>

Lapoujade, D. (2017) *As existências mínimas*. (Hortência Santos Lencastre, trans). São Paulo: N-1 edições.

Romagnoli, R. C. (2014) O conceito de implicação e a pesquisa-intervenção institucionalista. *Psicologia & Sociedade*, 26(1), (pp. 44-52).

Silveira, N. (1981). *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra.

Stengers, I. (2018) A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 69 (1), (pp. 442-464).

Viveiros de Castro, E. (2008) *Série Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

BIOGRAFIAS

SHORT BIOS

Isabela Umbuzeiro Valent. Doutoranda. PGEHA-USP. Brasil.
Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima. Professora e orientadora. Curso de TO, FMUSP; PGEHA-USP; Mestrado Profissional em TO, FMUSP. Brasil.
Erika Alvarez Inforsato. Professora. Curso de TO, FMUSP.

Isabela Umbuzeiro Valent. PhD student. PGEHA-USP. Brasil.
Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima. Full Professor. OT Course, FMUSP; PGEHA-USP; OT Mater, FMUSP. Brasil.
Erika Alvarez Inforsato Professor. OT Course, FMUSP. Brasil.

Brasil.

Renata Monteiro Buelau. Terapeuta ocupacional. Curso de TO, FMUSP. Brasil.

Eliane Dias de Castro. Professora e orientadora. PGEHA-USP; Mestrado Profissional em TO, FMUSP. Brasil.

Renata Monteiro Buelau. Occupational therapist. OT Course, FMUSP. Brasil.

Eliane Dias de Castro. Professor. PGEHA-USP; OT Mater, FMUSP. Brasil.

INTERRUMORES: NOVAS IDENTIDADES SONORAS MULTICULTURAIS. FESTIVAL NEXTSTOP, LISBOA

INTERRUMORES: NEW MULTICULTURAL SOUND IDENTITIES. FESTIVAL NEXTSTOP, LISBOA

ANA MOYA PELLITERO

Centro de História da Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora, Portugal

RESUMO

ABSTRACT

Interrumores nasce como um projeto de pesquisa participativa sobre a paisagem sonora multicultural, centrada no trabalho com quarenta adolescentes de dez nacionalidades diferentes, moradores desde faz poucos anos ou escassos meses nos bairros da Alfama, Mouraria, Anjos e Graça, em Lisboa. Envolve o trabalho entre a investigadora Ana Moya, o músico Fernando Ramalho e o ilustrador Mantraste (Bruno Santos), com a colaboração da Escola Secundária Gil Vicente. A equipa realizou oficinas de escuta e recolha de sons ambientais através do telemóvel. Observamos a interação dos corpos no espaço, e a criação ativa de sons nas ações corporais e na fala. O nosso desafio encontrava-se em como dar forma e representar a identidade da paisagem sonora destes jovens nos quatro bairros de Lisboa. Requereu a construção de uma plataforma digital www.interrumores.pt para assim se

mostrar um universo de narrativas subjetivas interpretado através da linguagem artística da criação musical e da ilustração. Mantraste transformou os sons num universo emaranhado de desenhos táteis. Fernando Ramalho utilizou a paleta sonora do nosso acervo para criar quatro peças musicais que interpretam a linguagem, a memória, a música e o quotidiano da identidade coletiva e multicultural dos alunos. Este projeto foi selecionado para o Festival NextStop (Março 2019), organizado pelo Largo Residências no âmbito do Plano de Desenvolvimento Local (PDL)-GABIP Almirante Reis da Câmara Municipal de Lisboa (CML), Junta de Freguesia de Arroios, Fundação Aga Khan, e forma parte do programa InFusão, com co-financiamento do Fundo para o Asilo, a Migração e a Integração (FAMI).

Interrumores is a participatory research project about multicultural soundscapes, centred on the work with forty adolescents of ten different nationalities, living since a few years to a few weeks in the neighbourhoods of Alfama, Mouraria, Anjos and Graça, in Lisbon, all of them students at Gil Vicente Secondary School. It involves the collaboration between the researcher Ana Moya, the musician Fernando Ramalho and the illustrator Mantraste (Bruno Santos). The students carried out listening exercises, collecting daily sounds using their personal mobiles phones. We observed their bodies' interaction in space, and the active creation of sounds using movement and speech. Our challenge was how to shape and represent subjective and collective sensory bodily and emotional experiences, which define the teenagers' own soundscape identities located geographically in these four neighbourhoods in

Lisbon. This required setting up a digital platform, www.interrumores.pt, which could display the universe of subjective narratives of our participants, interpreted through the artistic language of musical creation and illustration. The illustrator Mantraste transformed sounds into an entangled universe of tactile drawings. The musician Fernando Ramalho used the sound palette of our sound collection to create four musical pieces that interpret the students' multicultural identity of their languages, memory, cultural music background and daily life. This project was selected for the NextStop Festival (March 2019), organized by Largo Residências under the Local Development Plan (PDL)-GABIP Almirante Reis, Lisbon City Council (CML), Arroios Parish Council, Aga Khan Foundation, as part of the InFusion program, with co-financing from the Asylum, Migration and Integration Funds (FAMI).

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Paisagem Sonora; Interdisciplinaridade Artística; Pesquisa Participativa. *Soundscape; Interdisciplinary Artwork; Participatory-based Research,*

INTRODUCTION

This paper presents a participatory research project, centred on the study of urban sounds as an intangible urban heritage that delineates the urban landscape identity of the historical neighbourhoods of Alfama, Mouraria, Anjos and Graça, in the city of Lisbon. In this qualitative and empirical participatory-based research, we worked with teenage immigrants, residents in these four neighbourhoods. We focused our work on the multicultural urban space and its sensorial and emotional dimension through the study of environmental and cultural sounds. The compiled database of sound recordings carried out with these young residents, together with the observation of those experiences, memories, and emotions attached to them, helped us to configure a universe of spaces of representation, which enrich the intangible heritage and the multicultural identity of these four urban historical neighbourhoods. Our sound recording database has specific space-time coordinates: Lisbon in the years 2018 to 2019. Therefore these sounds are already a valuable heritage, because the urban space of these neighbourhoods is changing and evolving at a high speed. We are witnessing, specifically in Alfama, Mouraria and Graça, clear signs of transformation of neighbouring communities, Associativism structures, and cultural diversity, due to the increase of touristic lodging, and international real estate investments.

In this research, we involved an interdisciplinary work with different modes of artistic expression (music, sound art and illustration), where the subjective and collective identities of these teenage residents were articulated. Our objective was to observe how the urban identity is built on personal and collective perceptions and emotions linked to environmental urban soundscapes. We observed those emotional processes related to the mental construction of the urban landscape, enquiring about the sense of belonging, the redefinition of the affects, and the review of the memories of the place. All three are dynamic processes of constant identity reformulation, which in the case of these four neighbourhoods, are sustained in an environment of ethnic and cultural diversity.

Therefore, sound experiences, sound memories, and the emotions linked to them, configure a universe of spaces of representation, which enrich the intangible heritage of these neighbourhoods and enlarge those cultural images attached to the values of its urban landscape.

In our main hypothesis, the self is not a passive listener of the environment, but a participant and co-creator of urban soundscapes, using the body as the main means of communication and dialogue in the construction of environmental sounds and in the production of a sound landscape heritage. The urban landscape is not only visual but also somatic, created in the interaction of the actions and rhythms of the bodies in space: with the sound of their gestures, their actions, and their spoken dialogues. Our objective was to translate and map this existential sound experiences into sound cartographies that could become a platform for sharing an intangible heritage, built in the present, and communicated through artistic practice.

In our methodology, we conceptualized and developed an experimental sound project laboratory, called *Interrumores*, which was held at Gil Vicente Secondary School, during nine days (16 hours), in May and December 2018, and in January 2019. It was attended by forty teenagers between 12 to 19 years old, of ten different nationalities (China, Vietnam, Nepal, Bangladesh, India, Philippines, Romania, Guinea, Nigeria and Senegal), living in Lisbon, and residents in the four neighbourhoods under study – in some cases since a few years ago, in others only since a few weeks. They were all attending classes at the course of “Portuguese as a non-Native Language”. This experimental sound project involved an interdisciplinary work that crossed an investigation into landscape phenomenology, music, sound art and illustration. The team that conducted this project was formed by the researcher Ana Moya, from the Centre of Art History and Artistic Research (CHAIA), Évora University, Fernando Ramalho, musician and sound artist, and Bruno Santos (a.k.a *Mantraste*) graphic designer and illustrator.



Figure 1. Illustration Panel by Mantraste for the sound installation at Alameda Metro Station. NexStop Festival, March 2019. (Source: Ana Moya, *Interrumores*).

Our project *Interrumores* was selected for the NextStop Festival, Multicultural Art in the Metropolitan of Lisbon, which took place in March 2019, at the subway stations Martim Moniz, Intendente, Anjos and Alameda, and it was on display at a Temporary Art Gallery at the same venue until the end of July 2019, and at Intendente em Festa Festival. For this Festival, we presented in each of the four Lisbon Metro stations, a sound installation with the four musical compositions of Fernando Ramalho accompanied by panel presentations made by Mantraste, to allow visitors, using a QR code, to enter in our website (www.interrumores.pt) and our interactive sound database (Figure 1). From 77 artistic proposals for the Open Call for the

Festival, in 2018, 25 individual and collective projects were selected in the fields of performative arts, music, visual arts and multimedia. NextStop Festival gathered 60 artists from 15 different countries, and around 250 residents from 40 different nationalities were involved in the creative processes of all the artistic projects. This artistic initiative was promoted and organised by Largo Residências Association, within the framework of the Local Development Plan-GABIP Almirante Reis, and counted with the collaboration of Lisbon City Council, Arroios Parish Council, and Aga Khan Foundation, as part of the InFusão Program managed by CRESCER and co-financed by the Asylum, Migration and Integration Funds (FAMI).

THEORY

In this participatory-based research project we observed the individual and collective sensorial experiences of space and the creation of landscape as a community construction where individuals are not simple observers and listeners, but rather belong to the urban landscape, creating it with their own bodies. Within a participative art experience, the young participants collaborated with the invited artists in order to create together an artistic work inside a collaborative practice that involved the sensorial experience and creation of environmental sounds. According to François Matarasso, by being involved in a participatory art project participants have the opportunity to create something that adds a new layer of meaning to their own worlds. He says that “(...) when we make sense of life through feelings, ideas, and experiences that we may not even know we have, and in ways that others can in turn creatively respond to, we unleash new possibilities in our own and others’ imagination (...)” (Matarasso, 2019, p. 53). Therefore, in our project artists and participants became a team, which shared their own different competences, imagination and interests. The starting point of the work was vague, intrinsic of this type of art form, but as Matarasso asserts, it prevented us to anticipate results, always thinking, talking and sharing new ways of experiencing with the participants. Therefore, it required from us the flexibility to add the contribution of all in order to create, as a result, something that could never be done individually (Matarasso, 2019, p. 54-55).

For us it was relevant to study the construction of the intangible sound urban heritage in the “now”, being the residents themselves responsible for the constant reformulation and reinvention of the urban identity. As Manuel Castells asserts in *The Power of Identity* (1997), to explore the expression of new individual and collective identities in the ‘now’, linked to a specific geographical location, evidences the constant redefinition of territorial identity by part of the communities that inhabit these territories (Castells, 1997, p. 10). The hybridity and multiplicity of representations in an intercultural discourse should strive to work against stereotypes and othering, which leads to the differentiation of the self

from the other, the group from the out-group. The images that emerge from both of them create static categories and descriptions, objectivizing the “other” and ignoring the complexity of dynamic relational encounters, and the intersubjectivity of individuals (Dervin, 2012, p. 188). Working with migrant teenagers, of multi-ethnic background, allowed us to analyse the emotions and mental processes associated with the construction of new mental bonds of attachment and identity to urban spaces. Therefore, the urban landscape becomes an active and predicative creation, a representation of space shared and co-created with the others, and the multicultural urban space a platform of articulated discourses, experiences and sensorial exchanges. We envisioned our sound project laboratory as a platform for socio-cultural exchange, intercultural dialogue, and intersubjective relations among the migrant participants. For us cultural identity cannot be reduced to a singular construct, but to an articulated plural and multiple context, in the crossings of collective and individual voices, networks, multiple interdependencies, encounters, discourses, actions and thoughts. (Dervin, 2012, pp. 184-187).

In this experimental sound laboratory, we aimed to experience the landscape through the body, involving the interaction of the participants in space through processes of choreographic relations, gestures, sensations, thoughts, affections, and emotions. We observed those emotional processes related to the mental construction of the urban landscape and specifically looking at the spatio-temporal relationships and the experiencing of space with its intensities and rhythmic values as stated by Henry Lefebvre in *Rhythmanalysis* (1992), and David Harvey in *The Condition of Postmodernity* (1990). Specifically, Harvey, in the article “Space as a key word” in his book *Spaces of Global Capitalism* (2006), proposes a dialectical interrelation between the absolute, relative and relational space and Lefebvre’s experienced, conceptualized and lived space (*The production of Space*, 1974). Harvey defines the relational space as imbedded in internal subjective relations, because it is internalized in specific processes happening through time. This space describes patterns of thought related to intuitions,

memories, aesthetic judgement, and subjective meanings. It is the space linked to the concept of identity. With this space, the city is described through subjective criteria and individual and collective consciousness; that one of gender, ethnicity, migrations, diasporic groups, tourists, travellers, and artists among others (Harvey, 2006, p. 135). In our experimental sound laboratory we worked with the relational-experienced space, which relates to the social relations and the sensorial experiences, in our case study the sensorial sound experiences. We also worked with the relational-lived space, which relates to cultural images, and in our case study is associated to heritage cultural sound images.

The philosopher Nishida Kitarō in his work *An Inquiry into the Good* (1911), states that in a pure experience, the subject can establish a relationship of body-world inter-expressivity in a predicative dialogue in which there is no separation between the subject that experiences the place and the place that simultaneously speaks of the subject (Nishida, 1911/1990, p. 8). This concept is closely related to that one of the reversibility of touch, between the body touching and the body touched, where there is an overlapping of information, and the simultaneity of being one within the other. This theory is sustained by Merleau-Ponty in his work *The Visible and the Invisible*

(1964), where he asserted that the subject is in an intimate and living relationship with the external physical world, in a reversibility of the tangible, the touching and the touched. This intercorporeality, as he defines it, is not composed of two isolated actions, but it is reversible, just like the physical action of a handshake: "(...) I can feel myself touched as well and at the same time as touching [...] in a carnal adherence of the sentient to the sensed and of the sensed to the sentient (...)" (Merleau-Ponty, 1964/1968, p. 142). Between the body touching (sentient) and the body touched (sensed) there is an overlapping and the simultaneity of being one body in the other, and the transitivity from one body into the other, "(...) so that we must say that the things pass into us as well as we into the things (...)" (Merleau-Ponty, 1964/1968, p.123). In the case of our experimental sound laboratory, our young students found themselves in a state of displacement, as much geographical, as cultural and sensorial – including cultural environmental sounds. Their bodies and minds were adapting to a new geography and a new culture, and from this process of dislocation, a new process of redefinition and reshaping of new affections took place, where all these detached individualities gave back to the city a new identity in a reversibility of touch.

METHODOLOGY

Our methodology consisted on the development of an experimental sound laboratory addressed to teenager immigrants, all residents that live in Lisbon, in the four neighbourhoods mentioned of Alfama, Mouraria, Graça and Anjos. In this area of the city there are two Secondary Schools, Nuno Gonçalves and Gil Vicente, which gathers a large number of teenage students of different nationalities and cultures. We selected Gil Vicente Secondary School, in particular, because we could meet students living in the four neighbourhoods under study. With the Director Ana Duarte we chose to implement this laboratory in the course "Portuguese as a non-Native Language", with a group of forty students learning and improving the Portuguese language and culture. For this reason the young group of participants was heterogeneous in its ethnic diversity and gap ages, representing the best sample of the multicultural youth reality in these four historical neighbourhoods.

