



pedagogias
da
porto
iracema

Governo do Estado do Ceará

GOVERNADOR Elmano Freitas
SECRETÁRIA DA CULTURA Luísa Cela
SECRETÁRIO EXECUTIVO Rafael Felismino
SECRETÁRIA DE PLANEJAMENTO E GESTÃO INTERNA Geciola Fonseca

Instituto Dragão do Mar

DIRETORA-PRESIDENTA DO INSTITUTO DRAGÃO DO MAR Rachel Gadelha
DIRETORA ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA Adriana Victorino
DIRETORA DE FORMAÇÃO E CRIAÇÃO Elisabete Jaguaribe
DIRETOR DE AÇÃO CULTURAL Lenildo Gomes

Escola Porto Iracema das Artes

DIRETORA Elisabete Jaguaribe

ASSESSORIA DE PESQUISA E INOVAÇÃO Isaac Pipano
ASSESSORIA DE DESENVOLVIMENTO Yara Rodrigues

Programa de Formação Básica

COORDENAÇÃO GERAL Edilberto Mendes
COORDENAÇÃO DE ARTES CÊNICAS Máira Abreu Rocha
COORDENAÇÃO DE AUDIOVISUAL Felipe Camilo
COORDENAÇÃO DE ARTES VISUAIS Camila Alves

Programa dos Laboratórios de Criação

COORDENAÇÃO GERAL Cláudia Pires
COORDENAÇÃO DE ARTES VISUAIS Aline Albuquerque
COORDENAÇÃO DO CENTRO DE NARRATIVAS AUDIOVISUAIS (CENA 15) E LABORATÓRIO DE CINEMA Manoela Ziggiatti
COORDENAÇÃO DO CURSO TÉCNICO E LABORATÓRIO DE DANÇA Bilica Léo
COORDENAÇÃO DO LABORATÓRIO DE MÚSICA Mona Gadelha
COORDENAÇÃO DO LABORATÓRIO DE TEATRO Levy Mota

Equipe Editorial

CONSELHO EDITORIAL Cláudia Pires, Edilberto Mendes, Elisabete Jaguaribe, Isaac Pipano e Mona Gadelha
ENTREVISTAS E REDAÇÃO DOS PERFIS (TRAJETÓRIAS DE AFETAÇÃO) Lianne Ceará, Douglas Sales e Vitória Pilar
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO Tarcísio Bezerra Martins Filho



poéticas e políticas
de formação em
artes no Ceará

[Organizado por
Elisabete Jaguaribe e
Isaac Pipano]

Pedagogias da Porto Iracema : poéticas e políticas de formação em artes no Ceará / organizado por Elisabete Jaguaribe, Isaac Pipano. -- Fortaleza, CE : Instituto Dragão do Mar, 2023. -- (Poéticas do bombordo ; 2)
ISBN 978-85-62348-14-3
1. Artes 2. Arte - Educação 3. Cultura 4. Educação 5. Pedagogia I. Jaguaribe, Elisabete. II. Pipano, Isaac. III. Série.

[coleção poéticas do
bombordo | vol. 2]

23-168748

CDD-370.1

“Ninguém nasce feito,
é experimentando-nos no mundo
que nós nos fazemos”.

Paulo Freire

- 13** A arte de (des)atar nós
Elisabete Jaguaribe e Isaac Pipano
- 22** **POLÍTICA, ARTE, CULTURA, EDUCAÇÃO**
- 24** Porto Iracema e a formação em artes como modo de existência
Elisabete Jaguaribe
- 34** Políticas Públicas de Formação em Artes: breve olhar para os processos e percursos do Ceará
Cláudia Pires
- 44** **PROJETO POLÍTICO-PEDAGÓGICO**
Edilberto Mendes
- 70** **A CRIAÇÃO COMO MÉTODO**
- 72** Teatro de múltiplas cabeças
Andrei Bessa | Levy Mota
- 82** Experiências e epifanias: um mergulho nos percursos dos Laboratório de Música
Mona Gadelha
- 93** Da técnica aos territórios audiovisuais: modos de fabulação com imagens e sons
Felipe Camilo | Isaac Pipano
- 103** Sob a sombra do arco-íris: uma paisagem da travessia
Aline Albuquerque
- 110** Uma experiência colaborativa de escrita em roteiro: notas sobre o Laboratório Cena 15
Manoela Ziggiatti
- 122** Caminhadas urbanas como metodologias de aprendizagens nas artes visuais
Antônia Camila Alves Moreira

- 134** **TRAJETÓRIAS DE AFETAÇÃO**
- 136** Alysson Amâncio
- 140** Charles Lessa
- 144** Luiza Nobel
- 148** Rafael Semino
- 152** Wylliana Nascimento
- 156** **DIÁLOGOS EM FORMAÇÃO**
- 158** A importância do sensível
Renata Bittencourt
- 163** Contra as políticas do esquecimento, a arte
Giselle Beiguelman
- 169** Explode! Escola
Claudio Bueno
- 176** Formação em cultura e artes: sonhar além da emergência
Marcos Moraes
- 184** O “Ainda não”, o Dragão e a Fortaleza
Diane Lima
- 191** O fazer artístico e seus deslimites
Ana Lira
- 195** Por um devir quilombista das artes
Jorge Vasconcelos
- 202** Prática ética e ficcional em um processo avaliativo
Jorge Alencar
- 208** Tripé em lata de planta
Daniele Avila Small
- 215** **GLOSSÁRIO PORTIANO**
- 221** **IMAGENS PESCADAS NO TEMPO**

A ARTE DE (DES)ATAR NÓS



Elisabete Jaguaribe e Isaac Pipano

Articulação, ligação, enlace. Laço feito de duas cordas ou de coisa parecida (fios, cordões, tiras, tecidos, palha, etc.), cujas extremidades se entrecruzam passando uma pela outra, apertando-se, com a finalidade de encurtá-las, uni-las, emendá-las. Na botânica, é o volume que se forma nas partes das plantas em que nascem novos ramos. É também a parte mais rija na substância da madeira. Em uma onda estacionária, o ponto em que a amplitude do movimento é nulo. Nas narrativas, o obstáculo que se contrapõe aos desejos de suas protagonistas e amarra o fluxo da trama, ação, intriga. Como sentido figurado, aquilo que estabelece relacionamento, que liga duas ou mais pessoas a um mundo comum: união, vínculo. E também o que estorva, atrapalha e produz entraves pelo caminho: empecilho, obstáculo. Na astronomia, é o conjunto formado por dois pontos opostos em que o

plano elíptico é cortado pela órbita de um corpo celeste. No universo náutico, que tanto nos apraz, como você notará ao longo deste livro, equivale a uma milha marítima por hora e é empregado para determinar a velocidade de embarcações, de correntes marítimas, dos ventos e se mede pelo símbolo kn, ou, simplesmente, nó. Nó que, no plural, também se converte na primeira pessoa e vê seu sentido cambiado para uma multiplicidade. Nó que, enfim, somos nós.

No segundo volume da COLEÇÃO POÉTICAS DO BOMBORDO, nos dedicamos à elaboração de um livro que explicita as bases teórico-metodológicas dos dez anos de atuação da PORTO IRACEMA DAS ARTES – Escola de Formação e Criação Artística do Ceará. A coleção tem como foco os processos de criação/formação realizados na Escola sob a perspectiva das pessoas que as constroem desde diferentes lugares: artistas, tutora/es, professora/es, coordenadora/es. O primeiro livro, publicado em 2021, nos trouxe a constatação de que os movimentos investigativos deveriam ter continuidade, nos levando à proposição de uma coleção inteira que se debruça sobre os procedimentos teórico-práticos da Escola, responsáveis pelo desenvolvimento de seus programas de formação.

Assim, para celebrar o primeiro decênio da Porto Iracema das Artes, elegemos o nó como signo semântico que orienta a produção epistemológica concebida pelas pessoas que atravessaram e foram atravessadas pela sua presença, dentro e fora de Fortaleza. Talvez por pensarmos a própria escola como esse nó que permite a constituição de uma trama-teia por onde circulam corpos, discursos, narrativas, enunciados, afetos. Como se cada ação formativa, cada elemento que lhe dá consistência, fosse assim, em seus próprios termos, também um nó nesse emaranhado. Nos acostumamos a pensar as escolas - e as instituições - como as instalações que as abrigam, mas nos interessa mais efetivamente reconhecer as pessoas que as ocupam e como inventam para si as próprias formas de imaginar e criar o mundo em que vivemos, na interação com o espaço que as abarca e com o tempo que lhes interpela. Tempo-espço este, como nos ensina o filósofo camaronês Achille Mbembe, de experiência enredada, que não se confunde com a linearidade moderna com a qual nos confrontamos cotidianamente, mas que se vê cotidianamente tensionado por ela, como

um campo de forças duras que nos empurra como uma seta apontada para frente, cabendo à arte inventar as fissuras e dar a esse tempo outra dimensão: espaço da arte, tempo da experiência. Tampouco a experiência como nos insinua o universo do marketing e das propagandas, que se vincula às formas de consumo, às marcas e seus imperativos. Trata-se da experiência como aquilo que possui uma dimensão intangível, que não pode ser financeirizada, que rasga o real com sua força intempesitiva, como um nó na garganta, no estômago, que mal sabemos como nomear.

Paradoxalmente, nos parece fundamental tentar, de algum modo, cartografar as linhas que compõem essa rede-escola, com seus nós divergentes, dissidentes, dissensuais. Ao nos dedicarmos à elaboração de um livro que explicita as bases teórico-metodológicas dos dez anos de atuação da Porto Iracema das Artes - Escola de Formação e Criação Artística do Ceará, buscamos demonstrar, principalmente, a multiplicidade de pontos de vista e a heterogeneidade de experiências formativas que a constituem. Assim, o livro dá relevo ao trabalho que funda, conceitua, orienta, modula, tece e tensiona os programas formativos, que são a expressão mais visível do dia a dia da Escola.

Assim, cada um dos capítulos se situa como um nó na tessitura do livro, com seu próprio campo de problematização. Apesar de estruturados linearmente pelo próprio arranjo da publicação em formato de livro, os capítulos-nós podem ser percorridos de modo interdependente, como o próprio jogo da amarelinha de Júlio Cortázar. Transitar por entre os nós significa adentrar por salas de aula, auditórios, exposições, ruas, telas, palcos, gabinetes, processos, intervenções, performances, audições, júris, mediado pela fala-corpo de alguém que procura encontrar uma voz própria para narrar a experiência desse estar em trânsito, numa Escola que é feita por tantas e tantos nós. A produção procura, então, apresentar uma espécie de panorama estético-político a partir de ensaios, textos que narram cenas e vivências pedagógicas, comentários críticos, perfis jornalísticos e até mesmo uma exposição fotográfica com um caleidoscópio de imagens postas em movimento.

Embora notadamente diversa e abrangente, a produção exposta aqui parece também ser atravessada por

alguns nós que funcionam como atratores, sejam conceitos ou pessoas. No livro, são presenças frequentes a pedagogia-política de Paulo Freire e bell hooks, a experiência estética de Jorge Larrosa e Jacques Rancière, o pensamento espiralar conforme propõem Leda Maria Martins, Nêgo Bispo e os saberes afroindígenas. Confluências, diálogos, reverberações, contradições, que não deixam de revelar igualmente as transformações pelas quais uma escola, enquanto corpo-vivo, passa, na medida em que é porosa ao exterior, ao entorno, e aos próprios agentes que a compõem. Nesse sentido, parece significativo perceber como o pensamento no campo da educação, arte e cultura se viu tensionado na última década, o que permitiu a revisão de cânones, conceitos, teorias e ideias, num processo de afetação da crítica pós / decolonial, sem abandonar o rigor teórico-metodológico que se expressa desde a fundação de seu projeto político-pedagógico.

O NÓ DE CADA QUESTÃO

Em **POLÍTICA, ARTE, CULTURA, EDUCAÇÃO**, o ensaio que abre a coleção, da Diretora de Formação do Instituto Dragão do Mar e gestora da Escola Porto Iracema das Artes, Elisabete Jaguaribe, nos convida a refletir sobre a relevância que uma ênfase nos processos pode atribuir às formações em arte e cultura. Furtando-se dos destinos de uma arte que se endereça a determinados fins, Jaguaribe aposta em “A Porto Iracema e a Formação em Artes como modo de existência”, numa crença definitiva na arte como aquilo que não busca finalidade e, portanto, se justifica como experiência em si, reivindicando esse como o papel central da Escola, sobretudo para a juventude mais afetada pela estrutura desigual que constitui a sociedade brasileira. A Coordenadora de Linguagem dos Laboratórios de Criação, Cláudia Pires, elabora um importante e atualizado panorama para o campo da arte e educação cearense no artigo “Políticas Públicas de Formação em Artes: breve olhar para os processos e percursos do Ceará”. Com longa atuação nas disputas do campo artístico e igualmente na gestão pública, Pires fornece em seu estudo pistas que ajudam a compreender as dificuldades e horizontes para a consolidação das políticas públicas no estado do Ceará, por meio do reconhe-

cimento dos processos históricos e epistemológicos que nortearam e, por vezes, ainda norteiam, a implementação de uma política cultural consistente, longa e sujeita ao risco próprio do fazer artístico.

Optamos também neste livro pela publicação do PROJETO POLÍTICO-PEDAGÓGICO da Escola, revisto justamente no marco de celebração desses 10 anos, com redação do Coordenador do Programa de Formação Básica, Edilberto Mendes. Como um momento oportuno para a revisão crítica das rotas traçadas e um convite ao vislumbre de novas possibilidades, a revisão do PPP se deu em duas fases, entre 2021 e 2022, e teve em seu segundo momento a participação dos diversos agentes, as/os nós, da Porto Iracema: estudantes das três esferas formativas, tutores, gestores, funcionários e artistas-formadores. Como documento vivo, moldável, o PPP revisado expressa a porosidade da escola, sua disponibilidade às tensões exteriores e reconhece a importância de apostas político-pedagógicas sintonizadas com as urgências do tempo presente, sem abrir das premissas que a fundam e a ênfase nas pedagogias da criação.

Criação que está no centro do capítulo **A CRIAÇÃO COMO MÉTODO**, uma composição realizada por pessoas que estiveram ou estão à frente das coordenações de linguagem dos Programas de Formação Básica e Laboratórios de Criação. Cada qual a seu modo, os textos deste capítulo demonstram como cada esfera formativa pretende, em diálogo com o campo da linguagem artística na qual se insere, traçar modos de instalar a criação no centro das práticas pedagógicas. Ensinar-experimentar a arte aqui numa perspectiva dialógica, historicamente situada, geolocalizada, compreendendo a criação como aquilo que perpassa o sujeito e não o que supostamente está em seu interior. É o que sugerem Andrei Bessa e Levy Mota no ensaio “Teatro de Múltiplas Cabeças”, ao narrar o modo como o Laboratório de Teatro não apenas foi espaço para a produção de espetáculos teatrais, mas como se situa mais politicamente como um terreno vivo e animado para que novas noções do que o teatro e a dramaturgia são ou podem vir a ser. De modo semelhante, Mona Gadelha destaca a experiência de artistas e tutores no Laboratório de Música, descrevendo cenas pedagógicas e nomeando-as como “Experiências e Epifanias: um mergulho nos percursos do Laboratório de Músi-

ca”. Gadelha destaca a relevância do Laboratório para a consolidação da cena musical cearense, a partir da descrição de situações, atividades, encontros, arranjos, que permitiram a circulação entre artistas do campo da música e da arte sonora com investigações e processos muitos distintos, mas que encontraram na Escola um território de experimentação.

É neste sentido também que Felipe Camilo e Isaac Pipano discorrem sobre as mutações da formação no campo audiovisual, a partir de uma análise do Programa de Formação Básica em Audiovisual. Em “Da técnica aos territórios audiovisuais: modos de fabulação com imagens e sons”, os autores realizam uma análise crítica sobre a estrutura modular do programa, sugerindo que, pouco a pouco, se fez uma passagem pedagógica que passou a dar mais primazia ao contexto e às condições de realização de cada estudante, o que permitiu a radicalização de experiências audiovisuais menos funcionalizadas pelos paradigmas da indústria audiovisual. “Sob a sombra do arco-íris: uma paisagem da travessia”, ensaio de Aline Albuquerque, nos convoca a conchamar outra imagem do pensamento a partir de cosmogonias afroindígenas. Permeando o texto por símbolos, palavras e conceitos oriundos de matrizes africanas e indígenas, Albuquerque narra alguns dos projetos do Laboratório de Artes Visuais desenvolvidos por pessoas da comunidade LGBTQIAPN+, com seus modos de enfrentamento dos saberes e práticas colonizadoras no campo das artes. A dimensão coletiva e múltipla também aparece no inventário de Manoela Zigiatti “Uma experiência colaborativa da escrita em roteiro: notas sobre o Lab Cena 15”. Historicamente orientada pela ideia de uma autoria individual, a escrita do roteiro no Laboratório se desenvolve na direção oposta, a partir da expressão do encontro entre pessoas num ciclo de interações e discussões, o que permite o intercâmbio de ideias e o fortalecimento dos projetos pessoais.

No ensaio que fecha o capítulo, “Caminhadas urbanas como metodologias de aprendizagens nas artes visuais”, Camila Alves Moreira descreve como o dispositivo da caminhada funcionou como o disparador que permitiu a circulação por diversos espaços da cidade de Fortaleza, abrindo a Escola ao encontro com artistas e seus modos singulares de intervenção urbana. Ancorado por foto-

grafias que descrevem uma metodologia muito particular, Moreira demonstra a necessidade de uma formação em artes visuais transversal.

No capítulo TRAJETÓRIAS DE AFETAÇÃO, a equipe de jornalistas, Lianne Ceará, Douglas Sales e Vitória Pilar, constrói cinco perfis de artistas que tiveram suas trajetórias de vida radicalmente afetadas pelo encontro com o universo artístico e suas formas de criação. De lugares e campos da linguagem distintos, os percursos de vida de Luiza Nobel, Wylliana Nascimento, Charles Lessa, Rafael Semino e Alysson Amâncio são testemunhos do papel transformador da arte na vida das pessoas. Sem tornar as histórias de vida exemplares ou edificantes, os perfis parecem delinear a ideia de trânsito e fluxo desses artistas que têm suas capacidades individuais potencializadas por políticas públicas no campo da arte, cultura e educação. Comum aos relatos é a ênfase na necessidade de que escolas de arte e cultura disponham de condições para que jovens em situação de vulnerabilidade social possam ampliar seus horizontes, mas que os trabalhadores do campo da arte e cultura tenham condições e garantias para uma vida plena e materialmente viável.

Cientes de que, nestes dez anos de atuação, a Escola Porto Iracema das Artes transcendeu as fronteiras do Ceará e ganhou relevância no panorama artístico no país, destacando-se como uma das experiências mais consistentes no campo da formação artística, o capítulo DIÁLOGOS EM FORMAÇÃO apresenta vozes e olhares de pessoas que não trabalham cotidianamente na escola, mas que partilharam suas vivências e experiências em diferentes momentos. Composto por transcrições de aulas, rodas de conversas e textos avaliativos de pessoas que integraram comissões e júris na Escola, o capítulo é norteado por reflexões em curso, por pistas, fagulhas e disparadores que nos auxiliam na condução dos programas formativos. Em “A importância do sensível”, Renata Bittencourt destaca a dimensão intangível e o papel da arte na constituição de si e das nossas formas de coletividade, como aquilo que permitiu a travessia pelo período pandêmico e o que nos vitaliza diante de um mundo colapsado. Convocando novamente a pertinência da arte no campo social, Giselle Beiguelman defende em “Contra as políticas do esquecimento, a arte”, a necessidade de que os espaços institucionais possam

ser compreendidos como espaços de memória diante de um processo histórico que visa ao apagamento permanente de tudo aquilo que não é orientado pelo poder colonizador. Parece ser algo semelhante ao que insinua Claudio Bueno em “Explode! Escola”, quando pensa o papel de uma escola como a Porto Iracema diante da possibilidade de visibilizar saberes historicamente descontinuados e diluir os imaginários da violência colonial para fertilizar novas pedagogias. Para tanto, Marcos Moraes reivindica das políticas públicas um compromisso radical no fortalecimento e articulação em rede de seus equipamentos no ensaio “Formação em cultura e artes: sonhar além da emergência”, de modo que possamos constituir um ecossistema de espaços que atenda à complexidade da cadeia cultural e seus diferentes agentes. Algumas pistas para a atuação dos equipamentos culturais, numa perspectiva decolonial, são demonstradas por Diane Lima, no texto “O ‘Ainda não’, o Dragão e a Fortaleza”, onde a autora defende o debate ao racismo estrutural como parte fundamental da agenda das instituições de arte e cultura, que por vezes reproduzem e reiteram as lógicas de dominação, exclusão e segregação que restringem as oportunidades de criação para práticas inclusivas e justas. Neste sentido, o fazer artístico é também um modo de produção de espaços para que as pessoas possam se reconectar e se religar consigo mesmas, no entanto, como argumenta Ana Lira no texto “O fazer artístico e seus deslimites”, é fundamental que possamos enfrentar o campo artístico e seus métodos intrinsecamente ligados às bases filosóficas e econômicas que sustentaram o sistema escravocrata e sustentam a servidão contemporânea. Somente assim, talvez, possamos efetivar uma proposta político-pedagógica no sentido da intervenção-manifesto de Jorge Vasconcelos intitulada “Por um devir quilombista das artes”, que elege o quilombo como símbolo e referente para a criação de práticas engajadas. É também em termos de uma prática que Jorge Alencar destaca a importância de revisarmos permanentemente os processos de avaliação no artigo “Prática ética e ficcional em um processo avaliativo”, mas demanda também do campo artístico a radicalização com propostas que não visem à simples adequação às demandas da crítica cultural e das pautas institucionais. Encerrando o capítulo, Daniele Avila

Small procura reconhecer em “Tripé em lata de planta”, sem precarizar o trabalho artístico, a imensa capacidade de invenção de linguagem e tecnologia dos projetos desenvolvidos no Ceará, chamando a atenção para que os programas formativos da Escola possam inspirar outras ações no país.

Dez anos de formação nos levaram a compor um imenso vocabulário constituído por palavras que fazem menção direta ao universo náutico, com toda a sua imensa complexidade. Ao compor um GLOSSÁRIO PORTIANO, procuramos explicitar cada uma das ações formativas e os conceitos nos quais se ancoram, de modo que este imenso léxico possa ser melhor compreendido por quem nos lê. Deste modo, o glossário pode ser sempre consultado como um guia das palavras que aparecem ao longo do livro, mas também ações formativas e programas que não foram citados e compõem a gama de tudo aquilo que a Porto Iracema realiza a cada ciclo letivo.

A produção audiovisual da Escola Porto Iracema das Artes, por meio do Núcleo de Audiovisual (NAVE), é uma de suas marcas mais evidentes no que diz respeito às ações de comunicação e visibilização institucional. O enorme acervo que compõe a Escola está disponível em nosso site, mas também ganhou destaque nas paredes da escola e no último capítulo, através da exposição O MAR DA HISTÓRIA – IMAGENS PESCADAS NO TEMPO, com curadoria mista formada por pessoas que atuam nos diversos setores da Porto Iracema. A exposição reúne o trabalho fotográfico de Alan Sousa, Joyce S. Vidal, Micaela Menezes, Té Pinheiro e Thamires Oliveira, que acompanharam o cotidiano da Escola em diferentes momentos e deram, à sua maneira, formas de apresentá-la ao mundo. Composta por vinte fotografias, a exposição pescou imagens no tempo, “como os peixes, nadam e perfilam movimentos numa dança ondulante e nos permitem rever 10 anos – dez – como estado de impermanência”, conforme o texto curatorial.

São estes os nós que fazem a Escola Porto Iracema das Artes.

A você que nos lê, desejamos uma boa travessia.

EDUCAÇÃO
POLÍTICA
CULTURA
ÉTICA

política,
arte,
cultura,
educação

PORTO IRACEMA E A FORMAÇÃO EM ARTES COMO MODO DE EXISTÊNCIA

Elisabete Jaguaribe

Professora, doutora em Sociologia da Cultura (UFC). É Diretora de Formação e Criação do Instituto Dragão do Mar (IDM) e da Escola Porto Iracema das Artes. Coordenadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza (Unifor).

Em agosto de 2013, entramos na antiga sede da Capitania dos Portos, no endereço da rua Dragão do Mar, 160, para implantar o projeto da Porto Iracema das Artes, uma escola pública de artes da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, gerida em parceria com o Instituto Dragão do Mar. Vivíamos num país recém saído de oito anos de um governo popular, que, sob a presidência de Luiz Inácio Lula da Silva, promoveu um histórico projeto de inclusão social. O Brasil saiu do mapa da fome e o sistema público de educação foi expandido e qualifica-

do, para citar apenas duas referências. Um período virtuoso – para usar um jargão dos economistas, que, vez por outra, costumam creditar à “sorte” pessoal de Lula da Silva o crescimento econômico e social vivenciado no Brasil no período. Uma análise que escancara o viés classista de parte da crônica econômica, que gosta de evocar o acaso para esconder as realidades que rejeita.

A eleição da primeira mulher presidenta do Brasil, Dilma Roussef, em 2011, garantiu – naquele momento – a continuidade de um projeto democrático e inclusivo. Na sequência, o espanto: a violência do Golpe contra a presidenta; o esvaziamento de todas as políticas públicas, incluindo as do campo cultural, patrocinado pelos presidentes que a seguiram; a prisão política de Lula; o crescimento do fascismo no Brasil; a tragédia da pandemia da Covid-19. Vivemos um século nos últimos seis anos – e parecia que não acordaríamos do pesadelo.

Estamos em 2023. Nesses primeiros seis meses do terceiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva, ainda vivemos sob a égide de um sonho – confesso. O país refaz o caminho de volta, reencontrando-se com o Brasil. Começo, meio, começo. Um tempo cíclico, como evocam nossos povos originários. É nesse contexto que a Porto Iracema das Artes completa dez anos. Uma década! Um tempo largo de excepcionalidade na tradição das políticas culturais do Brasil.

Essa recuperação histórica coloca-se, aqui, como um gesto epistemológico, no sentido de mobilizar a contextualização como condição básica para entendermos nossos processos e, assim, atribuir sentido ao que nos propomos fazer. Evoco aqui o inspirador do projeto pedagógico da Porto Iracema das Artes, o educador Paulo Freire, cuja obra é construída em permanente diálogo com a experiência social. Nesses 10 anos de projeto, nossas ancoragens foram feitas de poéticas e políticas, estética e ética, num profundo compromisso com novos modos de existência. Uma escola de arte e cultura, como está explicitado em sua nomeação.

Desde então, a Porto Iracema das Artes funciona como uma esfera de criação e invenção poéticas, numa conexão radical com o mundo social. Os processos de formação, desenvolvidos na escola, são profundamente marcados por essa dimensão política, como uma zona de confluência em que as poéticas instauram movi-

mentos de captura de forças. As evidências podem ser observadas na infinidade de processos artísticos desenvolvidos e expressos em espetáculos de música, dança e teatro, exposições de artes visuais, roteiros de cinema e séries de tv, que atravessaram nossas memórias, nossas sensibilidades. Poéticas que garantem os “efeitos políticos da arte”, nos termos do filósofo Jacques Rancière. A arte que nos ‘mostra’ os estigmas da dominação, que ridiculariza os ícones do poder, quando sai de seu lugar próprio e se transforma em prática social.

Uma infinidade de pessoas e experiências ancoraram na Porto Iracema das Artes, nesses dez anos. Importante acentuar que, nesta década, o projeto andou sob o pacto dos encontros, na sua dimensão mais preciosa: a dos dissensos. Um movimento de formas provisórias, de enfrentamentos de erros e de aberturas para ajustes possíveis.

Embora procure compartilhar aqui algumas reflexões sobre a experiência na qual estamos imersos nos últimos dez anos, é fato que não há espaço físico, tampouco eletrônico, capaz de armazenar tudo o que vivenciamos nesse período. Ainda assim, na impossibilidade da totalidade de registros, acentuo algumas dimensões que, acredito, podem contribuir com a educação em artes, imprescindível nas sociedades contemporâneas, fraturadas em seus vínculos mais profundos de solidariedade.

Início ratificando o que sabemos: a importância da educação em artes para a reconfiguração de novos modos de existência, neste contexto grave de precarização da vida, em todas as suas dimensões (econômica, política, estética ...). Não falo aqui numa suposta dimensão ingênua, mágica e lúdica do fazer artístico. LONGE DISSO! Refiro-me ao poder extraordinário da arte de aprofundar sensibilidades, mobilizar consciências e construir conhecimento. Portanto, o poder de provocar transformações.

Nesse sentido, gostaria de acentuar uma questão central que nossas experiências nos indicam: a importância de pensar a formação em artes numa perspectiva mesmo da formação estética e sensível. Dizendo assim, parece óbvio. Mas, na prática, nos deparamos sempre com uma perspectiva profissionalizante, que nega, especialmente aos jovens das periferias das grandes ci-

dades¹, o direito de acessar *a experiência artística apenas como experiência artística*.

Nos embates por orçamento, no âmbito das políticas públicas, por exemplo, sempre precisamos responder para as áreas de orçamento/planejamento se “tem emprego pra tanta gente fazendo teatro, ou música, ou audiovisual?”. Lembro-me de uma reunião com um Secretário de Planejamento do Ceará, há muitos anos, quando essa pergunta surgiu: “Pra que tanto dinheiro para curso de teatro, tem emprego pra essa gente?”. Na ocasião, só me lembrei de que a filha do então secretário fazia dança e contestei a questão: “Você já se perguntou porque sua filha faz academia de dança?”.

A ideia da *profissionalização* instaura, especialmente no contexto da juventude de periferia, a obrigatoriedade da sobrevivência, do emprego. O que desenvolvemos, nos programas de iniciação às artes da Porto Iracema, é uma perspectiva de formação em artes para a EXISTÊNCIA. São movimentos de encontro com o exercício da cidadania, com a formação da consciência de classe, raça e gênero, e até mesmo com o desenvolvimento de habilidades para o trabalho no campo artístico, que, muitas vezes, emergem como opção de escolha futura do/a jovem. É o reconhecimento de que a formação em artes, como já mostram várias pesquisas², aprofundam as capacidades cognitivas e expressivas, potencializam as sensibilidades, portanto, a possibilidade de reconhecimento de si e da dimensão coletiva.

Acreditamos que a formação em artes é um grande portal de acesso ao exercício da cidadania e que, portanto, deveria ser radicalmente implantada no sistema de ensino do país. No âmbito da Porto Iracema das Artes, essa perspectiva ganha concretude no Programa de Formação Básica, cujo público prioritário são estudantes e egresso/a/s da escola pública. Na maioria dos casos, jovens que vivem suas primeiras experiências enquanto criadora/e/s, deslocando-se do lugar de receptora/e/s a

¹ Importante lembrar que o acesso à experiência artística é negado para a grande maioria das populações do país, imersas no caos estético do submundo das redes sociais. Um assunto que não será tratado no contexto desta reflexão.

² Catterall, JS (2005). Conversa e Silêncio: Transferência de Aprendizagem Através das Artes. *Journal for Learning through the Arts*, 1(1). <http://dx.doi.org/10.21977/D91110081>.

que lhes é reservado pela indústria cultural e suas práticas hegemônicas. Mas, também, gostaria de refletir sobre a formação em artes na perspectiva do trabalhador das artes nos diversos tipos de cursos: técnicos, profissionalizantes e de graduação universitária. Ou seja, a formação do artista para trabalhar no grande mercado dos bens simbólicos. Para essas esferas, o grande desafio é arrancá-los das caixas cartesianas dos cursos tradicionais. A provocação é trabalhar com metodologias que se aproximem das “poéticas de criação artística”, das práticas com que o artista lida no seu ato de criação. Neste sentido, as experiências dos Laboratórios de Criação são bastante interessantes e inspiradoras, exatamente porque não seguem a estrutura clássica de disciplinas, organizadas em tópicos rígidos e práticas lineares. São processos que dialogam diretamente com as poéticas de criação, que aproximam novos artistas a criadores de trajetórias maiores, numa imersão de sete meses para o desenvolvimento de obras artísticas. Por fim, destaco ainda a dimensão da criação no Programa de Formação Técnica de Nível Médio, que se volta à invenção de intérpretes-criadora/e/s na medida que procura criar condições para o desenvolvimento de habilidades, a partir dos saberes e questões do mundo social.

Desse modo, no âmbito das três esferas formativas, experimenta-se, busca-se, tensiona-se, a partir das invenções poéticas. Quando revisamos esta década da experiência, observamos uma infinidade de outros modos de produção de conhecimento, capazes de contribuir profundamente com outros campos de políticas públicas, como educação e assistência social. Desenhos pedagógicos que dão centralidade às dimensões do *sentir* e da *invenção*, indicando outras possibilidades de tempo e rotinas, que estimulam novos processos de aprendizagem. A compreensão de que a formação em artes pode ser estratégica na construção de novas formas de pensar o mundo, promovendo processos mobilizadores de transformações libertadoras.

Trabalhamos com a perspectiva de instalação do que chamamos de “tempo de invenção”: um tempo dilatado, que não é o tempo da urgência, do espetáculo, que tanto seduz a dinâmica do campo cultural – mas que é desastroso em qualquer projeto educativo. Pensamos nossa experiência de formação como observadora de proces-

so, aberta para questões que emergem desses processos, constituindo, assim, uma pedagogia capaz de construir conhecimentos, fugindo da repetição de padrões que só fortalecem as estruturas de poder já consolidadas, que cristalizaram referências estéticas da chamada indústria cultural, nos termos definidos por Theodor Adorno e Max Horkheimer³.

Uma das categorias centrais da experiência formativa da Escola, porque é provocativa de reflexões, é “processo”. Desafiadora em todas as dimensões, a instauração das práticas processuais é especialmente importante, pois tensiona o fetiche da “obra fechada” que orienta a dinâmica do mercado dos bens simbólicos⁴. Os primeiros anos da Porto Iracema das Artes foram marcados pelo apego à “obra fechada”, especificamente no âmbito dos Laboratórios de Criação, ambiente de desenvolvimento de projetos artísticos, em que os artistas tendem a priorizar o que poderíamos chamar aqui de final do processo, ou seja, a obra: o espetáculo de dança, o show musical, o disco, a peça de teatro, a exposição de artes visuais, o roteiro cinematográfico.

O movimento de instauração de uma nova perspectiva foi desafiador e demandou esforços coletivos das coordenações, artistas e tutorias⁵. Nessa construção, algumas reflexões foram inspiradoras. A compreensão freiriana de “processo” sugere uma espécie de escavação das “densas tramas” da experiência, num exercício de ligação dos tempos vividos que o levou, em 1968, ao *Pedagogia do Oprimido*⁶ e aos escritos posteriores.

Nunca um acontecimento, um fato, um feito, um gesto de raiva ou de amor, um poema, uma tela, uma canção, um livro têm por trás de si uma única razão. Um acontecimento, um fato, um feito, uma canção, um gesto, um poema, um

- 3 ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1985.
- 4 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- 5 Tutor/a/e é a nomeação dada a artistas convidado/a/e/s para compartilhar com os artistas selecionado/a/e/s os processos de desenvolvimento das pesquisas. A escolha é uma definição entre artista e coordenação de cada laboratório, a partir do que demanda as poéticas do projeto selecionado.
- 6 FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

livro se acham sempre envolvidos em densas tramas, tocados por múltiplas razões de ser de que algumas estão mais próximas do ocorrido ou do criado, de que outras são mais visíveis enquanto razão de ser. Por isso é que a mim me interessou sempre muito mais a compreensão do processo em que e como as coisas se dão do que o produto em si⁷.

O exercício de escavação, sugerido pelo educador, traz em si o contraditório, é um movimento dialético. Poderíamos pensá-lo como uma operação poética, um gesto que articula cultura (considerada aqui em sua dimensão antropológica) e arte, a ancoragem epistêmica da Porto Iracema das Artes. Se pensarmos em termos de estudos da criação artística, vemos Paulo Freire no conceito de “processo criativo” da pesquisadora Cecília Almeida Salles⁸, que o define como “um longo percurso de dúvidas, ajustes, acertos e aproximações”. O ato criativo é observado pela pesquisadora como um “gesto inacabado”, uma ação com tendência complexa que se concretiza por meio de uma operação poética, registrada nos processos.

Uma atividade ampla que se caracteriza por uma sequência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria-prima de uma determinada maneira, e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções⁹.

O movimento criador é definido, portanto, como um itinerário não-linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, ele próprio inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado. “É a criação como movimento, em que reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo”¹⁰ – observa Cecília Salles, inserindo a obra final nessa perspectiva permanentemente em transformação. “O

⁷ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um encontro com a pedagogia do oprimido*. 28ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021, p. 21.

⁸ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 5ª edição revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

⁹ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰ *Idem*.

produto desse processo é uma realidade nova que é, permanentemente, experienciada e avaliada pelo artista, e um dia será por seus receptores”¹¹.

O debate em torno da ideia de *processo* parece, muitas vezes, revelador de uma dimensão sem concretude, difícil de se instaurar enquanto prática. No momento em que entendemos em que o apego à obra acabada deveria ser tensionado com mais decisão, ali por volta da terceira edição dos Laboratórios, implantamos as *Rotas de Criação*: uma esfera que materializa a ideia de processo como forma de dar a ver o “estado da arte” do movimento criador. São apresentações públicas dos projetos artísticos que se formam em determinados momentos da experiência, numa programação aberta à crítica. Além da criação das *Rotas de Criação*, realizamos uma série de ajustes no próprio regulamento da chamada de inscrições, com vistas à instauração de uma ideia mais processual da experiência formativa.

SENTIR E INVENTAR

Um outro projeto desenvolvido na Porto Iracema, no Programa de Formação Básica, é o *aBarca*¹² – *formação em artes para as juventudes*, que carrega todo um acúmulo de práticas e reflexões da primeira década da escola. Em sua segunda edição, mostra-se revelador da importância da ideia de educação em artes, numa perspectiva da experiência estética enquanto experiência estética, sem o compromisso mais direto com a profissionalização. Acima, referi-me a desenhos pedagógicos que dão centralidade às dimensões do *sentir* e da *invenção*, indicando outras possibilidades de tempo e rotinas, que estimulam novos processos de aprendizagem. É essa perspectiva que também instauramos no *aBarca*, implantado, atualmente, em dez municípios do estado do Ceará.

¹¹ *Ibidem*, p. 35.

¹² O nome – *aBarca* – insere-se na tradição da escola de evocar elementos do imaginário náutico para nomear suas ações. É um convite para navegar numa embarcação, a nave Porto Iracema das Artes, e construir travessias movidas pela fruição e criação artísticas. Também é um convite para o ajuntamento, para esse envolver com o olhar e os braços que está implicado no verbo abarcar. Sugere ainda um movimento de ampliação da abrangência, dos horizontes, agregando mais territórios, pessoas, ideias, afetos, vozes, criatividades, sempre em perspectiva plural e diversa.

Com um perfil de público diferente do público que acessa o Programa de Laboratórios de Criação, formado por artistas já em trajetória profissional, os jovens que acessam o *aBarca* estão numa faixa etária de 15 a 29 anos, numa situação de vulnerabilidade social, moradores de territórios com altos índices de Crimes Violentos Letais Intencionais (CVLI) contra a juventude. Se nos Laboratórios de Criação, a instauração de um “tempo da invenção” é fundamental para a potência dos projetos artísticos, no contexto do *aBarca* as dimensões da ordem das sensibilidades tornaram-se centrais nos processos de formação artística.

O projeto articula formações a partir de três operadores: corpo, território e imaginação/fabulação. No projeto pedagógico do *aBarca* essas três dimensões operadoras são conceituadas como se segue:

Corpo – Mediador na relação com o mundo, é no corpo e por meio dele que construímos nossa identidade, nossa autoestima, nossos vínculos familiares e sociais, nossas concepções de mundo. Nesse sentido, o corpo é compreendido para além da individualidade, em sua dimensão social e política.

Território – Espaço do compartilhamento de saberes em/ com o coletivo em sentido ampliado, de construção de redes. É na relação do corpo com a coletividade que construímos nossa cidadania. A proposta é que o/a/e/s participantes sejam convidado/a/e/s a discutir e experimentar a criação artística em estreita relação e comprometimento com o lugar onde se vive, com as relações comunitárias, com o meio ambiente, com a diversidade cultural.

Imaginação/Fabulação – A capacidade de imaginar aqui é compreendida como um ato político, de resistência. Trabalhamos com a ideia da imaginação como condição de possibilidade para sonhar e desenhar outros mundos, expandindo os limites daquilo que é dado a pensar, ver, ouvir, dizer e sonhar a cada um e cada uma de nós¹³.

¹³ Manual do/da/de aluno/a/e – *aBarca* – programa de formação em artes para as juventudes. Porto Iracema das Artes: Fortaleza, Ceará, julho, 2023.

Como se propõe, é um desenho pedagógico ancorado num diálogo forte com o mundo social, com ênfase nas dimensões do sensível, o que se abre para atravessamentos diversos da ordem da consciência de cidadania, raça, etnias, gênero. Essa capacidade de ressignificação que a experiência artística promove é profundamente mobilizadora das dimensões objetivas da vida. É uma operação poética que mobiliza dois movimentos: um da ordem do sensível e outro da ordem da objetividade, que se entrelaçam na construção de um outro lugar social para os jovens envolvidos no projeto.

Como considerações finais desta reflexão, cabe aqui, por conta das características de projetos como *aBarca*, acentuar que as políticas públicas de educação em artes por si só não têm o poder mágico de salvar, de resolver as tragédias da pobreza, das desigualdades, da violência, que, diariamente, destroçam dezenas de vidas no Brasil. Nem tão pouco acho que o ensino da arte deva ter esse objetivo. Obrigo-me também a desculpar-me, caso tenha deixado a impressão, no decorrer dessa escrita, de que a Porto Iracema das Artes é uma experiência perfeita. Ao contrário. Assim como a experiência artística, a Porto Iracema das Artes reconhece-se como uma operação poética, sempre aberta à discussão sobre o fazer, o pensar e o ensinar arte enquanto se pensa a si mesma.

No entanto, no que se refere ao campo das políticas públicas, que é nosso lugar de ação e objeto deste texto, talvez pudéssemos refletir sobre a ideia de um *pacto do sensível*, capaz de mobilizar as estruturas de estado com vistas a ampliar as possibilidades de um pleno exercício de cidadania cultural das populações historicamente excluídas dos direitos básicos de existência. Com as políticas públicas de Educação e Cultura como parceiras prioritárias, mas também um pacto capaz de articular outras esferas de poder, como as áreas da Assistência Social, da Segurança Pública, do Trabalho e Renda, numa agenda permanente de ação, articulando recursos e investimentos. Um pacto quase utópico, confesso, especialmente num país que ainda sente a tragédia recente do fascismo, que desmontou perversamente o Estado brasileiro e suas políticas públicas. Mas, como nos lembra o poeta, a utopia serve para que não deixemos de caminhar.

POLÍTICAS PÚBLICAS DE FORMAÇÃO EM ARTES: BREVE OLHAR PARA OS PROCESSOS E PERCURSOS DO CEARÁ

Cláudia Pires

Mestranda em Educação pela Universidade de Lisboa. Licenciada em Pedagogia e Especialista em Arte-Educação. Atualmente coordena o Programa dos Laboratórios de Criação da Escola Porto Iracema das Artes.

Os diferentes tempos e referenciais históricos situam as experiências culturais e artísticas como imaginadoras permanentes de novos contextos, conferindo à potência inventiva, traço inerente à humanidade, o aporte de uma imensurável teia sensível de criação coletiva que possibilita mobilizar, num nível mais profundo, recur-

sos – simbólicos e materiais – que ativam e deslocam, em permanência, as dinâmicas sociais. Numa dimensão cotidiana, as experiências são como um fazer-trama insistente, num delineio de circunstâncias coletivas e habituais que abrem, desvelam e fomentam a produção de saberes e fazeres culturais por entrecruzos. É um *gera* que se configura e se reelabora em práxis, ampliando os modos e meios do pensar e agir culturais.

Não por acaso, se evoca aqui, já de início, as condições de potência, reelaboração, invenção, trama, ação e coletividade, num apontamento que afirma o movimento como fundamento de construção do que se ergue, do que se refaz e também do que se dissolve. Deste modo, discorrer sobre políticas culturais exige levar em conta condições históricas, conceitos e imaginários de cultura diversos, sinalizando para um deslocamento que convoca uma vastidão de camadas mobilizadas pelas intervenções institucionais e sociais na cultura cearense e, em especial, na formação em artes.

Convém retroceder algumas décadas e rememorar o dia 9 de agosto de 1966, data em que foi criada a Secretaria de Cultura do Ceará, num pioneirismo defendido, à época, como constituinte de nossa identidade. A primeira secretaria estadual de cultura do Brasil nasce no Ceará. Dados históricos e depoimentos constantes em diversas pesquisas realizadas por estudiosos cearenses¹, demonstram, nos discursos dos governantes locais do período, um entendimento de que a entidade cultural oficial deve promover condições para o desenvolvimento de estudos e pesquisas culturais e artísticas. O âmbito da formação como pertinente à política pública, de certa maneira, já se sobressai nesse instante inaugural; mas, neste momento inicial, o ato de promover trazia subjacente a preservação do controle e a função de reiterar distinções e privilégios a partir da política pública de cultura. A aproximação da cultura com o desenvolvimento econômico também repercute como sinal de integração à agenda do governo federal vigente, que tinha o cearense Marechal Castelo Branco no comando da presidência. A criação da Secretaria de Cultura cearense foi efetivada institucionalmente como instância de poder

¹ NOBRE, Geraldo da Silva. *Para a história cultural do Ceará: O Conselho Estadual de Cultura (1966-1976)*. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1979.

com o propósito de acolher e projetar os *homens de cultura*. Os homens de posições conservadoras, ressalte-se.

Como se percebe, vem desse período o amparo de uma entidade institucional que permite avanços na produção e resguardo de bens simbólicos, fundando as bases de uma política cultural que, ao final da década de 1980, avança fortalecida pela ideia de agregar valor à lógica de desenvolvimento econômico do estado. Desde então, fomos convocados a eleger a mudança como prioridade para a condução política do estado. A política, segundo estudiosos da época², passa a operar sob os ditames do marketing que introduz na malha cultural cearense o imaginário moderno, e ainda conservador, como via de produção e legitimação de novos comportamentos e gostos culturais. Em termos de gestão, a cultura se desloca para um espaço mais estratégico e prestigioso, se fazendo contundente na construção da virada mudancista³. Em contrapartida, o clientelismo, característico da lógica de gestão pública coronelista das décadas anteriores, se vê imerso num processo crescente de fragilização à medida que um arcabouço legal, político e intelectual fortalece e legitima uma troca de rumo.

