

CIDADE NÜVENS

REVISTA DO CENTRO DE ARTES DA
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI

NOV | DEZ | 2024
VOLUME 2 | N 10
ISSN 2675 - 6420

Revista do Centro de Artes
Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau
V.2, N.10 Nov./ Dez. 2024 | ISSN 26756420
Av. Padre Cícero, 1348. São Miguel
Crato - Ceará - Brasil

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade Regional do
Cariri – URCA

Revista Cidade Nuvens/ Universidade Regional do Cariri,
Campus Violeta Arraes. v.2, n.10 nov./dez. (2024). CratoCE: URCA, 2024

il.; Recurso eletrônico.

ISSN:26756420

Semestral

1. Artes – periódicos, 2. Artes visuais, 3. Teatro, 4. Música, 5.
Poesia; I. Universidade Regional do Cariri, II. Centro de Artes.

CDD: 700

APRESENTAÇÃO

Estimadas pessoas leitoras,

Com os nossos melhores cumprimentos, acrescidos de alegria e entusiasmo, compartilhamos a publicação do décimo número da Revista Cidade Nuvens!

Nesta edição, estão publicados trabalhos de natureza diversa e temáticas variadas, preenchendo todas as seções da Revista (Artigos, Alvorecer, Desdobramentos e Ensaio Visuais), além de uma novidade que visa fortalecer e estimular ainda mais a produção de conhecimentos e saberes nos entrelaçamentos entre Arte, Cultura e Universidade.

O décimo número da Revista Cidade Nuvens conta com a seção inédita “Resumos expandidos Semana de Teatro” que reúne textos frutos de apresentações orais das VII e VIII edições do evento Semana do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA, acontecidas respectivamente em 2023 e 2024 em espaços das cidades de Crato e Juazeiro do Norte. A “Semana de Teatro”, como é carinhosamente chamada, constitui um Programa de Extensão do Departamento de Teatro que realiza anualmente um evento reunindo compartilhamento de pesquisas, mesas redondas, apresentações artísticas, oficinas e palestras.

Um de seus principais intuitos é possibilitar a troca com outros Cursos de Licenciatura em Artes Cênicas/Teatro e fazer uma avaliação constante do nosso Projeto Pedagógico de Curso, oxigenando-o, a partir da escuta de estudantes egressas/os, professoras/es, mestras/es da cultura popular, gestoras/es e artistas atuantes na cena local, regional e nacional.

Por fim, ressaltamos o trabalho contínuo e permanente do nosso periódico, comprometido com a ampla difusão de pesquisas que dialogam com a Arte, a Educação e áreas afins e desejamos a todas, todes e todos uma ótima leitura!

Cecília Lauritzen e Sávio Farias

EXPEDIENTE

Revista Cidade Nuvens, periódico de Artes do Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, da Universidade Regional do Cariri (URCA-CE).

**Universidade Regional do Cariri
Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa
Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau**

Reitoria

Dr. Carlos Kleber Nascimento de Oliveira
Dra. Maria do Socorro Vieira Lopes

Pró-Reitoria de Pós-graduação e Pesquisa

Dra. Juliana Maria Oliveira Silva
Dra. Ana Isabel Ribeiro Parente Cortez Reis

Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau

Dra. Ana Cláudia Lopes de Assunção

Revista Cidade Nuvens

Núcleo Gestor 2024

Dra. Andréia Aparecida Paris - Departamento de Teatro
Dra. Cecília Lauritzen Jácome Campos - Departamento de Teatro
Me. Domingos Sávio Farias de Albuquerque Júnior – Departamento de Teatro
Me. Flaudemir Sávio Sousa Mendes – Departamento de Artes Visuais
Dra. Rebeca Oliveira Sousa - Departamento de Artes Visuais
Bruno Silva dos Santos (bolsista) - Curso de Licenciatura em Teatro
Luana Barros Duarte (bolsista) - Curso de Enfermagem
Sabrina Agostinho Freire (bolsista) - Curso de Licenciatura em Artes Visuais

Diagramação e Projeto Gráfico

Me. Flaudemir Sávio Sousa Mendes

Capa

Zsoada, 2024

obra coletiva: Turma Cultura Africana e Afro-brasileira - 2024-1
Mostra Didática

Equipe de Revisão

Dr. Adílio Júnior de Souza
Me. André Luiz dos Santos
Dr. Jerônimo Vieira de Lima Silva

Conselho Editorial

Ana Mae Barbosa – (USP)
Angela de Castro Reis (UNIRIO)
Arthur Marques (UFPB)
Beatrice Picon Vallin (CNSAD)
(Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique)
Christine Pires Nelson de Mello (PUC-SP)
Eduardo Tudella (UFBA)
Fernando Villar (UnB)
José Sávio Oliveira de Araújo (UFRN)
Lúcio Agra (UFRB)
Marcos Machado (UFGD)
Madalena Zaccara (UFPE)
Mariana Lage (UFJF)
Michele Cabral (UFMA)
Narciso Telles (UFU)
Nobuyoshi Chinen (USP)
Sandra Meyer (UDESC)
Sandra Rey (UFRGS)

