



POÉTICAS

DO BOMBORDO

ORGANIZAÇÃO DA OBRA

Elisabete Jaguaribe

Edilberto Mendes

Cláudia Pires

GOVERNADOR

Camilo Santana

VICE-GOVERNADORA

Izolda Cela

SECRETÁRIO DA CULTURA

Fabiano dos Santos Piúba

PRESIDENTE DO INSTITUTO DRAGÃO DO MAR

Paulo Linhares

DIRETORA DE FORMAÇÃO DO INSTITUTO DRAGÃO DO MAR

Elisabete Jaguaribe

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Elisabete Jaguaribe, Edilberto Mendes, Raphaelle Batista

REVISÃO

Robson Ramos

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Tarcísio Bezerra Martins Filho

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

E. O. Lami (1875) / Shutterstock

Poéticas do Bombordo / organização: Elisabete Jaguaribe, Edilberto Mendes, Cláudia Pires.
-- 1. ed. -- Fortaleza, CE : Instituto Dragão do Mar, 2021.

ISBN 978-65-993753-1-6

1. Artes 2. Criatividade 3. Educação 4.
Professores - Formação profissional I. Jaguaribe,
Elisabete. II. Mendes, Edilberto. III. Pires, Cláudia.

21-56762

CDD-370

- 9 **Apresentação**
Elisabete Jaguaribe
- 17 **A peleja do dragão criador
contra o papel em branco**
Marcelo Gomes
- 33 **Investigando poéticas sobre
uma cidade movente**
Cecília Andrade
- 51 **A pesquisa como parte da criação
teatral: o caso do processo artístico-
pedagógico Criadores em Cena**
Marisa Araújo Cavalcante
- 71 **Mar alto**
Maria Helena Bernardes
- 89 **Por uma ética da produtividade**
Márcio Marciano
- 97 **Insurgências periféricas e Nós de Teatro**
Adriana Schneider Alcure
- 117 **Partilhas, comunidades, navegações**
Edilberto Mendes
- 126 **Sobre os autores**

APRESENTAÇÃO

Elisabete Jaguaribe

Acionar elementos marítimos na definição de suas ações formativas é uma das marcas da identidade institucional do Porto Iracema das Artes¹. Mais do que um ornamento linguístico, essa forma de nomeação é uma operação ao mesmo tempo poética, política e pedagógica para posicionar-se na cena contemporânea da formação em artes.

Bombordo é um dos termos-chave da rotina náutica, referindo-se tanto à estrutura da embarcação quanto às manobras de navegação. Aqui, intitulamos *Poéticas do Bombordo* um conjunto de textos, cujo foco são processos de criação/formação realizados na escola sob a perspectiva daqueles que os construíram desde diferentes lugares: artistas, tutores, professores, coordenadores. São relatos da experiência vivida com o olhar distanciado pelo tempo e pelo próprio exercício da escrita.

Em *A peleja do dragão criador contra o papel em branco*, o cineasta Marcelo Gomes, tutor do Laboratório de Cinema, defende a tutoria como lugar de deslocamento, no qual tanto tutor quanto roteiristas desapertem as certezas, as convicções e se colocam em postura “procurante, conhecente, pensante”, para usar aqui os termos de Edgar Morin². Em relato apaixonado pelo ato de narrar no cinema, ele expli-

¹ Porto Iracema das Artes – Escola de Formação e Criação do Ceará, fundada em agosto de 2013, é uma escola pública de arte do Governo do Estado do Ceará / Secretaria de Cultura do Estado, com gestão do Instituto Dragão do Mar – IDM.

² MORIN, Edgar. *Ciência com Consciência*. Tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Araripe de Sampaio Doria. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013, p. 337.

cita todas as etapas da criação orientada de roteiros de longa-metragem no laboratório, desde a delicada seleção dos projetos, passando pela dinâmica da sala de roteiristas, até chegar à apresentação pública dos projetos no pitching, ao final do processo.

A metodologia segue um empuxo dialógico, sendo o roteirista continuamente provocado com questionamentos sobre o universo ficcional, os personagens, o ritmo da narrativa, as funções das cenas, etc. Propõe-se um percurso em espiral, no qual o roteirista é convocado pelo próprio fluxo da escrita a retornar repetidamente à base do projeto com um olhar diferente, atualizado pela experiência, para reavaliar e avançar. Nesse trajeto, inevitavelmente pontuado por crises, o escritor atravessa ondas de frustração e conquista, exercitando a persistência, que Marcelo Gomes considera um valor fundamental para o roteirista. Nesse mergulho, aprofundam-se os elos afetivos com o projeto, bem como a busca pela voz autoral, a forma singular de cada um apropriar-se da escrita cinematográfica para narrar.

Cecília Andrade, no texto *Investigando poéticas sobre uma cidade movente*, recupera a trajetória do projeto desenvolvido em dupla com Allan Diniz Ferreira na edição 2016 do Laboratório de Artes Visuais. O movente do título, metáfora viva da paisagem de Fortaleza assumida como operador da investigação, aplica-se também ao próprio projeto que passou, ele mesmo, por migrações e transformações. A descoberta de afinidades em suas pesquisas de mestrado em Artes e Comunicação, respectivamente, juntou os artistas na proposição inicial de uma cartografia explorando as relações entre a cidade de Fortaleza e a produção artística, com foco nas práticas sócio-comunicacionais e nas interseções entre ciberespaço e espaço urbano.

O encontro dos pesquisadores com os artistas e grupos entrevistados e com o tutor Cláudio Bueno moveram o centro do projeto da discussão sobre linguagens e tecnologias para o mapeamento das respostas artísticas às transforma-

ções radicais da paisagem de Fortaleza, engendradas por forças políticas e econômicas. Eles realizam, então, uma curadoria de quatorze obras compostas entre os anos oitenta e a atualidade, justamente o período em que o processo de globalização do capital provoca mudanças drásticas no espaço urbano e nas formas de sociabilidade. Agrupando essas obras em três movimentos – deslocar-se, fixar-se e redefinir fronteiras –, os pesquisadores constroem um instigante panorama de como os artistas se posicionam na disputa de significações imaginárias sobre a cidade de Fortaleza, envolvendo questões como noções de periferia e centro, grandes projetos de intervenções urbanas, violência, espaços institucionalizados de produção e fruição artística, entre outras.

Percurso inverso ao de Cecília Andrade e Allan Diniz Ferreira, cuja pesquisa tem sua nascente na academia, é o de Marisa Araújo Cavalcante, que levou para o mestrado em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC uma problemática levantada durante sua atuação como assistente de coordenação dos cursos básicos de Artes Cênicas do Porto Iracema. O texto intitulado *A pesquisa como parte da criação teatral: o caso do processo artístico-pedagógico*, é um fragmento da análise que ela faz, em sua dissertação, do programa *Criadores em Cena*. Concebido em 2015, o programa seleciona um grupo para participar de processo artístico orientado, no qual um artista-pesquisador local apresenta e experimenta com os participantes sua própria poética. O primeiro projeto na área teatral, acompanhado pela pesquisadora, foi desenvolvido com Thiago Arrais e gerou a encenação *À Margem – Os deuses reticentes*.

A leitura de Marisa Cavalcante deste processo se interessa pela aliança entre pesquisa criação, a correspondência entre arte teatral e pedagogia. Ela pontua a dinâmica colaborativa proposta pelo diretor Thiago Arrais; as estratégias acionadas para teatralização do material literário assumido como matriz de criação; o trânsito do atores por diferentes fun-

ções implicadas na criação teatral (luz, figurino, produção, dramaturgia, pesquisa, direção etc.); os espaços de fala e escuta do processo; as relações entre o pessoal e o processo artístico na criação. Finalmente, destaca desdobramentos dessa experiência no *blog* criado para registro do processo, em investigações artísticas posteriores dos participantes, e no projeto *Undead: Desmortais do Inominável*, contemplado pelo Rumos 2015-2016, do Itaú Cultural.

Em *Mar alto*, Maria Helena Bernardes reflete sobre sua atuação como tutora do projeto Sombra do Tempo, de Naiana de Souza e Cecília Shiki, selecionado para o Laboratório de Artes Visuais em 2016. O tom poético do escrito, no formato de diário de campo, recupera o percurso da criação, inicialmente, a partir de suas próprias tensões. O desejo por uma etnografia filmica sensorial da pescaria em mar alto que colocava duas mulheres da classe média, essencialmente urbanas, diante da confraria masculina do mundo da pesca. A pressão do poder público sobre a colônia de pescadores para a remoção das jangadas da praia a fim de dar andamento às obras de remodelação da orla. O contexto sociopolítico nacional que engendrou o impeachment da presidenta Dilma Roussef. O fortalecimento dos movimentos de direita. O choque da visão da orla marítima desde o ponto de vista dos pescadores colocando em primeiro plano a praia emparedada por edifícios. O enjôo, o frio e a desorientação da experiência em alto mar propriamente dita.

Das tensões emergem os desaíngos da jornada. O encontro com as mulheres pescadoras. A resistência dos jangadeiros. O filme *Sombra do Tempo*. Estabelece também paralelos com sua própria experiência no rio Guaíba, em Porto Alegre, onde vive. Das linhas desse relato retrospectivo amoroso salta uma abordagem sensível do processo colaborativo entre artistas-pesquisadoras, do papel de uma tutoria, das relações entre a macropolítica e as micropolíticas, das interseções entre arte e vida.

Com Márcio Marciano, no texto *Por uma ética da produtividade*, temos uma mostra da experiência do programa *Navegações Estéticas*, oficina de abertura dos percursos básicos que promove o encontro dos estudantes com artistas de trajetória consolidada para um ciclo de diálogos e experimentações em torno da criação artística. Convidado para abrir o percurso Práticas do Ator, em 2017, ele conta que partiu da premissa do saber enquanto processo para conceber um encontro que, junto com os jogos e improvisações necessários à formação dos jovens iniciantes, também os estimulasse a pensar o teatro como instrumento de transformação no âmbito da ética e da política.

O artista defende a busca de uma nova produtividade que se contraponha à ideia de produtividade disseminada pelo capital, calcada no consumo, na forma mercadoria, que contamina as relações sociais de hedonismo, individualismo e relativismo. E o teatro, para ele, só faz sentido enquanto trabalho não alienado, que pautar a relação dialética entre indivíduo e sociedade e, dessa forma, potencialize a construção de uma nova postura ética e política diante da vida. E celebra o fato da oficina ter sido uma das sementes que gerou o *Coletivo Grão*, formado pelos alunos que cursaram todo o percurso Práticas do Ator daquele ano, e que continua em atuação desde então.

Com o título *Insurgências periféricas e Nós de Teatro*, Adriana Schneider Alcare, tutora do projeto *Despejadas*, do grupo *Nós de Teatro*, contemplado no Laboratório de Teatro 2017, reflete sobre a descolonização da cena. Ela aponta a emergência de uma cena contemporânea, produções das chamadas “periferias”, que trazem para a visibilidade os “corpos insurgentes”, em geral ausentes em certos nichos da arte, suscitando todo um debate sobre os modos de produção de arte e cultura.

Essa discussão está articulada com o relato da dinâmica das tutorias. Ela conta sobre ficar hospedada e trabalhar na sede do grupo, na Granja Portugal, para compreender

o modo de produção e criação do grupo; sobre o trabalho com a obra Quarto de despejo (1960), da escritora Carolina Maria de Jesus, mote inicial da criação; sobre os exercícios de “deriva etnográfica” e a construção de narrativas articulando as histórias de vida dos participantes com a própria cidade; sobre como esse trabalho foi levantando materiais que geraram cenas; e, finalmente, sobre a abertura para o público. Como em outros textos deste volume, o que vemos é uma forma toda própria de realizar a tutoria, de estabelecer vínculos com os artistas orientados, com a pesquisa-criação, e de ser afetado em sua própria trajetória por esse processo.

Encerrando a coletânea, o texto *Partilhas, Comunidades, Navegações* traz considerações de Edilberto Mendes, coordenador geral do Programa de Formação Básica, sobre o conceito de partilha simbólica, um dos norteadores das ações da escola. Com Jacques Rancière, ele discute a ideia de partilha e de ação política da arte, apontando questionamentos que esses referentes conceituais trazem para a construção de programas de formação artística em nível de iniciação, no contexto sociocultural brasileiro, marcado por profundas desigualdades sociais que afetam particularmente os jovens, público alvo do programa.

Por meio do relato de algumas das ações realizadas no âmbito do Programa de Formação Básica, em diferentes momentos, ele pondera sobre a tradução pedagógica da ideia de partilha, ou seja, o modo como ela é experimentada no ensino de artes da escola, defendendo sua operacionalidade na geração de experiências complexas de diálogo com a juventude, mediadas pela produção e fruição artística.

O leitor está, portanto, diante de um leque bastante variado de processos formativos da escola, que envolvem artistas em diferentes estágios de formação; acionam os mais diversos operadores para articular criação e ensino; promovem conexões entre as cenas local e nacional e novas conexões na cena local; geram construtos artísticos e desdobramentos

em outros circuitos de produção e fruição artística como festivais, mostras, editais; trazem para discussão os temas candentes do contexto sociocultural e político, sempre posicionando-se em defesa da liberdade, da democracia, da igualdade social.

Resta-nos desejar, a quem se disponha ao mergulho nestes textos, escritos em 2018, uma leitura fecunda e inspiradora, em consonância com as experiências neles registradas.

A PELEJA DO DRAGÃO CRIADOR CONTRA O PAPEL EM BRANCO

Marcelo Gomes

Quando fui convidado para participar como tutor no Laboratório de Desenvolvimento de Roteiros para Cinema da Escola Porto Iracema das Artes, a primeira sensação foi a de que um grande desafio estaria pela frente: era o primeiro momento, na minha trajetória profissional, em que repassaria conhecimentos. Minha carreira nada tinha de acadêmica ou professoral, pelo contrário, sempre foi construída na *práxis* do roteiro. Ao mesmo tempo, pressentia que era o lugar perfeito para colocar certezas em xeque, repensar convicções, reciclar conhecimentos e, principalmente, refletir sobre o ato de narrar. Então, junto com Karim Aïnouz e Sérgio Machado, mergulhei nessa aventura.

Como em qualquer Laboratório de Roteiros, a primeira fase é sempre muito delicada. Selecionamos argumentos a partir de centenas de inscritos, e o perfil dos projetos selecionados sinaliza a personalidade do próprio laboratório. Por isso, é necessário realizar uma grande reflexão sobre os parâmetros para a seleção, decidindo critérios como criatividade, ousadia, sabor local e, acima de tudo, consistência na apresentação do tema. Histórias que sejam capazes de

explorar outras camadas de sensibilidade, além de instigar e redimensionar nossa compreensão do mundo atual (mundo este que a cada dia torna-se mais difícil de decodificar). Se, por um lado, temos o conteúdo, por outro lado pensamos na forma e assim também em projetos que tragam frescor e estilo para a linguagem do cinema. E deixamos claro, desde o início, que a intenção da escola é funcionar como um laboratório de escritura e não de produção de filmes.

Para escolhas mais assertivas, propomos uma segunda etapa de entrevistas com todos os participantes. Com apenas seis vagas, e, às vezes, chegando a ter cento e cinquenta inscritos na primeira fase, realizamos, como ponto de partida, a pré-seleção de um grupo com cerca de 30 projetos a serem chamados para uma conversa. Nesse momento, podemos detectar o nível de comprometimento e conhecimento do tema proposto pelo roteirista, mas, para além disso, podemos olhar no olho da pessoa que está atrás das palavras, e, dessa forma, perceber o grau de entusiasmo ao narrar a história. Esses encontros têm se revelado sempre fundamentais para o processo de seleção.

Após a triagem, inicia-se um trabalho com oito meses de duração. Os roteiristas recebem uma bolsa mensal no valor de, aproximadamente, um salário mínimo para participar do Laboratório. Inicialmente, eles passam por diferentes oficinas e *master classes* das mais diversas áreas, como criação de personagens, estrutura narrativa e gêneros. As ferramentas para o desenvolvimento do roteiro são de extrema importância, mas não são suficientes. Para esculpir a madeira, o artista precisa, sim, de seus instrumentos, mas, além disso, ele precisa saber o que se pretende esculpir e, assim, usar as ferramentas com uma finalidade específica. Ou seja, o acesso à instrumentalização sistemática é fundamental, mas, em paralelo às oficinas, acontece a parte mais crucial e importante do laboratório: as reuniões periódicas entre roteiristas e tutores para avaliação, debate e desenvolvimento dos projetos.

De que forma podemos potencializar as histórias que esses roteiristas querem contar? Desde o início, detectamos que o nosso desafio, enquanto tutores, era, primeiramente, nunca direcionar e, sim, orientar a criatividade dos participantes. Entender as essências dos projetos e, a partir daí, ajudar a iluminar os caminhos que os narradores querem seguir. Compreender as debilidades e qualidades, orientar e trazer soluções a partir de nossa experiência para os projetos. Isso somente pode ser possível se entendemos as gêneses das histórias. O primeiro passo, então, é descobrir suas origens.

Desvendar a essência de cada ideia é compreender a inspiração inicial dos projetos, e que deve se manter intacta – símbolo para estímulo e conclusão do trabalho. O primeiro desafio está posto: entender qual a relação do roteirista com a história e por que só ele e ninguém mais pode escrever aquela história. E aí estamos falando de singularidade, e cinema é exatamente sobre isso. O que fazemos é levar os projetos para um divã quase psicanalítico, de forma a entender a pessoa atrás da história e quais elos afetivos e emocionais existem entre projeto e escritor, criador e criatura. Para nós, deve ficar claro onde pulsa o coração da história para, assim, deixá-lo bater cada vez mais intenso. Afinal, já foi dito que narrar é promover emoções.

Conhecido isso, começa-se o processo de materializar emoções em narrativas fílmicas. A questão fundamental permanece: nunca cercear a criatividade e, sim, questionar as ideias e entender se elas cabem ou não na história que se quer contar. Nossa interferência é sempre questionando, nunca domando projetos. Devemos provocar o roteirista a criar caminhos narrativos para a história e não impor ideias. Caminhos narrativos adequados para cada projeto. Os roteiros, ainda quando argumentos embrionários, são cuidadosamente discutidos e analisados, com o intuito de identificar forças e fraquezas nos argumentos e debater relevância, originalidade. Juntos, buscamos soluções criativas,

mas, antes de tudo, estimulamos processos criativos, auxiliando a construir um arsenal de munições para enfrentar a batalha contra o papel em branco.

E começam, então, as longas discussões sobre o tema, a origem dos personagens, os motivos de estar contando tudo aquilo. No momento em que sentimos que os orientandos estão confiantes, vem um bombardeio de perguntas: A ação leva a história sempre para a frente? A situação dramática está clara? A premissa é crível? A linha argumental tem coerência e coesão? Em algum momento ficou desinteressante? O projeto se arrisca? Perguntas duras, difíceis, mas necessárias. Esse confronto tem de acontecer no momento inicial do projeto e não quando o roteiro está pronto. Escrever é a parte mais barata de uma produção cinematográfica. É ali que devem ser testados todos os caminhos possíveis. Ainda não entramos em fase de produção, é o momento mais propício para experimentar. Aqui faço um aparte para dizer como é assertiva essa iniciativa dos Laboratórios de Criação do Porto Iracema das Artes. A escrita é o momento do nascimento de um filme, mas, também, um lugar de amadurecimento, uma incubadora de ideias. Existe o papel em branco e o roteirista.

Voltando ao nosso laboratório, a construção do argumento é também o momento de muitos choros, muitas dores, muitas reflexões e incontáveis alegrias, arrebatamentos. O lugar de abandonar ideias antigas e seguir focado na construção da narrativa desejada. Nos salta aos olhos uma musculatura narrativa que vai, aos poucos, saindo dos projetos. E, para isso acontecer, muita escrita é necessária. Esse trabalho de escritura pode ser comparado ao trabalho de um atleta se preparando para um maratona. Só se desenvolvem músculos resistentes para enfrentar essa caminhada com muito exercício. O roteirista, assim como o atleta, somente adquire seus músculos ao exercitar a sua escrita. E é desse exercício que advêm as emoções e os sentimentos.

Por isso mesmo que narrar é, muitas vezes, frustrante. Reescreve-se muito mais do que se escreve. Persistência é fundamental ao trabalho do roteiristas. E, para os participantes do Laboratório de Cinema, marinheiros de primeira viagem em longa-metragens, é substancial deixar brotar neles a semente da persistência. No intervalo dos encontros entre tutores e orientandos, faz-se necessário um momento solitário para estes últimos, pois eles devem ser muito estimulados a seguir sozinhos com a aventura.

Cada projeto, cada história e cada personagem exige uma forma de narrar. O desafio maior dos tutores, junto com os roteiristas, é ter que pensar, todos os dias, em como construir formas de narrar para dar conta das demandas da trajetória de um determinado personagem. Não existe fórmula e nem iluminação sobrenatural que vá mostrar esse caminho, mas, sim, muito esforço, tentativas e erros para que o personagem apareça. Essas investigações demoram, custam trabalho e muitas horas de reflexão. Ao final de muita labuta, chegar a uma forma de contar uma história, na qual os roteiristas sintam-se confortáveis para desenvolvê-la, é uma realização para qualquer processo de tutoria.

Um dia, um roteirista me disse que tinha passado a noite inteira sonhando com o filme; ele acordava de vez em quando para anotar uma ideia em um caderno que estava ao seu lado. Na manhã seguinte, ele leu as ideias e estas não eram muito boas, o que o deixou decepcionado. Retruquei que, muito pelo contrário, aquilo era um sinal importante: a história que queria narrar se tornou tão significativa para ele que começou a invadir o seu subconsciente, infiltrar-se no espaço do lúdico, do sonho, da mente dele. Um sinal que era crucial para ele contar aquela história. O indesejável era o contrário, a apatia, o não se envolver emocionalmente com o que se vai narrar, o escrever como um trabalho burocrático destituído de emoção. Nesse caso, não, ele começou a ser impregnado pela história, e é imprescindível desejar contá-la.

Através deste caso, quero dizer que a função maior do tutor é ser um estimulador de desejos. É necessário instigar nos orientandos o narrar como uma necessidade vital. Faço um paralelo com Sherazade, personagem das *Mil e Uma Noites*. Ela precisa, todos os dias, construir uma narrativa para que o rei não a mate, para permanecer viva. Trago a simbologia dessa história para o laboratório: é necessário desenvolver, sistematicamente, a musculatura narrativa para o projeto permanecer vivo. Trabalhar todos os dias. Escrever mais e mais para, assim, manter viva a chama do criador. Todos os dias desafiar o papel em branco. Narrar é antes de tudo exercitar muitas possibilidades. Abrir um leque de caminhos infinitos que nos faz nos perdermos nesse mundo, vasto mundo da imaginação. A escrita diária. Muitas tentativas, muitos erros para chegar aos acertos. Essa é a grande receita. Narrar é prazeroso e doloroso, fácil e difícil, doce e amargo, mas exige persistência, obstinação e muita dedicação.

Voltemos ao nosso Laboratório. A partir da prática das reuniões sistemáticas, os projetos vão se desenvolvendo e passando de argumento para escaleta e depois para o primeiro tratamento. O roteiro vai se transformando diante de nossos olhos em obras sólidas, singulares, com diversas camadas de leituras e personagens inesquecíveis. Em outro momento, realizamos sessões coletivas, quando todos os bolsistas refletem sobre o projetos uns dos outros. Todos contam suas histórias para todos. Quanto mais se conta uma história, mais se entendem, se internalizam, se verticalizam sentimentos. É como um transe coletivo do qual participamos todos juntos naquela sala do Centro de Narrativas Audiovisuais do Porto Iracema das Artes, o Cena 15, onde nos debruçamos sobre nossos desejos de narrativas.

Falando assim, parece até que no Laboratório não há crises criativas ou embates de ponto de vista. Lógico que existem e são sempre bem-vindos. É no momento de crise e de embate que as emoções afloram e a invenção emerge.

A função maior do tutor nesse momento é mostrar para os roteiristas que os impasses nos roteiros ou mesmo uma distorção de caminhos é parte do processo. Defrontar-se com papel em branco não pode ser visto como uma guerra, e sim como uma aventura feliz. Da mesma forma que reconhecer que uma longa cena escrita não pertence mais à história deve ser um ato de coragem e não de desespero. Desesperar jamais. E, aí, é indispensável compartilhar nossas experiências como uma forma de conforto. Contar como, muitas vezes, passamos por isso na nossa vida profissional.