We divided the topics of sound exploration in four

axis: (1) Language, (2) Memory, (3) Daily Life and Music, and (4) Urban Life. With itineraries in the neighbourhoods we explored sound, body, and space identity. We could gather sound material for the axis (3) Daily Life and (4) Urban Life. The students discovered the rhythms of space and the relationship of sound with their own bodies by listening and recording sounds, with exploratory movements around the neighbourhoods carried out both in groups, during classes, and also individually, outside the school, as homework activities in their free time (Figure 2). We recorded, with the use of the mobile phones, environmental sounds as well as the sounds created in the active gestural body movements in space and their own voices and conversations, thus reformulating the role of their physical presence in urban space. As a homework assignment, we asked them to observe and record their everyday life outside the school in their leisure time and share with us familiar sounds inside and outside their homes and in their cultural environments.



Figure 2. Group itinerary in Alfama: listening and recording environmental sounds with students. Experimental sound laboratory at Gil Vicente Secondary School. (Source: Ana Moya, Interrumores).

We also explored their inner subjective world, learning about those cultural and memory sounds of their countries of origin, which are part of an emotional heritage that roots them to distant geographies, to their past and their family cultures. With the study of the inner subjective world we could gather material for the axis (1) Language, (2) Memory, and (3) Music. We were also interested in their musical tastes, trying to understand to what extent music plays a role in the construction of their cultural identity and in the creation of mental bonds to the urban space. We observed how their favourite songs listened through their mobiles, are a soundtrack that filters the perception of everyday life in an intertwining between here and there, now and the past, between distant geographical territories and the city of Lisbon. It was also essential in this project to study the speech understood both as a sound form and as an instrument of communication. We worked with notions such as the musicality of languages and the rhythms of voice and language. We explored the voice and the spoken speech in different languages as a form of disruption and desynchronization that is part of the sound integration of the body and the self in the urban space.

At a final stage, we were interested in the representation of the affects and emotions related to all these soundscapes. We worked the communication of the students' sensorial and personal experiences with the creation of visual sound narratives, urban sound atmospheres and descriptive sound scenographies. We asked the students

to think how they would represent these sounds into a visual narrative where sound, the physical urban space and their own bodies were intertwined. To help them to elaborate a narrative of their daily life sound environments, we asked them to visualize specific urban locations, and to picture the environmental sound of these places, the sound of their bodies in space, the sound of the components of these spaces and the sound of the elements around those body actions in space.

We gathered, as a result of the laboratory, a sound data-base material in the four axis of study: (1) Language, (2) Memory, (3) Daily Life and Music, and (4) Urban Life. We ordered it and organized it following the guidelines of specific sound narratives. These ones were created by twelve of our students, which acted as spokespersons of the rest of the forty students, and represented each of the nationalities present in the class. In order to design the sound storyline, we transformed the sounds into a visual storyboard, linking the sounds of each of the students' sound narratives into a visual narrative. All this visual draft material was used by the illustrator Mantraste as a guideline for his creative work (Figure 4). Parallel to the creation of illustrations, we worked with the audio analysis of our sound database. The sound processing helped us to adjust the overall loudness of all the sounds that were going to be played in the website to a desired level, reducing also unwanted noises, and delimiting the sound duration that was going to be played at the website (www.interrumores.pt).

LABORATORY RESULTS

We conducted this experimental sound project laboratory around the redefinition of the affective bonds to urban places and the exploration of sound identities,

body subjectivities and the spatial identity of the urban landscape. In our laboratory, we discovered that our students were in a double state of displacement. On the

one hand, they were displaced from their places of origin, and on the other, from the city that was receiving them. With this laboratory we aimed to explore their affective bonds of attachment to space, and the new construction of individual and group identities in the “now” and in the city where they are living at the present moment.

This laboratory had very positive response among the participants. On the one hand, the group was very heterogeneous, and all the students were isolated from their peers. Language was one of the biggest barriers of communication and integration in the group. In the classroom there were sixteen different languages, apart from Portuguese (Chinese, Japanese, Vietnamese, Hindi, Nepali, Bengali, Punjabi, Harayanni, Tagalog, Arabic, Wolof, Yoruba, Creole, Romanian, French, and English). Our exercises, treating these sixteen languages, as sounds, and working with them as an environmental soundscape, rich in their tones, their musicality, and rhythms, gave cohesion to the group. They began to understand that they should not be afraid of their own language, of it being spoken in public and of being listened to by the others. Other exercises were also relevant. We made games to distress the tension about their languages as a barrier of communication. Crossing conversations in different languages became an exercise of understanding and experiencing vocal sounds rather than contents. We separated speech and language, into a signifier and a bearer of meaning. Other exercises were connected to the reproduction of environmental sounds through their voices and the written transcription with the use of

onomatopoeias in each of their languages.

This laboratory was the best platform for these young residents to learn from each other; from the differences of perception and adaptation, in order to build a common identity ground and a common landscape heritage delineated by urban soundscapes. In the itineraries in the neighbourhoods the students, apart from recording the environmental sound of the city, at a certain moment, started talking, singing or creating sounds using their hands, feet and other instruments against walls, pavements, doors, handrails, bottles, or trash bins. The students also made an effort to communicate and share with the rest of their colleagues those memories of personal familiar sounds, which produced them a deep emotion and a sense of nostalgia about the past and about their places of origin. We used the projection of movies that were selected by the students on YouTube. The sharing of all these sounds built a common ground for a multicultural dialogue. We found out that the most frequent recalling sounds of their cultural memories were birds, musical instruments of their places of origin, the bells from schools or other public buildings of their home towns, or the sound of specific transportation vehicles or machinery. For example Zhihao, born in China, presented to all the class the sounds of the Chinese musical instruments of Pipa and Guzheng. He also remembered the noise of the electric scooters and cargo tricycles still circulating around his native city in Wen Zhou. He also mentioned the sound of the red-crowned crane bird (Figure 3).

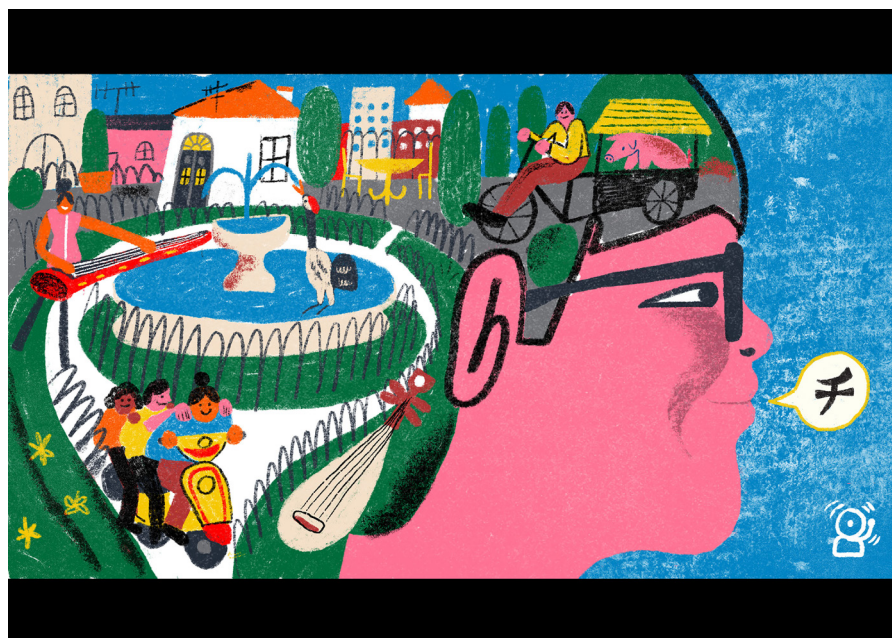


Figure 3. Zhihao sound memories of his city Wen Zhou in Graça Garden, Lisbon. Illustration by Mantraste where past and present, there and here are interwoven (Source: Mantraste, Interrumores).

The students also shared with each other the environmental sounds recorded in their free leisure time, at home or in public spaces. For example, many students recorded sounds while reading, watching TV, playing videogames, playing musical instruments, doing sport activities, cooking at home, singing, or walking with

friends in the streets. For example, Suraj, born in India, took us on a sound trip by bike to Martim Moniz square to play with the fountains. With friends he uses to laugh, he makes beat box sounds and, sometimes, he speaks Creole. He likes to make music hitting tables and chairs in the square terraces. All these activities belong to his

daily life environmental sounds which are coloured by the music on his headphones with singers and songs

such Kamal Khan, “Jatinder Jeetu” and Marshmello & Anne-Marie, “Friends” (Figure 4).

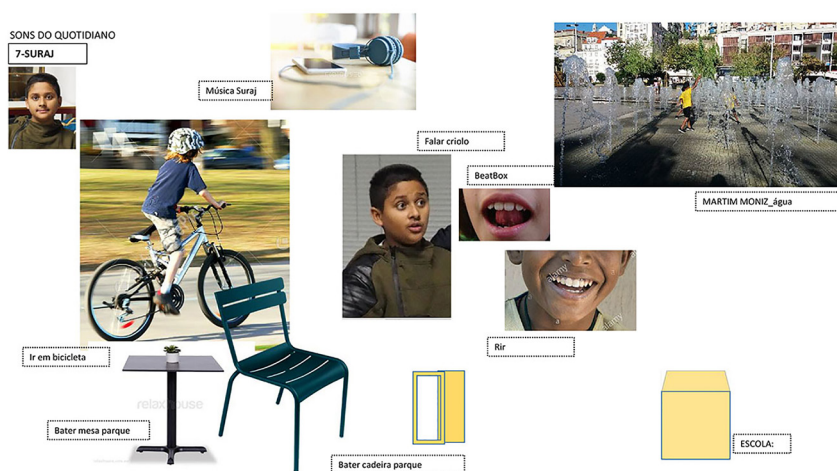


Figure 4. Storyboard of the sounds recorded by Suraj in his leisure free time at Martim Moniz square, Lisbon. Sound narrative created by the student (Source: Ana Moya, Interrumores).

We experienced in the students a positive evolution in their awareness concerning the perception of environmental sounds. During all the days of the laboratory they were introduced to the soundscapes of their city (Lisbon), of the four neighbourhoods where they presently live, and of distant geographical territories and cities where they were born. They realized that they never paid attention before to this intangible layer of reality that is constantly present in their lives, partly because all of them took for granted this sensory reality. With homework exercises we asked them to practice the everyday listening of sounds in each of their daily activities. It was interesting to observe that they were recording with their own mobiles a great variety of different sounds, observing the different scales and depths of sound information, from the distant environmental sounds of the busy streets and parks to the nearby sounds of their own bodies and their voices. They also understood that the soundscapes are an intangible heritage, which may

change with the transformation of the physical urban space or the evolution of its population. They also recognized that certain sounds will always be part of their memory and their past. Other sounds will always belong to the local identity of Lisbon –such as the church bells, the groan of the tram, the swallows or the sound of the Portuguese guitar. All the participants, from different ethnic origin, belong to a multicultural society that cohabit in the same urban space, therefore their effort to register and represent their daily urban sounds results in the redefinition of a sound multicultural heritage and identity for the four historical neighbourhoods. Once we finished our laboratory, we saw in the students a stronger cohesion as a group, despite their language difficulties and students’ tendency to differentiate and discriminate the “other”. Their common emotional connection to the environment through sound exercises defined their new bonds of belonging to the urban space, also as a heterogeneous collective.

THE MAPPING OF SOUNDSCAPES

One of the challenges of Interrumores project was how to give shape and organize all our sound recording database. An exercise of cartography was necessary in order to give visibility to the soundscapes of these four historical neighbourhoods and it implied mapping the sound collection of our forty young residents. Therefore, we decided to build a digital platform (www.interrumores.pt) that would allow us to fix a universe of subjective narratives, as well as their interpretation through artistic language using musical creation and illustrations. Our priority was

the creation of an interactive and dynamic mapping. The website was then developed, allowing the user to access a labyrinth of visual and sound worlds. In each of the webpages we transformed the sounds into a universe of tactile (clickable) illustrations, where faces, places, memories, and daily activities became sounds. The user of the website is not a passive listener either but an active and participative creator using the existing sound material. The user can freely mix the available sound database in order to create new sound compositions through the

selection, repetition, and mixing of the sounds when being clicked on each of the drawings.

Specifically to develop this material for the website, we selected twelve of our students as spokespersons for each of the nationalities and cultures that were present in the class: Kriti and Ashish (Nepal), Denise (Romania), Tangilá and Fokrul (Bangladesh), Suraj (India), Zhihao (China), Huy (Vietnam), Michele (Philippines), Lamarana (Guine Conacri), Emmanuel (Nigeria), and Malick (Senegal). These twelve students, at a final stage, helped us to give shape to the sound database created by all the group. We worked with them the urban locations in the neighbourhoods, and we developed together the storytelling and narratives that were going to be explained on the website through sound explorations and illustrations. The website allows us to access the mapping of the sounds in a labyrinth of interlinked visual and sound worlds that guides us into a journey that begins in four main pages (1) Language, and continues with (2) Memory, (3) Daily Life and Music, and ends in the (4) Urban Life of the city. Through these four main pages the user can enter and move freely around the individual soundscapes and sound narratives of each of the twelve students.

On the website, the user also has the possibility to choose, listen to, and download the work of the musician and sound artist Fernando Ramalho, who interpreted our sound database. He created and produced four sound compositions, using the sound palette of the students' recordings, in a sequential logic that takes us on a journey that begins in language, continues through memory and music and ends in the daily life of these young residents. The illustrator Mantraste transformed the sound narratives, stories, memories, and sound recordings of the students into a universe of colourful drawings and illustrations, which interweave, in the case of the memories of sounds, the present with the past, the here and the distant geographies, the mental evocations with the physical public spaces. He represented the continuities and discontinuities between the places of origin and the student's favourite and familiar urban locations in their neighbourhoods.

On page (1) Language, sound compositions can be

created on the intersection of voices in each of the sixteen languages spoken by the participants. We listen to their conversations at the crossings of their different languages, which are not only instruments of communication, but also environmental sounds. On page (2) Memory, we listen to the overlapping of sounds that make us travel to distant territories and cultural memories: a Vietnamese Trông drum; a school bell in Bangladesh; the Nepalese national bird Monal singing; a pepper-grinding machine from Nigeria; or the car rapide from Dakar, in Senegal, among other sounds. If we click on one of these individual memories, a new universe opens up in front of our eyes. Each student presents their personal soundscape memories, which brings them back to their cultural sound intangible heritage, from their countries of origin, rooting them to their past. Each student locates these sounds in their favourite urban spaces in the four neighbourhoods in Lisbon, in an intersection between memory and the physical reality in the "now". Clicking on any of the doors that appear in each of the urban locations, we enter into the private space and daily life of each of the twelve students. On page (3) Daily Life and Music we can listen to the gestural presence of the participants in the urban space in their leisure time, with the active creation of sounds with their own bodies in space. Clicking on their headphones, we can also listen to the music in their mobiles on their daily itineraries around the city. We might listen to the crossings of music that speaks of specific geographical localities and global musical transversalities. On page (4) Urban Life, we can create sound compositions with those environmental sounds from Alfama, Graça, Mouraria, and Anjos. The city contains different scales and layers of sound information, together with the movements, actions, gestures and speech of their inhabitants. On this page our students present those sounds that only exist in Lisbon. Sounds that they heard for the first time upon their arrival, such as the Metro, the electric tram, the ferry boats, the Portuguese music, the Portuguese guitar, or the Portuguese language itself, experienced as a surrounding environmental sound.

CONCLUSIONS

This participatory-based research reaffirms the understanding of the urban landscape heritage in its intangible dimension as a social participative construct, in a constant process of identity reformulation, reinvention, and artistic creation under multicultural conviviality. We wish to show with this work that the soundscape heritage is created in the present, and it is not sustained by the simple observation and listening of space, but by the active production and predicative creation of an experience

that is corporeal in a reversibility of touch between the body and the environment. This soundscape heritage consists of a qualitative matter and an artistic expression (sensitive and existential) that as a whole gives meaning to space, opened to the articulation of the diversity of personal and collective identities. All these data sound recordings, musical creations, artistic illustrations and sound mapping define the intangible multicultural heritage of these young migrant residents.