Revista Cidade Nuvens

Centro de Artes: endereço: Av. Padre Cícero, 1348. São Miguel. Crato-CE
revista.cidadenuvens@urca.br

CIDADE
NUVENS

AUTORES DESTA EDIÇÃO

ENSAIOS VISUAIS

Carlos Augusto da Silva Bezerra
Guilherme Álvaro Rodrigues Maia Esmeraldo
Karla Brunet
Keila Oliveira

ANAIS SEMANA DE TEATRO

Anabela Duarte
Andreia Aparecida Paris
Carla Luyane Alves Ferreira
Cecília Lauritzen Jácome Campos
Cícera Milena Oliveira Dos Santos
Hellen Karoline Lima Ferreira
Jerônimo Vieira de Lima Silva
José Jesus Rodrigues da Silva
Leonardo dos Santos Dionisio de Lima
Maria Luiza Kerst
Mônica Vianna de Mello
Nayara Macedo Barbosa de Brito
Paloma Aguiar Silva
Pedro Saulo Cordeiro da Cruz
Rodrigo Tomaz da Silva
Sávio Farias
Thairo Nicollas Alves de Moura

ARTIGOS

Adriana Santana da Silva
Karoline Rodrigues Gomes
Ramon Gadenz da Silva
Ricardo Henrique Ayres Alves
Roberta Coitinho
Stéfani Belo
Trexty Caio Menezes de Oliveira

ALVORECER

Giovanna Campos Pedrosa Santos
José Romildo Bezerra Mendes
Maria Betânia e Silva

DESDOBRAMENTOS

Alexandre da Silva Cortez
Marília do Espírito Santo Carvalho



CAPA: Zsoada, 2024
Instalação sonora - interativa,
da Turma de Cultura Africana
e Afro-brasileira - Prof. Flaw
Mendes
Mostra Didática 2024.1

Link do áudio
<https://drive.google.com/file/d/1BjOhjGu4GBXp6BUcfWuUB2yX1em4wMAd/view?usp=sharing>

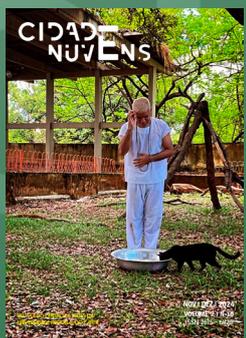
Autores: Ingrid Pereira, Ester Cibele, Paloma Aguiar, Roberlânia, Paulo Nadson, Letícia Avante, Cassilane Morais, Livia Lemos, Thiago, Mark, Mário Ramon, Beto Ribeiro, Leo Jacó, Anderson Justino, Joaquim Neto, Havi Chitão, Gabi Ardant, Kaylane Adriano e Flaw Mendes.

A instalação sonora tem caráter interativo e consiste em disponibilizar um headphone plugado no tronco de uma árvore (pau-brasil falso) do Centro de Artes. O aparelho de som tocará em looping uma faixa sonora com a sobreposição de diversas músicas, a peça musical composta por, aproximadamente, 18 músicas/sons sobrepostas, é uma edição com duração de 7'38", em som estéreo, previamente preparada. O espectador é convidado a fazer uma imersão sonora e ser conduzido (e agir) pelas sensações que o som provoca. São músicas que de alguma forma possuem a presença da 'mão negra', seja por estilo, gênero, interpretação ou outra forma de manifestação cultural africana.

OUTRAS CAPAS PROPOSTAS:



Sem título, 2024
Autores Fitotopia: Deiviny e Francisco Antonio
Turma de Estágio Supervisionado III - Professora Lydiana Vasconcelos



Amaci, 2024.
Performance.
Amaci significa banho de ervas, na linguagem quibunto Angola Bantu. O trabalho é pensado a partir dos saberes ancestrais dos banhos de ervas sobre o Ori (cabeça) ensinamentos litúrgicos do Candomblé.
Mário Ramon
Disciplina: Projetos e Suportes - Professor Davi Moreira

SUMÁRIO

ENSAIOS VISUAIS

POÉTICAS DO SENTIMENTO; Guilherme Álvaro Rodrigues Maia Esmeraldo; Carlos Augusto da Silva Bezerra	11
SUBMERSOS NA AREIA; Karla Brunet	16
CYBERMANDINGA: Imagens dançadas para afrofabular outras realidades; Keila Oliveira	24