Quando o Laboratório segue seu rumo para o final, chegamos à primeira versão pronta do roteiro. Novamente uma batelada de perguntas volta a soar no ouvido do narrador: Há muitos conflitos? Investiu-se na poética emocional? A história é repetitiva? Há um subcontexto? Existe um foco na história ou ela se perde em muitas direções? Mais uma vez, é hora de se desprender de vários caminhos e, às vezes, até recomeçar do zero. Temos que abandonar ideias e intenções que nos custaram vários dias, às vezes, semanas de trabalho. Essa autocrítica é fundamental para o trabalho e para o desapego de ideias que perderam o sentido com os avanços do projeto. O desafio do papel em branco ainda não foi vencido.

Chegando ao final da história em si, mais e mais perguntas nos atacam: A história se resolve no final? O final não funciona? O final é muito frouxo, fraco, confuso? O final é muito superficial, previsível, e não satisfaz? O final é surpreendente? É impactante? Estou dizendo o que realmente desejo dizer ao final da leitura? Às vezes, escrevemos uma cena e temos uma sensação de que falta algo. E o que falta, geralmente, está ligado ao abandono do desejo iniciático. Às vezes, as cenas estão bem escritas, mas elas não estão em sintonia com os desejos do criador que falamos tanto lá no início do Laboratório. Então, de volta ao começo. Se o roteiro não pulsa, não bate, o eterno retorno às bases do projeto é a única saída. Isso não quer dizer que o escrito será

para sempre descartado. Não, ele fica lá num grande baú de ideias que o roteirista vai colecionando para os próximos projetos ou até mesmo para utilizar no roteiro de forma diferente. Uma vez, um roteirista escreveu uma cena que não funcionava em nada, mas sabíamos que existia algo interessante ali. Depois de muito pensar, apenas colocamos o texto de cabeça para baixo e o que era início da cena virou fim e vice-versa, então tudo funcionou.

Gosto sempre de contar para os roteiristas uma história que aconteceu comigo enquanto eu escrevia meu primeiro roteiro. Depois de dois anos de trabalho e de 20 versões do roteiro, eu estava insatisfeito com o resultado. Faltava pouco tempo para o início da produção, e decidi parar tudo e começar do zero. A razão era clara: eu não conhecia a fundo aqueles personagens para poder contar aquela história. A partir daí, fui descobrir quem eram aqueles personagens e por que precisava deles para contar a história que eu queria contar. Comecei então a construir a gênese desses personagens. Uma biografia completa desde o dia em que nasceram até o dia em que entraram em minha história. Uma longa caminhada que surtiu um enorme efeito. Depois disso, sabia quem eram eles, o porquê de estarem ali e o que eles queriam dizer. Conhecia-os tanto que não era eu quem escrevia, mas apenas redigia seus sentimentos. Um momento de êxtase para o criador de personagens.

Sim, e os personagens? Paralelo à construção da trama dos roteiros – sua estrutura, seus pontos de inflexões e seu ritmo –, discutimos quem habita aquela história, e, assim, chegamos até eles. E, novamente, outro bombardeio: Quem é o protagonista? O protagonista é muito fraco e desaparece entre os outros personagens? O protagonista explica como ele é? O protagonista desperta simpatia? Empatia? Estranhamento? O protagonista reage demais, interioriza demais, parece viver em terceira pessoa? Eu sou o protagonista? O protagonista é insosso e entediante? O protagonista é superficial e carente de camadas? A trajetória emocional

do personagem é muito indefinida e inconsistente? O protagonista tem um ponto de vista?

Às vezes, os roteiristas chegam à exaustão com o trabalho ou mesmo a um impasse criativo. É o momento de passarmos algumas dicas ligadas à nossa vida prática. Conselhos simples, mas de grande utilidade. Lembro uma vez que os orientandos estavam com dificuldade de imaginar os contornos dos personagens e propomos a eles passar um dia com os mesmos. Construir uma viagem imaginária com eles e observar como eles se comportavam, como comiam, o que pediam para comer, quais as reações que tinham diante dos acontecimentos do dia.

Na verdade, quem escreve deve, antes de tudo, observar a alma humana em seus detalhes. Ser um rastreador de pessoas que estão à sua volta. Observar ao redor. Não estar centrado em si mesmo. Curiosidade sobre a alma humana: é crucial. Um olhar reflexivo, crítico e afetivo sobre o mundo e as pessoas em volta. Curioso é que, atualmente, no mundo dominado pelos *smartphones*, isso parece estar quase extinto da humanidade. Esse senso de observação.

No momento final do laboratório, exigimos sempre dos roteiristas que eles apresentem o projeto para grupos grandes ou pequenos. Contar e recontar a história que se quer narrar é uma forma de compreender melhor a própria história, maturar desejos e internalizar a narrativa. Contar faz a gente pensar duplamente sobre o que está sendo escrito.

É por esse motivo que o Laboratório finaliza com uma grande apresentação pública para a cidade. Não é um *pitching*, uma defesa oral do projeto, é muito mais que isso. Conta-se a história de uma forma dramatizada, lê-se cenas, discute-se com o público. Essa apresentação para a cidade é o momento em que se mede a temperatura em termos de comunicação da história com as pessoas. Narrar é, antes de tudo, saber captar a atenção e emoção de quem ouve. Interessante nessas apresentações é que, na grande maioria dos casos, o que se vê são roteiristas confiantes em suas narra-

ções, conscientes de suas histórias e tratando os personagens como velhos conhecidos. Sentimos, nesse momento, que promovemos a autoconfiança dos roteiristas em suas próprias histórias. Isso é de um prazer infinito para quem faz o trabalho tutorial. Dificuldades compartilhadas durante várias reuniões com tutores não são mais temores, mas sim prazerosos desafios. Penso que meu maior aprendizado nesses anos foi o de estimular os criadores a compartilhar essas dificuldades e juntos elucidarmos caminhos. Sempre instigar mentes criativas e nunca impor ideias. Sempre ser um estimulador e nunca um feitor.

Mas o que os roteiristas levam dessas experiências? Talvez a melhor forma de responder essa pergunta seja deixando alguns desses roteiristas falarem com suas próprias palavras. Como é impossível relatar todas as experiências de projetos de roteiros que tivemos nesses anos, convidei dois ex-alunos do Lab Cinema para relatar suas vivências. Aqui selecionei dois projetos: o primeiro se chama *Eu, Paulércia*, de Vinícius Moraes, e o outro é *Casa*, de Letícia Simões.

No caso do Vinícius, tínhamos um projeto de alguém que conhecia com profunda intimidade o dia a dia do Centro de Fortaleza. Alguém que vivenciou aquela região da cidade e que tinha conhecimento de causa para extrair uma ficção daqueles personagens à margem da sociedade, o lumpem do proletariado urbano.

Existia o desejo genuíno de Vinícius de contar uma história de um casal de jovens marginais apaixonados, vivendo o dilema da maternidade. Vinícius tinha esse desejo bruto, mas nenhuma instrumentalização ou metodologia, ou mesmo conhecia o procedimento para tal. Selecionamos o projeto porque ali existia esse desejo de falar a partir do lugar dos marginalizados: pobres, feios e perigosos. Vinícius havia morado cinco anos no Centro, convivido com muitas pessoas. Emocionou-se com diversos relatos, mas como transformar toda aquela vivência em dramaturgia, em um roteiro narrativo?

Vinícius podia descrever em detalhes as cenas por conta de toda a experiência que passou, mas tinha uma enorme dificuldade em narrar, faltava conquistar confiança, ter ferramentas e experiência de habitar aquele lugar a partir das ações dos personagens. Nossa importância no processo foi, primeiramente, detectar que no projeto existia uma potência por conta dos personagens apresentados e depois alguém que tinha uma profunda generosidade com o mundo e com os personagens que queria narrar.

E aqui cito Vinícius:

Havia morado alguns anos no Centro de Fortaleza, parte disso como morador de rua. Tinha um sentimento claro de vontade de tomar o cinema de assalto. A forma de fazer isso era escrevendo uma história inicial que ficou pra trás, justamente para valorizar cada vez mais a vontade inicial que era meter o pé na porta.

Para finalizar, Vinícius conta:

A cada momento, a nova história surge, e surge com vigor, porque, a cada encontro, discutíamos as cenas que mais sublinhavam minha assinatura como argumentista. Pra mim, o laboratório foi a descoberta não só daquela história mas também de minha caligrafia de escritor, roteirista e pesquisador.

Ganhou o prêmio do *pitching* e com isso uma participação no Rio Content Market 2017. Uma produtora de Fortaleza se interessou pelo projeto e, recentemente, ganhou um edital para sua realização. *Eu, Paulércia* se tornará filme.

—

O projeto de Letícia Simões, intitulado *Casa*, parte de alguém que tem profundo conhecimento do tema. A casa onde viveu com sua mãe e sua avó. Uma mãe que construiu arquivos impenetráveis sobre os segredos, as histórias e os documentos de toda a família. O filme seria mergulhar nesses arquivos e submergir com verdades escondidas. Um filme sobre construção de memória. Memórias passadas.

Abaixo um trecho de depoimento de Letícia, a partir das provocações que fizemos a ela no Laboratório:

Marcelo, você me pegou exatamente no momento em que estou escrevendo os textos para Casa; situação que está me fazendo revisitar o diário de 2015, quando estávamos em Fortaleza tentando encontrar este filme. Na época, escrevia constantemente cartas para você acerca do processo – mas que nunca foram entregues! Nesse momento, voltar ao âmago do Casa é voltar a 2015.

Creio que ter sido bolsista no Porto Iracema foi, especificamente, onde consegui traçar a distinção entre uma boa idéia para um filme e um filme propriamente dito. Relendo estas cartas nunca-entregues, há uma constante pergunta que você me fazia acerca do porquê estar fazendo este projeto – se assim conseguisse resumir em uma frase (palavra técnica: premissa), conseguiria definir as personagens, o tema, os dispositivos, as linhas narrativas. É o maior desafio de Casa e foi posto sobre a mesa logo na chegada. Que bom.

Algumas oficinas foram particularmente benéficas ao projeto; sempre lembrarei de Daniel Tavares e suas ferramentas, assim como a primeira oficina de Hilton Lacerda, sempre tão entusiasta da liberdade e da coerência criativa. Havia uma proposta de metodologia que carrego comigo desde sempre. A reescrita da sinopse, a proposta de escaleta das filmagens, os relatórios. Ou seja: escrever antes de filmar. Pensar o que filmar antes de filmar. E isso é crucial. O que volta à pergunta inicial, tantas vezes por

ti batida no martelo: Por que fazer esse filme? Quais as posições e as relações entre as personagens?

Inicialmente, eu sequer me considerava uma personagem. Foi durante o processo do Porto, através destes exercícios e discussões da consultoria, que chegamos às três personagens e ao tamanho de cada uma delas dentro da narrativa. O filme passou por tantas versões, não foi?

Envio-te um trecho das cartas, para você compreender melhor:

"Nunca me senti necessária em canto algum, e se isso me faz flexível, também me faz uma solitária. Trabalhar com cinema se encaixa nessa escolha de modo de vida: inconstante, fugidio, momentâneo. Você me pede uma certeza mais firme sobre a querência deste filme (Por que o Casa? Por que agora? Estaria eu preparada?). Te respondo que não tenho, e que a descoberta disso é parte do filme (mentira, só respondi que não tenho). Você retruca que esse motivo não é forte o suficiente para acreditar na personagem principal – a única passível de uma transformação. Não sei o que é Casa, e esse filme parte de um monte de incerteza. Entendo a sua colocação. Talvez discorde da necessidade da certeza: desenvolvo afeto por personagens perdidas, em dúvidas. Não sei o que é Casa, nem o que é ser filha, nem o que é ser mãe, tenho muitas dúvidas sobre o que é ser mulher. Preciso voltar a essa casa porque este foi o ponto de partida – foi daqui que saí ao mundo. Mas me é impossível lhe afirmar se ficarei.

Minha mãe me disse ontem que sabe qual foi o momento da minha felicidade absoluta: tinha quatro anos, estávamos em Itaparica, e ela foi me apresentar ao mar. Saí correndo e tirei a roupa; entrei n'água nua. Ela tirou uma foto. Pedi para vê-la; ela se negou: 'está nos arquivos, arquivos são para serem guardados, então deixa eu ver, se você abrir meus arquivos, eu surto'.

E claro que me dói não ter acesso a essa parte da minha memória. Mas uma vez que ela foi recontada, ela já não é

memória? Não poderíamos fabricar imagens ao invés de caçá-las fisicamente? E este movimento já não é a narrativa da recriação da identidade?"

Após passar pelo Laboratório, Letícia Simões recebeu uma bolsa para realizar um mestrado em Cine Ensaio na Escola Internacional de Cine y TV de Santo Antonio de Los Baños, em Cuba. O projeto foi selecionado pelo Laboratório *Rough Cut*, do DOC Montevideo, no Uruguai. Em seguida, uma produtora de Recife se interessou pelo *Casa*, e o projeto ganhou o Edital Nacional Prodecine 05 para produção. Se tornará filme.

—

A cada ano, os nossos conhecimentos são colocados em cheque por uma turma de jovens e entusiastas roteiristas, o que nos obriga a refletir sobre novos caminhos e discutir novas formas de contar histórias. E, depois desses cinco anos, sinto-me privilegiado em fazer parte de um grupo que promoveu longas e profundas discussões sobre o narrar. Em um país tão carente de formação na área, tivemos a possibilidade de estimular a mente de novos roteiristas, novos criadores, novos pensadores do audiovisual brasileiro. Sempre em um ambiente cheio de entusiasmo e com o suporte de uma instituição exemplar que é o Instituto Dragão do Mar. Estou para sempre grato à Escola Porto Iracema das Artes, através do Instituto Dragão do Mar, por ter me transformado em um melhor roteirista e uma melhor pessoa através dessa experiência. E nesse processo nomeio Paulo Linhares, Elisabete Jaguaribe, Maninha Moraes, Gláucia Barbosa, Janaína Marques, Pablo Arellano, Marcos Ferreira e Lis Paim. Agradeço também a Sérgio

Machado e Karim Aïnouz, também tutores do Laboratório de Cinema desde a sua criação, pela estimulante parceria e por tudo que me ensinaram.

Importante ainda agradecer a todos os roteiristas que passaram no Laboratório pelo muito que compartilharam. Vem sempre à minha mente a velha máxima de Aristóteles: ensinar é a forma mais elevada e profunda de aprender. No Laboratório, não foi diferente: nós, tutores, relatando nossas experiências diante de certas questões e dilemas artísticos levantados por eles e, no outro caminho, os novos realizadores, apresentando-nos uma nova perspectiva de observar a vida a partir de temas e personagens que nos eram apresentados. Isso me fez ampliar meus conhecimentos e minha experiência de mundo. E esses cinco anos passaram como uma aventura no mar bravio e doce da narrativa. Abrir-se para as tempestades e desfrutar das calmarias com a mesma confiança. Que venham mais cinco anos!

INVESTIGANDO

POÉTICAS SOBRE

UMA CIDADE

MOVENTE

Cecília Andrade

As cidades, além dos seus elementos fixos (ou nem tanto) como paisagens, construções e fluxos de matéria, são formadas também pelo fluxo de informações que as sobrepõem e atravessam, sejam analógicas ou digitais, visíveis ou não.

Peter Anders (2001), definindo o espaço a partir do ponto de vista da cognição, esclarece que nós estamos envolvidos na criação do mundo percebido, imediatamente ou por meio de extensões dos nossos sentidos:

(...) se argumentarmos que existe esse mundo que está além de nossos sentidos, podemos ter acesso a este por meio da percepção sensorial direta, mas também podemos tê-lo por meio de outro, o que chamo de conjunto estendido de sentidos, que inclui telescópios, microscópios e todas as ferramentas que usamos para nos projetar no mundo e reciprocamente sentir algo que está além da percepção normal. E quando digo entidades mediadas, também posso dizer que podem ser informações digitais que são transmitidas pela internet como uma forma estendida de

*sentido e, em seguida, interpretadas pelo meu computador em uma tela para que meus olhos possam entender, ou meus olhos possam captar as informações e processá-las a partir daí.*³ (ANDERS, 2001, s/p)

Anders chama de “espaço híbrido” a combinação entre espaços físicos e ciberespaço, símbolos ou imagens digitais eletrônicas, buscando, com isso, superar a antinomia entre sensação e pensamento, corpo e mente. Para Giselle Beiguelman (2013), a definição de Peter Anders de cibridismo é uma projeção do virtual no real. A autora desloca o conceito de híbrido de Anders para o contexto da interconexão entre redes *online* e *offline*, buscando superar a oposição entre real e virtual, entendendo “que o processo de digitalização é tão inequívoco, que as redes são tão ubíquas, que se tornou anacronismo falar em real e virtual. Então, esse estado de emergência híbrida é a emergência dessa interpenetração de campos.” (BEIGUELMAN, 2013, p. 85)

André Lemos usa o conceito de território informacional como áreas de controle do fluxo informacional digital em uma zona de intersecção entre o ciberespaço e o espaço urbano (LEMONS, 2007). O território informacional não é o ciberespaço, mas o espaço movente, híbrido, formado pela relação entre o espaço eletrônico e o espaço físico. Esta categoria de informação flutuante é concretizada pelas mídias locativas digitais. Estas mídias, segundo definição de Lemos (2007) são “um conjunto de processos e tecnologias [que] se caracteriza por emissão de informação digital a partir de lugares/objetos”. É através delas que se realiza o acesso e o controle informacional.

³ *But if we were to argue that there is this world that is beyond our senses, we can have access to that world through direct sensory perception, but we can also have it through another, what I call extended set of senses, which include telescopes, microscopes and all those tools that we use to project ourselves out into the world and reciprocally sense something that is beyond normal perception. And when I say mediated entities, I could also say that that might be digital information that's passed over the internet as an extended form of sense and then interpreted by my computer on a screen so that my eyes can understand, or my eyes can take in the information and process it from there.*

Os atuais dispositivos portáteis de computação perversa, tais como os *smartphones*, as redes móveis de telecomunicações e o uso do sistema de posicionamento global (GPS) vêm se tornando cada vez mais ubíquos, como parte indispensável da vida cotidiana. As transformações recentes nas formas de comunicar, que têm contribuído para construir outras noções de organização social e de sociabilidades, apontam para a necessidade de revisitarmos e repensarmos constantemente abordagens e percepções sobre novas territorialidades, temporalidades e espacialidades.

Em nossas pesquisas individuais progressas, Allan Diniz Ferreira e eu nos interessamos pela possibilidade de apropriação pelas artes dos ditos espaços informacionais da cidade híbrida, com diferentes abordagens. Minha pesquisa de mestrado, *Parque ampliado do Pajeú: uma abordagem site-specific com uso de locative media* (TEIXEIRA, 2017), foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará. Com orientação do professor doutor César Augusto Baio Santos, a pesquisa teve foco no processo artístico de criação e desdobrou-se na produção de um trabalho artístico e de uma exposição, *Excursão Pajeú*. Já Allan Diniz, em sua pesquisa de mestrado em Comunicação, apropriando-se da ideia de cidade como campo ampliado da Comunicação e da Arte, em uma pesquisa prático-teórica, investigou experimentações artísticas, que envolveram o uso de novas tecnologias, dispositivos móveis e mídias locativas em Fortaleza.

A proximidade de nossas pesquisas nos uniu no empenho de inscrever uma proposição para concorrer ao Laboratório de Artes Visuais do Porto Iracema das Artes, na categoria Pesquisa Teórica.

UMA PESQUISA EM DESLOCAMENTO

O Porto Iracema das Artes é uma escola de criação cultural vinculada ao Instituto Dragão do Mar e que nasceu com o intuito de resgatar a plenitude do projeto original

do Centro Cultural Dragão do Mar, equipamento cultural pensado inicialmente como um lugar de criação, formação e difusão de cultura. A escola supre as faltas iniciais do Centro Cultural e vem funcionando como espaço de invenção, abrigo e fomento das artes e da cultura, desenvolvendo programas de formação e criação em quatro esferas formativas: porto do conhecimento, cursos básicos, cursos técnicos e laboratórios em diversas áreas do campo cultural – dramaturgia, audiovisual, artes visuais e multimídias, dança, música e artes cênicas.

Dentre os programas ofertados pela Escola, o Laboratório de Artes Visuais, então coordenado pelo curador e pesquisador Bitu Cassundé, destaca-se como uma possibilidade de pesquisa poética ou teórica nas Artes Visuais, com tempo dilatado, bolsa e tutoria de expoentes da área, seja do Brasil ou mesmo do exterior, que orientam os artistas/pesquisadores por oito meses de trabalho intensivo. Com esse formato, o Laboratório possibilita aprofundar conhecimentos e experiências teóricas e práticas no campo das artes visuais, promovendo a pesquisa, o debate e um porto fértil para as criações de novos artistas.

Quando escrevemos as primeiras linhas de nossa pesquisa, *Da Intervenção à Interface*, para concorrer ao Laboratório de Artes Visuais do Porto Iracema das Artes, na categoria Pesquisa Teórica, vislumbramos a realização de uma cartografia que buscava relacionar trabalhos de arte que se dão no contexto das transformações da cidade de Fortaleza dos anos 1980 à atualidade.

Entendemos a cartografia como um “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 1989, p. 15). A cartografia consiste, inicialmente, em acompanhar os processos e devires que compõem um certo campo social, que é a realidade, em contínuo arranjo e desarranjo. “A cartografia parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos

em processos, em obra”, afirma Virgínia Kastrup (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 73).

Procuramos, inicialmente, investigar de que forma grupos de artistas interventores se apropriam de territórios informacionais e reconfiguram práticas sociocomunicacionais na cidade de Fortaleza, após os anos dois mil, com o advento da internet móvel e a liberação GPS, procurando aproximações e descontinuidades estéticas e políticas com a atuação de artistas e grupos que tiveram atuação com arte urbana na capital cearense na década de 1980.

Levamos as questões: Como as tecnologias portáteis de telecomunicações e localização que criam esse territórios informacionais digitais têm impactado as práticas artísticas atuais? Que percepções e realidades foram experienciadas pelos coletivos da década 1980 em Fortaleza? Quais são/eram as estratégias de fruição desses trabalhos artísticos em épocas distintas?

Nossa pretensão era, então, investigar tipos de intervenções de arte urbana, em épocas, realidades e com suportes técnicos diferentes, adotando como objeto principal, para fundamentar a discussão, o olhar de quem também “pratica” a cidade, o artista (CERTEAU, 1996).

Mas um projeto de pesquisa que se propõe uma cartografia, deve, necessariamente, compreender os fenômenos em seu estado dinâmico e em correlação, bem como conceber o próprio ato de pesquisar como transformador da pesquisa.

À medida que avançamos nossas investigações em pesquisa bibliográfica, entrevistas com artistas e grupos de épocas distintas e discussões com o tutor do projeto, o também artista e pesquisador Cláudio Bueno, vimos nosso objeto e objetivo transformarem-se. O que inicialmente nos moveu percebemos não passar de um efeito de superfície e descobrimos emergir um interesse, vindo de camadas mais profundas, que apontavam para muito além de linguagens e tecnologias, para as mudanças drásticas da paisagem de Fortaleza, em absoluta interdependência com mudanças

políticas e econômicas de escala territorial e mundial e em como certos artistas em conexão com a cidade produziram suas poéticas sobre essa matéria bruta.

O recorte temporal da pesquisa, dos anos oitenta aos dias atuais, já abarca, desde o momento inicial, em nível planetário, desde o processo da globalização e internacionalização do capital, o que Marc Augé (2010) chama de “urbanização do mundo”, até os dias atuais. Constam nesses anos a epidemia de AIDS, a queda do muro de Berlim, o advento da internet e a democratização da internet móvel, em meados dos anos noventa, até a liberação civil do uso do sistema de posicionamento global, nos anos dois mil, bem como do surgimento de novas formas mediadas de sociabilização.