ACKNOWLEDGMENTS

We would like to thank the support and the logistics of the teachers from Gil Vicente Secondary School: Conceição Telles, Carla Neto and Carla Teixeira. Our deep gratitude goes to Ana Duarte, director of Gil Vicente Group, for her trust and support given to this project. We are also very grateful for the enthusiasm of our forty students that made this research possible. We also would like to thank LARGO Residências, NextStop Consórcio (PT/2017/FAMI/210) for selecting this project for the NextStop Festival. Especially we are very grateful

to Marta Silva, (Artistic Direction), Ana Jaleco, (Executive Direction) and Raquel Fernandes, (Executive Production). This research stems from a broader project at the Centre of Art History and Artistic Research (CHAIA), at Évora University, with the title “The Somatic Landscape of Urban Multiculturalism: Identity, Heritage and Cultural Tourism in the historical centres of Lisbon and Barcelona”, and it is funded by the Ministry of Science and Technology, Portugal and the Social European Funds (SFRH/BPD/101156/2014).

REFERENCES

Castells, M. (1997). *The Power of Identity. The Information Age: Economy, Society, and Culture II*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Dervin, F. (2012). Cultural identity, representation and othering. In J. Jackson (Ed.), *The Routledge Handbook of Language and Intercultural Communication* (pp. 181-194). London: Routledge.

Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell Publishing.

Harvey, D. (2006). *Spaces of Global Capitalism. Towards a Theory of Uneven Geographical Development*. London: Verso.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. (D. Nicholson-Smith, Trans.). Oxford: Blackwell Publishing. (Original work published 1974).

Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. (S. Elden & G. Moore, Trans.). London: Continuum. (Original work published 1992).

Matarasso, F. (2019). *A Restless Art: How participation won, and why it matters*. London: Fundação Calouste Gulbenkian.

Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible*. (A. Lingis, Trans.). Evanston: Northwestern University Press. (Original work published 1964)

Nishida, K. (1990). *An Inquiry into the Good*. (M. Abe & C. Ives, Trans.). New Haven: Yale University Press. (Original work published 1911).

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Ana Moya é investigadora no Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA), Universidade de Évora. Pós-graduada em Intervenção e Gestão da Paisagem pela

Ana Moya is a researcher at the Centre of Art History and Artistic Research, University of Évora. She undertook postgraduate training in Intervention and Management

Universidade Autónoma de Barcelona (2009) e Doutorada em História e Teoria da Paisagem pela Universidade Técnica de Eindhoven (2007).

of the Landscape Heritage by the University Autonomous of Barcelona (2009) and holds a PhD in Landscape History and Theory by the Technical University Eindhoven (2007).

CADERNOS COLABORATIVOS: ATIVAÇÃO DE ESPAÇOS DO COMUM NA FORMAÇÃO EM SAÚDE

COLLABORATIVE NOTEBOOK: ACTIVATION OF COMMON SPACES IN HEALTH TRAINING

MARCIA MACHADO DE MORAES, FLAVIA LIBERMAN E VIVIANE SANTALUCIA MAXIMINO

Universidade Federal de São Paulo, Campus Baixada Santista, Brasil

RESUMO

ABSTRACT

A vida contemporânea tem trazido inúmeros desafios ao campo da educação, entre outros, requerendo dos educadores e educadoras a elaboração e produção de dispositivos que possam promover a criação, expressão e ação no mundo de hoje. Nesta perspectiva, muitas discussões têm sido realizadas em torno da potência da experiência artística na formação e no desenvolvimento de novas metodologias de ensino-aprendizagem. Os Cadernos Colaborativos foram utilizados como dispositivo pedagógico junto a estudantes da Universidade Federal de São

Paulo, Brasil, com a intenção de contemplar tais demandas. Esta proposta possibilitou uma interferência no grupo, ativando questões diversas, entre elas, a potência dos Cadernos Colaborativos como lugar de pensar, de se exprimir poeticamente, de afetar e afetar-se, além da reflexão sobre a produção do comum nesta experiência de fazer junto. Tal acontecimento despertou a identificação de dificuldades comuns, acionando outros modos de fazer, assim como novos sentidos, inclusive do que se pode entender por saúde como “afirmação da vida”.

Contemporary life has brought numerous challenges to the field of education, among others, requiring educators to develop and produce devices that can promote creation, expression and action in today's world. In this perspective, many discussions have been held about the power of artistic experience in the formation and development of new teaching-learning methodologies. The Collaborative Notebooks were used as a pedagogical device with students from the Federal University of São Paulo, Brazil, with the intention of contemplating such

demands. This proposal made possible an interference in the group, activating diverse questions, among them, the power of the Collaborative Notebooks as a place to think, to express poetically, to affect and to affect, besides the reflection on the production of the common in this experience of doing together. . Such an event aroused the identification of common difficulties, triggering other ways of doing, as well as new meanings, including what can be understood by health as “affirmation of life”.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Cadernos Colaborativos; Produção do Comum; Formação
Collaborative Notebooks; Production of the common; Formation

INTRODUÇÃO

Muito se tem pensado sobre o comum e a urgência dessa pauta no universo contemporâneo.

Tal questão nos convoca a tratar a importância das práticas artísticas na formação, considerando o desenvolvimento de novas metodologias de ensino-aprendizagem que se desenrolam fundamentalmente na dimensão coletiva.

Este trabalho apresenta a criação de Cadernos Colaborativos como dispositivo potente na formação de estudantes da área da saúde, na Universidade Federal de São Paulo, Brasil, na expectativa de que possamos promover espaços de criação, expressão e ação no mundo, por meio desse processo formativo-criativo-colaborativo.

CADERNOS COLABORATIVOS E FORMAÇÃO

O campo da educação está profundamente ligado ao presente que produzimos em ato e do tipo de futuro que queremos construir, trazendo consequências sociais, não sendo, em vista disso, apenas uma prática de desenvolvimento individual. Sendo assim, a educação é intrinsecamente política, pois afeta as escolhas dos envolvidos no processo, determina as relações entre os participantes, modela ou sugere situações sociais, dando conteúdo e forma ao conhecimento (Carr e Kemmis, 1986). Neste contexto, observamos a emergência de uma racionalidade baseada na complexidade das realidades sociais que nos caracterizam, o que nos demanda uma maneira de compreender o mundo como sistemas dinâmicos, onde o conhecimento é visto cada vez mais não como uma realidade estática, mas como disrupção e inovação. Nesta perspectiva, não encaramos mais a busca de conhecimento como um percurso solitário. Devido ao seu caráter rizomático, o conhecimento é produzido em cooperação e de forma interdisciplinar, onde estão presentes a diversidade e a ambiguidade que moldam o seu processo de produção, numa cartografia coletiva que integra as várias realidades, as várias histórias dos seus agentes (Aguerrondo, 2009; Eça, 2017).

Larrosa (2014) aponta para uma via existencial e estética, a partir da qual é possível “pensar” a formação na perspectiva do par experiência/sentido. Neste caso, o “pensar com a experiência” é mais do que calcular ou raciocinar. Pensar é atribuir sentido a alguma coisa que nos acontece, ao que somos ou ao que podemos vir a ser. Muitas informações nos atravessam, em nossa sociedade, mas poucas nos tocam, fato este que anuncia a presença de uma grave questão em torno da supremacia da informação e do excessivo, ao ocuparem o lugar da experiência. Larrosa atenta para a necessidade de separar a experiência da informação, a fim de que se possa assegurar que algo realmente aconteça, na formação.

Ao sugerir que “uma epistemologia da prática está implícita nos processos artísticos e intuitivos que alguns profissionais trazem em situações de incerteza,

instabilidade, excepcionalidade e conflito de valores”, Schön (1983) afirma que a vida destes depende, na verdade, de um conhecimento tácito o qual denomina “conhecimento em ação”. Esses profissionais não separam o pensar do fazer, e usam a reflexão como forma de pesquisar e aprender no contexto prático, e suas ações não são dependentes de categorias teóricas e técnicas preestabelecidas. Ao contrário, constroem uma nova teoria a partir de cada caso. Deste modo, na visão de Schön, a reflexão-em-ação é central para lidar com situações práticas inesperadas e divergentes.

Na tentativa de compor com tais perspectivas, o método utilizado com os Cadernos Colaborativos, neste contexto, implicou uma pesquisa cartográfica aberta aos seus desdobramentos, e não à representação de objetos. Tratou-se, portanto, de uma pesquisa-intervenção de acompanhamento de um processo formativo-criativo, sob a perspectiva de uma intervenção-formação. A formação aconteceu no processo de intervenção vivenciado por um grupo de alunas e alunos do curso de graduação de Terapia Ocupacional, que se dispôs a produzir os Cadernos na disciplina Abordagens Grupais, servindo estes como um dispositivo no acompanhamento de tal processo. Propusemos aos estudantes a criação dos Cadernos durante um semestre, em sala de aula e em outros momentos, conforme sua necessidade, acompanhada de narrativas ao longo e ao final de todo o processo. Foram produzidos, também, pela pesquisadora, um diário e registros fotográficos em todas as etapas, possibilitando uma interferência nesse grupo. Isto nos levou a diferentes problematizações perpassadas por diversas questões em torno da produção do comum, entre elas a potência deste dispositivo enquanto registro coletivo, a elaboração e produção de pensamento, a experiência de fazer junto, os embates provocados por uma proposta colaborativa e em co-criação, e algumas questões que emergiram desse processo em relação à formação do profissional de saúde com seus desafios, potências e contradições.

DESLOCAMENTOS E ACONTECIMENTOS NA BUSCA DO COMUM



Figura 1. A vida acontece no encontro. (Por: Marcia Machado de Moraes).

Os Cadernos Colaborativos surgiram em Portugal, em 2005, a partir do convite realizado pelas artistas e professoras Teresa Eça, Emília Catarino e Anabela Lacerda a alguns amigos para intervirem plasticamente no que então designavam “livros colaborativos”. Posteriormente, juntaram-se ao coletivo C3, sediado em Santiago de Compostela, Espanha, que se dedica a pesquisar e propor interferências com projetos artísticos nos campos da educação e da saúde e em diferentes comunidades, e que já desenvolvia ações com referência nos “livros de artista”. Seus projetos colaborativos envolvem processos de co-criação. A experiência dos Cadernos Colaborativos coloca em questão os limites das noções de autoria e identidade, seja esta individual ou coletiva, evidenciando temas comuns à arte, à vida contemporânea, e no caso particular desta pesquisa, à formação em saúde, possível de ser observado nos Cadernos.

O Caderno Colaborativo é uma prática artística usada tanto por artistas visuais quanto no meio poético e literário para partilhar anotações e reflexões, além de desenvolver interações entre os seus autores. Tanto no contexto da prática artística quanto da prática docente, a ação coletiva de intervir e refletir sobre um mesmo objeto ou tema, e de ser capaz de materializá-lo colaborativamente em coisas ou palavras não é comum. Sendo uma prática criativa necessariamente coletiva, o Caderno Colaborativo tem como um dos objetivos “democratizar a prática artística de desenhar, pintar, rabiscar e registrar graficamente ideias, pensamentos e sentimentos em cadernos”. Tais coordenadas, somadas à realização coletiva e à democratização das linguagens artísticas nos mobilizou para realizarmos tal proposta no espaço acadêmico, a nosso ver, um ambiente fértil e importante para uma ação educativa e inventiva na interface arte, saúde e educação.

Mesmo realizando esta experiência no âmbito de uma disciplina em uma Universidade Federal em São Paulo, Brasil, nosso intuito foi também o de situar tal proposta em um contexto mais alargado, além mar, além mundos, buscando que os participantes, na medida de suas possibilidades e corpos, pudessem contar suas histórias, procurando conectá-las com as dos outros participantes, ou mesmo com os dilemas e inquietações *comuns*.

A primeira *busca do comum* foi elencar/produzir um tema/conteúdo comum aos alunos e alunas que participariam dessa experiência de fazer junto, a fim de ativar

um coletivo neste processo formativo-criativo, e que fosse reconhecido como tal. Nos primeiros contatos com o grupo, foi observada uma angústia generalizada dos estudantes em relação à falta de tempo para desenvolver suas atividades acadêmicas e compromissos extra-acadêmicos, o que nos chamou a atenção, pois o semestre mal havia iniciado. Os alunos e alunas queixavam-se da existência de uma quantidade excessiva de tarefas, como se seus professores não se organizassem em conjunto ao solicitarem o seu cumprimento. Muitas vezes, o professor ou professora, sobrecarregados, acabam por transferir aos seus educandos essa mesma lógica de funcionamento.

Na vida contemporânea, a falta de tempo é *comum* a todos nós, sobretudo das grandes cidades, sendo uma situação problemática quando relacionada à experiência. Tudo passa depressa, subtraindo o lugar do processo, de um tempo composto de passado, presente e futuro. Da mesma forma que a falta de tempo é real, também tem sido frequente observar nos jovens certa dificuldade em lidar com o tempo das coisas, por exemplo, com o tempo da espera, dos processos, das transformações. O tempo é cada vez mais o tempo do imediato. Para este sujeito do estímulo imediato, tudo o atravessa, o excita, o agita, mas pouco lhe acontece. Falta-lhe o silêncio, a memória, o foco.

A partir da observação de que o *tempo* mostrava ser uma questão para este grupo de alunos e alunas, foi pertinente propô-lo enquanto tema a ser explorado nos Cadernos:

Apropriamo-nos do tema TEMPO em sua diversidade de sentidos. O desafio do grupo foi o processo criativo partindo da subjetividade do indivíduo para o processo coletivo e colaborativo da obra. (narrativa de uma aluna, 2018)

Considerava-se que o caderno enquanto “suporte” pudesse ter um sentido amplo: que pudesse incorporar, além de palavras, desenhos, traçados, pinturas, colagens, objetos, cheiros, sons, texturas... que pudesse ter suas propriedades livremente reinventadas (ou não). Considerando a pertinência de ampliar repertório e de promover certo deslocamento para tal propósito, propusemos uma ação poética que denominamos Ativar os Sentidos, antes de dar início à produção dos Cadernos Colaborativos propriamente ditos:



Figura 2. Ativando os sentidos. (Foto: Marcia Machado de Moraes).

Me marcou muito a escolha do tema. O tempo esteve latente como assunto desde a primeira aula e já era algo que o grupo carregava desde o início do curso. Quando criamos o deus Tempo com materiais nada óbvios e olhávamos uns para os outros com a certeza de estarmos falando a mesma língua, senti uma conexão rara. O campo das ideias tomou proporção física e todos nós fazíamos parte da obra, éramos os autores, mas também a própria obra; foi mágico! (narrativa de uma aluna após ter vivido com seu grupo a ação poética proposta, 2018)

Todas essas ações demandaram das alunas, alunos e docentes-pesquisadoras posicionamentos pouco exercitados: estar e fazer junto, afetar e ser afetado pela singularidade de cada um e de cada uma, lidar com o imprevisível no processo criativo, afastar-se da prática de fazer trabalhos grupais onde cada qual faz uma parte, trabalhar com distintas linguagens e, sobretudo, autorizar-se à mútua interferência no trabalho.