ANAIS SEMANA DE TEATRO

OS DESAFIOS DE FAZER PESQUISA NUM ESPAÇO QUE FALTA TUDO; Andreia Aparecida Paris; Paloma Aguiar Silva	31
MARACATU CEARENSE E AS MUITAS POSSIBILIDADES DE ARTE; Anabela Duarte	35
A VIDA E A ARTE DE VANDERLEY PECKOVSK; Carla Luyane Alves Ferreira	38
GRUPO LOUCO EM CENA: TRAJEITÓRIA TEATRAL NO CARIRI; Cícera Milena Oliveira Dos Santos	41
O CHEIRO DA LYCRA: A CONSTRUÇÃO CÊNICA A PARTIR DAS MEMÓRIAS EM NARRATIVAS BIOGRÁFICAS; Hellen Karoline Lima Ferreira	43
POR UM TEATRO ANTIRRACISTA: PERCURSO DE UM ARTE- EDUCADOR NO JUAZEIRO DO NORTE; Jose Jesus Rodrigues da Silva; Jerônimo Vieira de Lima Silva	46
TEATRO E RACISMO EM SALA DE AULA: POR UMA ANÁLISE DE QUARTÕES ÉTNICO-RACIAIS; José Jesus Rodrigues da Silva	49
CONHECENDO O GRUPO DE TEATRO MANDACARU; Leonardo dos Santos Dionisio de Lima	52
DIÁRIOS PERFORMATIVOS: POÉTICAS DO REGISTRO NO CIDADES CAMINHANTES; Maria Luiza Kerst ; Cecília Lauritzen Jácome Campos	55
EM BUSCA DE METODOLOGIAS DE ENSINO DE TEATRO; Mônica Vianna de Mello	58
PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM PERSPECTIVA ENCANTATÓRIA: PRIMEIRAS REFLEXÕES A PARTIR DE UM RELATO DE EXPERIÊNCIA; Nayara Macedo Barbosa de Brito	61
“HEATHERS” A RELAÇÃO ENTRE A MÚSICA E O TEATRO; Pedro Saulo Cordeiro da Cruz	64
JOGOS E PEDAGOGIAS DO TEATRO NA CENA E NA SALA DE AULA: ALGUNS APONTAMENTOS; Sávio Farias; Maria Luiza Kerst	68
IMPRÓprio's: Como Jogamos; Thairo Nicollas Alves de Moura; Rodrigo Tomaz da Silva	72

ARTIGOS

MAG MAGRELA E NINA PANDOLFO: O GRAFITE COMO EXPRESSÃO DO EMPODERAMENTO FEMININO; Adriana Santana da Silva; Roberta Coitinho; Ricardo Henrique Ayres Alves	76
--	----

TRAMAS DO CAMINHAR: PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DE CONCEITOS DA CARTOGRAFIA AFETIVA; Karoline Rodrigues Gomes	87
O ORDINÁRIO DOMINGO NO IMAGINÁRIO DE MARIA AUGUSTA RODRIGUES; Ramon Gadenz da Silva	97
ANOTAÇÕES SOBRE VIVÊNCIAS TRANS EM CRIAÇÕES PERFORMÁTICAS PARA ALÉM DO COMUM; Stéfani Belo	107
HOMEOSTASE E CORPO: Pistas para estudos em artes; Trexu Caio Menezes de Oliveira	114

ALVORECER

A INFLUÊNCIA DAS ANIMAÇÕES NO DESENHO DE ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS DE PERNAMBUCO; Giovanna Campos Pedrosa Santos; Maria Betânia e Silva	126
A SEQUÊNCIA DIDÁTICA COMO OBJETO DE ESTUDO E CONHECIMENTO NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM E CRIAÇÃO EM ARTES VISUAIS; José Romildo Bezerra Mendes	135
DESDOBRAMENTOS RESENHA DO ÁLBUM IOIO (1993) DE NELSON FARIA; Alexandre da Silva Cortez	150
ÀS NOSSAS CARMENS; Marília do Espírito Santo Carvalho	154

POÉTICAS VISUAIS

CIDAD-
NUVENS

RESUMO

Após a pandemia, houve um aumento significativo nos problemas de saúde mental, por efeito do medo, isolamento social, excesso de informação e trabalho remoto. Este ensaio é parte de uma pesquisa que visa desenvolver abordagens criativas para conscientizar sobre diferentes transtornos mentais e revitalizar o interesse pela estética formal perdido por muitas pessoas. Grandes artistas como van Gogh, Munch e Picasso exploraram em suas obras temas como angústia, desespero e sofrimento, utilizando elementos visuais intensos e distorcidos para representar agitação e inquietação diante de adversidades. Neste trabalho adotou-se também a técnica de pintura a óleo sobre tela para expressar visualmente a ansiedade, porém, visando a contemporaneidade, explora a tridimensionalidade. A obra cria um ambiente surrealista com contrastes visuais que comunicam a tensão entre caos/ordem e aflição/esperança, revelando a complexidade desse estado emocional.

Palavras-chave: Pintura, poéticas visuais, sentimento, percepções.

POETICS OF FEELING

ABSTRACT

After the pandemic, there was a significant increase in mental health problems, due to fear, social isolation, excess information and remote work. This essay is part of a research that aims to develop creative approaches to raise awareness about different mental disorders and revitalize the interest in formal aesthetics lost by many people. Great artists such as van Gogh, Munch and Picasso explored themes such as anguish, despair and suffering in their works, using intense and distorted visual elements to represent agitation and restlessness in the face of adversity. In this work, the technique of oil painting on canvas was also adopted to visually express anxiety, however, aiming for contemporary times, it explores three-dimensionality. The work creates a surrealist environment with visual contrasts that communicate the tension between chaos/order and distress/hope, revealing the complexity of this emotional state.