Segundo Augé, a urbanização do mundo exprime todas as contradições do sistema de globalização, produzindo transformações aceleradas das paisagens, uma pasteurização das imagens oficiais e um concomitante acirramento das diferenças

[...] de uma lado o mundo é uma cidade (a “metacidade virtual”, de que fala Virilio), uma imensa cidade onde trabalham os mesmos arquitetos, onde se encontram as mesmas empresas econômicas e financeiras, os mesmos produtos..., de outro lado, a grande cidade é um mundo, onde se encontram todas as contradições e os conflitos do planeta, as consequências do fosso crescente entre os mais ricos dos ricos e os mais pobres dos pobres, o terceiro e o quarto mundo, as diversidades étnicas, religiosas e outras. (AUGÉ, 2010, p. 43)

Em nível nacional, o período da pesquisa abrange o abrandamento da ditadura, a efervescência do rock nacional, a redemocratização do país e a abertura da economia à concorrência internacional na década de noventa, dentre tantos eventos importantes.

No nível mais local, observamos os efeitos dessa mundialização, com a emergência na política do Ceará, ao fim dos anos oitenta, de uma classe de “jovens empresários” alinhados com uma agenda neoliberal, fabricando um discurso do turismo como vocação do território. Condizente com o contexto apresentado, a cidade de Fortaleza vem passando, desde então, por uma série de reformas urbanas em consonância com as dinâmicas de revitalização dos centros históricos e culturais das grandes cidades contemporâneas e, até mesmo, de uma invenção do patrimônio precisamente desenhado para atração do turismo e para a competição intercidades.

De 1990 em diante, várias obras estruturais, como o Aeroporto Internacional Pinto Martins e as expansões rodoviárias aos litorais leste e oeste, tiveram a função de promover o fluxo necessário para essa nova atividade-alvo, enquanto várias reformas urbanas buscam readequar a cidade para um devir-Miami, bem representado pela Ponte dos Ingleses, ao mesmo tempo dotando-a de atrações culturais dignas de um destino internacional, desejo que leva à construção do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, entre outras ações. O Acquário, a Ponte Estaiada do Cocó e outros devaneios não concretizados atualizam Fortaleza a um devir-Dubai que deixa ver que o “urbanismo é, a cada dia mais, concebido em função da necessidade de uma redefinição das relações entre interior e exterior” (AUGÉ, 2010, p. 38), atendendo a uma agenda externa que desconsidera as diferenças locais.

Essa necessidade de compor uma imagem de cidade contemporânea e competitiva leva Fortaleza a fixar as dunas para mover-se: ocupa a Praia do Futuro, cria o bairro Dunas, ameaça a Sabiaguaba. E, onde há fixidez, a cidade quer duna, re-movendo os que atrapalham seu progresso. Sopra forte o Poço da Draga, a Vila Vicentina, a Igreja de São Pedro dos Pescadores... quer com eles alimentar as betoneiras da

construção civil, na tentativa de fazer concreto seu desejo de inserção entre as cidades globais.

Naturalmente, as cidades se reescrevem sobre si mesmas, como palimpsestos, de forma que transformações, apagamentos e reescrituras dos espaços não são, de forma alguma, um atributo da contemporaneidade. No entanto, o recorte temporal está relacionado com o exasperamento e a mundialização dessas transformações. As obras destacadas na pesquisa atuam a partir desse contexto de aceleração das mudanças da paisagem física, econômica, política e social. Elas abordam modos de existir, sentir, resistir e disputar o imaginário da cidade, em conexão com mudanças de escala nacional e mundial. Esse conjunto compõe, assim, um diagrama provisório e nos permitem refletir sobre a complexidade de relações e forças em jogo.

DIAGRAMA DE UM CAMPO DE DUNAS

Pensamos as transformações da cidade de Fortaleza a partir dessa perspectiva das infra-estruturas e das tensões entre cidade mundo e mundo cidade, manifestas nas obras e nos artistas escolhidos nesta cartografia, mas também procuramos adotar uma abordagem sensível para realizar essa aproximação, de forma que permitisse tecer uma costura entre as poéticas abordadas. Por isso, valemo-nos da imagem do campo de dunas, sempre em movimento, seja fluindo com os ventos que promovem os grandes deslocamentos, amontoando-se frente a um obstáculo, sumindo no oceano.

Enquanto artistas e pesquisadores, movemo-nos, acompanhando as dinâmicas do objeto em mutação: como grãos de areia, experimentamos a ação das correntes que produzem a paisagem, algumas vezes por suspensão, ou saltando aqui, para nos acomodarmos adiante, ocasionalmente entrando em choque direto, sempre em relação com tudo aquilo que pode construir, transformar, estancar e desmontar a paisagem. Mas ser grão não é apenas seguir o fluxo, é

também teimar, na condição de matéria com peso e geometria, contra as forças visíveis ou invisíveis, os ventos que modificam a paisagem.

Agora denominada *Onde sopram os ventos: fincar os pés na areia*, nossa pesquisa propõe uma curadoria de quatorze obras, mas que não está limitada aos processos apresentados. Pensamos *Onde sopram os ventos...* como campo aberto para infinitas relações. Trata-se de um processo de contaminação e imersão que extrapola o texto, torna-se, em parte, registro e reverbera em nós, enquanto pesquisadores e, na cidade, através de trocas, andanças, intervenções, ocupações, conversas e experiências compartilhadas com outras instituições, artistas e sujeitos durante a investigação. Dessa forma o projeto pode seguir em mutação.

Esse comportamento complexo do campo de dunas nos ajudou a pensar três movimentos que possibilitaram agrupar os trabalhos escolhidos nesse levantamento. Abordaremos os três movimentos e, a partir deles, algumas das obras que foram relacionadas em cada grupo, mas que, obviamente, poderiam compor novas relações entre si ou entre outros trabalhos. São esses movimentos o *Deslocar-se*, o *Fixar-se* e o *Redefinir fronteiras*.

Deslocar-SE

Ao abalroarem-se contra uma superfície ou partícula, os grãos de areia transferem parte de sua energia cinética e assim, nessa agitação, movimentam todo um campo de dunas. Pensar as transformações da cidade de Fortaleza a partir dessa perspectiva física, mas também poética, do deslocar-se, é um dos caminhos para nos aproximarmos das obras de alguns artistas.

Refletindo sobre os deslocamentos geográficos, abordamos o *Grupo Fratura Exposta* (1985-1986), nessa pesquisa, como uma grande obra de um ano, marcada por instalações, performances e provocações estéticas. O *Fratura*, então composto por seis jovens artistas do periférico bairro

José Walter, desloca-se para o centro das atenções da cidade, tomando de assalto as galerias fortalezenses da rica Aldeota⁴ com humor, vontade do novo e pitadas de anarquia. O grupo invade, toca fogo na cena cultural e depois some, mas deixa marcas no imaginário da cidade até hoje.

Também na década de 1980, o *Grupo Interferência* intervém nos muros, nas ruas, em espaços inusitados no centro da cidade e até nas galerias. Em 1987, a convite do Ministério da Justiça, o coletivo inicia um trabalho socioeducativo no Instituto Penal Paulo Sarasate (IPPS), focado em técnicas de pintura. O grupo descola-se em direção aos espaços institucionalizados, mas não àqueles espaços da arte, percorrendo um movimento oposto ao realizado pelo *Fratura Exposta*. Nesse caso, o *Interferência* produz um movimento do centro em direção à periferia, não apenas da cidade, mas da sociedade, e de volta ao centro, ao levar o resultado de meses de trabalho com os presidiários para a galeria de arte da Receita Federal. O grupo sinaliza para a possibilidade de infiltração da arte em espaços institucionais alheios ao circuito das artes e, ao mesmo tempo, lança uma luz para a escalada da violência da cidade, então ainda bastante pacata.

Muitos anos depois, *Frases Instantes* (2003), de Erica Zíngano, desloca o uso de luminosos de trânsito de Fortaleza, produzindo uma apropriação artística entre as artes visuais e a literatura. A artista negocia com o CTAFOR (Controle de Tráfego em Área de Fortaleza) o uso do dispositivo por uma noite, no período de algumas horas, ocupando esse espaço de trinta e dois caracteres, que permitia dezesseis dígitos em duas linhas de texto como suporte para treze de suas “frases-instantes”. A artista utiliza essas mídias eletrônicas e cotidianas potencializando seu uso, expandindo espaço e tempo, “idas e avenidas”, tensionando as relações

⁴ Bairro de Fortaleza onde residem as populações mais ricas da cidade.

entre cidade, seus fluxos, suas velocidades e a percepção do espaço urbano.

Abordado também nesse movimento do *Deslocar-se*, o *Artista inventado*, criação de Yuri Firmeza para a série *Artista Invasor do Museu de Arte Contemporânea do Ceará*. Souzousareta, o artista contemporâneo japonês inventado por Yuri, em 2006, tensiona a paisagem informacional da cidade, engendrando uma rede de elementos ficcionais tão real quanto as realidades hegemônicas, ficções que aceitamos como realidade e que nos faz pensar a forma como se opera o real. Com um conjunto de informações que dá vida ao “artista invisível”, o trabalho desloca-se entre os domínios do que é real, ficção, representação, utopia ou aparência. Com esse experimento, que contou com o apoio do Museu de Arte Contemporânea, do curador de então, Ricardo Rezende, e da direção do Centro Dragão do Mar, Yuri desestabiliza a credibilidade dos principais veículos de comunicação cearenses e lança também novas provocações nas relações entre meios de comunicação, crítica, público, outros artistas e museus envolvidos, sacudindo o circuito local da arte contemporânea e reverberando Brasil afora.

Fixar-SE

Algumas invenções artísticas estão no alto das dunas, são leves, saltitam e fazem deslocar esse campo, já outras podem atuar, nessa relação metafórica que criamos, como sedimento que consolida uma base que se pretende sólida – mas que também é sempre movente. Os trabalhos aqui agrupados trazem questões relacionadas às materialidades e temporalidades, agentes visíveis e invisíveis que dizem respeito à infraestrutura que compõe o espaço urbano.

Há, na cidade, imaginários em disputa e diversos vetores influentes que mobilizam também esse complexo sistema: ações do poder público, investimento de grandes empresas, hegemonia de meios de comunicação, especulação imobiliária, turismo comercial e gentrificação se configuram

como grandes forças atuantes, os fortes ventos em nosso campo de dunas. É nesse contexto que esse conjunto de experimentos artísticos opera como forças sólidas, persistentes, que ocupam as frestas da cidade, os espaços diminutos, menores em escala, mas não em potência. Sedimentam-se para ser obstáculo de resistência à ação dos ventos. Fincam pé na areia, não como pura teimosia, mas como forma de adicionar seus vetores de força nesse campo.

O apagamento material e imaterial de Fortaleza, por exemplo, transforma-se em experiência na *Excursão Pajeú* (2016). Nessa proposição desenvolvida em minha pesquisa de mestrado, utilizo-me da mediação de dispositivos digitais móveis e da linguagem turística para espacializar informações que podem revelar dinâmicas da produção de espaços da cidade. Ativado pelo corpo em movimento, o participante percorre ao mesmo tempo espaço físico e informações digitais de um arquivo de documentos dos séculos XVII ao XXI, permitindo imaginar cenários outros para o riacho, as dinâmicas sociais, políticas e econômicas que apagaram o Pajeú do mapa e que seguem tentando apagá-lo do espaço físico e simbólico. *Excursão Pajeú* é igualmente experiência estética e política, uma forma de não deixar esquecer, de rebater as ficções do poder público e democratizar o acesso aos documentos de difícil acesso escavados no processo da pesquisa.

O trabalho *Descrito como real* (2016), de Enrico Rocha e Vitor Cesar, provoca um debate em torno da pergunta “quem imagina a cidade?”. Os artistas Enrico Rocha e Vitor Cesar, junto à banda *Cidadão Instigado* e colaboradores, problematizam a produção de imagens da cidade nos vídeos promocionais do poder público. “Ficção científica veio pra nos preparar para o futuro que acaba de chegar”, diz a música, apontando para uma possível programação da sociedade pelas imagens. O trabalho é composto de vários fragmentos de vídeos de maquetes eletrônicas de vários projetos de intervenção na cidade de Fortaleza. Nas ima-

gens oficiais, o futuro da cidade aparece como um *template* global. Seguindo esse modelo de representação, surge uma imagem de Fortaleza limpa e cintilante que (re)produz um modo hegemônico de pensar a cidade e que os artistas, por sua vez, tratam de “sujar”. Em *Descrito como Real*, a presença do *Glich*, ou das falhas das imagens digitais, interfere sobre as imagens promocionais tal qual a cidade real sobre as imagens projetadas para ela.

Já *Arquibancada (do pôr do sol)* (2015) intervém diretamente na materialidade da cidade. O projeto repensa o uso de elementos que já são parte do espaço urbano como uma tática de guerrilha urbana. A estratégia é adotada pelo *Coletivo Mobiliário Concreto*, formado no contexto do Concreto – Festival Internacional de Arte Urbana, para intervir e ocupar espaços privilegiados, mas nem por isso bem servidos do ponto de vista da estrutura para o usuário. Nessa ação, tensionando a ideia do que é espetáculo, setenta e oito assentos que sobraram das obras de requalificação do Estádio Presidente Vargas foram instalados nas pedras do espigão da rua João Cordeiro, na Praia de Iracema. A intervenção efêmera busca facilitar o acesso ao local e chamar atenção para um bem imaterial de Fortaleza: a vista do pôr do sol.

Intervindo também com a materialidade do espaço, *Gestos pela Cidade* (2007), proposição de Júlio Lira e colaboradores, é uma ação cultural com a duração alongada de um ano. Tendo espaço no então recém reformado Passeio Público, a proposição surge a convite da Prefeitura Municipal de Fortaleza. O trabalho encara as transformações urbanas como um processo que qualifica também o tempo, o “tempo justo”. A proposição que busca uma “atitude de escuta” do Passeio Público convida a parar e a ocupar, priorizando o diálogo, a convivência, a contemplação. Essa ação traz artefatos materiais móveis, como bibliotecas volantes, espreguiçadeiras, e imateriais, como eventos efêmeros, dando suporte para aquilo que anima o espaço público, possibi-

litando encontros que suscitam reinvenções coletivas dos usos das estruturas urbanas.

Redefinir fronteiras

Grãos são levados pelos ventos, trazidos de longe por correntes oceânicas ou são por elas engolfados, alimentando bancos de areia. O sistema de dunas integra o conjunto de elementos que modificam a faixa litorânea, fazendo esse limite migrar oceano adentro ou em direção ao continente, a depender de fatores variados. As formações se somam e se desfazem, desenham e são desenhadas, conforme uma interação entre forças, gerando mobilidades e demarcações que produzem fronteiras, limites e territórios sempre precários. Esse deslocamento natural (ou decorrente da ação humana) configura-se aqui também como diagrama para pensar em que direções e intensidades as práticas artísticas se desenrolam no contexto de transformação de centros urbanos como Fortaleza.

Marcelle Louzada transforma seu deslocamento de Belo Horizonte para Fortaleza em pesquisa e prática artística. A mineira adota condições de moradia diferentes das convencionais e hospeda-se por tempo indeterminado na casa de pessoas desconhecidas. A partir desses encontros, nasce uma poética que abriga corpo, imagem e movimento. A artista, interessada em dança, performance e audiovisual, produz um diário escrito e fotográfico dessa experiência, que vira partitura em *Pouso* (2015). O trabalho é uma corpo-instalação que explora a experiência de morar junto, passa pelo estabelecimento de novos afetos e pela produção colaborativa e criativa, além da própria relação com os territórios e limites da casa, da intimidade, das ruas, da vizinhança, entremeando cidade, corpo e paisagem.

Em *Twindow* (2012), de André Lopes, há também uma investigação entre limite e conexão das esferas do público e do privado. O artista pensa a fachada de sua casa como interface entre a rua e a intimidade do lar. A janela de seu

quarto torna-se dispositivo de comunicação, suporte onde André projeta mensagens de até 140 caracteres (uma referência ao *Twitter*), que podem ser lidas pelos vizinhos e passantes. Sem cair em um discurso oposicionista entre *online* e *offline*, André Lopes problematiza as dinâmicas da convivência social nos dias atuais, as distâncias e proximidades, considerando o uso de tecnologias de comunicação digital e a vizinhança igualmente como espaço cotidianamente compartilhado.

Os limites e territórios são novamente abordados por André Lopes em *Cercadinho Elétrico* (2012). Neste trabalho, o artista adorna as cercas de segurança dos altos muros das residências em Fortaleza com bandeirinhas de São João e sutilmente dá visibilidade aos circuitos cada vez mais isolados das moradias em grandes centros urbanos, sitiadas por câmeras, sistemas informatizados e segurança privada. A ação revela um aspecto sintomático de desigualdades sociais e violência.

O *Coletivo Aparecidos Políticos* evidencia territórios invisíveis e faz notar seu controle em *Operação Carcará* (2014). A proposição se constituiria no lançamento de cerca de 140 paraquedas de brinquedo com imagens de mortos e desaparecidos da ditadura militar sobre a área que integra o 23º Batalhão de Caçadores do Exército Brasileiro, onde já funcionou um centro de detenção e tortura. A performance, no entanto, é interrompida: antes mesmo de sobrevoar a área desejada, o avião comercial fretado é impedido de terminar a ação e convocado a retornar imediatamente ao solo e o fato é apenas registrado de forma precária em vídeo. A impossibilidade de sua realização potencializa o trabalho, pois a proibição deixa entrever o poder institucional do Exército e sua autoridade para evitar certos tipos de ação artística, educativa ou política.

A linha do horizonte é um limite abstrato experimentado em *Acima do Nível do Mar* (2007). A partir da sobreposição de tijolos, um “lugar mirante” e singular é cons-

truído e habitado por Waléria Américo. Mas, claro, esse horizonte é tão móvel quanto o observador que se posiciona frente a ele. Ao lançar o que há dentro de si para o mar, a artista conecta elementos físicos e afetivos relacionados também a um olhar sobre a cidade. Afinal, de que se trata esse movimento de buscar ver do alto, como os prédios da orla? Corpo e paisagem implicam-se mutuamente em suas transformações.

CONCLUSÃO TEMPORÁRIA

Como resultado provisório desta pesquisa, produzimos uma plataforma gráfica que dá visibilidade ao trabalho realizado até a finalização do período do Laboratório. Esse material, impresso na forma de um folder e envolto em uma luva de lixa, disponibiliza ao público textos do tutor do projeto, Cláudio Bueno, do coordenador do Laboratório, Bitú Cassundé, e textos de nossa autoria delineando nossa abordagem. Faz parte também do impresso um diagrama que apresenta as catorze obras abordadas e traduz visualmente forças atuantes nesse campo de dunas – o mundo cidade e a cidade mundo de Fortaleza –, contando com texto introdutório do artista, sociólogo e arte-educador Júlio Lira.

Ainda que tenhamos definido o recorte temporal sobre as acelerações vislumbradas a partir dos anos 1980, não ignoramos as criações que, desde a década de 1960 e 1970, denunciam a destruição das paisagens locais. Tomamos Zé Tarcísio como pedra fundamental, um marco inicial para pensar as rápidas alterações da paisagem da cidade. Seus trabalhos em pintura e escultura ascendem como uma reação estético-político-ecológica à rápida expansão de Fortaleza para o leste a partir dos anos 1960 (como que retomando o tema da salubridade que sempre direcionou seu crescimento em direção aos ventos dominantes), expansão criminosa que toma e fixa as dunas no caminho.

A paisagem em Zé Tarcísio é talvez as duas coisas: essa vontade de registro do que é belo e caro ao artista e de fixar

o que está em transformação, patente das séries loteamentos, paisagens cearenses, paisagem cearense ficção, paisagens experimentais. Não se trata aqui de meras mudanças atmosféricas, como as que interessavam aos primeiros pintores de paisagens, e sim das aceleradas transformações do espaço globalizado: o avanço do homem sobre a natureza, da cidade sobre a paisagem, do urbano sobre os modos tradicionais de vida. A arte de Zé é uma abordagem crítica.

Por sua enorme importância, guardamos um pequeno comentário sobre loteamentos no diagrama impresso, demarcando posição inaugural frente aos ventos que atuam nesse território movente.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Macaíó: EDUFAL: UNESP, 2010.

ANDERS, Peter. Toward an architecture of mind. In: *CAii-A-STAR Symposium. Extreme parameters. New dimensions of interactivity*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2001.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; Kastrup, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

BEIGUELMAN, Giselle. *Uma pensadora da contemporaneidade*. Entrevista concedida a Cláudia Nonato. Comunicação & educação, ano XVIII, n. 2, p. 83-88, jul/dez 2013.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

LEMONS, André. *Mídia locativa e territórios informacionais*. In SANTAELLA, L.; ARANTES, P. (eds.). *Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir*. São Paulo: EDUC, 2007.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

TEIXEIRA, Ana Cecília de Andrade. *Parque ampliado do Pajeú: uma abordagem site-specific com uso de locative media*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação Artes (PPGARTES), Fortaleza, 146f. 2017.

A PESQUISA COMO PARTE DA CRIAÇÃO TEATRAL: O CASO DO PROCESSO ARTÍSTICO- PEDAGÓGICO CRIADORES EM CENA

Marisa Araújo Cavalcante

A reflexão aqui apresentada é fragmento do estudo dissertativo sobre o processo artístico-pedagógico *Criadores em Cena*, ocorrido na Escola Porto Iracema das Artes⁵, e baseia-se na minha atuação como produtora pedagógica na escola junto à Coordenação de Cursos Básicos em Artes Cênicas no ano de 2015. Na ocasião, pude acompanhar,

⁵ A reflexão decorre da investigação sobre o processo *Criadores em Cena* realizada no estudo dissertativo: *Em Busca do Inesperado: a Escola Porto Iracema das Artes e o processo artístico-pedagógico Criadores em Cena* (2018). Apresentada ao Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, sob orientação do prof. dr. Vicente Concilio.

produzir e refletir sobre diversas metodologias de trabalho em teatro e os múltiplos desdobramentos em relação à aprendizagem estimulados pelo Espaço.

Ao focar no processo, um dos objetivos foi investigar as formas com que a pesquisa pode ser identificada ao longo da criação. Os relatos de experiência dos artistas envolvidos, coletados em 2017, auxiliaram-me na compreensão e, diante do apanhado, constatamos que as obras literárias utilizadas foram a base da pesquisa na elaboração do texto cênico, pois foi a partir delas que os artistas puderam inserir, costurar e contribuir com suas pesquisas pessoais e paralelas.

A pesquisa é uma atividade permanente que se dilui ao longo de todo o percurso criativo, à medida que os dados advindos dela vão compondo a criação e provocando modificações, estabelecendo novas conexões com a cena e com o coletivo de artistas, num processo de contínua mutação. Todos os fatores a serem desenvolvidos dependem do tempo destinado à pesquisa, da motivação dos participantes e da condução do processo. Ela não é considerada aqui apenas uma preparação para a criação, para o processo, mas sim a “criação em processo”, na qual os envolvidos debruçam-se sobre os materiais a serem utilizados ao longo do trabalho no intuito de compreendê-los de forma ampliada, contextualizando-os; fazendo com que os criadores entendam quais os objetivos de suas atividades artísticas.

O autor Flávio Desgranges⁶ (2017) descreve a pesquisa como a necessidade do artista em situar sua arte diante dos diálogos que trava com seus antecessores, com a finalidade de enfrentar o panorama cultural que vigora em seu tempo, pois “cada produção teatral contemporânea, queira ou não, se coloca como reflexão viva acerca da história do teatro” (p. 24). A pesquisa pode ser entendida, segundo o autor, como um impulso que move o artista teatral a distanciar-se da repetitividade em seu trabalho. Nas palavras do autor:

⁶ Professor e pesquisador do Programa de Pós Graduação em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – PPGT – UDESC.