Brota, então, desde o início do processo de produção dos Cadernos, um estado de atenção e certos cuidados em relação ao espaço do outro, como podemos observar na narrativa abaixo:

Pensei em escrever algumas palavras, todavia desejava deixar bastante espaço para não limitar a intervenção de ninguém que quisesse usufruir desta página. (narrativa de uma aluna, 2018)

Ou nesta:

Quando (você) nos contou sobre o trabalho, sobre o tamanho e proporção dele, não só sobre a relação do projeto com outros países, mas a proporção afetiva que ele criava, fiquei emocionada. Algo tão simples, mas que modifica e desloca tanta coisa dentro da gente. Me empolguei imediatamente. Inclusive uma amiga que fez um projeto na comunidade da Vila dos Pescadores sobre suportes e redes de cuidado está pensando sobre a possibilidade de criar

algo com a comunidade nesses moldes. Acho que seria incrível. (narrativa de uma aluna, 2018)

Por outro lado, observamos também a presença do receio de “invadir” o espaço do outro, a hipervalorização das autorias, da individualidade e da liberdade de escolha, o que certamente dificultaria a possibilidade de se vivenciar minimamente o que seria produzir comum, como é possível observar na narrativa abaixo, o que nos desafiou a pensar o lugar da intervenção no exercício profissional, uma vez que o cuidado em saúde acontece na relação:

Talvez isso (preocupação com o outro, o que justifica a discordância com a ação de intervir/interferir na produção alheia) seja uma característica da turma de Terapia Ocupacional, esse cuidado com a dedicação alheia, ou talvez isso seja característica de cursos da área da saúde. Interessante perceber que ambos promovem o cuidado e se importam com os sentimentos alheios, buscando não atravessá-los ou não gerar uma situação desconfortável para quem está diante de nós. (narrativa de uma aluna, 2018)

Uma questão difícil de ser enfrentada manifestou-se na experiência dos Cadernos Colaborativos em relação à produção do comum, a partir da ideia no plano do senso comum sobre o que poderia ser *colaborar*. Não raro, esta apareceu, ora na ação, ora nos relatos dos estudantes, enquanto ajudar, contribuir, cooperar a partir do que se imagina que o outro deseja que seja feito (no caso uma ou um colega ou mesmo as próprias pesquisadoras-docentes), continuando de modo sequenciado a ação que o outro iniciou. Como uma forma de “passar o bastão”, sem produzir qualquer deslocamento no percurso supostamente traçado. Atesta-se, então, a pergunta: Como produzir o comum entre os diferentes, sem anular as diferenças, mas, ao contrário, delas se alimentando?

O desafio de construir um Caderno no coletivo (...) foi inovador. Me atrever a interferir no trabalho do outro foi o que exigia mais de mim, quando me atentava ao máximo na seleção das ideias que possuía, para que estas complementassem as mensagens passadas e não as ofuscassem de modo algum. (narrativa de uma aluna, 2018)

Ao que Teixeira (2015) acrescentaria, sublinhando a importância da noção de composição, tal como uma sinfonia, sendo esta caracterizada pela multiplicidade de executantes para cada instrumento e, também, pela diversidade de timbres existentes nela:

A possibilidade de um corpo vir a estabelecer relações de composição com outros corpos depende de sua maior ou menor capacidade de se apresentar a esses outros corpos sob relações que componham com as relações que os caracterizam. Ou, dito de outra forma, depende de sua maior ou menor capacidade de produzir comum ou de fazer comunidade com esses outros corpos. (Teixeira, 2015, p. 22)

Encontramos ocorrências semelhantes sobre a intervenção em algumas experiências realizadas por Teresa Eça e Angela Saldanha no Projeto Cadernos Artivistas:

(...) os autores não alteraram as páginas anteriores, por respeito pela obra do outro. Os cadernos guardaram todas as singularidades respeitando a multiplicidade de registros. 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 (...) 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 sentido colaborativo que buscávamos não o encontramos no processo de elaboração das folhas, que foi sempre singular, mas sim no processo de encadernação e de visualização onde se compunha a multiplicidade. (Eça; Saldanha, 2018)

Pudemos observar, também, que em nossa experiência esta questão ética foi explicitada por alguns dos participantes ao utilizarem em suas narrativas palavras como “adicionar”, “continuar”, “interferir”, “respeitar”, “complementar”, “rasgar”, “tinta preta”, “rompimento”, ao se referirem às intervenções realizadas (ou não), o que denota seus vários sentidos no projeto. De um lado, estes atos se configuravam como “destruição”, desrespeito, invasão, para alguns alunos e alunas. Em contrapartida, outros e outras viviam de maneira desafiadora e positiva a possibilidade de interferir no trabalho uns dos outros, de experimentar um processo de co-criação, de produzir comum.

Todos esses acontecimentos certamente nos convocaram à *busca do comum*, valendo lembrar que:

O problema do comum cobra, permanentemente, uma solução real na/da vida, independente de nos darmos conta disso ou não, porque se trata, rigorosamente, de um problema colocado pela vida, tanto mais quanto esse comum (isto é, aquilo que deve ser necessariamente compartilhado) constitui, em boa parte, nossa condição de existência. (Teixeira, 2015, p. 18)

Ao que concorda este aluno, ao afirmar com precisão que:

Só podemos nos transformar quando somos afetados pelo mundo ao nosso redor; então é imprescindível haver uma cooperação entre indivíduos, por mais complexo que seja. (narrativa de um aluno, 2018)



Figura 3. Mútuas afetações. (Foto: Marcia Machado de Moraes).

Um bem comum não é apenas um conjunto de recursos, de coisas, mas também um produto social, uma prática. Ou seja, não é só a coisa compartilhada, mas também o seu compartilhamento por uma comunidade (Savazoni, 2018, pp. 38-39). Mesmo que saibamos e reconheçamos que alguns bens materiais (água, ar etc.) e imateriais (linguagem, conhecimento, afetos etc.) sejam compartilhados, o que evidencia que boa parte do nosso mundo e da nossa existência esteja fundada no comum, a percepção desse comum encontra-se deveras ofuscada pelo modo de existência contemporâneo, a partir da naturalização de uma lógica privatista presente em nossas vidas, ainda segundo Teixeira (2015).

Considerando tal obliteração e associando-a à urgência de resgatarmos o valor da experiência na formação e em nossas vidas – quiçá esta possa ter um importante lugar no compromisso com a percepção do comum –, observamos que uma vivência *estética* pode ter a potência de contribuir para retirar o sujeito de um estado de anestesia, à medida que o convida a mergulhar em outro

estado, o da *estesia* – αἴσθησις (aisthesis) ou αἴσθησις (*aisthesie*), cujo sentido etimológico refere-se à percepção de sensações, à capacidade de perceber sensações, de experimentar o sentimento da beleza, referindo-se também à sensibilidade (Dicionário Houaiss, 2017) –, mesmo que essa passagem não pareça nada fácil, nem tão pouco simples:

O processo criativo a partir do zero (...) fluiu de maneira leve e tranquila. Já quando passamos para a parte das intervenções, senti, a princípio, a sensação de resistência ao intervir nas demais páginas; ultrapassar essa linha foi o maior desafio, a insegurança de “destruir” a arte feita por outra pessoa fazia com que me sentisse desconfortável e não muito “bem vinda” ao fazê-lo. A partir do momento que fiz [uma intervenção], foi um caminho sem volta, passei a mexer em tudo, mudar tudo, queimar uma página, pisar em outra, molhar uma terceira a por aí foi (narrativa de uma aluna, 2018).

CADERNOS COLABORATIVOS E FORMAÇÃO EM SAÚDE

A partir da compreensão de que o acolhimento do outro se dá num processo de afetação mútua, onde deslocamentos podem acontecer quando se opera com a ideia de saúde enquanto potência de vida e com o intuito de aprimorar com esses estudantes o sentido de produção de cuidado à saúde, que acontece necessariamente no encontro, procuramos manter ativada em nossas ações a noção de comum, de comunidade, de coletividade, e, sobretudo, de “colaboratividade”.

O trabalho imaterial, caracterizado por ser um trabalho cognitivo e afetivo – uma forma de trabalho cujo produto também é imaterial –, é próprio do âmbito da produção do cuidado em saúde, tendo como uma de suas características uma relação própria com o tempo (diferente do trabalho que produz bens materiais), e do sujeito com a sua produção, onde o envolvimento com sua atividade produtiva é subjetivo, sendo, portanto, um trabalho criativo. É trabalho vivido em ato, na relação com outro, o que implica a produção do comum. Por exemplo, diante da prática de acolher o outro, é difícil definir com exatidão a quem pertence a sua produção, pois todos os atores envolvidos nela, o produzem ali no encontro, à sua maneira singular, mesmo quando diante de protocolos rígidos a serem seguidos. Cada ato de acolhimento é, em si, uma interferência que se faz necessariamente neste acontecimento, enquanto atividade ontocriativa humana,

ou seja, de invenção de si e do mundo.

Melhor deixar esta aluna falar, após ter vivenciado o processo de produção dos Cadernos Colaborativos. Afinal, além de termos todos criado esse caminho juntas e juntos, ela salientou que “compartilhar e intervir na produção do outro gerou uma aproximação maior entre os indivíduos do grupo, um sentimento de cumplicidade criativa”, acrescentando:

(...) no começo do processo, me senti e senti os meus colegas muito animados com a oportunidade. Era tanta coisa que gostaria de colocar para fora (sobre a atual situação da minha vida acadêmica, situação política do país e outras situações que foram surgindo...), que nem sabia como e por onde começar, mas o fato de esse trabalho ter sido em grupo fez com que eu percebesse minhas vontades e sentimentos nas criações dos meus colegas também, podendo assim interferir da minha forma em todos os desenhos, palavras, rabiscos, etc. (narrativa de uma aluna, 2018).

Seja enquanto vida orgânica, ou seja, formas de vida, vida inorgânica, ou seja, intensidade de vida, ou ainda vida enquanto objeto da biologia, entendemos que produzir saúde é produzir vida

CONCLUSÃO OU ABERTURA AO PORVIR

Se não há comum sem o processo de produzi-lo, não seria melhor, então, tratar a palavra comum enquanto verbo, enquanto ação, como sugere Savazoni (2018), ao invés

de conservá-la apenas como um substantivo, pois que o comum é caminho, é constante movimento de produção de territórios existenciais e de mundos possíveis?

Como conclusão desse processo, tenho como aprendizado o reconhecimento da beleza que é a vida compartilhada, os sentimentos e anseios mútuos das pessoas que estão à nossa volta, poder se reconhecer e/ou se descobrir no

outro através de páginas, que de simples não têm nada, e são sim universos materializados (narrativa de uma aluna, 2018).



Figura 4. Uma poética do comum. (Foto: Marcia Machado de Moraes).

As reflexões coletivas ocorridas neste trabalho foram intrínsecas à experiência: a experiência das relações, a experiência de uma ação-poética coletiva, de um processo de co-criação e seus “fazimentos”, dos encontros e desencontros, como que comundo “um livro cheio de

pessoas e marcas” (narrativa de uma aluna), uma sinfonia carregada de imagens, memórias e afetos, e movendo outros modos de fazer, assim como novos sentidos, inclusive do que se pode entender por saúde como “afirmação da vida” (Costa; Bernardes, 2012).

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a todas as alunas e alunos que participam desta experiência, à Universidade Federal de São Paulo, e em especial à Teresa Eça e Angela Saldanha, que têm

acolhido carinhosamente nossas experiências com os Cadernos Colaborativos, desse lado do Atlântico.

REFERÊNCIAS

Aguerrondo, I. (2018). *Complex knowledge and education competences*. Disponível em: http://www.ibe.unesco.org/fileadmin/user_upload/Publications/Working_Papers/knowledge_compet_ibewpci_8_en.pdf

Eça, T. (2017). Mochila de sobrevivência: algumas reflexões sobre aprendizagens na agenda educativa do milênio. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/321939314_Mochila_de_Sobrevivencia_alguas_reflexoes_sobre_aprendizagens_na_agenda_educativa_do_milenio

Eça, T. e Saldanha, A. (2018). cadernos ARTIVISTAS/ Livros colaborativos. Disponível em: <https://sharingsketchbooks.wordpress.com/2018/01/16/cadernos-artistas-livros-colaborativos/>

Larrosa, J. (2014). *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Savazoni, R. (2018). O comum entre nós: da cultura digital à democracia do século XXI. Coleção Democracia Digital, org. SILVEIRA, S.A., SESC Edições, livro digital. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/edicoes-sesc648-O+COMUM+ENTRE+NOS+ DA+CULTURA+DIGITAL+A+ DEMOCRACIA+DO+ SECULO+XXI#/tagcloud=lista>

Schön, D. (1983). *The reflective practitioner*. New York: Basic Books.

Teixeira, R. (2015). As dimensões da produção do comum e a saúde. *Saúde Soc.*, 24 (supl.1), (pp. 27-43). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-12902015S01003>

BIOGRAFIAS

SHORT BIOS

Marcia Machado de Moraes. Mestranda na Universidade Federal de São Paulo, Brasil.

Flavia Liberman. Professora Associada na Universidade

Marcia Machado de Moraes. Master's student at the Federal University of São Paulo, Brazil.

Flavia Liberman. Associate Professor at the Federal

Federal de São Paulo, Brasil.

Viviane Santalucia Maximino. Professora Adjunta na Universidade Federal de São Paulo, Brasil.

University of São Paulo, Brazil.

Viviane Santalucia Maximino. Adjunct Professor at the Federal University of São Paulo, Brazil.

CORPO, ESPAÇO E MATERIALIDADES: O PROFESSOR DE TEATRO MEDIANDO A CRIAÇÃO DE UM NOVO LUGAR

BODY, SPACE AND MATERIALITIES: THE DRAMA TEACHER MEDIATING THE CREATION OF A NEW PLACE

CELIDA SALUME MENDONÇA

Escola de Teatro, PPGAC e Prof-Artes da Universidade Federal da Bahia, Brasil

RESUMO

ABSTRACT

Este artigo discute a função do professor de Teatro como um agente político diante das condições de precariedade encontradas nas escolas públicas brasileiras. O ensino de Teatro aparece principalmente como espaço de compartilhamento de uma experiência sensível que afeta e mobiliza todo o corpo na sala de aula. Nesse sentido são propostos como princípios do fazer teatral: ludicidade e

This paper discusses the role of Drama teacher as a political agent facing the precarious conditions found in Brazilian public schools. The teaching of Theater appears mainly as a space for sharing a sensitive experience that affects and mobilizes the whole body in the classroom. In this sense they are proposed as starting point for the theatrical practice: playfulness and materialities. The

materialidades. A presença de diferentes materialidades nos processos criativos oferece aos alunos a possibilidade de um encontro e contribui diretamente para um estado de presença nos jogos improvisacionais instaurados pelo professor; o que altera significativamente o espaço. As discussões tomam como referencial as abordagens teóricas de Fayga Ostrower, Luigi Pareyson e Yi Fu Tuan.

presence of different materialities in the creative processes offers the students the possibility for connections and contributes directly to a state of presence in the improvisational games established by the teacher; which significantly changes the space. The discussions take as reference the theoretical approaches of Fayga Ostrower, Luigi Pareyson and Yi Fu Tuan.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Teatro na Escola; Corpo; Espaço.
Theater in School; Body; Space.

As reflexões aqui apresentadas têm como ponto de partida o espaço da sala de aula tomado como um espaço comum e potente – habitado pela comunidade escolar. Um espaço onde as práticas artísticas instauradas revelam suas dimensões éticas, estéticas e políticas. No contexto do ensino da Arte, este espaço é um lugar que, como professores de Teatro, estamos ainda construindo. O sentido de lugar só passa a ser adquirido após um período, quando de fato conseguimos alterar a atmosfera desse espaço e quando estas práticas artísticas ocasionam processos de transformação pessoal, cultural e social.

A expressão *precariedade* quando relacionada ao ensino da Arte, nos remete muitas vezes às condições da escola pública para a sua prática. Mas não apenas às condições físicas, às paredes da escola ou à estrutura das

salas, mas às bibliotecas fechadas, à falta de renovação, de experiências práticas e de espírito inventivo, à falta, em alguns casos, de amor e desejo no ato de ensinar e à ausência de composições poéticas.

Nas palavras de Philippe Meirieu: “(...) indignar-se é extremamente difícil e é propriamente uma virtude, talvez a única virtude (...) que seja útil ao educador” (2008, p.68). Entretanto, a indignação pode nos paralisar. Poucas são as escolas públicas que têm infraestrutura próxima da ideal para o ensino e quase nenhuma para o ensino das Artes. O professor de Teatro como agente político é aquele que defende uma política dos espaços, uma política dos corpos, uma política da recuperação dos desejos no ensinar e no aprender, ao viabilizar a aventura da experiência criativa.