Keywords: Painting, visual poetics, feeling, perceptions.

1 Artista Visual, Poeta, Professor e Pesquisador. Doutor em Ciência da Computação pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, licenciado em Matemática e acadêmico em Artes Visuais pela Universidade Regional do Cariri – URCA. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará campus Crato. A poética de sua obra é uma jornada que visa dar forma ao que é invisível na mente humana, concretizando pensamentos e emoções complexas em expressões tangíveis. Essa busca convida à exploração dos labirintos da (in)consciência, onde sentimentos e desejos se entrelaçam de maneira sutil nas obras. A cada peça, sua singularidade se revela como uma ferramenta poderosa, conectando a experiência subjetiva à realidade compartilhada. Contatos: guilhermealvaro@ifce.edu.br / atelierquibira@gmail.com.

2 Artista visual, Professor e Pesquisador. Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Regional do Cariri – URCA. Pertencente à terceira geração de artistas de sua família, iniciou seu olhar artístico muito cedo. Em suas obras, as emoções e reflexões que expõem elementos da experiência humana se tornam autênticas representações do subdesenvolvimento, retratando as dificuldades da existência. Atua desde 2018 como professor e pesquisador em artes visuais, investigando o uso de diversos materiais para a sua produção artística, tais como tintas, pigmentos naturais, substratos orgânicos, metais, ácidos, argila, plásticos, entre outros. Contatos: augustobezerra.artes@gmail.com / atelierquibira@gmail.com.

Apresentação

Após a pandemia, houve um significativo aumento nos casos de problemas de saúde mental, como a ansiedade, atribuído a diversos fatores como o medo da pandemia, o isolamento social, a transição para atividades remotas e o excesso de informação. Além do transtorno mencionado, muitas pessoas também perderam parte de sua sensibilidade poética e interesse pela estética. Nesse contexto, uma pesquisa em desenvolvimento visa explorar novas abordagens criativas para sensibilizar o público em relação à ansiedade, buscando também resgatar e promover o interesse pela estética formal.

Entende-se a dualidade da ansiedade como um sentimento humano natural e como uma condição patológica influenciada por traumas e ameaças à existência pessoal. Segundo Kierkegaard (2007), a ansiedade é essencial para o conhecimento e a subjetividade. Por outro lado, Boris e Barata (2017) destacam como a ansiedade pode estar ligada a experiências traumáticas. Sartre (2005) argumenta que compreender o contexto pessoal e exercer a liberdade ontológica pode permitir a superação da ansiedade, ideia apoiada por Frankl (1973).

Grandes artistas do passado, como Vincent van Gogh, em "A Noite Estrelada", Edvard Munch, em "O Grito", e Pablo Picasso, em "Guernica", exploraram temas como angústia, desespero emocional e sofrimento. Cada obra utiliza elementos visuais intensos e distorcidos para representar agitação, inquietação e a devastação emocional diante de adversidades, tais como incertezas da vida e conflitos históricos.

Neste trabalho optou-se também por utilizar a técnica de pintura a óleo sobre tela para representar visualmente o sentimento de ansiedade. No entanto, buscando trazer um olhar tela ao explorar a tridimensionalidade. Outrossim, a expressão do sentimento de ansiedade é realizada por meio de várias percepções, exibindo uma estrutura complexa e variada. Na obra, são ilustrados diversos elementos que formam um ambiente surrealista tridimensional, com contrastes visuais para comunicar a tensão entre o caos e a ordem, a aflição e a esperança, destacando a natureza profunda e contraditória desse estado emocional.

Na Figura 1, o background da pintura em tela consiste na primeira camada de percepções e faz referência, através da materialização de vultos ameaçadores, a sentimentos negativos oriundos de possíveis violências/traumas sofridos. A figura antropomórfica no primeiro plano da pintura constitui a segunda camada de percepções: a composição de sua face traz elementos lúdicos que podem remeter a lembranças aprazíveis, como sensações gustativas, locais/eventos frequentados e entes familiares. Observa-se ainda que esta entidade postura a oferta de um objeto (um fármaco), como um gesto fraterno que aponta a um caminho curto para fuga dessa câmara de ilusões. A droga oferecida compõe a última camada de percepções, a qual se sobressai em relação às demais por fugir do espectro dos devaneios perceptivos expostos no plano da tela, tornando-se o único elemento efetivamente concreto, tangível (ver destaque na Figura 2). Ressalta-se a presença de dois objetos na figura do antropeide: a caneta (presente no bolso do jaleco) e a chave (posicionada à direita na sua face), que a priori não harmonizam com os demais elementos da obra, mas que surgem como inquietações do subconsciente para que se busque caminhos alternativos, como pedidos de socorro (escritos com a caneta) ou atravessando as "portas da percepção" (abertas com a chave) (HUXLEY, 2015).