Ao longo de todo o período mudancista, que vai de 1987 a 2006, a cultura conseguiu crescer em prestígio e pautar, nas seguidas gestões, a formação e a fruição artísticas como urgências. Desponta desde aqui uma investida importante nos moldes da democratização cultural que insere nos espaços de poder um lugar crítico e inventivo, produzindo um novo modo de relação entre sociedade civil e cultura, contudo, ainda de padrão hierarquizado, eurocentrado, e, mesmo que as falas oficiais trouxessem um reconhecimento dos bens simbólicos produzidos localmente, seguiu obedecendo a um desenho apontado como elitista, ambicioso em dema-

² BARBALHO, Alexandre Almeida. Relações entre Estado e Cultura no Brasil: A Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (1966 – 78). Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, 1997.

³ No ano de 1987, Tasso Ribeiro Jereissati se elege governador do Ceará, apresentando um projeto intitulado Plano de Mudanças. Nesse projeto, havia a promessa de superação das práticas clientelistas da gestão coronelista vigente e apontava para uma mudança política, social e econômica no modo de governar o Ceará. Vigente oficialmente até 2002, esse movimento de modernização ficou conhecido como mudancista.

sia, impositivo e promotor deliberado das concepções hegemônicas, embora, pontualmente, se confirmasse a contra-hegemonia.

Adentrar o trajeto das políticas públicas de formação em artes no estado do Ceará e no Brasil é espreitar uma área de risco ainda muito passível a solavancos, descontinuidades e interdições, porém, a Secretaria da Cultura do Ceará – Secult vem se destacando no país em termos de investimento estatal e qualidade de formulação, alcance e execução das políticas públicas de formação em artes, notadamente a partir do final da década de 1990. É nesse período que a legislação estadual ganha robustez e abre espaço para a materialização de uma política pública que vislumbra se organizar em sistema e abarcar diferentes frentes de ação, especialmente no que tange aos eixos de formação, produção e difusão cultural. Intencionando um *choque de futuro* de bojo intelectual, bem como perspectivando transversalidades para as interligações diretas que buscava promover, acionou interlocuções que estimularam processos produtivos de base inovadora e inclusiva, nos âmbitos nacional e internacional. Vem daqui também uma maior disposição das instâncias de gestão no que diz respeito a tecer compreensão acerca das temporalidades singulares dos processos formativos e, já de início, se percebe a dimensão de consequência na geração desse embrião da política pública de formação em artes do Ceará.

É relevante pontuar que a mola propulsora desse conjunto de ações proposto ao final da década de 1990 se movia com teor industrialista e visava à estruturação de um grande pólo de cinema cearense, modelo para o Brasil, e que serviria como alavanca aos diversos contextos de produção e circulação cultural e artística do Ceará e do nordeste brasileiro. O polo, além de indutor da produção, confrontaria a visível concentração de fomento público à produção e preservação de bens culturais no sudeste brasileiro, bem como explicitaria o desequilíbrio estabelecido pela destinação de maior montante de recursos financeiros governamentais direcionados, historicamente, para esta região – realidade até hoje vigente, é preciso salientar. O pólo cearense, não mais vivo nos mesmos moldes, segue reconfigurado e firme no que se refere à centralidade do cinema nas proposi-

ções formativas e de produção e difusão no âmbito das políticas culturais estaduais.

Em meados dos anos 1990, mais precisamente no ano de 1996, a Secretaria da Cultura, através do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual e de seus Centros de Dramaturgia e Centro de Design, inaugura um programa emblemático para a história da pasta, voltado para a qualificação do pensamento e da produção do campo cultural e que investe na oferta diversificada de formação em teatro, dança, dramaturgia, cinema e design. O programa ampliou o campo de atuação da Secult e nutriu, na prática, o exercício dos direitos culturais em múltiplas dimensões, notadamente afirmando a formação em artes como eixo articulador de asseguros constitucionais negligenciados ao longo de décadas, se considerarmos o âmbito cultural.

Adicionando novos arranjos às concepções e práticas culturais, a formação em artes do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual configurou uma experiência que convocava à interação, à criação, ao trânsito, e que segue como inspiração para diferentes contextos formativos no país, até os dias de hoje.

Em termos de gestão, a política de formação em artes no Ceará está atualmente centrada no Instituto Dragão do Mar, organização social que gere 16 equipamentos da Secretaria da Cultura. Num entrecruzar de ações e buscando corresponsabilização através do diálogo com entes institucionais de âmbito nacional, bem como ocupando diferentes espaços da cidade de Fortaleza, o referido Instituto e seu programa formativo curaram os desdobramentos mais largos e consequentes – em termos estéticos, políticos e artísticos e de gestão – no campo da formação pública em artes do estado. É dele que vem também um redesenho na representação de gestores nas políticas públicas de cultura que passam a ter, a partir de então, mais lugares de decisão ocupados por artistas, traço particular do Ceará em termos de dimensão.

Parceiro da Secretaria da Cultura desde 1996, o Instituto Dragão do Mar revolucionou o ambiente da cultura local, inicialmente introduzindo a cidadania cultural não só na pauta simbólica, mas também na pauta econômica e na política cearense. E, junto ao aspecto da cidadania, aglutinou ativos culturais das mais diferentes expressões intelectuais, artísticas e políticas, instituindo

do uma cena mais plural, mais dinâmica e apropriada para ascender. Nesse contexto, é pertinente destacar que os tensionamentos advindos de uma classe artística, agora mais diversa, articulada e engajada politicamente, foi determinante para alargar a abrangência dos planejamentos, das formulações e alcances das políticas públicas de formação em artes no Ceará, fortalecendo mecanismos de escuta e debate entre poder público e sociedade civil. Nesse sentido, cabe aqui um breve deslocamento até a esfera municipal da capital no início da década dos 2000, onde a organização de um grupo de artistas foi determinante para efetivar a Vila das Artes como primeira experiência de uma escola pública de formação em artes sob a gestão da prefeitura de Fortaleza.

A Vila das Artes nasce inspirada no que foi vivenciado no âmbito estadual do final dos anos de 1990 e emerge da proposição do órgão municipal responsável pelas políticas de cultura à época, mas logo perde força na gestão municipal que avança em outras prioridades. Não fosse um amplo poder de mobilização de um grupo de artistas, além de grande disposição desse grupo para os embates, a escola de artes municipal dificilmente teria se concretizado. Hoje, a Vila das Artes já completa 17 anos de grandes contribuições para a política pública de formação em artes de Fortaleza e do Ceará, fomentando desde 2006 processos formativos em dança, teatro, circo e audiovisual.

Vale perceber o quanto as experiências formativas da Secult cumprem, por assim dizer, um encadeamento de resultado que extrapola suas especificidades e espacialidades mais previsíveis e se demonstra, objetivamente, não só no aprimoramento do pensamento e do fazer artístico; mas, também, na complexificação dos debates, no aprofundamento das pautas das lutas dos artistas, na construção democrática de um estar cultural diverso e vivo, na consciência dos sujeitos culturais. E muito diretamente leva à gestão uma dinâmica de pactuação contínua. Trazendo a escuta como mecanismo de pactuação e construção coletiva, é possível imaginar que a criação da Coordenadoria de Conhecimento e Formação na Secult, no ano de 2016, é um aceno a um contexto já atento à formação e é um marco de formalização e materialização da sensibilidade à agenda de formação em

artes no âmbito da pasta. Nos anúncios oficiais da pasta, é possível compreender o papel da coordenadoria que visa estimular e difundir a produção de conhecimento em torno do campo artístico-cultural cearense; publicar e difundir pesquisas relevantes para o campo artístico-cultural cearense; realizar seminários/publicações temáticas em torno do campo da arte e da cultura; realizar ações conjuntas com as demais coordenadorias voltadas para a promoção e difusão do conhecimento no campo artístico-cultural.

Quando, logo acima, o terreno da formação em artes é adjetivado como movediço e de risco, pretende-se prenunciar os sucessivos processos de descontinuidade que incidem sobre o percurso da formação em artes na política pública. Longe de nutrir fatalismos, esse prenúncio é fato e não pode deixar de ser apontado como uma distorção histórica que sempre nos ronda, causando interrupções danosas e irreversíveis para os trajetos formativos. É tão somente para que não nos esqueçamos. A política pública do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual, reconhecida como agente gerador de novas representações e indutora de transformações, foi interrompida ainda em andamento. Para quem circula no meio artístico e de gestão cultural da capital Fortaleza, não é difícil encontrar alunos e alunas da época com enorme sentimento de frustração e indignação até hoje. Mudou o governo, caiu a formação.

A prática de descontinuar políticas públicas basilares para a formação e fortalecimento da sociedade como ente coletivo e diverso sequencia processos de exclusão, enraíza retrações e acentua precariedades. No caso da política pública de cultura, descontinuar agudiza e legítima também a desresponsabilização do estado quanto ao compromisso de promover e garantir o acesso das populações à fruição e à criação de bens e atividades culturais como direitos garantidos pela Constituição brasileira. Nesse contexto, faz-se necessário voltar a atenção para um outro aspecto que tensiona um campo de disputa que cerca e escanteia a política pública de formação em artes quanto à demarcação de espaço nas gestões de cultura. Trata-se do poderio sedutor da lógica de eventos que se impõe com suas objetividades e encontra adesão incontestante das gestões, secundarizando o lugar da for-

mação. Nas mais diferentes conjunturas, evidencia-se que o estado da arte da formação em artes segue sendo a luta permanente por reconhecimento e espaço nas gestões que se sucedem.

Retomar a ferida das descontinuidades das políticas culturais não contradiz o reconhecimento de avanços já consolidados e as boas perspectivas de alargamento de conquistas, tampouco deixa de explicitar o quão frutífero têm sido esses últimos dez anos, ao contrário, diz mais das forças, das sensibilidades e pertinências determinantes para promoção de um cenário viável ao exercício pleno dos direitos culturais.

Diante do exposto, e considerando que nos últimos anos as universidades públicas brasileiras foram perseguidas e sucateadas por um governo federal fascista, cabe vibrar a luta com a criação recente do Doutorado Acadêmico em Artes na Universidade Federal do Ceará (UFC) que apresenta duas linhas de pesquisa: Arte e Pensamento: das Obras e Suas Interlocuções; e Arte e Processo de Criação: Poéticas Contemporâneas. Com esse ânimo, destacamos, ainda na UFC, uma década de criação do Mestrado em Artes, marco formativo acadêmico que se propõe a considerar a arte em sua força política, afetiva e epistemológica, constituindo-se, de acordo com sua definição oficial, num espaço de pesquisa, experimentação, invenção, criação e pensamento em artes, coerente com a complexidade do contexto sócio-histórico atual, visando incentivar a reflexão acerca das mudanças vigentes nos modos de entendimento e relação com a arte contemporânea. Partindo de um trajeto pedregoso, os agentes acadêmicos engajados em firmar a arte, a cultura e a educação na Universidade, vêm acumulando conquistas contundentes para o âmbito intelectual e cultural do estado, ora defendendo veementemente os cursos existentes, ora ousando formular e alargar os espaços e as condições de formação em cultura e arte.

Dentre os marcos formativos mais significativos dos últimos anos para o campo da formação pública em artes do Ceará e do país, está a inauguração da Escola Porto Iracema das Artes, em 29 de agosto do ano de 2013. Celebrada como uma retomada do projeto de formação em artes do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual, que fora precocemente interrompido, em

2003, a nova Escola, dizem os documentos oficiais, foi concebida para atuar na difusão e na criação de manifestações artísticas e culturais, mas também para funcionar como um espaço especializado na formação de profissionais para o campo das artes.

Superando um vazio formativo em termos de políticas públicas de formação em artes, a Porto Iracema chega em 2023 comemorando 10 anos de atuação ininterrupta, numa efeméride que se impõe como um acontecimento. A Escola é um equipamento da Secretaria da Cultura do Ceará, gerida pelo Instituto Dragão do Mar, e reconhecida nacionalmente por seu rigor e qualidade conceitual. Como princípios, defende uma educação emancipadora, reconhece e respeita as diferenças e a pluralidade e quer atravessar as pessoas de modo a produzir mudanças nas relações. Em seu projeto pedagógico⁴, a Porto defende uma perspectiva pedagógica crítica, dialógica e processual, afinada com as premissas de Paulo Freire, quais sejam: o protagonismo de cada pessoa em seu processo educacional; a reflexão crítica a partir da experiência sociocultural como força propulsora do processo de conscientização; o caráter processual, coletivo e participativo da construção do conhecimento, o valor das diferenças na construção de dinâmicas de compartilhamento democráticas. Indo além, propõe que os processos artístico-formativos favoreçam a cultura democrática, instaurando uma dinâmica de compartilhamento de conhecimentos e afetos que se contraponha conscientemente às estruturas de dominação.

Celebrar 10 anos da Escola Porto Iracema das Artes é acessar uma profusão de ritmos, imagens, entranhas e afetos. E tenho a impressão de que meu festejar confirma um apreço convicto pela construção e partilha de saberes que vivo nela todo dia, a partir da formação em artes, com as artes. A Porto é um lugar de perguntas que materializa uma formação humana sensível, justa, inventiva e coletiva. Nas minúcias do que se pode elaborar como enunciação vital de estado de presença, é uma escola viva que atualiza e cria conexões com o corpo e os tempos das experiências. A criação, entenda-se como

4 A respeito desta discussão, sugerimos a consulta do próximo capítulo Projeto Político-Pedagógico.

ato de proposição e exercícios de presença e pergunta diários. Esse texto é uma celebração sincera: Uma reflexão que reivindica a presença do que falta sem ambicionar completude.

É um manifesto de luta e implicação política, pedagógica e artística.

Pedagógico-
Projeto
POLÍTICO-
pedagógico

PROJETO POLÍTICO- PEDAGÓGICO

Edilberto Mendes

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem experiência de ensino, pesquisa e gestão em artes, cultura e educação. Coordenador do Programa de Formação Básica na Escola Porto Iracema das Artes.

Ao completar 10 anos de atuação, a Porto Iracema das Artes, escola de artes da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult), gerida em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM), realiza a atualização de seu Projeto Político-Pedagógico (PPP). Trata-se de um momento singular para avaliar criticamente as rotas traçadas percorridas e vislumbrar novos horizontes.

O processo de revisão se deu em duas fases. Na primeira, em 2021, o documento foi submetido a leituras críticas da equipe de coordenação da Escola, com o objetivo de confrontar as proposições nele contidas com a experiência vivida, ponderando sobre as interpelações que a própria dinâmica dos processos formativos trouxeram. Nessa etapa, de caráter mais avaliativo, foram

indicadas algumas questões centrais a serem trabalhadas posteriormente na reconstrução do PPP, com destaque para a atualização do referencial teórico a partir de uma perspectiva decolonial, ensejando a revisão de alguns dos operadores conceituais centrais.

A segunda etapa, realizada entre outubro e dezembro de 2022, com consultoria de Sâmia Araújo e coordenação geral de Edilberto Mendes, consistiu num ciclo de seis encontros, sendo cinco presenciais e um virtual, com participação representativa dos diversos agentes da comunidade escolar: estudantes das três esferas formativas, tutores, artistas-formadores, gestores e funcionários. Nesse momento, o foco foi instaurar o debate sobre a escola que desejamos, considerando sempre a experiência acumulada e a pluralidade de perspectivas.

Os trabalhos foram organizados com a metodologia dos Círculos de Cultura, de Paulo Freire, buscando uma experiência dialógica, crítica e propositiva. Optamos por grupos mistos, aproximando estudantes, professores, funcionários e gestores. A ideia dos encontros foi gerar espaços de interação diversos, nos quais os distintos olhares e lugares desde os quais se experimenta a escola pudessem provocar uns aos outros. Para estimular o ambiente dialógico, foram utilizados diferentes dispositivos: palavra geradora, vídeo, poesia, mural etc., incluindo materiais ficcionais e documentais, que direcionaram as discussões e o avanço para as demais etapas do método freiriano: o reconhecimento crítico de si, da instituição e do contexto sociocultural no qual está inserida; a construção coletiva das diretrizes, apresentadas a seguir, para o posicionamento e a ação da escola nesse contexto, numa perspectiva de transformação e emancipação.

O presente documento é fruto desse trabalho coletivo que, para nossa satisfação, só evidenciou o quanto a escola, em sua trajetória de uma década de desenvolvimento de políticas públicas de formação em artes, assumiu e sustentou radicalmente o compromisso declarado no final do texto de apresentação da primeira versão do PPP, de 2013: “manter sempre aberta a discussão sobre o fazer, o pensar e o ensinar arte”.

MARCO REFERENCIAL

A práxis autêntica, como nomeia Paulo Freire, ocorre quando não há dicotomia nem contradição entre o fazer e a teoria do fazer¹. Esse ideal de toda instituição escolar é uma construção contínua, conjunta e situada, na qual educandos/as e educadores/as, produzem conhecimento e interpelam permanentemente o próprio processo pedagógico, em relação ao contexto social.

Apresentamos, a seguir, os marcos referenciais a partir dos quais a Porto Iracema das Artes efetua essa construção. Primeiramente, o *Marco Situacional* traz a nossa apreensão do contexto sociocultural do presente e o que, desse contexto, delimitamos como central para nossa ação educativa. Em seguida, o *Marco Filosófico-Pedagógico* discorre sobre nosso posicionamento como escola em relação a esse contexto e os referenciais que elegemos como operadores de nossas ações. Finalmente, o *Marco Operatório* destaca a estrutura curricular que organiza nossas ações.

MARCO SITUACIONAL

Muitas questões de grande complexidade emergem ao olharmos criticamente para o atual contexto da sociedade brasileira. Ainda lidando com sequelas da pandemia da Covid-19 em todos os âmbitos da vida coletiva, o Brasil tem agendas urgentes, a começar pela superação das desigualdades sociais, da pobreza extrema, expressas no vergonhoso retorno do país ao Mapa da Fome da ONU, ao contabilizar 61,3 milhões de pessoas em situação de insegurança alimentar, em 2022.

No mundo do trabalho, a insuficiência de postos de emprego formal e o conseqüente aumento da informalidade, além da precarização gerada pelos novos modelos de contratação, a chamada “Uberização”, que afeta sobretudo a juventude.

Na educação, o déficit provocado pelo ensino remoto, forçado pelo longo período de distanciamento social, e que escancarou mais um aspecto da desigualdade social: a exclusão digital, configurada pela desigualdade

¹ FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

de acesso à Internet e às Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs).

Nas relações sociais, as tensões da polarização política e seus efeitos sobre os laços familiares e comunitários, bem como o avanço da extrema direita, declaradamente contrária à pluralidade, à diversidade e ao pensamento crítico, fator que, associado ao incentivo do armamento da população, promovido pela gestão de Jair Bolsonaro (2018/2022), e à disseminação de “fakes news”, motivou o recrudescimento da violência, das manifestações de preconceito, afetando sobretudo os mais vulneráveis – pessoas pobres, pretas, indígenas, mulheres e LGBTQIAPN+.

Finalmente, a grave crise ambiental e humanitária provocada pelo desmonte das políticas públicas de proteção das florestas, das comunidades e povos tradicionais, da biodiversidade, favorecendo atividades econômicas realizadas sem comprometimento com a preservação ambiental, provocando o aumento significativo do desmatamento, poluição de leitos de rios e invasão de territórios indígenas.

Por outro lado, o mesmo período trágico da pandemia da Covid-19 mobilizou e chamou a atenção para muitas de nossas potências como sociedade. A importância do nosso Serviço Único de Saúde – SUS, das nossas instituições de pesquisa científica e sua capacidade de responder à crise sanitária com informação, atendimento e desenvolvimento de vacinas, num tempo nunca antes visto na história. A aceleração dos usos das tecnologias digitais nas dinâmicas de interação social, trabalho, estudo e lazer. As redes de cooperação que se formaram para dar apoio às populações mais precarizadas. A atenta observação crítica de vários grupos sociais em favor da democracia, da ciência, do meio ambiente e da empatia para com as marcadas diferenças sociais e culturais.

Como escola pública de arte e cultura, a Porto Iracema insere-se nesse contexto com um histórico de comprometimento com valores democráticos, bem como de atenção às questões contemporâneas que emergem da própria experiência formativa, em sua dimensão estético-política. Nessa perspectiva, entre tudo que foi elencado, consideramos que assumem absoluta centralidade no debate público a defesa da democracia, a questão ambiental e a abordagem interseccional das profundas

desigualdades, opressões e discriminações que marcam a sociedade brasileira.

Como escola pública de arte e cultura, a Porto Iracema se compromete a atuar nesse contexto com os seguintes objetivos:

- Contribuir, no âmbito da formação artística, para a execução de políticas públicas de cultura do Governo do Estado do Ceará.
- Instituir-se como espaço de reflexão e experimentação de modo a fomentar ideias e práticas que contribuam para o desenvolvimento das artes e da cultura em nível local e nacional.
- Contribuir para a profissionalização do campo artístico, favorecendo em suas formações a aquisição de competências necessárias para o trabalho na economia criativa.
- Construir parcerias com instituições governamentais e não-governamentais a fim de garantir a qualidade da formação, bem como para ampliar e descentralizar o acesso às políticas públicas de formação em artes.
- Promover processos de formação capazes de fundar ambientes criativos que favoreçam a emersão de poéticas múltiplas.
- Promover uma formação reflexiva, que atenda a diferentes estágios da trajetória artística, integrando conhecimento, experiências e valores.
- Efetivar políticas afirmativas e de acessibilidade, em consonância com as diretrizes da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, de modo a garantir o acesso e permanência de grupos historicamente minorizados tanto em suas ações formativas em arte e cultura, quanto na constituição de suas próprias equipes de trabalho.
- Favorecer relações democráticas nas rotinas escolares e na construção do conhecimento, valorizando a diversidade, as múltiplas formas de existir, os diferentes saberes e fazeres que constituem a cultura brasileira.

MARCO FILOSÓFICO-PEDAGÓGICO

Como lugar de ensino das artes, o Porto Iracema da Artes tem como objetivo funcionar como um fértil porto

de experiências estéticas, no sentido de ser um ancoradouro de ideias, um lugar de trocas e de partilhas simbólicas. Em outras palavras, uma escola que desenvolve processos formativos nos diversos campos das artes², orientados por dois conceitos fundantes: *Experiências e Partilhas simbólicas*.

Na história da reflexão dos processos de construção do conhecimento, o conceito “experiência” aparece em vários contextos e com variados significados. No campo da educação, há uma certa recorrência no trato do termo, relacionando-o com a ideia de experimento, de prática. É importante deixar claro que, no âmbito do PPP da Porto Iracema das Artes, a ideia de *experiência* nega esta tradição, ao mesmo tempo em que dialoga com o pensamento de três filósofos que deram ênfase ao conceito em suas reflexões: Walter Benjamin, Jorge Larossa e Michel Foucault.

Com Walter Benjamin³, reconhecemos o esvaziamento de sentido da experiência da modernidade, mas trabalhamos numa perspectiva de construção de uma ética capaz de lidar com um novo tipo de experiência que se constituiu no mundo contemporâneo. Uma ética capaz de transformar esta experiência num ato poético, um ato criativo.

Trabalhamos com Jorge Larossa (2002) no sentido de pensar os processos formativos da Porto Iracema, a partir do par *experiência/sentido*. Em sua reflexão, Larossa recupera a etimologia da palavra, importante para

² Assume-se campo artístico, aqui, no sentido definido por Pierre Bourdieu: um espaço social no qual interagem os sujeitos que o integram segundo uma dinâmica animada por interesses, princípios, regras, hierarquias e disputas internas próprias do campo, e que se articula em torno da posse de certos capitais (econômico, político, simbólico etc.). Mesmo reconhecendo os limites da categoria bourdieuziana para a compreensão da arte contemporânea, considerando a forte imbricação entre as diversas linguagens, retomando o modelo explicativo do sociólogo muito especialmente a desmitificação idealista do “dom da natureza” que tornaria o indivíduo apto para a produção e o consumo da obra de arte. O ato criativo (tanto nos processos de produção como de fruição) pressupõe um ato de conhecimento, uma operação de decifração e decodificação, que implica o acionamento de um patrimônio cognitivo e de uma competência cultural.

³ BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Os pensadores – Textos Escolhidos*. São Paulo: Editora Abril, 1975.

comprendermos o lugar que a experiência possui no PPP da Escola:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, por em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo⁴.

O filósofo trabalha a experiência no sentido daquilo que nos acontece, nos passa, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, o que toca. Assim, Larrossa também problematiza o sujeito da experiência, que seria o sujeito *ex-posto*, aquele que se expõe, com tudo o que isto tem de vulnerabilidade e de risco.

Este conceito de experiência e de sujeito de experiência dialoga com o que Michel de Foucault define como experiência plena, como um ato de transformação e de deslocamento das verdades e das certezas do sujeito.

4 LAROSSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. In: *Revista Brasileira de Educação*, 2002, p. 25.

Uma transformação na relação com as coisas, com os outros, consigo mesmo, com a verdade⁵.

É na articulação destas referências conceituais que se desenvolvem os programas de formação e criação na Porto Iracema das Artes, na perspectiva de criar experiências plenas, que ensejem novos modos de sentir e de criar. Uma proposta pedagógica que se procura trabalhar num processo de “*partilha simbólica*”, no sentido do que Jacques Rancière define como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. “Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que” – observa o filósofo – “determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”⁶.

Entendemos que a experiência partilhada contribui sobremaneira com o processo de construção do conhecimento, na medida em que nos expomos à crítica permanente do outro. É o reconhecimento de um comum partilhado, mas também das partes exclusivas das experiências. Desse modo, a ideia é de que construamos para o nosso dia-a-dia a possibilidade da experiência plena, aquela que nos desloca das nossas certezas e que nos joga num processo do qual saímos transformados. Neste sentido, este PPP é um ato político, pois sugere práticas guiadas pelo desejo de uma reflexão emancipadora.

Os conceitos acima apresentados têm orientado os processos artístico-formativos e favorecem uma cultura democrática, instaurando uma dinâmica de compartilhamento de conhecimentos e afetos que se contraponham conscientemente às estruturas de dominação. Entendemos que essas estruturas são também da ordem do sensível, do simbólico, e que se encontram manifestas na vida social em práticas como o sexismo, o racismo, a transfobia, a exploração de classe e muitas outras formas de hierarquização dos corpos, saberes e modos de existência, de produção de privilégios e subalternidades,

5 FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos VI: Michel Foucault. Repensar a Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

6 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2014.

de preconceito e exclusão social. Defendemos, assim, uma educação emancipadora, que reconheça e respeite as diferenças e a pluralidade dos modos de existência.

Os inúmeros processos artísticos desenvolvidos nas nossas formações, invariavelmente, trazem problemáticas de criação absolutamente atreladas às diversas dimensões da vida humana em coletividade, num movimento em que não há separação entre criação artística, ética, estética, política e educação. Entendemos que as produções simbólicas, materiais e imateriais, dentre as quais as artes são nosso foco, não podem ser isoladas da complexa teia de relações de força na qual são forjadas. Cultura diz respeito a esse jogo de relações, não às produções em si. Arte e vida social, portanto, cultura, são indissociáveis. Entretanto, sabemos que o jogo de forças que produz as culturas é bastante desigual. A desnaturalização dessas desigualdades é uma tarefa pedagógica que abraçamos ao acolher, estimular e qualificar processos artísticos movidos tanto pela crítica, quanto pela capacidade de acreditar na mobilização das forças que produzem transformação social.

É nesse sentido que optamos por uma perspectiva pedagógica crítica, dialógica e processual, afinada com as premissas de Paulo Freire: o protagonismo de cada pessoa em seu processo educacional; a reflexão crítica a partir da experiência sociocultural como força propulsora do processo de conscientização; o caráter processual, coletivo e participativo da construção do conhecimento, que se dá nas trocas solidárias, não necessariamente concordantes; o valor das diferenças na construção de dinâmicas de compartilhamento democráticas.

A escritora, educadora, teórica feminista e antirracista estadunidense bell hooks⁷ atualiza a proposta freiriana de “conscientização”, relacionando-a à discussão contemporânea sobre descolonização. Para ela, a ênfase de Paulo Freire na tomada de consciência crítica como estágio inicial do processo emancipatório é central para a luta contra as forças colonizadoras do patriarcado capitalista de supremacia branca. Seu olhar feminista elabora a crítica da linguagem sexista na obra do edu-

7 HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

cador brasileiro, ao mesmo tempo em que encontra, no próprio modelo da pedagogia crítica por ele proposta, a possibilidade de acolhimento e elaboração dessa crítica.

A esse movimento dialético de se permitir afetar, nos processos de partilha, ela chama de autoatualização, ou seja, os educadores (pessoas e instituições) se comprometem com sua própria transformação. Para ela, a autoatualização é uma dimensão inseparável da pedagogia engajada, atenta ao bem-estar das pessoas envolvidas no processo formativo.

A crítica de bell hooks chama a atenção para o fato de que, no contexto em que estamos inseridos, é imprescindível o enfrentamento da hierarquização dos saberes promovida pelo colonialismo. Sabemos que os sistemas de ensino, cultura e artes, no Brasil, foram construídos com base em conhecimentos e modelos europeus, desqualificando as culturas e as histórias dos povos originários e diaspóricos, seus saberes e fazeres. E a arte, como enfatiza a educadora e artista cênica colombiana Maria Fernanda Sarmiento Bonilla⁸, é espaço privilegiado para travar as lutas, ainda hoje necessárias, contra as hegemônias de toda ordem, uma vez que o político e o pedagógico são dimensões inseparáveis do fazer artístico.

A descolonização, como destaca a portuguesa Grada Kilomba⁹, artista, professora e pesquisadora em Psicanálise, Estudos Pós-coloniais, *Queer* e de Gênero, é o processo pelo qual *sujeitos negros*¹⁰ se emancipam da identificação alienante com a branquitude, desenvolvendo uma identificação positiva com sua própria negritude, tornando-se autoras/es e autoridade de suas próprias realidades. Essa reflexão pode, certamente, ser ampliada em referência aos povos originários.

8 BONILLA, Maria Fernanda Sarmiento. *Esquemas dimensionales: propuesta pedagógica subversiva y de(s)colonial*. In: ABREU, A. C. F. de e SAMPAIO, J. C. de C. (Orgs). *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N 1 e 2, p. 57-76, 2020.

9 KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

10 Ao reportar o pensamento da autora, opta-se, por reproduzir a forma por ela adotada na referida obra, onde escreve *sujeito negro*, em *italic*, entre outras intervenções que demarcam a dimensão política da linguagem de “criar, fixar e perpetuar relações de poder e violência” (KILOMBA, 2019, p.14), ao definir lugares de identidade e a necessidade de “criar uma nova linguagem. Um novo vocabulário no qual nós possamos todas/xs/os encontrar, na condição humana” (KILOMBA, 2019, p.21).

Essa discussão convoca as instituições a um processo de autoatualização, pelo qual os conhecimentos hegemônicos no qual foram conformadas sejam confrontados, em perspectiva desierarquizada, com as epistemologias dos povos originários e afro-brasileiros. No campo das artes, esse reordenamento implica na conexão com a produção de artistas-pesquisadores que têm trazido proposições originais, conjugando criação e formação, partindo de nossas matrizes culturais indígenas e afro-diaspóricas.

A poeta, ensaísta, professora e dramaturga Leda Maria Martins¹¹ adverte contra abordagens da tradição como repertório de práticas e saberes ancestrais estáticos e fossilizados. E evoca a ancestralidade como “conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos”¹². À tirania devoradora do tempo linear, Chronos, que organiza a experiência de vida da modernidade ocidental, ela opõe a experiência ancestral do tempo espiralar, experimentado, na conexão entre corpo e cosmos, como movimentos de dilatação, contração, descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro.

É o tempo das performances rituais dos povos indígenas e africanos, memória corporificada que assegura a sobrevivência, transmissão e reinvenção de sua episteme, seus conhecimentos e valores, sistematicamente alvo de repressão social e cultural.

Para a compreensão dos saberes africanos e diaspóricos, ela propõe a noção de “encruzilhada”, princípio estruturante do pensamento negro. A encruzilhada é

[...] o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. [...] lugar radical de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multi-

¹¹ MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

¹² *Ibidem*, p. 23.

plicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação¹³.

Esse princípio encontra sua mais complexa materialização na figura de Èsù Elegbara, o mediador, canal de comunicação entre deuses e humanos. Associado ao diabo, entidade maligna, pela cultura cristã ocidental, Èsù, ou a encruzilhada, constitui um operador semiótico-pedagógico central para a desconstrução das assimetrias epistemológicas e dos modos de existência.

Outra referência, no cruzamento entre criação artística, pedagogia e ancestralidade, é a artista e educadora Inaicyr Falcão¹⁴. Partindo de sua própria experiência como dançarina e professora, no Brasil, na Europa e na África, articulando referências rituais da cultura yorubá, ela tece uma proposta pedagógica fundamentada em três pressupostos teórico-metodológicos: a possibilidade de identificação do sagrado no cotidiano e do cotidiano no sagrado; a reafirmação da história pessoal na vivência da tradição; a reelaboração dessa tradição de origem na sociedade contemporânea.

Já Naine Terena de Jesus¹⁵, ativista, educadora, artista, curadora e pesquisadora indígena do povo Terena, a partir de sua inserção no campo do audiovisual e da educação, traça uma rota epistemológica na qual as relações entre tradições, memória, arte e pedagogia têm como foco não as referências ancestrais propriamente, mas, no sentido inverso, as formas como povos indígenas se apropriam de tecnologias industriais, suas linguagens e modos de operação homogeneizantes e excludentes, para “contar suas histórias uns para os outros, educar seus jovens, preservar traços de suas culturas, ao mesmo tempo em que dão a saber a toda a sociedade quem são, do que vivem, como vivem e, principalmente, como são tratados”¹⁶.

¹³ MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p. 51.

¹⁴ SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 5. edição. Curitiba: CRV, 2021.

¹⁵ JESUS, Naine Terena e DELGADO, Paulo Sérgio (Orgs). *Povos Indígenas no Brasil: Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual*. Curitiba, PR : Brazil Publishing, 2018. E-book. Disponível em: www.ayalaboratorio.com. Acesso em 24 de março de 2023.

¹⁶ *Ibidem*, p. 95.

Constituintes do Marco Filosófico-Pedagógico da Porto Iracema, essas são apenas algumas das referências que emergiram nas discussões da revisão do Projeto Político-Pedagógico e, antes disso, nas próprias atividades formativas realizadas dentro e fora da Escola. São, portanto, referências oriundas da experiência viva, femininas e feministas. Referências de educadoras, pesquisadoras, artistas e ativistas, em sua maioria, para demarcar, no âmbito desse projeto e de sua realização nas rotinas escolares, presentes e futuras, uma posição política de engajamento institucional na construção dessa equidade epistemológica e ontológica, desejável e possível, sonhável e alcançável.

MARCO OPERATÓRIO

O pedagógico, como destaca Bonilla, é um campo polisêmico, que abrange práticas epistêmicas, éticas, políticas, artísticas, espirituais e didáticas. Nesse sentido, são princípios basilares da construção de nossas práticas pedagógicas, considerando a organização curricular, as dinâmicas de ensino-aprendizagem e de avaliação:

- interdisciplinaridade
- transversalidade
- dialogicidade
- contextualização
- diversidade
- territorialidade
- imaginação
- autonomia
- processo de criação
- avaliação processual (*Rotas de Criação*)

Do ponto de vista da estrutura e organização curricular, a Porto Iracema das Artes oferece formação nas áreas de Artes Visuais, Audiovisual, Dança, Teatro e Música, a partir de três grandes programas:

- Programa de Formação Básica
- Programa de Formação Técnica de Nível Médio
- Programa dos Laboratórios de Criação

Importa acrescentar que, mesmo com esta estrutura dividida em áreas, esferas, percursos e módulos, estes espaços formativos não são estanques. Pelo contrário, a proposta pedagógica da Escola defende a ideia de que as áreas, esferas, percursos e módulos dialoguem entre si.

A proposta coloca-se a favor de uma relação interdiscursiva, na qual haja interação entre as diferentes instâncias formativas da Escola. Para favorecer esta interação, cada uma das esferas de formação oferece um conjunto de opções de ações formativas que pode sofrer alterações conforme a demanda ou as necessidades percebidas no campo cultural e, especialmente, nos próprios processos em desenvolvimento. Abaixo, trataremos de explicitar a singularidade de cada esfera formativa e os respectivos percursos que as constituem.

PROGRAMA DE FORMAÇÃO BÁSICA

O *Programa de Formação Básica* é destinado, prioritariamente, a jovens entre 15 e 29 anos, estudantes da rede pública de ensino, cursando ou concluintes do Ensino Médio. Estrutura-se por percursos formativos que propõem um conjunto de módulos de aprendizagem independentes, mas interligados, de maneira a construir uma experiência formativa de iniciação às artes que conecta o estudo das noções básicas das linguagens artísticas aos debates e temas que envolvem a existência e a autoafirmação das juventudes na atualidade, estimulando, assim, a conexão das pessoas com seus próprios territórios, narrativas e recursos. Em suma, a formação básica procura constituir experiências que relacionem os estudantes à vida social, expandindo seus possíveis, alargando as possibilidades de ver, ouvir, sentir e conhecer.

Em termos estruturais, ainda, o Programa de Formação Básica compreende três trajetórias distintas: os percursos em Artes Visuais, Audiovisual e Teatro. Cada percurso inclui experiências de fruição e criação artísticas, bem como indicações de possibilidades de profissionalização no campo artístico, a partir da especificidade de sua linguagem, seus meios de produção e repertórios próprios. Cada percurso é sistematizado em três momentos, descritos assim:

Navegações Estéticas – oficina de abertura do percurso. Consiste num primeiro encontro com as práticas artísticas, a partir da presença de um/a artista que partilha com a turma sua trajetória profissional, seus interesses na criação, seu método de trabalho. O foco, aqui, é a arte como lugar de autoconhecimento, de trabalho, de posi-

cionamento diante do mundo. Usualmente, as pessoas convidadas às *Navegações Estéticas* apresentam articulação direta com o operador poético¹⁷ do ano vigente, o que permite um adensamento das reflexões estético-políticas e os processos de criação.

Módulos Fundamentais / Complementares / Integradores – conjunto de módulos independentes, mas articulados entre si, que reúnem conteúdos programáticos básicos para a iniciação no campo das artes. Cada módulo constitui seu campo de problemas, ferramentas, métodos, de modo inesgotável, e se vincula intimamente com o trabalho de artistas-formadores responsáveis pela mediação dos encontros.

PREAMAR – consiste no desenvolvimento de projetos de criação de curtas-metragens de ficção e/ou documentários, montagens cênicas, exposições de artes visuais, com tutoria especializada. Como o nome do programa sugere, a ideia é elevar ao nível máximo as possibilidades de formação, criando uma turbulência potente e criativa, assim como as marés cheias de mar aberto, a *PREAMAR* a qual o programa homônimo se refere.

ARTES VISUAIS

Os percursos propõem a iniciação às Artes Visuais a partir da experimentação de diferentes linguagens, suportes, materiais, espaços e gestos de criação. Os encontros e partilhas entre jovens e artistas-mediadores disparam projetos artísticos envolvendo desenho, pintura, colagem, textos, fotografia e outras expressões. Organizados em dois eixos – *Desenho, Colagem e Pintura* e *Fotografia Di-*

¹⁷ O operador poético é entendido como um dispositivo de transversalidade. Sabe-se que a poética de um artista, de um coletivo ou de um movimento expressa um modo de operar, de elaborar a criação. A poética diz respeito ao fazer, às escolhas formais, aos símbolos e discursos acionados, ao método de elaboração, enfim, ao processo. Ao fazer referência às poéticas, portanto, liberta-se do padrão temático hermenêutico que remete à racionalidade, ao debate fundado na linguagem verbal linearmente organizada, na formulação e enunciação de sentidos, opiniões, proposições. Esse dispositivo de transversalidade tem, portanto, mais a ver com ações, propostas de formação, em conjunto com a criação artística. Daí um operador poético e não um tema, simplesmente. Anualmente, a Escola define um operador poético, para instaurar debates sobre questões que emergem na experiência formativa e que demandam aprofundamentos e reflexões.

gital – os percursos têm o objetivo de estabelecer conexões entre teorias, exercícios de criação e as subjetividades das turmas de jovens, almejando o fortalecimento do diálogo direto com a cidade, a produção contemporânea e o campo das Artes Visuais, com toda a sua heterogeneidade.

O percurso de *Desenho, Colagem e Pintura* comporta a entrada por muitos caminhos na esfera das Artes Visuais. Nele, o *Desenho* ocupa certamente um lugar central como pensamento a respeito do ver e perceber as produções visuais no mundo em que vivemos, situando-se para muitos jovens como o modo de expressão favorito. A *Colagem* artística alia-se ao movimento que se espera desse percurso: elaborar desejos com as camadas e texturas próprias dessa linguagem e encontra, por fim, a *Pintura* como espaço para criação e reinvenção, a partir das cores, traços e movimentos.

A fotografia é, sem dúvidas, a cara da cidade de Fortaleza. Talvez pela presença histórica de artistas em busca da luz tão característica de nossa geografia, essa linguagem reúne vastas experiências no estado do Ceará e na Porto Iracema ocupa também um lugar especial. Nesse sentido, o percurso em *Fotografia Digital* apresenta as técnicas de produção de imagens com câmera fotográfica digital, ao mesmo tempo em que procura sensibilizar o olhar da turma de estudantes, estimulando a reflexão crítica sobre seu cotidiano e a produção imagética contemporânea.

AUDIOVISUAL

Imagens e sons estão presentes em todos os lugares. Em telas grandes e pequenas, em casa, na escola, no trabalho, em espaços públicos, no bolso, na mochila. As imagens e sons muitas vezes surgem sem pedir permissão. Podem nos incomodar, violentar, oprimir e diminuir nosso poder de agir no mundo. Em outros momentos, nos apropriamos de sons e imagens para nos expressar, comunicar, viver, amar e experimentar a vida, o tempo, as relações. O Percurso Básico em Audiovisual convida os participantes a construir experiências audiovisuais individuais e coletivas a partir de seus próprios contextos, recursos e equipamentos disponíveis. Através dessas experiências, orientadas por artistas de diversas

áreas, são apresentadas as múltiplas possibilidades de criação audiovisual no mundo contemporâneo, em três eixos, independentes e complementares – *Visualidades*, *Sonoridades* e *Montagens*.

Nos encontros de *Visualidades*, compartilham-se conhecimentos sobre fotografia estática e em movimento, explorando experiências relacionadas ao ambiente em que vivemos, ao corpo, ao território e à memória. As aulas abordam saberes técnicos e usos criativos da câmera, combinando-os com discussões sobre a imagem e seus desdobramentos éticos. Nesse sentido, o aprendizado técnico da fotografia se mantém imbricado às reflexões sobre sua utilização como meio de expressão desde um ponto de vista estético-político.

O eixo das *Sonoridades* introduz um complexo universo sonoro presente no meio audiovisual, incitando a atenção às diferentes formas de escutar os sons e suas paisagens. A música, o rádio, os podcasts, os alto-falantes nos carros, as vozes nas feiras, os fones de ouvido no ônibus, os sons em 5.1 nos cinemas – a presença dos sons é constante e tem o poder de nos transportar para outros espaços e tempos. Os sons afetam nosso humor e nossa percepção, ressoando frequências dentro e fora de nós. Os encontros sonoros compartilham métodos e ferramentas para a criação sonora no campo audiovisual e abordam as múltiplas possibilidades dos equipamentos e técnicas de gravação e edição.

Em *Montagens*, a edição audiovisual emerge como uma maneira de construir pensamentos, ideias, narrativas e sensações. No dia a dia, fazemos montagens constantemente, muitas vezes sem perceber: combinamos elementos, acessamos conteúdos dispersos, selecionamos o que desejamos – são gestos de montagem que ocorrem em um mundo repleto de informações. A internet e a cultura das redes sociais, assim como a inteligência virtual e as linguagens generativas, funcionam por meio de montagens e edições, permitindo associações, recriações, remixes, amostras, GIFs, memes e uma série de outros formatos baseados em uma lógica de de recriação e transformação do que já existe. Aqui são apresentadas algumas ferramentas de edição e métodos de trabalho com materiais filmados ou coletados a partir de arquivos públicos e privados.

TEATRO

O teatro é uma forma de arte coletiva que envolve múltiplas linguagens, como o corpo, a voz, o figurino, o cenário, a dramaturgia e a iluminação. Sendo assim, o Percurso de Teatro oferece um caminho de aprendizado e iniciação nas práticas teatrais, explorando diversas abordagens nessa forma de arte. Sua estrutura abrange referências do teatro brasileiro em sua diversidade, ressaltando a importância da construção de narrativas como elemento fundamental da cena teatral, além do diálogo com aspectos visuais e poéticos e a interação com artistas, grupos e coletivos de diferentes contextos e conhecimentos. O objetivo desse percurso é exercitar a criação, a experimentação e a discussão da cena teatral de maneira abrangente, estabelecendo conexões com as vivências culturais de cada estudante.

Para tanto, são abordados temas como a exploração das possibilidades expressivas do corpo e da voz, assim como o uso criativo dos espaços cênicos. Também são estudadas e valorizadas as contribuições do teatro brasileiro e das expressões teatrais afro-indígenas na cena contemporânea. A compreensão do figurino e da maquiagem como recursos estéticos e expressivos no teatro, explorando sua relação com a construção de personagens e atmosferas, é outro elemento central nas aulas. Além disso, há também o estudo e prática da construção de cenários teatrais, considerando sua função na criação de ambientes e na comunicação visual, bem como a exploração das técnicas de iluminação teatral e seu papel na criação de atmosferas, destacando o uso de luz e sombra como elementos narrativos. A importância da pesquisa e do planejamento na criação de espetáculos teatrais, abrangendo desde a escolha do tema até a concepção de cenários, figurinos e iluminação, também é contemplada. Por fim, há a interação com outros artistas, grupos teatrais e coletivos, promovendo trocas de experiências e conhecimentos no campo teatral.

Ao longo do Percurso de Teatro, esses temas proporcionam aos estudantes uma ampla compreensão das práticas teatrais, estimulando sua criatividade, expressão e reflexão crítica no âmbito teatral.

ABARCA

Como escola pública, a Porto Iracema das Artes está comprometida com a construção de políticas que promovam a ampliação e descentralização do acesso à formação artística. Com esse intuito, o Programa de Formação Básica desenvolve o projeto *aBarca – Formação em Artes para as juventudes*, que promove a expansão das atividades da escola para o interior do Estado do Ceará.

Financiado pelo Fundo Estadual de Combate à Pobreza (FECOP), o projeto consiste na realização de percursos formativos de iniciação às artes, nas linguagens de Artes Visuais, Audiovisual e Teatro, para jovens entre 15 e 29 anos, em situação de vulnerabilidade social, residentes nos municípios de Fortaleza (Bairros Vicente Pinzón e Curió), Caucaia, Maranguape, Maracanaú, Itapipoca, Sobral, Quixadá, Iguatu, Crato e Juazeiro do Norte, com perspectiva de expansão para outros municípios.