O principal aspecto que caracteriza a pesquisa como elemento presente e indispensável aos processos de criação dos coletivos teatrais se dá pela necessidade premente do artista, desde o advento da modernidade, de estudar e se posicionar ante a dimensão estética e histórica do seu campo de atuação. (DESGRANGES, 2017, p. 24)

A citação de Desgranges aborda uma forma de pensar o teatro em relação ao campo social. Tal pensamento reflete a ampliação do espectro teatral diante de sua participação junto à sociedade no século XX, que tem como forte característica a ampliação do uso de espaços utilizados para fins artísticos, a ocupação do espaço urbano, a diminuição da distância do encontro entre atores, não atores e espectadores, além de diversos outros aspectos que aproximam a arte teatral da vida comum dos artistas envolvidos e do público. Para o professor alemão Florian Vassen⁷ (2014), em artigo publicado na Revista Alberto – SP Escola de Teatro, nasce, no século XX, uma nova compreensão de ação e reflexão na arte do teatro, que repensa memória, experiência, reconhecimento e sentimento. Vassen defende o uso do termo Pedagogia e Teatro na definição de um campo próprio à área do teatro, com vistas a abarcar pensamentos e fazeres que aliam educação e teatro. A adoção do termo, para o autor, supõe a compreensão de uma nova forma de teatro e de mundo, pois tanto a pedagogia quanto o teatro sofreram transformações, no final do século XX, que possibilitaram uma expansão no entendimento dos dois conceitos. Nasceu, então, uma nova correspondência entre arte teatral e pedagogia. “Não se trata de uma desestetização do teatro ou de uma despedagogização da pedagogia” (p. 12). Portanto, ao tratar de um dos processos artísticos ocorridos em um espaço escolar próprio para o ensino da arte, caso da Esco-

⁷ Professor de Literatura Alemã na Universidade de Hannover e diretor do *Arbeitsstelle Theater / Theaterpädagogik* (Centro de Teatro / Pedagogia do Teatro).

la Porto, e em concordância com Vassen (2014), estamos a pensar o teatro em aliança com a pedagogia, formando quiçá uma teatralização da Pedagogia do Teatro. Assim, há a oportunidade de refletir e aprimorar nossos procedimentos e metodologias em arte.

O processo *Criadores em Cena* pretendia provocar os estudantes/artistas interessados com a trajetória artística do condutor; bem como induzir este a experimentar sua metodologia de criação junto àqueles, sem anterior vínculo de trabalho, constituindo um processo que aliasse artistas experientes e iniciantes em uma prática de criação. Ocorreram, naquele ano, dois percursos de *Criadores em Cena*: um, referente à Coordenação de Cursos Básicos em Artes Visuais, foi conduzido pelo artista plástico Alexandre Veras, resultando no processo/exposição *Conversa Infinita*; e o outro, objeto do presente estudo, esteve sob os cuidados da Coordenação de Cursos Básicos em Artes Cênicas, sendo conduzido pelo diretor Thiago Arrais, culminando no processo/ação performativa *À Margem – Os deuses reticentes*.

Os condutores dos processos foram convidados pela equipe pedagógica da escola mediante solicitação de um plano de trabalho. A escolha dos profissionais/condutores obedeceu ao requisito de serem artistas cearenses com trajetórias artísticas já consolidadas na região. Thiago Arrais é professor efetivo do curso de Licenciatura em Teatro do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e desenvolve criação teatral junto ao *Coletivo Soul* desde 2009. Na ocasião, após o convite feito a ele, foi aberta uma chamada pública de inscritos, vinculada à proposição de que o processo seria composto por criação intensiva sob condução do referido diretor. Para participar da atividade, foram selecionados 20 (vinte) estudantes/artistas que, no período de seis semanas

(18 de maio a 26 de junho daquele ano), encontraram-se de segunda a sexta-feira, na sala de teatro Sidney Souto.

Em relação à condução do percurso, um dos primeiros direcionamentos do encenador foi que o processo seria provocado/estimulado pelo estudo e investigação de quatro obras literárias: *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, *Fala comigo doce como a chuva*, de Tennessee Williams e *Drácula*, de Bram Stoker. Durante as semanas de trabalho, os textos foram reduzidos a três, excluindo a obra de Nelson Rodrigues, em virtude de parte do coletivo passar a considerar o volume de quatro textos demasiado extenso para um período de seis semanas de processo, fato que gerou discordância entre o grupo e, segundo alguns relatos, a saída de alguns artistas⁸.

O coletivo formado, após a etapa de seleção, foi dividido em equipes de trabalho a fim de comportar a montagem dos diferentes textos. Para o condutor, a divisão em grupos de trabalho pretendia provocar a apropriação dos textos e também dos elementos da cena nos participantes: “Todos deveriam transitar por diferentes funções de criação com as quais se sentissem mais ligados: luz, espaço, adereços, figurino, produção, dramaturgia, pesquisa de conteúdo, assistência de direção, preparação de elenco, afora atuar, que era regra.” (ARRAIS, 2017). A atriz Sarah Jorge⁹ descreve, em entrevista cedida, que esse momento de divisão foi uma etapa que se deu “naturalmente” (JORGE, 2017), pois as pessoas foram se encaminhando para os textos tendo em vista seus interesses e, nos demais casos, foram indicadas a estudar todos. Jessica Sá¹⁰, atriz também participante do processo, descreve: “A gente acabou que teve que passar por todos os textos pra gente poder avaliar melhor como seria/

⁸ A questão é exposta no capítulo III do *blog* <https://criadoresemcena.wordpress.com> e refletido com maior detalhes no estudo dissertativo.

⁹ Atriz e palhaça graduada em Licenciatura em Teatro pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Ceará – IFCE; e terapeuta holística.

¹⁰ Estudante de Artes Cênicas da Universidade Federal do Ceará – UFC, atriz e professora de artes.

como que iria ficar. Então todo mundo teve que passar por mais de uma obra”. (SÁ, 2017)

Os textos foram, então, os temas centrais dos grupos de trabalho e base para a criação. A partir deles, os artistas puderam inserir suas contribuições. Descrevo, a seguir, as obras literárias utilizadas no intuito de aproximar a escrita e o leitor da experiência criativa junto a elas, refletindo a forma como foram utilizadas e a experiência dos envolvidos. O primeiro texto a ser tratado é a obra do mineiro João Guimarães Rosa, o conto *A terceira margem do rio* (1994a). O autor, considerado um dos maiores escritores brasileiros, destaca-se na escrita de temas relacionados ao sertão, como é o caso de sua obra consagrada *Grande Sertão Veredas* (1994b). *A terceira margem do rio* trata de um homem que decide sair do convívio familiar e social, sem motivo expresso, confinando-se dentro de um barco que está permanentemente no rio, próximo à casa onde reside sua família, esposa e filhos. A narração é feita pelo filho do personagem principal e reflete as sutilezas da separação, da culpa e da solidão. Sobre a escolha da obra, o diretor argumenta:

Interessava-me, na “Terceira Margem do Rio”, uma dessas grandes travessias literárias (e mágicas) do Guimarães Rosa com a linguagem, que produz uma incursão de “mais realidade” – uma terceira margem – para narrar a relação de um filho com seu pai erradio, como (aque-la) literatura pode ser dita por um ator e ganhar leitura poética cênica [...] no Guimarães a intenção era de mostrá-lo o mínimo, e o texto fazer-se presente através da sua ausência, ou ainda desta coisa algo imaterial que é a palavra, o imaginário, a repercussão que ela produz ao ser enunciada. De forma que isto caminhou para um teatro quase sem ator, um teatro de sombra, de voz, em que o texto-palavra é o protagonista, mas que só é possível pela delicada, sutil presença do ator. Queria responder: como este texto, quase mais que isto, como estas palavras

podem ser vistas, fazer-se presença através de imagem, sombra, som, energia, intenção? (ARRAIS, 2017)

Segundo o diretor, o conto foi utilizado como base narrativa. Ele era utilizado em mãos por meio da narração que se alternava com o silêncio das imagens do corpo do pai em uma canoa, feita com efeito de luz e sombras. A atriz Gabrielle Gomes relata que a iluminação da cena era feita com lanternas em movimento que buscavam representar o movimento das águas do rio. A artista descreve sua especial interação com a obra de Guimarães, como podemos observar na citação abaixo:

O que mais me tocou foi a Terceira Margem do Rio, porque eu já conhecia o texto. Também a escrita dele é muito poética. E a história passa por essa experiência de diálogos familiares. A figura do pai que se afasta acaba tocando a gente. E a maneira como a gente usou esse conto foi muito legal porque ele era lido em cena com uma afetação e quem fez a narração foi o Baldaya. Então, nós conseguimos inserir a palavra e a música; ele canta. Era uma atmosfera muito intimista. E a palavra realçada. A figura da sombra era forte, representava o pai. A luz com a lanterna trazia um movimento que remetia a água. (GOMES, 2017)

As palavras de Gabrielle refletem seu envolvimento com a palavra de Guimarães, mas também com o percurso da criação. A artista inspirou-se na atmosfera intimista de criação para alimentar seu percurso. Dentre os elementos mais realçados nas entrevistas sobre o processo de criação junto à obra de Guimarães está a narração do texto realizada pelo artista Raphael Baldaya¹¹. Nos ensaios e na cena, o artista lia o texto original do autor.

¹¹ Ator e performer cearense.

A atriz Georgia Dielle¹² representava o pai, aparentemente simbolizando uma figura amorfa, e desafiava o público diante de sua identificação naquele estado, pois sua forma humana e seu gênero eram desafiados pelo uso de gestos grotescos e figurino que remetiam à possibilidade de desfiguração humana ocasionada pelo afastamento social. Ela (ou ele, o pai) posicionava-se em cima de um banco de madeira representativo da canoa em movimento constante nas águas do rio.

A segunda obra a ser descrita é a peça curta de Tennessee Williams, *Fala comigo doce como a chuva*¹³, escrita originalmente sob o formato de roteiro teatral. O autor escreveu peças curtas, médias e longas para teatro, além de vários roteiros de filmes, como afirma Mateus Barbosa¹⁴ (2014) em seu estudo sobre a obra. Suas peças longas influenciaram e influenciam até hoje a produção artística mundial, ganhando versões atuais na Broadway e no cinema. A peça curta aqui tratada expõe o diálogo de um casal representado apenas pelos nomes “Homem” e “Mulher”, não tendo de fato um nome próprio para eles. Uma das características marcantes da obra é a forma poética da escrita do autor e o uso de uma comunicação truncada, pois eles falam, mas parecem não se ouvir. O ambiente é o de um quarto sujo num bairro de subúrbio de Manhattan, Estados Unidos da América (EUA). O Homem parece estar sob efeito de uma forte ressaca e a Mulher reflete sobre a possibilidade de ir embora para algum lugar. No processo, o casal era representado por Fátima Muniz¹⁵ e Magno Carvalho¹⁶. A

¹² Atriz graduada em Licenciatura em Teatro pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Ceará – IFCE.

¹³ Título original: *Talk to me like the rain and let me listen*, escrita em 1953 e publicada em 1966.

¹⁴ Mestrando em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade de São Paulo – USP.

¹⁵ Atriz e bailarina. Graduada em Licenciatura em Teatro pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Ceará – IFCE.

¹⁶ Ator e produtor teatral graduado em Licenciatura em Teatro pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Ceará – IFCE.

atriz, em entrevista cedida, discorreu sobre o momento de criação junto à obra:

O Fala Comigo, pra mim, foi muito incrível fazer. Cada texto foi trabalhado de uma forma. Na Terceira Margem era muito por imagem. O Drácula tinha o lance do fogo, da luz, do escuro. Já no Fala Comigo a gente usava o que tinha na sala (sala de teatro Sidney Souto, na Escola Porto Iracema das Artes). Usávamos a luz branca da sala, eu ficava na janela e eu lembro que tivemos que decorar o texto tal e qual. O processo teve muito o lance de técnica. Era muito naturalista. Foi muito sensível, mexeu muito comigo. Tinham muitas apresentações que a gente chorava porque acessava 'um lugar' na gente. (MUNIZ, 2017)

Na fala, a artista ressalta a polarização entre o naturalismo da interpretação e o realismo do espaço utilizado, pois o espaço era apresentado sem alterações estruturais; o barulho da rua entrava pela janela aberta e davam o tempo da fala da atriz, havia também a luz própria da sala de aula que fazia parte da cena. Ainda sobre a obra de Tennessee, a artista Jéssica Sá, em entrevista cedida, descreve que sua atuação foi primeiramente vinculada à obra *Drácula* e posteriormente ao conto *A terceira Margem do Rio*. Porém, foi o texto do *Fala Comigo* que mais lhe provocou inquietações, como podemos observar em suas palavras:

Foi o texto que eu achei mais lindo. De todos eles foi o que mais me prendeu a atenção. É um dos textos que eu acho mais lindo até hoje, que é o do Tennessee Williams, que é um texto que, após muito tempo, eu fui entender. Não foi no decorrer do processo com o Thiago, foi depois quando eu já estava... Eu acabei montando ele de novo na faculdade, numa cadeira e foi aí que eu comecei a entender. Depois que eu entendi porque ele tinha escolhido esse texto por uma relação que tem com a morte, que tem uma

relação com a morte! Desses dois personagens que tem, eles se relacionam, né?! E notoriamente um deles tá morto. [...] Ela tá conversando com uma pessoa que não está lá. Ele fala como ele morreu, em uma banheira. Não é uma falha de comunicação entre o casal. Por isso, que ela tem uns momento epifânicos de “ah, eu vou para a praia e aí eu vou ficar leve”. Porque ela quer morrer também! Ela não tá aguentando mais. Você tem que ler milhões de vezes pra você entender que o cara não está mais lá. (SÁ, 2017)

A atriz e educadora Jéssica inferiu que a obra de Tennessee não trata apenas de um casal com falha de comunicação, mas, além disso, de um casal tentando de alguma forma comunicar-se apesar de um deles estar morto. Sua compreensão da obra demonstra um envolvimento sensível que teve como ponto de partida o *Criadores em Cena*. O envolvimento da artista com o escrito de Tennessee chegou a me emocionar no momento da entrevista ocorrida em setembro de 2017, pois, para ela, era quase óbvio que o Homem estava morto. A descrição de suas impressões me fez realizar algumas leituras da peça e pesquisar fontes secundárias sobre a obra a fim de investigar outras leituras e interpretações.

A terceira obra utilizada como base da criação, *Drácula* de Bram Stoker, trata da vida de um homem condenado à eternidade devido ao vampirismo. Sua imortalidade, apesar de lhe possibilitar poder diante da existência fugaz dos demais mortais, separa-o de sua amada (falecida na ocasião de seu aprisionamento à imortalidade). Sua existência, acima da vida e da morte, é permeada pela esperança de um reencontro com a personagem. A temática do aprisionamento, da religião e do amor tomam forma com a literatura fantástica. O escritor irlandês (1847-1912) é considerado um contista, poeta e romancista. Foi consagrado mundialmente pela amplitude desta obra, divulgada prin-

cialmente pela indústria do cinema. O personagem principal ganhou versões cinematográficas fiéis a Bram Stoker e diversas adaptações ao original.

Sobre a utilização da obra no *Criadores em Cena*, o diretor Thiago Arrais descreve:

E finalmente havia o “Drácula”, fetiche antigo (“primeiro eu acho, depois eu procuro”, dizia o Antônio Abujamra, no sentido de que a criação é feita, em grande parte, de inesperado, intuição, revelações que primeiro se apresentam, depois se explicam). [...] Era o texto sobre o qual mais desejava desenvolver um trabalho de dramaturgia (os outros dois já me pareciam acabados, resolvidos nesse sentido), seja literária, seja cênica. E efetivamente foi aquele em que me senti mais livre para experimentar, desmontar, reinventar, recriar, mas sempre no sentido de me aproximar do que o texto é ou guarda. (ARRAIS, 2017).

O trecho utilizado no processo criativo foi o capítulo/fragmento *O convidado do Drácula*, texto introdutório do livro¹⁷. O fragmento é uma publicação póstuma anexada como introdução da obra em versões mais atuais. Segundo relatos, a esposa de Bram Stoker encontrou o manuscrito e decidiu publicá-lo após a morte do autor. Ele é, por muitos, entendido como peça chave para a compreensão de toda a obra. No processo, o texto original foi adaptado para a cena pelo diretor conjuntamente com o ator e artista do processo Adriano (Adrian) Cartapácio¹⁸. Segundo descrição do diretor, eles tinham como objetivo basear-se na obra, mas apenas nos fatos principais. A intenção era compor a criação por meio de pesquisas paralelas, como ele explicita: “cultura romena, cristianismo primitivo, bestialogia, ciências ocultas, técnicas holísticas, *bodyperformances*, ritualizações teatrais, teatro de sombras, cultura popular [...]”. Os

¹⁷ A versão utilizada foi a publicada pela editora Landmark, bilingue, tradução Doris Goettmes, de 2012.

¹⁸ Ator e dramaturgo participante do processo *Criadores em Cena*.

artistas envolvidos na criação ressaltam que, diante de suas pesquisas nos meios virtuais, a montagem referente à obra é inédita no Brasil. Esse ineditismo reforçou o trabalho com o texto após a conclusão da proposta na Escola Porto Iracema das Artes, fazendo com que o trabalho tivesse repercussão nacional e internacional nos anos seguintes, quando o diretor juntamente com alguns dos artistas provenientes do curso foram contemplados com o financiamento e apoio do edital Itaú Cultural Rumos 2015-2016. A pesquisa advinda da obra literária de Bram Stoker foi posteriormente intitulada *Undead – Desmortais do Inominável*¹⁹.

A/O ARTISTA EM PESQUISA

Ao longo da descrição das três obras, é possível perceber diversos elementos que podem ser relacionados à pesquisa. Na descrição da primeira obra, a partir do conto de Guimarães Rosa, percebemos uma pesquisa relacionada à inserção na cena de uma “leitura poética cênica” (ARRAIS, 2017), ou seja, a utilização da leitura como poética cênica. Os artistas buscaram experimentar como inserir a enunciação das palavras do autor, tornando-o presente na ação e somando a tudo isso a presença dos atores e atrizes.

A pesquisa teatral pode ser identificada em níveis pessoais e coletivos à medida que os artistas, de formas particulares, sentem-se desafiados nas suas criações. Contudo, estes desafios podem ser estimulados pelo condutor. Em relação à leitura, forma de estudo presente na criação de todas as obras, a autora Heloíse Vidor²⁰ (2016), na obra *Leitura e Teatro: aproximação e apropriação do texto literário*, reflete sobre as diversas formas de utilização de textos literários e poéticos com fins de criação e aponta que, muitas vezes, os textos são modificados, seja pela dificuldade em dizê-lo, seja

¹⁹ <http://www.itaucultural.org.br/rumos-2015-2016-undead-desmortais-do-inominavel>. Acesso em 5 dez. 2017.

²⁰ Atriz, escritora e professora do Programa de Pós graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

pelo resultado de improvisações, numa busca por recriar as palavras do autor, deixando-o mais adaptável ao artista que irá utilizá-lo; é o que a autora chama de “passagem do escrito para o dito” (p. 20). Vidor (2016) afirma que a utilização de textos parte em grande medida de um preparo pessoal do artista condutor que, a depender de sua formação pessoal, escolherá textos adequados ao trabalho, bem como as formas de sensibilização dos artistas envolvidos, preparando o ambiente para a leitura e discussão das obras.

Sobre a aliança entre leitura e criação teatral, o diretor descreve:

Havia muita leitura. No começo especialmente, mas também sendo retomada ao longo do processo de criação. Eu pensava ser muito importante que aqueles artistas travassem intimidade com os textos, e, quem sabe, passassem a querê-los bem como eu, torná-los seus também. Mas também o texto é uma espécie de bússola para outras pesquisas, e lendo-os, escavando-os, aludíamos a outros materiais de pesquisa relevantes para a cena – outros textos, outras mídias, referências musicais, imagens, objetos, figurinos etc. (ARRAIS, 2017).

A citação, além de abordar a leitura, também descreve o ato da pesquisa em desdobramento a partir das obras que se expandiam para os objetos utilizados – música, leituras secundárias, figurinos etc.

Na segunda obra descrita, *Fala comigo doce como a chuva*, vimos que o texto foi utilizado como um roteiro, tendo em vista sua escrita própria como texto teatral. Nas citações das artistas envolvidas, percebemos a presença forte da leitura repetida com fins de profunda imersão de significados sobre ela, como exemplificamos na citação de Jéssica Sá; e com fins de investigar o procedimento da interpretação, caso exposto pela atriz Fátima Muniz. Em ambos os casos, é possível afirmar o tempo não linear e perene da criação, pois

ela não ocorre no tempo cronológico do encontro estabelecido pelos artistas, mas se expande em suas vidas pessoais, alcançando em proporções impensáveis o pós do processo. As artistas descreveram, de forma esmiuçada, como a obra passou a compor seus trabalhos de investigações artísticas posteriores.

Contudo, a forma de aliança entre pesquisa e criação é diferenciada nas três obras. Na obra de Bram Stoker, o diretor Thiago Arrais relata ter havido um nível mais abrangente de liberdade, havendo maior interferência das pesquisas pessoais e paralelas dos artistas como investigação da geografia dos locais descritos, dos objetos místicos apontados nas obras e inseridos pelos artistas em suas referências místicas. Além disso, técnicas pessoais dos artistas foram inseridas na preparação de elenco e na cena como meditação, rituais místicos, investigações religiosas já exercidas de forma pessoal por alguns dos artistas, dentre outros. O assunto, descrito em maior profundidade no estudo dissertativo, reverberou no sentido de aproximar o processo da vida particular dos componentes, provocando, para alguns dos envolvidos, um choque entre realidade e ficção.

A pesquisa no processo *Criadores em Cena* tomou forma também de escrita quando, durante todo o processo de trabalho, houve a criação e manutenção de um espaço virtual de registro, o *blog* <https://criadoresemcena.wordpress.com>. Para o diretor, o *blog* foi uma forma de técnica para auxiliar o aprofundamento das experiências pessoais, estimulando os envolvidos a se reconhecerem naquele exercício artístico.

A dimensão do registro nesse processo acompanha de perto a criação e a reflexão: palmilhar o fazer deste caminho, num gesto ao mesmo tempo de desbravá-lo e de reconhecer-se. Por essa razão, era muito importante que o processo fosse registrado, ver-se em tempo real e ao mesmo tempo fazer com que algo dele resista, sobreviva. (ARRAIS, 2017)

A meu ver, o espaço virtual é parte do ato criativo e pode ser pensado dentro da reflexão sobre a pesquisa no processo, tendo em vista seu estímulo à intimidade com as obras, à externalização das dissidências entre o grupo e às significações pessoais dos artistas diante de suas formações pessoais. Os envolvidos puderam, naquele exercício, fazerem-se escritores.

O espaço contém fotos, poesias, depoimentos e vídeos dos artistas que integraram o processo, abordando o percurso criativo e o relacionamento interpessoal do grupo. A criação do *blog* foi uma solicitação da diretora de formação da Escola, Elisabete Jaguaribe, e demonstra a rotina do processo, como um diário de trabalho coletivo. A manutenção e escrita do *blog* ficaram sob os cuidados do artista e, naquele processo, produtor Evan Teixeira, que realizava o registro em fotos, filmagens, escrevia sobre o percurso e coletava depoimentos dos artistas.

O espaço virtual foi descrito com divisões, sob o título de “capítulos”, cada um desses referem-se a uma semana de trabalho:

O *Capítulo I: START!*, publicado em 22 de abril de 2015, é composto por uma escrita contextualizadora do início do processo, um breve resumo das obras, e expressa também um pouco da ansiedade própria dos começos. Sobre ele, há um vídeo produzido por Evan publicado no *Youtube*²¹. A apresentação do espaço é feita pelo produtor da seguinte forma:

Será por meio desses escritos semanais que estaremos em contato com o público sobre o que acontece na construção do trabalho; levaremos também através deste canal fotos e vídeos para que nosso processo seja acompanhado até seu desfecho. O que temos pela frente é nos lançarmos nesses arbustos da Romênia, banhar-se nas águas sem margens, adoçar a boca com os pingos da chuva que nos caem à

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=bX9mJ4xAuhE>. Acesso em 15 jul. 2017.

boca e tingir o álbum com as nossas cores. Como dizia o poeta francês Charles Baudelaire, “...embriagai-vos sem cessar! De vinho, de poesia, ou de virtude. À vossa escolha”. (TEIXEIRA, 2015)

O *Capítulo II: O MERGULHO*, publicado em 1º de junho no referido *blog*, possui um depoimento do artista Rafael Baldaya e Taciana Moura Morais. Há neles elogios ao trabalho, ansiedade sobre o processo e, no depoimento de Taciana, os desafios de relacionamento do trabalho em grupo. No vídeo referente ao trabalho divulgado no Youtube²², temos os relatos de Raphael Baldaya, Taciana Moura e do músico que acompanhou o processo, Vitor Colares.