Figura 1. Percepções, óleo sobre tela, 40x40 cm, 2023.



Fonte: Próprios autores (2023).

Figura 2. Detalhe do objeto concreto na obra “Percepções”.



Fonte: Próprios autores (2023).

REFERÊNCIAS

BORIS, G. D. J. B.; BARATA, A. Angústia e Ansiedade: Um esboço histórico-conceitual e uma perspectiva Sartreana. In CASTRO, F. C. L. C.; NORBERTO, M. S. Sartre Hoje, v. 2, p. 151-170, Porto Alegre: Editora FI, 2017.

FRANKL, V. E. Psicoterapia e sentido da vida: fundamentos da logoterapia e análise existencial. São Paulo: Quadrante, 1973.

HUXLEY, Aldous. As portas da percepção. Globo Livros, 2015.

KIERKEGAARD, Sören. O conceito de Angústia. Tradução de Eduardo Nunes Fonseca e Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. O ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. Paulo Perdigão. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

RESUMO

Submersos na Areia é um ensaio visual composto por 8 dípticos, resultado de registros realizados durante a travessia a pé da Praia do Cassino até a Praia do Chuí. Essa jornada de mais de 200 km pela areia, conhecida como abismo horizontal, provoca reflexões sobre efemeridade, morte, envelhecimento, constância, força e resistência. Durante dias, caminhamos por horas sem avistar cidades, vilas ou outras pessoas. Encontros inesperados no caminho incluíram tartarugas mortas, fragmentos de baleias, pássaros, animais desconhecidos, ossos e carcaças. Também testemunhamos naufrágios, bóias sinalizadoras, contêineres, ruínas, restos de embarcações e pneus – relíquias trazidas de centros urbanos próximos ou distantes. Aqui, os aromas do mar, da areia e do vento forte se entrelaçam com o odor da carne em decomposição e da ferrugem. Estes dípticos revelam a dualidade entre corpos orgânicos e inorgânicos, apresentando faces opostas que, ao mesmo tempo, se complementam.

Palavras-chave: Travessia, caminhada, areia, morte, relíquias

SUBMERGED IN THE SAND

ABSTRACT

Submerged in the Sand is a visual essay composed of 8 diptychs, resulting from recordings made during the walk from Praia do Cassino to Praia do Chuí. This journey of over 200 km along the sand, known as the horizontal abyss, provokes reflections on ephemerality, death, aging, constancy, strength, and resistance. For days, we walked for hours without sighting cities, villages, or other people. Unexpected encounters along the way included dead turtles, whale fragments, dead birds, unknown animals, bones, and carcasses. We also witnessed shipwrecks, signaling buoys, containers, ruins, remnants of vessels, and tires – relics brought from nearby or distant urban centers. Here, the aromas of the sea, sand, and strong wind intertwine with the scent of decaying flesh and rust. These diptychs reveal the duality between organic and inorganic bodies, presenting opposing faces that simultaneously complement each other.

Keywords: Crossing, walk, sand, death, relics.

¹ Doutora em Comunicação Audiovisual (UPF, Espanha) e Mestre em Artes Visuais (Academy of Art University, EUA). Professora Associada do BI em Artes (IHAC) e PPGAV da UFBA. Coordenadora do grupo Ecoarte.