PROGRAMA DE FORMAÇÃO TÉCNICA DE NÍVEL MÉDIO

O *Programa de Formação Técnica* oferta o Curso Técnico de Nível Médio em Dança (CTD), reconhecido pelo Conselho Estadual de Educação do Ceará (CEE-CE) pelo parecer 331/2022. Com 1.500 h/a, o CTD forma profissionais Técnicos de Nível Médio, capazes de atuar em dança como intérpretes/criadores a partir de saberes práticos e teóricos aplicáveis em contextos artísticos, técnicos, culturais e sociais, contemporâneos.

O CTD é dividido em três eixos temáticos: Práticas e Técnicas Corporais, Dança Cultura e Sociedade, e Pesquisa e Criação em Dança. Esses eixos proporcionam uma abordagem transversal e interdisciplinar, estabelecendo conexões entre os temas de cada eixo e os componentes curriculares pedagógicos. Além das disciplinas técnicas, o curso também aborda temas como Danças e ancestralidades, Histórias da dança, Dança e acessibilidade, Dança, ensino e aprendizagem, Dança e interfaces tecnológicas, Políticas culturais e gestão, entre outros.

A formação em dança é um processo gradual de construção do corpo e requer tempo para se consolidar de maneira consistente. Esse processo envolve o uso de técnicas que se estabeleceram ao longo do tempo como

ferramentas úteis para determinados propósitos e projetos estéticos, além de estimular processos inventivos, compreendendo a esfera criativa como um espaço em constante reconfiguração. Na contemporaneidade, a formação em dança adquire um novo nível de complexidade, pois deve estabelecer diálogos entre expressões que historicamente constituíram o patrimônio artístico desse campo e as proposições poéticas e pedagógicas emergentes.

Considerando que, tradicionalmente, temos uma compreensão pré-determinada do que é a dança, é necessário criar um ambiente de reflexão contínua, se desejamos formar sujeitos dançantes autônomos e propositivos. Assim, O Programa de Formação Técnica da Porto Iracema das Artes oferece uma oportunidade de romper com uma identidade que, historicamente, tem se concentrado em uma abordagem reprodutiva e meramente técnica. Nesse sentido, as perspectivas históricas, culturais, sociais, artísticas, políticas e éticas dessas práticas tornam-se tão importantes quanto as vivências corporais em si.

Como foco central, o programa busca formar intérpretes criadores e estimular artistas com ações formativas, que se baseiam nos conhecimentos pertinentes ao universo da dança cênica. Compreende-se que a linguagem da dança é um lugar de múltiplos e inter relacionados conhecimentos, e o programa procura criar condições para que os artistas desenvolvam suas habilidades pessoais, além de contribuir para a estruturação de um potencial em que se desenvolvam corporeidades dançantes, levando em consideração os saberes e construções culturais já experimentados socialmente.

Ao longo da última década, o CTD vem recebendo artistas de Fortaleza, região metropolitana e interior, como Paracuru, Guaiuba, Russas, Horizonte, Maracanaú, Cascavel, Trairi, Juazeiro, Tianguá, Canindé e Caucaia, além de egressos do Amazonas e Maranhão.

PROGRAMA DOS LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO

Os Laboratórios de Criação são espaços de experimentação, investigação e desenvolvimento de projetos artísticos nas diversas linguagens, voltados para artistas

que já possuem trajetória de atuação no campo e que demandam novas experimentações conceituais. Os Laboratórios funcionam em regime de imersão, através de processos formativos de excelência, desenvolvidos em torno de projetos previamente selecionados. As pessoas selecionadas recebem orientação de tutores para a qualificação dos projetos, através de consultorias individuais, oficinas, palestras e workshops.

A estrutura curricular dos Laboratórios de Criação inclui três movimentos: *LABX*, *Mapa de Navegação* e *Amarrações Estéticas*.

O *LABX* é o encontro de abertura de cada edição dos Laboratórios de Criação, que se propõe a promover a troca de informações entre os grupos selecionados com vistas a construir conexões estéticas entre os projetos.

Como desdobramento do *LABX*, o *Mapa de Navegação* propõe a identificação de afinidades entre os projetos de criação dos grupos das diversas áreas. Essas afinidades orientam os artistas na construção de um mapa de conexões possíveis, articulando ações de cooperação entre as pesquisas, além de planejar possíveis rotas a serem seguidas na construção das respectivas trajetórias profissionais.

“Amarração” é o ato que consolida a atracação das navegações no cais dos portos e dá firmeza aos “nós” da rede de pesca. Portanto, uma metáfora que expressa os objetivos do programa *Amarrações Estéticas*: no sentido de atar os diálogos transdisciplinares das práticas artísticas proporcionadas pelos Laboratórios. Trata-se de um intenso ciclo de debates entre os artistas e pesquisadores da cena local em torno de eixos temáticos e questões comuns entre os projetos.

LABORATÓRIO DE ARTES VISUAIS

Tem como objetivo aprofundar conhecimentos e experiências teóricas e práticas no campo das artes visuais, fomentando o debate estético e crítico, na perspectiva da inovação de linguagem. Pode incluir projetos nas diversas investigações visuais (fotografia, pintura, gravura, escultura, vídeo-arte, instalação, quadrinhos, vídeomapping, performance).

LABORATÓRIO DE CINEMA

Tem como objetivo desenvolver roteiros para longa-metragem, em qualquer gênero, abordando os aspectos da escrita cinematográfica. Além de ampliar as habilidades narrativas, o laboratório visa contribuir para a atuação profissional no mercado cinematográfico.

Durante sete meses, são trabalhadas questões voltadas à estrutura dramática dos seis projetos selecionados: a criação de personagens de ficção; a construção dos *beats* da história e da escaleta, das cenas e dos seus conflitos; a formatação dos roteiros; além de outras etapas que tangenciam a criação de histórias para o cinema. O Lab Cinema tem amplitude nacional, selecionando, além de cearenses, roteiristas de outras regiões do país. O Laboratório de Cinema desenvolve-se no âmbito do *Centro de Narrativas Audiovisuais*, o *CENA 15*, uma esfera de reflexão, pensamento e desenvolvimento de programas, que tem o objetivo de contribuir para o fortalecimento do campo audiovisual brasileiro. O *CENA 15* ainda executa o programa Sala de Roteiro de Série para TV, especializado na formação de profissionais para conteúdos seriados.

LABORATÓRIO DE DANÇA

Tem como objetivo fomentar o desenvolvimento de processos de pesquisa coreográfica e criação em dança que, em seu campo expandido, podem integrar poéticas do corpo e suportes diversos. O Laboratório fundamenta, conceitual e tecnicamente, a produção de obras a serem publicizadas em sua condição processual e que possam vir a integrar o circuito profissional da dança.

A organização dessa experiência, que prioriza a investigação das pesquisas, contempla vivências simultaneamente poéticas, estéticas, técnicas, tecnológicas, éticas e políticas. Tais experiências permitem às artistas e aos artistas confrontarem-se com problemas e questões inerentes às artes de forma propositiva e criativa, respeitando os aspectos culturais e sociais.

LABORATÓRIO DE MÚSICA

Tem como objetivo qualificar projetos musicais, através do acompanhamento de tutores nos diversos aspectos do espetáculo da música. Os projetos selecionados são

orientados na perspectiva de formulação de um show com qualidades técnica e conceitual, capaz de seguir um circuito de apresentações públicas.

O Laboratório de Música consolidou-se como lugar de pesquisa e criação, aberto às mais diversas sonoridades e vertentes da produção musical do Estado do Ceará. É um espaço de aprimoramento de projetos artísticos que articula criação e produção, aberto a uma diversidade de experimentações em arte, favorecendo também as relações com outras linguagens artísticas.

LABORATÓRIO DE TEATRO

Tem como objetivo fomentar o desenvolvimento de projetos que articulem pesquisa e criação, proporcionando reflexões estéticas e conceituais sobre a prática teatral em suas diversas dimensões (direção, interpretação, formação de artistas, cenografia etc.).

Orientado numa perspectiva de processo, o Laboratório consolidou-se como um lugar de investigações poéticas, compreendendo que a experiência não é pré-estabelecida, aberta, portanto, aos acasos da criação, e às questões gestadas pelas fricções inerentes de cada percurso.

A IDEIA DE PROCESSO

A perspectiva processual orienta todas as práticas pedagógicas da Porto Iracema das Artes, no âmbito dos diversos programas, na organização curricular, nas dinâmicas de ensino-aprendizagem e na avaliação, materializando-se em conceitos como *percursos formativos*, *trajetórias*, *rotas de criação*. São conceitos operadores que mobilizam os princípios filosóficos da escola, com vistas a favorecer o gesto criativo. Nesse sentido, cabe enfatizar o diálogo entre os conceitos de *experiência* e *tempo espiralar*, citados no corpo desse texto, e que sugerem movimentos radicais de transformações e simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro. Um movimento de abertura para os acasos que emergem nos longos e tensos percursos de criação artística.

Esse sentido de abertura instaura-se também nas práticas de avaliação dos processos de formação e criação

da escola, que ganham concretude nas *Rotas de Criação*¹⁸, apresentações públicas dos projetos artísticos, numa programação aberta à crítica, que ocorre em determinados momentos da experiência. O modelo de apresentação se dá de acordo com o construto artístico em que consiste cada projeto.

Importante ressaltar a importância do acompanhamento e avaliação contínuos do próprio Projeto Político-Pedagógico de modo a verificar a clareza e exequibilidade das proposições; promover o aprofundamento e atualização constantes no que diz respeito às práticas de ensino de arte e sua base conceitual; identificar questões a serem trabalhadas; elaborar estratégias de ação; fortalecer os vínculos institucionais; assegurar a construção coletiva do projeto.

Pensando assim, a Porto Iracema das Artes mantém procedimentos permanentes de autoavaliação por meio de diferentes metodologias: levantamentos estatísticos, relatórios, aplicação de questionários, entrevistas semiestruturadas, reuniões em sala de aula, seminários, debates em torno das produções artísticas, grupos de estudo. Anualmente, realiza-se o *Poéticas do Porto*, um encontro aberto à comunidade em geral, reunindo artistas, professores (as), alunos (as) que passaram pela escola, quando expõem sua avaliação da experiência e fazem sugestões. A opção por esferas de avaliação permanentes e abertas ao público dialoga com as características da experiência formativa nas artes, que demanda estratégias processuais de reflexões.

¹⁸ O nome “Rotas de Criação” insere-se na tradição da Escola de evocar elementos do imaginário náutico para nomear suas ações.

A CRIAÇÃO
em
como método
a criação
como
método
em
como método
a criação
como
método

TEATRO DE MÚLTIPLAS CABEÇAS

Andrei Bessa

Performer e dramaturgista. Mestre em Artes (UFC). Artista da Inquieta Cia. e associado a Vagar, em Lisboa. Professor do Curso de Licenciatura em Teatro do IFCE, entre 2015 a 2017. Artista pesquisador do Programa Avançado de Criação em Artes Performativas, edição 5 com curadoria de João Fiadeiro, no Forum Dança (Lisboa).

Levy Mota

Mestre em Artes (UFC) e coordenador do Laboratório de Teatro da Porto Iracema desde 2020. É ator e produtor, integrante do Teatro Máquina desde 2005, grupo com o qual participou de importantes festivais como Edinburgh Festival Fringe (Escócia), Festival de Teatro de Lá Habana (Cuba), FIT Rio Preto, Festival de Curitiba, FIAC Bahia, entre outros.

Ao nos aproximarmos da trajetória do Laboratório de Teatro da Escola Porto Iracema das Artes, percebemos um rico microcosmo para vislumbrar a cena artística do estado do Ceará. Os projetos¹ e artistas que desenvolveram suas pesquisas no Lab Teatro experimentam

¹ Em 10 edições, de 2013 a 2023, foram desenvolvidos 44 projetos de pesquisa teatral. Para conhecer todos os projetos, acesse <https://portoiracemadasartes.org.br/laboratorios-de-criacao-4/laboratorio-de-teatro/>

gêneros, formas, poéticas e temáticas tão diversas que ampliam até mesmo o conceito do que é – e do que pode ser – Teatro.

A cena teatral se expressa de maneira plural e se reinventa constantemente. Cada espetáculo, obra ou processo redefine o que é Teatro. Ana Pais nos ajuda a entender a convivência de percepções distintas em um mesmo corpo-conceito². Ao pensar no problema que é definir dramaturgia, a portuguesa se inspira na figura da Hidra (ser mitológico que multiplica suas cabeças a cada corte) como uma possibilidade de manter vivas diversas e distintas definições, uma metáfora para descrever as diferentes acepções que o termo ganha em sua coexistência contemporânea: “cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o e transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças”³.

Teríamos muitas portas de entrada para apresentar o Laboratório de Teatro. É sedutor enumerar a quantidade de artistas que já passaram e falar das diferenças de suas trajetórias. Igualmente atraente é abordar os procedimentos desenvolvidos ou, até, falar da reverberação que as pesquisas alcançam após passarem pelo Laboratório. Antes de tudo, é importante perceber que há muitos caminhos possíveis para narrar, justamente porque a multiplicidade e o atrito dessas diferenças são fatores decisivos para termos questões tão pulsantes. Falamos aqui de multiplicidade estética, mas também temática, metodológica, ética, conceitual, geográfica. Talvez, a principal característica do fazer teatral cearense seja tensionar qualquer delimitação de uma essência ou estilo. Sem dúvidas, a alcunha vazia e generalista “teatro regional” não abarca nossa cena.

Antes de seguirmos, porém, um aviso a você que nos lê: o uso da primeira pessoa do plural na escrita deste texto ocorre pois, nós, os autores, também tivemos nossas pesquisas desenvolvidas dentro do Laboratório de Teatro: somos artistas e parceiros nessa cena eferescente.

² PAIS, Ana Cristina Nunes. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Colibri, 2004.

³ *Ibidem*, p. 21.

LABORATÓRIO, LUGAR DA EXPERIÊNCIA
Sem apontar um caminho único, nem padronizar as possibilidades, os artistas encontram no Programa dos Laboratórios de Criação da Porto Iracema das Artes um lugar para aprofundar suas investigações. A proposta é estabelecer uma maior atenção ao processo criativo e não em seus “resultados”. Parte-se do entendimento de que a experiência não pode ser pré-estabelecida, há sempre bifurcações e novas questões que emergem das fricções de cada percurso. Para cada projeto, em um diálogo entre seus artistas-pesquisadores e a coordenação do Laboratório, escolhe-se um tutor ou tutora que estimule, acompanhe ou provoque novas descobertas. Não existe, a priori, uma metodologia que garanta uma potencialidade máxima, já que a arte aqui não se presta a resultados imediatos, nem a uma estrutura prévia que pode se repetir exaustivamente, a cada novo processo. Trata-se de instigar novas experiências, desenvolver o inominável e reterritorializar a criação, alguns dos princípios que o Lab Teatro estimula.

Tal política de formação em arte, que permite o pleno exercício da criação e da investigação, sem grandes amarras estruturais, centrada na experiência processual e no intercâmbio de conhecimentos, vai de encontro à lógica fabril produtivista e privilegia o “saber da experiência”, tão raro nos dias atuais, e tão caro à arte, de que fala Jorge Larrosa, como um fundamento epistemológico e ético: “um saber distinto do saber científico e do saber da informação, e de uma práxis distinta daquela da técnica e do trabalho. O saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana”⁴.

Esta é também uma política que opera no futuro, no tempo largo, pois se hoje já vemos obras de artistas e grupos que passaram pelo Laboratório consolidando-se na cena cearense e brasileira; certamente, nos próximos anos, veremos muito mais. A profundidade da experiência possibilitada pelos Laboratórios pode, inclusive, operar transformações em níveis difíceis de se medir. Neste sentido, traremos aqui, mais à frente, relatos pessoais das nossas experiências no Lab Teatro.

4 LARROSA, Jorge. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. Trad. João Wanderley Geraldi. In: *Revista Brasileira de Educação*, 2002, p. 26.

MULTIPLICIDADE, PLURALIDADE, DIVERSIDADE, COMPLEXIDADE

Os Laboratórios de Criação são espaços ocupados e reinventados pelos artistas-pesquisadores a cada edição. Essa dinâmica é sustentada pelo Projeto Político-Pedagógico da Porto Iracema, no qual os Laboratórios são descritos como espaços para construir em “nosso dia-a-dia de estudos a possibilidade da experiência plena, aquela que nos desloca das nossas certezas e que nos joga num processo do qual saímos transformados”⁵.

No âmbito do teatro, podemos observar parte significativa da pluralidade estética característica da cena cearense. Tanto nos fazeres que revisitam uma tradição teatral, quanto em hibridações entre linguagens, há uma rica diversidade de propostas e possibilidades vivenciadas.

Para exemplificar essas particularidades, em um passeio pela história do Laboratório de Teatro, encontramos diversas propostas que se enquadram dentro do guarda-chuva do Teatro de Animação, mas com perspectivas formais e de experimentação de linguagem bastante diferentes entre si: teatro de objetos, bonecos de manipulação direta feitos com reaproveitamento de materiais, bonecos de grande escala intervindo em espaços públicos, a criação de um ser híbrido que surge da relação do manipulador com um boneco geminado, criação de novas tecnologias para manipulação de objetos, estudo de técnicas orientais para ampliar as possibilidades de criação e uma pesquisa que une a seu modo diversas dessas configurações.

Podemos complexificar o que entendemos como multiplicidade ao pensarmos nos artistas experimentando o uso de espaços não-convencionais, o teatro em diálogo com a cidade ampliando as possibilidades de performatividade: há intervenções que focam em um percurso pela cidade e a dramaturgia do trajeto; outras investigações exploram o atrito causado por uma cena cotidiana exposta em praça pública; há propostas de trazer o risco e criar fissuras no espaço urbano, entre outras vivências no espaço público.

5 A citação se refere ao texto do primeiro Projeto Político-Pedagógico (PPP) da Escola Porto Iracema das Artes, que passou por um processo de revisão e pode ser consultado neste livro integralmente.

A história do Ceará e a tradição de nosso povo estão presentes de maneiras distintas no discurso narrativo, mas também são exploradas como material sensível para a elaboração de narrativas em processos criativos. Os mestres da cultura do Cariri; a fissura entre oligarquia e a nova configuração do centro de Sobral; os campos de concentração que são parte nebulosa da formação de Fortaleza; a complexa relação entre gênero e a cultura popular tradicional; uma carta de amor de 1957 encontrada em escombros e o que ela nos diz hoje sobre corpo e cidade são alguns dos exemplos de como os projetos de artistas cearenses também ampliam o olhar para nossa história.

Os discursos artísticos extrapolam o âmbito estético, questionam a ética e fortalecem o posicionamento político – em variadas possibilidades da micropolítica. Discussões atuais sobre gênero, a construção da conjuntura social e histórias silenciadas são alguns dos pontos que aparecem em diversos projetos criativos ao longo das edições do Laboratório de Teatro.

TEATRO EM COLETIVO

A cena teatral do Ceará dá forma a algumas particularidades deste Laboratório. Nos últimos trinta anos, a cena cearense consolidou a feitura do teatro realizado por grupos, prática já explorada por agrupamentos com um tempo muito superior a isso. Isso se reflete nos projetos desenvolvidos no Laboratório de Teatro, em sua grande maioria com pesquisas fruto da vivência de grupos de teatro ou coletivos artísticos.

Artistas e coletivos das mais diferentes trajetórias passaram por aqui, mesmo grupos com décadas de existência, que buscaram nessa experiência se conectar com novas possibilidades de investigação ou visitar suas práticas. Há uma quantidade ainda maior de coletivos ou companhias que já possuíam experiências de criação compartilhadas e que encontram no Laboratório um espaço de fortalecimento identitário. Sem esquecermos da importância de projetos desenvolvidos por agrupamentos de artistas que estavam explorando suas primeiras incursões em investigações mais longas.

Desde o princípio, mesmo antes da adoção das reservas de vagas como políticas afirmativas, o Laboratório

de Teatro também se caracteriza como um espaço em diálogo com a produção artística do interior do Ceará: Crato, Guaraciaba do Norte, Iguatu, Juazeiro do Norte, Quixeré, Redenção e Sobral são cidades que tiveram artistas-pesquisadores desenvolvendo suas produções em seus próprios municípios, com a ida da equipe e a criação de um fluxo intenso de troca entre as cidades. Há também projetos que investigaram e imergiram justamente no trânsito, reduzindo as fronteiras geográficas para a criação. Mais de um terço dos projetos desenvolvidos no Lab ampliaram a rede de ações para fora de Fortaleza.

NÓS QUE SE ATAM NOS ENCONTROS

A pesquisa no Programa dos Laboratórios de Criação tem seu momento inaugural com a atividade que chamamos LABX: um grande encontro – realizado de modo presencial ou virtual –, com duração de quatro dias, em média, onde todos os projetos selecionados para as cinco linguagens serão apresentados uns aos outros e ao público interessado. Iniciamos dessa forma a jornada que se estenderá por sete meses, porque acreditamos que a experiência da criação se faz potente no encontro. O LABX abre aos artistas ali presentes a possibilidade de encontrar sua pesquisa também no trabalho do outro. Vislumbrar possíveis relações e contribuições de/com artistas que talvez sequer se conhecessem. Imaginar conexões interdisciplinares entre os projetos ali expostos ou, até mesmo, parcerias para projetos futuros.

Aos encontros entre projetos, especialmente de linguagens diferentes, damos o nome de Amarrações Estéticas: “No vocabulário náutico, que inspira a Porto Iracema Artes, amarração é o ato de consolidar a atracação das navegações e dar firmeza aos nós das redes de pesca”⁶. Sabemos que, em arte, muita ideia se consolida nos encontros. Amarrar, aqui, não quer dizer encerrar numa forma imutável, mas encontrar no trabalho do outro outras pontas soltas que, com as suas, formam nós mais firmes e dão suporte à criação fortalecida pelo trabalho coletivo.

⁶ Texto disponível na Convocatória do Prêmio Amarrações Estéticas, página 3: https://drive.google.com/file/d/1F9KrZoAp8G3vU7ji6Fij_xTxV5QTajdH/view?usp=sharing

Outro encontro, não menos importante, se dá entre artistas-pesquisadores e tutores: cada uma das investigações é acompanhada por um/uma artista, cuja escolha acontece no diálogo entre a equipe do projeto e a coordenação do Laboratório, a partir das necessidades do próprio projeto, durante os sete meses e colabora com questões centrais da pesquisa. Não há um modelo específico para esse encontro e os termos “tutor” ou “tutora” aparecem quase como um termo neutro, para que o processo potencialize as particularidades. Algumas tutorias acontecem de forma mais distanciada, quase como uma orientação, um investimento no diálogo provocativo; outras acontecem de forma bem mais intrincada e não é raro vermos tutores assumirem um papel criativo central na obra ou experimento resultante da pesquisa no Laboratório, assinando a direção ou a dramaturgia, por exemplo.

É sobre a radicalidade dos encontros que uma experiência como a do Laboratório de Teatro promove – e sobre suas agências, reverberações e implicações nas formas de pensar e fazer teatro – que queremos falar no próximo tópico, através dos relatos da experiência particular de cada um dos autores deste texto. Ambos estiveram como artistas no Laboratório de Teatro e posteriormente integraram a coordenação deste Laboratório. Com a decantação que apenas o tempo pode dar, somamos a esse ponto de vista a experiência de olhar o fazer por diferentes perspectivas.

PRA FAZER FRENTE O PIOR É O ENCONTRO COM MARCELO EVELIN E THEREZA ROCHA, SOB A PERSPECTIVA DE ANDREI BESSA

Um rápido histórico para entender os caminhos que permitimos apenas ao estarmos imersos em estado latente de investigação. Na primeira semana de 2015, nós, da Inquieta Cia., iniciamos um processo para exercer nossas práticas de encenadores e atores. Após meses com roteiro pronto e uma grande quantidade de imagens e ações definidas, submetemos ao Laboratório de Teatro o projeto “Um corpo em final de festa”.

Sem a delimitação de entregar um produto, passamos a rever nossos materiais e tudo foi descartado. Marce-

lo Evelin, coreógrafo do Piauí, iniciou a tutoria com as palavras “não precisamos dar certo juntos” e, assim, ficamos livres das pretensões. Os procedimentos e provocações do Marcelo me reviraram. Como uma ampuheta que acaba para se renovar, estávamos reafirmando a escolha de sermos artistas em um Brasil que, em 2015, já anunciava o “fim da festa” – que passamos a entender como o fim da esperança. Sem esperar, agimos. Definimos uma nova aventura cênica, com imagens, questões, textos e movimentos próprios.

Inquietos com o que tínhamos, Thereza Rocha entrou em nossa sala de criação para uma, a princípio, curta oficina de dramaturgia. Mais uma vez, reviramos as escolhas e as certezas. A pergunta “O que sem o que, o *o quê* desse trabalho não se constitui?” nos fez perceber que o centro do trabalho era estarmos juntos.

Dessa escolha vertiginosa, nasce o trabalho que nos coloca em seis, sempre de mãos dadas, andando em frente, sempre em frente. Nesses 5 anos de caminhada, desdobramos essas questões em uma instalação performática, uma exposição fotográfica, performances, vídeo-artes e outros trabalhos.

Somos, hoje, tudo que abrimos mão e tudo que nunca soltamos. Somos um coletivo, um só corpo e muitos, descobrindo que é preciso agir mesmo após o fim da festa.

MÁQUINAFATZER E A TUTORIA DE GUILLERMO CACACE, EM RELATO DE LEVY MOTA.

Tive a oportunidade de participar do projeto que o Teatro Máquina desenvolveu durante a primeira edição do Laboratório de Teatro, em 2013, sob a tutoria de Guillermo Cacace, um dos principais diretores teatrais da Argentina contemporânea. Eu poderia citar aqui diversos festivais pelos quais circulamos e editais nos quais fomos selecionados com o espetáculo fruto da pesquisa desenvolvida no Laboratório. A este propósito, menciono apenas duas conquistas realmente dignas de nota: o Circuito Palco Giratório – um dos mais importantes projetos de difusão do teatro nacional, promovido pelo SESC; e o último Prêmio Myriam Muniz de Teatro – talvez o mais importante edital público de fomento e difu-

são de teatro que teve sua edição final no último ano de governo de Dilma Rousseff, antes do impeachment.

Mas o que mais interessa aqui são as transformações mais profundas, na forma mesma de estar no mundo e de pensar e viver o teatro, possíveis apenas pela experiência singular da tutoria de Cacace e pela disponibilidade e imersão na investigação em coletivo. Estas conquistas não saem nos jornais, não entram no portfólio. No meu caso, a experiência transformadora, vivida durante o Laboratório, está registrada logo nas primeiras linhas de minha dissertação de mestrado, pois que ela certamente não existiria sem a vivência com o Cacace e com o Teatro Máquina.

A prática teatral que Cacace compartilhou conosco durante os seis meses em que trabalhamos juntos não foi apenas combustível conceitual para minha escrita acadêmica, foi, na verdade, a pedra fundamental na construção de uma forma de pensar e fazer teatro que eu viria a desenvolver no mestrado: uma noção do teatro como práxis política, pelo seu poder agregador, pela sua qualidade de reunião dos corpos em assembleia, pela possibilidade de ação real no mundo e no outro. Importa explicitar aqui que este pensamento sobre o teatro não me foi “ensinado” por Cacace. Ele nunca falou sobre estas questões, dessa forma. Essa reflexão que se tornaria radical para o meu trabalho de ator pôde surgir – pelo corpo, primeiro – através da sua condução dos encontros, da sua insistência numa atuação presente e horizontal – voltada para fora e para o outro mais do que centrada em si, nos seus gestos e movimentos, no seu personagem – , enfim, da experiência profundamente real e humana que pude vivenciar.

A minha passagem, enquanto artista pelo Laboratório de Teatro, modificou e qualificou, por assim dizer, não apenas minha prática teatral, mas também a minha forma de estar no mundo, de agir com os outros, e, ainda, a minha visão sobre o teatro, fazendo com que eu possa, hoje, exercer a coordenação do Laboratório de forma mais sensível e comprometida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os relatos acima evidenciam que a experiência dos múltiplos encontros (e desencontros) vivenciados no Labo-

ratório de Teatro transformam não apenas nosso teatro, nosso trabalho, mas nossas vidas – presente e futuro. Em ambos os relatos, é possível reconhecer como a experiência coletiva se torna marca permanente⁷. Esta noção da importância e da urgência em agrupar-nos, em mantermo-nos juntos, em fortalecer os coletivos, não é mera coincidência dos relatos. Como vimos antes, o teatro cearense reafirma sem cessar a sua característica grupal, e o Laboratório de Teatro se coloca, assim, como lugar de encontros e de potencialização da coletividade, da multiplicidade e da diversidade.

7 Aproveitamos a deixa da noção de coletivo para afirmar que o Laboratório de Teatro, inicialmente chamado de Laboratório de Pesquisa Teatral, contou com quatro coordenadores ao longo de suas edições, Manoel Moacir, Juliana Carvalho, Andrei Bessa e, hoje, Levy Mota. Também ajudaram a construir sua história os seguintes assistentes ou produtores: Tiago Bejart, Iolanda Lene, Camila Barbosa, Samya de Lavor, Luiz Otávio Queiroz, Tamires Sales, Amália Moraes e Mikaelly Alves.

EXPERIÊNCIAS E EPIFANIAS: UM MERGULHO NOS PERCURSOS DOS LABORATÓRIO DE MÚSICA

Mona Gadelha

Cantora, compositora e jornalista. Mestre em Comunicação (PPGCom/UFC).

Desde sua inauguração, em 2013, a Escola Porto Iracema das Artes, com o Programa dos Laboratórios de Criação, alicerçou no estado do Ceará um programa de formação transformador, conduzido pela filosofia da partilha e, sobretudo, pela experiência, aquilo que pressupõe travessia e perigo, como lembra Jorge Larrosa², recorrendo à etimologia da palavra.

Em todo reinício do processo seletivo anual dos Laboratórios de Criação, refletimos acerca do legado de cada jornada ao longo dessa década, na Escola que abriu suas

“A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveria se dar na sociedade”
JOSÉ MIGUEL WISNIK¹

- 1 WISNIK, J. M. *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- 2 BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28.

portas com a proposta de ser *um fértil porto de experiências estéticas*, estimulando o intercâmbio de ideias, seguindo o fluxo de processos criativos que almejam refletir a inquietude das artes no mundo contemporâneo.

Há sempre uma expectativa movida pelo entusiasmo girando em torno de quais projetos irão compor a edição dos Laboratórios a cada ano. Lançamos um olhar analítico e emocional nas trajetórias de artistas que participaram das edições do Laboratório, recuperando vivências, histórias e percursos. E, após a seleção, realizada por artistas e profissionais convidados(as,es) dos campos de cada linguagem (artes visuais, cinema, dança, música e teatro), mergulhamos – sempre de modo muito apaixonado – nas propostas artísticas que sairão da imersão de sete meses certamente transformadas.

Quando o guitarrista e compositor Davi Moraes mostra no gravador de seu celular extratos da tradição musical do recôncavo baiano para o cantor Felipe de Paula (Laboratório de Música, 2014)³, numa sessão de tutoria da Porto Iracema, a proposta da Escola se realiza. Quando Mahmudi, nascida Marcela Vale, artista negra, LGBTQIAPN+, cuja trajetória vai desde a atuação como *roadie* da cantora Pitty até tornar-se referência da MPB nos anos 2020, desembarca na Porto para dialogar com Benjamin Arquelano, Emília Schramm, Théo Fonseca no projeto *Arquelano: Ainda sou Ponto* (2018); e com Luiza Nobel, Zeis e Glauber Alves no projeto *Uma Voz em busca de Voz* (Lab 2019), a Escola conjuga o verbo partilhar também na sua concepção de origem, fazendo nascer luminosas epifanias.

Quando o produtor e músico Arto Lindsay senta no café da Porto e conversa sobre processos criativos com Issac Omar, do trio Sila Crvs⁴, – e Arto estava na tutoria de outro projeto, *Ode ao Mar Atlântico*, de Eric Barbosa⁵, – o movimento da partilha também se insinua e se estabelece. São múltiplas as experiências que se transformaram em pequenas grandes histórias nestes dez anos no Laboratório de Música. E esses relatos revelam por si só o quanto é relevante a experiência.

- 3 Projeto Filho de Manicure.
- 4 O projeto do grupo Sila Crvs participou do Lab Música em 2017.
- 5 Eric Barbosa com os artistas-colaboradores Eden Barbosa e Eduard Scapinelli.

A música, como sabemos, é essa linguagem infinita, fluida, híbrida, multifacetada, transgressora, audível das salas de espetáculo à paisagem sonora das ruas e meios de transporte das cidades, que *se interpõe* entre todas as outras linguagens – no Brasil, já foi sinônimo de identidade de uma nação, e ao mesmo tempo vive sujeita aos moldes da indústria cultural (no *mainstream* e seus derivados). Uma forma de arte que encontra na Porto Iracema um ancoradouro de livre acesso de gêneros musicais, sem as amarras do mercado e seus ditames. No Laboratório de Música é possível quebrar todas as regras, reinventar e olhar para o processo, para a feitura, a forma como a música flui, afinando a dimensão de “travessia e risco”. Mas é também desafiador para os projetos artísticos que realizam sua imersão no Laboratório, que almejam público, reconhecimento, a concretização da produção de seus trabalhos após os processos de pesquisa. Suas trajetórias pós-Escola são acompanhadas, compartilhadas e celebradas, sempre que os egressos retornam à Porto para firmar outras parcerias, contando com a ampla divulgação desses *resultados*.

Em toda tutoria reunimos novas histórias e experiências, semelhantes às narradas anteriormente, perfazendo um grande e diverso panorama de encontros. No desenvolvimento do projeto *Ode ao Mar Atlântico* (Laboratório 2017), dos artistas Eric Barbosa, Eden Barbosa e Eduardo Spinelli – com participações de Rami Freitas, Diego Maia e Marta Aurélia – o músico, produtor e compositor Arto Lindsay desembarcou na Escola trazendo sua singular concepção de arte, com a música que se expande para instalação sonora e culminou no encerramento do processo com a ocupação de diversos espaços da Porto Iracema – a entrada, o estúdio de audiovisual e o pátio. Ao mesmo tempo, as partilhas se ampliam, com Arto demonstrando interesse no trabalho experimental do grupo Sila Crvs, formado pelos artistas Alvaro Ximenes, Issac Omar e Gabriel Farias (com tutoria do curador Chico Dub, criador do Festival Novas Frequências), pesquisadores da intersecção das linguagens de poesia, música eletrônica e experimental, paisagem sonora, trilhas, utilizando programações e o instrumento de origem russa, o theremin. O compositor chegou a citar o projeto

do Sila Crvs em entrevista na imprensa cearense, como um trabalho que lhe chamou atenção.⁶

Às sonoridades produzidas na cidade veio se juntar a música pulsante do interior do estado, urdida nas raízes ou não. Em 2018, a presença de um artista da cultura popular, Mestre Expedito, no projeto Cabôco Eletrônico, de Juazeiro do Norte, em colaboração com o músico e luthier Di Freitas e o DJ Daniel Lamar, possibilitou um importante diálogo e vivência com o produtor e pesquisador de *world music*, Alfredo Bello, o DJ Tudo, realizando parte das tutorias no local de origem do grupo. Foi o primeiro projeto do Laboratório de Música desenvolvido fora de Fortaleza. Assim, desloca-se também o território da experiência e abre-se um leque de desdobramentos. A partir de 2020, a participação de artistas de outras cidades recebeu mais um incentivo, com a oferta obrigatória de 50% das vagas destinadas ao interior e região metropolitana.

De Maracanaú, vieram os projetos *O Cheiro do Queijo*, de Igor Cândido (Abu da Pereba), David Cruz (Bito Beat) e Eliel Cavalho, com a proposta inusitada de enveredar por um *Circo Rap*, numa vivaz tutoria assinada por Russo Passapusso, que compôs e cantou o single e videoclipe da música “Indivíduos” com o grupo. Russo foi além – fez o convite aos artistas para participar da apresentação do Baianasystem num grande festival em Fortaleza, o Zepelim (2022), realizado no Hotel Marina. A tutoria foi pródiga em deslocamentos, da sala de música da Escola aos espaços de Maracanaú: visitas à casa dos artistas, à Casa do Hip Hop do lendário e pioneiro DJ JR Metal, com a Porto alargando sua proposta poética para desbravar outras perspectivas. Abu, Bitu e Eliel são artistas que se apresentavam em paradas de ônibus das cidades e realizaram seu projeto com a estrutura da Escola. A colaboradora Angélica Batista e o Grupo Garajal, de Maracanaú, também deram suas contribuições ao Circo Rap de O Cheiro do Queijo.

Da mesma forma, as partilhas simbólicas se materializam nas diferentes vivências do Laboratório – quando o produtor OMULU dividiu o palco com o artista Lua (Leonardo Correia), que mudou seu nome artístico para Ro-

⁶ Jornal O Povo, caderno Vida & Arte, entrevista a João Gabriel Tréz, em 27/11/2017.

sabeats (Projeto *Atlântico*, Laboratório de Música 2019) em apresentações da MOPI – Mostra de Artes do Porto Iracema e em outros locais da cidade. Omulu co-produziu com ele seu álbum eletrônico baseado em *synth pop*, e aconteceu o que o artista considera um divisor de águas na sua vida. Rosabeats chegou a primeira vez na sala de música e estúdio da Escola com o frescor da descoberta, sem conter a alegria de poder usufruir a estrutura de produção musical, até então restrita ao seu home studio.

Do alto do palco montado na Praia de Iracema, Liminha, com sua longa carreira de produtor e músico, pergunta ao grandioso público que lotava o show do projeto patrocinado pela empresa multinacional de cosméticos Nívea: “Vocês conhecem o Danchá? Vocês conhecem o Porto Iracema?”. Foi a maneira que ele escolheu para destacar a tutoria que acontecia naquele momento na Escola. O grupo formado pelo cantor, compositor e instrumentista Danilo Guilherme, com Pepeu (músico e técnico), Milton Ferreira e Bruno Rafael, participou do Laboratório em 2015 com o projeto *A Terceira Casa* e, com Liminha, iniciou na Porto a gravação do álbum que seria concluído no estúdio Totem, de Yuri Kalil, em Fortaleza, também co-produtor do disco.

A navegação compartilhada se estende ao público da cidade nas aulas abertas, como os encontros da compositora, arranjadora e instrumentista Léa Freire e a Orquestra Transversal⁷ na sala de música da Escola e no Curso de Música da UECE, instituição de origem dos nove integrantes do projeto, com direção do professor e flautista Heriberto Porto. Ao escolher Léa como tutora, o grupo priorizou a presença de uma mulher na condução de uma proposta de música instrumental, e o encontro resultou em uma parceria que se estendeu pós-imersão no Lab, com a compositora escrevendo arranjos para a Orquestra e dividindo o palco com seus integrantes.

Também fortalecendo a aproximação da universidade com a Porto, o projeto *Cena de Ópera*, dos cantores e professores Antônio Sousa, Liana Fonteles e Giorgi Gelashvili, participou da única experiência de música eru-

7 Orquestra Transversal formada por Ailton Santana, Adeilson Freitas, Heriberto Porto, Manuel Barbosa, Willian Robson, Mateus Albano, Marcílio Holanda, Yan Guedes, Samuel Pereira e Sara Rebeca (flautistas), William Madeiro (violão) e Agenor Pereira (percussão).

dita na Escola, em 2018, com a tutora Doriana Mendes, cantora, bailarina e professora.

A presença das mulheres – num lugar onde a maioria das coordenações é feminina – foi se ampliando nos últimos anos, com a Escola seguindo o movimento de recuperação histórica da mulher como protagonista⁸ no campo da música. Em 2018, o operador poético, que nor-teia cada ano na Porto Iracema, caminhou nesse sentido, as “Poéticas do Feminino”.⁹ Também houve a “convocação” por meio das redes sociais de uma grande roda de conversa com mulheres interessadas em discutir o desejo de se inserir no espaço sociocultural do estado. E a Escola assume de modo ainda mais propositivo as pautas de artistas negros, negres e negras, LGBTQIAPN+ e povos indígenas, o que iria culminar com a adesão às políticas nos Programas de Formação Básica e Laboratórios de Criação, a partir de 2021.

Sintomaticamente, já acontecia, mesmo antes da implantação das políticas afirmativas, nas últimas edições do Laboratório de Música, uma maior presença de artistas identificados com essa pauta e sua urgência, como Luiza Nobel, Rosabeats, Benjamin Arquelano, Adna Oliveira, Caru Lina, Subconsciente em Pauta (S.E.P. 85), Caiô&outragalera, Viramundo; E ainda: Pulso de Marte (Letícia Monteiro e Nathália Rebouças), Moon Kenzo e Daniel Peixoto, seguindo uma música pulsante *queer*. Assim como na diversidade que também alcança tutores (as) – Raquel Virgínia, Mahmud, BadSista, Assucena; Anelis Assumpção, Russo Passapusso e KL Jay.

Em novembro de 2019, a Porto Iracema realizou um encontro com participantes e ex-integrantes do Laboratório de Música na semana da consciência negra para refletir sobre identidade e atuação na cena. A roda de conversa “A presença negra na música cearense”, tema pouco abordado em eventos do estado, até então, mas que ganhou mais respaldo no início da década, graças à própria voz proeminente de artistas e a luta de coletivos

8 Por exemplo, descobriu-se que o *Frevo nº 1 do Vassourinhas*, um dos hinos do Carnaval pernambucano, é de autoria de Joana Batista Ramos, junto com Matias da Rocha, criado em 6 de janeiro de 1909.

9 Outros operadores : *Narrativas* (2016), *Utopias* (2017), *Poéticas da Existência* (2019), *Poéticas de Coexistência* (2020), *Poéticas de Travessias* (2021), *Poéticas Afroindígenas* (2022) e *Poéticas do Tempo Presente* (2023).

e movimentos negres em todo o país. Presentes na sala de música da Escola – Luiza Nobel, Benjamin Arquelano, Rosabeats – e Má Dame, que também esteve na roda, eles(as,es) passaram de forma emocionada sobre a experiência daquele momento, incluindo o ineditismo de ações como essa. Foi convidada também a professora, maestrina e compositora mulher negra, Izaíra Silvino (1945-2021), que não pode comparecer devido a problemas de saúde.

Com trabalhos de alta potência criativa, artistas negros(as,es) fortalecem cada vez mais a cena no Ceará – como se evidencia em festivais e eventos no circuito musical – trazendo finalmente para o lugar de evidência uma geração que se firma na alegria da diversidade. Da periferia se formaram grupos de rap e hip hop, urdidos na urgência da poética e denúncias sociopolíticas culturais. Depois da primeira experiência de rap na Escola, com o projeto de Erivan Produtos do Morro (Bendito Som das Quebradas, tutoria de Tadeu Patola), Lab Música recebeu a experiência vigorosa do Subconsciente em Pauta (S.E.P.85), em 2020, formado por Big Leo, Zé Lukas e Caio Plock, dos bairros do Carlito Pamplona e Pirambú, em pleno momento tortuoso da pandemia. Mesmo com as limitações impostas pela virtualidade, o grupo foi orientado por Kleber Simões, o KL, integrante lendário dos Racionais MCs. O projeto “Do Dialeto ao Dia Lento” resultou num álbum com o próprio KL Jay colaborando em scratches.

Da periferia, também, do bairro do Pirambu, em 2022, o Manifesto AfroKaos, formado pelos artistas Davinci, Durango e Dinho K7, experimentaram a proposta de trabalhar com a construção de instrumentos de sucata e uso de recursos de programação eletrônica, contando com a orientação do tutor Felipe Fiúza, músico, produtor e professor. Além de visitar a conhecida sucata do Chico Alves no bairro do Jacarecanga, em Fortaleza, o grupo também passou toda uma manhã no terreiro do Centro Espírita de Umbanda São Miguel com Pai Neto Tranca Rua, onde conheceu os métodos de construção de instrumentos de percussão.

No ano das “Poéticas Afroindígenas”, 2022, o Laboratório de Música recebeu o projeto “Caiô & Outragalera – um Salve à Música Negra Cearense”, de Caio Fabio (Caiô), Agno Cesar (Agê) e Thaís Pinheiro, com participação

dos músicos Glauber Alves e Rami Freitas. Foi mais um mergulho na ancestralidade e nas matrizes africanas, com a orientação da tutora Anelis Assumpção, cantora e compositora, filha de Itamar Assumpção (1949-2003). Quando o grupo pensou em Anelis para a tutoria, uma inspiração foi o trabalho que a artista realiza na preservação da memória da obra de seu pai com o Museu Itamar Assumpção. Projeto de grande abrangência, a pesquisa de Caiô também originou momentos epifânicos, como a visita de uma tarde inteira a Descartes Gadelha, pintor, escultor e músico, para um aprofundamento nas origens do maracatu cearense, manifestação da qual o artista é um dos principais nomes, incluindo propostas inovadoras na condução de ritmos. Descartes também colaborou no Laboratório de Música com uma oficina direcionada ao projeto *Ode ao Mar Atlântico*, de Eric Barbosa, ao lado do sociólogo Ismael Pordeus (referência em religiões afro-brasileiras), Gilmar de Carvalho e o percussionista Leno Farias, músico e luthier.

A proposta de Caiô e grupo era mapear a cena musical negra no estado, e começou com a investigação da história. Na cidade de Redenção, conhecida por ter sido a primeira a libertar escravos, os artistas e a tutora visitaram o Museu da Abolição e Museu Senzala Negro Liberto, com registros do NAVE – Núcleo de Audiovisual da Escola. Anelis também participou do show da Outragalera no espetáculo da MOPI – Mostra de Artes da Porto Iracema, em 2022, no Teatro Dragão do Mar, um momento memorável de partilha.

As edições do Laboratório de Música de 2019 a 2022 demonstram maior participação de artistas LGBTQIAPN+, assim como permanecem as identidades em comum com as raízes negras e periféricas. Protagonistas de uma cena com pluralidade de referências – música eletrônica, hip hop, rap, dub, MPB, synth-pop, R&B, soul, rock –, lançaram trabalhos em formato de singles e EPs após o percurso na Escola, e distribuídos nas plataformas digitais: Luiza Nobel, Arquelano, Rosabeats, Moon Kenzo (com Jandê e Gegê Teófilo), Caru Lina (com as integrantes DJ Janas e Thaís Costa), Letícia Monteiro e Nathália Rebouças, Roberta Kaya e Ayla Lemos (ambas do projeto de Adna Oliveira, que aprimoraram o projeto “Mulher de 60” com a tutoria da cantora e compositora Assucena Assucena).

Antes, em 2017, a entrada do duo de música experimental Sila Crvs, e o projeto de Daniel Peixoto, *Iracema Sound System* (com os colaboradores Ivan Timbó e Paulo W) sob a tutoria de Rodrigo Gorki, reafirmaram as sonoridades eletrônicas na Escola e na cena, inspirando o Laboratório de Música a constituir um programa de formação específico, o Plânctons, com oficinas de produção musical e apresentações de artistas desse gênero. Na edição de 2022, Rodrigo Ferreira, que encarna a *drag queen* Mulher Barbada, recebeu a tutoria do produtor e percussionista Guilherme Kastrup para o projeto “Bárbara!”, ao lado dos músicos Caio Castelo, Joana Lima, Dândara Marquez, Luana Caiubi e Vlândia Mendes.