O *Capítulo III: TRANSPIRAR, QUEIMAR, DEVORAR!* foi publicado em 8 de junho. O vídeo deste capítulo expressa alguns conflitos experienciados durante o processo com frequência, como a organização. Outro conflito se deu, como já dito, devido à proposta de reduzir para três o número de textos a serem trabalhados no processo, necessidade levantada inicialmente por Thiago Arrais. Sua proposição era retirar a obra de Nelson Rodrigues, o que gerou descontentamento de alguns criadores, resultando na saída de artistas do percurso.

O *Capítulo IV: PAPARUDA, RUDA, RUDA, RUDA*, dialoga com o vídeo divulgado no Youtube²³, que ilustra a pesquisa e o manejo da obra *Drácula*, imbuída de sons de treinamentos vocais que remetem a ritos sagrados e ao macabro. O capítulo contém ainda fotos e depoimentos dos criadores.

E, por último, o *Capítulo V: Terra à Vista*, traz um vídeo demonstrativo de elementos já componentes do resultado final do processo. O capítulo expressa o tom de resultado da experimentação e das trocas realizadas ao longo do percurso. Evan reflete sobre o fechamento do trabalho: “Estamos chegando ao fim da intensa jornada, já não há mais o luxo

²² <https://www.youtube.com/watch?v=mtbgmej8BDY>

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=bHkd1jzkkWQ>

de pular fora do navio; nesse transatlântico criativo, todos fazem a diferença para continuarmos com as âncoras alçadas e flutuarmos nesse mar artístico.” (TEIXEIRA, 2015)

O produtor esteve à frente do gerenciamento do espaço virtual, contudo todos os criadores foram convidados a participar das postagens no *blog*. Os depoimentos dos criadores expressam uma relação de intimidade travada junto ao texto, proporcionando algo único que se materializou em palavra. Como exemplo, cito um trecho do *blog* escrito pelo criador Raphael Baldaya, no qual o artista descreve sua relação com a poesia do conto de Guimarães:

Bubuiando nesse rio, à procura da terceira margem. Sem talento para poeta, procurando nas palavras de Guimarães e dentro de mim essa tororoma de sentimentos e sensações. Observando a paisagem de longe e tentando trazê-la para perto. É tão difícil e, ao mesmo tempo, tão prazeroso ser-se poeta sem ser. Ser rio, correr em direção a essa terceira margem. É tão doloroso o destino. É se encontrar no rio sem margens, sem vida. É despencar de qualquer correnteza sem medo. É o medo o inimigo da canoa. É o medo do inferno. Do purgatório. Nessa paisagem que me esqueço que existe medo. Nessa paisagem escura e sombria que esqueço que a terceira margem do rio na realidade não existe. Que a terceira margem só existe em mim. Que a terceira margem sou eu, somos nós. E que nela, o medo, a dor, o sofrimento não existem. Só existe uma liberdade muito grande, uma liberdade que talvez desconheça, mas que remando nessa canoa... (Depoimento de Raphael Baldaya, 2015)

O artista demonstra a busca por significação que culmina na conclusão “Que a terceira margem só existe em mim. Que a terceira margem sou eu, somos nós.” (BALDAYA, 2015). O trecho expressa a intimidade do encontro do criador com a obra de Guimarães, que nos captura ora en-

quanto observadores de uma margem, ora enquanto seres criadores desta.

O convite à escrita como parte do processo artístico-pedagógico é, a meu ver, uma ferramenta de estímulo à externalização do processo em caráter individual. Entendo que a descrição do espaço virtual é um exemplo de que a Literatura lida, trabalhada junto ao Teatro, passou a produzir mais literatura nas mãos dos criadores que envolveram-se a tal ponto com as obras e com o encontro naquele momento em que criaram palavra e gesto, resultando na cena final: o espetáculo *À Margem – Os deuses reticentes* e no *blog*. Este, nem sempre reconhecido diante de sua potência artística como um resultado que pode ser advindo da criação teatral, consolidou-se como um dos espaços de efetivação da criação e presentificou o percurso em seus diversos meandros, compartilhando de forma atemporal a experiência ainda disponível de ser lida e rememorada.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Mateus Monteiro. “*Fala comigo doce como a chuva*”: uma análise do texto de Tennessee Williams e um paralelo com a pintura de René Magritte. Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultural. p. 1 – 10. Universidade de São Paulo – USP São Paulo – SP 10 e 14 de Novembro de 2014. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Mateus%20Monteiro%20Barbosa.pdf>

DESGRANGES, Flávio. A interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito. In: *O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. Org Flávio Desgranges e Giuliana Simões. Hucitec – São Paulo – Florianópolis. 2017.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 409-413. 1994 (a).

_____. *Grande Sertão Veredas*. São Paulo: Nova Aguilar. 1994.(b)

STOKER, Bram. *Drácula*. Fabio Cyrino (Editor), Doris Goettens (Tradutor). Editora Landmark; Edição: Bilingue. 2012.

VASSEN, Florian. Teatro pedagogia da teatro: correspondências entre teatro e pedagogia do teatro (p. 11-20). In: *Revista Alberto* – Revista da SP Escola de Teatro. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. v. 7, 2014.

VIDOR, Heloise Baurich. *Leitura e Teatro: aproximação e apropriação do texto literário*. São Paulo: Hucitec; Florianópolis, SC: Fapesc, 2016.

WILLIAMS, Tennessee. *Talk to me like the rain and let me listen. (A play)*. publicação 1966.

Blog: <https://criadoresemcena.wordpress.com>

MAR ALTO

Maria Helena Bernardes

– *É como foi que Leviatã tomou gosto por carne humana?*
[Ventania de virar barco]²⁴

[1972]

Uma das poucas séries de televisão a que meu irmão e eu assistíamos, quando pequenos, era uma versão norte-americana das *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Protagonizada por uma menininha de tranças amarelas e vestido xadrez, a abertura de cada episódio mostrava a queda acidental de Alice na toca do coelho que, de um aparentemente inofensivo buraco, revelava-se um abismo escuro e sem fim.

Tudo o que restou do programa em minha memória foi essa imagem da menina caindo, caindo e caindo... A queda era tão longa que, aos poucos, Alice superava o medo e, enquanto despencava com as trancinhas retas para cima, observava a escuridão habitada por seres muito diferentes dos que vivem na superfície. Das sombras, vinham conversar com ela personagens que tinham a forma de pessoas, animais e objetos falantes. Os seres fantásticos a examinavam, enquanto Alice os indagava sobre seu mundo. Alguns mostravam-se mais pacientes com a curiosidade da menina

²⁴ “Mar Alto” não é outra coisa senão o compromisso pessoal de cada membro das equipes gestora, pedagógica e de produção da Escola Porto Iracema das Artes, que faz dela uma das instituições de referência no ensino livre e democrático das artes no Brasil. Gratidão a: Elisabete Jaguaribe, Bitu Cassundé, Aline Albuquerque, Natasha Faria, Carolina Vieira e demais membros da equipe da escola.

do que outros, mas todos estavam empenhados em prepará-la para o mundo que viria após a queda.

[2016, SETEMBRO]

Houve tempos mais difíceis no Brasil e conseguimos sobreviver. São ciclos, vocês vão ver. Tudo muda.

Eu repetia frases, assim, a cada encontro com N e C²⁵, em Fortaleza, durante nosso trabalho conjunto em *Sombra do Tempo*. Procurava confortá-las diante dos acontecimentos assombrosos de 2016, distraí-las do golpe que passava a galope sobre nossas cabeças. “Horror, horror, horror” – ecoava em meu íntimo, mas, vendo-as tão jovens quanto a nossa democracia, resgatava o otimismo possível para animá-las. Relembrava dos anos 80, da emoção de celebrar a reconquista da democracia com familiares e amigos mais velhos, alguns com a experiência de terem sido detidos, presos ou interrogados pela ditadura militar. Da sensação catastrófica diante da eleição de Collor de Mello e de como, em um curto intervalo de tempo, gerações de brasileiros se reencontraram nas ruas para comemorar seu impedimento.

N e C retribuía com boas notícias de Fortaleza: contavam sobre grupos de mulheres ciclistas reunidas para pedaladas noturnas; sobre as manifestações que tomavam as ruas de Fortaleza com uma esperança que já não se via no Sul; sobre gatinhos abandonados no Passeio Público que foram adotados por gente de bom coração.

Pouco a pouco, o medo saía de cena e voltávamos a explorar a paisagem (nem sempre escura) da queda.

[2016, JULHO]

Sombra do Tempo foi movido pelo desejo inicial de N e C de participarem de uma pescaria em mar alto conduzida por jangadeiros do Mucuripe. Queriam viver a experiência

²⁵ *Naiana de Souza e Cecília Shiki*, artistas a quem acompanhei na execução do projeto *Sombra do Tempo*, contemplado por seleção da Escola Porto Iracema das Artes, no ano de 2016, pelo Laboratório de Artes Visuais.

como ela se dá no cotidiano do pescador: compartilhariam de um dia completo de trabalho dos pescadores, expondo-se ao Sol, ao vento e ao sacolejo da prancha contra as ondas; avançariam em direção a manzuás distribuídos em um território inescrutável aos olhos de quem vive na terra; partiriam cedinho e retornariam do mar ao final do dia. Assim era o plano.

De imediato, achei a iniciativa corajosa, estimulando-as a conduzir a organização do projeto com os pés calçados no terreno comum que partilhavam com os jangadeiros, afinal, ambas vivem no Ceará, são litorâneas, conhecem de perto o ambiente e o elemento humano do pescador, entendem sua língua, sabem ler seus trejeitos e partilham do mesmo sotaque. Porém, havia todas as demais diferenças entre suas vidas e o mundo onde estavam prestes a entrar. Como N e C mesmas diziam, tratava-se de duas mulheres artistas, oriundas da classe média; ambas faziam mestrado em Artes, à época, e eram essencialmente urbanas.

Seria o alto mar um território favorável a um primeiro convívio entre tantas diferenças?

Tradicionalmente, a atividade da pesca artesanal funciona em um contexto patriarcal. Os pescadores são homens pobres que trabalham pesado, deixando mulheres e filhos em casa e vivendo a maior parte do tempo em uma confraria masculina.

O que ainda não sabíamos, em nosso primeiro encontro, é que Aline Albuquerque²⁶ apareceria com uma terceira via que não apenas viabilizaria a aventura de N e C como as introduziria em um novo e fascinante universo, o das mulheres jangadeiras. Enquanto o futuro se organizava pelas mãos de Aline, dirigimo-nos ao Mucuripe para conversar com os pescadores.

²⁶ Artista visual e participante da equipe do Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes à época de realização de *Sombra do Tempo*.

[2016, JULHO]

Por aqueles dias, N e C acompanhavam as negociações entre a Colônia de Pescadores Z-8 e o poder público, que aguardava a remoção das jangadas da praia para conclusão das obras de remodelação da orla.

Próximo ao Mercado dos Peixes, encontramos o aglomerado de tendas, fogareiros, jangadas e paquetes estacionados na areia. Já se viam equipamentos e máquinas parados por ali, prontos para materializar a pista esportiva que vinha sendo construída desde a Praia de Iracema.

N e C dirigiram-se a um pescador recomendado como alguém que “constrói pontes” entre os jangadeiros e as “pessoas de fora”. Aproximou-se de nós um segundo homem, mais velho do que o primeiro, já aposentado do mar. Contou-nos que, entre os jangadeiros que têm casa e família fora da praia, alguns confessavam que só se sentiam em casa quando tinham os pés na areia. Outro pescador veio endossar o testemunho do amigo. Comentou que, ao voltar do mar, ao entardecer, corria para casa com o peixe, tomava um banho e, tão logo jantava, voltava para a praia para terminar a noite com os companheiros de mar.

Embora fosse evidente que os pescadores se sentiam pertencentes à praia, saímos com a impressão de que a praia já não pertencia a eles. Era nítido que o processo de remodelação da orla encontrava uma resistência enfraquecida entre os jangadeiros. Enredados em informações vagas e contraditórias sobre seu destino, pareciam conformados com sua crescente alheação da beira-mar. Além das comunidades do Poço da Draga e Serviluz, o acampamento no Mucuripe provavelmente reunia o último foco de pobres vivendo junto ao mar. De frente para as torres cercadas por *blindex* e guaritas de segurança, os jangadeiros conviviam isolados em seu mundo.

Apesar da camaradagem típica que une os resilientes, era visível que a vida na areia esmaecia. Com os arrastões da pesca industrial, as jangadas já não voltavam carregadas

do mar; já não se praticava o varejo de peixe cru e frito em bancas improvisadas para venda direta ao público; o cheiro forte do peixe, antes despejado em bancadas toscas, migrou para a arquitetura desinfetada do mercado remodelado.

Assim era, mostraram-me as meninas.

Tudo muda.

[2016, SETEMBRO]

Leviatã é seu nome – disse N, um dia, lembrando o sensível filme norte-americano que leva o nome mítico no título.

Ela estava certa. “Revitalização” e “remodelação” são termos que obliteram o sentido real dos processos brutais que nomeiam.

Leviatã é o nome de quem saqueia o público para partilhar entre seus privados, seja uma bela vista para o rio ou para o mar; a gostosa aragem suprimida ao resto da cidade por torres que emparedam a costa; a vizinhança limpa de pobres, higienizada de pedintes, varrida de camelôs e de moradores de rua.

Leviatã é seu nome.

[2016, JULHO]

O garçom nos trouxe cafés, trocou algumas palavras e retornou para o bar, postando-se junto à funcionária do caixa. Mais próximo da rua, um recepcionista olhava pela vidraça da porta de entrada do hotel.

Um ônibus de excursão estacionou junto ao *lobby* e vimos grupos de mulheres desembarcarem, passando reto por nós. Cabelos escovados, bem maquiadas, caminhavam sobre saltos altos, cada qual vestindo uma camiseta preta com estampa branca. Uma das recém chegadas deteve o passo e nos lançou uma pergunta que não compreendemos. Indisposta a repeti-la, a mulher dispensou-nos com um gesto impaciente. Desgostosas com os maus modos da estranha, voltamos ao trabalho.

Passaram-se alguns minutos.

Um grupo de homens, vestindo a mesma camiseta sob paletós escuros, adentrou o saguão, seguindo para os fundos do *lobby*. Sua chegada produziu um alarido no mezanino, onde acabavam de estender um *banner* 1º Encontro de Mulheres de Direita de Fortaleza.

Passos ligeiros, fotografias daqui e dali, instruções.

Novo esforço de nossa parte para voltar às imagens da Procissão dos Pescadores abertas nas telas de N e C. Em poucos minutos, contudo, a trupe pisoteava as escadas e cruzava novamente o saguão, dirigindo-se ao ônibus. Rapidamente, todos os embarcados partiram.

Olhamos para cima: não havia mais ninguém, não restara nenhum *banner* estendido. Somente nesse momento, N e eu notamos a expressão de C, que esteve sentada de frente para os que acabaram de sair. Seu rosto combinava asco e horror. Levando a mão ao peito, ela tentava explicar o mal estar:

– Você não imaginam quem acaba de passar...

Fizemos que não, com a cabeça.

– Era ele – disse C – em carne e osso!

A aversão expressa por ela nos contaminou, imediatamente.

Acabara de cruzar a porta, um congressista nacionalmente repudiado pela prepotência com que atacava mulheres, negros, índios, pobres e LGBTs. Há dois anos, o político era réu em um processo no Congresso por ameaçar uma colega deputada com a possibilidade de estuprá-la – cena registrada por lentes e microfones da imprensa nacional.

– Era ele, o demônio!... – repetia C, enquanto tentávamos acalmá-la.

Mas o que estaria fazendo tal sujeito em um evento de mulheres, ainda que direitistas, como informava o *banner*?

Buscamos os funcionários do hotel que se encontravam calados, encostados contra uma das paredes do *lobby*, posição assumida desde a passagem da trupe.

Perguntei ao garçom se tinha ideia do acontecera ali.

– Fomos informados de que ele está percorrendo vários hotéis, junto com essas pessoas, durante o dia de hoje. Eles entram, arrumam faixas, fotografam tudo e partem para o próximo destino.

Na manhã seguinte, os dois principais jornais da capital publicaram notas similares sobre o episódio:

Em visita à cidade, o deputado foi recebido por grupos de mulheres de Fortaleza que, além de prestarem seu apoio ao político, saudaram a proposta apresentada por ele ao Congresso, pedindo maior rigor na punição ao crime de estupro.

—

Leviatã chegou cedo ao escritório, pendurou o paletó na poltrona e viu que suava àquela hora. A cabeça do ventilador girava em meio círculo, espalhando odor de reunião de ontem. A cada volta, guardanapos e copos plásticos alçavam voo parcial e se acomodavam em volta da térmica de café.

Os participantes chegam, acomodando-se em torno da mesa. Voltam-se os rostos para a tela de projeção, que se ilumina. O presidente da Colônia de Pescadores lê a pauta da reunião. Os jangadeiros servem-se de café e se põem a escutar.

Dirige-se aos presentes, a representante de uma operadora internacional de cabos de fibra ótica.

– Bom dia.

[Na projeção, um mapa destaca o limite da costa marítima brasileira; uma linha vermelha surge pontilhada sobre a área do oceano, repetindo o contorno da costa, não muito distante dela]

A mulher desliza a unha sobre o traçado em vermelho.

– Um *upgrade* na comunicação.

Calados, os pescadores adoçam o café.

Leviatã sorri.

O presidente da colônia lança um olhar rápido para os companheiros. Experiente e bom de conversa, o ancião preside a associação com um pé nos gabinetes e outro na areia.

Leviatã observa a unha alcançar o fim do traçado. Com uma calma bem sucedida, a representante conclui:

– Bom para todos e sem prejuízo ambiental.

Cada um dos presentes parece aguardar a parte que lhe toca por conceder o fundo do mar.

– “Sempre esperando que lhes joguem o milho no bico” – entedia-se Leviatã.

Para ele, o ganho inesperado fora a retórica da moça:

– Excelente! – saúda, com seus botões – Três sentenças e nenhum verbo.

Discretamente, Leviatã sai de cena.

[2016, JUNHO]

N e C contaram que, navegando paralelamente à praia, por ocasião da Procissão de São Pedro dos Pescadores, tiveram a chance de avistar a orla de Fortaleza, desde o mar. Pela primeira vez, elas a viram como os pescadores a veem, todos os dias, ao voltar do oceano.

O relato de N e C sobre o choque que sentiram ao se deparar com a imagem da praia emparedada por edifícios me fez lembrar de uma aventura que compartilhei com Ana Flávia Baldisserotto, em 2007, quando empreendemos uma redescoberta, igualmente impactante, da paisagem de nossa cidade vista do Guaíba.

Daquela experiência, restou a seguinte memória²⁷:

²⁷ Adaptado de: BALDISSEROTTO Ana Flávia; BERNARDES, Maria Helena. *A Estrada que não sabe de nada*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.

[2007, OUTUBRO]

O Barqueiro dirigiu o bote para o canal da Ilha da Pintada, entrando em um remanso. Sem tanto pinote e vento, pudemos nos concentrar no que dizia nosso guia. Ao longo do canal, a paisagem se abria em um quadro harmonioso, coberto de verde e pontilhado por manchinhas de Sol, dentro do qual deslizávamos suavemente. Do que resultaria aquela beleza indescritivelmente doce?

Entre a água e as casas que a margeavam não havia muros ou cercas. A harmonia de proporções que habita o interior da ilha se estendia até esse limite, moldando a paisagem com a mesma justeza: nada parecia sobrar ou faltar ali, não havia nenhum sinal de miséria ou luxo; os terrenos e casas chegavam às margens com delicadeza, sem a intervenção de gramados ou de outro recorte abrupto. Era tão prazeroso estar ali, que a travessia do canal poderia não acabar nunca!

O Barqueiro acenava, ora para um pescador que conservava um barco, ora para uma mulher que estendia roupas no quintal.

Aqui, todo mundo se conhece, a gente se criou saindo por essas águas – disse ele.

Pensamos que essas mesmas águas banhavam o lado continental da capital, onde já não se detecta o menor sinal de intimidade com o rio. Nem mesmo nos bairros mais afastados da Zona Sul, próximos à saída para a Lagoa dos Patos, percebe-se aquele sentimento ribeirinho, a consciência de pertencimento às águas refletida nos gestos e palavras dos ilhéus da Pintada.

As casas rareavam e o mato tomava conta de tudo, tornando-se menos denso à medida que alcançávamos a saída do canal. Novamente, caímos na imensidão do Guaíba e a paisagem voltou a mudar: à direita, o continente e, à frente, o horizonte interminável da lagoa.

Em rio aberto, o barco emproava o bico e ficava suspenso por um segundo, antes de desabar contra a água, como se batesse contra uma rocha. A essa altura, o Barqueiro se

divertia com o susto e o frenesi que nos dominava, saindo-se com uma ideia inesperada: cruzaríamos o rio para dar “um pulo” em Porto Alegre.

Em poucos instantes, os edifícios da Avenida Mauá encheram o horizonte, colando-se à nossa frente: um paredão de feiura que (pensamos, tomadas de horror) dá as boas vindas aos que chegam à nossa cidade de barco. Mesmo a Usina do Gasômetro, tradicional cartão postal de Porto Alegre, exibia-se em uma visão grosseira, com a chaminé desproporcional desabando sobre o areão da margem pontilhada de lixo.

O Barqueiro mostrava tudo com tanto gosto que não tínhamos coragem de pedir-lhe que nos levasse embora dali o mais rápido possível. Finalmente, com uma manobra rápida, ele empinou a proa em direção à Ilha da Pintada, feliz por constatar que a visita à cidade nos havia impressionado.

Desacelerando, voltamos a costear a Pintada. O Barqueiro contou que era nativo e morara toda a sua vida naquela ilha. Seu avô e pai foram pescadores, mas ele próprio nunca conseguiu se adaptar à atividade por sentir pena dos peixes. Finalmente, com a criação do parque, surgiu a oportunidade de trabalhar como fiscal das águas, sem precisar pescar.

Mostrou-nos o quintal de sua casa, que dava diretamente para o rio:

– Todas as noites, venho até o meu píer só para olhar o rio – disse ele, com um tom apaixonado

– Este é o melhor lugar do mundo para se viver!

E quem duvidaria?

[DE 2000 PARA CÁ]

Junto à ponta de areia que separa o centro de Porto Alegre dos bairros da Zona Sul, lá, onde hoje se desenvolve um empreendimento anunciado como “Pontal do Estaleiro”, existiu, um dia, uma vila de pescadores que sumiu sem deixar rastro.

Antes da ocorrência desse fenômeno, o pontal e seu entorno também abrigavam pássaros, insetos, árvores nativas e répteis. Por ali, erguiam-se as ruínas do Estaleiro Só, antiga fábrica de navios, um marco histórico e afetivo da cidade.

Em seus últimos anos, a comunidade instalada à beira-rio mudou de perfil, em compasso com as transformações da cidade. Além de velhos pescadores, havia biscateiros, prestadores de serviços e pessoas que trabalhavam nas residências e comércio da Zona Sul. Apesar do aumento da população, a vila mantinha-se pequena, tal como a prainha que a abrigava. Os casebres acomodavam-se entre a beira d'água e uma pista veloz que, elevada a meia dúzia de metros sobre a orla, fazia uma curva entre a praia e um costão rochoso. Não havendo espaço para pedestres transitarem por ali, poucos porto-alegrenses conheciam o aglomeradinho.

O paisagismo da prainha era agradável. Casas de madeira com puxadinhos de materiais reaproveitados distribuíam-se entre árvores, latas com flores e cercadinhos. Tudo organizado pelos moradores que orientaram suas residências para o por do sol no rio, protegendo-se do inclemente vento Sul.

Desde que a vila desapareceu, por ali se ergueram um *shopping center*, algumas torres blindadas por vidros espelhados e um museu projetado por um arquiteto de renome. A publicidade em torno dos produtos do Pontal enfatiza: vizinhança segura, proximidade do shopping, acesso facilitado a tudo e vista perene para o mais belo entre os poentes.