Figura 1- Submersos na areia #1

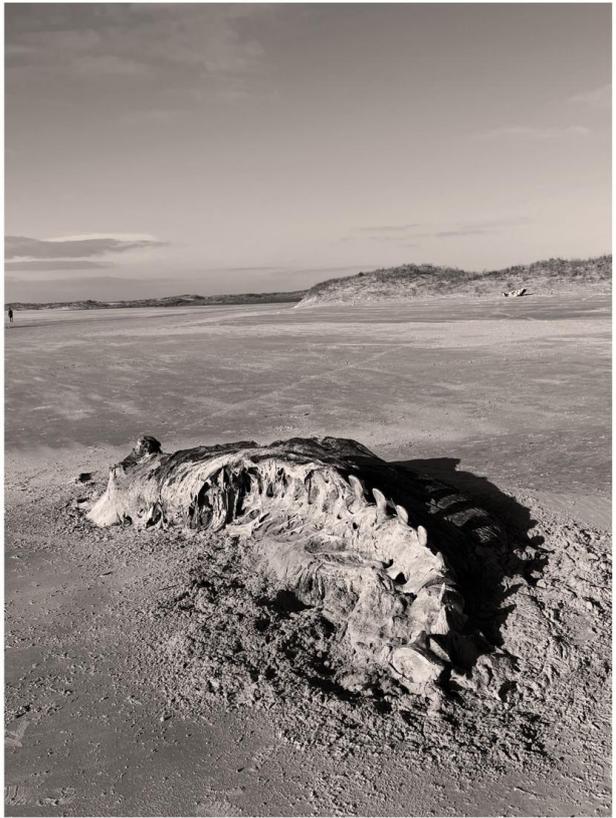


Figura 2 - Submersos na areia #2

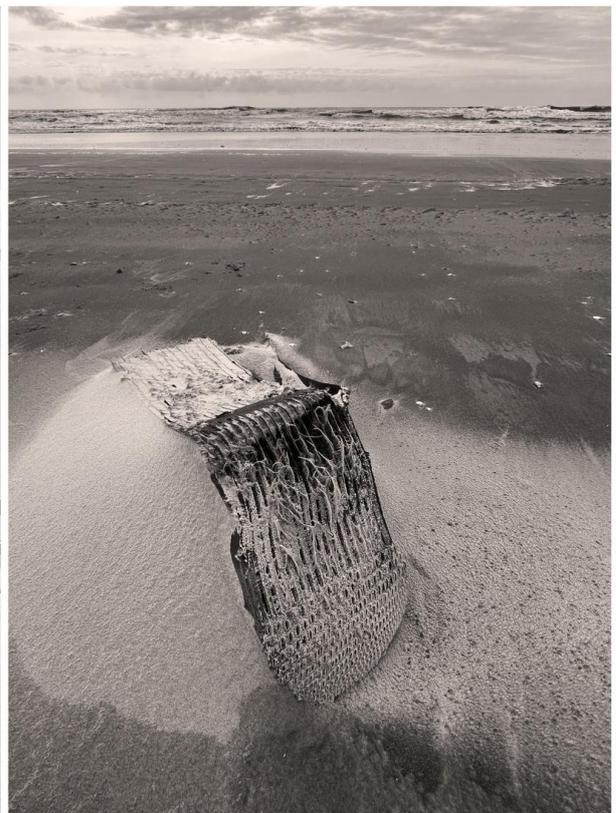


Figura 3 - Submersos na areia #3



Figura 4 - Submersos na areia #4



Figura 5 -Submersos na areia #5



Figura 6 - Submersos na areia #6



Figura 7 - Submersos na areia #7



Figura 8 - Submersos na areia #8

CyberMandinga: Imagens dançadas para afrofabular outras realidades

KEILA OLIVEIRA¹

RESUMO

E se não existisse racismo? Sobre o que as pessoas negras estariam falando? Esse dossiê de imagens dançadas parte da percepção crítica da centralidade do racismo nas subjetividades negras, devido ao adoecimento e a precariedade como modo de vida causados por esse mal de séculos. Com isso, busca-se lugares ficcionais para esperar outras realidades futurísticas. CyberMandinga é um lugar imaginário onde o Racismo não existe e neste contexto ocupa-se somente de festejar, amar, alimentar os Oris (cabeças sagradas), contemplar a natureza, e reverenciar os ancestrais. Convido você a fabular e dançar esse mundo comigo. Permita-se envultar em imagens, em figuras geométricas, em natureza-sol, em Ifá (jogo de búzios). Observe além do que os olhos podem captar. Sinta o movimento, e a frequência vibracional gerada.

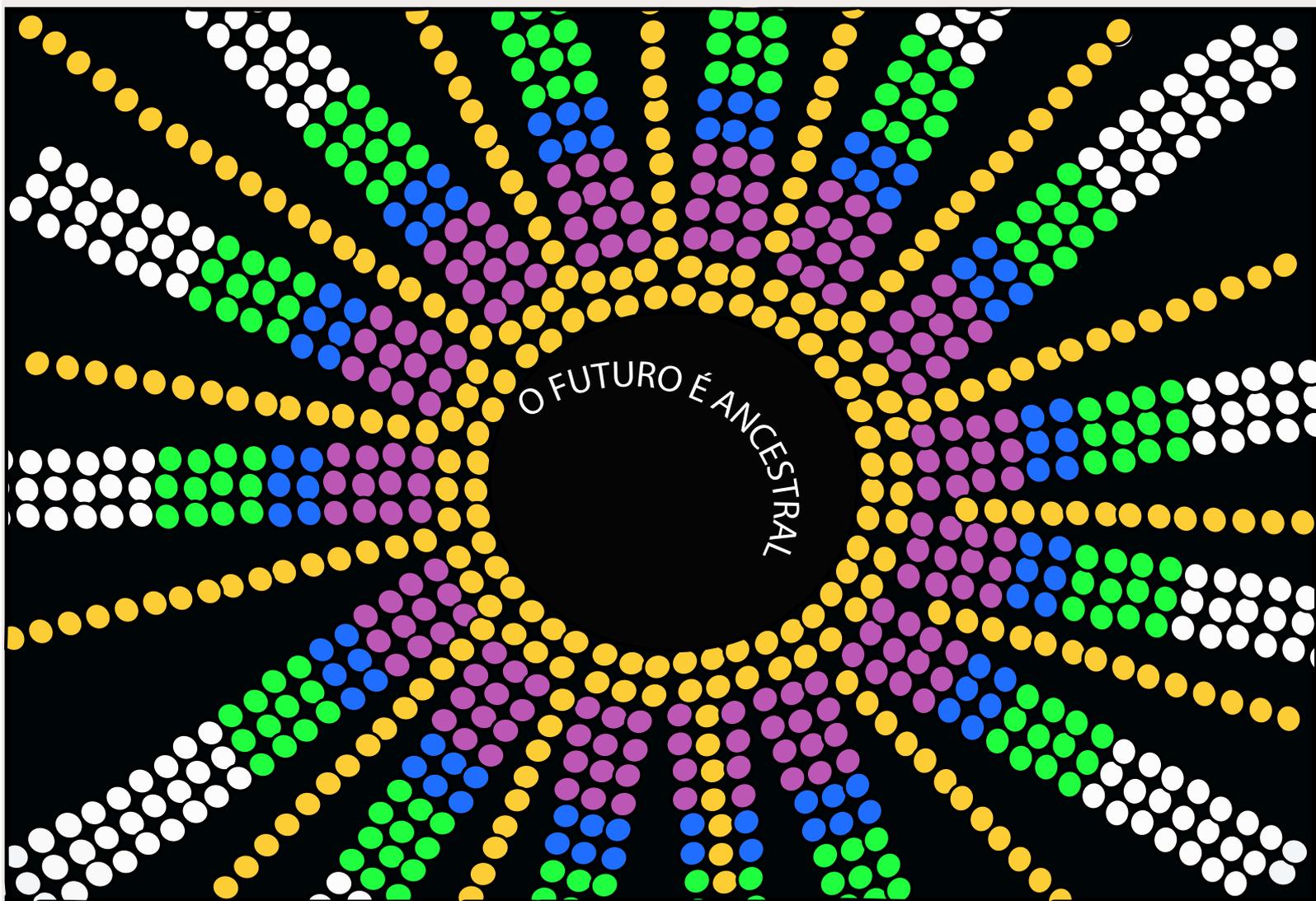
Palavras-chave: Dança; Afrofuturismo; Ancestralidade; Experiência Est.ética.