A pesquisa em paisagem sonora de Ayrton Pessoa, “Horizonte Aparente” (com o designer de luz Raí Santorini, e o clarinetista Jonatas Gaudêncio), foi selecionada em 2018 e recebeu a tutoria de Benjamim Taubkin, gerando um álbum digital. No ano da pandemia, 2020, o projeto “Vacilant Investiga o Tempo”, de Yuri Costa, Tuan Fernandes e Taís Monteiro transpôs as distâncias com a produção do álbum visual “Tempo Bravo”.

A presença de produtores nas tutorias algumas vezes possibilitou a concretização da produção de álbuns, como o projeto *Encruzilhada*, de Zeis, cantor, compositor e multi-instrumentista (ao lado de Eudênia Magalhães, Renata Foam e com participações de Glauber Alves e Naiara Lopes). A imersão no Laboratório de Música teve orientação do produtor, compositor e multi-instrumentista Kassin, que já havia passado pela Escola, em 2013, com a tutoria de Jonata Doll e Os Garotos Solventes (projeto *Da Funhouse para o Mundo*). Zeis concluiu seu álbum no estúdio de Kassin, no Rio, alargando ainda mais as possibilidades de deslocamentos das propostas criativas, num caminho ainda inédito até então. Em 2014, Caio Castelo teve a produção de seu álbum, “Dois Olhos”, assinada pelo tutor de seu projeto na Porto, Alê Siqueira, em São Paulo. Nessa oportunidade, a produção do álbum de Caio (ao lado de Ayrton Bob Pessoa e Igor Ribeiro) aconteceu após a saída do artista do Laboratório, viabilizada por meio de uma bem-sucedida campanha de *crowdfunding*.

A música instrumental, especialmente a escola do choro, adentrou na Porto Iracema com os grupos Murmurando, de Samuel Rocha, com tutoria do produ-

tor e saxofonista Zé Nogueira; a Orquestra Popular do Nordeste, de Pedro Madeira, de doze integrantes, com orientação de André Mehmari; o projeto “Peripécias Transversais”, da Orquestra Transversal, grande parte de egressos do Curso de Música da UECE – Universidade Estadual do Ceará; e Projeto *Kimera*, de Ananias Goes (com Bob e Tito Freitas), recebeu tutoria de Mario Adnet. Em 2016, o cearense Jorge Helder, músico, compositor e produtor, foi convidado para a tutoria do projeto “Tocata Livre”, de Nonato Lima, Luiz Hermano e Luizinho Duarte (1955-2022), compositor, arranjador e baterista, que deixou um legado de harmonias sofisticadas para gerações de músicos cearenses. Enveredando pelo rock instrumental, o projeto *Visu qua sonus*, do Astronauta Marinho (Felipe Couto, Guilherme Alves e Caio Cartaxo) também teve tutoria de outro músico e produtor cearense, Regis Damasceno. A vanguarda paulista se fez presente na tutoria de Arrigo Barnabé para *Carlos Hardy e o Circo dos Littles* (2013).

Concluídas dez edições do Laboratório de Música, a contribuição para o surgimento de uma cena musical de poética vigorosa pode ser acompanhada pelas trajetórias de artistas que viveram o processo de imersão criativa na escola. Vozes femininas que produziram álbuns e singles demonstraram mais uma vez o caráter multifacetado da identidade musical cearense: Marta Aurélia, Andrea Agda (Banana Scrait), Soledad, Lorena Nunes, Luiza Nobel, Emilia Schramm, Liana Fonteles (única cantora lírica nas edições do Lab Música), Nayra Costa, Letícia Monteiro, Nathália Rebouças, Vic Andrade (Viramundo), Moon Kenzo, Adna Oliveira, Caru Lina, Alice David. Juntam-se a esse grupo os cantores-compositores: Caio Castelo, Felipe de Paula, Miguel Cordeiro, Vítor Calíope, Arquelano, Rosabeats (Leonardo Corrêa), Bruno Esteves, Zeis, Rodrigo Mulher Barbada e Daniel Peixoto.

A experiência com o Laboratório de Música no Cariri, em parceria com a Vila da Música Monsenhor Ágio, em 2022, empreendeu um mergulho na tradição e nos modos de produção contemporâneos, com a seleção dos projetos *Raízes do Violão e da Rabeca no Reisado: Desafios na Manutenção da Prática* (Mestre Expedito Caboclo, Cícero Gomes e Otávio Alencar, tutoria de Di Freitas); *As Canções de Maria* (Mestre Maria Guerreiro, Sidália Maria, Juliana Silva e José Elenilson, tutoria de André Magalhães);

Dentre todas elas, dentre tantas outras: uma canção para cada cantora (Fatinha Gomes, Tâmara Lacerda, Mestra Marinez, Leidiane Pereira, tutoria de Ceumar) e *Terreiros de Santo, Terreiros de Guerreiro* (Mestre Nando, Pai DiAssis e Cícero Airton, tutoria de Renata Amaral).

Em cada uma dessas experiências de 11 edições do Laboratório de Música, que juntas resultam em 46 projetos com núcleos de pelo menos 138 artistas em uma profusão de ideias, encontros, rodas de conversa, atividades na sala de música, estúdio, auditório e pátio da Escola, além das parcerias com outras instituições e espaços culturais, o processo criativo segue desdobrando-se, movimentando um número ainda maior de criadores (as), contribuindo decisivamente para a cena musical do estado.

DA TÉCNICA AOS TERRITÓRIOS AUDIOVISUAIS: MODOS DE FABULAÇÃO COM IMAGENS E SONS

Felipe Camilo

Doutor em Sociologia pelo PPGS/UFC e Mestre em Educação pela mesma instituição. Realizador audiovisual, passou pela Vila das Artes em Fortaleza e atualmente coordena o Programa de Formação Básica em Audiovisual da Escola Porto Iracema das Artes. Pesquisa Imagem, memória, relações étnico-raciais e educação.

Isaac Pipano

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Especialista em Tecnologias Educacionais Aplicadas à Educação (USP). Coordenador de Pesquisa e Inovação da Escola Porto Iracema das Artes, é professor de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza. Sua pesquisa tem foco na interface entre audiovisual, educação e tecnologias.

I.

O território é vasto, os corpos diversos e a imaginação alvissareira. Há tanto que se ver e que se ouvir. Há tanto

que se contar, há fartura. Em telas pequenas, também nas enormes, no alpendre de casa, na escola, no trabalho, na pracinha, nas bolsas, nas quebradas, sons e imagens chegam, não arredam, paralisam, mas também nos mobilizam. O audiovisual é uma dessas linguagens cuja *iniciação*, antes e mesmo além de ser uma prática profissional, nos convida à crença de que *nossas vidas merecem ser lembradas, fabuladas e, portanto, expressas*. Entre risos, pelejas e arengas, contamos uma década de experiências audiovisuais partilhadas em uma escola pública de arte.

Há não tanto tempo, quando as escolas, centros culturais, museus e os demais espaços formativos que compõem as sociedades precisaram interromper suas atividades, foram abertas e acesas as muitas telas – ao menos para pessoas que tiveram tal privilégio. Passamos a operar, então, no quadro daquilo que nomeamos como *vida remota*, uma espécie de título atribuído aos entretempos diante da contingência das relações hiper-mediadas pelos aparatos sociotécnicos, situação forjada por uma condição sanitária global e que impôs um modo de existência singular.

Com este breve itinerário do período pandêmico, descrevemos alguns de seus efeitos no interior de um percurso formativo numa escola de artes pública no estado do Ceará. Contudo, esse retorno ao passado recente parece convocar uma análise que subverte o pensamento hegemônico que compreende a pandemia como um espaço de exceção para situá-la como um ponto de inflexão, cujos impactos produziram alterações e transformações nos modos como foi engendrado o processo formativo no percurso de audiovisual. Longe de ser um elogio à experiência pandêmica, nos resta pensar o quê (com / por meio dela) produzimos em termos político-pedagógicos e que vestígios podemos seguir, para constituir experiências mais sintonizadas com a complexidade do campo audiovisual, seus agentes e as juventudes contemporâneas.

Nesse sentido, o ensaio aqui apresentado se orienta por dois movimentos. No primeiro, buscamos descrever como a metodologia de formação em audiovisual passa a se distanciar de um modelo canônico, cuja matriz se historiciza no campo universitário e em estreita vinculação com a esfera profissional e sua estrutura setorial,

para o redirecionamento a processos de criação que têm o audiovisual como um intercessor – e não seu objeto-fim. No segundo movimento, descrevemos o modo como essa metodologia se vê restituída no âmbito das experiências formativas após o retorno às atividades presenciais, a partir da manutenção do mesmo princípio que reorienta os processos de ensino-aprendizagem por meio de seus três conceitos operadores centrais: o corpo, o território e a fabulação.

II .

No campo da formação audiovisual, os espaços nos quais as atividades acontecem, com frequência, incidem na relevância que esses centros têm na oferta e disponibilização a recursos e ferramentas de difícil acesso às populações em situação de vulnerabilidade social, historicamente apartadas dos meios de produção culturais e suas formas institucionalizadas. Câmeras, gravadores, lentes, tripés, microfones, computadores, *softwares* de edição de imagem e som, refletores e equipamentos de iluminação, mesas de som, *mixers*, são alguns dos aparatos centrais para a realização no campo audiovisual – sem os quais é possível, sim, realizar filmes e obras nos mais variados gêneros e formatos, como nos mostra a imensa produção audiovisual brasileira. São, no entanto, objeto de fascínio, desejo e interesse, sobretudo pelo seu manejo estar associado ao desenvolvimento de habilidades e competências fundamentais para o ingresso no mundo do trabalho e o ambiente profissional cinematográfico, especificamente, e audiovisual, em geral.

Para uma enorme população de jovens, sobretudo das classes menos favorecidas economicamente, o primeiro contato com essas ferramentas se dá no ambiente educacional: seja os laboratórios de informática das escolas públicas, seja os estúdios e ilhas de edição de escolas de arte ou tecnologia. Sabemos também que o uso desses equipamentos está intrinsecamente relacionado aos projetos político-pedagógicos que definem igualmente suas bases de formulação e orientam a realização das atividades em perspectivas de natureza mais ou menos técnicas. Soma-se a isso, o fato de que grande parte das matrizes curriculares, como nos mostra a tese de Moira

Toledo¹ e as recentes revisões realizadas por entidades como a Forcine², estão ajustadas à estrutura vertical das equipes cinematográficas, de modo que os cursos universitários, técnicos e de escolas livres, usualmente, possuem uma disposição fundamentada nos eixos de Direção, Fotografia, Som, Direção de Arte, Roteiro, dentre as outras áreas, bem como suas subdivisões e categorias específicas. Essa compreensão não era diferente na Porto Iracema das Artes.

Quando foi inaugurado, o Programa de Formação Básica em Audiovisual, em 2013, se estruturou em três percursos formativos, com naturezas distintas: Câmera, Edição e Som. Fundamentado numa estrutura modular de natureza teórico-prática, os três percursos possuíam um módulo em comum, intitulado “A narrativa no audiovisual”, sucedido por outros dois módulos mais específicos, articulados à natureza de cada percurso, logo, com ênfase em questões técnicas e estéticas da fotografia, da montagem e do som. Naturalmente, o percurso de maior adesão se mostrava aquele ligado à fotografia, seguido do percurso de edição e, por fim, um grupo menor constituía a turma de som. Dessa forma, o Programa de Formação Básica em Audiovisual pretendia consolidar uma formação que pudesse não apenas introduzir os estudantes à especificidade de cada linguagem, mas garantir o desenvolvimento de competências técnicas e habilidades associadas a cada um dos eixos, minimizando um grande déficit profissional na área no estado e, em especial, na cidade de Fortaleza.

Essa abordagem mais dedicada à técnica talvez se justifique por ter suas estratégias de formação tradicionalmente orientadas por valores profissionais e de mercado. Comparado a outras linguagens, o meio audiovisual brasileiro possui menor tradição docente em ambientes de aprendizagem nos quais a linguagem está mais a serviço da educação mais ampla com pessoas em

- 1 CIRELLO, Moira Toledo Dias Guerra. Educação audiovisual popular no Brasil - panorama, 1990-2009. 2010. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/T.27.2010.tde-19112010-113739. Acesso em: 2023-08-09.
- 2 Informativo do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual. Disponível em: <http://www.forcine.org.br/site/>

seus processos de *autodescoberta*, do que formando trabalhadores do campo cinematográfico. Vale observar que a busca por responder a um déficit de “técnicos para um mercado”, que justificou políticas de criação de cursos semelhantes em nossa história, corresponde por vezes a uma demanda capitalista-empresarial que reforça uma estrutura na qual “produtoras contratam serviços de prestadores” em detrimento de uma pluralidade de relações coletivas de realização audiovisual menos rígidas, hierarquizadas, até mesmo especializadas.

Do ponto de vista metodológico, o programa parecia repetir uma ideia habitual nos processos formativos ligados ao audiovisual, e que não se reproduz necessariamente da mesma maneira em outras linguagens ou processos artísticos, ainda que muitas formações partam dessa mesma metodologia: num primeiro momento, discute-se os princípios da linguagem, seus códigos próprios, nomenclaturas e jargões, de um ponto de vista majoritariamente expositivo, reflexivo e analítico; e, em seguida, inicia-se um movimento de aproximação aos saberes técnicos que permitirão que aqueles conhecimento iniciais sejam então postos “à prova” por meio de pequenas experiências de criação para, finalmente, culminar num primeiro filme – hegemonicamente, no caso do audiovisual, um curta-metragem de ficção. Essa lógica, de característica linear, não esconde sua vinculação com a forma escolar tradicional, cujo fundamento essencial é a gradação. Aqui, pressupõe-se que há uma cadeia de progressão de saberes, geralmente cumulativos, do mais acessível ao mais complexo, e que a aprendizagem se relaciona, portanto, à travessia por essa linha cronológica do conhecimento. A lógica, extensamente debatida por Paulo Freire³ e Jacques Rancière⁴, nomeadas como *educação bancária* ou *embrutecedora*, de acordo com a especificidade de seus autores, opera segundo a permanente manutenção da distância que aparta os que sabem daqueles que ignoram o saber em jogo. É assim, portanto, que um profissional do audiovisual, com formação técnica, estará sempre a passos – centenas, mi-

- 3 FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 43a. edição. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- 4 RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2020.

lhares, dependendo da experiência e trajetória – à frente daquelas pessoas a quem ensina. Nesse jogo, cada aula trata de introduzir um novo conteúdo à medida que também aumenta a distância, construindo novos graus de complexidade aos problemas anteriormente expostos. Aprende-se do mais “fácil” ao mais “difícil”, numa lógica contínua de acúmulo e complexificação.

III.

Como se vê, na descrição que fizemos anteriormente, a proposta formativa se ancora intrinsecamente à disponibilidade de determinadas ferramentas de trabalho, cujo bom funcionamento é determinante para que o ensino e aprendizagem se realizem plenamente. E, sendo assim, o que se passa quando a circulação por esses espaços de aprendizagem e o acesso aos recursos tecnológicos e audiovisuais se veem interditados pelo efeito da pandemia? Uma vez que a Escola deixa de funcionar como porto de encontros presencial para uma trama de conexões virtuais, quais estratégias metodológicas outras emergem como modo de enfrentamento à paralisia social e, ao mesmo tempo, espaço de invenção de si como garantias para o viver em meio à angustiante experiência pandêmica?

Num primeiro momento, então, foi preciso discernir em relação ao que a Escola poderia oferecer não apenas como aquele espaço de acesso aos meios de produção; mas, como um local, ainda que virtual, um lócus legitimado para instaurar as condições de possibilidade para que experiências pedagógicas e, no limite, de vida, pudessem ser construídas. Assim, recuperamos uma das premissas fundamentais do projeto político-pedagógico da Porto Iracema das Artes, a saber, a criação como princípio estruturante. Do ponto de vista metodológico, a atenção aos processos de criação numa experiência de formação remota, embora desafiadora, deslocaria o pólo de atenção dos equipamentos, da técnica e da estrutura profissional audiovisual para os processos subjetivos. Isso quer dizer que, a grosso modo, o cinema e o audiovisual deixariam de ser tomados como processos-fim, para serem compreendidos enquanto modos de entrada numa coletividade, de maneira a radicalizar a ideia de ser um programa de formação *em* audiovisual, com con-

sequências em todas as esferas, e não mais uma formação *para* o audiovisual⁵.

Mais do que jogos semânticos, a reflexão aqui provocada abriga uma mutação importante nas dinâmicas de ensino-aprendizagem, que passam a convocar instantaneamente o contexto dos estudantes, seus recursos pessoais (ou a escassez deles); territórios (do ponto de vista material e sensível) e repertórios. Estruturando-se em torno dos processos de criação, o percurso segue orientado por três eixos, contudo, há um deslocamento do grau de vinculação ao campo audiovisual para a materialidade das formas e expressões audiovisuais. Ou seja, os módulos são agora distribuídos em função da sua filiação com os campos das *Visualidades*, *Sonoridades* e *Montagens*. A mudança, embora preserve a tripartição inicial, incide mais intensamente na abordagem dos projetos de ensino, à procura de experiências de aprendizagem não-expositivas, que convocam os estudantes a pensar, ver-ouvir e fazer, desde o primeiro momento. Se, no método anterior, a gradação fundava o princípio de aprendizagem, do simples ao complexo; agora, compreende-se que toda experiência formativa possui um campo problemático extenso e intrinsecamente vinculado aos modos de composição e aos materiais de expressão ali colocados. Para a condução dos encontros, cada professor/e/a foi convidado a partilhar não um saber pretensamente universal, como a Acústica ou a Psicologia das Cores ou mesmo a Produção Audiovisual, mas percursos pedagógicos associados aos seus próprios processos de criação, nos quais estão engajados saberes, práticas, métodos, narrativas e vivências singulares.

O método abre mão, assim, da ideia de que o grupo participante estará sempre “na mesma página”, algo que é pretensamente garantido pela exposição de um con-

5 Parte importante dessa discussão vem sendo realizada pelo Laboratório Kumã, da Universidade Federal Fluminense (UFF), a partir de suas experiências com o cinema de grupo e projetos como o *Inventar com a Diferença*, bem como a pedagogia do dispositivo. A respeito deste tema, ver as publicações MIGLIORIN, Cezar; Pipano, Isaac. *Cinema de Brincar*. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2019; PIPANO, Isaac. *Isso que não se vê: teorias para cinemas e educações*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2023; MIGLIORIN, Cezar. *Cinema e clínica: a criação em processos subjetivos e artísticos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022.

junto pré-determinado de conceitos, operadores, teorias, procedimentos, para justamente apostar no modo diferenciado como cada estudante vivencia um processo de aprendizagem. Ao centralizar o processo de criação, deixa-se de jogar o jogo do “o que é?” para se dirigir em torno do “como?”, “de quê modo?”, “para quê?”⁶. As perguntas norteadoras têm menos interesse na definição dos objetos do que na exposição de suas lógicas, enunciados, discursos, o que inevitavelmente instaura processos muito atentos aos agenciamentos, às relações de poder contidas e expressas pelas formas audiovisuais, aos vínculos explicitados entre os discursos e as distintas modalidades de expressão. Finalmente, o deslocamento para o próprio método de criação acaba por propiciar uma zona de intensa modulação criadora, que estimula cada participante a interagir com seu próprio universo, com sua própria sensibilidade, numa vivência onde não há mais um ponto a se chegar e apenas experiências partilháveis e lugares intercambiáveis. Se o audiovisual não é mais o fim, mas meio, o que interessa é como o fazer audiovisual permite que cada sujeito potencialize seu modo de existência. Começo, meio, começo.

IV.

A *iniciação em artes* é amplamente significativa na trajetória de vida de uma pessoa e não apenas enquanto uma prática profissional. Além de um direito ainda por efetivar-se dignamente para todas as pessoas no país, o uso de uma linguagem artística como forma de expressão individual e coletiva já é em si motivo suficiente para praticá-la – como pura experiência estética. Como uma língua que aprendemos e com a qual aprendemos, na medida em que produzimos imagens e sons e não apenas consumimos produtos audiovisuais, mais nos conhecemos, nos situamos como sujeitos críticos do processo histórico, nos inventamos coletivamente. Não é preciso querer trabalhar com audiovisual para que ele “nos sirva”. Da mesma forma que para estudar audiovisual, ou educar-se audiovisualmente, e assim conhecer, expandir e fabular territórios, não precisamos sequer

6 PIPANO, Isaac. *Isso que não se vê: teorias para cinemas e educações*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2023, p. 26-37.

pensar no significado de determinada função técnico-profissional da área ou os meios para tornar-se um. A profissionalização é um acontecimento possível e posterior à relação com a linguagem para fins de auto-expressão na trajetória de uma pessoa pelo mundo.

Assim, atualmente, é premissa dos processos de formação da Escola Porto Iracema das Artes que a *experiência com a linguagem audiovisual* é mais ampla que seus fins laborais e, por isso, compreendemos que a *iniciação* em formas de fazer audiovisuais alarga os repertórios de auto-fabulação – e isso por si só pode configurar um “ganho”, algo valioso para as pessoas envolvidas em um dado processo educativo. Em outras palavras, se, ao final de uma vivência, mais gente é sensibilizada pelas formas audiovisuais e passa a compreender seus modos de composição, estruturas de sentido, formas de sensação e com elas compõem outros imaginários, imagens-sons compartilhados em formas para serem lembradas, vistas, ouvidas, a iniciação foi de algum modo efetiva.

É dessa forma que chegamos aos percursos básicos em audiovisual da Escola que, menos base de uma formação progressiva, tomam como princípio a singularidade de experiências efetivas de criação e pesquisa de artistas-educadores envolvidos nos processos formativos. São as práticas e vivências do grupo de artistas-educadores os pontos de partida dos encontros com cada turma, abordando-se assim questões em curso no e sobre seus corpos e territórios. O esforço em responder a isso com formas audiovisuais, põe estudantes e formadores para além das distinções entre teoria e prática, num empenho coletivo que afronta o tempo presente e o estado das coisas nos campos artísticos locais – e não só. Se não existe uma única receita para fazer-produzir imagens e sons, certamente não há uma só forma de educar com audiovisual. São as experiências vividas nos territórios que asseguram tal diversidade de práticas formativas.⁷ Ou seja, são as relações singulares tramadas com artis-

7 KARDOZO, Felipe Camilo Mesquita. *Comunidade Visível: narradores de imagens e memórias do Poço da Draga*. Orientadora: Glória Maria dos Santos Diógenes. 2021. 325 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021.

tas-educadores-estudantes e seus contextos e recursos, particularmente.

Se em nossa cidade-sede tão desigual, Fortaleza, atuamos com juventudes de 15-29 anos em suas diversidades raciais, de gênero e sexualidade, também o fazemos por meio da composição de equipes de educadora/es e em nossas ações de descentralização de formação no interior do estado. O território é vasto e a imaginação alvissareira.

É visível a radicalidade desse encontro com a experiência em sua diversidade na ação desenhada pelo aBarca – principal programa de interiorização das atividades da Porto Iracema das Artes, e que atualmente se expande para outros dez pontos focais no estado, espalhando-se pelas macrorregiões cearenses, sobretudo as mais afetadas pelos corolários da desigualdade social. O projeto é um convite para navegar numa embarcação-escola, um convite para o ajuntamento, que olha, escuta, tece, abarca, por meio do uso dos dispositivos móveis e instrumentos acessíveis aos estudantes. Assim, o projeto se estabelece com outras relações políticas, pedagógicas e geográficas, locais, nas quais tais circunstâncias receberam menos imposições de nossas experiências prévias em uma capital e muito mais nos ensinaram sobre as potencialidades de nossas próprias metodologias. Como se algo aprendido sertão adentro pudesse se generalizar na barca, rio abaixo, no nível do mar. De nossa encruzilhada entre técnicas e subjetividades, tudo se passa como se com menos parafernália audiovisual se tornasse mais visível uma vocação para nossos processos formativos, a *iniciação*. Quanto mais contido o desejo colonial de ensinar formas de apontar câmeras, mais arejados são os saberes que os territórios podem apresentar aos navegantes. Estes e estas descobrem juntas o mundo, com seus corpos misturadas/os à paisagem, tornando-se, assim, outra coisa.

SOB A SOMBRA DO ARCO-ÍRIS: UMA PAISAGEM DA TRAVESSIA

Aline Albuquerque

Artista visual, pesquisadora e coordena o Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes desde 2019.

“Todos nós, na academia e na cultura como um todo, somos chamados a renovar nossa mente para transformar as instituições educacionais – e a sociedade – de tal modo que nossa maneira de viver, ensinar e trabalhar possa refletir nossa alegria diante da diversidade cultural, nossa paixão pela justiça e nosso amor pela liberdade.”
bell hooks¹

O período de 10 anos, no qual se inscreve a experiência dos Laboratórios de Formação e Criação da Escola Porto Iracema das Artes, desenha um arco-íris cujas extremidades correspondem às Jornadas de Junho de 2013 à eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, para seu terceiro mandato para presidente do Brasil, no final de 2023. Sob a sombra do arco-íris, uma série de acontecimentos extremos se desenrolam no calor do agravamento da crise climática, e de uma nova investida do fascismo pelo mundo. Aqui, no Brasil, o golpe juridicoparlamentar contra Dilma Rousseff, o assassinato de Marielle Franco, o rompimento da barragem em Brumadinho, ataques a professores e Universidades Públicas, a censura nas artes, a prisão de Lula, queimadas no Pantanal, ascensão do neopentecostalismo, garimpo ilegal em terras indígenas, desmatamento recorde, eleição de Bolsonaro, pandemia, genocídio,

¹ hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

perseguição à comunidade LGBTQIAPN+, intolerância religiosa, o assassinato de Bruno e Dom, a queda do céu. Porém, ainda que continuemos em queda, temos a outra extremidade do arco-íris e as poéticas do tempo presente. Ailton Krenak, no livro “Ideias para adiar o fim do mundo” nos ensina a “não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos”².

A Porto Iracema das Artes – Escola de Formação e Criação Artística do Ceará – , nesses dez anos, tem desenhado uma paisagem com “paraquedas coloridos” desse tempo|território apocalíptico, como assim compreende Nêgo Bispo, pensador quilombola, que falou à Escola no dia 7 de julho deste ano:

Eu costume dizer que o presente é um interlocutor do passado, e um locutor do futuro, diante disso, eu compreendo que estamos vivendo o apocalipse. Temos uma sociedade euro-cristã monoteísta, que tem uma relação com o tempo muito pautada pelos horários, e, portanto, pelo calendário, e não tem uma relação com os ciclos. Diferente de nós, povos politeístas, quilombolas, indígenas, que temos uma relação com o tempo de forma cíclica – começo, meio, começo, meio, começo – diante disso, está acontecendo o apocalipse da sociedade euro-cristã monoteísta, a sociedade das escrituras, e está se reeditando o mundo dos povos da oralidade, que são os povos das línguas não escrituradas.

A compreensão cíclica do tempo sugere que o imaginemos em espiral, e coloca-nos em movimento constante, não em direção a um fim, mas nos levando sempre de volta ao começo, como nos ensina Nêgo Bispo. Esse movimento de revisitar o passado para agir no presente e pensar o futuro é também representado pelo Adinkra³



- 2 KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 32.
- 3 Adinkra, conjunto de símbolos que representam ideias expressas em provérbios. O adinkra, dos povos akan da África ocidental (notadamente os asante de Gana), é um entre vários sistemas de escrita africanos, fato que contraria a noção de que o conhecimento africano se resume apenas à oralidade. Na verdade, a grafia nasceu na África com os hieróglifos egípcios e seus antecessores. Diversos outros sistemas de escrita percorrem a história africana em todo o continente. (<https://ipeafro.org.br>).

Sankofa que diz “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. É o movimento de “giro decolonial”, ou “contracolonial”, com o qual confluímos em uma década de experiência de formação pública em artes.

Esse movimento também indica que vivemos em transição, um tempo exuístico. “*O velho mundo está morrendo, o novo demora a nascer. Nesse claro-escuro surgem os monstros*”, esse aforismo foi formulado por Antonio Gramsci na primeira metade do séc. XX, e distribuído pelo artista chileno Alfred Jaar na 34ª Bienal de São Paulo, “*Faz escuro mas eu canto*”⁴, em 2021.

O arco-íris que coroa essa década apocalíptica é atravessado por feixes de luz que incidem multicoloridos sobre cantos escuros cobertos com o substrato dos acontecimentos e alimentam sementes que brotam no reflorestamento das subjetividades. Essas sementes protegem e multiplicam o conhecimento e a tecnologia ancestral dos povos originários, suas *afrografias*, *oralituras*, *escrevivências* e cosmogonias. Se o projeto colonial teve êxito ao invisibilizar, sequestrar e subjugar esses saberes e fazeres através do extermínio e da escravidão de pessoas, a terra tem cuidado de revolver, de revoltar e transformar. “Existe um lugar onde é possível ser completamente diferente de tudo que lhe permitiram imaginar até hoje”⁵ – assim Virginie Despentes dá as boas vindas aos leitores de *Um apartamento em Urano*, de Paul Preciado, e dá também as boas-vindas a todas, todos e todes que vivemos estes tempos de travessia.

O fluxo de projetos e artistas que se movimentam pela Escola, nesses dez anos, revela o que já existe e o que pode existir, como nos ensina o geógrafo e brilhante intelectual Milton Santos: “o mundo é formado não apenas pelo que já existe, mas pelo que pode efetivamente

- 4 “Faz escuro mas eu canto” é um verso do poeta amazonense Thiago de Mello, publicado em 1965. Por meio desse verso, reconhecemos a urgência dos problemas que desafiam a vida no mundo atual, enquanto reivindicamos a necessidade da arte como um campo de resistência, ruptura e transformação. 34ª Bienal de São Paulo: *Faz escuro mas eu canto*: guia/Elvira Dyngani Ose (editora convidada, em associação com The Showroom, Londres); [curadoria Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada, Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi, Ruth Estévez] — São Paulo: Bienal de São Paulo, 2021.
- 5 DESPENTES, Virginie apud PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônica da travessia*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 17.

existir”⁶. Essa premissa, pensada inicialmente no âmbito da geografia humana, e da ocupação e uso de territórios, fala também sobre arte, sobre política, e sobre a própria condição humana.

Por serem constituídos em estruturas abertas às experiências, e com foco no processo, mais que na conclusão, resultado, ou “produto final”, o modelo de formação proposto pelos Laboratórios de Criação aponta para um movimento a contrapelo de uma geopolítica do conhecimento estabelecida a partir do cânone eurocêntrico que compartimenta, separa e hierarquiza, o saber, o fazer, o conhecer e o criar. Esse movimento de “giro decolonial”, ou essa “virada epistêmica”, encontra no campo das artes terreno fértil para brotar, e assim temos visto crescer muitas experiências singulares.

Voltemos a imaginar o arco-íris proposto inicialmente, agora a partir da experiência específica do Laboratório de Artes Visuais. Em uma das extremidades, no ano de 2013, um dos primeiros projetos desenvolvidos, “Casa enquanto vida” ou “Casa Intervenção”, da artista Claudia Sampaio, propõe a seguinte pesquisa:

A “Casa Intervenção” é um local de criação, produção, pesquisa e experimentações estéticas, cujas paredes são suporte para uma poética do instante e do tempo passado, vazio e silencioso. A pesquisa evidenciará a porção de vida que habita sutilmente a casa e que é invisível a olho nu, buscando os aspectos da memória biológica do espaço. Entendemos a casa como um corpo habitado pelos mais diversos seres vivos e a ideia é trabalhar com a sobreposição de imagens das vidas macro e micro do lugar. Propõe-se estabelecer o diálogo entre arte e ciência, acessando o ecossistema vivo que simbioticamente habita as paredes, o piso e as intervenções estéticas.

Nessa proposição, é possível identificarmos elementos que situam nosso modelo de formação em um campo aberto de possibilidades. A artista não dissocia a arte da vida, e cria a partir do seu lar, tendo como referência principal sua própria história. Pode parecer óbvio, porém, tal abordagem, nas ciências sociais e nas artes,

6 SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. 174 p.

só vem a se fortalecer a partir dos estudos pós-estruturalistas, ou pós-coloniais, na década de mil novecentos e oitenta, que, não por acaso, coincide com os últimos processos de libertação colonial. A partir de então, e também em consonância com o surgimento dos “Estudos Culturais”, preconizados pelo sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, o “lugar de fala”, as escritas de si, passam a significar um movimento de resistência e (re)existência frente ao cânone eurocêntrico do saber instituído.

A possibilidade de falar de si, de se constituir enquanto sujeito a partir da sua experiência única, tem alargado a experiência com o mundo, expandido e libertado o fazer e o pensar artísticos. Essa perspectiva dessacralizante desconstrói a ideia do artista como um ser iluminado, e aproxima a arte das questões mundanas, tornando-a mais presente e mais relevante na vida das pessoas. Como diz a cantora Nina Simone, o dever do artista é refletir o tempo em que vive, e nosso tempo é um tempo de transição. Portanto, o que temos feito, durante esses dez anos de Laboratórios de Criação, é criarmos condições para que artistas de diferentes linguagens reflitam o nosso tempo, um tempo de travessia.

E como imaginamos o final do arco-íris? É sintomático pensar que a tradição mais difundida entre nós, colonizados, é a tradição irlandesa (!!!) de que no final do arco-íris estão os duendes (Leprechauns) com seus potes de ouro. Porém, em giro decolonial, é necessário “desconstruir o vocabulário hegemônico em seu próprio arcabouço conceitual para revelar novas perspectivas éticas e ontológicas, inclusive para o próprio conceito de ‘humano’ e, conseqüentemente, para as disciplinas acadêmicas que se classificam pela etiqueta pluralista de ‘humanidades’”⁷.

Na tradição Yorubá, o arco-íris está relacionado a Oxumaré, Orixá das transformações, dos fenômenos da natureza. É também representado por uma cobra que come o próprio rabo, e, portanto, simboliza a circularidade do tempo, e assume formas masculinas e femininas sem se fixar em nenhuma delas. Portanto, no exercício de descolonizar nossas referências, chegamos na outra extremidade do arco-íris desenhado sob esse tem-

7 SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis – RJ: Vozes, 2017, p. 17.

po|território apocalíptico de dez anos, e aqui não encontramos potes de ouro, mas um tesouro em devir, que é a retomada de nossos saberes ancestrais. Um dos últimos projetos desenvolvidos no Laboratório de Artes Visuais, cuja edição foi finalizada em março deste ano, foi uma proposição da artista zwanga adjoa nyack e chama-se: “O que tem a dizer uma maracanã?”

Este projeto consiste numa investigação do que acontece quando atravesso os portais de Maracanaú e me transformo em maracanã. Procuro aqui interpretar alguns documentos produzidos por mim em estado de transe. Alguns deles foram escritos desde o meu retorno ao município no ano de 2019. Pretendo também fazer uma bricolagem desse material com alguns documentos oficiais sobre esses lugares e também aqueles que produzem algum tipo de discursos sobre negres na cidade desde sua emancipação.

Cabe aqui trazer a minibio de zwanga para percebermos o movimento que temos mencionado ao longo deste texto e a consonância de nossa proposta de formação com o movimento de retomada e reparação históricos em curso. “zwanga é antropóloga, poeta, professora de sociologia, arte-educadora, produtora cultural, artista visual, contadora de histórias afro-ancestrais, performer e reontologizada em Kaviungo e Ndandalunda. trabalha a valorização de sua ancestralidade afrikana, em especial a de origem bantu, e a sua ancestralidade indígena, que vem sendo retomada a partir da ave marakanã. Vive na busca e afirmação da presença étnica-política-cultural das negritudes e natives presentes no município de Maracanaú-CE, lugar que habita, transita e transgride. nesta cidade tem atuado como idealizador da Maloka – Ancestralidades Maracanauenses.”

O município ao qual zwanga se refere está localizado na região metropolitana de Fortaleza, e é importante destacarmos que, desde 2019, reservamos 50% das vagas dos Laboratórios de Criação para artistas do interior do estado, incluindo a Região Metropolitana, contribuindo, também, dessa forma, com a descentralização do reconhecimento da produção de conhecimento, historicamente localizado nas capitais. Os projetos oriundos do interior do Ceará têm contribuído para uma compreensão mais ampla e diversificada da cena cultural de nosso

estado, “deslocando o eixo e excluindo o centro”, como propõe a artista Maria Macêdo, natural de Quitaiús, e que também passou pelo Laboratório de Artes Visuais. O processo de acompanhamento dos projetos são vetores: é comum ouvirmos das tutoras que aprendem tanto ou mais do que ensinam, num movimento horizontalizante de ensino|aprendizagem que também conflui no sentido decolonial.

Carregamos o triste fardo de ser o estado que mais mata pessoas trans e travestis, a dívida impagável. Atenas aos movimentos necessários para fortalecer retomadas e reparações, e avançar na democratização do acesso à formação em artes, reservamos também 50% das vagas para pessoas negras, indígenas, quilombolas, pessoas com deficiência, pessoas trans, travestis e não-binárias.

E seguimos em movimento circular – escola é um coletivo em movimento – finalizando com bell hooks, com quem iniciamos:

A sala de aula com todas as suas limitações continua sendo ambiente de possibilidades, temos a oportunidade de trabalhar pela liberdade, exigir de nós e de nossas camaradas uma abertura da mente e do coração que nos permite encarar a realidade ao mesmo tempo em que, coletivamente, imaginemos esquemas para cruzar fronteiras, para transgredir. Isso é a educação como prática de liberdade⁸.



⁸ hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2017, p. 273.

UMA EXPERIÊNCIA COLABORATIVA DE ESCRITA EM ROTEIRO: NOTAS SOBRE O LABORATÓRIO CENA 15

Manoela Ziggiatti

Documentarista e montadora formada em Documentário pela EICTV / Cuba e em Comunicação Social pela ECA/USP, tem especialização em Documentário pela Universidade de Salford. Atualmente, coordena o Cena 15 - Centro de Narrativas Audiovisuais da Escola Porto Iracema das Artes.

Talvez a palavra mais presente nos relatos sobre a experiência do Laboratório Cena 15, desde sua criação, em 2013, seja “troca”. Em entrevistas realizadas depois de um ano de seu funcionamento com os cineastas Karim Aïnouz, Marcelo Gomes e Sérgio Machado, idealizadores e primeiros tutores do Laboratório, a palavra *troca* foi repetida inúmeras vezes na tentativa de traduzir o processo vivido por eles. Dando um salto para o presente, vemos que a dimensão coletiva dos processos criativos

de escrita não foi apenas mantida, mas intensificada, funcionando como um lastro ao longo dos anos nessa travessia – nem sempre tranquila e tantas vezes solitária – de escrever um roteiro de ficção. Existe aí uma escolha pedagógica de propiciar um ambiente onde o olhar *do* e *para* o coletivo gera uma engrenagem sofisticada de acompanhamento, espelhamento e aprendizado – um espaço de *trocas* – que estimula e potencializa o processo criativo. Os projetos que ingressam no Laboratório trazem quase sempre uma história ainda vista por uma fresta, um desejo sem forma definida, um conceito. E é na fricção com o coletivo que se constrói o pavimento necessário para que essas ideias iniciais, ainda frágeis, sejam nutridas e possam se tornar cada vez mais concretas, potentes e vibrantes, chegando, por fim, ao primeiro tratamento do roteiro.

De certa forma, o Laboratório Cena 15 faz frente a uma visão comum de se pensar o ato da escrita cinematográfica como solitário e individual, no qual haveria uma suposta genialidade autoral de onde brotam ideias brilhantes. Esse entendimento confere a quem escreve um lugar especial e intocável, de difícil acesso, e guarda certo elitismo, ao sugerir que apenas algumas pessoas dotadas de certas habilidades podem vir a se expressar artisticamente. No Laboratório, essa ideia é desconstruída já no processo seletivo, quando se considera, dentre outros aspectos, a disposição de quem se inscreve para escutar, assimilar críticas, alterar suas ideias e, quem sabe, virar suas histórias de ponta-cabeça. É essencial compreender que a construção de uma narrativa audiovisual passa necessariamente por um jogo permanente de imaginar novas possibilidades e cenários. No Laboratório, esse jogo é chamado de “e se...”. E se a protagonista fosse outra personagem? E se ela não fizesse isso e sim aquilo? E se essa história se passasse em outro lugar? Pode parecer angustiante abrir tantos caminhos, mas, na verdade, é uma maneira estimulante e até divertida de investigar profundamente os relatos e suas personagens, com o desejo de encontrar o coração da história, sua razão de existir e a melhor forma de contá-la. As múltiplas vozes que compõem o Laboratório vão, então, alimentando de ideias esse espaço plural a partir de suas experiências, vivências, lugares de fala, afetos e cosmovisões. Forma-se um burburinho criativo, guiado

por um grupo de cineastas mais experientes – os tutores e tutoras – que se dedica a articular dramaticamente essas ideias, provocando-as, questionando-as, propondo caminhos e metodologias de trabalho.

É uma dinâmica que, de alguma maneira, se assemelha à oficina anual que Gabriel García Márquez costumava realizar na Escola Internacional de Cinema de San Antonio de los Baños, em Cuba, chamada *Como se Cuenta un Cuento*. As pessoas participantes, guiadas por Gabo, criavam e recriavam mundos até chegarem à forma conclusiva das histórias. Sobre essa invenção coletiva, ele diz:

Algumas vezes acreditei – ou melhor, tive a ilusão de estar acreditando – que ia descobrir, de repente, o mistério da criação, o momento exato em que uma história surge. Mas agora acho cada vez mais difícil que isso aconteça. Desde que comecei a dirigir estas oficinas ouvi inúmeras gravações, li um sem-fim de conclusões, tentando ver se descubro o momento exato em que a ideia surge. Nada. Não consigo saber quando isso acontece. Mas nesse meio tempo, tornei-me um viciado no trabalho coletivo. Esta coisa de inventar histórias em grupo, coletivamente, virou um vício¹.

A dimensão coletiva está na gênese do Laboratório Cena 15. Formulado pelos cineastas Karim Aïnouz, Sérgio Machado e Marcelo Gomes, três amigos que já haviam trabalhado juntos e colaborado entre si criativamente, o Laboratório foi a oportunidade de se reencontrarem em um projeto comum. O gesto de conceber conjuntamente esse espaço revelou o desejo de retomarem uma dinâmica de *trocas*, neste caso ligadas tanto às metodologias e práticas pedagógicas para a implementação do Laboratório, quanto às investigações criativas das novas histórias com as quais entrariam em contato.

Quando Karim Aïnouz comenta sobre o que norteou o formato do Laboratório, menciona sempre a insatisfação que sentia ao participar como consultor de diferentes laboratórios mundo afora, nos quais contribuía pontualmente com os projetos, mas não sabia o destino deles depois. De fato, a maioria dos laboratórios de rotei-

¹ MÁRQUEZ, Gabriel García. *Como contar um conto*. Niterói: Casa Jorge Editorial, 1996, p. 15.

ro nacionais e internacionais dura dias ou poucas semanas. Em seguida, cada projeto continua solitário em seu desenvolvimento. O desafio, então, era criar um modelo de laboratório de dramaturgia e roteiro, no contexto do Brasil e do Ceará, que possibilitasse o acompanhamento dos projetos e das pessoas participantes por um período longo, instrumentalizando-as tecnicamente para a escrita de suas histórias. Assumiu-se, ainda, o desejo de trabalhar com narrativas que interpelassem o público e tivessem um grande poder de comunicação. Sobre isso, Karim Aïnouz disse certa vez em uma entrevista:

Tem uma coisa no cinema, ele é pra chegar ao maior número de pessoas possível, comunicar com um gesto amplo, com uma cor mais forte, mais saturada. Minha experiência, principalmente no Brasil, é que as coisas chegavam ao cinema com uma certa fragilidade narrativa. E o nosso desejo era afrontar essas fragilidades e de fato fortalecer os relatos quando estão sendo imaginados. Tentar pensar como esses processos podem ajudar a fazer um cinema com narrativas presentes, nossas, e que se façam ouvidas.²

Estavam fincados três pilares fundantes do Laboratório: o acompanhamento de projetos por um período longo, a ênfase na formação qualificada de roteiristas e a opção por filmes narrativos e pela dramaturgia clássica. Na condução e costura dessa proposta, o lugar das tutorias é central e é onde se estabelece a dinâmica colaborativa do Laboratório.

Cineastas com trajetórias extensas e reconhecidas, atuantes em seus próprios processos de criação – portanto, que não falam apenas a partir da teoria, e sim da práxis – desempenham o papel de tutores e tutoras. Na interlocução com roteiristas menos experientes, imbuídos de entusiasmo, frescor e da urgência de realização, constrói-se um espaço fértil de *trocas* – as tutorias –, no qual o aprendizado emerge simultaneamente na interação entre: tutores, tutores e roteiristas e roteiristas entre si. Considerando que o Laboratório conta com três tutores e ao menos dez roteiristas participando de cada encontro, é possível imaginar a ebulição criativa.

² Entrevista concedida por Karim Aïnouz ao NAVE – Núcleo de Audiovisual da Escola Porto Iracema das Artes em 2017.

A manutenção de um grupo fixo de tutores garante a adesão aos princípios e à continuidade da proposta do Laboratório, firmando um compromisso com seu conceito, e não somente com as histórias que passam por ele. Nessa relação de confiança e *troca* constante com a Escola, há um acúmulo de aprendizados tanto no que se refere ao aperfeiçoamento do programa quanto à compreensão do seu funcionamento, no contexto de uma escola pública de artes inserida no Nordeste do país. A permanência torna-se, assim, chave para que o projeto siga construindo memórias pedagógicas, aprimorando-se e estabelecendo metas coerentes.

Seguro de seu ponto de partida, o Laboratório experimentou diferentes dinâmicas pedagógicas no decorrer dos anos, investiu mais ou menos em determinados aspectos da escrita audiovisual, mostrou-se um espaço vivo que afeta e se deixa afetar pelas experiências, imprimindo transformações e reflexões internas a partir do processo vivido. Como ambientes centrais de compartilhamento de conhecimento e de sensibilidades, as tutorias são permanentemente provocadas pelos projetos e roteiristas que ingressam no Laboratório, sendo também moldadas pelo perfil do grupo de tutores, num constante aprendizado recíproco. A partir de 2018, uma segunda geração de tutores – hoje composta por Armando Praça, Jaqueline Souza, Murilo Hauser e Nina Kopko – passou a assumir a orientação dos projetos, imprimindo novas estratégias e possibilidades pedagógicas. Foi então que a radicalização do caráter coletivo das tutorias se firmou, envolvendo todos os projetos nos encontros e implicando todas as pessoas participantes na construção de cada relato.