O PROFESSOR DE TEATRO COMO AGENTE POLÍTICO

Proponho aqui o professor de Teatro como um agente político dentro desse contexto. O contrário de precariedade pode ser traduzido por perfeição, abundância, fartura. Nosso desafio sempre será criar condições para o desenvolvimento dessas aulas ofertando ao menos o suficiente para a realização do fazer teatral, o que implica em planejamento e muito trabalho. Isso não significa abandonar as críticas, lutas, reivindicações e tudo que está relacionado às Políticas Públicas Educacionais e à realidade do ensino de Teatro nas escolas brasileiras, mas favorecer uma aprendizagem em Teatro através de uma experiência sensível.

No ensino da Arte compartilhamos com nossos alunos, acima de tudo, experiências. Mas será que ao entrarmos em uma sala nos questionamos sobre: – Qual a experiência que estamos suscitando? Quais as condições que oferecemos? (sem se justificar com o que encontramos ou deixamos de encontrar no espaço institucional público). De que forma transformamos o espaço onde o fazer artístico se desenvolve? E como esta transformação interfere na aprendizagem dos educandos e na construção de suas personalidades conduzindo-os para outros futuros possíveis?

O ensino da Arte humaniza, ele é também um processo de invenção de mundo, de possibilitar o sonho, de modificar a nossa maneira de ver e estar nesses espaços. Como não nos deixa esquecer Virgínia Kastrup em seu texto *Cognição inventiva, Arte e Corpo*: “(...) a experiência estética não cabe dentro da cabeça, mas afeta e mobiliza todo o nosso corpo, que é atravessado pelos afetos e sensações” (2016, p.75). A arte projeta-se no tempo e no espaço e toca vibratoriamente o outro. – De que forma então, mobilizamos os corpos e a imaginação de nossos alunos de Teatro ao instaurar uma experiência criativa? – De que modo alteramos a atmosfera fria da sala de aula? – O que fazemos concretamente para nos afastar dessa precariedade e proporcionar uma *aventura* recíproca através da experiência suscitada?

Para o geógrafo sino-americano Yi Fu Tuan experienciar é aprender, atuar sobre o dado e criar a partir dele: “O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento (...)” (1983, p. 10). Tuan recupera a origem da palavra *experiência* que vem da mesma raiz latina (*per*) de *experimento*, *experto* e *perigoso*. Nesse sentido, para experienciar seria necessário *aventurar-se* no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto. Experienciar consistiria também em vencer os perigos e desafios que encontramos.

Na imagem a seguir é possível identificar nas expressões das crianças o estado de alegria em uma aula de Teatro. São essas emoções que dão colorido a experiência humana. Movimentos simples como esticar os braços, as pernas ou saltar são fundamentais para que tomem consciência do espaço. Estes gestos tão efêmeros preenchem rapidamente a sala, tornam-se efetivamente um acontecimento. O sentido elementar de lugar pode ser capturado instantaneamente com essa pausa nos movimentos através da fotografia. As atividades que envolvem deslocamento são sempre mais difíceis, considerando que os alunos não estão acostumados a lidar com tanta liberdade, estão assim sujeitas a uma mediação precisa, segura e constante.

Para Yi Fu Tuan a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Sentir e pensar poeticamente são maneiras de conhecer e constituem um *continuum experiencial*. Sentir um lugar leva mais tempo, depende da frequência de experiências repetidas dia após dia. Assim ocorre com as aulas de Teatro que dependem deste tempo, do estabelecimento de uma rotina, principalmente porque esse espaço da sala de aula vem sendo sentido (se pudéssemos traduzir em palavras): como ordem, como linhas fixas, como disciplina. No imaginário construído pela escola, o bom aluno é aquele comportado, que não se move, que fala pouco, que permanece quieto em sua carteira devidamente enfileirada.



Figura 1. Sala de aula de uma escola pública em Salvador BA. (Fonte: arquivo da autora).

Para o desenvolvimento da prática teatral é indispensável a transformação desse espaço. De acordo com Tuan “O espaço é experienciado quando há lugar pra se mover” (1983, p. 13). Como é possível verificar através de algumas imagens presentes nesse texto, os professores de Teatro podem colocar todas as carteiras distribuídas ao redor da sala, empilhadas em um canto, ou até mesmo retirá-las totalmente do espaço. As carteiras podem ainda ser utilizadas de forma criativa no jogo improvisacional transformando-se em labirintos, em um tablado, ou sobrepostas, convertendo-se em árvores e montanhas. Infelizmente, algumas escolas que provisoriamente se alojam em casas, no município de Salvador, não dispõem nem de um espaço nos corredores para o depósito das carteiras durante a realização da aula.

Nas experiências de ensino de teatro realizadas com alunos do ensino fundamental 1 de uma escola pública, na cidade de Salvador, objeto de minha pesquisa de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, o espaço de jogo foi demarcado com a colocação de uma lona no chão da sala. Esse novo lugar instaurado para o jogo cênico alterando a atmosfera da sala de aula foi aproximado do tapete utilizado pelo encenador Peter Brook em seus ensaios. A lona agregava todos os corpos; corpos, que na sua maioria não se comunicavam no dia a dia da sala de aula.

Uma lona entra pela mesma porta de onde saem pela primeira vez as carteiras, transgredindo assim, o lugar da pedagogia tradicional. Redimensionar esse espaço é, acima de tudo, retomar um laço social e afetivo. É evidente que os alunos não reconheceram inicialmente nesse novo ambiente uma área delimitada para a prática teatral, e sim um lugar onde a relação corpo/espaço mostrava-se muito diferente do que lhes era cotidianamente oferecido. Foi necessário, portanto, um tempo para desmistificar e aprender a ocupar esse novo espaço (...). (Mendonça, 2010, p. 3)

Os alunos envolvidos participaram de todo o processo, desde a limpeza da lona realizada ludicamente até a sua entrada *brincante* no espaço, agora vazio, da sala de aula. O professor de Teatro num papel ativo enquanto agente de mudança pode alterar a relação *administrativa* dos participantes com o espaço institucional.

A lona é colocada no chão e transforma finalmente a sala fria e inóspita em um espaço vivo, um lugar onde o corpo se descobre, se aproxima. O enquadramento desse espaço instigava os corpos a se situarem e se expandirem dentro dele, mesmo que de forma caótica inicialmente. Nos percursos criadores desenvolvidos posteriormente os alunos lidavam com toda a materialidade ofertada, que produzia certo encantamento; assim como a oportunidade de vivenciarem uma relação mais afetiva, ensaiando um processo de encontro, de socialização, antes inexistente. A lona instaura esse espaço que viabiliza o ideal comunitário, dando lugar a uma “cultura dos sentimentos”, baseada em valores como a emoção, a afetividade, o “estar junto”, a efervescência e a “socialidade”.

É nessa direção que Maffesoli sugere o deslizamento de uma lógica da identidade para uma lógica da identificação. A primeira é essencialmente individualista: a última muito mais coletiva. Esse espaço de coletividade é também possibilitado gradativamente para os alunos nas aulas de teatro, de onde emergem contributos significativos de construção participativa.

O espaço na escola pode ser experienciado de várias maneiras. Para Yi Fu Tuan espaço é liberdade, mas é mais abstrato do que lugar, que representa segurança, e é o que desejamos: “O que começa como espaço diferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (1983, p. 6). Quando o espaço adquire significado e nos é inteiramente familiar, transforma-se em lugar. Já a “(...) espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre. Liberdade implica espaço; significa ter poder e espaço suficientes em que atuar (...)” (Tuan, 1983, p. 59). Essa espaciosidade também é conquistada com o tempo.

Quando observo o planejamento ou as próprias experiências de estágio curricular dos alunos do curso de Licenciatura em Teatro e verifico que o espaço da sala de aula permanece em seu formato original (carteiras enfileiradas) para o desenvolvimento do fazer teatral, antecipo que a aula pode não obter êxito; considerando aqui êxito o alcance dos objetivos propostos. Pergunto aos alunos o que eles planejam e executam de diferente, que outro professor sem o conhecimento em Teatro não poderia fazê-lo. Dar um tema para ser improvisado ou compartilhar um texto para a criação de cenas pode ser sugerido por um docente de qualquer área de conhecimento. O que nos diferencia é a atmosfera criada na sala de aula, o domínio de diferentes convenções e códigos, os conteúdos de Teatro e as escolhas metodológicas, o preparo, seleção e manuseio do material, o estabelecimento de novas relações, a utilização de diferentes recursos, a mediação durante o processo, as reflexões suscitadas e o redimensionamento constante de nossas ações. E, principalmente, a postura de um professor artista, que muitas vezes é esquecida ou abandonada no confronto com a estrutura institucional.

Na imagem abaixo, em uma experiência do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), os alunos de uma turma do ensino fundamental 1 colocam suas inquietações em uma aula de Teatro a partir de cartões com diferentes cores e imagens: – Existe coisa de menino e coisa de menina? Ao reproduzir modelos, você pode, sem querer, estar limitando a expressividade das crianças e criando estereótipos. Se, por outro lado, meninos e meninas desempenham diferentes papéis em brincadeiras e jogos, independente do gênero, acabam lidando melhor com suas emoções e atuando mais livres nos processos de criação. A inserção do diálogo e discussão sobre gênero provoca a possibilidade de se colocarem como um ser-político e crítico, de *desmancharem* o que é estabelecido culturalmente. A atividade proposta contribui para minimizar a distância entre meninos e meninas, possibilitando um novo olhar sobre o que é considerado apenas “de menina” ou “de menino”: cores, objetos, personagens, atividades cotidianas, esportes,

brinquedos ou brincadeiras.

O bolsista de iniciação à docência Cassius Fabian instaura e inaugura um novo espaço no exato momento em que abre a porta da sala de aula. Quem já não foi surpreendido com os gritos de euforia dos alunos ao se aproximar de sua sala. Somos sinônimo de vida, de movimento, de escuta, de afeto, de cor, de uma nova relação com os corpos e o espaço. Somos sinônimo de possibilidade de ação, de voz, de subjetividade, de liberdade, de ludicidade, o que não tem lugar na pedagogia diretiva que caracteriza as ações pedagógicas de muitos professores. Esse movimento inverso pode ser reconhecido nas palavras de Meirieu: “Enquanto de

todos os lados ‘se’ deseja aniquilar a infância na criança, normatizar seus comportamentos, repassar-lhe saberes anônimos (...)” (2002, p. 88), nós abrimos espaço à existência do aluno.

Na imagem a seguir (Figura 2) um grupo de crianças do ensino fundamental 1, sentados no chão da sala, descalços e organizados em duplas na aula de Teatro maquiavam-se mutuamente com a mediação do professor. Crianças que muitas vezes mostram-se agressivas têm nesse momento uma relação afetiva com os colegas, que possibilita romper com as diferenças, com a discriminação, com os preconceitos. O corpo se faz presente em sua dimensão social e sociológica.



Figura 2. Sala de aula escola pública em Salvador BA. (Foto: arquivo da autora).

Em outra experiência do projeto PIBID desenvolvida com alunos de 11 a 16 anos de uma turma do 5º ano, o grupo inicia as aulas de Teatro sempre em círculo, de pé ou sentados no chão, libertos dos limites restritivos das carteiras. Círculos em movimento permitem o reconhecimento do espaço. A proposta instaurada pelo professor Joane Macieira (na ocasião bolsista ID do subprojeto PIBID/Teatro) objetivava o desenvolvimento de uma experiência teatral a partir das materialidades culturais da comunidade, aspectos históricos, fatos sociais e histórias contadas por pessoas mais velhas no bairro do Cabula em Salvador (BA). Todo o material coletado, pesquisado e discutido foi utilizado como pré-texto para a construção cênica do grupo. O ato de jogar com esses elementos tornava brincante a construção de conhecimento, a criação de células cênicas e acionava ludicamente um novo modo de comunicação, um modo de ser e de se fazer bairro.

Uma das experiências de estágio curricular no curso de Licenciatura em Teatro conduzida por Jamile Cruz tinha como principal objetivo apresentar às pessoas com deficiência visual diferentes convenções teatrais, além de experimentar a materialidade como princípio (no interior do processo criativo) e refletir sobre o trabalho teatral com alunos cegos e de baixa visão entre 16 e 59 anos, na

Associação Baiana de Cegos em Salvador (BA). Com os integrantes do Grupo Noz Cegos, a materialidade tornou-se uma aliada na prática pedagógica dialogando com a deficiência visual na percepção e criação de imagens. Em seu Trabalho de Conclusão de Curso (2015) realizado a partir desta experiência, Jamile levanta a seguinte questão:

(...) muitas vezes ao pensarmos em imaginário, atrelamos a ideia de algo que é percebido pela visão, de tal modo que buscamos compreendê-la a partir daquilo que enxergamos, mas, e aqueles que nunca enxergaram? Não são capazes de compor essas imagens? Então, o imaginário para a pessoa com deficiência está na compreensão dos signos e dos significados de sua cultura através de experiências sensoriais. (Cruz, 2015, p. 19)

Durante o processo vivenciado com esse grupo, Jamile verificou que a relação corporal com o uso intencional de determinados objetos poderia auxiliar na criação cênica e estimular outros sentidos, tanto para o deficiente visual quanto para o vidente. Nesse percurso alguns objetos, como uma bola, um pente, uns óculos, uma carta e uma música, tornaram-se dispositivos para a criação de personagens. Objetos podem simbolizar sentimentos, trazer

lembranças, traduzir culturas: “(...) objetos que são admirados por uma pessoa podem não ser notados por outra. A cultura afeta a percepção” (Tuan, 1983, p. 181). Certos objetos persistem como lugares através do tempo. E para estimular movimentos e memórias que instaurassem a atmosfera do texto que seria trabalhado, ela utilizou aromas deflagradores do sentido olfativo, apropriando-se do cravo, da canela, da erva doce e do pó de café. Essas materialidades foram destacadas do interior de uma casa aconchegante a partir do seu pré-texto, *Os Dois Turrões* de autoria de Tatiana Belinky (2005):

Alguns alunos criaram a cena de uma mãe que preparava o café para seus filhos irem para escola, outros encenaram uma vendedora de sabonetes erva doce e os últimos criaram uma cena onde uma mulher estava na cozinha moendo os grãos de café para depois fazê-lo para seu marido e convidados que estavam na sala jogando dominó. (Cruz, 2015, p. 62)

Todos os elementos ofertados eram *saboreados* antes de converterem-se em personagens ou cenas. O saber é saboreado, saber no sentido de “ter o gosto de” ou “o sabor de”, o que pode ser confirmado etimologicamente na origem comum das palavras sabor e saber no verbo

latino *sapere*, que significa: gosto, ter sabor, conhecer através do paladar, ter inteligência, ter conhecimento, ciência, saber. Saber implica também em saborear elementos do mundo e incorporá-los, ou apropriar-se deles.

Nessa direção há alguns anos me dedico a investigar com os estudantes de iniciação científica, que já fizeram parte do CELULA (Centro Lúdico Laboratorial de Processos Criativos) a ludicidade e materialidades como princípios nos processos de criação teatral. Trabalhar a ludicidade, como sugere Perobelli (2013) requer uma predisposição interna que não se adquire apenas com estudo, que não se resume a aplicação de dinâmicas ou brincadeiras, que exige interrupção: “Interromper o automatismo da ação, a lógica da razão, a busca por receitas aplicáveis em sala de aula (...)” (p. 223). Quando vivenciamos uma experiência de forma plena, absorvidos, sem distrações, é de forma lúdica que a experienciamos. Por outro lado, uma prática educativa lúdica exige também uma formação continuada, um investimento num saber corporal, sensível, um permitir-se estar efetivamente com os alunos, divertindo-se, recuperando o prazer de ser professor. É essa atmosfera instaurada que também acolhe, que permite sonhar, que influencia na relação que eles estabelecem com o seu objeto de estudo.