—

Na pista aterrada entre o Pontal e a Zona Sul, sobrevive um decadente hipódromo que, há anos, substituiu as corridas

reais por sessões de apostas pela televisão. Nos anos 1990, o “Prado”, como é conhecido, foi cercado por barracos tristemente pobres, empilhados entre um valão de esgoto e o muro que cerca as pistas de corrida.

A remodelação do Pontal e de seu entorno sucedeu um plebiscito cujo resultado foi incompreensível para a população, que rejeitou o projeto para vê-lo erguer-se velozmente na curva do rio.

A antiga ponta habitada por aves, plantas, pobres, ruínas, ondinas, esgoto e lixo foi modernizada e a partilha, feita. As árvores plantadas pelos pescadores hoje emolduram a vista do rio pra quem frequenta a cafeteria do museu. Um *shopping* e várias torres de vidro abocanharam os vazios ainda restantes do Pontal e Prado.

Ninguém ficou com o pedacinho de praia onde, por tantas décadas, gerações de molecada brincaram, adultos viveram e cultivaram, casais fizeram suas famílias.

Gentrificada a superfície, a vida desapareceu do Pontal, restando a miséria, o esgoto e o mau cheiro reencapados por um exuberante mau gosto.

2016, NOVEMBRO

Aline Albuquerque trouxe diretamente do Icapuí para *Sombra do Tempo* o braço forte e o sorriso de Sidnéia. Mulher jangadeira, pedreira, realizadora de filmes e matriarca auto empossada de uma família de pescadores, Sidnéia é uma amazona do mar. A pescadora conquistou o respeito de colegas homens, não apenas por ter se afirmado naquele ofício masculino, mas por seu engajamento político em defesa da pesca artesanal, abalroada pelos arrastões da indústria do pescado. Em uma das saídas de jangada nas quais N e C tomaram parte, foi Sidnéia quem as conduziu, abrindo espaço em uma agenda lotada de compromissos que depõem sobre o símbolo vivo que ela se tornou.

Em outra ocasião, as meninas saíram sob o comando de Salete, outra brava pescadora que, assistida por seu marido

Cláudio, tira da pesca o sustento da família. Paradoxalmente, foi por meio de Salete e Cláudio, que vivem a maior parte de suas vidas no oceano, que as gruas e bate-estacas dos canteiros de obras de Fortaleza entraram em *Sombra do Tempo*. O casal contou que, hoje, a transmissão do ofício de jangadeiro sobrevive por um fio: atraídos pela cidade, os filhos de pescadores são absorvidos pela construção civil e abandonam o mar.

Enquanto N e C relatavam esse testemunho de Salete e Cláudio, percebi um lampejo nos olhos de N. Desde o início, ela não desejava que o mar atuasse sozinho no filme *Sombra do Tempo*. Por algum motivo (que só agora compreendia), N sonhava com sequências intercalando velas e gruas, em uma só narrativa.

Uma estranha e feliz colagem de mundos nascia daquele lampejo.

—

O terceiro mestre a conduzir N e C para o oceano, seu Nonato do Icapuí, organizou-se para proporcionar às artistas um dia de pesca “a rigor”. Foi a estreia de N e C no oceano e, mesmo protegidas pela cordialidade dos pescadores, o mar não as poupou do frio, do enjoo e do desnorтеio frente à imensidão.

A qualidade das imagens registradas nessa primeira aventura pelas camerazinhas GoPro, de N e C, me surpreendeu:

Tão pequeninas e tão poderosas! – exclamei, com a perplexidade de quem aportou adulta no século XXI.

As etapas de um dia de pesca, segundo N e C:

1. Saída antes do nascer do Sol (vento frio e roupas molhadas);

2. Amanhecer no meio do dia (sensação de que o tempo se dilata no mar);
3. Localização dos manzuás (domínio absoluto, dos pescadores, sobre seu continente líquido);
4. Parada para banho (diversão e banheiro);
5. Preparo de peixe para o lanche (rapidez, higiene, comunhão);
6. Retorno ao pôr do Sol (partilha do pescado na areia).

[1993/2016]

Chantal Akerman confessou, um dia, que não se “sentia em casa” em relação a nenhum dos idiomas aprendidos na infância e, tampouco, sentia-se pertencente a nenhum dos países onde viveu. Sobre tal desenraizamento, dizia apenas lamentar a “expressão verbal empobrecida” que julgava marcar sua oralidade.

Quanto a esse ponto, era difícil concordar com Chantal, pois suas palavras eram precisas, carregadas de franqueza e paixão. Talvez pudéssemos conceder que a cineasta se expressava ainda melhor por meio de imagens do que de palavras, das quais, não raro, seus filmes prescindiam.

Algo no filme *Sombra do Tempo* me faz lembrar de *D’Est* (1993), documentário gravado por Chantal Akerman durante um incursão na Rússia pós-soviética. Talvez reconheça em *Sombra do Tempo* a observação crua, mas delicada, que Chantal produziu em *D’Est*, utilizando-se de dois movimentos:

1. a realidade passando diante da câmera parada; e
2. a câmera móvel passando diante da realidade parada.

Com a passividade de um manzuá, a câmera de Chantal recolheu impressões, reações e emoções vertentes enquanto o mundo soviético se desmantelava.

No plano pessoal, a diretora preparou-se para reencontrar o universo originário dos pais, judeus poloneses, encaçados pelo nazismo. Chantal nunca viveu sob o regime soviético, mas se confessava atraída por um sentimen-

to soprado desde lá, um *pathos* que, anos mais tarde, seria nomeado pelos pós-soviéticos como *ostalgie*²⁸: sentimento decorrente de uma libertação que não resulta em liberdade; de um implante que não se pode absorver; de uma conquista sem recompensa. Não menos importante: *ostalgie* traduz, também, uma enorme dose de esperança.

As sequências em *D'Est* foram gravadas em tempo real: “quero que as pessoas vivam o tempo que subtraio às suas vidas quando vão ao cinema”, declarou Chantal. Assim, a primeira cena do filme mostra uma paisagem com uma estrada rural correndo paralelamente ao plano da janela por onde a observamos. Nada se move, com exceção do som de um automóvel que se aproxima, vindo de longe; ele cruza à nossa frente e desaparece, levando consigo o ruído de seu motor.

Rodado ao final do século e de um ciclo histórico, *D'Est* é melancólico sem ser desesperançado. As cenas foram gravadas em locais públicos, alguns abertos, outros fechados e, também, na privacidade doméstica. O mundo à Leste é desinflado, sem privacidade, tomado por introspecção.

Como aproximar o Leste de Chantal do Nordeste de Naiana e Cecília?

Segue uma tentativa.

[1993; 2016]

Naiana e Cecília são artistas da segunda década do século 21. Como jovens mulheres, carregam a herança do feminismo de 68 naquilo que fazem e por onde andam.

Chantal surgiu em meio à segunda onda do feminismo de 68. Precisou viver e fazer tudo ao mesmo tempo: construir-se como mulher, artista e ativista. Em meio à luta.

Naiana e Cecília atuam no ocaso da Era Conceitual, dentro da qual Chantal produziu alguns clássicos. (Mas ela tam-

²⁸ *Ostalgie*, palavra de origem germânica – *ostalgie* – foi título de uma tocante exposição apresentada pelo New Museum, em Nova York, em 2011.

bém produziu furos na aridez conceitualista. Naiana e Cecília se alimentam desses buracos).

A Leste: a neve, a noite, as roupas escuras e os velhos estão por toda a parte. As pessoas pouco interagem, suas bocas se abrem e fecham como a de peixes na areia.

A Nordeste: dia limpo, céu aberto e mar grosso. Corpos protegidos do sol por paninhos e chapéus rotos. Pés escuros com solas brancas como o sal.

A Leste: pessoas enfileiradas à espera do ônibus; casais maduros bailam em um salão quase vazio, música ao vivo, som precariamente amplificado. Aos poucos, as coisas se animam.

A Nordeste: a grua sobe e desce sobre o canteiro de obras; e gira. Sobe e desce o oceano sob a jangada; e gira. O atleta amador estreia a pista remodelada; avança, ultrapassa os jangadeiros e gira.

A Leste, a revolução foi masculina: Trotsky, Lenin, Stalin, Tatlin.

A Leste, a compreensão foi feminina: Marina Tsvetaeva, Ana Akhmatova, Svetlana Boym.

N e C investigaram o mundo dos homens jangadeiros, com eles conversaram e saíram para o mar em expedição. Mas foi com Salete e Sidnéia que as coisas perderam as bordas e as gruas se casaram com manzuás.

Do Leste: um dos mais belos filmes a que assisti.

Sombra do Tempo: um dos mais belos filmes a que assisti.

[2016, DEZEMBRO]

Quando me despedi de N e C, após a apresentação do filme *Sombra do Tempo*, o acampamento dos pescadores do Mucuripe ainda resistia sobre a areia.

Em meio ao caos das obras que encostavam nas jangadas, os últimos metros da nova pista de lazer sobressaíam-se, recém aplainados. O calçadão finalmente alcançara o Mercado do Peixe.

Um mês antes, observava esta paisagem ao lado de N e C, vendo máquinas aspirarem água e areia daqui para regurgitarem ali. N e C filmaram uma dessas coreografias. Caçambas giravam amalucadas e uma escavação expunha uma poça de esgoto a céu aberto. Um atleta de praia esticava o percurso usual inaugurando os metros finais da pista assentada junto sob as castanholas.

[2018]

Em pouco tempo, estarei de volta a Fortaleza. Espero poder sentar-me à tardinha junto ao mar com Naiana e Cecília e visitar o recanto dos pescadores. Ver o que mudou e o que permaneceu daqueles dias de disputa.

Banquetas, redes e fogareiro; botes, pacotes, redes e velas sob castanholas – ainda os reencontraremos, jangadeiros do Mucuripe, em nosso próximo abraço?

Tenho esperança que sim, pois o Ceará é belo e sua gente, brava!

—

[Para Naiana Souza e Cecília Shiki, com carinho e gratidão]

POR UMA ÉTICA DA PRODUTIVIDADE

Márcio Marciano

*“Quem detém o saber não pode lutar; nem dizer a verdade; nem prestar um serviço; nem deixar de comer; nem recusar honrarias; nem dar na vista. Quem detém o saber possui, de todas as virtudes, apenas uma: ele detém o saber, disse o Sr. Keuner”*²⁹.

Em tempos de pós-verdade como os atuais – em que as palavras e os atos se apartam de seu sentido, e as versões teimam em parecer mais verdadeiras que os fatos –, o exercício permanente da crítica, o olhar vigilante da contradição, o desapego das certezas absolutas são, além de úteis, indispensáveis. De acordo com a advertência do Sr. Keuner, personagem emblemática de Bertolt Brecht, não é muito sensato tentar deter o saber, nem o conter, tampouco obstá-lo. De todas as virtudes, deter o saber é a mais ineficaz. Porque o saber é processo, não se substantiva nem se fixa. Neste sentido, o verdadeiro saber é o *não-saber*.

Foi a partir dessa premissa –, a do *não-saber*, ou a do saber enquanto processo – que passei uma semana na Escola Porto Iracema das Artes, no início de 2017, ministrando uma oficina no Projeto *Navegações Estéticas*, destinada aos ingressantes do Programa de Formação Básica. Como o nome faz supor, não se tratava meramente de uma oficina convencional, dessas em que são apresentados e postos em

²⁹ BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 15.

prática exercícios e técnicas para o ator/atriz, mas de um trabalho cujo principal objetivo era o de levar a cabo uma experiência que consistia em estimular os jovens estudantes a pensar o teatro como instrumento de transformação no âmbito da ética e da política. Daí a ênfase na partilha dos saberes, no enfrentamento das divergências e, sobretudo, na busca de uma nova produtividade.

Sem prejuízo de uma base elementar de treinamento, através da aplicação de jogos e improvisações que ocuparam grande parte da carga horária de 20 horas, a oficina procurou concentrar-se na reflexão do *fazer teatral* enquanto trabalho não-alienado, pautado pelo exercício da autonomia de cada indivíduo no seio da coletividade. Categorias ligadas à noção de “sujeito” como “subjetividade”, “individualidade” e “alteridade”, mesclaram-se a questões relativas ao campo social como “assimetria social”, “divisão social do trabalho” e “luta de classes”. O compromisso de ressaltar, debater e buscar compreender a relação dialética entre indivíduo e sociedade, entre sujeito e coletividade, no contexto maior do atual estágio da luta de classes, pautou o processo de aprendizagem mútua durante o curtíssimo período da oficina.

A afirmação da mutualidade implica a não-detenção do saber, como também, sua livre e problemática circulação, sua negação e síntese num novo saber. Para além de minha experiência acumulada no ofício de diretor e dramaturgo, traduzida e sistematizada em “exercícios para a construção de uma cena dialética”³⁰ – experiência essa que serviu de plataforma conceitual para a realização do trabalho, a oficina visava estimular e potencializar o surgimento de uma nova esfera de saberes, comum à comunidade temporária formada pelos integrantes do curso. Desse encontro, nasceu o desejo e o desafio de formar um coletivo teatral.

³⁰ Trata-se da sistematização de procedimentos utilizados em sala de ensaio desenvolvidos no Coletivo de Teatro Alfenim, e que servem de base para as oficinas que ministro.

De fato, este era o objetivo maior da experiência: despertar nos jovens recém-chegados o gosto pelo *fazer teatral* e a necessidade de pensar esse *fazer* enquanto atividade coletiva e colaborativa. Contudo, o encantamento dessa primeira semana de trabalho, marcada pelo frescor das descobertas, tanto emocionais e afetivas quanto relativas ao jogo teatral e às suas infinitas possibilidades, cedeu lugar à rotina do estudo sistemático, com seu rol de dúvidas, exigências e desencantos. Assim como, impôs aos jovens “companheiros de jornada” a responsabilidade de uma conduta ética e produtiva.

A grande qualidade do futuro é seu risco imanente, sua misteriosa indeterminação. Ao final daquela semana de convívio intenso e prazeroso, cumpria aos jovens tripulantes prover sua embarcação da maior quantidade possível de saberes, para em seguida levantar âncora e lançar-se ao desconhecido. Cumpria permanecerem engajados e atracados ao *Porto Iracema das Artes* até o momento exato de soltar amarras e ganhar o mundo.

Como é costumeiro nestas crônicas aventurosas, fiquei sabendo mais tarde que houve quem abandonasse a nau antes da partida, como também marujos de última hora. Se alguns motins e escaramuças chegaram a por em risco a viagem, também serviram de têmpera aos que souberam confrontá-los. Estes, os verdadeiros viajantes, como dizem os antigos, fizeram-se ao mar.

Na semana em que estive com a marujada, pudemos rabiscar algumas cartas de navegação, meros esboços de rotas e cartografias, tentativas de precisar o impreciso, mas de antemão sabendo que o desconhecido prescinde de poucos cálculos. A seguir, uma breve sùmula desses apontamentos.

QUE MUNDO É ESTE?

Como toda atividade humana que procura desvendar e compreender o que nos torna humanos, o teatro exige daquele que se aventura na cena tempo, dedicação e ener-

gia continuada, sem que haja qualquer garantia de que a energia, a dedicação e o tempo gastos nessa atividade de fato sejam úteis na procura. Talvez o mistério da condição humana não seja mesmo passível de explicação, contudo, o que faz do teatro uma atividade necessária e fascinante é sua capacidade de reunir num mesmo espaço/tempo pessoas em busca de um sentido para suas vidas.

Cada época guarda seus mistérios e também certo entendimento do ser e da sociedade. Cada época lança perguntas ao presente e ao passado com esperança de decifrar o futuro. O teatro se apresenta como emblema desse permanente questionamento, dessa interrogação contínua sobre nós mesmos. Portanto, é preciso, antes de tudo, encarar o teatro como uma tarefa produtiva, uma tarefa que engendra o futuro.

Desse modo, não pode ser uma ação solitária, muito menos egoísta. É no espaço público que o teatro reverbera nossos temores e nossas angústias, nossas convicções e nossos dilemas, nosso desalento e nossa esperança. No espaço público, ele nos confronta com nossa miséria, mas também nos reconcilia com nossa grandeza. Sua dimensão pública refrata e reflete nossas limitações éticas e políticas, como também redimensiona e expande a infinitude de nossa humanidade.

Contudo, a dinâmica do capital nos dias que correm gera uma espécie de neblina relativista na qual submergimos e que contamina nossas relações, seja no âmbito público ou privado, naquilo que nos afeta em nossa subjetividade ou em nossa atuação como seres políticos. A despeito do grau de inconsciência ou ignorância acerca das consequências de nossos atos, somos levados a agir sempre assertiva e irrefletidamente.

A urgência de um mundo pautado pela forma-mercadoria não permite espaço para a dúvida: se tudo é relativizado e imediato, não há por que perder tempo com ponderações sobre o que se manifesta para além de nós mesmos. A ve-

locidade e superficialidade publicitária que impregnam a percepção de tudo à nossa volta fazem das relações sociais algo que não mais pode ser “produzido”, mas que deve ser “consumido” sem critério de valor ético ou mediação crítica.

Nessa perspectiva, as relações humanas passam a ser vinculadas por uma hiperexposição da subjetividade, em detrimento da opacidade do *Outro*. A positivação absoluta da intimidade suprime o campo da negação dialética e impõe a ditadura do “mesmo”. À diferença, seja ela qual for, não resta alternativa: ou se engaja no fluxo da forma mercadoria e se inclui no curso da “mesmidade”, ou é descartada como excedente, como estranha ameaça ao interesse comum.

Se, por um lado, o apagamento das fronteiras espaço-temporais em virtude da revolução tecnológica contribui para o alargamento de nossa percepção e nos impele a criar novas leituras para velhos conteúdos, por outro, embota e limita nossa capacidade de observação frente às contradições que a dinâmica do capital acirra e incrementa.

Dessa forma, submersos na neblina das facilidades virtuais do mundo da publicidade, narcotizados pelo discurso massificante das vantagens pessoais ao alcance da mão, vamos perdendo, paulatinamente, a percepção da alteridade e nos tornando uma imensidão acrítica de “uns”. Como afirma uma emissora de TV em campanha publicitária recente, “para a Globo, você não é mais um, você é o *um*”³¹.

A transparência da forma-mercadoria não admite nervuras ou reentrâncias, fissuras ou arestas, zonas obscuras ou interditas. Tudo deve ser passível de consumo imediato. O hedonismo preside nossa mediação com o mundo e, nessa relação de voragem consumista, não pode haver espaço para hesitações de ordem ética ou moral. Reféns da forma mercadoria, perdemos nossa autonomia e singularidade de sujeitos autônomos para nos abismarmos na ideologia da

³¹ <https://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/globo-celebra-alcance-de-mais-de-100-milhoes-de-pessoas-por-dia.ghtml>

individualidade. É nesse contexto que devemos indagar o que pode o teatro hoje.

A TENTACÃO DA INTIMIDADE

Uma questão central no teatro contemporâneo é a afirmação de sua impotência ou desnecessidade de “representar” o mundo em que vivemos, sendo mais efetivo e plausível dar testemunhos particularíssimos diante de sua complexidade. Certa hipertrofia da subjetividade governa a cena, uma vez que parece não haver mais espaço nem cabimento para narrativas totalizantes. A divisa de Tolstói, “fale de sua aldeia e estará falando do mundo”, parece ter-se convertido em algo como “fale de si mesmo e estará falando do ser humano”.

A valorização extremada de temas privados, assim como a exposição narcísica da intimidade, transmuda o espaço da cena, que perde seu caráter de “ágora” – onde se debatem questões de relevância social – para converter-se em espaço de interioridades psíquicas. Desse modo, o fenômeno teatral deixa de ser um convite à “experiência” fundada na distância da alteridade, para transformar-se em “vivência”, numa espécie de encontro de “presenças” que se magnetizam como Narciso frente ao espelho. Nesse espaço de proximidade absoluta, a negatividade produtiva do *Outro*, sua distância crítica, cede lugar ao contágio da intimidade comungada.

A cultura da autoexposição, do hedonismo confessional, frequente nas redes sociais, pauta a sensibilidade contemporânea. A chamada “Geração Z”, formada por nascidos no fim da década de 1990, conhecidos como “nativos digitais”, é tributária de uma urgência desencantada, de uma vertiginosa exasperação do agora, que desmemoria os vínculos com a História e eterniza o presente num *continuum* suprassensível. São, em geral, as pessoas dessa geração que estão hoje nas salas de ensaios, buscando transfigurar poeticamente o mundo à sua volta.

Nessas condições, propor a um grupo de aprendizes de teatro refletir sobre as contradições do atual estágio da luta de classes e seus efeitos em nossa vida cotidiana, de modo a construir um pensamento capaz de mobilizar ações transformadoras, pode parecer um despropósito. Mais ainda, estimular esse grupo a pensar que é possível traduzir o produto de sua reflexão em imagens cênicas potentes, capazes de conjugar em sua forma o prazer do que é lúdico com a beleza do entendimento crítico, chega a soar como provocação.

No entanto, essa enormidade utópica pautou nosso trabalho. Sem menosprezar as demandas e idiosincrasias individuais, pudemos focar o estudo em conteúdos de natureza social e política. Essa orientação serviu de contrapeso aos anseios gerados pela ideologia individualista. O balizamento da luta de classes, a discussão sobre a forma social do trabalho, o debate sobre como se estabelecem as relações de poder e o exercício dialético de acirramento das contradições permitiram ao grupo experimentar na prática a construção de um pensamento plural e, ao mesmo tempo, crítico de um romantismo tardio que mistifica o papel do artista na sociedade.

Instigados a pensar a *autoria* como outro modo de dizer *propriedade*, e que a *propriedade* é na sociedade contemporânea um dogma comparável ao dogma católico da maternidade virginal, os jovens aprendizes puderam se dedicar durante uma semana às exigências do trabalho colaborativo com vista ao desenvolvimento de uma ética da produtividade. Pensar a cena a partir dos modos de produção da cena, como trabalhadores do Teatro, foi uma forma de preparar a sementeira do grão, do *Coletivo Grão*. Encerro esses apontamentos com um parágrafo escrito por ocasião de uma conversa aberta ao público durante o processo de trabalho:

“[...] o fazer teatral exige o comprometimento coletivo de seus agentes. Exige a incorporação produtiva de toda e

*qualquer diferença, a horizontalização de todas as relações humanas e a resistência permanente ao pensamento hegemônico. Nesse sentido, o legítimo fazer teatral é ele mesmo utópico, não porque sonha com mundos impossíveis e dá as costas à realidade; mas justamente ao contrário, porque em sua lide cotidiana inventa alternativas de convívio à brutalização e objetualização das relações sociais. Porque invoca em seu favor a imaginação humana contra a lógica avassaladora do capital e inventa cotidianamente formas de resistência à mercantilização da vida.*³²

³² Master class ministrada na Escola Porto Iracema das Artes, fevereiro de 2017.

INSURGÊNCIAS

PERIFÉRICAS E

NÓIS DE TEATRO

Adriana Schneider Alcure

“Afirmar. Insistir. Investir no real. Criar outros reais. Extrair do tempo, outros tempos. Impelir ao tempo, outros reais. Fazer brotar. O tempo nunca é o mesmo. O tempo agora segue sendo outros tempos. Resistência. Reconhecer o que é próximo.”³³

Insurgência Periférica. Está estampada em uma das camisetas do grupo *Nóis de Teatro*, compondo com o rosto da atriz Kelly Enne Saldanha vestindo uma máscara anti-gás. Nos dias 16 e 17 de outubro de 2017, o grupo realizou no Porto Iracema das Artes o “1º Seminário Periferias Insurgentes – Arte Cidade Política”, como parte do programa de ações apresentado ao Laboratório de Teatro, coincidindo com a minha segunda visita de tutoria. É a primeira vez que o tema é abordado de forma explícita, na forma de um seminário, em um dos mais importantes espaços de formação artística de Fortaleza.

É possível falar de uma “cena urgente” (ALCURE, 2017; ALCURE; FLORENCIO, 2017), feita por “corpos insurgentes” que comportam e propõem dramaturgias específicas, que adquirem potência porque conectadas a pessoas-corpos específicos? É relevante observar a emergência de uma cena

³³ PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 174.

contemporânea que vem evidenciando pessoas-corpos que colocam em xeque veios de produções artísticas historicamente excludentes. Ao identificar e definir estes corpos como insurgentes, estamos considerando um tipo cena que vem despontando no contexto contemporâneo brasileiro que traz para a visibilidade corpos que, em geral, não estão presentes em certos nichos da arte. Estamos falando de corpos negros de atrizes e atores, por exemplo, que, no espelhamento perverso da sociedade brasileira, de implacável colonialidade, ainda são pouco vistos nas artes da cena. No contexto teatral brasileiro, quantos negros e negras vemos em cena? Como são vistos? Quantas companhias de artistas negros estão em atividade? Quantos diretores e diretoras negros? Quantos dramaturgos? Quantos produtores? Quantos professores?