Sem dúvida, as tutorias são os momentos mais ricos e instigantes do processo, ao mesmo tempo em que têm a função de pontuar os estágios de desenvolvimento das narrativas, estabelecendo metas concretas para que possam avançar. Os encontros coletivos fortalecem a noção de pertencimento a um grupo, que vai encontrando suas formas singulares de interagir nessa travessia. O percurso é o mesmo, todas as pessoas estão no mesmo barco, enfrentando inquietações criativas semelhantes de maneira solidária, o que torna o grupo mais entrosado e colaborativo, aspectos fundamentais para um contexto de formação. O intercâmbio constante de ideias

faz com que cada roteirista se abra para ouvir sugestões e aprenda a defender suas posições, fortalecendo uma musculatura argumentativa essencial para sua atuação no mercado de trabalho. Por uma lógica de espelhamento, muitos conceitos de escrita e de dramaturgia trabalhados em um projeto são aproveitados para as práticas de escrita das demais histórias. Por outro lado, aspectos novos e inesperados, que jamais surgiriam no debate sobre um determinado projeto, são abordados em outro e tornam-se ferramentas úteis para a formação geral do grupo de roteiristas. Ao acompanharem os processos de colegas, percebem as mesmas fragilidades e dificuldades que enfrentam, podendo também apontá-las, atenuando a angústia da criação e minimizando a noção de erro. As dinâmicas coletivas conferem, ainda, uma maior horizontalidade ao processo. Mesmo tutores e tutoras concentrando o papel de orientar e conduzir os trabalhos, a contribuição do grupo reposiciona a hierarquia dessa relação e a torna mais leve.

A escrita final dos roteiros é individual ou, no máximo em duplas, mas até lá, em todas as etapas do percurso, o coletivo se faz presente. O entendimento de que não importa de quem é a autoria das ideias – até porque, como diz Gabriel García Márquez, é impossível saber quando surgem – é constantemente sublinhado. É irrelevante de onde partiu a ideia, o que importa é se ela é boa, útil, se atende aos anseios do que se deseja narrar.

Neste breve depoimento, Cibele Marina, roteirista baiana participante da 9ª edição do Laboratório, de 2021, compartilha o impacto da experiência coletiva em seu processo de escrita:

Houve uma provocação de toda a equipe do Cena 15, coordenação, tutores, para que o nosso trabalho fosse coletivo, a gente lesse o trabalho uns dos outros, estudasse, contribuisse com ideias, e isso foi muito importante porque nos colocou numa sala de roteiro, que é o que vamos vivenciar o tempo todo depois. E talvez um dos maiores méritos que eu tive foi ter tido a esperteza de colher e de colocar no meu projeto todas as boas ideias que me foram dadas. Eu não escrevi uma linha sozinha. Não escrevi uma página sozinha.³

³ Depoimento de Cibele Marina durante o 10ª LABX, em agosto de 2022.

Apesar da duração maior em relação a outros laboratórios, o desafio de transformar uma ideia inicial em um roteiro no período de sete meses é grande e requer disciplina e dedicação. As tutorias são mensais, concentradas em uma semana, e se dividem em dois momentos: nos primeiros três dias, há um tempo generoso para cada projeto ser livremente debatido entre tutores e roteiristas, e em seguida, os tutores propõem exercícios práticos para ajudar na consolidação das ideias levantadas; nos últimos dois dias, esses exercícios são analisados e apontam para o trabalho que deverá ser entregue por cada roteirista na tutoria seguinte. Esse formato preserva o tempo efervescente da invenção e do debate sobre as possibilidades para as histórias, ao mesmo tempo em que estimula cada roteirista a concretizar suas intenções, investindo em um caminho narrativo em especial ou testando vários para serem discutidos coletivamente na tutoria seguinte.

Entre uma tutoria e outra, o grupo de roteiristas conta com o suporte de dois consultores, que estão presentes em todas as tutorias e assessoram os projetos em encontros individuais, dando um feedback mais rápido e auxiliando no cumprimento das tarefas. Essas assessorias – conduzidas pelo roteirista Pablo Arellano, desde 2015, e pela roteirista Luciana Vieira, desde 2018 – são pedagogicamente estratégicas, pois são um ponto de contato muito próximo com o processo criativo cotidiano de cada roteirista, identificando, resolvendo e antecipando problemas e dificuldades. O sentimento de solidão é arrefecido pelo acolhimento e amparo, ao terem com quem dividir suas inseguranças e preocupações no momento de colocar a mão na massa. É a partir da interlocução (*trocás*) com essas assessorias e também dos relatórios entregues mensalmente por cada roteirista – os diários de bordo – que a coordenação do Laboratório entende a necessidade de intervir em processos específicos e que os tutores e tutoras se atualizam e se reposicionam para melhor conduzir o processo.

Ao longo das cinco primeiras tutorias, ou seja, cerca de 70% do tempo do Laboratório, não há escrita de cenas, mas sim estruturação de relatos. O objetivo é encontrar o fio narrativo, o esqueleto da história, investigando suas infinitas possibilidades dramáticas. A personagem protagonista é definida e construída, bem como

sua jornada, motivações e obstáculos; se estabelecem o conflito, a pergunta dramática, os pontos de virada, a lógica interna das ações com causalidade; o universo da história é concebido e elaborado. Nesse processo, ideias que pareciam essenciais são descartadas, protagonistas tornam-se personagens secundárias ou desaparecem, gêneros narrativos são questionados e redefinidos, tudo pode acontecer, é um navegar em águas turbulentas e imprevisíveis.

Como guia nessas investigações e oscilações, e como orientação dramática, o Laboratório propõe recursos metodológicos e ferramentas comuns para todos os projetos, o que favorece a partilha dos processos criativos. Os códigos são os mesmos e o diálogo se torna possível. Se cada projeto usasse um método de estruturação próprio ou estivesse em uma etapa diferente de desenvolvimento seria confuso ou mesmo impossível manter uma dinâmica horizontalizada e colaborativa de participação processual e de reflexão formativa.

Assim, o Laboratório adota o paradigma do *Sequence Approach*, descrito, entre outros autores, por Paul Joseph Gulino⁴, em que a narrativa é organizada em três atos e dividida em oito sequências, cada uma com uma função específica na história, nas quais estão: o detonante ou incidente incitante, primeiro ponto de virada, ponto médio, segundo ponto de virada, twist, resolução ou clímax. Mesmo reconhecendo a existência de outras possibilidades de estruturação de narrativas, esse sistema auxilia os roteiristas a organizarem seus relatos e, na verdade, os liberta para que se detenham em outros aspectos relevantes na construção de suas histórias, tornando o caminho da escrita mais confortável e viável nos sete meses do Laboratório.

A primeira versão do roteiro é o início do itinerário para o desenvolvimento de um projeto de longa-metragem. Com ela em mãos, roteiristas podem entrar em contato com produtoras, inscrever-se em outros laboratórios, concursos e mercados, sabendo que muito ainda será modificado e aperfeiçoado. Assim, ao longo do Laboratório, ressaltamos o caráter provisório de uma primeira versão do roteiro, o que ameniza as apreen-

4 GULINO, Paul Joseph. *Screenwriting: The Sequence Approach*. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2004.

sões e autocobranças. A primeira versão é uma versão de trabalho.

Para organizar internamente as sequências do roteiro e construir a história, precisamos mergulhar mais fundo na metodologia do Laboratório e falar da escrita da *beat sheet*. Há diferentes abordagens e entendimentos do que é um *beat*, mas, no Laboratório, entende-se *beat* como o “batimento” da história, aquilo que a faz mover, que a leva para frente, propulsiona, fazendo com que o espectador siga engajado nos acontecimentos. Os *beats* são escritos de forma muito sintética, em poucas linhas, são uma ação ou mudança no enredo para que a história avance. Logo na primeira tutoria, o grupo de roteiristas é provocado a identificar os cinco momentos fundamentais de seus relatos. A partir daí, conforme vão assimilando o conceito de *beat*, esses pontos estruturantes vão sendo ampliados a cada tutoria até chegar a uma *beat sheet* de 80 *beats* aproximadamente, ou seja, uma lista com os 80 *beats* da história.

Cada *beat sheet* é exaustivamente discutida no grupo e os roteiristas são incentivados a repensar suas escolhas. Como os *beats* são sínteses, e não descrições de cenas elaboradas, é relativamente simples alterá-los ou mudá-los de lugar sem que isso signifique um trabalho muito dispendioso de reescrita, evitando também o apego natural criado quando se desenvolve uma cena com mais detalhes. As *beat sheets* são práticas de serem compartilhadas e tornam-se um instrumento de trabalho muito funcional nas dinâmicas em grupo.

Lidar com *beats* é algo novo para a maioria das pessoas que entra no Laboratório. Não é incomum o sentimento de frustração pelas constantes mudanças que são impedidos a fazer em suas *beat sheets* a partir das contribuições de tutores e colegas, como se nunca alcançassem um resultado satisfatório. Porém, quando chegam à escaleta e começam a escrever os roteiros, reconhecem a importância de ter uma estrutura sólida, que lhes dá segurança e fluidez de escrita. Todas as possibilidades, ou quase todas, já foram testadas, sabem para onde a história caminha, a intenção de cada cena, todos os pontos de virada. A missão fica mais fácil.

Tom Zaranza, roteirista cearense da 10ª edição do Laboratório, de 2022, descreve o alívio de chegar ao roteiro depois desse caminho trilhado:

No último mês, abrimos cenas e diálogos até o ponto médio da estrutura, a partir da escaleta. A etapa atual nos confirma que o processo que tivemos, da construção da *beat sheet*, para a estruturação da narrativa, à escaleta, foi essencial. O material que já escrevemos antes de começarmos a abrir as cenas é um guia para que saibamos o que falta ser escrito. Facilita a identificação de furos, de fragilidades e de pontos que precisam de mais ajustes, mais parafusos a serem apertados. O que ouvimos das oficinas, tutores e consultores, também as referências levantadas no processo, nos conduziu a decisões muito melhores para o projeto. Isso nos deixa muito confiantes com os caminhos do trabalho que fazemos. Tem sido incrível perceber algumas ideias que tínhamos no início retornarem, mas agora com um objetivo claro, em decisões mais conscientes, graças ao aprendizado.⁵

Com o desejo de adensar mais a formação em dramaturgia, o Laboratório programa oficinas que abordam aspectos da escrita cinematográfica em diálogo com o estágio de desenvolvimento dos projetos. Nessas oficinas, profissionais são convidados para apresentar ferramentas, compartilhar métodos e processos pessoais de trabalho. São novos contatos e *trocas* que ocorrem em paralelo às tutorias e instrumentalizam os roteiristas para encarar os desafios de cada etapa. A primeira oficina do percurso chama-se “Elementos Básicos do Roteiro” e tem como objetivo principal fazer uma revisão do paradigma aristotélico da narrativa em três atos e introduzir o modelo do *Sequence Approach*, criando um alinhamento inicial entre o grupo e a proposta do Laboratório. As demais oficinas são: “Beats de Roteiro”, “Construção de Personagem” e “Cena e Diálogos”.

Aulas abertas com abordagens mais livres relacionadas à escrita cinematográfica também são oferecidas, com a intenção de ampliar ainda mais a formação, abrindo-se para outras incursões e experimentações artísticas, arejando ou complementando o percurso proposto.

Essa teia metodológica com vários pontos de convergência possibilita um mergulho criativo e técnico vertical nas histórias, o que resulta na escrita de roteiros

⁵ Trecho do Diário de Bordo de Tom Zaranza, 2023.

bastante consistentes, mesmo se tratando de primeiras versões. Ao mesmo tempo, forma, principalmente a partir de uma prática assistida, roteiristas bem preparados para atuar no mercado de trabalho.

No final dessa intensa travessia, já com os roteiros terminados, depois de rir, sonhar e sofrer com tantas personagens, jogar fora muitas ideias, recuperar algumas, se perder e se encontrar, chega o momento de apresentar essas histórias para o mundo em um *pitching* aberto ao público. É a primeira vez que todos sairão dessa íntima e protegida cápsula de criação.

Nessa etapa, cada roteirista treina contar sua história de maneira sintética, um exercício que será recorrente em suas vidas profissionais. O esforço da síntese e a necessidade de explicitar em poucas palavras suas motivações revela, não poucas vezes, camadas até então ocultas e pessoais dos projetos.

É uma etapa de excitação e medo. O evento acontece no Cinema do Dragão, uma das salas de cinema mais importantes da cidade de Fortaleza. As histórias são apresentadas para um júri convidado, composto principalmente por produtores com atuações e experiências relevantes no meio audiovisual brasileiro. Caio Gullane, Alice Braga, João Moreira Salles, Tereza Gonzalez, Eduardo Valente, Paula Cosenza são alguns dos nomes que já estiveram no *pitching* do Laboratório. O júri distribui prêmios aos projetos, frutos de parcerias entre o Cena 15 e diferentes entidades e organizações ligadas ao cinema e audiovisual. Por estar inserido em um processo pedagógico, o júri é orientado a fazer comentários que colaborem com o aprimoramento dos projetos, apontando caminhos para sua viabilização e desenvolvimento. Ouvir e processar os comentários, respondendo aos questionamentos desses profissionais, são aprendizados valiosos e um primeiro termômetro para medir como as histórias são recebidas por olhares externos. Toda a equipe do Cena 15 se mobiliza – tutores, consultores e coordenação – num esforço conjunto de criar um ambiente seguro que permita a *troca* qualificada com o júri e o público, aproximando, ao mesmo tempo, o grupo de roteiristas de práticas vigentes no mercado audiovisual.

O *pitching* cumpre ainda a função de dar uma devolutiva à cidade sobre os processos vividos internamente no Laboratório. É uma partilha que sensibiliza, emocio-

na e motiva jovens cineastas e estudantes de cinema. Cria um ambiente de encontros e promove conexões entre profissionais, produtoras locais e de outros estados, fortalecendo as redes e os coletivos de artistas.

Toda a tensão acumulada com as apresentações e o término dos roteiros se dissipa na tradicional festa que marca a conclusão das atividades do Laboratório. Não é exagerado dizer que até mesmo a festa – batizada de SUOR – tem um caráter pedagógico. A premiação do *pitching* é anunciada ali, em meio a uma celebração que estreita os laços afetivos, transforma algo que poderia ser lido como uma disputa em êxtase coletivo, dissolve as tensões inevitáveis em um longo processo de criação e escrita, e exalta, dando continuidade ao *pitching* – cujo caráter é mais solene – a arte, a liberdade, a alegria, os encontros, as inúmeras possibilidades de *troca*, numa dimensão mais dionisíaca, sim, mas não menos importante, por seu viés agregador e seu convite ao deleite criativo, à inspiração e à poesia. Momentos de descompressão são fundamentais em processos pedagógicos com tanta intensidade.

Do início ao fim do Laboratório Cena 15, o processo de escrita de um roteiro é vivido em grupo, em um ambiente de imersão que catalisa o constante acompanhamento e aprendizado mútuos. As histórias nunca deixam de ser pessoais, não deixam de ter a identidade de quem as escreve. Os roteiristas são insistentemente motivados a encontrar sua voz autoral, mas se beneficiam de um processo menos solitário, em que as *trocas* tornam-se, a cada etapa, seu maior e mais valioso alicerce.

CAMINHADAS URBANAS COMO METODOLOGIAS DE APRENDIZAGENS NAS ARTES VISUAIS

Antônia Camila Alves Moreira

Educadora, pesquisadora e artista no campo das Artes Visuais. Doutora e Mestre em Arte e Cultura Visual pela UFG (2021). É licenciada em Artes Visuais e em Letras. Tem se dedicado às questões da mediação, seja em museus ou demais espaços de formação, partindo e voltando às imagens, seus processos de criação, pensamento e culturas. Atualmente, é coordenadora do Programa de Formação Básica em Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes.

Sentados em suas cadeiras da sala-ateliê ou em ônibus de viagens, em vans, ônibus de transportes públicos, ou no sofá da sala de estar do fotógrafo José Albano, jovens das turmas de Desenho e de Fotografia do Programa de Formação Básica em Artes Visuais de 2022 da Escola Porto Iracema foram convidados a redesenhar mapas da cidade Fortaleza, e o caminhar se fez presente na relação de aprendizagem de cada experiência formativa.



Fig. 1. Registro da conversa entre a turma de Fotografia, Corpo e Intervenções Urbanas e o Fotógrafo José Albano, maio de 2022. Foto: Micaela Menezes.

Nesta breve reflexão, a partir de registros fotográficos, busco apresentar a proposta de formação básica em Artes Visuais e escrevo com o olhar de uma educadora – que na situação de coordenadora de linguagem na Escola – elaborou, acompanhou e viveu com as duas turmas a experiência de conhecer outros territórios.

O objetivo desse texto é assentar a memória, estabelecendo conexões entre duas caminhadas elaboradas em módulos de cada percurso e os processos de ensino e aprendizagem em Artes Visuais.

A FORMAÇÃO BÁSICA EM ARTES VISUAIS DA PORTO IRACEMA

Após dois anos de Escola fechada devido à pandemia, o retorno às aulas trazia alguma insegurança. Todos os protocolos possíveis e imaginados faziam parte de nosso cotidiano de reabertura. Era tudo bem novo para mim, recém-chegada de volta à Fortaleza, a cidade me parecia outra – como hoje é, ainda. Estamos falando do início de 2022 e da proposição do Percurso de Formação Básica em Artes Visuais da Porto Iracema, com turmas divididas nos percursos de Fotografia e Desenho.

Com o apoio da equipe de Formação Básica da Escola, apresentei dois percursos formativos que pensassem e problematizassem a cidade, as Fortalezas que nossas

estudantes traziam consigo. Dessa forma, foram ofertados os percursos *Desenho, Corpo e Aproximações Pictóricas e Fotografia, Corpo e Intervenções Urbanas*.

O objetivo era possibilitar às pessoas interessadas o maior número de experiências a partir do contato com linguagens como o desenho, a gravura, a colagem, na produção de Zines e na reprodução de *stencils* em experimentos com a cidade.

Ao longo dos percursos, fizemos dez saídas que envolveram visitas a ateliês de artistas visuais, exposições, saídas para colar lambes: tudo planejado de acordo com a proposição de cada artista-professor convidado.

Vale contextualizar que os percursos de Formação Básica da Escola Porto Iracema das Artes são compostos por módulos independentes, mas que guardam relação, especialmente na maneira de planejar suas atividades. Cabe às coordenações, portanto, sugerir à turma de artistas-professores diálogos e aproximações em seus modos de mediar as formações propostas.

Ao final dos Percursos Básicos, temos um novo espaço formativo e de criação chamado Preamar¹, um momento de maior intensidade das discussões e, no caso das Artes Visuais, as duas turmas se reúnem para pensar e propor alguma criação, que pode resultar em uma exposição. Esse modelo de formação acompanha – guardadas alterações de algum ano para o outro – os 10 anos de existência da Escola (2013/2023).

O percurso² teve início com o módulo Navegações Estéticas, com a grafiteira Carol Jaued (MG) que se dividiu entre as turmas de desenho e de fotografia. A proposta fundamental das Navegações Estéticas é de que as turmas tenham contato com algum artista e que possam abordar questões amplas, desde a criação até a sobrevivência no campo das Artes Visuais.

Na sequência, cada turma teve contato com discussões específicas a partir dos artista-mediadores, foram módulos fundamentais. Essa formação se alongou de abril até início de junho. Na sequência, planejei dois módulos, chamados de Transbordos. Conforme apresentado pelo material de divulgação dos percursos, esses dois módulos se “caracterizam por transbordarem lingua-

gens e experimentações”³, e se subdividem em *Literaturas Periféricas* ou *Intervenções e Invenções Urbanas*.

É proposta da formação básica em Artes Visuais ampliar o acesso das juventudes às políticas de formação em artes, a partir do contato com diversas experiências em criação, teóricas e práticas, na perspectiva do caráter de iniciação às Artes Visuais, que incluiria, nesse sentido, passear por linguagens como o desenho ou a fotografia, mas também a moda, escultura, poéticas contemporâneas e outras. Por isso, o desejo em borrar fronteiras e categorias trazido pelos módulos Transbordos, entendendo que a cada dia vive-se uma junção de técnicas e meios de criar.

A composição dos projetos pedagógicos inclui a diversidade de linguagens, manifestações, fazeres, artesanias, com o intuito de promover um terreno de onde se possa fazer escolhas, sem o caráter de comparação ou competição entre alunos. A ideia é que as juventudes escolham seus caminhos, estilos, jeitos de criar.

³ Material de divulgação do percurso fornecido pela Escola Porto Iracema das Artes.

Fig. 2. Turma de Desenho com Cecília Shiki e Sérgio Rocha em visita a comunidade Poço da Draga, dentro do projeto Rolê na P.I., junho de 2022.
Foto: Alan Sousa.



¹ Consultar o verbete Preamar no Glossário Portiano neste livro.

² Para 2022 foram ofertados 5 módulos de 21 horas.



Fig. 3. Treinando com stencil. Produção de lambes e stencil no módulo “Invenções e Intervenções urbanas” estudante em aula com Cecí Shiki, junho de 2022. Foto: Micaela Menezes.

Para este texto, trarei duas experiências de caminhadas propostas pelas artistas Priscila Smiths e Cecília Shiki. Busco apresentar ao que se refere a ideia de *caminhadas* e como estas ajudaram a compor a exposição *Vizinhanças*, criada coletivamente durante o Preamar.

As duas experiências – assim como as demais – ressoam em nossas trajetórias. Compreendo ambas como disparadores para sentirmos e para sermos cidades, traçar rotas em um mapa imaginário, composto por vivências que não são catalogáveis e que não poderiam ser traduzidos por qualquer um dos que viveram.

GRAFFITIS, LAMBES E ROLÊ NA P.I. Dentro da ideia dos Tranbordes, comentada anteriormente, as duas turmas dos Percursos Básicos de Artes Visuais deveriam optar (por meio de preenchimento de formulário virtual) qual seria o módulo que fariam como encerramento do Percurso, se o módulo *Literaturas Periféricas* com o filósofo e jornalista Rômulo Silva ou se

o módulo *Intervenções e Invenções Urbanas* com a artista visual e educadora Cecí Shiki.

No módulo *Invenções e Intervenções Urbanas*, as aulas aconteceram em formato de caminhadas por alguns pontos da cidade, convite feito por Cecí Shiki. Dessa forma, a artista elaborou uma sequência de derivas por comunidades, como foi no Poço da Draga, no bairro Serviluz e pelos arredores da Escola, em Fortaleza.

Esse módulo foi um convite a passear por territórios. Na ida ao Poço da Draga, a turma conheceu o projeto Rolê na P.I.⁴, na caminhada no bairro Serviluz visitaram o projeto de agrofloresta protagonizado pela comunidade e apresentado pelo artista e grafiteiro Spote – e, como encerramento do módulo, aconteceu uma terceira deriva pelos arredores da escola para colagens de lambes produzidos pelos estudantes.

De acordo com seu plano de aula:

Intervir e inventar com a cidade. O módulo propõe permear territórios e territorialidades sobre a ideia de comunidade e espaço público. Vamos acessar linguagens da arte urbana e suscitar experiências que disparem processos de criação pensando a in(ter)venção, a partir do caminhar.

Fez parte da metodologia da Cecí Shiki compor o módulo a partir de territórios próximos à Escola, que resistem à disputa imobiliária e à tentativa de apagamento histórico. Ela compôs esse momento convidando outras vozes para estabelecer relação de partilha: pessoas das próprias comunidades.

Sérgio Rocha foi uma das pessoas convidadas. Ele é artista, professor de francês e idealizador do projeto Rolê na P.I, que são caminhadas pelo território do Poço da Draga incluindo narrativas de pessoas da comunidade ao longo de uma visita mediativa.

A segunda caminhada foi a saída para o Serviluz, outra comunidade de relevo histórico na relação com o mar e que também partilha das dificuldades diante de interesses imobiliários e a falta de interesse do poder público. Lá, o Spote foi convidado para falar sobre a ex-

4 Mais informações sobre o projeto disponível em: <https://www.instagram.com/rolenapi2022/>



Fig. 4. Chegada à casa de Zé Albano, maio de 2022. Foto: Micaela Menezes.

periência da criação de uma horta comunitária, dentro do projeto de agroflorestas urbanas.

A terceira caminhada envolveu outra camada, a partir do contato com as histórias de vida de Sérgio (ou só Serginho, como o conhecemos) e Spote, imbricadas aos territórios de cada um. Cecí convidou os alunos a produzirem agora suas histórias para um terreno particular, do cotidiano: os arredores da escola.

Essa caminhada foi planejada de forma que os jovens fizessem *stencils* e lambes para colarem em uma rota desenhada no próprio caminhar. Dessa forma, a turma foi guiando e as espectadoras fomos eu, Cecí e Micaela – fotógrafa da escola que acompanhou essa ação. O ponto final dessa caminhada foi o antigo bar e espaço alternativo chamado Noturna, um nome que escutei bastante entre os corredores nas aulas da turma de desenho.

O noturna foi durante um tempo uma espécie de “sala de aula ampliada” para a turma de desenho. Acompanhei brevemente parte dos alunos publicarem em suas redes sociais os desenhos e murais que faziam ali. Desse modo, terminar a caminhada do módulo de Cecí no Noturna Bar foi, sem pretensão alguma, uma apresentação final de seus trabalhos desenvolvidos paralelamente às aulas na Escola.

FOTOGRAFIAS DO TEMPO, CONVERSAS COM CHUVA, NA CASA DE ZÉ ALBANO

José Albano, ou apenas Zé Albano, como é mais conhecido, é um artista da fotografia que tem recebido gerações de pessoas interessadas em conhecer seu trabalho e sua casa, que compõe uma comunidade Eco-Cultural no bairro da Sabiaguaba. Visitar esse espaço é acessar uma parte da história da Fotografia do Ceará e acompanhar um projeto de vida e de Arte que o Zé tem prazer de compartilhar em conversas ricas de referências vivas.

Nossa deriva pela floresta que costura essa habitação foi acompanhada de uma chuva fina, café e muitos registros. Fotografias da turma, da fotógrafa Micaela Menezes que acompanhou nossa caminhada, fotografias desse tempo sempre presente em nossas memórias, a humildade de um grande artista que nos recebeu em sua sala de estar.

O carinho com o qual a turma de alunos ouvia o Zé falar (Fig. 01) condiz com o desejo de se fazer fotografia – com a atenção de quem escuta algo ser narrado pela própria imagem enquanto ela se cria e é criada. A visita à casa-ateliê de José Albano, na Sabiaguaba, foi a convite da Artista visual, Fotógrafa, Roteirista e Realizadora Audiovisual, Priscila Smiths, no módulo “Modos de Ver a Fotografia”.

Para além das conversas sobre as viagens de Zé e suas fotografias, conhecer o espaço, o pequeno estúdio, fotogramas, observar as luzes que entram na casa, sua proposta de bioconstrução, e produzir fotografias lá foi um misto de experiências potentes nessa formação. Diferente das caminhadas urbanas, o que houve na casa do Zé foi conhecer um projeto de vida que equilibra arte e natureza.

A partir das duas experiências, podemos compreender que caminhadas nesse projeto de mediação proposto pelos Percursos são exercícios criativos. As caminhadas se desenvolvem no próprio caminhar, mas por meio também de derivas, no exercício de se deslocar sem rotas. Aqui, caminhadas são maneiras de criar outros mapas, através das histórias de vidas que encontramos em um caminho e a partir das memórias que se criam nesse percorrer.

Essa compreensão de caminhadas relaciona-se com o desenvolvimento do projeto de Formação que resultou no Preamar e, em consequência, na exposição *Vizinhanças*, que falaremos a seguir.

MEDIAÇÕES URBANAS E A EXPOSIÇÃO *VIZINHANÇAS*

O desejo de caminhar pela cidade, a partir de outras cidades trazidas por todos que compuseram os Percursos, jovens artistas, artistas-professores e artistas que nos acolheram em suas casas-ateliês, é um ressoar da minha pesquisa de doutorado, recém defendida⁵.

Na tese, a partir dos grafittis de dois coletivos de mulheres grafitteiras, compreendi como elaborar minhas próprias narrativas de formação em Artes Visuais. A partir dessas imagens, refiz mapas entre quatro cidades e comecei a desenhar estratégias para relacionar as experiências com os grafittis às maneiras de conhecer e experimentar as ruas.

O termo mediações urbanas é resultado da compreensão que fui sedimentando a partir das estratégias de mediação presente em meu cotidiano de educadora, essencialmente a partir dos museus em que trabalhei. Em adição às minhas experiências com cidades, e em contato com a criação de *stencil* em intervenções que produzi, compreendo as mediações urbanas como composições, formas de criar e contar histórias de maneiras diversas. O lambe e o graffiti produzidos pelas turmas com Ceci reforçam essa ideia.

A partir do conceito de mediações urbanas, encaro que cada pessoa presente pode “[...] compor um caminho que se orchestra com o tempo, que carrega cotidianos, costumes, lugares, memórias, afetos, histórias” (Moreira, 2021, p. 184)⁶. Assim, nas duas experiências, os jovens foram convidados a criar atalhos criativos a partir das histórias presentes em cada território, desenhando cada pessoa seus mapas, reescrevendo suas trajetórias.

5 MOREIRA, Antonia Camila Alves. Mediações urbanas em rotas autobiográficas: processos de formação em Artes a partir dos grafitti do Selo Coletivo (CE) e das Minas de Minas Crew (MG). 2021. 222 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

6 Ibidem, p. 184.

Nesse exercício, encaminhamos os pensamentos-produções para a criação de uma mostra, uma exposição. A exposição “*Vizinhanças*”⁷, foi uma mostra coletiva, pensada e produzida pela turma do Preamar.

Com o final dos percursos, as turmas de Desenho e Fotografia uniram-se em cerca de 30 pessoas e foram se reduzindo, pelo tempo e falta dele, pelos bloqueios tão comuns diante da criação em Arte, e tantos motivos que não entrariam em um texto, finalizamos o projeto do Preamar com a abertura de trabalhos de 22 jovens artistas.

A partir do apoio e mediação de outra equipe de artistas-professores⁸, o Preamar reforçou os desejos de pensar por meio de territórios, dessa vez, territórios de criação. Como em uma proposta expositiva, o objetivo de mostrar algo novamente me fez lembrar das mediações urbanas, pois “[...] mediação urbana assemelha-se ao hábito de mostrar a cidade a alguém que não a conhece, descortinar trajetos, paraísos, lugares que não estão no mapa⁹.

As cidades descortinadas pela turma de jovens artistas reuniram-se na Exposição “*Vizinhanças*” que traduziu um levante por habitar e criar espaços, por ocupar territórios. Cada pessoa participante construiu seu processo de criação, encadeando experiências de todo o percurso, vivências mediadas por cada artista formador. Cada um construiu seu argumento de criação em adição ao da Exposição, como se pode compreender no texto-argumento escrito pela jovem Gi Monteiro, artista e historiadora:

O título se refere à construção do nosso fazer artístico, modulado a partir da série de experiências vividas, durante o percurso de formação em artes visuais. *Vizinhanças* remete ao conjunto de casas que compõem e preenchem coletivamente um espaço, o que é possível associar aos nossos fazeres, práticas e interesses temáticos nessa chave. A ideia

7 A exposição foi aberta no dia 02 de fevereiro e permaneceu aberta até 30 de junho de 2023. Uma exposição coletiva que reuniu obras na Galeria Leonilson e demais espaços de convivência da Escola. Tivemos cerca de 534 visitas espontâneas durante esse período.

8 Tivemos uma equipe formada por Alexandre Américo (RN), Ingra Rabelo (CE), Alice Lara (DF) e Marquinhos Abu (CE).

9 MOREIRA, p. 184.

de artistas enquanto casas é parte da relação de constante construção de seus saberes e fazeres em paralelo com as experiências de outras artistas, estabelecendo assim as vizinhanças entre artistas como alianças. Desse modo, as vizinhanças nesse percurso seguem o fluxo das águas mais intensas de maré cheia (preamar), não apontando pontos de chegada, mas sim convulsões para novas caminhos a serem espiralados¹⁰.

Acompanhar todo esse processo de formação com a turma de artes visuais de 2022 foi um reforço de convicções no terreno do ensino de artes, uma combinação equilibrada de teoria e prática, desenvolvida em coletivo.

Nesse ver de perto consegui elaborar aproximações, rascunhar metodologias, entendendo a partir da exposição como as caminhadas ressoam nas obras produzidas pela turma.

Neste breve relato, apresentei o percurso de formação básica em Artes Visuais, reconhecendo como as experiências com caminhadas, que aconteceram ao longo do percurso, construíram a exposição ao final de toda a formação.

A partir desse conjunto de experiências, desejo que sejamos boas vizinhanças, de vida, arte, pesquisa, educação, sem que haja tanta diferença entre todas essas categorias, num convite à criação de mapas, como modo de conhecer e se reconhecer, em conexão e diálogo e entre comunidades, terrenos e territórios.

¹⁰ Texto de parede Exposição Vizinhanças, 2023.

Trajétoe e Afetação

trajetórias
de
afetação

ALYSSON AMÂNCIO, UM CORPO EM MOVIMENTO MOVE O MUNDO

Na cidade de Juazeiro do Norte, quando as lapinhas, os reisados e as danças cabaçais emergiam nas ruas da cidade, um menino olhava encantado para aquela movimentação. Nos anos 80, com a influência da televisão, a chegada dos videoclipes e o programa da Xuxa dialogavam com o imaginário de Alysson Amâncio. A cultura, vista na rua e televisionada, eram sinais constantes de uma vocação que pulsava em Amâncio: um corpo em movimento era capaz de mover o mundo. Assim, a dança parecia não só uma opção, mas um destino.

O entra e sai de artistas dentro da casa dos pais, com quem morou junto aos cinco irmãos, criava um cenário propício para tomar gosto pela criação artística. Mas, de início, o bailarino não obedeceu os sinais que pareciam pipocar a todo instante, dentro e fora de casa. Na juventude, quando chegou a hora de escolher o curso superior, optou por fazer Administração em Fortaleza. Não demorou muito a perceber que aquela carreira não era para ele. Insatisfeito, migrou para o Jornalismo, na esperança de encontrar um punhado da arte que tanto respirou na infância e na adolescência. Em menos de um ano, desistiu e, finalmente, abraçou o curso de Dança. Fez parte da primeira turma de dança da Universidade Federal do Ceará (UFC), e logo em seguida mudou-se para o Rio de Janeiro (RJ), para realizar uma licenciatura.

Em terras cariocas, em uma época que a Prefeitura do Rio mantinha subvenções com as principais companhias de dança atuantes na cidade, Amâncio começou a conhecer mais gente que fazia da dança um ofício, legado e missão. Quando foi convidado pela Esther Weitz-



Foto: Fábio Brazil

man para fazer parte da sua companhia, e experienciar dançar dentro e fora do país, o homem que havia saído do Juazeiro para estrelar grandes espetáculos também percebeu que poderia fazer da Dança a sua profissão.

De volta ao Ceará, desembarcou em Juazeiro para criar a sua própria companhia: a Alysson Amâncio Companhia de Dança, em 2006, e a Associação Dança Cariri, de fomento à dança. “Eu voltei com a expectativa de criar um grupo que tivesse as minhas características e o meu olhar para dança. Isso tinha a ver com as experiências que tive, com os artistas que conheci, com a minha região e com a minha ancestralidade”, explica. De lá para cá, não parou mais: “Todos os anos a gente produz espetáculos de dança contemporânea. São mais de 16 anos de história”, conta.

O retorno às origens coincidiu com um momento particular para a cultura brasileira. Em 2006, quando o Ministério da Cultura vivia um momento de descentralização dos recursos culturais para as regiões nordesti-

nas, Amâncio foi contemplado com a Lei de Incentivo às Artes. “Essa conquista foi muito importante porque fez com que a companhia já nascesse com os bailarinos ganhando seus cachês, com a verba pro figurino e também com que a gente entrasse de cabeça num projeto profissional”, lembra. “Essas políticas públicas são fundamentais para que o trabalho artístico possa ser desenvolvido no Brasil. Política pública cultural serve para isso, para que os artistas possam viver dignamente do seu talento”, frisa o bailarino.

A chegada de Amâncio à Porto Iracema aconteceu em 2021, por meio do Laboratório de Criação em Dança, com o projeto “O Cheiro da Lycra”. Durante sete meses, no formato remoto, o projeto debruçou-se sobre os próprios desconfortos do artista e fala muito sobre sua trajetória: como ele, um homem gay e preto, nascido no interior do Ceará, rompe com as expectativas da cis heteronormatividade, através da dança. “Esse trabalho surge e se desenvolve em questões muito profundas para mim. Com ele, continuei me desenvolvendo como artista, aos 44 anos, enquanto a dança é um processo ligado ao corpo jovem”, reflete. “Eu me senti começando uma nova fase e sinto que ele me deixa mais potente”.

Hoje, a dança faz com que Amâncio possa atuar em muitas frentes além do palco. Após a licenciatura, o bailarino começou a lecionar as disciplinas práticas de corpo na Universidade Regional do Cariri (URCA). A docência lhe fez querer entender mais sobre o que ele fazia na prática e, por isso, decidiu ingressar no mestrado em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Na sequência, concluiu o doutorado em Artes na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, ele é um dos diretores da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) e é autor de seis livros, em que reflete sobre a dança e seus processos criativos no Brasil.

A experiência com a Porto, marcada por um período tenso por conta da pandemia, lhe abriu inspiração para

“Essas políticas públicas são fundamentais para que o trabalho artístico possa ser desenvolvido no Brasil. Política pública cultural serve para isso, para que os artistas possam viver dignamente do seu talento”

pensar questões mais complexas sobre o envelhecimento do corpo que se movimenta enquanto arte. A sua pesquisa no Laboratório, “O Cheiro da Lycra”, lhe abriu portas para ministrar oficinas e a inspiração para a escrita de um artigo científico que deve ser apresentado no Congresso da ANDA, da qual é diretor. “Essa experiência vivida na Porto continua ganhando fôlego, mesmo após o seu encerramento”, analisa o artista. “Ela se desdobra no campo artístico, com os espetáculos; no campo formativo, nas cidades em que ministro oficina; e agora, em um campo epistemológico, virando ciência”.

A cada novo formato que “O Cheiro de Lycra” se transforma e amadurece, o artista percebe que a experiência na Porto lhe proporcionou bem mais do que o processo formativo e profissional. Durante a experiência vivida nos sete meses na instituição, encontrou entre os novos amigos aquilo que chama de “positividade dentro de uma micropolítica”: “Aqui, acabei construindo afetos e desenvolvendo muitas outras possibilidades de existir, resistir e enfrentar”, finaliza.

CHARLES LESSA,

NA AQUARELA DO JUAZEIRO

Na infância, Charles Lessa não foi uma criança enérgica. O menino, que não era de correr, mas se pendurava nas árvores da periferia do Crato, por vezes preferia brincar de escola e fazer bolo de terra no quintal. Quanto mais crescia, mais se entendia dentro de atividades solitárias: passava horas recortando gravuras, desenhando nos papéis e dando vida às figuras que só existiam na sua imaginação. As brincadeiras davam pistas da vocação: Lessa tinha alma de artista.

Filho de uma professora mãe solo, o início de um novo ano letivo significava ter a casa repleta de material escolar destinado a virar decoração infantil. Vendo a habilidade do menino com os pincéis, a mãe começou a pedir que ele fizesse desenhos elaborados. As duas irmãs, mais velhas, também se envolviam nas pinturas e recortes feitos nas peças artísticas que tinham como público as crianças matriculadas na rede municipal de ensino. Não demorou para que as gravuras do pequeno artista fizessem sucesso e, logo menos, outras professoras também começaram a contratar as artes do menino. “Acho que ali começaram meus primeiros freelas”, brinca.

Das tardes rabiscando sozinho até os recortes do ABC, Lessa entendeu que a arte poderia ser um caminho a seguir. Ingressou na Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Regional do Cariri (Urca), e também no curso de Designer de Produto, pela Universidade Federal do Crato (UFCA) – concluiu a primeira, mas só foi até o primeiro período da segunda. Dentro das discussões universitárias, entre as duas graduações, o jovem foi criando aquilo que chama de “autoestima artística”. “Minha relação com a arte é muito ligada às duas formações que acabei vivendo na universidade. Eu vivia de



Foto: Té Pinheiro.

uma arte, sabia onde que ela existia, mas a minha noção para compreendê-la veio da academia, com os estudos e os professores artistas”, explica.

O currículo de artista de Lessa começa em 2015, na chamada coletiva de artistas “Juazeiro Juazeiros”, em Juazeiro do Norte, promovida pelo Sesc. Um marco muito importante aconteceria dois anos depois, quando participou da primeira edição do Festival Concreto, em Fortaleza. Em 2017, no Concreto, os trabalhos experimentais que fazia nas paredes dos quartos e salas dos amigos ganharam as paredes das ruas. Inscrito como artista e fazendo dos muros da capital suas telas, Lessa teve um estalo: “Comecei a me perceber como artista e enxergar as diversas possibilidades que eu teria a par-

“Eu venho de um lugar de desprivilégio de tudo, virar para a sociedade como artista nem sempre é visto como algo de bons olhos”

tir dali”, relembra. “Me interessei por esse lugar da arte urbana e percebi o impacto que uma arte muralista poderia causar”.

Passado o Festival e se entendendo enquanto profissional de artes visuais, a atuação de Lessa acontece majoritariamente em ateliês formados por artistas independentes. Ele, que nunca viveu experiências com carteira assinada, tampouco chegou a trabalhar com algo que não fosse arte, relaciona sua produção com a sua própria existência. “A experiência de viver 100% da arte me proporcionou viver momentos parecidos com a estabilidade, misturados a caldos de instabilidade, e assim vou indo”, analisa. “Eu venho de um lugar de desprivilégio de tudo, virar para a sociedade como artista nem sempre é visto como algo de bons olhos”.

Foi também na universidade que teve muito interesse em visitar Fortaleza, em busca de exposições e todos os espaços onde pudesse respirar arte. Entre as idas à capital, descobriu a Porto Iracema das Artes. Por meio das redes sociais, em 2019, ficou sabendo de uma seleção do Laboratório de Criação em Artes Visuais. Aqueles que eram de cidades do interior, como ele, conseguiram suporte para hospedagem e transporte. “Foi muito interessante esse processo de poder vir tantas vezes à capital, de uma forma tão intensa, aprender tanta coisa com muitos artistas brasileiros”, relembra.

No ano seguinte, foi realizada uma seleção interna com os alunos selecionados para que iniciassem as etapas de bolsas com tutorias. O processo acabou sendo prorrogado por conta da pandemia, mas não deixou de acontecer. Virtualmente, no final de 2020, o projeto “Na Barriga do Monstro”, que investiga as referências estéticas de programas televisivos infantis dos anos 2000 a partir das vivências de crianças periféricas LGBTQs, foi desenvolvido na edição 2020-21 do Laboratório de Artes Visuais. Foram mais sete meses vinculados à Escola, ressignificando, por meio das gravuras, o modelo de educação e produtos direcionados ao público infantil. Nesta etapa, Lessa contou com a tutoria do artista maranhense Elton Panamby e colaboração de Vita da Silva.

A história de Lessa com a Porto Iracema não parou por aí. Quando o projeto “Na Barriga do Monstro” encerrou, o artista foi convidado, ainda no modelo online, para ser educador e ministrar uma oficina de pintura e gravura. “Funcionou muito bem e terminamos com uma publicação coletiva, disponível virtualmente no site da Porto”. Essa relação com os estudantes foi essencial para garantir fôlego para uma segunda experiência como formador, já presencial, em Juazeiro de Norte, também pela Escola, através do projeto *aBarca*. “Foi muito bom encontrar os alunos. Claro que tivemos limitações, mas no final vi que a experiência deu certo, porque enxerguei de perto os jovens visualizando seus futuros com a arte”. Em setembro, a mesma oficina será oferecida no Crato, no Centro Cultural Cariri, a cidade de onde saiu para ser artista. “Entreí como um jovem sonhador, virei artista e agora sou formador”.

Ter persistido e resistido no espaço artístico lhe colocou de perto com o dilema da máxima de trabalhar com o que ama: “todo trabalho passa por um lugar de angústia. Às vezes penso em usar minha formação universitária para mudar de carreira, fazer um concurso público, mas não consigo. Eu me vejo criando. Esse é meu lugar”, reflete. E, para isso, o apoio das políticas públicas culturais foi fundamental: “Esses últimos anos com a Escola me proporcionaram viver muitas experiências e conhecer a Escola de perto”, destaca o artista. Agora, Lessa sonha que uma próxima geração de jovens artistas possa viver, sem precisar sair de suas cidades, aquilo que ele experimentou. “Se um dia isso acontecer, e a gente tiver uma espécie de sede da Escola aqui, vamos conseguir atrair muitos outros projetos e artistas. E, com certeza, realizar muitos outros sonhos”.

143 | TRAJETÓRIAS DE AFETAÇÃO

LUIZA NOBEL,

RAIZ, SOM, RÉGUA E COMPASSO

Quando criança, o palco era a calçada da casa onde morava no bairro Jardim América, em Fortaleza. Ser artista é dar vazão às suas urgências desde que nasce, e Luiza Nobel sempre teve a arte pulsando em suas veias. Múltipla, singular e autêntica, hoje com 29 anos, a artista tem uma história de vida onde a música, a palavra e a cultura são indissociáveis.

“Sempre gostei de muitos sons, tenho uma tia que sempre ouviu muita música e eu cresci ouvindo histórias de como minha mãe costumava dançar”, conta. Ainda assim, a arte nunca foi colocada como uma possibilidade de trabalho e de se levar a vida. A primeira vez em que assistiu um espetáculo foi aos 10 anos, no Teatro José de Alencar, era a apresentação de uma orquestra. A Luiza daquela época não poderia imaginar que estaria voltando àquele mesmo Teatro, anos depois, enquanto artista.

Sua infância em um colégio particular de seu bairro foi permeada por preconceitos. “Eu me sentia diferente, sentia que era tratada diferente, mas não sabia que era por ser uma mulher preta. Sofri bullying por ser gorda e por estar me descobrindo pertencente à comunidade LGBTQIAPN+.” Além disso, sentia que seu aprendizado e intelectualidade eram sempre subestimados. “Eu demorei para conseguir construir minha autoestima”, conta Luiza.

Mas foi na mesma escola onde se apresentou pela primeira vez, quando um dos funcionários, um homem preto, a percebeu enquanto cantora e a convidou para se apresentar na abertura da Feira Cultural. Aos 15 anos, “nunca tinha me sentido tão nervosa na vida e ao mes-

mo tempo tão realizada. Não sabia como me sentir mais feliz do que naquele momento.” E assim a faísca se alastrou e a chama da arte nunca mais cessou de arder.

Enquanto esteve na escola, ingressou no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. No ano seguinte, ainda com 16 anos, conseguiu seu primeiro emprego como cantora em uma quadrilha junina. Sua trajetória é assim: mescla o popular e o erudito, o clássico e o moderno. “Meu som é isso, tem raiz na música brasileira, na música regional e na música negra”, diz Luiza.

O primeiro show autoral da artista aconteceu no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, quando, aos 17 anos, produziu o espetáculo, convidou as pessoas e ela própria vendeu os ingressos para a apresentação. Tudo isso em um espaço onde, por meio de políticas públicas culturais, não precisou arcar com custos de aluguel e pôde se apresentar de forma gratuita. “Sem as políticas públicas teria sido quase impossível eu me formar enquanto artista e também intelectualmente”.