UMA PINTURA ATMOSFÉRICA: UM NOVO LUGAR

As materialidades referem-se a materiais em potencial, a um ponto de partida para a investigação cênica, podendo ser uma imagem, uma música, um aroma, um elemento da natureza, um objeto, o fragmento de um filme, de um texto literário ou dramático. Esses elementos com possibilidade de ressonância podem ser inseridos intencionalmente em diferentes momentos dos processos de investigação cênica. Quando me refiro à investigação cênica não me ateno apenas ao processo que objetiva a construção de narrativas, como ocorre no Drama. Partindo do pressuposto de que essa materialidade pode transitar por dois caminhos. Sendo o primeiro, se pensarmos pelo viés da criação enquanto possibilidade de gerar temas, textos e cenas. Já o segundo, é quando essa materialidade entra em fricção com o corpo, através de exercícios e jogos, provocando novos movimentos e ações, possibilitando novas associações.

A areia, a argila ou a araruta colocada em contato com o corpo, a incidência de uma luz violeta ou a ventania produzida por um conjunto de ventiladores, pode gerar imagens, pode fazer surgir personagens, pode produzir a atmosfera de um espaço ficcional. Essas materialidades podem ser descoladas de um texto que o professor utiliza como pré-texto para a construção de um percurso criativo. Nesse sentido, a intencionalidade do professor de Teatro nessas escolhas é importante para analisar o lugar do sujeito em relação a esses elementos – a ação do sujeito em relação dialética com a materialidade oferecida em situação experimental mediada.

A presença dessas materialidades oferece aos alunos

a possibilidade de um encontro e contribui diretamente para um estado de presença no jogo improvisacional instaurado pelo professor. São diferentes maneiras de experienciar e interpretar o espaço através dos sentidos. As aulas de Teatro permitem ao aluno ser um colecionador de lembranças de atmosferas, reais e inventadas, povoadas de diferentes sensações, de sentimentos complexos. As aulas podem ocasionar experiências íntimas e únicas de aprendizagem com esse novo lugar em que a sala é transformada. Lugar onde encontramos carinho, segurança, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e recebem atenção. Saliento que esse valor atribuído depende da intimidade de uma relação particular estabelecida aqui entre o professor de Teatro e seus alunos – momentos de satisfação e escuta em que as pessoas verdadeiramente estabelecem algum contato. Nesse sentido, a geografia humanista de Yi-Fu Tuan aproxima-se aqui da Arte, pois nos preocupamos igualmente na prática com o projeto de um habitat mais humano, representado aqui pelas aulas de Teatro.

Na imagem que segue abaixo crianças se deliciam com tecidos de diferentes cores, estampas e texturas, que após a experimentação convertem-se em rios, em longos cabelos, em toalha de mesa, em capa de super-herói, em um manto do rei ou em uma cobra. As dinâmicas de peso, gravidade, temperatura, densidade e fluidez dos tecidos eram exploradas na interação com as crianças. A imaginação infantil estava tomada pela atividade, ao explorar e brincar com os tecidos elas mergulhavam em um mundo de aventuras.



Figura 3. Alunos interagindo com tecidos na sala de aula. (Fonte: arquivo da autora).

Adotando uma expressão das artes visuais, arrisco dizer que, em algumas situações, essas materialidades atuam como uma *pintura atmosférica*, pois alteram o espaço da sala de aula com cores, formas, cheiros, imagens e uma nova temperatura. Para a artista plástica Fayga Ostrower, “(...) toda matéria tem potencialidade, tudo depende do uso que será feito dela” (1987, p. 73). Assim, a mobilização desses alunos no fazer teatral é também alimentada intencionalmente pela diversidade de signos e o cruzamento desses com o contexto dos alunos. Não apenas no momento da experiência instaurada, mas mesmo nas aulas que a sucedem, a maneira como o aluno é mobilizado com essas materialidades passa a influenciar os seus percursos criativos. Essa criação abrange ainda, como sugere Fayga, a capacidade de compreender, relacionar, ordenar, configurar e significar.

Para Fayga Ostrower esta mobilização continua agindo e mesmo descansando continuamos presentes, pensando e sentindo, sempre atentos. De acordo com a autora, o reconhecimento de acasos na criação artística nunca se dá efetivamente ao acaso: “(...) qualquer sugestão, qualquer incidente, pode tornar-se uma centelha que de repente ilumina todo um novo caminho” (Ostrower, 1999, p. 21). As ideias criativas são, portanto, resultado de um processo cognitivo complexo e os *insights* não surgem do nada. No processo de tecer os fios, de se apropriar das materialidades acionadas e fazer conexões na construção de cenas construídas coletivamente, os alunos podem encontrar respostas inusitadas através de associações muito amplas.

Em Pareyson (1993) a materialidade da obra é apontada como elemento fundante, encontra-se a regra operando; não seria assim possível projetar a obra antes de fazê-la, só escrevendo, pintando, cantando é que ela é encontrada. Em nossa área, brincando, jogando, improvisando, sentindo, lendo, atuando, encenando – em fricção com as materialidades acessadas. Assim, no processo inventivo direcionado pelo professor de Teatro não há distinção entre as etapas de experimentação, seleção e organização vivenciadas pelos alunos. Os exercícios e jogos não se configuram apenas como aquecimento ou

treinamento, mas podem igualmente compor a estética da cena. Esse caráter relacional no interior da criação dialoga com o pensamento de Luigi Pareyson que considera a obra, um objeto em construção, definindo sua estética como uma “teoria da formatividade”. A formatividade, como lei interna guia intuitivamente a obra em permanente formação.

Outro aspecto importante quando pensamos no interior da aula de Teatro é a presença. Em seu texto *Presença e processos de subjetivação*, a professora e pesquisadora Beatriz Cabral defende que: “Sentir-se presente está associado com disponibilidade para ação e com motivações pessoais para criar, apresentar, apreciar” (2011, p. 109). Ela questiona o que de fato instaura um corpo que responde ao jogo do texto e da cena. Defendo que essa disponibilidade está diretamente atrelada às materialidades oferecidas para a experiência criativa e a atmosfera lúdica propiciada pelo professor de Teatro. Desvelamos a beleza que existe a partir das relações que construímos na sala de aula, que se produz em lugares e situações inesperadas. Beleza essa, que quando experimentada, gera uma empatia que instantaneamente os afeta.

É claro que com tantas motivações: o espaço da sala de aula livre, professor aberto ao diálogo, elementos atrativos, como música ou figurinos, o contato direto com os colegas; a aula, muitas vezes, converte-se num verdadeiro caos, pois os alunos não estão acostumados a tanta liberdade. Para quebrar este caos não há receita, não há uma solução pronta, há uma atitude de persistência e de paciência pedagógica. Só a frequência e a constância dessas aulas farão a diferença – outro problema que enfrentamos no espaço público: a descontinuidade desses encontros. A criação de uma rotina de trabalho é uma das atitudes necessárias e contribui para que os próprios alunos transformem o espaço da sala no horário da aula. Rotina não como algo rotineiro, mas como “(...) a expressão do pulsar do coração [com diferentes batidas rítmicas] vivo do grupo, como a cadência sequenciada de atividades diferenciadas, que se desenvolvem em um ritmo próprio (...)” (Freire, 2008, p. 118). Do mesmo modo, tempos de silêncio em um grupo, junto a tempos de fala compõem

ritmicamente o pulsar que permite a escuta. Os encaminhamentos, as falas de orientação dos exercícios, atividades ou jogos devem ser firmes, precisas e objetivas.

Esse professor como agente político precisa passar segurança, e para tanto, precisa se planejar, ser disciplinado, organizado, avaliar e reavaliar suas ações. Seu desafio permanente é *reger* esses diferentes ritmos para a construção da unidade: a rotina do grupo. Precisamos recuperar a convicção de que é possível fazer algo especial no trabalho em sala de aula: “(...) algo que permita reencontrar prazer e sentido no ofício de ensinar, algo

que talvez tenha (...) algumas consequências sobre as atitudes e resultados dos alunos” (Meirieu, 2008, p. 69).

Ao tratar da distância entre o dizer e o fazer no discurso pedagógico Philippe Meirieu nos devolve a responsabilidade de encontrarmos prazer em nosso trabalho. Nós trabalhamos sobre o *saber* que ensinamos e nesse sentido precisamos estar atentos à especificidade epistemológica do que ensinamos. Como de fato nossos alunos aprendem a fazer Teatro? Existe outra forma, que não experienciando? Nosso desafio como agente político permanece.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 4. Sala de aula escola pública em Salvador BA. (Foto: arquivo da autora).

Ensinar e fazer Teatro na escola pública não é tarefa fácil, nos confrontamos sim com diversas dificuldades, mas são elas que nos desafiam a instaurar experiências sensíveis, como a que é retratada na imagem acima: corpos que se esparramam no chão da sala, acompanhados de silêncios alternados por risos. Momentos que iniciam ou finalizam uma aula. São essas as experiências que nos interessa suscitar. É esse novo lugar que queremos construir e alimentar.

É nesse contexto que afetamos e somos afetados. É dessa forma que carregamos de sentido uma sala de aula, que pintamos mesmo que no espaço/tempo de cinquenta minutos, uma nova atmosfera. É no campo das viabilizações, das possibilidades, que esses corpos – nossa principal materialidade no Teatro – participam efetivamente do processo de aprendizagem.

O abandono da ludicidade no trabalho pedagógico pode ser presenciado no dia a dia de muitas escolas. Os movimentos de liberdade e de beleza de que carece a educação são também nossa responsabilidade. Nossas escolhas metodológicas carregam esse espírito lúdico, esse colorido presente no prazer estético propiciado. As materialidades oferecidas passam a povoar o imaginário de nossos alunos influenciando e tecendo os seus percursos criativos. Todas essas materialidades deixam

de ser o que são quando se convertem em alimento para a prática artística. De acordo com Pareyson, elas dão sustento, suportam significação, na mesma relação de conteúdo e forma.

São através de ações planejadas que mobilizamos os corpos e a imaginação de nossos alunos. Afastamo-nos da precariedade atuando como professores artistas. Qual a outra forma de promover mudanças, senão pela ação? A resignificação do corpo no processo de ensino-aprendizagem acontece não somente para o aluno, mas, também para o professor. O professor de Teatro se envolve e está comprometido em jogo, propondo, questionando, mediando, intervindo e até mesmo deslocando-se pelo espaço com seu grupo. A sala de aula como lugar e não mais como espaço da escola pública passa a ser um *constructo da experiência*, onde sentimentos e pensamentos são criados no tempo de duração desse encontro, reinventados a cada dia.

Alguns dos conceitos de Yi Fu Tuan aqui mencionados referem-se à emoção com que cada um se relaciona com uma escala do espaço, que faz dele um lugar humano, individualizado por sentidos positivos de pertencimento, proteção e segurança. As escolas onde atuamos estão inseridas em diferentes bairros. A diluição dos vínculos entre corpo e comunidade, entre lugar e sensação de

pertencimento, amplia em nossas crianças e jovens outra sensação, a de solidão em meio a cidade.

O espaço da escola se torna lugar através das experiências individuais e de uma nova visão de mundo construindo identificações que são compartilhadas num território comum e que tem um papel social. É assim que mobilizamos os corpos, a imaginação e o desejo de nossos alunos de Teatro. A sala de aula é recebida como matéria bruta a ser trabalhada ao instaurarmos uma experiência criativa, ao atribuímos a ela um novo significado, ao defendermos a postura de um professor artista que assume a *pintura atmosférica* do seu espaço.

Nesse contexto, a teoria ou os conceitos nascem da

prática (fazer artístico) e a prática igualmente contém a teoria. A prática docente do professor de Teatro não deveria estar desvinculada de um fazer artístico, pois estes se complementam. A pesquisa de metodologias do ensino do Teatro também perpassa pela pesquisa da prática artística na escola. Partilhar a cultura e a renovação do mundo, usufruir de uma aula de Artes, aprender Teatro é direito de todos, mas é preciso que queiram aprender, que possam aprender e que o façam com prazer, com experiências que ponham seus corpos em ação. O lugar que estamos criando e o ato de fazê-lo muda tanto o realizador quanto o seu destino.

REFERÊNCIAS

Cabral, B. A. V. (2011). *Presença e processos de subjetivação*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v.1, n.1, (pp. 107-120).

Cruz, J. (2015). *O Trabalho Teatral com pessoas com deficiência visual a partir do uso da materialidade no processo criativo*. Salvador: Escola de Teatro da UFBA, 2015. Trabalho de Conclusão de Curso.

Freire, M. (2008). *Educador, educa a dor*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Kastrup, V. (2015). *Cognição inventiva, arte e corpo*. In: *ABRACE: arte, corpo e pesquisa: experiência expandida*. Belo Horizonte: ABRACE, Gráfica e Ed. O Lutador. (Memória ABRACE)

Maffesoli, M. (2005). *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação corpo e socialidade*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina.

Meirieu, P. (2002). *A pedagogia entre o dizer e o fazer: a coragem de começar*. Porto Alegre: Artmed.

Mendonça, C. S. (2010). *Sobre importâncias: saboreando materialidades no processo de criação cênica*. In: *Anais do IV Colóquio Internacional de Educação e Contemporaneidade*, São Cristóvão – SE.

Ostrower, F. (1999) *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

Pareyson, L. (1993). *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Perobelli, M. (2013). *Formação de professores: uma experiência teatral lúdica*. In: Telles, N. (org.). *Pedagogia do teatro: Práticas contemporâneas na sala de aula*. Campinas, SP: Papirus.

Tuan, Y. F. (1983). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL.

BIOGRAFIA

SHORT BIO

Celida Salume Mendonça é doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2009); cursando pós-doc no Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora. É professora da Escola

de Teatro e dos Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas e ProfArtes da UFBA. Tem experiência na área de Pedagogia do Teatro.

Celida Salume Mendonça holds a PhD in Performing Arts from Federal University of Bahia; pursuing post-doc at the Center for Art History and Artistic Research, University of Évora. She is a teacher at the School of Theater and at

the Pos-grad Programs in Performing Arts, and ProfArtes at Federal University of Bahia. Experienced in Theater Education.

PROJETO SONHOS: UM PROCESSO DE CRIAÇÃO COM MULHERES EM SITUAÇÕES DE VULNERABILIDADE

DREAM PROJECT: A CREATION PROCESS WITH WOMEN IN VULNERABILITY SITUATION

FLAVIA LIBERMAN, CONRADO FEDERICI E MARINA GUZZO

Universidade Federal de São Paulo, Campus Baixada Santista, Brasil

RESUMO

ABSTRACT

Este artigo pretende dar visibilidade, por meio de imagens e textos, ao Projeto Sonhos, um processo de criação que envolveu mulheres de uma região vulnerável de Santos, São Paulo, Brasil e alunos de cursos da saúde da Universidade Federal de São Paulo, Campus Baixada Santista. Neste projeto, debruçamo-nos sobre o tema dos sonhos: sonhos acordados, dormindo, frustrados, realizados, sonhos de futuro, sonhos a serem inventados, entre outros, com o objetivo de ativar memórias, imaginações, despertar desejos, questionar e refletir sobre as dificuldades e potências da vida dos participantes, sua comunidade e território. Utilizando diferentes metodologias de criação, compostas por práticas corporais e artísticas e as diferentes linguagens como a dança, o canto, a música, o jogo, dinâmicas teatrais, movimentos, exercícios cênicos e textuais, foram delineados material vivo para a realização de uma performance-espetáculo pública, no Instituto Arte no Dique, em Santos. Todo o processo envolveu

This article is intended to give visibility, through images and texts, to a process of creation that involved women from a vulnerable region of Santos, São Paulo, Brazil and students of health courses of the Federal University of São Paulo, Campus Baixada Santista in what it called Dream Project. In weekly meetings in a delicate and intense process, we focused on the theme of dreams: dreams awake, sleeping, frustrated, fulfilled, dreams of the future, dreams to be invented, among others, with the purpose of activating memories, to question and reflect on one's own life, on its community and territory, its difficulties and powers. Using different creation methodologies composed by corporal and artistic practices in the use of different artistic languages such as dance, singing, music, play, theatrical dynamics, movements, stage and textual exercises, living material was designed for the accomplishment of a public performance-spectacle, at the Instituto Arte no Dique, in Santos. This experience allowed for greater empowerment, a place of

beleza poética, sensibilidade, força e delicadeza, intensificada pela experiência performática. Neste artigo pretendemos discutir alguns aspectos éticos, estéticos e políticos desta experiência, com ênfase nas metodologias de criação desenvolvidas para produzir bons encontros trazendo alguns efeitos e desafios observados em uma proposta de caráter colaborativo e participativo. Para isto, serão utilizados trechos de diários produzidos por alguns alunos que participaram deste processo e algumas narrativas de uma das coordenadoras-professora do Projeto. Como resultado podemos afirmar a importância das artes e de processos de criação na vida das pessoas e suas comunidades. Enfatizamos a potência de um processo artístico coletivo que considera a singularidade, potência e as possibilidades de cada um dos envolvidos e o desafio de interferir, modificar e produzir outras realidades.

affirmation and presence in the world for the participants, as well as poetic beauty, sensitivity and delicacy, throughout the whole process, intensified by the performance experience. In this article we intend to discuss some aspects ethical, aesthetic and political aspects of this experience, with emphasis on the creation methodologies developed to produce good meetings bringing some effects and challenges observed in a collaborative and participative proposal. For this, we will use diary excerpts produced by some students who participated in this process and some narratives from one of the Project's coordinator-teachers. As a result we can affirm the importance of the arts and processes of creation in the lives of people in their communities. We emphasize the power of a collective process composed of the uniqueness and possibility of each of those involved with their different participations in the process, the challenge of interfering, modify and produce other realities.