Estas cenas têm sido protagonizadas por artistas que aderem às opções estéticas, às linguagens, suas experiências de vida, suas vivências de mundo. Esta cena urgente retoma o complexo e problemático debate das políticas identitárias referentes aos contextos locais. No entanto, quando observamos que é preciso problematizar esta cena contemporânea, por meio de dramaturgias que correspondem, por potência, a determinados atores sociais e não a outros, estamos arriscando um exercício de descolonização radical da cena, como um projeto de abalo necessário no sensível hegemônico (ALCURE, 2017b; ALCURE; FLORENCIO, 2017). Estamos tentando operar, talvez, com uma outra abordagem, a de que o racismo é um problema de brancos e negros como dizia Fanon (2008), mas, em especial, com o que Achille Mbembe (2018a), filósofo e teórico da política, vem tentando argumentar como o “devir-negro no mundo”.

Este debate se conecta a uma mudança significativa destes paradigmas, notada nos últimos anos, que vem sendo problematizados pela retomada dos debates micropolíticos no Brasil. Talvez se possa eleger como marco o ano de 2013, quando estas agendas ganharam visibilidade nas ruas de

forma distinta, talvez mais contundentes que em períodos de crises anteriores. Os protestos políticos que eclodiram nas ruas, por exemplo, operaram a crise macropolítica a partir de planos e agendas micropolíticos; organizaram-se a partir das redes sociais e do uso dos recursos de internet; aboliram a necessidade de lideranças; criaram contrapontos de informações às mídias corporativas; articularam-se de forma suprapartidária, evidenciando a crise da representação; criaram outras formas de manifestação e organização políticas, rompendo com dispositivos tradicionais de militância. Colocaram em dúvida as economias globais, os modelos econômicos, os modos de vida, o colapso neoliberal. Os manifestantes de perspectiva progressista falam em sonhos; defendem liberdades individuais; lutam pelo fortalecimento dos feminismos, contra o racismo, contra a intolerância religiosa; intensificam-se os debates sobre gênero, legalização das drogas; colocam em evidência a gravíssima crise ambiental, que comprometerá o futuro a curto prazo. Estas ações de protesto e ativismo utilizam recursos e dispositivos da arte, retomando os debates entre estética e política, com entendimento de que forma é também conteúdo, reposicionando alguns artistas e os trazendo para dentro desta cena (ALCURE, 2017a).

Cheguei a Fortaleza no dia 5 de agosto de 2017 para iniciar a supervisão do processo de criação e pesquisa para o espetáculo *Despejadas*, do grupo *Nóis de Teatro*. Permaneci na cidade até o dia 15 de agosto. Como primeira atividade, participei do Expresso 111, visita ao Poço da Draga, guiada por Sérgio Rocha, morador da comunidade, geógrafo, integrante do *ProPoço* e ativista. O Poço da Draga está localizado na beira mar, na Praia de Iracema, local que concentra os IPTUs mais altos da cidade. É uma das primeiras favelas de Fortaleza, e se mantém na mesma localidade há cerca de 100 anos. Os moradores consideram o dia 26 de maio de 1906 como marco original da comunidade, que coincide com a inauguração da Ponte Metálica. Desde então,

pode-se identificar um impressionante histórico de lutas e resistência dos moradores contra a pressão intensa da especulação imobiliária e gentrificação da localidade da Praia de Iracema. Bem próximo à comunidade, está um dos pólos mais importantes da produção artística e cultural de Fortaleza, reunindo o complexo do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, a Caixa Cultural, o SESC Iracema e a escola Porto Iracema das Artes, todos os espaços concentrados, basicamente, na mesma praça.

A ação proposta por Sérgio consistiu em percorrer o entorno e algumas vielas da comunidade, revelando as memórias escondidas e invisibilizadas pelas inúmeras tentativas de reformas, demolições e construções mal-sucedidas, como o polêmico Acquário do Ceará. Durante a deriva, Sérgio levantava e revelava as camadas das escritas palimpsestas, das escritas sobrepostas ao longo do tempo, em que o apagamento resiste, ou co-existe de forma sutil, às novas escritas. Relaciono escrita à memória, aos lugares e à caminhada como subversão, como propostos em Certeau (2012, p. 175-176):

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo.

A caminhada subversiva com Sérgio nos preparou para o *Amarrações Estéticas*, que aconteceu no dia 9 de agosto de 2017, no Porto Iracema das Artes. O encontro teve como proposta o debate acerca da “crise” e seus atritos nos modos de produção em Arte e Cultura. Fui uma das convidadas para o debate, junto com Isabel Viana, artista-pesquisadora e *performer*, doutoranda pela Universidade de Lanús, em Buenos Aires e o próprio Sergio Rocha. As questões

discutidas a partir das experiências dos convidados abordaram as relações entre Arte e Política, as disputas de legitimação nas cidades, a crise nos modos de representação, suas narrativas e contra-narrativas, tendo como foco o papel do artista-pesquisador diante destes novos tempos e desafios. As experiências que eu trouxe para o debate, foram oriundas das provocações feitas por Sérgio durante a caminhada pelo Poço da Draga. Também se relacionaram diretamente com o trabalho que desenvolvi durante a oficina *Processos de criação para dramaturgias coletivas*, que lecionei nos dias 7, 8 e 9 de agosto de 2017, com carga-horária de 12 horas, como parte de minhas atividades junto ao Laboratório de Teatro do Porto Iracema das Artes.

A oficina foi baseada em proposições desenvolvidas no trabalho do *Coletivo Bonobando*³⁴, do qual sou integrante, que foi criado em 2014, e está baseado na interlocução da multiplicidade de saberes específicos. O grupo é formado por jovens atores de territórios populares e favelas do Rio de Janeiro. Trabalha para a construção do conhecimento compartilhado, abordando, através da arte, questões contundentes do Brasil contemporâneo, tentando redimensionar as fronteiras entre Estética e Política.

Em outubro de 2015, estreou a peça *Cidade Correria*, que segue sendo apresentada em diversos locais. A dramaturgia de *Cidade Correria* foi construída coletivamente numa dinâmica de fricção entre estratégias de transformações ur-

³⁴ É formado por Adriana Schneider, Daniela Joyce, Hugo Bernardo, Igor da Silva, Jardila Baptista, Karla Suarez, Livia Laso, Lucas Oradovschi, Marcelo Magano, Patrick Sonata, Thiago Rosa, Vanessa Rocha e pelos produtores Joyce Torres e Marcelo de Brito. Tem dois espetáculos em repertório, com dramaturgias inéditas assinadas pelo grupo: *Cidade Correria* (2015) e *Jongo Mamulengo* (2016), que seguem sendo apresentados. Em 2017, integrou a mostra “Implosão: Trans(re)acionando Hubert Fichte”, realizada no Museu de Arte Moderna, em Salvador e no Centro Municipal de Arte Helio Oiticica, no Rio de Janeiro, com realização do *Goethe Institut* e da *Haus der Kulturen der Welt*. Também em dezembro 2017, realizou a performance *Monumoments*, comissionada pelo Festival Atos de Fala em sua edição AdF:crise com apoio do Goethe-Rio, com direção de Adriana Schneider e Simon Will. Em 2018, realizou o projeto *Bonobando* na Praça, três ações artísticas, culturais e políticas na Praça Tiradentes, também com apoio do Instituto Goethe-Rio.

banas no Rio de Janeiro para a realização dos Jogos Olímpicos, por um lado, e as táticas de ocupação dos chamados “corpos insurgentes” dos atores, por outro. A dinâmica entre corpo e territorialidade, junto a reflexões sobre *feridas coloniais* (ANZALDUA, 1987) que permeiam essas relações, foram fundamentais no processo. O *Coletivo Bonobando* tem refletido sobre uma possível “cena urgente”, em que a proposta de descolonização radical tem sido um mote de investigação.

Um dos exercícios experimentados na oficina foi o de “deriva etnográfica”, proposta desenvolvida por Thiago Florencio (2015), em sua pesquisa de doutorado e transformada em prática dramatúrgica com o *Coletivo Bonobando* (ALCURE; FLORENCIO, 2017). A proposição envolve exercícios de cartografia e práticas de deriva. Cada participante da oficina recebeu um mapa do entorno de seu local de moradia, com pontos aleatórios marcados no mapa, além de instruções chamadas de “Dever de rua”, que transcrevo a seguir:

Aqui estão as instruções para realização de um exercício de deriva por territórios particulares e comuns. A proposta é que você teste, a partir do aleatório, uma relação diferente entre seu corpo, o território e as coisas aparentemente insignificantes da rua. A ideia é fazer o aleatório realizar os encontros entre os corpos. Deixe o objeto escolher você. E você escolherá criar algo com este objeto. Destas escolhas algo irá acontecer. Ainda não sabemos o quê. Mas será algo que vai fazer diferença.

- 1. Leia o poema A estrada não percorrida, de Robert Frost.*
- 2. Junto com esta folha, você recebeu um mapa das cercanias de sua residência. Neste mapa, constam 4 pontos aleatórios marcados. Escolham dois destes quatro pontos marcados no mapa.*
- 3. Nestes dois pontos, você terá que encontrar um (ou mais) objetos. Atenção, objeto pode ser qualquer coi-*

sa, uma guimba de cigarro, um graveto, uma pedra, um colchão, uma máquina, uma casca de ovo, uma máquina de escrever etc.

4. Tire fotos do trajeto de sua casa até os pontos aleatórios. Antes de pegar o objeto, fotografe-o no lugar em que ele foi encontrado.

5. Volte para casa com os objetos.

6. Escreva um parágrafo curto descrevendo o processo. Como foi encontrar o ponto do mapa? Como foi encontrar o objeto? Como foi escolher/ser escolhido por esse objeto? Como você se sentiu nesse processo todo de percorrer os arredores de sua casa em busca de um ponto aleatório, em busca de uma coisa aleatória? Algo te chamou atenção? Fale das suas sensações...

7. Traga na terça-feira 08/08/2017 estes objetos + fotos dos dois pontos + parágrafo escrito.

Boa caminhada!!!

O exercício gerou narrativas contundentes que articulavam as histórias de vida dos participantes com a própria cidade. Os materiais levantados geraram cenas individuais, que foram apresentadas com densa carga emocional evocada a partir de memórias pessoais. Após esta etapa, os participantes se reuniram em grupos e fizeram uma composição com os objetos recolhidos que deveriam ser “despachados” em algum local do entorno do SESC Iracema, onde se deu a oficina. Estes locais de “despacho” deveriam ser escolhidos a partir de critérios de identificação de pontos relativos a possíveis feridas coloniais. Um desses locais foi o Poço da Draga.

O objetivo desse exercício cartográfico é de explorar uma disjunção entre a abstração cartográfica e a materialidade inusitada dos encontros dos corpos que caminham num exercício aberto ao surgimento de acasos. A busca por efêmeros pontos aleatórios situados no mapa força a

pessoa a jogar o corpo para lugares e situações inusitados, fazendo desse jogo disjuntivo entre abstração cartográfica e fisicalidade dos corpos uma possibilidade efetiva da emergência de um espaço afetivo e performativo, em que se destacam acontecimentos e eventos relacionais e sensoriais. Ou seja, os pontos aleatórios servem como elemento mobilizador de derivas. (ALCURE; FLORENCIO, 2017, p. 98)

Todas as narrativas surgidas a partir dos exercícios individuais, bem como dos “despachos” coletivos, e também as ações e cenas criadas abordavam o medo e a insegurança de viver numa cidade como Fortaleza. Segundo a Ong mexicana *Seguridad, Justicia y Paz*³⁵, Fortaleza é a segunda cidade mais violenta no Brasil e a sétima no mundo. Em 2017, a taxa de homicídios foi de 83,48 para cada mil habitantes, cerca de 3.270 mortes violentas neste ano, mas, segundo a Secretaria de Segurança Pública e Defesa Social do Ceará, o número foi de 5.134 assassinatos. Narrativas, memórias, cenas, conversas informais, enfim, tudo circunscrevia questões relativas à violência. A diversidade dos participantes da oficina ampliava o problema tanto para os bairros populares da cidade, como para as localidades de elite. Em todas as regiões de Fortaleza, inclusive no entorno do centro nervoso da produção artística e cultural da cidade, uma mesma partilha de insegurança, medo e violência era experimentada. Estes são os ingredientes constitutivos da natureza da política.

Se para Thomas Hobbes³⁶, o medo está na base da constituição do poder e, assim, nos Estados absolutistas, a coletividade transferia o poder para o soberano, que deveria garantir a segurança da vida em sociedade. Entretanto, para o filósofo Michel Foucault (1999), criticando e ampliando a

³⁵ <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/fortaleza-e-a-setima-cidade-mais-violenta-do-mundo-diz-ong-do-mexico.ghtml>. Acesso em 2 jun. 2018.

³⁶ Filósofo e teórico político, escreveu o *Leviatã*, em 1651, onde faz uma defesa do Estado absolutista, desenvolvendo teorias sobre o contrato social.

noção de soberania em Hobbes, o poder seria difuso, distribuído, imanente. A proposta de Foucault (1999) seria, através de uma espécie de genealogia do poder, observar seus processos e suas dinâmicas distributivos, propondo uma análise histórica dos modos de sociedade desde o período moderno. Se o poder é uma correlação de forças, seria preciso observá-lo nas relações entre as pessoas. Os dispositivos de disciplinamento e controle poderiam, segundo Foucault (1999) e outros autores, ser observados na história das sociedades, como regulações internas no próprio sujeito, ou seja de dentro para fora e não externas. O medo continua sendo o componente primordial para o controle do sujeito e sua consequente subjugação.

Essa noção de biopoder se articula às criações dos atores durante a oficina, mas também às questões levantadas por Sérgio na caminhada pelo Poço da Draga e no debate que fizemos no Porto de Iracema. Entretanto, a economia do medo se administra de modo desigual, assim como a distribuição da violência. Essa diferença apareceu explicitamente nos trabalhos desenvolvidos na oficina, pois, no Brasil, como se sabe, a violência tem distinções de raça, gênero e classe. Na particularidade estrutural da nossa colonialidade, há corpos que valem menos do que outros.

Segundo dados da Anistia Internacional, em 2012, "56.000 pessoas foram assassinadas no Brasil. Destas, 30.000 são jovens entre 15 a 29 anos e, desse total, 77% são negros. A maioria dos homicídios é praticado por armas de fogo, e menos de 8% dos casos chegam a ser julgados"³⁷. Achille Mbembe (2018b) tem feito revisões críticas sobre a noção de biopoder, explorando sua relação com as noções de soberania e estado de exceção, avançando para o conceito de necropolítica, interrogando sobre as condições práticas contemporâneas das políticas da morte. Para Mbembe (2018b, p. 48), a ocupação da Palestina seria a forma mais bem suce-

³⁷ <https://anistia.org.br/campanhas/jovemnegrovivo/>. Acesso em 2 jun. 2018.

dida de necropoder, diz ele: “Como ilustra o caso palestino, a ocupação colonial contemporânea é um encadeamento de vários poderes: disciplinar, biopolítico e necropolítico”. Mbembe reverbera, a meu ver, problemas contundentes na atualidade das grandes cidades brasileiras, onde a violência não tem hora nem local para acontecer, mas é notável a percepção de que determinadas mortes valem mais do que outras. Diz Mbembe (2018b, p. 41), citando Fanon:

A cidade do colonizado (...) é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma vila agachada, uma cidade ajoelhada.

Há uma diferença nos modos de criação e produção de artistas e grupos contemporâneos, quando seus integrantes estão mais próximos da economia necropolítica dos corpos. As experiências do *Coletivo Bonobando* e do grupo *Nóis de Teatro*, por exemplo, problematizam, inevitavelmente, estes modos. O reconhecimento dos campos artísticos e intelectuais das produções das chamadas “periferias” ainda não estão devidamente legitimados. Isto acontece no modo como estas produções são vistas e entendidas, em seus aspectos subjetivos, mas também em sua objetividade produtiva.

Se acompanharmos as políticas públicas para estes segmentos e territórios, nos últimos anos, observamos, em sua hegemonia, vias de mão única, ou seja, produções do centro, através da chamada “contrapartida social”, promovendo uma espécie de “colonização cultural” dos supostos vazios de arte e cultura das periferias. Estes aparentes dispositivos de democratização nortearam as transformações nas políticas culturais das últimas duas décadas. Entretanto o debate foi se aprimorando e está mudando. Estes agentes sociais

“periféricos” começaram a problematizar esses conceitos e essas produções, com outros discursos para se pensar a oposição entre centro e periferia na cidade. O termo “periferia” se tornou uma espécie de conceito indutor, envolvendo um campo retórico de legitimação bastante complexo, que acompanha diversos tipos de políticas que despontaram, especialmente, durante os governos Lula e Dilma. Os debates e programas que se desenvolveram nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura, por exemplo, a Rede Cultura Viva³⁸ e a implantação do Sistema Nacional de Cultura³⁹, são exemplos destas iniciativas.

Também nota-se, ao longo das décadas de 1990 e 2000, um aparecimento de organizações não-governamentais atuantes nestas áreas das cidades, que promoveram a formação de jovens de territórios populares, em especial nas áreas da Comunicação e Cultura. Estes projetos possibilitaram mediações relevantes, mas também problemáticas, neste campo. Esta retórica também encontrou respaldo em programas de grandes empresas midiáticas, que operaram com a “linguagem jovem periférica”, apropriando-se de certos dispositivos que antes eram restritos aos campos de militância de “periferia”. Então, esta juventude, majoritariamente negra, também formada pelas políticas estudantis afirmativas promovidas nos últimos anos nas universidades públicas, aparecem como vozes importantes nas disputas micro e macropolíticas, que explodiram nas ruas, especialmente, a partir de 2013.

Em 6 de junho de 2017, recebi o convite do Laboratório de Teatro do Porto Iracema das Artes para ser a tutora do projeto *Despejadas*. A proposta do grupo para o laboratório de pesquisa consistiu em investigar as relações entre cidade e gênero, com foco nas narrativas femininas sobre a periferia da cidade. O mote inicial foi a obra Quarto de despe-

³⁸ Vide a página <http://www.culturaviva.gov.br>. Acesso em 2 jun. 2018.

³⁹ Para mais informações, acessar a página: <http://cultura.gov.br/snc>. Acesso em 2 jun. 2018.

jo (1960), da escritora Carolina Maria de Jesus. O objetivo era problematizar os discursos hegemônicos sobre a cidade, através da produção de uma dramaturgia textual e corporal a partir das relações com o espaço público. Cidade: substantivo feminino. Conexão profunda entre cidade e mulher, assim transcorreu o processo de *Despejadas*:

*Eu sou forte, Fortaleza, assunção de mim mesma. Rasgue minha roupa, arranque minha calcinha, faça o que quiser de mim. Estarei aqui de pé, este não será meu fim. Branca pra casar, mulata pra foder, negra pra trabalhar. Trabalhando ainda estarei aqui, de pé. Sendo forte, Fortaleza, assunção de mim. Este não será meu fim.*⁴⁰

Participaram do projeto as atrizes Amanda Freire, Doro-teia Ferreira, Kelly Enne Saldanha e Nayana Santos, sob a direção de Edna Freire e assistência de direção de Henrique Gonzaga. Ao todo foram quatro viagens de trabalho, em agosto, outubro, novembro e dezembro de 2017, que resultaram na demonstração do processo do espetáculo, apresentado na sede do grupo, com dramaturgismo de Altemar de Monteiro.

Finalmente, no dia 6 de Agosto de 2017, chego pela primeira vez na sede do grupo *Nóis de Teatro* para celebrar seus 15 anos de atividade, que também marcava o primeiro ano de funcionamento da nova sede, na Avenida José Torres 1211, na Granja Portugal. Espaço cheio de gente, som alto rolando, cerveja gelada, churrasquinho assando, pessoas dançando, performances acontecendo dentro e fora da sede. Em dado momento, o som foi suspenso, os integrantes se posicionaram na frente, enquanto fotos de todos esses anos de trabalho passavam no telão. Uma última sequência de imagens atuais, com todos os integrantes nus, encerrava a projeção. Minha primeira impressão foi de estar diante de uma família, laços de sangue e de amizade, envolvendo os

⁴⁰ Texto da atriz Kelly Enne Sandanha, em colaboração com o grupo.

pais, as mães e os filhos dos atores. Várias gerações reunidas, vizinhança em celebração. Os discursos emocionados enfatizavam a relação com aquele bairro, a vida comunitária, a insistência em continuar fazendo teatro, a paixão pela rua, as lutas diárias de resistência, o esforço em ter uma sede, a necessidade de viver como artista. Todas e todos integrantes do grupo fizeram uso do microfone.

*O Nóis de Teatro atua desde 2002 na periferia de Fortaleza – Ce. Nesses 16 anos, o grupo resiste em sua comunidade desenvolvendo projetos culturais no Território de Paz do Grande Bom Jardim, tornando-se uma das referências nacionais de trabalho artístico desenvolvido em periferia.*⁴¹

Do dia 10 ao dia 15 de agosto de 2017, fiquei hospedada na sede da Granja Portugal, um dos bairros que integra o Grande Bom Jardim, que engloba outras localidades como o próprio Bom Jardim, a Granja Lisboa, o Siqueira e o Canindezinho, entre outras comunidades. O Grande Bom Jardim é considerado um dos bairros mais violentos de Fortaleza, com altas taxas de mortes violentas e até mesmo chacinas. Recentemente, em 2018, registrou a ocorrência de diversos tiroteios, resultando na morte de crianças, de moradores e em diversas pessoas baleadas⁴². Faço uso destas informações não para corroborar um possível sensacionalismo, mas sim para justificar as narrativas de violência que fizeram parte da oficina que ministrei em Fortaleza, e que também tem feito parte, insistentemente, das preocupações dos integrantes do grupo *Nóis de Teatro*, moradores da região. É quase como se fosse impossível invisibilizar as demandas e os

⁴¹ Informações no blog do grupo: <http://noisdeteatro.blogspot.com/2011/04/quem-somos.html>. Acesso em 2 jun. 2018.

⁴² Matéria de 26 de abril de 2018: <http://www.blogdofernandoribeiro.com.br/index.php/81-categorias/violencia-urbana/3865-tiroteio-entre-bandidos-e-policia-no-bom-jardim-deixa-pm-baleado> Matéria de 26 de abril de 2018: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/moradores-do-bom-jardim-em-fortaleza-rela-tam-medo-e-toque-de-recolher.ghml>. Acesso em 2 jun. 2018.

impactos da violência nos modos de produção e criação do grupo. Talvez, arrisco dizer, não haja nada mais relevante do que tratar da cidade como pano de fundo, suporte sensível, temática ou material de trabalho em qualquer produção artística no Brasil de hoje. Estamos atravessados. Inevitavelmente. É como se a centralidade da pólis, em sua relação intrínseca ao nascimento do teatro grego⁴³, tivesse voltado na contemporaneidade como sua potência primordial.

Desde o início do projeto, trabalhar na sede do grupo era a condição inegociável. Para mim, como colaboradora, era preciso estar dentro do contexto de criação do Nós de Teatro, para compreender, em curto espaço de tempo, os modos de produção e criação do grupo, mas também as próprias dinâmicas políticas da cidade de Fortaleza e o contexto do Bom Jardim. A sede é compreendida então como espaço afetivo, político, sensorial, como um modo de vida, como o espaço da intimidade, e arrisco dizer, de um devir-mulher. Como reitera Edna Freire⁴⁴:

Trabalhar em nossa sede sempre foi o desejo pela questão do entorno e pelas histórias que as ruas e as pessoas que habitam aqui nos trazem, mas Adriana nos deu mais uma ramificação, explorar o espaço físico da sede, cada canto de parede, cada coluna, nossa cozinha e nossas grades. O que poderíamos extrair dali daqui pra frente? Qual significância do espaço perante a cidade, já que estamos trabalhando também a cidade?