Enquanto artista, Luiza tem referências que vão se acumulando ao longo da trajetória, permitindo que sua interpretação ganhe a altivez de quem sabe o que quer e faz o que gosta. “Quando saí da escola, eu ainda não sabia se essa seria minha carreira ou se eu seria reconhecida, porque você acaba se colocando no mercado como intérprete”, ainda que nunca tenha deixado de lado seus projetos autorais. Mantendo-os sempre em paralelo aos seus trabalhos, Luiza buscou desde cedo aprender como viver de música, ao invés de simplesmente como fazer *hits*.

A Escola Porto Iracema das Artes é uma peça importante na trajetória da artista. Tendo participado de diversos percursos, laboratórios e oficinas, Luiza lançou o primeiro single de sua carreira durante seu processo no Laboratório de Música da Porto Iracema, sob a tutoria da artista e compositora carioca Mahmundi. A música “Estamos Bem” foi lançada durante a pandemia e fala sobre tempos difíceis e afetos, adquirindo um sentido ainda mais forte ao nos alertar de que “lidamos com o pior e damos o nosso melhor”.

“Sem as políticas públicas teria sido quase impossível eu me formar enquanto artista e também intelectualmente”



Foto: Té Pinheiro.

Também foi na Porto Iracema que Luiza pôde estar cercada de pessoas que, como ela, viam na arte uma forma de compreender e levar a vida profissional. “Tive professores que me ensinaram a pensar de uma maneira tão livre que me faziam acreditar que tudo era possível, estar próximo de pessoas que fazem a mesma coisa que você é muito bom”. O Theatro José de Alencar também foi outra instituição que contribuiu para a formação da artista. Lá, Luiza fez o Curso de Princípios Básicos de Teatro (CPBT) e trouxe o poder da palavra para suas interpretações. “Eu canto e componho porque eu gosto da palavra, tudo o que eu faço, o que me interessa, a palavra tem que estar em destaque”, conta.

Em quase 15 anos de carreira artística, Luiza passou por diversos coletivos de mulheres, onde teve vivências que a enriqueceram profundamente. Por meio de sua música e interpretações, ela convida o público “a uma reflexão sobre ancestralidade”, enquanto também faz uma denúncia para que “a branquitude reveja processos e perceba que ainda é preciso estabelecer uma equidade na sociedade”.

A arte a permitiu viver toda a estranheza pela qual era julgada de uma maneira livre, e é isso que ela busca transmitir. O projeto mais recente de Luiza é o Preta Punk, um processo autoral em que a artista irá buscar, através de um financiamento coletivo, lançar um álbum de música contemporânea cearense. “Me senti acolhida e respeitada na Porto, agora sou uma mulher mais certa e segura de meus conhecimentos” – é assim que Luiza define sua trajetória após a passagem por esta casa de formação de artistas.

“Tive professores que me ensinaram a pensar de uma maneira tão livre que me faziam acreditar que tudo era possível”

RAFAEL SEMINO, O TEMPO É ARTE

Bolo de chocolate e novelas à tarde. São essas as duas lembranças mais frequentes da infância para Rafael Semino, que morava com a avó Maria Lodia no bairro Vicente Pinzón, em Fortaleza. Hoje, com 26 anos, Rafael lembra que, quando criança, gostava de confundir de propósito para a avó os personagens das seguidas novelas que assistia na companhia dela – sem fazer ideia alguma da proporção que a arte dramática teria para ele anos depois.

“Eu era um jovem sem muitas perspectivas, não tinha grandes sonhos, não enxergava as cores do mundo”, é o que diz Rafael. Mas o menino sempre traçou formas para lidar com esse mesmo mundo. “Eu fui criado pela minha avó, ela me contava muitas histórias, principalmente do interior, ela era de Pindoretama. Peguei gosto pela oralidade, mas, quando eu era pequeno, gaguejava muito, criei uma estratégia: abrir bem a boca e articular. Nunca fui uma pessoa parada”.

Dentre outras coisas, o artista lembra do vestibular feito “a passeio”. Em 2014, Semino ingressou no curso de Publicidade e Propaganda. “Decidi cursar porque uns amigos também entraram, aí fui nessa. Eu não tava nem muito afim”, conta. Pela falta de interesse na proposta do curso, passou apenas algumas semanas matriculado. Após a partida da avó, em 2013, precisou encontrar novas formas para lidar com o mundo.

Em 2015, viu na arte um caminho, quando assistiu uma peça teatral pela primeira vez. Passeando pelo Centro de Arte e Cultura Dragão do Mar, “Vagabundos”, de Andreia Pires, estava em cartaz. “Chamei meus amigos e fomos assistir à peça. Foi do nada”, conta. Naquela noite de domingo, o então estudante de publicidade tomou



Foto: Michaela Menezes.

consciência do que as artes cênicas já representavam e do que ainda podiam representar em sua vida. Saiu da peça extasiado e perguntou a um segurança do local: “ei, moço, onde que tem aula de teatro por aqui?”. O segurança sinalizou que ali no prédio ao lado, na Escola Porto Iracema das Artes, ele encontraria o que procurava. “Aquele dia foi um divisor de águas na minha vida”, revela.

Na segunda-feira pela manhã, o primeiro compromisso de Rafael foi ir à Porto Iracema em busca de informações sobre o curso. Após o trajeto de ônibus, descobriu que o processo seletivo para a turma de Formação Básica em Artes Cênicas iniciava em 20 dias. Aproveitou esse tempo para refletir sobre o que realmente queria. “Quando você é jovem da periferia, você não tem tempo para perder. Então eu pensei: se eu realmente quero fazer isso, eu tenho que traçar um plano, tenho que ter

estratégia”, lembra. “Será que eu quero mesmo fazer esse curso?”, “qual vai ser a minha estratégia?”, “de que forma isso vai mudar a minha vida?”, eram alguns dos questionamentos que passavam à cabeça do artista.

“Antes disso, fazer teatro nunca foi uma opção, nunca nem imaginei”, revela. Rafael se inscreveu na seleção para a turma da Formação Básica em Artes Cênicas. Dias depois da sua primeira ida à Porto, Rafael estava lá de novo. Dessa vez, para realizar a entrevista da seleção. “Tinha muita gente, eram 25 vagas, mas eu só precisava de uma. Nem lembro o que eu falei, só lembro que chorei durante a entrevista. Eu estava apostando todas as minhas fichas naquilo, queria muito. Se fosse em uma escola privada, eu não teria condições de realizar esse curso, que tinha se tornado o meu sonho”.

Em 2015, Rafael Semino esteve quase que diariamente na Escola, realizando o curso de Formação Básica em Artes Cênicas. As políticas públicas, já decisivas na vida do estudante, ocuparam um espaço cada vez mais protagonista para ele. “Me tornei artista e conheci a arte através das políticas públicas de cultura. Foram e são determinantes para mim. Se eu não tivesse sequer conhecido ou conseguido uma vaga no curso, eu não estaria onde estou”, comenta.

Hoje, Semino é licenciado em Teatro pelo Instituto Federal do Ceará (IFCE), curso que iniciou no segundo semestre de 2015, e mestrando em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Em 2018, realizou um intercâmbio voluntário em Angola, ensinando artes e teatro para adolescentes; no mesmo ano, participou de iniciativas sociais em São Paulo e também ministrou aulas das mesmas áreas em escolas de Fortaleza.

Se é verdade que o bom filho à casa torna, na Porto, Rafael prova que não só volta como escolhe permanecer. Enxergou as cores do mundo, saiu para vê-lo, mas sempre tendo a Porto como, de fato, um porto onde sempre pôde voltar – e o tempo que temia ser perdido, na verdade, lhe auxiliou a lidar com o mundo e com o próprio tempo. “Foi depois da Porto que as coisas começaram a acontecer, tudo começou a ter outro sentido pra mim. Agora eu sou uma pessoa mais madura, com mais von-

“Se fosse uma escola privada, eu não teria condições”

tade de aprender, de viajar mais para poder sempre voltar. Eu entendi que só faz sentido se a gente volta para potencializar a nossa quebrada”, conclui.

Não à toa, em 2022, com o projeto “Criação em Tempo Espiral”, participou da 10ª edição dos Laboratórios de Criação em Teatro, junto com o Coletivo Farol Novo, que fundou junto a outros profissionais do Vicente Pinzón. Em 2023, “Pistas para enganar o tempo”, projeto em parceria com Moisés Filipe Carvalho, foi vencedor do Prêmio Amarrações Estéticas, também da Porto Iracema, recebendo apoio financeiro de R\$ 30 mil para execução e desenvolvimento do espetáculo. Além disso, voltou à sala de aula da turma de Formação Básica em Artes Cênicas, a mesma que esteve como estudante nove anos atrás, mas, dessa vez, enquanto professor.

WYLLIANA NASCIMENTO, POR UM SER POSSÍVEL

Filha de mãe costureira operária e pai vendedor autônomo, Wylliana Nascimento, nascida e crescida em Juazeiro do Norte, diz que cresceu com um “sentimento de inconformismo num contexto de limitações”. Mas cresceu, também, cercada de cores e cenas que já davam filme – no bairro João Cabral, ainda menina, via os espetáculos proporcionados pelos grupos de reisado, bamacarteiros e outras manifestações da cultura popular pulsante na região. Teve oportunidade de ir ao cinema uma única vez quando criança e a forma mais eficaz que o audiovisual chegava para ela era através de filmes transmitidos na Sessão da Tarde, programação da Rede Globo.

“Minha mãe, apesar de não ter terminado o ensino fundamental, acreditava nos estudos como uma possibilidade da gente viver uma outra coisa que não aquilo que estava posto”. Pela falta de acesso, a paixão pelo audiovisual lhe chegou já na maioridade. Em 2017, Wylliana ingressou no curso de Administração Pública na Universidade Federal do Cariri (UFCA) através da Lei de Cotas. “É um curso bem tradicional, conservador, na minha perspectiva, bem normativo. Havia um desejo, que eu não percebia ainda, de algo que me desse prazer”, lembra.

Com a falta de algo que pudesse fazer por deleite, Wylliana decidiu cursar a disciplina optativa de Cinema Brasileiro. “Me deparei com um repertório de filmes brasileiros que eu não conhecia e que eram muito encantadores. Ver o cinema feito por nossas mãos, as pessoas com quem eu me identificava, que eu me via no sotaque, no corpo, na

“Não sei o que seria de mim, da minha condição hoje se não tivesse me aproximado do cinema”

região, no contexto, isso me encantou. Cresci vendo filmes totalmente distantes do lugar de onde eu vinha, eu não tinha noção do cinema brasileiro”, comenta.

Em especial, um dos filmes nacionais que teve acesso lhe tocou: a produção cearense *Pacarrete* (2019), de Allan Deberton. Ao assistir à obra, a estudante escreveu uma resenha sobre e foi convidada pelo professor Rodrigo Capistrano, da UFCA, para publicá-la numa revista de cinema.

Foi também através da disciplina de Cinema Brasileiro que descobriu a Porto Iracema das Artes. Vivendo a 500 km de Fortaleza, onde está localizada a Escola, ingressou na Formação Básica em Audiovisual, em 2021, pouco depois de o mesmo professor lhe sugerir realizar a inscrição. Durante a pandemia, com o isolamento social, a Porto concebeu uma versão do Programa de Formação Básica no formato remoto, alcançando jovens de dezenas de cidades do Ceará – uma dessas vagas era a de Wylliana.

Durante as aulas na Porto, as portas no audiovisual começaram a se abrir. Capistrano, o professor que a incentivou a ingressar no curso da Escola, comentou que o assistente de som da produção precisava de alguém para o auxiliar mas que, por falta de verba, não iam ter como pagar um técnico da área. “Me leva”, disse ela. “Eu estava brincando, mas falando a verdade também”. A convite do docente, participou da produção à época e, desde então, trabalha com som no mercado audiovisual.

“Não sei o que seria de mim, da minha condição hoje se não tivesse me aproximado do cinema”, reflete. Ao mesmo tempo, afirma que não escolheu trabalhar na área. “Decisão é uma palavra difícil de lidar. Decisão é quando a gente tem um leque de opções e pode escolher. Eu não decidi, ainda que eu goste de fazer o que faço. Tem uma questão de sobrevivência que se impõe. A gente vive num contexto político e social em que sonhar não é suficiente”. Antes de ingressar no mercado audiovisual, a estudante trabalhava no setor administrativo de uma empresa ligada ao agronegócio.

Durante o período de realização do *Preamar*, quando os estudantes se reúnem para realizar um primeiro

“Depois disso eu entendi o que era cinema na prática. Aprendi sobre o que cada pessoa em um set fazia e como fazia um filme na prática”

“Muitas vezes é preciso sair de onde estamos para poder ter acesso às políticas formativas, é estar nesse lugar de angústia por viver da arte”

curta-metragem, Wylliana foi uma das alunas a receber o auxílio financeiro para ir à Fortaleza, participando como técnica de som em dois dos curtas feitos pela turma. Após a experiência no Programa de Formação Básica em Audiovisual, em 2022, ela voltou à Escola para participar do Laboratório de Cinema desenvolvendo o roteiro do projeto “Barbarize-se!”, em parceria com Tiago Manguebixa, longa-metragem de ficção sobre uma bixa-preta performer que, após um boicote no Festival de Cultura local na cidade de Barbalha, no Ceará, decide afrontar o conservadorismo da cidade criando um festival clandestino. “Depois disso eu entendi o que era cinema na prática. Aprendi sobre o que cada pessoa em um set fazia e como fazia um filme na prática”, relembra. “Me sinto mais madura e me sinto mais atenta no set”. Na Porto, ainda participou dos filmes “Ofereçam Seus Corações” e “Casa dos Espelhos” como técnica de som direto. Quando fala sobre o que aprendeu, a cineasta lembra o poema Cântico Negro, de José Régio, pseudônimo de José Maria dos Reis Pereira.

Nos últimos meses, somada às experiências na Porto, a jovem esteve envolvida em projetos como os filmes “Vale dos Dinossauros”, o documentário “Verbo Ser” e a produção de uma série a que tem se dedicado, chamada “Ah! Quer saber?!”. E também voltou à Escola para ensinar o que aprendeu, dando aulas no módulo de Sonoridades do programa aBarca, no Crato. Recentemente, seu projeto “Cariri Sonoro”, que visa à formação e pesquisa em som na região, foi aprovado pela Lei Aldir Blanc.

Olhar para tudo que aprendeu é, também, dar um mergulho sobre aquilo que não teve na infância. “Eu acessei muito pouco de políticas culturais quando criança e isso também se repetiu na adolescência e na fase adulta”, reflete. “Muitas vezes é preciso sair de onde estamos para poder ter acesso às políticas formativas, é estar nesse lugar de angústia por viver da arte”, comple-



Foto: Michaela Menezes.

menta, se referindo à descentralização das políticas públicas culturais, seja para a sociedade ou para os artistas. Bem longe de estar satisfeita, Wyllana ainda pretende se arriscar em muitas outras aventuras. “Tenho vontade de aprender a tocar um instrumento, fazer aula de dança, de teatro”, declara. Mas, para isso, uma questão é vital: “É preciso que a gente tenha opções para decidir”.

Formação em diálogos

A IMPORTÂNCIA DO SENSÍVEL

Transcrição e edição da participação da autora na roda de conversa “Arte como invenção, afirmação, cuidado de si e do mundo – formação e questões urgentes”, em julho de 2020, *live* integrante do ciclo *Poéticas da Coexistência*, realizado pela Escola Porto Iracema das Artes para mobilizar reflexões em torno do papel e atuação da Escola e demais instituições de educação, arte e cultura, durante o período pandêmico.

Renata Bittencourt

Gestora cultural e historiadora da arte, investiga a representação do negro nas artes. Responsável pela área de Educação do Instituto Moreira Salles (IMS).

Nesses tempos em que estamos vivendo, tem sido um alento poder ter encontros tão ricos como este e semear reflexões que nos ajudem a pensar sobre o presente, mas também sobre possíveis futuros. Penso mesmo sobre as questões de alteridade e como estão intimamente relacionadas ao corpo. Corpo que nós temos tentado manter em casa, a salvo. Para que esse mini, micro – minúsculo, danado, terrível, poderoso – corpinho-vírus não venha nos habitar. Vejo nas redes sociais as pessoas em suas casas produzindo receitas de pão que parecem retiradas de alguma habitação egípcia, etrusca, suméria, grega, palestina, 2000 anos antes, para alimentar justamente o corpo castigado. Castigado, na melhor das hipóteses, pela quarentena. Vejo familiares improvisando atividades esportivas para os corpos infantis que precisam gas-

tar sua energia, vejo mulheres fazendo alongamentos, yoga. Vejo as dinâmicas se modificando nesse período. Uma festa, o banal dos corpos juntos, dançando, transpirando e vibrando, dinamizados por ritmos, obedecendo a pulsação uníssona musical: não pode. Os corpos, hoje, neste contexto, são fonte de perigo. Devem permanecer afastados. Então, os corpos de um mesmo clã, de uma mesma família, são aqueles que acabam agrupados e destinados a ficar guardados juntos em apartamentos ou casas, numa mesma residência.

Cada qual com os seus, essas pequenas piscinas, pequenos amontoados de material genético similar, em muitos dos casos, a fim de nessas pequenas fortalezas temporárias, de núcleos familiares, buscar a sensação de estar a salvo. E essa sequer é a realidade em toda a parte. A quarentena, obviamente, evidenciou a dificuldade de autopreservação das famílias, imposta pelas dificuldades, pelas diferenças, na verdade, pelas desigualdades sociais e econômicas – e não é culpa propriamente do vírus, pois os corpos-virais não fazem distinção entre os organismos que moram em palácios e aqueles que habitam as moradias mais precárias. Ele vê corpos, apenas, com cores de pele indistintas. Tampouco vê classe social. Corpos, apenas. Aliás, no Brasil, os focos primários de infecção, de contaminação foram indivíduos das classes mais altas. Em seguida, o que vimos foi a grande comoção quando os corpos festivos do Leblon ocuparam, de maneira aglomerada, as ruas e bares daquele bairro. E já não vemos quase nenhuma comoção quando outros transitam pelas vielas das favelas de São Paulo ou ruas comerciais de comércio popular em outras capitais do país, como Fortaleza. Enquanto isso, outras pautas que distinguem corpos também nos afetam recentemente de modo muito impactante, em que um pé amassa o pescoço – um era marrom escuro; o outro, bege, pouco rosado, talvez. Daí, corpos de muitas cores ocuparam as ruas em muitas partes do globo. Foram às ruas com a mensagem de que não é possível que atos frequentes como esses sigam ocorrendo pelo planeta. A mensagem era também que corpos diferentes são iguais e que é preciso, de uma vez por todas, compreender isso e compreender agora: não depois, mas já.

Os corpos têm ocupado nosso campo de visão e de compreensão, de atenção, ao menos recentemente e de

muitas maneiras. Porém, essa doença, essa pandemia nos trancafia e nos lembra que o corpo é a casa. Ela nos faz voltar para nós. Faz-nos voltar para o mundo interior. Somos subjetividade, somos criatividade, somos consciência. E quem ou o quê pode nos fazer pensar sobre isso com maior profundidade senão a arte, senão o campo da cultura?

Quando a tragédia é isso que nós estamos vivendo – e merece essa denominação –, habitamos um campo que é um campo trágico de acontecimentos, prodigioso neste sentido da tragicidade. Quando essa tragédia que está sendo vivida nos é apresentada pela mídia na sua diversidade de veículos, parece ser trazida sempre por um campo de significação quantitativo. Uma enxurrada de números que nos são ofertados, diariamente, que traduzem a importância ou a escala do que ocorre, para que de algum modo nossa compreensão possa ser parametrizada. E a impressão que se tem é o efeito muitas vezes contrário, que é justamente por tudo o que nos escapa e não pode ser convertido em cifra. Porque a dimensão impede justamente o processamento: atrás de cada cifra existem indivíduos que não são visíveis. Porque o planeta não consegue se traduzir naqueles números, porque não há faces relacionadas àqueles numerais. Tudo parece se tornar confuso, tudo parece escapar ao alcance e se perder de uma racionalidade capaz de processar o que escala, o que ocorre, o que cavalga no cotidiano. Em alguns momentos, a emoção se sobrepõe ao nosso sistema de contenção; em outros, os dados adormecem um pouco nossa sensibilidade para que tudo possa seguir funcionando.

O que ocorre parece não poder ser processado individualmente, coletivamente. Eis a dúvida: como as sociedades podem dar conta de abrir espaços para que o sensível consiga acomodar tudo isso que está sendo vivido? O sensível, para nós que somos humanos, é um dado que nos define enquanto espécie. O que é esse sensível? É onde os sentidos, os pensamentos, as emoções vão convergir, capazes de sorver o que é a experiência de viver, onde prazeres e dores vão se articular. Aquilo quando nós sentimos mar e sol, ou quando nós experienciamos o prédio atravessado pelo avião, a parte que nós acordamos, quando somos atravessados por uma obra de arte, uma pintura, quando somos tomados por uma música,

quando nos perdemos nas páginas de um livro. Quando a vida faz sentido de maneira que é mais do que sentido.

Há milhões de anos nós somos educados pelo sentido. Nós somos educados para o sensível, somos educados pelo sensível e para o sensível. O luto é uma educação dessa ordem e ordena nossos sentimentos da perda. Hoje, milhares de pessoas mal conseguem se despedir de seus entes queridos em função das limitações que têm sido impostas pelas contingências da própria pandemia. O que fazer com essa dor mal acomodada? Trago esse exemplo para exemplificar a importância do que é abstrato, da importância do que é simbólico, do que é sensível. O que fazer com isso que é ritual quando não é vivido? Isso foi aprendido e consolidado por milhares de anos.

Menciono aqui essa esfera, algo que é cultural e que é da ordem do sensível, que está no campo daquilo que é abstrato para que a gente possa pensar o quanto importante é isso e o quanto pouco paramos para pensar como isso nos habita, como isso parece estar automatizado nesse campo que é um campo de uma cultura compartilhada. Como a educação também está ela mesma incorporada no interior de uma cultura, de certo modo, automatizada. E, no entanto, é tão complexa. E, no entanto, é uma esfera de formação tão rica. É nessa mesma esfera do sensível que o campo de sensibilidade que nos nutre, que nos alimenta como seres providos de mundo interior, está. É nesse mesmo interior que temos que acessar, que temos que nutrir, que temos que nos observar, que temos que ter consciência. É nesse mesmo universo que pouca atenção damos. É o que o campo da educação formal ignora, de certa maneira: o campo do sensível. Nada me parece mais necessário hoje do que a valorização dessa esfera. Nós precisamos nos lembrar do que somos verdadeiramente feitos. O que nos define como humanos.

Essa fome de rua que nós sentimos é, obviamente, em parte, fome de encontros. De corpos, com certeza, mas, mais do que isso: fome do que o outro significa para mim, do que significa a presença do outro, do que que é o medo do mundo sem o outro. Quando as portas se abrirem de verdade, por completo – e nós nos entregarmos às ruas, ao mundo, aos outros –, que reflexão seremos nós capazes de fazer sobre o significado dessa volta

e desse mundo futuro que nós queremos? Vamos querer construir de maneira mais consciente os valores implicados na convivência sensível?

Penso que os espaços culturais têm um papel importante como praças para tais encontros, para a vivência plena do sensível. Daremos sentido à vida na companhia de outros e daremos sentido no contato com a arte. Daremos sentido aos momentos presentes em objetos reais. Depois de ter perdido pessoas, de ter assistido a tantas perdas, procuraremos espaços de lembrar, espaços de memória. Penso que os espaços de educação, arte e cultura podem assumir esse papel como espaços de interrogação que nos ajudam a olhar para trás e para frente; que nos ajudam a pensar sobre o novo e a olhar e dialogar com os artistas que nos trazem o novo; que nos ajudam a interrogar sobre coisas que não conhecemos. Creio que nós temos que pensar em processos formativos que nos levem a aprender sobre a transitoriedade das coisas e sobre a fugacidade da vida. Devemos ter como objeto de nossa forma de aprender, de ensinar, de descobrir o que nos faz ser iguais e quais as belezas da diversidade. Como é que nós podemos encontrar caminhos para viver juntos? Precisamos investigar os conflitos que já vivemos e precisamos nos lembrar que, na verdade, alguns de nós já estão cansados de lutar. A arte também nos ensina sobre isso. Nós podemos aprender também sobre a morte para que menos pessoas venham a morrer e também para que nós saibamos morrer melhor. Será que a arte não pode nos contar sobre isso? Eu penso que sim.

A arte do porvir pode também nos falar muitas coisas. Para isso, precisamos admitir que o mundo é muito complexo, que aquilo que parecia ser certeza está caindo por terra. Precisamos entender que coração e mente coexistem juntos e são aliados. Precisamos encontrar maneiras de criar novas alianças.

CONTRA AS POLÍTICAS DO ESQUECIMENTO, A ARTE

Transcrição e edição da participação da autora na roda de conversa “Arte como invenção, afirmação, cuidado de si e do mundo – formação e questões urgentes”, em julho de 2020, *live* integrante do ciclo *Poéticas da Coexistência*, realizado pela Escola Porto Iracema das Artes para mobilizar reflexões em torno do papel e atuação da Escola e demais instituições de educação, arte e cultura, durante o período pandêmico.

Giselle Beiguelman

Artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Pesquisa temas como arte e ativismo na cidade em rede, as estéticas da memória na contemporaneidade, inteligência artificial e linguagens generativas.

Gostaria de situar este texto numa perspectiva mais ampla, pois, no que tange ao Brasil, o problema nos coloca diante do desafio de pensar o confronto com imagens do poder no espaço público. Imagens que não são meras imagens do poder, mas são imagens que restituem o apagamento estrutural e estruturante da sociedade, ou melhor, da violência na história da sociedade brasileira. Uma reflexão que nos situa sobre os corpos no espaço e sobre o papel da arte, da cultura e das instituições no contexto pós-pandêmico – que, do meu ponto de vista, é

agora. Pois a pandemia já desenhou um mapa de novas formas de exclusão social e de novas disputas narrativas com as quais nós estamos convivendo. E isso nos põe em face aos desafios que vão implicar em uma outra cultura da memória e um outro agenciamento de biopolíticas, com as quais nós convivemos. Portanto, pretendo me concentrar na reflexão do que parece mais urgente, que é a nossa relação com o nosso patrimônio, a nossa memória, os lugares de exclusão e o quanto eles participam da produção social. Não apenas do espaço público, mas da produção social, daquilo que eu venho chamando de *políticas do esquecimento* como basilares para compreender a experiência do Brasil e de que forma a arte tensiona isso já há algumas décadas. A arte e os movimentos sociais, em particular.

É sempre muito complicado abordar a nossa relação com o patrimônio, porque me parece que isso implica em nos colocarmos numa situação de tamanho desafio, para muito além dos marcos de opressão com os quais nós convivemos cotidianamente nas cidades. Podemos chamá-la de “a institucionalização do descaso com a memória”, porque nós temos essa particularidade no Brasil, que é também uma total desqualificação, inclusive da história do poder. Se isso não fosse verdade, nós não teríamos assistido o Museu Nacional queimando. Nós assistimos ao primeiro “tele-memoricídio” da história. Caso parecido ao que nós testemunhamos em relação à Cinemateca Brasileira, que a qualquer momento poderia entrar em combustão. Assim como o Museu de História Natural da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que também foi vítima de um incêndio. Ou todo o processo de abandono do circuito cultural da Pequena África, no Rio de Janeiro. Não ficarei enumerando aqui todos os desmontes do patrimônio, do pouco que nós já conseguimos preservar. E, se nós passarmos sob uma lente, vamos perceber que, ainda que não sejam patrimônios diretamente ofensivos e em memória a atos de violência e genocídio, como é o caso dos bandeirantes; são, no seu conjunto, histórias do poder, por um lado, e, por outro lado, histórias de mitos que foram forjados a partir da nossa suposta falsa democracia racial, que nunca existiu.

Vejamos o caso de um monumento como o da “Mãe Preta”, que também é de autoria do Júlio Guerra, o mes-

mo artista responsável pelo “Borba Gato”. Poucas pessoas fazem essa associação. É uma escultura que fica no Largo do Arouche, apesar de não ter sido criada para lá, na cidade de São Paulo. Uma escultura modernista onde uma das poucas figuras negras monumentalizadas no Estado de São Paulo e no Brasil, como um todo, aparece amamentando uma criança branca. Durante um bom tempo, essa estátua dos anos 1960 catalisou alguns movimentos sociais que ocupavam esse lugar para rituais e para atos religiosos ligados ao candomblé e à umbanda. Com o amadurecimento dos próprios movimentos sociais, a estátua passa a ser contestada como um dos signos mais evidentes dessa tentativa de mascaramento da violência histórica do racismo no Brasil pela consagração da imagem da suposta democracia racial.

Reitero o nosso colonialismo assentado num tripé de violência que é, inegavelmente, a escravidão africana, o genocídio indígena e a inquisição. E esse tripé está no nosso DNA fundador. Nós temos uma República que se instituiu pela queima de documentos relativos à escravidão. Forjamos um mito, dando um salto histórico aqui da nossa ditadura como ditabranda em relação às outras ditaduras latinoamericanas. Esse conjunto de vetores explica, junto à incipiência de lugares devotados à memória, onde uma das brutalidades mais recentes da história do país é não ter praticamente marcos e lugares de referência para ser lembrada a ditadura. Nós convivemos até hoje com fantasmas como os das ossadas dos desaparecidos políticos da vala Perus, do Cemitério Dom Bosco, até hoje não identificadas, que estavam em processo de reconhecimento e se viram interrompidas logo no início da gestão da Presidência da República (do então presidente Jair Bolsonaro).

Portanto, de que modo abordar a nossa relação com o patrimônio? Quando digo com o patrimônio, penso na construção da nossa esfera pública, a partir do confronto das diferentes narrativas que nos instituem como um estado de amnésia crescente. Isso passa pela rede, pelo reconhecimento das estratégias de invisibilização da história e da violência, pela institucionalização do descaso para com a memória no seu todo.

Há pouco citei aqui alguns exemplos de marcos de poder que têm sido violentados há muitos anos pelo próprio Estado. Basta pensar no Mercado Modelo, em Be-

lém, junto aos outros exemplos citados, que nós vamos entender essa como a nossa matriz colonial expressa no espaço público. Nós fomos agregando uma série de outros elementos que consolidam entre nós uma experiência da memória, que é uma experiência construída, paradoxalmente, a partir das políticas do esquecimento. Quando eu digo políticas do esquecimento, remeto-me diretamente aos indicadores dos apagamentos da violência na história do Brasil e não necessariamente às formas de interdição oficial de acesso à memória. E isso é o que talvez explique, por um lado, como nós convivemos com marcos tão brutais da história do colonialismo nas nossas cidades, com muito pouco questionamento, apesar da historiografia mais recente ser bastante contundente com relação, por exemplo, ao genocídio indígena. Nós temos um elenco escolhido de alguns monumentos Bandeirantes como alvos primordiais da nossa necessidade de disputa narrativa, sem que isso implique uma revisão geral desta distribuição, da distribuição desse arquivo da violência na construção do nosso espaço público. Nesse contexto é que o exercício crítico da arte e dos ativismos de diferentes movimentos sociais têm apontado dinâmicas que seriam importantes para nós contemplarmos aqui nesta reflexão.

É fato que, nos últimos meses, esse tema se tornou mais candente depois do ato da execução pública do Jorge Floyd e da maneira como os protestos antirracistas encamparam a nossa fome de rua. Entretanto, essas estratégias vêm sendo colocadas com bastante contundência já há uma década, pelo menos no que diz respeito aos monumentos à cidade de São Paulo. Um dos exemplos são os confrontos com o “Monumento às Bandeiras”. Essa experiência do ativismo pelo “derrubacionismo” é uma estratégia que se consolida na África do Sul, a partir do movimento estudantil, refratário à presença de monumentos a personagens racistas nos campos universitários e se chama assim porque sua palavra de ordem era “*Rhodes must fall*” (“Rhodes precisa cair”). Monumento este que, inclusive, não foi derrubado, mas sim retirado do campus, o que abriu uma pauta e estratégia de confronto que hoje se multiplica em uma série de vertentes que se consolidam no campo da arte. Formas que vêm sendo denominadas de preservação experimental, onde esse confronto é feito pela tentativa de elaboração

de contra-monumentos que sejam capazes de resignificar essa verticalidade da barbárie instituída no espaço público, por um lado; ou colocando estratégias curatoriais, que direcionam esses confrontos para a remoção dos conjuntos monumentais para outros lugares de memória, onde possam ser confrontados, criticados e problematizados. E, por último, e em outros formatos de criação de outras memórias que disputam e tensionam esses marcos, reconhecendo que abrir mão da história da memória da barbárie é correr o risco de cometer outras formas de exclusão e apagamento.

Eu venho há algum tempo atuando em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, em acervos problemáticos e descartados pelo patrimônio histórico. E essas imagens arrematam a minha fala. São imagens do projeto Monumento Ninho e Chacina da Luz, onde essas duas questões aparecem com muita clareza. Os depósitos de monumentos para onde fragmentos são recolhidos e despejados, formando uma espécie de limbo da história do Brasil, da cidade e do Estado. Aqui fica muito explícita essa relação do descaso do Estado com o seu próprio patrimônio. Na Chacina da Luz, por exemplo, encontrei num depósito de monumentos um conjunto de estátuas que, sem nenhuma motivação ativista, foram atacadas na madrugada de junho de 2016, cujo registro nos boletins de ocorrência da polícia é de uma total isenção: ninguém sabe, ninguém viu. Oito estátuas são atiradas dentro de um lago, ao lado da Pinacoteca do estado de São Paulo, dentro do jardim, alta madrugada e isso é imperceptível.

Nisso fica claro que, talvez, a maior fratura que essas políticas de esquecimento constroem é a alienação total da nossa relação da sociedade civil com a sua consciência da coisa pública. Nosso sentimento de não propriedade do bem comum que explica a passividade geral frente a tantos signos de violência e de ocultação da nossa brutalidade histórica, o que poderia se explicitar com a nossa convivência com o incêndio do Museu Nacional: “puxa, que pena, pegou fogo...”. Com exceção da primeira semana em que se falou ininterruptamente desse assunto, nunca se soube o que teria acontecido ou o que aconteceria com o Museu a partir dali.

Nós temos em São Bernardo, cidade onde viveu o presidente Lula, a avenida 31 de Março, a Vila Mussoli-

ni, homenagens explícitas aos ditadores e torturadores em placas de rua. Vemos homenagens públicas dentro da Câmara dos Deputados, pessoas que carregam camisetas e pedem a volta à ditadura. Todo esse conjunto de símbolos não pode ser isolado da forma como nós nos relacionamos com a nossa memória, o nosso patrimônio, seja pela nossa indiferença, seja pela nossa brutalidade cotidiana.

Para finalizar, me parece que a arte, ao tensionar – via a construção de contra-monumentos, via a experimentação curatorial com a memória da barbárie – é capaz de colocar em cena reivindicações dessas disputas narrativas, forçando o Estado, por um lado; e a sociedade civil, por outro, a potencializar, no mínimo, o questionamento sobre esse estado de *memoricídio* permanente que nos acompanha aí desde esse tripé fundador – escravidão africana, genocídio indígena e inquisição – e que se atualiza nas formas pelas quais nós nos relacionamos com o nosso presente. Portanto, a nossa incapacidade de participarmos da produção social e coletiva do espaço público, o que, do meu ponto de vista, está diretamente relacionado à forma como a nossa memória, na sua diversidade, na sua “doloricidade” e na sua violência, vem sendo domesticada, docilizada, ocultada e se tornando opaca, como essa membrana que nos aliena da própria produção desse espaço sujo e das disputas narrativas que ele contempla.

É nesse sentido que finalizo reivindicando, não exclusivamente, mas, colocando em pauta, a capacidade que a arte, a performance coletiva e anônima tem de confrontar esse mesmo espaço público e seus marcos. Como têm, portanto, apontado na capacidade de reinventar as memórias a partir de uma negociação com o presente – não com o passado. É nessa abordagem que nós podemos falar, então, de uma preservação experimental, uma preservação que se faz pela negociação coletiva e distribuída pelas múltiplas vozes que elas contemplam e não pelas tentativas oficiais de restauração de determinados patrimônios em detrimento de outros. Formas de problematizar e pensar os lugares da arte em nosso presente tão conturbado e esfomeado, não só pela rua, mas carente da experiência do espaço público como espaço do bem comum e coletivo.

EXPLODE! ESCOLA

Explode! Escola: o título deste artigo é homônimo ao processo de pesquisa de longa duração realizado pelo autor, junto à Plataforma Explode! <<http://explode.life>>, ao lado de João Simões e demais interlocutores. Essa pesquisa reflete sobre o papel social das instituições escolares, além de experimentar diferentes formatos de ação pedagógica, que colocam questões relativas ao corpo, em primeiro plano.

Claudio Bueno

Artista, curador e professor no Departamento de Artes da Universidade da Califórnia, Santa Cruz, onde leciona no programa de M.F.A. “Environmental Art and Social Practice”. É co-fundador das plataformas 'Intervalo-Escola', 'Explode!' e 'O grupo inteiro'. Participa de residências, prêmios, exposições e palestras nacionais e internacionais. É doutor em Artes Visuais pela USP. Dentre suas pesquisas mais recentes, interessam as noções de territórios, agrupamentos e modos de vida coletiva, bem como as infraestruturas tecnológicas globais e seus impactos na vida e na Terra hoje.

As contas de nosso rosário são como sementes. Travestis, são como plantas. As imagens, são fertilizantes. Curandeiras, Benzedeiras, Rezadeiras, Parteiros, Mezinheiras, não são bruxas, são curandeiras, mesmo. Os cavalos, são de aço. O shortinho colorido da Arara, é de

algodão, 100% nacional. O corpo, é grande, e gordo. O cuzinho, é decolonial. A língua, é ferina.¹

Os fragmentos mencionados no parágrafo anterior foram elaborados a partir de diferentes projetos aplicados na edição 2020-2021 dos Laboratórios de Criação da Escola Porto Iracema das Artes. Diante deste contexto, serão abordados neste texto os saberes articulados por essas candidaturas; a experiência de leitura destas proposições, desde a posição (privilegiada, mas também, ingrata) de um júri; as possibilidades de uma escola de artes em descontinuar processos de dominação e opressão estruturais; e, junto disso, as reflexões produzidas pelo autor, em sua relação com diferentes coletividades que o atravessa, como são, principalmente: a plataforma *Explode!* <<http://explode.life>>, a *Intervalo-Escola* <intervalo-escola.org> e *O grupo inteiro* <ogrupointeiro.net>. Tais projetos-plataformas-agrupamentos, juntamente com marcações que interseccionam o próprio corpo do autor deste texto (bixa, branca, crescida na periferia de São Paulo, nascida com a boca fissurada), além de sua formação e circulação no campo das artes visuais, dão sentido à sua participação neste processo, bem como às suas escolhas.

Ao lembrar de uma marca em seu corpo, como uma fissura labial, somada a uma existência bixa que se desenvolveu na zona leste de São Paulo, Cláudio não trata apenas de um depoimento pessoal, mas do reconhecimento dos saberes produzidos por esse corpo, em seus entrelaçamentos com diferentes comunidades, como, por exemplo: das pessoas com deficiência; das pessoas LGBTQIAPN+; dos modos de vida das classes trabalhadoras; dentre tantas outras nuances e marcações que cada corpo, situado em cada contexto, carrega. Cada marcação, cada agrupamento e cada territorialidade, desenvolverá, portanto: tecnologias, linguagens, formas de organização social, padrões estéticos e modos de estar no mundo, que realizam cortes, fissuras, cisões e rupturas nos diferentes sistemas de normatização da vida – no

¹ Parágrafo de citações que fazem referência às candidaturas do Laboratório de Artes Visuais 2020–2021. Essas candidaturas aparecem na seguinte ordem: Francisco Levy Freitas Rafael; Sy Gomes Barbosa (Synestesia); Maria Macêdo; Eliana Amorim; Renata Cavalcante; Arara; Terroristas del Amor; Yuri Marrocos; Maria Macêdo.

qual, a escola, como espaço de sociabilidade e de produção de conhecimento (para dizer o mínimo), exerce um importante papel.

A pedagoga, afrotransfeminista e ativista pelos direitos LGBTQIAPN+ brasileira, Maria Clara Araújo, ao estudar a literatura educacional sobre os movimentos sociais latinoamericanos e a construção de saberes insurgentes nesses contextos, desenvolveu o conceito de “Pedagogias das Travestilidades” – título de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apresentado na PUC-SP (2020), e publicado recentemente². Em sua monografia, a autora observou as sistemáticas expulsões vivenciadas nas instituições escolares, direcionadas, principalmente, a pessoas travestis e transexuais brasileiras. A partir dessa observação, a autora identificou a criação de *Outras pedagogias*, baseadas nas experiências concretas dessas pessoas, em seu envolvimento com o Movimento Político Social de Travestis e Mulheres Transexuais no Brasil.

Em diálogo com a pesquisa de Maria Clara Araújo, a também pedagoga Ana Flor, nos escreve:

...do campo decolonial ao pós-estruturalista, mulheres trans e travestis estão movimentando ferramentas teórico-metodológicas que viabilizam construir modus de pensar friccionando óticas travestis. É compreendendo a emergência dos problemas e problemáticas que, cada vez mais, mulheres trans e travestis acionam o que chamamos de “epistemologias travestis”.

Das pedagogias das travestilidades organizadas por Maria Clara Araújo, passando pelas *macumbarias* de Castiel Vitorino, *Alternâncias de Poder* de Erica Malunguinho, processos de resistências como a criação da *ASTRAL* por Jovanna Baby, *trava-línguas* com Linn da Quebrada, produções de dados estatísticos com a *ANTRA*, novas formas de fazer política com deputadas trans e travestis, dentre outras coisas: estratégias de produções de saberes.

Não obstante, quando falamos sobre epistemologias travestis, não estamos falando de algo direcionado às travestis e pessoas trans, apenas. Pelo contrário: diferente de um egoísmo cisgênero e branco, evidenciamos saberes que po-

² PASSOS, Maria Clara Araújo dos. *Pedagogia das Travestilidades*. Rio de Janeiro: Civilização, 2022.

dem e devem ser utilizados por todas as pessoas, de acordo com suas particularidades e aplicações³.

Pensar o papel e a importância de uma escola como a Porto Iracema das Artes é, portanto, refletir sobre a possibilidade de descontinuação de saberes historicamente organizados por um grupo muito pequeno de pessoas, majoritariamente pautados pela colonialidade, baseado em certos corpos, em certas territorialidades e certas maneiras de ser e de estar no mundo, muito específicas. *Explode! Escola*, convoca, portanto, à explosão de uma certa escola – de uma escola incapaz de se refazer diante das demandas e transformações sociais às quais está inserida. O papel da escola, especialmente aquelas ligadas ao campo artístico e experimental, deveria ser construído no sentido da diluição dos imaginários de violência, acolhendo e “fertilizando novas imagens”, como nos propõe uma das candidatas selecionadas desta edição, Maria Macêdo.

A partir de sua experiência como mulher, artista visual, educadora, negra-agricultora na zona rural cearense, nascida em Quitaiús, Lavras da Mangabeira – Maria Macêdo tem elaborado visualidades e reflexões que se constituem como contra-narrativas à colonialidade historiográfica da arte no Brasil. A artista compreende o poder das imagens no processo de destruição, mas também, de reconstrução de narrativas outras. Macêdo refuta a condição de retirante compulsória, elaborando novas bases de interlocução com sua terra natal, confrontando imagens, como a tão conhecida obra, “Os retirantes”, 1944, de Cândido Portinari.

É a essa necessidade urgente de formulação de imagens e histórias outras, para um contexto como o nordeste brasileiro, que o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr., escreveu “A Invenção do Nordeste e outras artes”⁴. Neste livro, o autor nos conta sobre como certa elite brasileira passou a nomear e imaginar essa região, que aprendemos a chamar de “nordeste”, na primeira metade do século xx. Uma fabulação elaborada por uma

3 Citação Ana Flor: – texto extraído do *Instagram* da autora. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCKLosWHa79/?utm_source=ig_web_button_share_sheet>. Acesso em 13 de julho de 2023.

4 ALBUQUERQUE JÚNIOR, Davi Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Editora Cortez, 2018.

elite em decadência, que criava e romantizava aquele território, bem como seus personagens e suas atitudes, como, por exemplo, o tão-conhecido cangaceiro. Forjaram também um imaginário de Nordeste como terra arrasada e atrasada, distanciando essa região de qualquer possibilidade de relação de equidade com as grandes metrópoles e seus processos de modernização. Como anunciado no próprio título de seu livro, Durval acredita que as práticas artísticas, assim como os espaços de ensino, têm grande importância na reconstrução desses imaginários.

Movidas por essa energia “fertilizadora” de imagens outras, os projetos nos convocam a: mesclar saberes ancestrais, cosmovisões, magias e tecnologias tradicionais, articulados criticamente com o pensamento acadêmico e tecnologias contemporâneas – haja vista as inscrições de pessoas que passaram por universidades como URCA (Universidade Regional do Cariri), UNILAB (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira), UFC (Universidade Federal do Ceará), dentre outras; visitar e reorganizar as histórias, narrativas e apagamentos produzidos sistematicamente no Brasil; reivindicar corpos, modos de vida, coletividades e performatividades desviantes daquelas reforçadas por certo imaginário, como, por exemplo, a masculinidade do cabra-macho, ou ainda, os apagamentos indígena e negro em território cearense; elaborar criticamente a convivência com novas infraestruturas e transformações nas paisagens urbana e rural; dentre outras tantas manifestações críticas e poéticas, que não buscam, simplesmente, uma adequação aos já estabelecidos circuitos e discursividades da arte contemporânea.

Conscientes da dimensão coletiva exigida por esse processo de reimaginação dos regimes estéticos, políticos, dos corpos, do direito à cidade (ou mesmo, ao que não é cidade); as artistas do grupo Terroristas del amor, Dhiovana Barroso e Marissa Noana, propõem uma plataforma coletiva que reúne diferentes estratégias, escalas e linguagens. Entre inserções gráficas e textuais em grandes murais urbanos de Fortaleza; rodas de conversa, encontros, e a circulação de publicações impressas; as artistas multiplicam, e, fazem circular, imagens, modos de pensar e de viver, que incluem: o saber de coletividades LGBTQIAPN+ (especialmente sapatão), do corpo

grande e gordo, e das intersecções, como: raça, classe, sexualidade, etnia, gênero, capacitismos, etc.

O projeto proposto por Terroristas del amor, intitulado “Como construir nosso próprio país”, ainda que muito atual, nos remonta também ao século XIX, na região do Aracati, CE, quando a escritora Emília Freitas (1855 – 1908), já propunha a instauração de um espaço, mais precisamente, uma ilha, totalmente administrada por mulheres. Em seu livro “A Rainha do Ignoto” (1899)⁵, em diferentes passagens, a autora nos oferece visões desse espaço, visível e acessível apenas às mulheres, à beira do Rio Jaguaribe: “Nem o senhor nem ninguém, sem a precisa explicação, poderia acreditar que existisse uma ilha nas condições desta, tão próxima da costa, e que nunca navegante algum de nação alguma da terra desse notícia dela”. Em seguida, a autora reforça o “hipnotismo que lhes fecha os olhos para tudo, mas os abre para ver um denso nevoeiro! Montões de vapores convertidos em tromba, muitas vezes carregada de raios!”⁶.