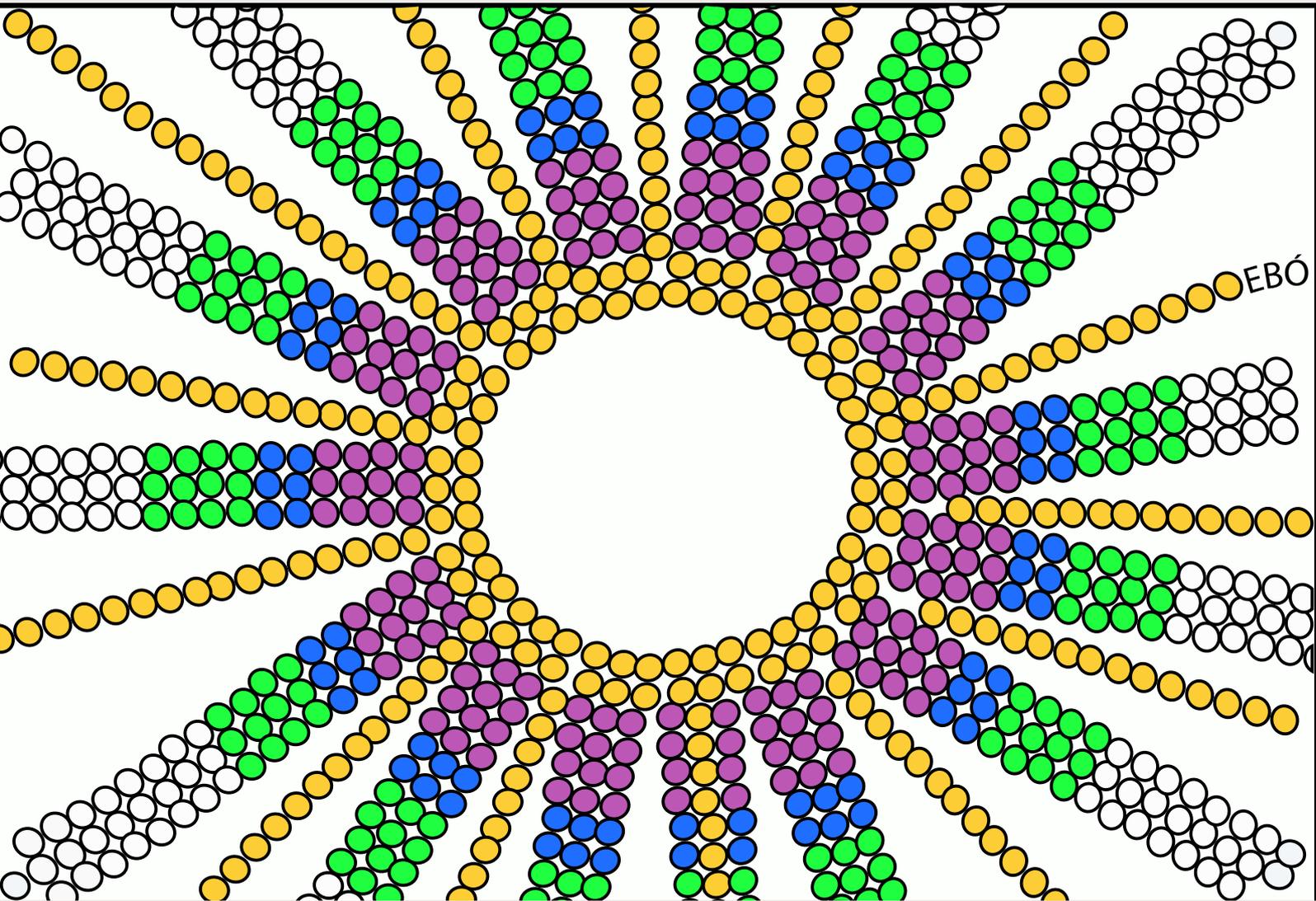
¹Mestra em Dança pelo PPGDança UFBA. Move-se com os estudos da diáspora negra.