A mesma correlação entre territórios objetivos e subjetivos, também presente no processo de criação de *Cidade Correria*, do *Coletivo Bonobando*, aparece na proposta das

⁴³ Opto pela expressão “nascimento do teatro grego” e não “do teatro na Grécia”, como posicionamento crítico à historiografia que legitima a “origem do teatro na Grécia”. Este cânone legitima uma determinada história do teatro no Ocidente, mas, a meu ver, não engloba outros veios teatrais, em especial as expressões não-ocidentais, que possuiriam outros processos, outra historiografia.

⁴⁴ Em relatório apresentado ao Porto Iracema das Artes.

atrizes do *Nóis de Teatro*, com muita força. Como revela, claramente, Kelly Enne Saldanha⁴⁵:

As paredes da sede do Nóis de Teatro têm sido ouvintes de nossas histórias, cada vivência, cada exercício e cada relato tem nos fortalecido e nos preenchido de força para a luta. Sim, não estamos em processo só de um espetáculo, estamos em um processo de luta. As ruas da periferia tem colaborado muito com o nosso processo, os pés que por elas percorrem são os que constróem o nosso caminho, caminho que não precisa e nem vai ser o mesmo de séculos atrás. Estar na rua e falar sobre a mulher negra da periferia, em suas singularidades e particularidades, tendo como material principal o livro de uma mulher negra e da periferia, como nós, tem nos revelado que ninguém tem como falar da gente, se não nós mesmas. As nossas angústias não são transferíveis, os nossos medos não podem ser mensurados por todos, podem deixar que de mim eu falo!

No processo de *Despejadas*, a própria experiência de vida das atrizes, seus corpos, suas memórias e suas trajetórias se constituíram como territórios sensíveis a serem cartografados e percorridos. Estes materiais subjetivos foram transpostos para as investigações cênicas e se ampliaram para outras narrativas, para outras mulheres. Estas dramaturgias pessoais problematizavam as políticas dos corpos em criação. A composição de performances e cenas passou a se apoiar em materiais auto-biográficos, porém ampliados, que também eram desenvolvidos com a intenção de revelar poéticas de si. Amanda Freire faz estas conexões⁴⁶:

⁴⁵ Em relatório apresentado ao Porto Iracema das Artes.

⁴⁶ Em relatório apresentado ao Porto Iracema das Artes.

Em todos os encontros, temos mergulhado mais nas subjetividades e singularidades do ser mulher, com a relação de troca criada entre as companheiras do projeto, não consigo definir ou descrever, seria injusto. Cada uma com suas particularidades, as relações com a cidade, as bagagens, os cheiros, o humor e a história de vida tem fortalecido a cada dia nosso projeto. Qual cidade habitamos? Será a mesma para todas?

Penso no que vem nos provocando a matemática e filósofa Tatiana Roque, em seu cordel *Erotismo e risco na política* (2018). Talvez, o gesto e a ação política mais significativos para uma mudança estrutural e nos modos de vida sejam as mulheres, em toda sua diversidade, ocupando os espaços de poder, ocupando as institucionalidades, ocupando a cena. Uma ocupação que atritaria as entranhas da colonialidade e os dispositivos capitalísticos.

É erótico o momento em que tudo aquilo que estava relegado ao plano do íntimo, do privado, da interioridade ou do “subjetivo” – afeto, delicadeza, cuidado, histeria ou sofrimento – adentra a arena pública. O erotismo na política pode ser entendido como uma recusa em relegar à vida privada toda essa esfera do incontornável e do irresistível que diz respeito aos afetos. É como amamentar em público. A coisa vem, brota. Não dá pra controlar. ‘Elas estão descontroladas’. Sim, estamos. (ROQUE, 2018)

São as leituras de Carolina Maria de Jesus e de Bell Hooks que fazíamos, enquanto preparávamos juntas o almoço na cozinha da sede do grupo. Cada uma cortando legumes, cebolas, amassando alho, debulhando o feijão. Cada cardápio, uma decisão dramaturgica. É o cheiro do café como elemento do processo de criação, que trazia a energia para voltar à sala de trabalho e produzir, criar, inventar, experimentar. É o calor, o suor ampliado pelas muitas danças

livres, loucas. A gana do processo, a luta contra o cansaço, depois de um dia intenso de trabalho para pagar as contas de casa e o aluguel do sonho de ter uma sede. São as improvisações em estado bruto, que revelavam as feridas abertas em ser mulher. É a coleção dos infinitos desenhos de dramaturgia, as cenas em pedaços de papel, os materiais em fragmentos, a recolha e escolha dos materiais, suas junções, tudo que ficou de fora, tudo que virou cena e peça. São as sete chaves que abrem os cadeados e trancas das portas de aço da sede da Granja Portugal, que insiste em existir, quando do lado de fora tudo é risco. E Doroteia, grávida de poucos meses, conhecendo de novo seu corpo na sala de ensaio, experimentando seus limites, descobrindo a necessidade do recolhimento. Resguardo.

No dia 17 de dezembro, domingo, às 18h30, deu-se a abertura para o público do processo de *Despejadas*, na sede do grupo Nóis de Teatro.

Resistir. Insistir. Extrair dos corpos a multidão. Afirmar. Potencializar forças de ação. Invadir. Extrair. Irromper. Atacar. Ir para o deserto, ou para a floresta, ou para o mar... buscar na luta a sua casa. Resistir. Agir. Propor outras formas. Estabelecer outras forças. Fazer pulsar. Chamar um Brasil outro, chamar um Brasil de lutas. Cantar. Fazer girar. Sem medo, sem ódio. Só afirmações. Potências. Vida. Afirmação. Sol. Fazer brilhar a luz elétrica da resistência. Fazer mover, subverter. Insistir. Re – insistir. Naquilo que pode ser e já é, naquilo que deve ser e já é, naquilo que pode estar e já está. Resistir aqui. Resistir agora. Sorrindo. Dançando. Fazer dos corpos multidão. Prazer necessário da luta. Produzir. Ocupar. Produzir. Sem receio, sem mágoa. Só ação. Abrir linhas, criar mapas, triilhar, mexer em tudo. Produzir. Produzir desejos outros, sujeitos outros, objetos outros, outros outros... multidão de multidões. Agir sempre. Agir porque é necessário. Agir. Chamar todos. Compor múltiplas composições. Propor.

Tocar. Resistir. Sol. Insistir. Re-insistir. Re-existência. Resistência. Resistir. (PIRES, 2007, p. 185)

REFERÊNCIAS

ALCURE, Adriana Schneider. “Art and Insurgency in Urgent Times”. IN: *Theatre Research International*, v.1, 2017a. Acesso em: <https://doi.org/10.1017/S0307883317000311>

ALCURE, Adriana Schneider. “Inversões, invenções e outros modos de produção em Cidade Correria”. IN: FLORES, Livia & Sommer Michelle (org). *Cadernos Desilha*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ; Editora Circuito, 2017b. (59-66). Acesso: <http://editoracircuito.com.br/site/desilha-michelle-sommer-e-livia-flores-org/>

ALCURE, Adriana Schneider & FLORENCIO, Thiago. “Procedimentos dramáticos em Cidade Correria: ocupações urgentes, corpos insurgentes”. IN: *O PERCEVEJO ONLINE*, 2017. Acesso: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/6885>

Anzaldua, Gloria. *Borderlands. La Frontera: the new mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Foundation Books, 1987.

CERTEAU, Michel de. “VII Caminhadas pela cidade”. IN: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis RJ: Vozes, 2012. (157 – 177)

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. Acesso: http://unegro.org.br/arquivos/arquivo_5043.pdf

FLORENCIO, Thiago. *Banzar ao até: por uma deriva etnográfica*. RED_Revista de Ensaios Digitais. Rio de Janeiro. Número 1, 2015. ISSN: 2525-3972 Disponível em <http://revistared.com.br/artigo/65/banzar-ao-ata-por-uma-deriva-etnografica>.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOOKS, bell. *Vivendo de amor*. Acesso: <http://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/#gs.r3qvRDQ>

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. Edição Popular, 1960.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

ROQUE, Tatiana. *Erotismo e risco na política*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PARTILHAS, COMUNIDADES, NAVEGAÇÕES

Edilberto Mendes

O Projeto Político-Pedagógico Institucional da escola Porto Iracema das Artes estabelece, entre os norteadores da sua atuação, o conceito de partilha. Proponho aqui refletir sobre o caráter operatório desse conceito para a prática pedagógica, o modo como ele é efetivamente experimentado na concepção e realização de ações formativas da escola, especificamente do Programa de Formação Básica⁴⁷.

Faço-o em dois movimentos. Primeiro, reapresento alguns recortes do pensamento de Jacques Rancière para explicitar como seu conceito de “partilha do sensível” nos interpela. No segundo, recordo algumas ações que, miradas em retrospecto, apresentam-se como exemplares da apropriação da ideia de “partilha” na invenção contínua de nossa pedagogia.

PARTILHAS

Em escrito sobre arte política, o filósofo Jacques Rancière recupera, de sua pesquisa em jornais e manifestos operá-

⁴⁷ No momento em que esse texto foi composto, a equipe de coordenação do Programa de Formação Básica é composta por: Ângela Soares (Artes Cênicas), Arthur Leite (Audiovisual), Carolina Vieira (Artes Visuais), Iana Soares (Fotopoéticas), Natália Escóssia (Estágios e Negócios) e Edilberto Mendes (Coordenação Geral).

rios durante a Revolução Francesa de 1848, um texto que não faz qualquer protesto sobre as duras condições de trabalho ou sobre as desigualdades entre o operariado e os donos dos meios de produção. O foco é a descrição da jornada diária de um marceneiro. Acontece que, em certo trecho, o trabalhador interrompe a tarefa de instalar o assoalho, abre a janela que dá vista para o jardim e “por um instante seus braços param e em pensamento ele plana para a espaçosa perspectiva, a fim de fruí-la melhor que os donos das habitações vizinhas (RANCIÈRE, 2012, p. 61) ”.

Para Rancière, o gesto do olhar subtrai o operário momentaneamente da dependência do patrão e do dono do lugar que definem o modo como ele deve realizar sua atividade de marceneiro (gestão do tempo, atitude ética, concentração do corpo etc.). Em outros termos, ao regime de trabalho operário propriamente dito corresponde um regime de sensorialidade que desenha uma “maneira operária de ser” (RANCIÈRE, 2012, p. 61). Ao se permitir um gesto de contemplação durante o expediente, o operário se coloca em outro regime de sensorialidade, diferente do que se espera dele na divisão (partilha) social do trabalho, que é a total entrega à tarefa braçal.

Rancière (2012) considera que a ação política do texto está em simplesmente apresentar essa imagem. O autor defende que a política das práticas artísticas não está em se colocarem como instrumentos, para promover conscientização ou mobilização em torno de questões que lhe são exteriores. Tampouco são elas mesmas formas de ação política coletiva. A força política da arte consiste no “desenhar uma nova paisagem do visível, do dizível e do factível (RANCIÈRE, 2012, p. 75)”.

Essa leitura da relação entre o individual e o cultural e da ação política da arte implicada na noção de partilha do sensível abre uma perspectiva de complexidade para lidar com algumas questões que atravessam a formação pública em arte, especialmente em nível de iniciação.

O conceito de Rancière nos chama a atenção para o fato que as diferenças sociais são também construídas no âmbito do sensível, onde se delimitam trajetos de percepção sobre os lugares que cada um ocupa e as formas como participa do mundo comum, suas atribuições e finalidades, o que pode dizer e fazer (RANCIÈRE, 1995, p. 7-8). Essa é uma questão central para projetos de formação pública em arte no Brasil, onde, de partida, o acesso a equipamentos culturais como cinemas, museus e teatros é profundamente desigual, privilegiando as metrópoles e as populações de maior poder aquisitivo⁴⁸. Esse cenário favorece a percepção de uma escola de arte, ainda que pública, como espaço de elite.

Como, então, estimular e viabilizar o acesso de pessoas historicamente excluídas do campo da arte? Como gerar, nos processos formativos, comunidades provisórias que desafiem essas partilhas assimétricas estabelecidas no social? Como experimentar a provocativa proposição de que a ação política da arte não necessariamente está no engajamento com causas e discursos a ela exteriores? Por outro lado, como articular as lutas e os discursos sociais à formação artística? Como superar perspectivas simplistas tais como reduzir a formação ao domínio técnico e à inclusão na ordem produtiva?

COMUNIDADES E NAVEGAÇÕES

O Programa de Formação Básica é preferencialmente destinado a jovens na faixa etária de 15 a 29 anos, que sejam estudantes ou egressos da rede pública com ensino fundamental concluído. O foco justifica-se pelo fato de serem os jovens⁴⁹ os mais afetados por questões como abandono escolar, desemprego, violência urbana e, certamente, com

⁴⁸ Dados sobre o acesso a equipamentos culturais no Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) do IBGE.

⁴⁹ Dados sobre a juventude em nível nacional em Nações Unidas Brasil (<https://nacoesunidas.org/docs/juventude/>). Informações sobre o tema no Estado do Ceará em Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (<https://www.ipece.ce.gov.br/boletim-trimestral-da-juventude/>)

maior dificuldade de acesso à formação em artes. E, de fato, entre 2014 e 2019, o programa teve em média 79% do total de alunos matriculados na faixa etária preferencial e 74,5% proveniente da rede pública de ensino.

Certamente um público bastante diverso, que precisa ser considerado em sua complexidade. Isso demanda a criação de espaços diversificados de partilha, o que tem sido viabilizado que por meio de parcerias. A partir de 2017, por exemplo, o trabalho em conjunto com a vice-governadoria do Estado do Ceará e com coletivos de jovens da periferia de Fortaleza possibilitou a aproximação com moradores de periferia da cidade, especialmente do Vicente Pinzón e do Bom Jardim.

Oficinas de teatro, dança, artes visuais, fotografia, cinema e *games*, realizadas dentro desses territórios – em escolas, Centros de Referência e Assistência Social (CRAS), sedes de ONGs e outros espaços – foram disparadores de encontros envolvendo os cerca de 500 jovens alcançados, professores e articuladores do Ceará Pacífico⁵⁰. Mais que os conteúdos basilares envolvidos, e sem evidentemente negligenciá-los, mirava-se a percepção da arte como lugar possível de autossubjetivação.

Não se tratava, assim, de ações perspectivadas por um viés de capacitação para o exercício profissional, mas pelo esforço de criar espaços de escuta e diálogo, buscando estimular atitudes e gestos de fruição e produção artística que, de algum modo, atravessassem os envolvidos, deslocando-os para outros lugares de pensamento, enunciação e ação.

Essa mesma perspectiva orientou, em 2018, a aproximação da escola com o Centro de Referência Especializado de Assistência Social (CREAS) Conjunto Ceará para uma experiência com adolescentes em cumprimento de medidas socioeducativas. Nesse caso, evitamos o tradicional formato oficina. Em vez disso, promovemos o encontro dos jo-

⁵⁰ Projeto de combate à violência, realizado pelo Governo do Ceará.

vens acompanhados pelos CREAS com jovens artistas que fizeram cursos básicos na escola. A fruição das produções em teatro, cinema e fotografia – essa última linguagem incluiu também um exercício prático – foi mediada pelo testemunho dos artistas sobre sua escolha de se construírem como sujeitos a partir da arte e as implicações dessa escolha para suas vidas em todas as dimensões: profissional, pessoal, social.

Enfatizei antes que Jacques Rancière defende a ação política da arte como elaboração de cenas de dissenso, nas quais operam imagens de diferentes regimes de sensorialidade (como a do operário entregue momentaneamente à atividade do olhar ao invés do trabalho), independentemente de estarem atreladas a discursos políticos, mas “construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação (RANCIÈRE, 2012, p. 64)”. Mas o autor reconhece que a produção artística movida pela defesa explícita de causas específicas é uma tendência da Arte Contemporânea, frequentemente voltada para a denúncia das desigualdades sociais, da destruição do meio ambiente, das violências urbanas, das tensões geopolíticas etc.

Como não poderia deixar de ser, essa tendência se faz significativamente presente na escola. Nossos professores são, em sua maioria, artistas e trazem para a cena formativa as inquietações que os impulsionam como cidadãos e criadores. É assim que um curso como o *Literaturas Periféricas*, idealizado pelo sociólogo Rômulo Silva e os artistas Leo Silva e Gustavo Costa e acolhido pelo Programa Fotopoéticas em 2018, propunha uma discussão sobre quem narra a cidade, a partir da vivência dos próprios participantes e do cruzamento entre linguagens (Literatura, Fotografia, Artes Gráficas) e técnicas.

Mesmo nossos percursos básicos sequenciais, cujo propósito geral é apresentar uma base elementar para iniciação às artes (Teatro, Artes Visuais, Fotografia ou Cinema),

nunca se restringem ao repasse de técnicas. Sua estrutura modular é flexível o bastante para admitir diferentes abordagens. Um módulo de desenho, fotografia ou cinema pode ser articulado a partir da reflexão sobre o corpo, sobre o meio ambiente, sobre relações de poder etc. Um módulo de preparação corporal para a cena, que é parte do percurso de iniciação ao teatro com foco na atuação, já foi ministrado com diferentes propostas. Um artista traz sua experiência com o método das ações físicas. Outro traz, para experimentação, sua pesquisa com matrizes da cultura africana.

Para favorecer esses cruzamentos entre criação, subjetividade e sociedade, criamos dois programas especiais. Desde 2015, os estudantes ingressam no programa básico com o *Navegações Estéticas*, no qual encontram um artista de trajetória consolidada. Seu foco é a arte como lugar possível de enunciação, de construção de si mesmo e de modos de inserção no coletivo.

Junto com o *Navegações Estéticas*, criamos o *Preamar*⁵¹. Neste, os estudantes que concluíram os percursos básicos imergem, agora, na criação de espetáculos teatrais, exposições de artes visuais e realização fílmica. *Preamar* é a maré alta, ou maré-cheia, momento em que as águas do mar alcançam seu nível máximo. Em consonância com a imagem que o nomeia, o *Preamar* tem se mostrado um espaço de intensidades. Nele, os participantes assumem, muitos pela primeira vez, o lugar de artistas inseridos em um esquema de produção, com suporte pedagógico, técnico, financeiro, e orientação especializada. É, portanto, um espaço de protagonismo artístico, de descoberta e afirmação da voz autoral, da identidade como criador, de experimentar outra configuração relacional com os professores, cujo foco central agora é potencializar o processo artístico.

Além dos percursos sequenciais e oficinas de curta duração, o programa básico articula ainda um intenso mo-

⁵¹ Relatos das partilhas possibilitadas pelo *Preamar* podem ser acessadas no blog dos processos no site da escola: <http://preamar.portoiracemadasartes.org>

vimento de palestras, performances, seminários sobre as mais diversas questões da contemporaneidade. Tudo isso também gera uma dinâmica própria de partilha simbólica. Cito, a título de exemplo, a convocatória aos coletivos de mulheres do Ceará, feita em 2018, com o intuito de trocar experiências e formular juntos ações com foco no feminino e suas questões. A convocatória, que gerou encontros, oficinas e um show musical, foi concebida a partir da observação de que várias alunas dos cursos básicos já atuavam em coletivos que se autodenominam feministas e essa atuação repercutia diretamente nos seus processos formativos na escola.

Evoco a memória dessas ações – há tantas outras – para demonstrar como a ideia de “partilha” anima uma disposição pedagógica que se materializa em experiências diversas e comunidades plurais. Tendo a arte como centro, persegue-se a criação de outros olhares, de outras perspectivas, de outros mundos possíveis.

Não falo de encaixe da experiência no conceito. Trata-se de experimentação contínua. O conceito não nos ancora, lança-nos à navegação, sendo ele mesmo trincado pelas trilhas abertas.

Não falo de total coincidência entre o pretendido e o efetivamente realizado. A linearidade da narrativa é, certamente, um efeito discursivo. Não corresponde tal e qual ao dinamismo da experiência. Nem poderia. A experiência é sempre maior, mais complexa. Cada processo formativo cria sua própria comunidade (temporalidade, espacialidade e objetivos), onde emergem relações e questões possíveis apenas pela reunião daquele grupo específico em determinado contexto. Como em qualquer processo formativo, há concordâncias, discordâncias, aceitações, problemas, soluções, recusas, participação, presença, falas, silêncios, faltas, evasões etc. Assim são as partilhas.

Por fim, gostaria de pontuar que, desde a inscrição do conceito de “partilha” como referência da escola Porto Ira-

cema, as transformações na cena política e sociocultural brasileira vêm confirmando sua pertinência. A ideia de “partilha” é especialmente produtiva nesses tempos de intensa disputa simbólica polarizada entre duas grandes marés. Por um lado, o evidente e incômodo avanço dos discursos de ódio da direita conservadora. Por outro, o acalorado – por vezes violento – debate, no âmbito da esquerda, envolvendo questões como lugar de fala e lutas identitárias.

Potencializado pelos fluxos de narrativas nas redes sociais, certo modo de existência como campo de batalha se impõe e imprime um tom dramático à necessária insurgência contra os trajetos de percepção estabelecidos na cultura, que possibilitaram a exclusão sistemática de vários grupos sociais, bem como à consequente reivindicação por um novo arranjo de forças na construção do mundo compartilhado.

Trata-se, portanto, da demanda pela revisão radical dos processos históricos que instituíram as ideias e os sentimentos delimitadores do que nos é comum, e do cabe a cada um nesse comum. Trata-se da invenção de novas partilhas. E se essas envolvem necessariamente conflito, no sentido de choque de percepções, trata-se do exercício permanente da empatia, do diálogo, do pensamento complexo, da cultura democrática.

REFERÊNCIAS

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete [et al]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. In: _____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 51-81.

SOBRE OS AUTORES

Elisabete Jaguaribe é doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Tem larga experiência no campo da gestão pública de cultura, com ênfase no audiovisual e na formação em artes. É diretora de formação do Instituto Dragão do Mar/Porto Iracema das Artes. Coordena o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza (Unifor).

Marcelo Gomes é diretor de cinema e roteirista. Com o primeiro longa-metragem, “Cinema, Aspirinas e Urubus”, foi premiado no Festival de Cannes (Un Certain Regard) em 2005. O documentário “Estou me guardando para quando o carnaval chegar”, seu último filme, ganhou o prêmio da crítica no festival É tudo Verdade e o de melhor documentário do ano da Academia Brasileira de Cinema. Foi tutor do Laboratório de Cinema do Porto Iracema de 2013 a 2017.

Cecília Andrade é artista visual, arquiteta e urbanista. Tem mestrado em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e, desde 2020, é professora da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Desenvolve pesquisas poéticas, principalmente, com questões sobre corpo, espaço e tecnologia.

Marisa Araújo Cavalcante é mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC e possui graduação em Psicologia pela Universidade de Fortaleza (Unifor). É psicóloga clínica em Florianópolis (SC), com ênfase em psicanálise, psicologia social e da saúde.

Maria Helena Bernardes é artista visual e professora de História e Teorias da Arte. Coautora do Projeto Areal

(200-2012) e criadora do Observatório de Sensibilidades Morro da Borússia (2013-). Suas obras giram em torno de experiências artísticas, narrativas orais e reflexões sobre arte contemporânea.

Márcio Marciano é dramaturgo e diretor do Coletivo de Teatro Alfenim (PB). Fundador da Companhia do Latão, de São Paulo, publicou em 2008 o livro “Companhia do Latão 7 peças”, com textos escritos ao longo de dez anos de grupo.

Adriana Schneider Alcure é atriz, diretora e pesquisadora de teatro. Professora do Curso de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integra o Coletivo Bonobando, o Grupo Pedras de Teatro e o Movimento Reage Artista.

Edilberto Mendes é jornalista (UFC), mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e doutor em Artes Cênicas (UFBA). Tem experiência de docência e pesquisa em artes, com ênfase em dramaturgia. Coordena o Programa de Formação Básica do Porto Iracema das Artes.

Este livro foi composto com as famílias tipográficas Factoria (Títulos), desenvolvida pelo type designer Mattox Shuler (Fort Foundry) e Minion Pro (Textos), criada pelo type designer Robert Slimbach (Adobe Originals), ambas licenciadas pelo Adobe Fonts para o designer deste livro.

Fortaleza. Janeiro 2021.