É contra esse hipnotismo que nos cega que somos convocados a reagir num processo seletivo como o da Porto Iracema das Artes – frente à diversidade de candidaturas e das possibilidades não-hegemônicas de alargar o imaginário cearense, de Nordeste, de Brasil, e de mundo. E como uma avaliação crítica de processos de seleção similares a esse, muito comuns em diferentes editais de artes visuais, seria necessário, ainda, criarmos estratégias de visibilidade e circulação dos pensamentos e articulações endereçadas a essas convocatórias –, já que, ao final de todo processo, a seleção de quatro ou cinco nomes é sempre insuficiente para apontar a complexidade do que está sendo gestado como linguagem, prática e pensamento nesse determinado tempo-espaço.

Diante da qualidade das propostas recebidas e dos desejos manifestados em cada projeto, percebe-se o papel fundamental de uma escola de artes, como a Porto Iracema, na acolhida, gestação, imantação, circulação e ampliação de novos imaginários. Uma escola capaz de descontinuar processos de dominação e exclusão (estruturais em nossa sociedade), fomentando espaços de liberdade, de invenção, de segurança e também de co-

⁵ FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto*. Florianópolis: Editora 106, 2019.

⁶ Ibidem.

ragem – no sentido de enfrentar a dissolução de toda a historiografia e herança colonial: da arte, dos sentidos e dos saberes. Estamos cientes de que um único projeto como a Porto Iracema, diante da extensão e diversidade do território cearense, não seria suficiente; no entanto, há aí, no mínimo, um duplo desafio: de máxima abertura dessa estrutura para as diferentes regiões do estado (com as devidas garantias de mobilidade e permanência de artistas nos programas da instituição); e da colaboração da Porto Iracema para a multiplicação desse modelo de instituição e de programa, com seus devidos ajustes e melhorias, relativos a diferentes localidades e seus contextos.

Este texto tem sido escrito durante o mês de janeiro de 2021, enquanto o autor se desloca pelo estado do Ceará, entre Fortaleza, Aracati, Icapuí, Guaramiranga, Quixadá, Madalena, Quixeramobim – a cruzar, ainda, Orós, Icó e Cariri. Sendo o autor marcado por uma visão da região sudeste do Brasil, mais precisamente, de São Paulo, essa experiência de deslocamento, que ocorre simultânea à escrita deste texto, permitiu verificar certa correspondência entre a diversidade ambiental e cultural cearense, e a multiplicidade das propostas recebidas nesta edição dos Laboratórios, vindas, principalmente, dos interiores do estado, ou ainda, do “caos de maresia do mangue”⁷. E cada um desses lugares, em sua singularidade, marcam, definitivamente, o corpo, o imaginário, o modo de vida, e aquilo que cada pessoa deseja mobilizar no mundo: seja pelo frio e a umidade do Maciço de Baturité; o vento forte e o sobe e desce das falésias de Icapuí; o urbanismo caótico de Fortaleza e das pequenas cidades dos interiores; ou, no sertão central, a seca, o banho de açude, os monólitos de Quixadá ou a chegada do vento Aracati. Explodir a maneira como imaginamos a escola, e também a arte, é considerá-las parte de todos esses ecossistemas e biodiversidades que habitam esses territórios.

⁷ “Caos de Maresia, estória de mangue” (2019): é o título da obra de Ronald Horácio (Kulumim-Açu) – um dos candidatos finalista da edição 2020-2021 dos Laboratórios de Criação da Escola Porto Iracema das Artes.

FORMAÇÃO EM CULTURA E ARTES: SONHAR ALÉM DA EMERGÊNCIA

Reflexão produzida pelo autor sobre sua participação como júri no processo de seleção do Laboratório de Dança (2020-2021). O texto foi revisto em julho de 2023, mas à exceção de pequenos ajustes, foi mantido como escrito, por tratar-se de ensaio que enfoca especificamente o Laboratório de Dança. Outras questões, que se encontram em transformação no presente, foram deixadas de lado, pela coerência do todo.

Marcos Moraes

Bailarino, coreógrafo e ator. Formado em técnicas psicocorporais para o desenvolvimento harmônico, processo em que a arte é uma ferramenta básica do desenvolvimento humano e a dança e o movimento são força motriz nos processos transformativos.

Este texto é uma modesta reflexão sobre minha participação na comissão de seleção do Laboratório de Dança da Escola Porto Iracema das Artes, na edição de 2020,

mas oferece também uma oportunidade de pensarmos aspectos das artes, da cultura e das políticas públicas neste momento tão desafiador da vida social brasileira. É, portanto, um texto opinativo, sem rigor acadêmico, que parte de minha experiência como artista e gestor cultural, trazendo o acumulado de muitos anos como visitante sudestino no cenário cearense, mais determinadamente (mas não exclusivamente) a partir de Fortaleza, através de participações diretas ou indiretas em ações, oficinas, festivais, mostras, processos de gestão, de formação e de criação artística.

Nesse sentido, escrevo como aprendiz desse agora, carregado das questões do antes e prenhe dos seus devires. Os processos artísticos também são assim: atravessados por seus contextos, mas também atravessando-os para além de seus limites visíveis e concretos. Carregam consigo o caldo de tudo o que permanece em movimento, como um DNA especial; e, ao mesmo tempo, subvertem as formas dadas, estabelecendo novos possíveis. São gerúndios, movimento e transformação. Não são, portanto, o resultado de uma ou duas ocorrências, mas a somatória de ações, programas, manifestações, atravessamentos, reflexões, transformações culturais que vão gerando ao longo do tempo. Por causa de sua complexidade, muitas vezes torna-se difícil compreendê-los e dar-lhes vazão. Eles surgem de inquietudes, de desassossegos encarnados pelos artistas¹, de um mal-estar que busca transformação. É preciso constituir formas de apoio e proteção a essas atividades que são uma expressão fundamental e um serviço para as sociedades humanas.

Vivemos tempos em que a marcha do mundo sob o domínio do capital atropela e oprime cidadãos em condições muito diversas daquelas preconizadas pelo ideal democrático, de justiça para todos. Nas últimas décadas, assistimos ao avanço de novas formas de exploração do trabalho e da própria vitalidade humana, aumentando a precarização e a marginalização daqueles e daquelas que são cada vez mais objetificados e descartados. O filósofo Peter Pál Pelbart aponta que esta transformação

¹ Me permitirei ao longo do texto alternar o uso dos gêneros, as gêneras, es gêneres...

teria se dado na própria relação entre o capital e a subjetividade, intrinsecamente².

Se o capital ‘coloniza’ e coopta a subjetividade e o próprio desejo, o trabalho artístico se vê confrontado com um dilema: de um lado, busca as maneiras de sobreviver e dar materialidade aos desejos e inquietudes que o fazem mover; de outro, atrela sua potência criativa transformadora às forças dominantes (o ‘*deus mercado*’) que exigem e promovem produção constante, naquilo que Suely Rolnik descreveu, em sua *geopolítica da cafetinagem*, como uma entrega da “subjetividade flexível ao Café-tão”³. Mesmo assim, acredito que a cultura e as artes (ainda) encarnam o lugar do sensível e da consciência crítica de seu tempo, entre a resistência à (o)pressão e a criação de novas formas de se entender o mundo, novas formas de *fazer mundo*. É como se só pudéssemos nos aproximar dos sentidos mais profundos da vida a partir de um contato com esse campo de fricções que, por sua vez, é tão negado e colocado sob a sombra. Não é de se espantar, portanto, que onde o poder quer ‘mais liberdade para oprimir’, a arte sofra constrangimentos e ataques mais severos.

No Brasil, isso assumiu formas inacreditáveis: pelo desgaste político, econômico e social; pela situação de racismo estrutural desse quase-continente colonizado, saqueado, explorado e deixado à margem de qualquer cuidado. O campo artístico tem sido violentamente combatido desde o golpe de 2016, mas antes já encontrava muitas portas fechadas quando buscava apoio para afirmar seus modos transversais, multidirecionais, extra institucionais, tensionando a relação com as instituições. Estas, no geral, (a carapuça a quem couber) quando privadas, reproduzem práticas presentes em muitas das instituições pós-coloniais do capitalismo brasileiro: são excludentes, concentradoras, forjando valores a partir da naturalização da desigualdade social e do racismo. Os esforços na transformação de seus programas em manifestações “politicamente corretas” constituem-se, muitas vezes, em medidas superficiais

² PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

³ ROLNIK, Suely. *Esfemas da insurreição: notas para uma vida não cafetina-da*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

que visam a construção da imagem, o trabalho da marca, mais do que uma real transformação de base. E, quando são públicas, reproduzem o fechamento seletivo das portas ao acesso do que é público, por milhões de burocracias e estruturas que esterilizam e dificultam a efetivação de suas missões e por uma ineficiência crônica que, parafraseando Darcy Ribeiro, não seria crise, mas “projeto”. A esse caldo de desigualdades e violência veio se somar a emergência de um vírus que adoeceu e muitas vezes matou os mais frágeis, seja por condição econômica, racial, orgânica/corporal, seja por questões políticas e religiosas, na propagação de informações falsas destinadas ao controle ideológico. É uma *tragédia grega* nacional, expondo nossas violentas entranhas aos olhos do mundo e a nós próprios.

Quando a pandemia chega, portanto, nós, artistas, já nos encontrávamos em emergência, nesse duplo massacre: por um lado, impactando nas condições de sobrevivência e trabalho dos que atuam no campo da cultura e das artes, dificultando ainda mais a sua materialização. Por outro, na esfera da disputa cultural e da cidadania, incluídos os mecanismos que fomentam a articulação das atividades culturais e artísticas com a população em geral, fora ‘da bolha’, através da difusão, da circulação, da promoção de eventos, trocas, enfim, das condições para que haja fruição, partilha, vida útil, “mais valia”. Sem essa articulação, a sociedade perde musculatura crítica e fica presa da voragem dos mecanismos de consumo de massa. A estrutura desaba. E, mesmo assim, uma grande parcela da população nada vê. Tudo isso foi recentemente aprofundado pela pandemia, enquanto “passam as boiadas”. Diante disso, es artistas se perguntam: como responder? Como sair desse buraco? Como agir com consciência e sobreviver ao massacre?

Por outro lado, a Terra, o corpo da Terra, emite sinais de que o desequilíbrio causado pela exploração dos recursos humanos, animais, minerais, vegetais, simbólicos e materiais, pode ameaçar a continuidade de nossa existência aqui. Não da vida, mas talvez da vida das sociedades humanas. Temas que não podem mais permanecer alheios a qualquer discussão cultural. Foi nesse contexto de desequilíbrio e exploração, que abala os ecossistemas, que vimos emergir a pandemia.

Por tudo isso, onde permanecem exceções, onde programas de apoio às artes são mantidos e defendidos, é muito importante fortalecermos as estruturas e afiançarmos a participação da sociedade, para que as sementes possam produzir algo depois da terra arrasada. Os programas voltados à formação e à criação artísticas representam atualmente uma linha mínima de esperança de que a arte e a cultura possam se desenvolver e ser entregues à fruição da população brasileira, contribuindo para a saúde, a educação, a cidadania e o sentido transcendente de estarmos todos ainda vivos. Há muita potência sendo gestada em toda parte, mas os mecanismos de fomento, articulação e partilha, que permitem que a produção artística se materialize e se integre à população, de modo a entregar-lhe seus frutos, estão precarizados, diminuídos e sucateados. Como podemos, então, fazer a crítica de programas que, a despeito de tudo, tem funcionado e permanecido, como os Laboratórios de Criação da Escola Porto Iracema das Artes?

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer a perseverança, a permanência do programa e de suas bases como algo precioso. A resiliência de um programa que apoia a pesquisa, a experimentação e a ideia de que a criação artística se aprende fazendo. Que vê, portanto, a prática artística como produção de conhecimento e abre espaço para que essa forma de conhecimento se estruture e se partilhe.

O Laboratório permite aos artistas selecionados um tempo de pesquisa e desenvolvimento para seu projeto, a possibilidade de trazer tutores ou colaboradores, ao mesmo tempo que fornece o espaço físico e uma infraestrutura básica, em uma espécie de bolsa-residência de aproximadamente sete meses. Seu enunciado aponta para a formação “de excelência” e, neste sentido, parece haver uma dupla formulação que pode funcionar sinergicamente ou, ao contrário, causar alguma ambiguidade: por um lado, ao apontar para a formação, estaria sinalizando àqueles criadores que necessitam amadurecer seus modos de pesquisa, no sentido de buscar artistas mais experientes como tutores, auxílio para o “intercâmbio de saberes” e de procedimentos; por outro lado, ao oferecer recursos para que artistas possam dedicar tempo a seus projetos, atrai o interesse e a necessidade daqueles que, sem outras condições de financiamento,

querem desenvolver suas criações, mesmo que não estejam propriamente em busca de formação – até por que as possibilidades de obter recursos públicos é bem limitada no âmbito externo. Por isso, as inscrições trazem uma lista de interessados em apoio, muitas vezes não necessariamente nas linhas do que o programa propõe. Neste sentido, assim como em muitas outras iniciativas de apoio público às artes no Brasil, seu maior “pecado” não está em si mesmo, mas nas condições do entorno: a falta de um programa sistêmico que realmente compreenda os processos artísticos em toda sua cadeia e consiga criar condições para o desenvolvimento das múltiplas necessidades, apoiando formação, pesquisa, criação, produção, reflexão, difusão e circulação. Como isso não ocorre de maneira satisfatória, as necessidades se comprimem nas poucas oportunidades oferecidas, muitas vezes fazendo com que o potencial de desenvolvimento do setor artístico não atinja seus objetivos de maneira completa. Ficamos a morrer na praia, remediando a emergência, trabalhando sempre como se fôssemos uma exceção privilegiada entre as enormes carências que a sociedade brasileira apresenta. Enquanto não houver uma direção clara das instâncias superiores da governança para construir um processo real de “qualidade”, que exige recursos, profissionais competentes, compreensão sistêmica e comprometimento contínuo, fica difícil colher os resultados que a sociedade almeja e tem potencial para atingir. Na edição em que participei, vimos muitos casos de inscrições de artistas com perfis diversos daquele ao que o Laboratório aponta, prioritariamente. Portanto, uma primeira questão é: quais outros programas o estado cearense oferece para atender a essa enorme demanda?

Ao mesmo tempo, a Porto Iracema das Artes é bastante coerente no conjunto de ações formativas que promove ao lado do Laboratório, notadamente o Programa de Formação Básica e o Programa de Formação Técnica em Nível Médio, no qual está inserido o Curso Técnico em Dança (CTD), que tem sido ao longo dos anos um importante pólo formador de novos artistas. O Ceará e sua capital ainda oferecem mais possibilidades de formação, como, por exemplo, o Curso Superior de Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC), então há uma boa oferta neste campo, entregue por profissionais excelen-

tes, dedicados, experientes e comprometidos, que genuinamente acompanham seus formandos, e isso se nota no nível de projetos que são apresentados ao Laboratório: há um número enorme de bons projetos, de artistas criativos que propõe temas fundamentais, abordagens instigantes, questões caras à contemporaneidade, lançando múltiplas “flechas” em várias direções da experimentação artística, que é, afinal, a base para o desenvolvimento da criação contemporânea.

Muitos dos projetos apresentados nas edições mais recentes tratam de temas pungentes como as questões de gênero, o racismo estrutural, os processos pós-coloniais e desafios da linguagem, apontando para novas narrativas, outras vozes e formas de criar, que enriquecem o debate e a oferta cultural. Fica claro que o conjunto de ações da comunidade cearense, que inclui a Bienal de Dança do Ceará, o antigo Colégio Técnico e o atual, as ações da Vila das Artes, os festivais que descentralizam a produção e difusão em outras partes do estado e o trabalho refinado da Porto Iracema das Artes, dentre outras instituições e programas, criaram e mantêm um “caldo” artístico potente, que reclama outras condições para amadurecer seus frutos: é preciso que haja maior apoio à produção e circulação; à manutenção de coletivos, companhias e artistas individuais; aos espaços de trocas com outros estados e regiões do país, enfim, toda uma condição para que este ambiente fervilhante possa materializar suas produções simbólicas, materiais e imateriais. Sabemos que uma sociedade que fomenta sua arte e cultura não apenas colhe frutos econômicos (pois, conforme estudos realizados em algumas partes do país, a cadeia econômica da cultura gera entre 5 e 8 empregos para cada um apoiado e multiplica o PIB de forma transversal) mas também o fortalecimento das identidades, a autodeterminação dos povos, a cidadania plena e a democracia em suas múltiplas tensões.

Para concluir, uma provocação: o estado do Ceará e a sua capital, Fortaleza, criaram e deram lugar a um ambiente repleto de bons artistas; uma quantidade razoável de programações, que se não são maiores em número, são certamente excelentes em qualidade; dispõe de excelentes profissionais na gestão destas várias ações, como em poucos lugares do Brasil; tem boas ofertas na produção de conhecimento, reflexão, na troca de

saberes; enfim, todas as condições para uma produção criativa de ponta para o país e o mundo. Porém, as estruturas estatais não respondem à altura desse potencial latente. Os programas são curtos ou descontínuos, as verbas insuficientes e irregulares: há uma parte enorme desse potencial que fica à margem, principalmente pela falta de visão da classe política governante, que não reconhece na prática o valor da cultura e das artes. Isso poderia soar como um diagnóstico nacional, mas poucos lugares do país têm realmente a chance de fazer uma diferença como o Ceará e concretizar um ambiente de dança que já caminhou muito e poderia de fato consolidar um pólo de excelência nacional. Isso está para além deste breve artigo e de uma apreciação crítica específica do programa que, como já mencionei, é um bastião de resistência e coerência no cenário brasileiro.

Será que não podemos sonhar e realizar mais do que a simples emergência?

O “AINDA NÃO”, O DRAGÃO E A FORTALEZA

Reflexão produzida pela autora sobre sua participação como júri no processo de seleção do Laboratório de Artes Visuais (2020-2021).

Diane Lima

Curadora independente, escritora e pesquisadora. Sua pesquisa questiona os paradigmas do sistema artístico e propõe modos de produção menos hierárquicos e que incluam saberes multiculturais.

Em um período em que tivemos todes que repensar as poéticas e políticas da produção artística e cultural frente à pandemia da Covid-19 e seus desdobramentos, caminhamos juntxs com a Escola Porto Iracema das Artes nos desvios e pontes necessárias para seguir com este que é, sem dúvida, um projeto político-pedagógico modelo para o sistema de arte nacional.

Como alguém que vem se dedicando a pensar processos formativos e pedagogias radicais para o campo da arte contemporânea, ver em funcionamento no país uma escola pública de artes, ao mesmo tempo que nos preenche com as possibilidades de futuro, nos leva a refletir sobre como essa mirada especulativa é, bem verdade, efeito das nossas reivindicações organizadas e dispersas, contra o Estado Racista e Racial moderno.

É o que sem dúvida dá a ver as palavras agora escritas, que como procedimento estético e expressivo que disputamos no campo da linguagem, nos chega como manifestação matérica de tudo aquilo que antes situava-se apenas na ordem do impossível, do invisível ou, como lançaremos pouco mais à frente, do “ainda não”, em toda a cadeia produtiva do campo das artes no nordeste do Brasil, para lembrar a obra “Independência e Morte” do artista cearense Clébson Francisco.

Como veremos, trata-se de um texto comemorativo, com certeza, mas que nem por isso deixa de endereçar a dívida do Ceará com os sistêmicos processos de apagamento das contribuições afro-indígenas que inflamaram as jangadas do Dragão do Mar, o Chico da Matilde, em seu movimento de mares abolicionistas no porto de Fortaleza, em 1881. Histórias, aliás, que aprendemos com xs artistas que hoje compõem o grupo de selecionados do programa, mas também com os que não chegaram até lá¹, não por justiça ou desejo, mas pelas economias dos espaços e seus acessos.

De modo que podemos ir acolhendo a traumática experiência que é conviver com tudo aquilo que não entra, parte fundamental do Estado Liberal na elaboração da violência sistemática do processo produtivo, ao qual todas nós, classe trabalhadora, sofremos e servimos. Tendo em vista os jogos de dentro e de fora das quais se trama a historiografia da arte tropical-moderna – para lembrar Amanda Carneiro, nos resta costurar os afetos de todas aquelas que vêm lutando pela reparação do impagável.

Luta que se materializa na alta dose coletiva de movimentação contra as pedagogias das ausências, tal como articulou a Nilma Lino Gomes sobre os “saberes construídos nas lutas por emancipação” e suas pedagogias que emergem. Motivo pelo qual precisamos continuar participando com as nossas reivindicações e presenças, dos tímidos e cada vez mais escassos processos de inserção no sistema de trabalho de arte, de forma a “subs-

¹ Aqui refiro-me especialmente aos projetos “Dragão da Matilde” de Nycolas Di, “O que me veio depois do rio da demora” de Kulumim-Açú e “Corpo Vibrátil” de Arara, três projetos, práticas e pesquisas de grande contribuição ao contexto cearense e que foram selecionados como suplentes pelo júri.

tituir o vazio do futuro, segundo o tempo linear, por um futuro de possibilidades plurais, concretas, simultaneamente utópicas e realistas, que vão se construindo no presente mediante atividades de cuidado”².

* * *

Dentro da complexa matemática que habita todo o processo de seleção, me parece coerente que um dos objetivos desse texto seja compartilhar com a leitora a riqueza epistemológica e a potência plástica que guarda os projetos e pesquisas das artistas. Uma mirada que acompanha e se arrasta numa tessitura muito maior que extrapola os próprios limites da seleção.

Conceito e prática que venho atualizando nos últimos anos – e que em muitos momentos sinto o desejo de que pudesse não mais ser convocada –, a *curadoria em perspectiva decolonial*³ é aquela que leva em consideração nossas perspectivas de conhecimento, performando seu discurso no campo estético mas também instaurando uma ética nas estruturas institucionais⁴. No que concerne à minha participação, foi com essa perspectiva que foram fincadas as premissas, as perguntas, as análises e os diagnósticos que nos fizeram chegar aos projetos que selecionamos.

2 GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador. Saberes construídos na luta por emancipação*. Petrópolis, RJ: vozes, 2017, p.41.

3 LIMA, Diane. Não me aguarde na retina. *SUR – Revista Internacional de Direitos Humanos*, São Paulo (Rede Universitária de Direitos Humanos), v. 15, n. 28, p. 245-257, dez. 2018. Disponível em: <https://sur.conectas.org/nao-me-aguarde-na-retina/>. Acesso em: 15 de janeiro de 2021.

4 No texto “Não me aguarde na retina: A importância da prática curatorial na perspectiva decolonial das mulheres negras” publicado na edição 28 de *SUR – Revista Internacional de Direitos Humanos* que teve como editora convidada a filósofa Sueli Carneiro, a definição se referia a “outras perspectivas de conhecimento” ao invés de “nossas”. Depois de dois anos testando os limites entre teoria e prática, alterei o termo para a primeira pessoa do plural, já que é indispensável na própria definição do que é essa prática, a performance do corpo negro como sujeito da enunciação. Isso se deu tanto por um aprofundamento do que venho chamando “políticas de exibição do outro e políticas de exibição do nós”, quanto pelas aproximações com o pensamento feminista negro de nomes como Patricia Hill Collins e suas reflexões sobre a mulher negra como o outro do outro, a antítese virtual do homem branco e a posição interdependente que ocupa em relação a esse eixo branco masculino.

Certamente, seriam necessárias mais algumas páginas para dissecar todas as palavras que compõem tal conceito e prática, enquanto raio de significância. Por isso, para os que estão tendo contato pela primeira vez com o termo, peço que se redirecionem às notas⁵ no encontro de alguns textos em que articulo o pensamento de modo mais demorado, apresentando como as perspectivas decoloniais submersas num pensamento feminista negro nas Américas tem nos possibilitado gerar rotas de fuga que nos liberem, em alguma medida (mínima), do projeto moderno ocidental de conhecimento e governança que opera com e através do sistema da arte global.

Isto porque, uma vez que práticas científicas de saber no campo das artes legitimam padrões de beleza, quem merece e não merece ser visto, assim como noções de verdadeiro e falso, é importante entender e questionar quais corpos e geografias a história da arte ocidental contempla e a quais ela impõe limites e categorias. O que nos leva a concluir que, no campo das artes, descolonizar o conhecimento é refutar os próprios padrões e valores, que, baseados nesse princípio hegemônico de uma universalidade ocidental, determinou as noções de beleza e, portanto, do que merece ser validado (regimes de verdade) e ser visto ou hiper-visto (regimes de visibilidade).

Assim, a *curadoria em perspectiva decolonial*, baseada no pensamento feminista negro, traz como desafio combater a desvalorização, a negação e o ocultamento das contribuições de nossos saberes e epistemologias ao mesmo tempo em que fomenta a produção de conhecimento artístico e cultural fundamentais para assegurar nossos modos de existência. Dessa forma, tenta garantir a visibilidade/opacidade, o direito à diferença e a liberdade de expressão e experimentação de artistas, pensadoras/es, ativistas, educadoras/es e curadoras/es propondo, por

5 Além do texto citado acima, “Não me aguarde na retina: A importância da prática curatorial na perspectiva decolonial das mulheres negras”, sugiro ainda a leitura de “O nascimento da forma: a personagem da escritora de uma história que fala”, onde trato de modo mais atualizado sobre a prática curatorial em perspectiva decolonial. Ver: LIMA, Diane. O nascimento da forma: a personagem da escritora de uma história que fala. *Revista Jacarandá Arte e Poder*, Rio de Janeiro, Edição Especial, p. 62-74, dez. 2020. Disponível em: https://issuu.com/jacarandaarteepoder/docs/jacaranda_arte_poder_70_spread_issuu. Acesso em: 14 de julho de 2023.

fim, o combate ao racismo estrutural nas instituições de arte e cultura que notadamente criam sistemas de controle e restringem as oportunidades, precarizando as relações de trabalho aos corpos racializados, vulneráveis e/ou dissidentes.

Em meio aos desejos de abandono do termo e a necessidade de atualizá-lo, tendo em vista as urgências do cotidiano, questões que certamente passam pelo processo de usura ao qual tais conceitos vêm sendo submetidos e que nada convergem entre teoria e prática, algumas preciosas aproximações nos ajudam a nos manter.

Em “Estado Bruto”, versão traduzida do artigo “*In the raw*”, Denise Ferreira da Silva, ao trazer como premissa que uma poética feminista negra assim se constitui por ser fundamental a convergência entre ética e poética, nos fundamenta que tal interpretação poética negra feminista reflete sobre “a obra de arte em relação ao arsenal da racialidade, na mesma medida que considera, também, a maneira como o trabalho artístico recusa tornar-se simplesmente um objeto da antropologia empírica”⁶.

Dito de outro modo, “em particular, ela tem como alvo os elos de ligação (implícitos ou explícitos) entre a arte e seu modo particular de expressão de um ideal de humanidade”⁷, o que nos leva a perseguir também no campo da linguagem, modos de performar uma escrita que nos liberte da categoria logocêntrica expressa nos modos de narrar a história da arte e da sua tradição etnográfica, acompanhando “a própria inabilidade [dessas manifestações] em ser tomada como objeto estético prático-formal”⁸.

Condição esta encontrada na proposta “Encantadas: saberes mágicos em lugares sagrados”, que visa trazer o universo mágico-ritualístico das práticas de cura tradicionais das curandeiras da Chapada do Araripe, através da experiência da artista Eliana Amorim, e sua vasta vivência ancestral com as mulheres mezinheiras e benzedoras da região. Além de ter como objetivo inscrever

6 FERREIRA DA SILVA, Denise. Em estado bruto. *Revista ARS*, São Paulo, v. 17, n. 36, 2019b, p.48. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>. Acesso em: 14 de julho de 2023.

7 Ibidem, p. 48.

8 Ibidem, p. 52.

historicamente esses conhecimentos através de um projeto editorial, rompendo o monopólio da ciência e da narrativa científica, Amorim pretende continuar experimentando processos de pigmentação com tinturas de plantas para a produção de aquarelas feitas, por exemplo, com barbatimão e aroeira.

O desejo de cultivar um lugar que extrapole os limites do que não pode ser classificado pela orientação teleológica da história da arte e, portanto, da racionalidade moderna, passa também pela pesquisa “Travestis são como plantas” de Sy Gomes. Nela, Gomes busca um caminho para aprender quais são os fatores químicos, físicos e biológicos que poderiam criar um ecossistema saudável para travestis. Ao constatar que a sua existência travesti é negada como categoria humana e observar o crescimento de pés de feijão, a artista transmuta em semente a experiência histórica da travestilidade para cultivá-la com terra fértil e elementos nutritivos através de instalações, desenhos, performances e pinturas.

Em “Língua Ferina: artista retirante e a fertilização da imagem”, Maria Macêdo lança mão do termo “língua ferina”, comumente utilizado no vocabulário cearense para investigar e fomentar uma produção emergente e insurgente gestada a partir da zona de confronto rural. Ao pensar a fertilização da imagem como elemento de cura que traz em si a sabedoria e as práticas do cuidado com a terra, Macêdo pretende cultivar um repertório visual que se formalize em um projeto expositivo.

Por último, a relação terra e território também se manifesta na proposta “Como construir nosso próprio país” da dupla Terroristas del Amor. Nela as artistas Dhiovana Barroso e Marissa Noana, ao questionar como fazer do corpo morada para solidificar suas raízes, pretendem reinventar métodos de proteção e autocuidado onde todas as existências são bem vindas. Através de intervenções urbanas em grande escala e processos formativos, a proposta singulariza ainda a experiência sapatona e lésbica dentro da narrativa dissidente contemporânea subvertendo o seu sistemático apagamento. (Olhando ao alto, penso que nesse exercício de revisitar os projetos há algo sobre certa visceralidade em torno de contextos de sobrevivência e que passam por uma urgência do aprendizado, que nos fez concluir essa jornada que me despeço agora).

Talvez como um esforço de imaginação pedagógica na direção de quem nos lê, valha voltar para a Nilma Lino Gomes que, ao retomar a sociologia das emergências⁹, diz que esta consistiria em “proceder uma ampliação simbólica dos saberes, das práticas e dos agentes, de modo a identificar neles as tendências de futuro (o ainda não) sobre as quais é possível atuar para maximizar a probabilidade de esperança em relação à probabilidade de frustração”¹⁰. E continua: “Nesse caso, a ampliação do presente implica a contração do futuro na medida em que o *ainda não*, longe de ser um futuro vazio e infinito, é um futuro concreto, sempre incerto e sempre em perigo”¹¹.

⁹ No texto a autora refere-se ao conceito cunhado por Boaventura de Sousa Santos.

¹⁰ GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador. Saberes construídos na luta por emancipação*. Petrópolis, RJ: vozes, 2017, p. 41.

¹¹ *Ibidem*, p.41.

O FAZER ARTÍSTICO E SEUS DESLIMITES

Transcrição e edição da participação da autora na roda de conversa “O fazer artístico e seus deslimes – Formação na criação, criação na formação”, em julho de 2020, *live* integrante do ciclo *Poéticas da Coexistência*, realizado pela Escola Porto Iracema das Artes com o intuito de mobilizar reflexões em torno do papel e atuação da Escola e demais instituições de educação, arte e cultura, durante o período pandêmico.

Ana Lira

Artista visual, fotógrafa, curadora, rádio host, escritora e editora pernambucana. É especialista em Comunicação Social pela UFPE com ênfase em Teoria e Crítica de Cultura. Possui uma prática baseada no fortalecimento de práticas criativas colaborativas, ouvindo as comunidades em que está inserida e dedicando atenção especial às dinâmicas que envolvem as sensibilidades cotidianas.

Os “deslimes” constituem a essência da minha prática artística e representam o que busco alcançar de forma significativa. Portanto, inicio esta reflexão abordando um tema profundamente relacionado ao cerne do que está em questão em minha pesquisa e que é raramente abordado nos contextos artísticos brasileiros, em todas

as suas esferas: como se desenvolveu o conceito de artista no país?

Para explorar esse assunto, parto do trabalho da pesquisadora brasileira Ana Beatriz Almeida¹. Em seu projeto de mestrado e doutorado, ela demonstra que, entre o período em que o termo “artista” foi criado e o estabelecimento da escravidão como prática de dominação que apropriava-se dos corpos de determinados povos, passaram-se apenas quarenta anos. Assim, compreende-se que a base filosófica que fundamenta o termo artista está intrinsecamente ligada à mesma base filosófica e econômica que sustentou o sistema escravocrata. Em outras palavras, a mesma filosofia que desassociou a criatividade do cotidiano e a elevou a um patamar separado, hierarquizado e destacado, é a mesma que permitiu que corpos humanos fossem utilizados como meros instrumentos de suporte e subjugação, originando um sistema de escravidão. Mesmo que atualmente essas formas de escravidão se apresentem de maneira mais sutil, enraízam-se nos processos econômicos contemporâneos. Portanto, mesmo que possa não parecer, a realidade é que ainda persistem formas de servidão.

Essa reflexão tem sido objeto de profunda ponderação desde que entrei em contato com os estudos de Ana Beatriz Almeida. É notável como nós, artistas afrodescendentes, afroameríndios, afro-americanos ou aqueles diretamente ligados aos povos originários, frequentemente nos sentimos deslocados. E mesmo artistas que não foram racializados pelo pensamento moderno ocidental também podem experimentar essa sensação de deslocamento em determinados processos artísticos. Isso ocorre quando o ato criativo é desvinculado da prática cotidiana, criando-se um sistema que perpetua a sujeição das práticas criativas das ancestralidades desses povos – não apenas negros e indígenas, mas também de outras etnias – relegando-as a um plano secundário. Essas tradições criativas ancestrais foram, de fato, renegadas em sua base.

¹ ALMEIDA, Ana Beatriz Soares de. *Contra-necropoder: uma narrativa da morte sobre a arte*. 2020. 251g. (Dissertação) Mestrado em Artes – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Ao colaborar com curadores que não são negros ou indígenas, sinto o desejo de questioná-los sobre as práticas criativas de suas famílias e ancestralidades, sejam eles italianos, holandeses ou de outras origens. Isso porque acredito que a estranheza que eles sentem em relação ao que nós produzimos deriva, em grande parte, da completa desconexão e rompimento do elo com as histórias de práticas criativas ancestrais que os antecedem. Enquanto muitos de nós, especialmente no Norte e Nordeste do Brasil, ainda nos mantemos profundamente conectados a essas práticas, ao apresentarmos um trabalho em que essas expressões não são rotuladas com os nomes que aprendemos em nossos fazeres cotidianos, surge um estranhamento. As pessoas tendem a renomear ou categorizar essas manifestações com termos como “cultura popular” ou “arte naïf”, o que demonstra o esforço em tentar compreender algo que já dominamos em nossas práticas diárias. Possuímos um vocabulário e práticas que tratam dessas questões, mas frequentemente somos obrigados a traduzi-las para se adequar a uma perspectiva eurocentrada, que ainda prevalece no controle e na maneira como a arte é conduzida aqui no Brasil. Esse processo é extremamente complexo.

Em minha trajetória, também ministrei cursos e aulas para artistas, e percebi que muitos deles se encontravam completamente perdidos em suas jornadas criativas. Em tais situações, identifiquei que o problema muitas vezes estava no rompimento desse elo ancestral. Sempre destaquei a importância de se reconectar com a identidade e as práticas criativas de suas famílias. Tenho um exemplo marcante de uma aluna brilhante de Belém do Pará, que já havia frequentado cursos em locais importantes no circuito da fotografia. Ao trabalhar com ela e discutir sobre sua prática, sugeri que talvez o verdadeiro lugar dela no mundo não estivesse apenas na imagem, mas sim nas atividades cotidianas de sua família, que tinha origem libanesa. Quando ela se conectou a esse aspecto, tudo passou a fazer sentido em sua criação artística.

Eu cresci em um ambiente em que não havia separação entre as diversas formas de arte. No meu bairro, artistas pintores conviviam harmoniosamente com artesãos e juntos realizavam exposições, sem qualquer conflito. Todos compartilhavam práticas artísticas, e

esses artistas de naturezas distintas utilizavam a praça pública para ministrar oficinas pela manhã. Havia uma integração natural, e nunca tínhamos a ideia de que um determinado artista estava autorizado a expor em galerias enquanto outros não estavam. Esse conceito simplesmente não fazia sentido para nós. Entretanto, ao viajar pelo Nordeste e adentrar circuitos de outros estados e países, percebi o tamanho da ruptura existente. Havia uma insistência em requerer autorização, não apenas para ser reconhecido como artista, mas também como educador.

Considero que a hierarquia estabelecida, onde um curador é valorizado de forma significativa e um educador é considerado em um patamar inferior, é o ápice da deslegitimação do processo de produção de conhecimento cultural. Isso porque um curador produz conhecimento tanto quanto um educador, quando se considera a energia e dedicação empregadas na concepção de exposições e outros processos artísticos. O educador carrega uma enorme responsabilidade ao construir pontes entre o trabalho realizado pelo curador, produtor e artista, e o público que busca conhecê-lo em exposições, por exemplo. Se o educador não realiza seu papel de mediação da melhor maneira possível, o trabalho apresentado pode não ter o impacto desejado e falhar em conectar-se com o público. Por isso, questiono a razão pela qual ainda persistimos nesse modelo hierárquico, extremamente limitador.

Refletir sobre os “deslimites” oferece a oportunidade de considerar nossa capacidade de romper com hierarquias e reintegrar os pontos desconectados, buscando proporcionar formas de acolhimento para todos os envolvidos no processo de produção artística.

POR UM DE VIR QUILOMBISTA DAS ARTES

Transcrição e edição da *live-intervenção* do autor realizada durante a Semana da Consciência Negra, em novembro de 2020, no *YouTube* da Porto Iracema das Artes.

Jorge Vasconcelos

Negro-indígena, neto de indígena Xavante aldeado e bisneto de negro escravizado. Doutor em Filosofia (UFRJ), é professor associado no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPG-CA-IACS-UFF) e teórico-ativista no Coletivo – de ações e práticas estético-políticas e procedimentos acadêmicos contrapedagógicos – *28 de Maio/C28M*.

O quilombismo não é apenas um momento histórico do Brasil, ou mesmo uma ideia que se perdeu. Trata-se da força motriz do povo preto: negros, negras, negres e indígenas brasileiros. Foi e é contrapoder ao processo encarcerador de negres escravizados das Américas, fruto da diáspora-Atlântica forçada pelo colonialismo, especialmente nos séculos XVII e XVIII. É também campo de lutas ao extermínio necropolítico de negres e indígenas. O quilombismo é pensamento negro-brasileiro nas obras de Abdias e Beatriz Nascimento e abertura possível ao pensamento de Krenak e Kopenawa, mas também é possível ser pensado e atualizado em proces-

sos e linhas de força que chamaremos de devires. Estes devires são aquilombamentos e aldeamentos em lugar-sítio e espaço-tempo, em ações e práticas estético-políticas, sejam elas os ativismos contemporâneos; o feminismo-negro ou dos indígenas de nossa atualidade; ou mesmo na arte contemporânea, nas artes visuais, nas ações performáticas, no cinema de guerrilha, nas literaturas insurgentes. O quilombismo é, em nossa perspectiva, um devir-quilombista. Neste devir-quilombista das artes, negres-indígenas, indígenas-negres, tomam de assalto a Casa Grande da arte contemporânea, produzindo aquilombamentos e aldeamentos das galerias, feiras, bienais do mercado capitalista das artes. E não só. Isso porque esse devir-quilombista é crítica e clínica aos poderes instituídos, já que se apresenta duplamente: como forma de contrapoder e como produção de acolhimento e invenção de modos outros de práticas artísticas e resistências a partir de procedimentos coletivos, comunitários e colaborativos, àqueles que se deixam atravessar por esses devires. O devir-quilombista das artes é manual aberto de alta defesa do povo preto ao campo das artes.

Em entrevista ao Segundo Caderno do jornal *O Globo*, Conceição Evaristo, nossa grande diva negra da literatura brasileira, é interrogada sobre quais as perspectivas para a população negra no país nos próximos anos. Conceição responde que talvez não seja a hora de pensar o que vai ser o amanhã, “é hora de pensar que estamos fazendo o que achamos certo. Hora de armar-se com esperança e coragem, mesmo sem termos certeza do que vai acontecer”.

Esse é um momento em que, muitas vezes, nós, negros e negras, parte do povo preto (pois a outra parte é o povo indígena e aqui já deixo evidente que se trata de uma articulação entre negros e indígenas), somos convocados para proferir falas e intervenções em instituições públicas e privadas, sobretudo em efemérides como o Dia da Consciência Negra. Esse é um espaço onde não me furtarei jamais de participar, pois, em qualquer lugar onde possa clamar por esse devir-quilombista, será um lugar em que clamarei. E eu digo clamar aqui justa-

mente já citando o primeiro ponto da minha abordagem, em termos de procedimentos investigativos da prática teórico-ativista que desempenho como professor-pesquisador e, a um só tempo, ativista do movimento negro. Ou seja, é um clamor porque é “por”, portanto, um chamado, “por um devir quilombista das artes”. E devir-quilombista, entre hífen, articulando um duplo, um entre, uma articulação: como tornar as práticas das artes quilombistas? Como aquilombar as práticas das artes? Como aldear as práticas das artes?

No meu entender, isso é muito importante. Em determinado momento da vida, eu, que fui formado na filosofia clássica, um especialista em filosofia contemporânea, especialista em autores como Gilles Deleuze, Michel Foucault, Félix Guattari, com uma dissertação sobre Henri Bergson, um livro sobre Paul Virilio, autores que formaram a minha pesquisa filosófica, mas que, num determinado momento, começaram a me trazer inquietações. Eu dizia que, talvez, esses autores, por mais poderosos e interessantes que sejam – e acredito que o século xx deve muito a certo pensamento progressista no campo filosófico – me sinalizam coisas que já não poderiam retornar, principalmente, ao meu ativismo junto aos movimentos minoritários. Então, percebi que não só tinha que efetuar uma fratura na minha prática como professor, como também produzir um deslocamento na trajetória intelectual-profissional. É quando deixo a filosofia, ao optar por lecionar no curso de Artes na Universidade Federal Fluminense (UFF), e começo a ter contato com práticas artísticas contemporâneas. Assim, passo a colocar em questão também não só a maneira como pesquisava, como me relacionava com os estudantes que pesquisavam comigo, como também a forma de escrita com a qual eu produzia meus textos. Eles deixariam de ser textos vinculados ao tratado, ao argumento, à conceitualização, e passariam a ter uma inflexão, digamos, mais direta, mais incisiva, assertiva. Ou seja, passaria a adotar a palavra de ordem e o manifesto como forma de expressão filosófica. Isso não deixa de ser um projeto também deleuziano, que diz que “precisamos criar novas formas para expressar a filosofia”. Existem novas maneiras de fazer filosofia e talvez essas que fazemos hoje na academia não nos bastam. Então, de alguma maneira, não deixei de ser filósofo. Não deixei, de alguma

forma, de me articular com o pensamento de Gilles Deleuze. Entretanto, Deleuze deixou de ser dito em francês, *De-lê-ze*, para ser abasileirado, *De-leu-zi*. Assim, pude articular também a prática de professor com a prática do ativismo. A frequência das reuniões, as discussões, as manifestações, a rua, o enfrentamento ao poder instituído, o ativismo sindical, a ocupação dos espaços de poder da universidade (e que se diga aqui, à época desta fala, o único coordenador negro de pós-graduação de Artes no Brasil, o que é em si uma questão muito séria). Então, é interessante que esses espaços sejam ocupados e partilhados. Ou seja, trazer para o interior da universidade processos de quilombamento.

Justamente porque o que penso sobre quilombismo aparece num conceito gestado pela grande Beatriz Nascimento no ensaio intitulado “O conceito de quilombo e a resistência cultural negra”¹. Nele, Beatriz vai propor que o conceito de quilombo deve ser pensado para além da relação espacial, para além do espaço-tempo histórico. “*Kilombo* aqui recebe o significado de instituição em si. Seria *Kilombo* os próprios indivíduos ao se incorporarem à sociedade Imbangala. O outro significado estava representado pelo território ou campo de guerra que se denominava *jaga*”², escreve a Beatriz. Ela continua: “Ainda outro significado para *Kilombo* dizia respeito ao local, casa sagrada, onde processava-se o ritual de iniciação”³. Em seguida ela afirma que o acampamento de escravos fugitivos, assim como quando alguns Imbangalas estavam em comércio negreiro com os portugueses, também era *Kilombo*. Reparem que existem quatro denominações e essas quatro, na verdade, se articulam entre si. Elas não se excluem, de modo algum, porque quilombo é, ao mesmo tempo, indivíduo, ou seja, o processo de individuação; um quilombo é um território de guerra; um quilombo é um processo de iniciação; um quilombo é um espaço de liberdade criado pelos fugitivos.

1 NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra in RATTS, Alex. *Eu sou atlântica – sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. Originalmente publicado em *Afrodiaspora* Nos. 6-7, p. 41-49, 1985.

2 Ibidem, p. 119.

3 Idem.

A minha ideia de quilombismo, então, é resgatar essas quatro possibilidades. Quilombo é mais do que propriamente aquele espaço fundamental para onde foram os negros escravizados no tráfico do Atlântico que aqui chegaram e depois criaram inúmeras táticas e estratégias de guerrilha de se desvincular do poder colonial e dos maus tratos dados pelos colonizadores brancos e pelos portugueses que aqui estavam ou pelos espanhóis que estavam nas Américas. Quilombo também é indivíduo. Quilombo também é rito. Quilombo também é casa. Quilombo também é cidade. Quilombo somos todos nós.

Tanto é que Beatriz, ao encerra o texto, de modo muito bonito, no penúltimo parágrafo, escreve assim:

quilombo serve de símbolo que abrange conotações de resistência étnica e política. Como instituição guarda características singulares do seu modelo africano. Como prática política apregoa ideais de emancipação de cunho liberal que a qualquer momento de crise da nacionalidade brasileira corrige distorções impostas pelos poderes dominantes. O fascínio de heroicidade de um povo regularmente apresentado como dócil e subserviente reforça o caráter hodierno da comunidade negra que se volta para uma atitude crítica frente às desigualdades sociais a que está submetida. Por tudo isto o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior auto-afirmação étnica e nacional. O fato de ter existido como brecha no sistema em que negros estavam moralmente submetidos projeta uma esperança de que instituições semelhantes possam atuar no presente ao lado de várias outras manifestações de reforço à identidade cultural⁴.