PALAVRAS-CHAVE

KEYWORDS

Arte; Comunidade; Mulheres.

Art; Community; Women.

INTRODUÇÃO OU INICIANDO PELO FIM



Figura 1. Rituais. (Foto: Alex Reipert).

Foram muitos “ensaios”. Sentados em roda, pés no chão e coluna ereta, nos olhamos. Era um grupo grande com cerca de 25 participantes entre alunos e moradoras daquela região. Juntamos as palmas das mãos a frente do corpo com o polegar virado para a direita. Nos demos as mãos e iniciamos um movimento de ondas que percorriam a roda e os corpos. Depois disto, uma longa inspiração. Todos ao mesmo tempo e soltamos um aaaaaa-eeeeee-iiiiii-oooooo-uuuuu e ao mesmo tempo percorrendo com os olhos, na direção horária, aquele círculo que formávamos. Mais

uma vez. Inspiramos e agora o aaaaaa-eeeeee-iiiiii-oooooo-uuuuu era realizado percorrendo com o olhar as pessoas que estavam na roda, agora na direção da esquerda para direita. Olhos se cruzavam: mistura de som, exploração, comunhão. Para finalizar este segundo gesto, todos, ao mesmo tempo, batiam os pés no chão. Neste dia, a batida foi seca, precisa, sem sobras, todos juntos, ao mesmo tempo. Como nunca visto. Afirmamos neste gesto: Estamos aqui. (Narrativa da pesquisadora)

ENCONTROS

O trabalho com as mulheres da região Noroeste de Santos foi iniciado em 2009, tendo como proposta reunir mulheres independentemente de sua condição física, psíquica, econômica e social em uma Unidade Básica de Saúde na contramão a ações voltadas apenas para o agrupamento de pessoas considerando principalmente os seus “problemas” de saúde, tais como grupo de diabetes, grupo de hipertensão, entre outros.

Depois de um período de trabalho, iniciamos uma

aproximação com o *Instituto Arte no Dique*, equipamento voltado à oferta de atividades artísticas e culturais daquela comunidade do entorno ao Rio Bugre e que apresenta inúmeras vulnerabilidades sociais, ambientais, relacionais. Enquanto docentes com trajetórias voltadas aos estudos e as práticas corporais e artísticas em diferentes contextos e populações, afirmamos nesta escolha a aposta de que experiências que envolvem as diferentes linguagens artísticas podem modificar o cotidiano das

pessoas, suas relações, produzir um comum¹ (Teixeira, 2015), vivificando seus corpos e suas vidas.

Trataremos neste artigo de uma experiência intitulada *Delicadas Coreografias* e que hoje se encontra em um processo criativo/formativo denominado Projeto Sonhos.

Neste projeto, debruçamo-nos sobre o tema dos sonhos: sonhos acordados, dormindo, frustrados, realizados, pesadelos, sonhos de futuro, sonhos a serem inventados, entre outros, com o objetivo de ativar memórias, imaginações, despertar desejos, questionar e refletir sobre as dificuldades e potências da vida dos participantes, sua comunidade e território.

Utilizando diferentes metodologias de criação, compostas por práticas corporais e artísticas e com diferentes linguagens como dança, canto, música, jogo, dinâmicas teatrais, movimentos, exercícios cênicos e textuais, foi levantado material vivo para a construção e realização de uma espetáculo-performance público que foi apresentada no *Instituto Arte no Dique*, lugar onde são realizados esses encontros. Todo o processo envolveu beleza poética, sensibilidade, força e delicadeza, intensificada pela experiência performática.

Estas ações estão inseridas no Eixo denominado Trabalho em Saúde (TS) que é um dos eixos transversais no Projeto pedagógico da Universidade Federal de São Paulo na Baixada Santista. Tal Projeto é composto por uma formação específica a cada profissão e uma formação denominada de comum, que agrega, se realiza e acreditamos que seja necessária para todos os cursos.

No TS, os alunos vão a campo desde o primeiro ano para viver experiências nos diferentes territórios das várias regiões da Baixada Santista. Em nosso caso, o projeto é realizado com alunos do terceiro ano dos diferentes cursos da área da saúde (Terapia Ocupacional, Fisioterapia, Educação Física, Nutrição e Psicologia) na região Noroeste, que possui bolsões de pobreza, precariedade habitacional (palafitas), falta de investimentos na educação, no transporte público, escassez nos serviços ligados à cultura, além de descaso com as questões ambientais, como por exemplo a sujeira e poluição de rios que atravessam a região e que, em épocas de chuva e de acordo com as marés, provocam enchentes, além da existência de violência e morte cotidiana resultantes do tráfico de drogas, entre outras.

DIMENSÕES ÉTICAS, ESTÉTICAS E POLÍTICAS DA EXPERIÊNCIA

Pensar nessa experiência é pensar no compartilhar. É um caminho cantado e tocado. Tocando instrumentos e pessoas. É perceber que no caminho que se faz, é nele que se constrói. É encontrar, a cada momento, uma mão entrelaçada a sua. É ouvir histórias. Por vezes duras. Por vez leve como uma receita de bolo. É o estar junto. É o sentir junto. É o rir junto. É o se mexer e assim perceber a força que uma remexida tem. (Narrativa de aluna).

O trabalho que realizamos tem como característica e condição o que denominamos *entreproufissional* (Henz, Garcia, Costa & Maximino, 2013), pois é coordenado por docentes e estudantes de diferentes cursos da área da saúde, na busca daquilo que é comum à todas as formações agregando para isto, justamente, a diferença que pode produzir maior enriquecimento, aprendizado e “emergência do novo” nas ações de cuidado que balizam a nossa prática profissional.

No acompanhamento e construção deste grupo de mulheres são experimentadas proposições ligadas às práticas corporais, dança, música, artes plásticas, jogos, massagem, enfim dinâmicas e dispositivos variados e variáveis de acordo com o contexto, agenciamentos, disponibilidades, desejos, ideias que vão emergindo ao longo dos processos de cuidado ativados na produção de um comum no estar/fazer e criar juntos provocados pela experiência artística.

Resumidamente podemos dizer que estas ações

comportam assim diferentes dimensões:

- Dimensão artística/estética (que diz respeito ao trabalho artístico e sensível com todos os participantes);
- Dimensão formativa (que envolve situações de trocas, ensino e a vivência de metodologias pedagógicas criativas);
- Dimensão de pesquisa (que envolve diferentes pesquisas que emergem destas experiências com enfoque nas articulações entre temas relacionados ao corpo, às artes e à saúde);
- Dimensão interventiva, de cuidado em Saúde (compreendendo a saúde como potência de vida e não remissão de sintomas e/ou cura de determinada doença);
- Dimensão política (que envolve pensar e agir na articulação entre micro e macropolítica como dimensões indissociáveis, pois o tecido social é composto e construído por relações e a construção dos corpos, ou melhor, os seus modos de funcionamento são efeitos de vários fatores: da cultura; da genética com seus aspectos ligados à hereditariedade; da vida do sujeito e dos acontecimentos vividos; dos tipos de vínculos estabelecidos ao longo de uma existência e da subjetividade que acompanha, molda e orienta certos modos de funcionamento dos corpos e da vida em determinado tempo/espaço, entre tantos outros aspectos (Lieberman, 2010, p. 450). Vivemos e construímos redes, uma ecologia relacional² (Favre, apud Lieberman, 2010) que comporta aspectos éticos, políticos, econômicos, experienciais, objetivos e subjetivos da experiência.

1 Teixeira (2015) toma o problema do comum, colocando como problema da *produção* do comum e sua multidimensionalidade no campo da saúde. Neste texto, a partir de Espinosa, Negri e Deleuze explora duas questões principais: a saúde como um valor-afeto e como resultado do trabalho. Para o autor é urgente que o comum se constitua como esfera pública democrática, para que as “singularidades operantes”, que produzem e dependem desse comum, preservem seus direitos e controle sobre ele.

2 Favre ressalta ainda a necessidade de apreender o mundo como uma ecologia relacional, pautada pelos vínculos e pela afetividade (Favre apud Lieberman, 2010)



Figura 2. Ensaios. (Foto: Nice Gonçalves).

Este grupo já realizou outros projetos: Projeto Parangolés, inspirado nas Obras de Hélio Oiticica (Guzzo *et al.*, 2018); O Projeto Casas, que acontece simultaneamente a outras ações, pois realizado na casa das mulheres onde, por exemplo, os alunos e alunas oferecem música, poesia, lanches, palavras, presentes, entre outros e tantas outras propostas envolvendo as diferentes linguagens artísticas na produção de afetos, encontros que dão ensejo a processos de subjetivação que modificam os modos de ser, fazer, sentir de todos os participantes sejam eles alunos, alunas docentes ou as mulheres.

Além disto, interferimos no equipamento onde acontece este projeto, pois buscamos, a todo o momento, ampliar o acesso a esta população (de mulheres, com diferentes desafios de ordem física, psíquica, econômica e social) a este serviço, compreendendo que o acesso à *experiência estética* é direito de todos e não apenas as camadas mais privilegiadas da sociedade (Lieberman & Maximino, 2016). Trata-se de promover experiências com pessoas comuns e que muitas vezes se encontram na invisibilidade, desqualificadas e pouco reconhecidas em seu saber e potência.

Podemos ressaltar a criação de um ambiente confiável e de cultivo da intimidade como força motriz para produzir *Bons encontros ou Alegria* (Espinosa, 1983) como norteadores éticos da experiência tanto na dimensão formativa, no acompanhamento dos alunos e alunas, quanto na convivência estabelecida entre todos os participantes envolvidos nos processos de cuidado, criação e *produção do comum*.

Ao realizarmos estes projetos com as mulheres desta região com inúmeras vulnerabilidades, desfavorecidas como tantas outras, pelas políticas públicas, mas também pelos nossos olhares e corpos, estamos diante do que alguns autores chamam de *expropriação do comum*, que desarticula o mundo e destrói o espaço público, aquele

em que podemos nos encontrar e existir em nossas diferenças, cada um diante dos outros (Lima, 2017). Para a autora, a expropriação do comum, ao destruir o mundo e enfraquecer a experiência pública e política, torna obsoletos muitos dos seres humanos. Há hoje uma quantidade enorme de corpos e de existências que não são necessárias para fazer girar a grande máquina capitalista. Para Teixeira (2015), o que é mais alarmante em meio às ondas privatistas dos tempos neoliberais é justamente banalização e a naturalização dos processos de desapropriação dos recursos necessariamente comuns apontando que os cercamentos daquilo que é comum é mais complexo que uma privatização. Implica em desempoderamento, desapropriação e privação de direitos.

Nesta experiência, coordenada há algum tempo por docentes da Terapia Ocupacional e da Educação Física e que têm em comum ações de ensino, pesquisa e extensão nas temáticas que articulam corpo, arte, saúde, coletivos, performance em espaços públicos, entre outras, o *Delicadas* acontece às quartas-feiras no Instituto Arte no Dique, com o objetivo claro de resistir a tais processos, sempre partindo dos desejos do grupo, de seus sonhos, na produção do comum.

Os encontros assim, acontecem no Instituto, mas também na praia, em algum parque, numa biblioteca, na casa de alguma das mulheres. Podemos dizer que estes dispositivos regados pelos afetos e desejos são flexíveis e porosos, modificados pela entrada e eventual saída de alguma participante e da troca de grupo de alunos e alunas realizada a cada semestre, promovendo a cada etapa uma experiência singular construída a partir dos desejos que permanecem e na invenção de novos sonhos para aquele coletivo.

Desde 2018 e influenciada por um projeto português de teatro a domicílio com o tema dos Sonhos³, decidimos por propor este tema – organizador para o nosso grupo

3 O projeto *Teatro de Identidades* é um projeto teatral de investigação ação com e para seniores, que nasceu em 2012, fruto de um protocolo entre a Escola Superior

de mulheres no Brasil com o objetivo de “dar um contorno” a toda aquela experiência que vínhamos fazendo. Este tema tem oferecido inúmeras possibilidades de

aprofundamento e experiências para o “estar e criar juntos” e tem produzido momentos de questionamento, exercício do pensamento, aprendizados, poesia e criação.

SOBRE O ESPETÁCULO-PERFORMANCE



Figura 3. Sonhos e dos pesadelos. (Foto: Alex Reipert).

Na performance, Vera fala de seu sonho de morar no interior em um sítio com muitos bichos, galinhas, vaquinhas, seu sonho de sair do bairro e habitar outros mundos. O grupo monta uma casa com seus corpos, vibra e sonha junto. Antônia fala do seu sonho de sair na Escola de samba da Mangueira, o grupo inicia o samba da mangueira e Antônia se alegra, de algum modo pode estar ali com a sua (a nossa) imaginação. Tânia fala da vontade de sair de seu barraco e de como é ruim morar ali, os corpos se dobram para baixo, desmancham sua forma, estão ao seu lado, testemunhando aquilo que Tânia narra com palavra e corpo. Luciene também em muitos encontros fala do medo e da insegurança que vive ao morar num barraco com seu filho. Conta do seu medo de ser invadida sua casa e seu corpo, mas as quartas-feiras está no grupo e muitas vezes pode falar de seus pesadelos. Houve um encontro onde pudemos falar da vida e dos problemas. Foi um encontro sofrido, um encontro dos Pesadelo. (Narrativa da pesquisadora)

É importante destacar que o Projeto Sonhos não se constitui de forma isolada, mas faz parte de muitas outras experiências vivenciadas por aquele coletivo, ora mais ora menos potentes, produzindo diferentes deslocamentos e

processos de subjetivação.

Conforme nos indica Erin Manning (2016), a palavra “arte” (*die Art*) significa, em alemão, maneira ou jeito. A bem da verdade, o termo correto para arte no caso é *Kunst*. Erin pergunta se não existiria a possibilidade de trazer de volta o caráter processual que é frequentemente relegado ao segundo plano nas definições de arte restritas a produção de objetos.