É curioso como essa inflexão da Beatriz vai diretamente ao encontro de outro pensador, também Nascimento, o grande Abdias, autor da coletânea “O Quilombismo – documentos de uma militância Pan-Africanista”⁵. Nela, Abdias afirma que o quilombismo é um conceito científico-histórico-natural. O quilombismo, portanto, não é apenas um momento histórico, nem mesmo uma

4 Ibidem, p. 124.

5 NASCIMENTO, Abdias. *Documentos de uma militância pan-africanista*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

ideia que se perdeu: o quilombismo é a força motriz que faz mover o povo preto. Quem é o povo preto? Negros, negras e indígenas. Esse é o povo preto brasileiro. Esse quilombismo foi e é contrapoder ao processo encarcerador e necropolítico. O quilombismo, então, como um pensamento genuinamente negro-brasileiro, como vimos nas obras de Beatriz e Abdias, promove uma abertura possível ao pensamento de Krenak e Kopenawa. Acho importante fazer essa menção porque estamos falando aqui da articulação entre negros e indígenas. E, sabemos, que os corpos racializados, negres-indígenas, são corpos vulnerabilizados. Mas sabemos também que esse corpo não é passivo, muito pelo contrário, é um corpo que se coloca ríspido, rígido, em luta. Por isso mesmo digo que é processo também de autodefesa. Não estamos atacando, estamos contra-atacando. Não estamos visando o outro, estamos nos defendendo, num movimento de auto-defesa. Então, acho muito importante entender que o quilombismo é, ao mesmo tempo, forma de arquivo, mas também arma de ataque, para citar Julio Cesar Tavares, quando se refere à capoeira: arquivo e arma.

Então, a ideia aqui é pensar que esse quilombismo é possível de ser pensado e atualizado em processo e linhas de força que chamamos devires. O que pretendo demonstrar com essa ideia? Em primeiro lugar, não me refiro ao devir como quer a filosofia clássica, como processo de transformação de todas as coisas. O devir é uma palavra tão antiga e importante quanto o verbo ser. Os dois conceitos basilares da filosofia são esses, o ser e o devir: aquilo que é e aquilo que *está sendo*. Aquilo que *permanece* e aquilo que *muda*. Aquilo que tem *estabilidade* e aquilo que está em *movimento*. Parmênides e Heráclito. Isso se pensarmos num eixo da filosofia fundamental. Esta ideia de devir, aqui tenho dívidas com a filosofia contemporânea e, em especial, com o pensamento de Deleuze e Guattari; quando menciono, portanto, a noção de devir, estou aqui sugerindo outra coisa. Estou falando devir e alguma coisa. Ou seja, é uma relação de associação, é um tornar-se alguma coisa, uma transformação que nos é própria, que nos é singular. Então, o devir-quilombista é o esforço de transformar nossas práticas no mundo.

O que significa isso? São ações feitas, quase sempre, em situações que colocam no limite determinada insti-

tuição, tornando tensa a relação entre a arte e não-arte, entre o fazer propriamente dito da arte e a tonalidade dada ali. Isso se expressa através da obra de alguns artistas que estão criando quase sempre um enorme mal-estar em seus processos. É possível ver esse devir atravessando várias práticas, vários artistas. O quilombismo, por isso, é necessariamente um devir-quilombista. Portanto, como é que nós vamos tomar de assalto a casa grande da arte contemporânea, produzindo lá esses aquilobamentos e esses aldeamentos? Como podemos fazer isso? Pois trata-se, então, de pensar que esses artistas estão se colocando numa perspectiva antirracista. Pois afirmam que os corpos estão sendo racializados pelos brancos, o que institui um plano de enfrentamento. Por isso não é um ataque, mas um contra-ataque. Por isso não é rivalização, mas autodefesa. Acredito na importância de entendermos esse processo por aí: o devir é crítica e clínica ao poder instituído, já que se apresenta como forma de contrapoder e como produção também de acolhimento e invenção de modos outros, tanto de práticas artísticas, como modos de existência.

PRÁTICA ÉTICA E FICCIONAL EM UM PROCESSO AVALIATIVO

Reflexão produzida pelo autor sobre sua participação como membro da comissão de seleção do Laboratório de Dança (2020-2021) ao lado de Cátia Costa e Marcos Moraes, com coordenação de Carolina Wiehoff.

Jorge Alencar

Baiano, envolve-se com dança, teatro, audiovisual, arte drag, comunicação, curadoria, escrita e educação, coreografando bibliotecas, quintais, stripteases, séries de tv, livros infantis, festivais, melodramas e outras situações. É parceiro de vida e criação de Neto Machado. Integra a Dimenti Produções Culturais - em atividade desde 1998 - e a associação/editora Conexões Criativas em Salvador (BA). Mestre em artes cênicas e doutorando em dança - ambos pela UFBA - com pesquisa que relaciona ética e criação coreográfica, entre Brasil e Alemanha.

Uma pandemia seria premissa suficiente para a mais espantosa das ficções. Em meio a um cataclismo asfixiante, uma empreitada quase impraticável: criar condições de exercer a nossa vitalidade e poesia. E de avaliar. Cada aspecto. Como no cinema, do plano geral ao plano deta-

lhe. Como em uma coreografia cujas partes dizem sobre o todo e vice-versa.

Digo avaliação, ficção, cinema, coreografia de jeito expandido na direção de um acontecimento específico: o processo seletivo para os Laboratórios de Criação da Porto Iracema das Artes, no turbulento ano de 2020.

Artistas examinando o traçado de artistas.

Junto às diretrizes gerais e critérios que balizam um processo avaliativo ligado a um edital para o fomento de realizações artísticas, acredito ser preciso observar também cada proposta inscrita a partir de seus parâmetros próprios. Antes mesmo de estar de acordo com preceitos institucionais, um projeto merece situar-se à altura de si mesmo.

Há nisso uma inescapável dimensão ética que nos exige apurar nosso discernimento, em relação à força da singularidade de cada proposta. Com inflexão ética e não moral, na situação sobre a qual reflito aqui, avaliar nada tem a ver com “condenar” em oposição a “absolver”. A natureza ética dessa prática é feita de posições, movimentos e escolhas contingenciais e não por um conjunto de verdades tomado como valores universais, a fim de favorecer um pensamento genérico, dominante e pautado por critérios de avaliação que partam de formas/normas a priori (critério moral)¹.

A fim de cultivar o exercício avaliativo em contextos artísticos, pode ser frutífero tomar a vida mesma, em sua processualidade radical, como bússola ética.

Desde onde percebo, a Porto Iracema das Artes é um espaço que considera os processos e estimula uma avaliação em curso. Os Laboratórios de Criação são espaços voltados, prioritariamente, para pesquisas dinamizadas por agentes da arte e da cultura, com certo percurso, sendo esperada dos projetos inscritos uma fluência de articulação entre uma conceituação encorpada e suas indicações de viabilidade. O edital com o qual lidamos, enquanto mecanismo moderador, buscou levar em conta o contexto cearense em sua pluralidade, no sentido de contemplar uma diversidade de poéticas e saberes,

¹ ROLNIK, Suely. *Ninguém é deleuziano. Despedir-se do absoluto*. [Entrevista cedida a] Lira Neto e Silvio Gadelha. O Povo, Caderno de Sábado, n.6, Fortaleza, 18 nov.1995.

com ênfase em proposições de criação com caráter investigativo.

Avaliar é uma trama constituída de muitas peças, com fluxos de idas e vindas que possibilitam, a cada vez, um maior adensamento na compreensão das propostas, em atenção aos seus próprios crivos. Um projeto interessado em derivas urbanas, por exemplo, nos solicita filtros avaliativos distintos daqueles que nos ajudam a examinar uma proposta que dialoga com a cultura *ballroom*. Comparar uma cosmovisão com a outra, a partir das mesmas ferramentas de discussão, na direção de erigir um pódio universalista, é algo destinado ao desencanto.

Os projetos inscritos no chamamento público para os Laboratórios de Criação tiveram a possibilidade de passar por duas etapas de análise: uma *ao pé da letra*, na qual acessamos a formulação textual das propostas; outra, mais *dialogal*, em encontros entre comissão e proponentes que tiveram o afeto, o entendimento mútuo, a imaginação, a linguagem e os corpos (e corpos!) como medidas e modos avaliadores das condições de cada processo. Avaliar na esteira do afeto², da afecção, em virtude de encontros e de choques que nos põem a pensar³, em constante reavaliação e recombinação, permitindo-nos fazer escolhas, delinear prioridades circunstanciais.

Em um processo de seleção de proposições artísticas não se examina apenas um projeto ou uma boa ideia, mas também o exercício dramatúrgico de fabulação política, de ficcionalizar futuros⁴.

Quando integramos uma comissão de seleção e decidimos por algumas propostas em detrimento de outras, estamos operando um contexto mais amplo, atravessado por aspectos econômicos e suas restrições orçamentárias, políticas públicas, geopolíticas, representatividades, interseccionalidades, movimentos decoloniais,

2 SPINOZA. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed., 10. reimp. - Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

3 COSTA, Marcio José de Araujo. *Como orientar-se no pensamento? A esquizoanálise como filosofia da diferença e pensamento nômade*. Ouro Preto: Revista Exagium, volume 5, 2009.

4 ROCHA, Thereza. *O que é Dança Contemporânea: uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

entre tantos outros fatores que nos colocam em uma *escuta do tempo*⁵.

Identificar projetos a serem contemplados por um mecanismo público não significa dizer “sim” ao projeto consistente e “não” ao projeto frágil, posto que não é sobre moral, mas supõe um ato de natureza ética⁶, implicando tomadas de decisão contingenciais, caso a caso. A comissão de seleção faz apostas ético-estéticas como quem cria ficções no sentido de mover uma dimensão imaginativa. Apostas e ficções para fabular futuros incertos, temporários. Nessa perspectiva, a noção de “ficção”, nas artes, não precisa ser sinônimo de “mentira”, mas trata-se de um *saber em relação* que se dá num certo espaço-tempo, numa coordenação entre atos⁷.

Assim, um projeto em arte opera como ficção visionária⁸, por se alimentar de experiências da vida para projetar outras maneiras de mover o mundo, vislumbrar novos possíveis, trabalhando com a nossa imaginação e coração, fazendo das nossas ações um certo ativismo.

As experiências de avaliar e selecionar podem nos estimular a pensar também a partir de um não-saber, percebendo-se no curso dos acontecimentos, com repercussões imprevisíveis. A isso chamamos de investigação: caminhar em terreno móvel. Avaliar como uma prática de parar de fazer o mundo tal qual ele se apresenta e começar a inventar outros mundos coletiva e colaborativamente. Daqui, escuto a psicanalista Gilceley Santos quando diz: “quem já sabe não tem futuro”⁹ e o escritor Mia Couto, para quem “a incerteza é um abraço que damos ao futuro”¹⁰.

Entre o momento em que cada artista elaborou sua proposta e as etapas de avaliação, uma pandemia nos ti-

5 ALENCAR, Jorge; SCHONINGER, Jane. *Uma Escuta do Tempo*. São Paulo: A MITsp – 8a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, 2022. Disponível em: <https://mitsp.org/2022/publicacoes/> (clique em “baixe o guia em pdf”, acessar na página 10).

6 SCHIAVON, João Perci. *Pragmatismo Pulsional*: Clínica Psicanalítica. São Paulo: n-1 edições, 2019.

7 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: Estética e política. São Paulo: Exo experimental org, 2005.

8 IMARISHA, Walidah. *Reescrivendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2016.

9 Para mais, acessar: SANTOS, Gilceley. *Palavração Comovida*. Curitiba: Edição da autora, 2013.

10 COUTO, Mia. *Escrever e Saber*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2016.

rou uma série de fundações. Uma interrupção do curso cotidiano da vida para nos comover a coreografar outros possíveis. Quando os projetos foram inscritos, a pandemia não implicava uma desoladora conjuntura política ou sequer um problema de corpo evidente. Nesse sentido, a comissão discutiu sobre modos de indagar como cada proponente atualizaria o percurso de seus processos junto àquela situação planetária, entre a inscrição do projeto, o momento das entrevistas e o que imaginava de possibilidade a partir daquele nosso encontro.

Houve projeto inscrito cujo desejo era justamente fazer da aglomeração, do ajuntamento físico entre corpos, um mecanismo coreográfico multitudinal. Daí, veio o contexto pandêmico nos desafiando a formular maneiras de estarmos junto que considerassem os imperativos do isolamento social e as tecnologias digitais. As entrevistas ligaram artistas e banca avaliadora em escuta mútua. Cada pessoa em sua casa - tensionando intimidade e trabalho -, engendrando uma situação tanto afetiva como formativa que pudesse transbordar a mera providência de selecionar projetos.

Somente quatro propostas puderam ser contempladas, fator desconcertante, tendo em vista a quantidade de projetos que mereciam ser incentivados. A seleção veio acompanhada da elaboração de pareceres e de uma reflexão escrita do processo como um todo, bem como do contexto geral das políticas públicas nas quais a Porto Iracema das Artes está inserida. Tais apontamentos ressaltaram a urgência de ampliação dos Laboratórios de Criação em resposta ao vibrante cenário artístico do Estado do Ceará.

O movimento de cruzar avaliação, ética e ficção em artes alerta para algumas noções problemáticas que podem ser expostas e, desse jeito, posicionadas de outras formas:

- Meritocracia
- Hierarquização
- Instrumentalização
- Medição
- Controle
- Saber-fazer
- Sanção
- Juízo de valor
- Dirigismo

- Comparação
- Veredicto

A lista é maior e nos adverte que, em se tratando de criação e pesquisa, mais vale uma dúvida mobilizante que uma pronta resposta. Um projeto artístico é também uma agenda singular, um chão ético-existencial¹¹. Formular uma proposta de criação como quem tenta gabaritar os critérios de um edital é um triste gesto clientelista sobre o qual artistas, agentes da cultura e instituições precisam, frequentemente, debater a fim de alcançar, como disse Cátia Costa, numa das nossas reuniões de avaliação, não um jeito mais humano de avaliar, mas um modo divino.

E se for para sermos humanos que sejamos, ao menos, capazes de acolher o erro, movendo de jeito voluntariamente hesitante, como em um “Atlas do Corpo e da Imaginação”: “profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, do que ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, luta”¹².

Avaliar como movimento ético não se pauta em certo x errado, uma vez que não se trata de “déficit”, de um simples exercício motivado pelo desejo de aprovação ou de criar ferramentas para averiguar se a expectativa institucional ou pessoal de outrem está sendo atendida. Urge que cada projeto artístico vá na direção de sua própria força.

¹¹ LUZ, Carmen. *Sobre não esquecer e lembrar*. (2019) (p.287-299) In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. *Histórias da dança: vol.2 Antologia*. São Paulo: MASP, 2020.

¹² TAVARES M., Gonçalo. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Caminho, 2013.

TRIPÉ EM LATA DE PLANTA

Reflexão produzida pela autora sobre sua participação como júri no processo de seleção do Laboratório de Teatro (2020-2021).

Daniele Avila Small

Artista, crítica e curadora de teatro. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO, é idealizadora e editora da revista *Questão de Crítica*. Atua em programas e projetos de formação, teoria e crítica teatral.

Na primeira quinzena de março de 2020, antes mesmo que a pandemia da Covid-19 fosse oficialmente decretada como pandemia, recebi o convite para fazer parte da Comissão de Avaliação da oitava edição do Laboratório de Teatro da Porto Iracema das Artes – Escola de Formação e Criação do Ceará. Diante das primeiras medidas mais drásticas de segurança sanitária, achávamos que a fase de encontros presenciais poderia ser apenas adiada. Afinal, os encontros presenciais são uma etapa importante do projeto e todas as partes estavam desejosas de que ela se cumprisse.

Começamos a analisar os projetos inscritos, cada participante da comissão em sua casa e em sua cidade, como já estava previsto. Os primeiros contatos com os projetos me causaram certa angústia. Ao ler as propostas, começava a visualizar mais concretamente as impossibilidades decorrentes da pandemia. Essa nova realidade ficava cada vez mais evidente. Entre o mês de

abril, quando comecei a ler os projetos, e o início de setembro, quando fizemos as entrevistas e os resultados foram divulgados, o mundo virou de cabeça para baixo. Isso é evidente, eu nem precisaria dizer. Mas a relação com esses projetos, o trabalho com essa seleção, acabou tendo um papel importante no meu pensamento sobre teatro, durante os primeiros seis meses de pandemia. E seria impossível falar sobre esse processo seletivo sem contextualizar a situação tão crítica em que foi realizado.

Enquanto escrevo, também me pergunto como posso refletir sobre um projeto duradouro e consolidado a partir de uma edição de exceção. Mas, talvez o fato de que o processo tenha sido tão bem-sucedido, mesmo nas condições mais adversas, seja justamente uma evidência para refletirmos sobre suas bases.

Agora (no início de fevereiro de 2021), diante das primeiras imagens de profissionais de saúde e idosos recebendo a primeira dose da vacina, me dou conta de que nos meses em que participei do processo seletivo parecia impossível enxergar o futuro. Não havia nem mesmo possibilidade de fazer especulações a respeito de como estaríamos agora, no início de um novo ciclo. Tampouco podemos enxergar mais longe hoje, dadas as condições do mundo em que vivemos, mas esse novo presente já preserva algum passado. E as propostas que apareceram no recorte do teatro cearense, que pude conhecer por aqueles projetos, me ajudaram a exercitar a imaginação, a tentar vislumbrar saídas (quem sabe deveríamos dizer entradas) para aquelas propostas, a imaginar outras formas de materializar o desejo de fazer e pensar o teatro. Sem dúvida, a pandemia deixou ainda mais evidente que fazer teatro é fazer-pensar teatro.

Muito se pode dizer sobre os trâmites burocráticos (ao mesmo tempo necessários e discutíveis) dos processos seletivos em editais públicos no âmbito da produção artística no Brasil, mas este texto não é sobre isso. Este texto é sobre os modos de usar, no caso específico do Laboratório de Teatro, do Porto Iracema e no caso específico da situação de 2020, em plena pandemia. Portanto, nestas breves páginas, compartilho a experiência que tive ao ver um processo seletivo ser transmutado em espaço de intercâmbio e partilha de ideias – num momento em que as trocas pareciam dificultadas ou até mesmo impossibilitadas.

Em todo processo de seleção de que participo há um mesmo problema que sempre se apresenta: as notas, os números que vão servir como organização hierárquica e linha de corte entre projetos. A cada vez que me vejo na situação de precisar dar notas numéricas a propostas artísticas, sinto-me diante de um muro. Entretanto, compreendendo a necessidade dos procedimentos burocráticos, busco enfrentá-lo da melhor maneira possível. E, como de costume, vou descobrindo os números como uma régua maleável. De modo que me sinto jogando com eles como quem experimenta uma daquelas balanças antigas, nas quais a gente negocia daqui e dali com pesinhos de bronze, até atingir certo equilíbrio das forças.

Mas tudo melhora quando há interação. Depois de um primeiro momento de solidão entre a descoberta dos projetos e a relação complexa com as notas, vem o diálogo com as outras pessoas do processo seletivo. Em grupo, aproveitamos a oportunidade de fazer uma revisão mútua, conversar, expressar dúvidas e conferir divergências. A régua se ajusta, mas segue maleável.

Há alguns anos, um colega aqui da Região Sudeste contava em uma mesa de bar sobre a sua metodologia de análise de projetos quando estava em bancas de editais – por diversas vezes, sozinho. Sem constrangimento, explicava que fazia duas pilhas (na época, ainda era tudo no papel): uma de projetos inscritos por pessoas que ele já conhecia; outra, de pessoas de quem ele nunca tinha ouvido falar. Os projetos que ficavam na segunda pilha, ele nem se dava ao trabalho de ler.

Entre esse relato verídico que parece mentira e o projeto pedagógico da Porto Iracema, não pode haver comparação. Trago aqui essa memória, no entanto, para ilustrar que esse tipo de conduta não deve estar longe do nosso radar, quando falamos sobre editais e seus processos. Por isso, algumas etapas mais duras (como a necessidade de atribuir notas a critérios distintos e pré-determinados) podem ser vistas como um modo de se precaver desse tipo de arbitrariedade. E formar equipes que, a priori, não conhecem as pessoas proponentes, também.

Assim, considero importante sublinhar que, entre as integrantes da comissão, nenhuma era do Ceará. Podemos pensar que esta é uma relação proveitosa, obser-

vando-a por diferentes prismas. Por um lado, pela troca constante de pensamentos e olhares vindos de outras partes do país, a cada vez que um determinado número de artistas é selecionado para um novo ciclo do Laboratório. Por outro, pode ser bom para os grupos e artistas que pessoas de outros círculos façam algum contato com seus trabalhos. E, por outro lado, ainda, tomada a minha experiência como crítica e curadora, é imprescindível que saibamos aproveitar oportunidades de minimizar as distâncias geográficas que nos bloqueiam de conhecer o campo artístico brasileiro em sua extensão e complexidade territorial.

Poderíamos já considerar suficiente a articulação entre artistas e tutorias que a escola promove. Afinal, trata-se de uma ação de imenso valor. Se, a cada ano, cada artista ou grupo de cada Laboratório tem um percurso de interlocução criativa com alguém de outra cidade do Brasil, ou até mesmo de outro país, os horizontes se alargam consideravelmente – não só para aquele grupo ou artista, mas para o *corpus* artístico da cidade e do estado. Não digo isso como se achasse que aquilo que vem “de fora” é melhor, apenas sublinho a importância do intercâmbio entre diferentes práticas, hábitos e referenciais do mesmo segmento. Para além das technicalidades que se desenvolvem, é a cultura de teatro que se expande. A dinâmica de tutorias que a escola viabiliza é um dos dados da exemplaridade do projeto pedagógico que orienta a realização destes Laboratórios.

Mas aqui estamos tratando de uma etapa anterior, que até poderia ser considerada uma etapa de natureza burocrática. E o que tenho a dizer sobre essa experiência é que ficou visível para mim que o trabalho de muitos artistas com os seus projetos já estava em “estado de intercâmbio” quando as janelas da sala virtual se abriram. Antes mesmo de terem seu projeto selecionado, já estavam engajados no amadurecimento das ideias, na troca, na revisão, desde o momento do processo de seleção. Sem dúvida, a pandemia também colaborou para as propostas criativas se revolucionarem entre a inscrição e a fase posterior das entrevistas. Diante da impossibilidade de dar continuidade a um projeto em uma condição completamente imprevista, tudo se coloca em movimento. No entanto, foi uma gratificante surpresa perceber que algumas conversas entre a comissão e os

grupos se transformaram em arena de debate sobre as propostas e seus desdobramentos possíveis, as implicações éticas e as adaptações necessárias para a continuidade de cada ideia. Independentemente da seleção final, cada conversa tinha o potencial de já ser parte da experimentação que estava por vir.

Isso ficou evidente logo nas primeiras entrevistas, em que um artista mostrou os “bastidores” da sua participação na conversa virtual: um tripé improvisado para sustentar o celular na altura do rosto, com a base cravada em uma lata cheia de terra – ou algo assim. Essa imagem sintetiza a tônica do momento. A pandemia tornou tudo mais grave, recrudescendo as desigualdades. E não é possível esquecer que, para a grande maioria das pessoas que fazem arte no Brasil, as condições ideais nunca existiram. Trabalha-se com o que se tem. Não estou romantizando a precariedade! Porém, o tripé em lata de planta não é só gambiarra, é linguagem, é tecnologia, é saber.

A dinâmica proposta pela escola nos deu esse espaço, a nós e aos artistas, de *passar por* um processo seletivo, no sentido de vivenciar esses encontros, de dar passagem para que eles nos atravessassem. Estávamos ali para escutar, mas também tínhamos o que dizer. Os artistas estavam ali para apresentar suas ideias, mas também estavam abertos à escuta. Assim, mesmo quem não foi selecionado teve a oportunidade de vivenciar uma etapa de intercâmbio.

Isso me faz pensar no quanto foi importante que um número significativo de projetos tenha passado para a fase das entrevistas online, ao vivo. Talvez essa etapa tenha sido ainda mais importante para aqueles que não foram adiante naquela edição do Laboratório (e que provavelmente vão desenvolver o trabalho a partir de outras redes, conexões, possibilidades). Nessas breves entrevistas, já havia intercâmbio possível. Houve quem aproveitasse mais, houve quem aproveitasse menos, naturalmente. Mas, a possibilidade estava dada.

Nada disso me parece banal. Pelo contrário, é bastante valioso que um processo seletivo tenha, em si mesmo, um ganho pedagógico para quem está na travessia. Assim, é possível ir um pouco além da mera relação de sim ou não, de contemplados e não-contemplados, e fazer de um edital um espaço de abertura, que proporciona

também aos que não serão selecionados uma oportunidade de passar para outra etapa dos seus próprios projetos, mesmo que não haja continuidade no laboratório. Dessa forma, participar de um processo seletivo já é, em si mesmo, um processo de ensino-aprendizagem. Ensino-aprendizagem das pessoas que se vulnerabilizam expondo seus projetos. Ensino-aprendizagem das pessoas que se deslocam e são tensionadas no exercício da seleção e decisão sobre quais proposições serão selecionadas.

E assim foi para mim. Do lado de cá da comissão de seleção, posso dizer que eu também *passei por* um processo. Também me senti provocada a pensar, repensar, avaliar como falar, questionar o que tenho a dizer. Na contramão dos impedimentos da pandemia, o trabalho consolidado da equipe da Porto Iracema, a relação dos artistas com o conhecimento que têm do Laboratório e o respeito da comissão convidada pela seriedade do projeto foram fatores que ajudaram a instituir um espaço de encontro, justamente quando a presencialidade estava comprometida. Esse nível de aproveitamento, produtividade e eficácia não se cria da noite para o dia.

Assim, termino esse texto com o desejo de que a base ética da gestão do Porto Iracema da Artes siga sustentando os fundamentos da escola, que deve ser vista como uma referência para todo o Brasil – e que continue gerando frutos e sementes.

Glossário
portiano

glossário

portiano

A

aBarca || expansão territorial das ações da Escola Porto Iracema das Artes, o projeto aBarca tem o objetivo de realizar programas de formação nas linguagens de audiovisual, teatro, fotografia e artes visuais para jovens de 15 a 29 anos, em situação de vulnerabilidade social, em todo o estado do Ceará. O projeto é financiado pelo FECOP – Fundo Estadual de Combate à Pobreza – e se desenvolve de forma integrada e articulada com diversas instituições parceiras, tanto públicas como não-governamentais, para que sejam realizadas as ações formativas nos municípios selecionados.

Anatomia do Filme || o projeto tem como objetivo a construção de espaços de diálogo com as equipes realizadoras de filmes e séries para uma partilha de experiências, com vistas de “dissecar” a estrutura dramática de obras significativas em suas carreiras. A cada encontro, algumas cenas das obras selecionadas são apresentadas e as pessoas participantes discorrem sobre as decisões que levaram à sua execução. Nesta reflexão, são abordados os diferentes setores e elementos que compõem a realização audiovisual, do roteiro à trilha sonora.

Anatomia da Dança || derivado do Anatomia do Filme, o Anatomia da Dança procura aproximar bailarinos e bailarinas, coreógrafos e coreógrafas, diretoras e diretores, assim como as demais pessoas integrantes das companhias de dança, para que possam analisar espetáculos relevantes em suas carreiras e trajetórias. Metodologicamente, o programa repete o gesto proposto pelos demais Anatomias e se debruça sobre os elementos que compõem um espetáculo em dança.

Anatomia da Canção || etimologicamente, a palavra “anatomia” remete à ciência que estuda a estrutura e organização dos seres vivos. A Anatomia da Canção parte desse estudo detalhado da forma, das partes constituintes de uma música, numa observação atenta aos elementos que a constituem. O estudo harmônico e melódico da canção muitas vezes está associado também à compreensão de seu contexto, o que por vezes se vê revelado a partir de anedotas e histórias daquelas e daqueles que viveram o processo de composição.

Anatomia do Espetáculo || acompanhando as demais variações do projeto, a Anatomia do Espetáculo consiste na análise da construção de uma obra, a partir da observação atenta aos elementos que a constituem. Por meio de discussões e reflexões, o projeto proporciona um espaço para que os participantes compartilhem suas trajetórias, experiências e produções relacionadas a espetáculos teatrais. A ênfase está na compreensão dos aspectos criativos e técnicos envolvidos na concepção e realização de um espetáculo cênico, expandindo a própria compreensão do que se entende usualmente como peça teatral ou mesmo teatro.

Amarrações Estéticas || com o objetivo de promover conexões entre os processos criativos desenvolvidos nos Laboratórios de Criação, as Amarrações Estéticas surgem para consolidar os atos criativos através de tessituras constituídas a partir de diálogos entre os projetos em desenvolvimento, articulando-os em torno de eixos temáticos definidos pelo que há de comum entre as pesquisas. Numa espécie de trama de poéticas, as Amarrações estimulam a dimensão transversal das experiências de criação artísticas, numa ênfase ao coletivo e ao múltiplo.

Afluentes || realizado pela Porto Iracema das Artes nas redes sociais durante o período de distanciamento e isolamento social devido à pandemia da Covid-19, o Afluentes se destina a debater trabalhos e projetos artísticos elaborados por artistas-pesquisadores, tutores e alunes que passaram pela Escola em suas distintas esferas formativas.

Ateliê Aberto - Sessões coletivas de leitura de portfólios || programa de sessões coletivas e abertas de leitura de portfólios sediado no ateliê da Escola. A cada sessão, três artistas inscrites através de formulário previamente disponibilizado, apresentam seus portfólios que são comentados por uma pessoa da equipe de Artes Visuais da Porto Iracema, uma pessoa convidada (artista, curadora, pesquisadora) e as demais pessoas participantes. A atividade tem o intuito de contribuir com a formação de artistas, à medida que as leituras demandam o desenvolvimento de habilidades, tais como sistematização e apresentação de portfólio, estruturação e “qualidade” da fala, organização de referências, reflexão e debate crítico.

B

Barravento || o programa mobiliza certos conceitos, temas e questões ligadas ao cinema contemporâneo, a partir de autoras/es de diversos campos, como a teoria do cinema, a teoria feminista e *queer*, os estudos literários, a psicanálise, antropologia, educação e sociologia, transversalmente. Sob a influência do barravento, o vento que vem na direção desses corpos-embarcações, as rodas de conversa são espaços para entrar em sintonia com o debate sobre a produção de imagens e sons, coletivamente, como um modo de ativar encontros para estudo e o fomento a pesquisadora/es independentes. A cada encontro, um único texto é selecionado para a leitura em múltiplas vozes. A ênfase na leitura coletiva valoriza a multiplicidade fonética, discursiva e os diversos sotaques que compõem uma cena educativa, com a singularidade de cada ato de fala.

C

Cineclube Âncora || criado em 2017 pelos alunos do Programa de Formação Básica em Audiovisual, Kamilla Medeiros e Arthur Gadelha, o cineclube nasce com a proposta de funcionar como uma extensão da experiência da sala de aula e é autogestionado pela turma de estudantes. Com o término do percurso formativo, o Cineclube Âncora é incorporado como um dos programas formativos da escola, cuja gestão passa a ser realizada em parceria entre coordenações e estudantes, valorizando sempre a produção independente, com foco na descentralização dos repertórios audiovisuais.

CENA 15 - Centro de Narrativas Audiovisuais || esfera de reflexão, pensamento e desenvolvimento de programas, que tem o objetivo de contribuir para o fortalecimento do campo audiovisual brasileiro. Os principais programas do CENA 15 são o Laboratório de Cinema e a Sala de Roteiro de Série para TV.

Convés || plataforma pública que conjuga formação, fruição e criação em artes. Mais do que a disponibilização gratuita de conteúdo (cursos, palestras, espetáculos, etc.),

pretende-se instituir um espaço permanente de debate e experimentação de recursos, métodos e questões implicados na formação artística, na confluência entre o virtual e o presencial. A plataforma Convés se propõe a disponibilizar experiências diversas, tanto na modalidade síncrona, ou seja, com interação ao vivo entre participantes; quanto no modo assíncrono, no qual os conteúdos estão permanentemente disponíveis, podendo ser acessados quando e onde cada pessoa ou grupo quiser e puder.

E

Encontros no Convés || ciclos de atividades que visam à reflexão em torno da interface entre educação e as artes, com foco na formação de artistas-formadores. Em formato de seminário, os encontros fornecem pistas para o adensamento de questões teóricas, metodologias de trabalho e discussões em torno dos desafios que se apresentam às escolas, programas e projetos de formação, pesquisas acadêmicas e toda a comunidade – entre educadores, artistas, produtores culturais, agentes comunitários, etc. – empenhada no desenvolvimento de ações formativas que promovem experiências de criação na esfera das artes em sua modalidade presencial e / ou remota.

Entre Telas || conversas online com nomes das diversas linguagens artísticas para refletir sobre formação, processos criativos e sobre o que se pôde fazer ou deixar de fazer em tempos pandêmicos.

Entrevozes || programa que reúne artistas, educadores e profissionais que pesquisam a voz como suporte e matéria no âmbito das linguagens da música e artes cênicas.

Escotilha (Coleção) || a coleção Escotilha tem como foco processos de criação, desenvolvidos no âmbito das esferas formativas da Escola Porto Iracema das Artes. O primeiro volume reúne as peças produzidas nas turmas do Ateliê de Escrita Dramática, programa de iniciação à dramaturgia para jovens. Os participantes estudam os elementos do gênero dramático e desenvolvem projetos individuais para teatro e/ou cinema, com orientação de especialistas. São textos que apresentam uma grande va-

riedade de temas e formas, tecendo um rico mosaico de conflitos contemporâneos, elaborados poeticamente por cada autor com seu modo próprio de apreender e problematizar o mundo e a forma dramática.

Escotilha (Galeria) || uma escotilha, no vocabulário náutico, é um dispositivo que permite a passagem do ar e da luz, conectando todas as partes de uma embarcação. Ao inaugurar uma Galeria Virtual no escopo de uma escola pública de artes, almeja-se não apenas organizar e partilhar um acervo proposto pelos artistas, mas, principalmente, instigar o pensamento e a criação com os trabalhos expostos, estimulando novas poéticas e formas artísticas.

ESPIA! || no vocabulário náutico, espia é o cabo que prende uma embarcação ao pier. Em nossa Escola, ESPIA! se refere ao manual básico de navegação, voltado para estudantes. Nele, encontram-se as informações necessárias para uma boa travessia nos percursos do Programa de Formação Básica, compreendendo as dimensões estruturais, conceituais e organizacionais da Escola Porto Iracema das Artes.

F

Feira do Mar || a ação tem como ideia central promover a circulação da produção visual da comunidade de estudantes e artistas-professores que transitam pela Escola, assim como gerar um espaço de partilha para que as pessoas envolvidas possam trocar experiências a partir de suas criações.

H

Hora da Maré || podcast de difusão dos processos de formação da Escola Porto Iracema das Artes. A cada episódio, as pessoas convidadas partilham suas metodologias e pesquisas de ensino, propondo um diálogo direto com o grande público, assim como o debate sobre a formação em artes no ensino formal e não-formal.

L

LABX || encontro inicial que reúne a comunidade de artistas selecionadas no Programa dos Laboratórios de Criação para imersão em espaços de experimentação e pesquisa, a partir de seus projetos. A atividade, que propicia a apresentação pública dos projetos contemplados em cada edição, mobiliza o tensionamento dos projetos entre pares e a sociedade de forma geral.

Leituras Pretas || programa de formação continuada que se organiza a partir de rodas de leitura e debate de autoras negras, em encontros mensais, com a participação da comunidade escolar da Porto Iracema. O programa integra um conjunto de práticas que visam o letramento racial e pautam uma educação antirracista no âmbito da escola, entre suas colaboradoras e colaboradores.

M

Mareação || sarau de finalização do Percorso Básico de Teatro que dá início ao ciclo formativo do PREAMAR. Na ocasião, as/os estudantes participam de forma coletiva ou individual por meio de apresentações musicais, leituras de poesias, performances, etc.

Marujada || *jam sessions* aberta a artistas, participantes e ex-participantes do Laboratório de Música, que são convidados a trazer seus instrumentos e mostrar trabalhos autorais, releituras e improvisos.

Mar de Mulheres || reunião de artistas que pintam, desenham, bordam, escrevem, dançam, atuam, cantam e dão voz à luta por direitos. As obras, os poemas, os gestos e as músicas dessas mulheres são apresentados ao público em programação especial relacionada ao Dia Internacional da Mulher.

MOPI || Mostra de Artes da Porto Iracema - apresentações públicas dos projetos artísticos desenvolvidos nos diversos programas formativos. A mostra é anual e acontece na rede de equipamentos culturais da Secretaria da Cultura do estado do Ceará.

Mova-se || apresenta uma série de trabalhos experimentais realizados por alunas, alunes e alunos do Programa de Formação Técnica em Dança.

Mundo-Imagem || projeto-piloto da plataforma Convés, Mundo-Imagem é um percurso formativo dedicado à partilha de saberes e técnicas relacionadas à edição audiovisual. Com formato assíncrono e autoinstrucional, ofertado pelo Ambiente Virtual de Aprendizagem Moodle, o projeto tem como espinha dorsal uma websérie ficcional de doze episódios, com duração média de 10 a 12 minutos. Cada episódio corresponde a uma aula com a qual estão relacionados diversos objetos de aprendizagem e atividades.

N

Navegações Estéticas || módulo de abertura do Programa de Formação Básica que promove o encontro entre a turma de alunes selecionadas em todas as linguagens e artistas de trajetórias consolidadas para um intenso ciclo de apresentação de obras, processos, reflexões, diálogos e experimentações coletivas.

Navegadores em Cena || a série narra as histórias de estudantes que passam pela Escola por meio de vídeos, textos e ensaios fotográficos. A cada episódio, a trajetória de um/a estudante é apresentada como modo de descrever o impacto que a Escola e as políticas públicas em educação, cultura e artes, podem ter na vida de um/a jovem.

P

Paulo Freire a Bombardeio || com o objetivo de celebrar a obra do filósofo, pedagogo e patrono da educação brasileira, a Escola promove um ciclo de atividades que têm como objetivo reafirmar a importância da obra do educador, num momento em que o pensamento crítico virou alvo preferencial dos grupos de extrema-direita no país.

Plânctons || expandindo as ações do Laboratório de Música, Plânctons – Núcleo de Formação em Música Eletrônica tem como foco a apresentação de artistas cujas obras

se realizam a partir de suportes e gêneros que dialogam com a música eletrônica, em suas mais variadas esferas e formas.

PREAMAR || momento em que são criadas condições de intensas experiências estéticas, no sentido de aprofundar os estudos desenvolvidos no Programa de Formação Básica. A turma de estudantes que conclui integralmente os módulos sequenciais de iniciação, durante o primeiro semestre, se engaja agora em projetos de criação audiovisual, como filmes de ficção e documentários, montagens de peças, ensaios fotográficos e exposições de artes visuais, sob a tutoria de profissionais da área.

R

Rotas de Criação || parte dos conceitos de fundação que orientam as atividades da Escola, as rotas são esferas de avaliação dos processos de formação artística, baseadas em apresentações abertas dos projetos ao público, para que os processos possam ser comentados, debatidos e aprimorados.

S

Semana Para Ver o Mar || evento de fotografia que tem como objetivo promover o diálogo entre profissionais e artistas de vários campos de atuação na fotografia, articulados em diferentes eixos, e alunes do Percorso de Fotografia Digital da escola.

T

Transfabulações - experiências ficcionais || o percurso integra o Programa de Formação Básica da Porto Iracema e tem o objetivo de oferecer uma imersão nos diversos gêneros da literatura. Em formato remoto, as aulas exploram formas de escrita como a poesia, o romance, o teatro, o jornalismo e a biografia. Entretanto, o curso vai além das tradições literárias e promove ciclos de orientação à escrita, incentivando a criação de projetos individuais, com atenção à singularidade de cada participante.

Imagens
no tempo
das
pesquisas
no tempo

O MAR DA HISTÓRIA

[IMAGENS PESCADAS NO TEMPO]

10 anos de Porto Iracema das Artes

[FICHA TÉCNICA DA EXPOSIÇÃO]

DIREÇÃO

Elisabete Jaguaribe

FOTÓGRAFES

Alan Sousa @alansousoliver
Joyce S. Vidal @joycesouvidaphotographer
Micaela Menezes @michaelamesant
Té Pinheiro @tepinheiro
Thamires Oliveira @irisimagem

CURADORIA

Alan Sousa | Aline Albuquerque | Bruna Beserra |
Ionara Sena | Isaac Pipano | Levi Mota | Micaela
Menezes | Quitéria Gomes

TEXTO

Isaac Pipano | Marina Solon | Micaela Menezes

DESIGN

Mateus Pompeu | Matheus Sales

Território seguro onde ocorrem trocas e intercâmbios, um porto expressa o desejo de descoberta diante das possibilidades do oceano desconhecido. Lá onde o mar encosta à beira do cais, entre idas e vindas, aflora a aspiração de atravessar o vultoso horizonte azul e rebentar em outros mundos. Já ancoraram por aqui muitas embarcações: corpos-embarcações, sonhos-embarcações, projetos-embarcações, vidas-embarcações que encontraram em um Porto chamado Iracema um ancora-

douro para expandirem suas cartografias e geografias, compondo novos traçados que expandem os limites dos mapas e do mundo – em busca de outros mares e marés. Uma Porto que resiste às tempestades e persiste como ambiente de trocas e partilhas, nas suas mais diversas configurações.

Pescar Imagens no Tempo é lançar-se a um gesto que não pretende restituir o passado, como se a memória fosse estática e estivesse à espera da nossa captura-cultural. Como a própria pesca, trata-se de um jogo em que é preciso atenção e cuidado, prática e paciência, olhar e ouvir, sentir e estar. Mas, também, trata-se de uma pesca não-predatória, que compreende o cuidado com todos os seres que compõem esse nosso amplo ecossistema chamado vida – do qual somos apenas parte, e não donos ou proprietários.

As imagens aqui foram pescadas por Thamires Oliveira, Té Pinheiro, Joyce S. Vidal, Alan Sousa e Micaela Menezes, nos últimos dez anos de atividades da Escola Porto Iracema das Artes e sugerem, cada qual a seu modo, o desafio de fazer durar no tempo aquilo que é intangível. Fotógrafes-pescadores que nos permitem, pela multiplicidade de seus olhares, a percepção desse porto como tempo vivo, em mutação permanente. As imagens, como os peixes, nadam e perfilam movimentos numa dança ondulante e nos permitem rever 10 anos – dez – como estado de impermanência: assim, percebemos o quanto as transições nos atravessam, nos tensionam e nos libertam. Maiakovski já dizia que “o mar da história é agitado” e, de fato, rompemos um desgoverno “como uma quilha corta as ondas” e fizemos da arte, da cultura e da educação o nosso Porto. A nossa Porto Iracema.

*“O mar da história
É agitado.
As ameaças
E as guerras
Havemos de atravessá-las.
Rompê-las ao meio,
Cortando-as
Como uma quilha corta
As ondas”.*





[3]





[7]



[8]



[9]



[10]



[11]



[12]



[13]



[14]



[15]



[16]



[17]



[18]



[19]



- 1 Aulão de Funk. Aulão de funk com Taísa Machado para o projeto “Solta o Ponto Batidão”, do Laboratório de Dança. Dezembro de 2022. Foto por Micaela Menezes.
- 2 Dia da Consciência Negra. Apresentação do espetáculo “Todo Camburão tem um Pouco de Navio Negro”, do grupo Nóis de Teatro, em alusão ao Dia da Consciência Negra. Novembro de 2019. Foto por Té Pinheiro.
- 3 Nêgo Bispo. Aula aberta “As Fronteiras Entre o Tempo e o Horário” com Nego Bispo no pátio da Escola. Julho de 2023. Foto por Micaela Menezes.
- 4 Dia da Cultura. Retorno das atividades presenciais com evento em alusão ao Dia da Cultura e homenagem às vítimas da COVID 2019. Novembro de 2021. Foto por Alan Sousa.
- 5 Dança Barroca. Módulo de Dança Barroca com Dayana Ferreira, no Curso Técnico em Dança. Setembro de 2021. Foto por Alan Sousa.
- 6 Ensaio CTD. Ensaio fotográfico do espetáculo “Pintosas”, do Curso Técnico em Dança. Dezembro de 2019. Foto por Alan Sousa.
- 7 Apavoração. Performance “Apavoração”, de Procura-se Marly, na MOPI do Laboratório de Teatro. Julho de 2023. Foto por Alan Sousa.
- 8 Festival Concreto 2017. Registro da intervenção do Festival Concreto em novembro de 2017. Foto por Joyce S. Vidal.
- 9 Cena Cine Clube Joana D’Arc. Exibição do filme Joana D’Arc com trilha sonora ao vivo pelo Cena Cine Clube. Agosto de 2018. Foto por Joyce S. Vidal.
- 10 E aí, População. Performance “E aí, População?” de Angelo William, Claudia Moreira e Mateus Henrique na MOPI do Laboratório de Dança. Março de 2023. Foto por Alan Sousa.
- 11 Nossos Mortos. Espetáculo “Nossos Mortos”, do grupo Teatro Máquina, na MOPI do Laboratório de Teatro. Dezembro de 2017. Foto por Alan Sousa.
- 12 Lança Cabocla. Performance “Lança Cabocla”, de Tieta Macau, na MOPIZona do Laboratório de Teatro. Julho de 2022. Foto por Micaela Menezes.
- 13 Espetáculo Resta. Espetáculo “Resta” no PREAMAR do Curso Básico de Artes Cênicas. Realizado em Janeiro de 2023. Foto por Micaela Menezes.
- 14 Corpo Social que Transcende. Performance “Corpo Social que Transcende”, de Faena Jorge, Andecieli Martins e Mestra Maria de Tiê, na MOPI do Laboratório de Dança. Março de 2023. Foto por Micaela Menezes.
- 15 Vagabunda Flor. Show “Vagabunda Flor” de Marta Aurélia na MOPI do Laboratório de Música. Dezembro de 2014. Foto por Thamiere Oliveira.
- 16 Bárbara. Show “Bárbara”, de Mulher Barbada, na MOPI do Laboratório de Música. Março de 2023. Foto por Micaela Menezes.
- 17 O que tem a dizer uma Marakanã?. Performance “O que tem a dizer uma Marakanã”, de Zwanga Nyack, para o Laboratório de Artes Visuais. Novembro de 2022. Foto por Micaela Menezes.
- 18 Coco da Aldeia Anacé. Visita da turma do Curso Básico de Artes Cênicas à Aldeia Indígena Taba dos Anacé em Junho de 2023. Foto por Micaela Menezes.
- 19 Juventude Indígena. Abertura da exposição “Juventude Indígena” com artistas de diversas etnias. Abril de 2018. Foto por Joyce S. Vidal.
- 20 Desaguar. Performance “Desaguar”, de Sid, na MOPI do Laboratório de Artes Visuais. Março de 2023. Foto por Micaela Menezes.

Este livro foi composto com as famílias
tipográficas Noort (Juan Bruce da
TypeTogether.) e Iki Mono (Beatrice
D'Agostino da CAST – Cooperativa
Anonima Servizi Tipografici) em Pólen
Natural 80g/m² em Fortaleza-CE, em
Agosto de 2023.