Estas definições de arte indicam a maneira como o objeto (ou em nosso caso, a performance-espetáculo) ainda desempenha um papel chave nas práticas artísticas, restringindo-as a uma configuração passiva-ativa que segrega o observador do realizador. Àquelas cujas práticas abrem caminhos em direção à processualidade, o dicionário parecerá desatualizado. Sendo assim, Erin Manning irá propor uma outra definição de prática artística e que para nós do Delicadas faz todo o sentido. Tal definição não começaria do objeto (ou da performance-artística), mesmo compreendendo a importância deste “produto”, mas com *o que mais* pode a arte. Estamos de acordo quando ela sugere primeiro e sobretudo um engajamento com a *maneira* da prática e não com seu resultado final, perguntando: O que mais pode a prática artística virar quando o objeto não é o fim, mas o ativador, o fio

de Teatro e Cinema (ESTC) e a Câmara Municipal da Amadora (Divisão de Intervenção Social). Tem como objetivo levar a experiência teatral a Instituições de Apoio aos seniores e promover a inclusão social e a participação ativa dos cidadãos através desta expressão artística. Em 2015, a partir de um desafio lançado ao artista-pedagogo António Vicente, quando de uma reunião multidisciplinar, foi decidido dar início às primeiras sessões de teatro ao domicílio. No momento atual, o projeto está presente em 5 Instituições com resposta social Centro de dia/Centro de convívio e 5 domicílios. A equipa de artistas é constituída por alunos e ex alunos do Mestrado em Teatro e Comunidade, da ESTC e coordenada pela professora Rita Wengorovius.

Vicente, António. *Quando o teatro vai à casa: uma experiência com seniores*, comunicação apresentada no 1.º Fórum de Saúde Mental, promovido pela Câmara Municipal de Lisboa, nos dias 26 e 27 de setembro de 2018.

condutor para novos modos de existência?

Então, na necessidade de captar a processualidade da experiência, tal como nos sugere a autora ao tratar da valorização do objeto artístico e no nosso caso, do espetáculo-performance em detrimento a tudo o que acontece ao longo dos encontros, buscaremos elencar alguns momentos-chave que foram marcantes, dando visibilidade aquilo que resiste a se apresentar como produto final, mas expressa os micro-acontecimentos intensivos que bifurcam caminhos, modificam trajetórias estabelecidas, faz emergir uma diferença que transborda, emociona e produz vida nos corpos, uma sensação de “algo especial aconteceu aqui” e mudou tudo: “sou outro, sou outra, o

entorno também se modificou”.

Com Erin Manning (2016), afirmamos a arte, tomada como um jeito de aprender e que age como uma ponte para novos processos, novas passagens, um jeito de lidar com o processo em si mesmo, das suas possibilidades de devir. É frisar que arte é, acima de tudo, uma diferença uma qualidade, um processo operativo que mapeia caminhos rumo a uma certa afinação entre mundo e expressão, “momentos em que as artes tocam as dores e as instabilidades do viver, em composições que se fazem quando a vida equilibra-se sobre uma linha tênue”. (Lima, 2017, p. 82).



Figura 4. Performar. (Foto: Alex Reipert).

DISCUSSÃO

São inúmeros os agenciamentos presentes para que a experiência pudesse acontecer, uma vez que apenas no trabalho em rede, minucioso, permanente e tecido por vários atores é que foi possível chegarmos à performance-espetáculo aqui analisada.

O Projeto Sonhos, e que deu como um de seus “produtos” o espetáculo-performance, se fez a partir de pequenos sonhos de encontro, por meio de diferentes ações, propostas, com o objetivo de conhecer, exercitar e estabelecer um estado de jogo entre os corpos dos sujeitos participantes, buscando construir um coletivo, tão fundamental nos dias de hoje.

Neste sentido, foram realizadas:

- Rodas de conversa sobre o tema dos sonhos, onde, em duplas, foram compartilhados os sonhos (pesadelos, realizados, em andamento, etc.) e depois apresentados para o grupo. Aos estudantes cabia a tarefa de explorar o tema junto das mulheres, sempre buscando a horizontalidade no diálogo. Todas as participantes dos encontros sempre partilharam seus sonhos;
- Oficina de artesanato com a proposta de construir os “filtros dos sonhos”, que serviram na apresentação como peça do figurino e cenário;
- Exercícios de exploração do espaço e seus componentes cênicos (lateralidade, profundidade, divisão entre os “performers” e plateia) para desenvolver a capacidade de reconhecimento e manejo do espaço na apresentação;
- Exercícios de sensibilização, descontração e empatia (fazer caretas), cuja dinâmica foi incorporada na apresentação como modo do grupo conectar-se ludicamente com a “plateia”;
- Ensaios em roda dos passos do côco, que é uma dança popular brasileira e que em composição com a música “Marinheiro só” e outras canções escolhidas e cantadas frequentemente pelos participantes, tornaram-se parte da trilha sonora na performance-espetáculo.
- Durante os dois semestres letivos em que o tema foi sustentado, outras propostas foram experimentadas e resultaram em efeitos mais ou menos visualizáveis a “olho nu”, mas que sem dúvida foram determinantes

no afinamento do Projeto Sonhos e seus desdobramentos, inclusive para as apresentações:

Em composição com todas as dinâmicas realizadas no Instituto Arte no Dique, muitos encontros são realizados no parque da região, uma das poucas áreas verdes públicas. Estes são regados a música, lanche, conversas, experiência de contemplação da natureza, contação de histórias pessoais, registros fotográficos, andar ao lado. Também as idas à praia, acontecem a todo o semestre: um desejo recorrente. Desejo de sair de sua região e ir para a parte “central” da cidade, sentir-se no direito de desfrutar da praia, de sentir o vento, a areia, o mar, rir e brincar. Também houveram muitos momentos em que pudemos trabalhar com o desenho individual com o tema dos sonhos e ensaiar com muita dificuldade um desenho feito em grupo, tentativas de trocar sonhos e ideias, conhecermos uns aos outros, no olhar. Também criar e ensaiar os roteiros de uma possível apresentação roteirizada a partir dos sonhos de cada um. Uma apresentação-performance que poderia ser a expressão de um coletivo. Trabalhamos assim com dinâmicas no espaço, com a voz, com o canto, outra marca presente no grupo que a todo o momento entoa uma história e uma música. (Narrativa da pesquisadora)

Esta narrativa busca ainda explicitar a necessidade permanente de se “estar atento” e com o corpo em estado de prontidão (Lieberman & Lima, 2015) para captar e buscar soluções aos desafios. Uma outra narrativa expressa a sutileza das pequenas ações:

Como vamos buscar as mulheres em suas casas por conta de diferentes problemas (falta de transporte, dificuldade em ter autonomia para ir sozinha ao equipamento por problemas físicos, dificuldade de locomoção ou mesmo a necessidade de ter uma outra pessoa para emprestar a vontade em mover-se, sair de casa para que algo possa acontecer, entre outros), os estudantes já iniciam o trabalho um dia antes ligando para as suas “mulheres de referência”. Neste momento o contato que se faz pela voz, já busca o encontro, uma aproximação. As informações destes contatos são passadas por um grupo de *WhatsApp* (algumas tecnologias apresentam importância significativa para a sustentação dos vínculos e organização das atividades).

CONTORNOS FINAIS

Encerramos enfim o campo com muita música, alegria, samba e convicção de que apesar dos pesares, dos imprevistos, da falta de estrutura, do microfone atrapalhando, das ausências, a apresentação e nosso trabalho durante o semestre foi incrível é muito significativa para todos que fizeram parte. A pergunta final instigada pela professora, sobre o que é preciso para situações e momentos como esse acontecerem, acredito que é preciso apenas de pessoas com ideias, vontades, motivações e principalmente sonhos, independente do local, dos empecilhos que possam aparecer. (Narrativa da aluna)

Estas informações são atualizadas no momento onde nos encontramos para a saída da Universidade que se faz atualmente em duas Vans que possuem dois diferentes trajetos e o encontro com cada participante do grupo se configura em um acontecimento: Dona Antônia que não se encontra no local marcado para pegá-la, exige que entremos em sua casa e por vezes acordá-la, dar banho, ajudar a se trocar ou mesmo fazer companhia neste primeiro pequeno trajeto de sair de casa para “entrar na Van”. Na van já criamos um ambiente de troca, de aproximação. Os estudantes sentam ao lado das participantes, usando seu corpo para estarem próximos. (Narrativa da pesquisadora)

Em alguns momentos também passamos em algum equipamento da região como no caso de Tânia que é acompanhada pelo serviço de saúde mental da região e nos encontrar ali quando tem de buscar alguma medicação. Algumas vezes Tânia não está lá e como não tem uma moradia fixa acabamos por perder o contato por alguma semana. Estes encontros são muito intensos, pois nunca seguem de fato um combinado fixo. Nossa persistência em retomar cada processo, com cada uma, é parte importante de nossas ações.

Para que tudo isto possa acontecer é necessário perseverança, desejo focado e um cuidado nos processos que se fazem por meio desses *dispositivos menores*, que são micro-ações e que são sempre corporais, considerando que todo ato é um *ato corporal* (Keleman, 1992, 1995). Corpos em estado de presença e conexão que agenciam todos os processos em curso para a produção do comum.

Outro aspecto é que estes encontros de quarta-feira também estão em agenciamento permanente com outras ações realizadas na quinta-feira no módulo de Narrativas (outra frente do TS realizada com alunos do 2º ano) e com o Projeto de Extensão Delicadas Coreografias, que busca realizar ações de suporte e ampliação ao trabalho com propostas e visitas domiciliares às participantes, diálogos com outros equipamentos da região para encaminhamento de novas interessadas, apoio às mulheres que estão com algum tipo de dificuldade em participar de nossos encontros, cuidado com o registro e manutenção de um site, produção dos diversos momentos de encontro, entre outras tarefas articuladas a partir daquilo que o “projeto pede”.

Já passamos por diferentes momentos deste processo de criação/formação/interventivo, um trabalho vivo que já produziu pesquisas, artigos, interlocuções, apresentações e que não cessam de nos interpelar: um trabalho vivo e desafiador.

Consideramos vivo, porque apesar de nos balizarmos por guias precisas, norteadores ético-políticos de nossas ações, não temos controle das situações, pois o trabalho se efetua no encontro com as pessoas, seus mundos e ambientes e vamos a todo o momento lidar e aprender com as situações na medida em que acontecem. Além

disso, somos parte de algo muito maior: sistemas planetários, interesses, vetores de poderes, os mundos.

No entanto, o escritor uruguaio Eduardo Galeano (2019), em um texto que se tornou famoso há uns anos atrás, afirma não haver nada mais importante que o direito de sonhar. Segundo ele, somente fixando os olhos mais para lá da infância podemos adivinhar um outro mundo possível.

Estas experiências artísticas buscam ativar assim a nossa sensibilidade para a produção do comum, para a invenção concreta de outras realidades, outros modos de estar na vida, como acontecem nos encontros às quartas-feiras, mas não somente para as mulheres, mas para todos ali presentes. Trata-se de dar lugar a uma comunidade expressiva que busca forjar brechas para a arte, para a formação, para as práticas de saúde, mas sobretudo, para as vidas de todos os envolvidos (Lima, 2017).

No plano das sensibilidades, esta experiência se configura como um problema do comum e como um desafio político que se coloca de modo privilegiado para a arte e para a clínica, mas não só, afinal é bastante crítico o estado daqueles que se tornaram indiferentes à desapropriação de sua potência coletiva, considerando natural que ela possa ser expropriada e explorada por outros (Teixeira, 2015). Para o autor as microproduções cotidianas do comum que estão disseminadas pela paisagem metropolitana, (ao nosso ver, é isto que buscamos com

o Delicadas) testemunham uma possível resistência ou emergência de uma sensibilidade ao comum, tornando-nos sensíveis e perceptíveis ao poder constituinte desse comum, considerada por alguns autores como “autênticas expressões políticas do amor”⁴.

Isso também nos leva à problematização do que Jacques Rancière (2005) chamou de partilha do sensível: partilha que se encontra no cerne das relações entre estética e política, que estabelece para cada um o fato de ser ou não visível num espaço comum, ser ou não dotado de uma palavra.

Se hoje as torções e tensões nessa partilha deslocam os lugares do artista, da arte e do público, fazendo com que suas fronteiras borrem-se e multipliquem-se, isso convocamos a um exercício de tecer conexões que possam reativar a potência da arte de engendrar outras sensibilidades, outras formas de vida e de associação, outros mundos possíveis” (Lima, 2017, p. 83)

Neste sentido, estar a espreita destes jogos, produzir outras experiências lúdicas, inventivas, alegres no sentido posto por Espinosa é a nossa contribuição através deste trabalho, que reafirma a potência das práticas artísticas e corporais como produção de si e de mundos, onde cada um tem um lugar a ser reconhecido criticamente, mas também sonhado e inventado.

AGRADECIMENTOS

A todas as mulheres, alunos e alunas que participam desta experiência, à Universidade Federal de São Paulo e particularmente ao Eixo Trabalho em Saúde, que nos permite ensinar e aprender no espaço acadêmico, ao Instituto Arte

no Dique que acolhe os nossos encontros, aos bolsistas do Projeto de Extensão Delicadas Coreografias, à aluna Mayara Cristine Ribeiro pelo apoio permanente e ao fotógrafo Alex Reipert e à fotógrafa Nice Gonçalves pelos registros.

REFERÊNCIAS

Espinosa, B. (1983). *Ética* (3. ed). São Paulo: Abril Cultural.

Guzzo, M.S.L., Liberman, F., Gonçalves, N., Tonon, L.M., Maximino, V.S. & Federici. (2018). Parangolés: inspiração para dançar no território. *Interface (Botucatu)*, 22 (67), 1287- 1298. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1807-57622017.0987>

Henz, A.O., Garcia, M.L., Costa, S.L. & Maximino, V.S. (2013). Clínica Comum: itinerários de uma formação em saúde 163-186. São Paulo: Hucitec

Keleman, S. (1992) *Anatomia Emocional: a estrutura da experiência*. Tradução Myrthes Suplicy Silveira, São Paulo: Summus.

Keleman, S. (1995). *Corporificando a experiência*. Tradução de Regina Favre e Rogério Sawaia, São Paulo: Summus.

Liberman, F. (2010). O corpo como pulso. *Interface (Botucatu)* [online], 14 (33), 449- 460. <http://dx.doi.org/10.1590/S1414-32832010000200017>.

Liberman F. & Lima, E.M.F.A. (2015). Um corpo de cartógrafo. *Interface (Botucatu)* [online]. 19 (52), 183-94. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1807-57622014.0284>

4 Segundo Teixeira (2015): “para Hardt e Negri (2009), essas experiências de trabalho e luta política nos conduzem a um «conceito político de amor», reconhecido na produção do comum e na produção da vida social”.

Liberman, F. & Maximino, V.S. (2016). Acessibilidade e experiência estética: um trabalho com mulheres em situação de vulnerabilidade. *Cad. Ter. Ocup. UFSCar*, 24 (1), 139-146. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4322/0104-4931.ctoRE0671>

Lima, E.M.F.A. Explorando arte e corpo em um campo expandido: uma experiência de produção do comum. *Ilinx Revista Científica do Lume*, 12, 81-90.

Manning, E. (2016) O gesto menor. Duke University Press. Disponível em DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822374411>

Rancière, J. (2005) *J. A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo experimental/Editora 34.

Teixeira, R. As dimensões da produção do comum e a saúde. *Saúde Soc.*, 24(supl.1), 27-43. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-12902015S01003>

Galeano, E. (2019), Portal Raízes, Recuperado de: <https://www.portalraizes.com/eduardo-galeano-delirio-mundo-possivel/> e O direito de sonhar, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jU0jgVTFdHg>

BIOGRAFIAS

SHORT BIOS

Flavia Liberman. Professora Associada na Universidade Federal de São Paulo.

Marina Guzzo. Professora adjunta na Universidade

Flavia Liberman. Associate Professor at the Federal University of São Paulo

Marina Guzzo. Adjunct Professor at the Federal University

Federal de São Paulo.

Conrado Augusto Gandara Federici. Professor adjunto na Universidade Federal de São Paulo.

of São Paulo.

Conrado Augusto Gandara Federici. Adjunct Professor at the Federal University of São Paulo.

[Redacted content]