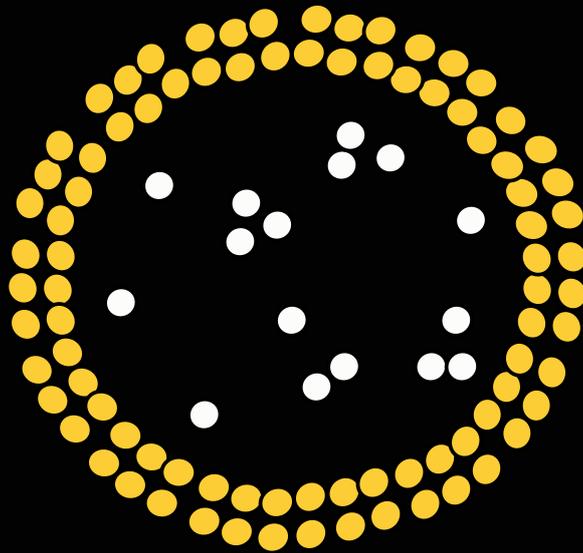
A fim de contextualizar brevemente essa obra, compartilho de onde parti para chegar nesse resultado. Em uma das matérias da experiência de Mestrado Acadêmico em Dança do Programa de Pós Graduação em Dança da UFBA, intitulada de Tópicos Contemporâneos de Dança, mediada pela professora Dra. Daniela Guimarães, éramos constantemente desafiados em escritas e imagens performáticas, muitas vezes sem a elaboração prévia de um pensamento crítico-reflexivo, e fomos incentivados a observar quais palavras, geralmente, sobressaíam nessas escritas. Me dei conta que no meu repertório de linguagem, o racismo estava sempre circunscrito, assim como para todas as pessoas negras da turma. Então, fiquei pensando, o que eu sou além das feridas causadas pelo racismo?

Com tais apontamentos e interesses investigativos, cheguei à temática do Afrofuturismo, uma discussão que viria a ser aprofundada na dissertação de mestrado nomeada de: "Pretagogia no Ensino e na Criação da Dança: contribuições filosóficas e pedagógicas de matriz africana para optar pela prática antirracista na Dança". O Afrofuturismo, como informam a professora Dra. Aza Njeri (2021), e o renomado escritor de ficção fantástica, Fábio Kabral (2016, 2018, 2021), é um movimento sócio-artístico-cultural-econômico, datado das décadas de 1940 e 1950 com as figuras do jazzista, Sun Ra, e a dama da ficção científica, Octavia Butler, nos Estados Unidos da América do Norte, em que propagavam ideias de um mundo seguro para as pessoas negras.

Em quais circunstâncias esse mundo seguro para as pessoas negras, ou seja, em que inexistente o racismo, seria possível? Em termos tangíveis, por enquanto, na imaginação. Em CyberMandinga, em outros termos, um "meta verso da magia", encantam-se metáforas poéticas transformacionais, geradoras de frequências vibracionais contagiantes, alegres, aconchegantes, através das cores, e dos movimentos circulares que as figuras provocam ao observá-las por alguns segundos contínuos. O que são também conceitos nas cosmogonias africanas, o primeiro: Alacridade (a capacidade de se manter alegre apesar das dificuldades), o segundo: Circularidade (a perspectiva de que tudo está interligado e é por isso codependente no cosmos) (Petit, Sandra, 2015). Uma tentativa de acalantar os corações e distribuir amor.







ANAIS SEMANA DE TEATRO

CIDAD-
NÜVENS

OS DESAFIOS DE FAZER PESQUISA NUM ESPAÇO QUE FALTA TUDO

Andreia Aparecida Paris¹

Paloma Aguiar Silva²

RESUMO

Este relato de experiência abordará as dificuldades de fazer pesquisa na Universidade Regional do Cariri, onde o campus em que atua está sucateado. Por este motivo, para cumprir o objetivo do projeto de pesquisa “Olho no Olho: entrevistando artistas caririenses”, que é entrevistar mulheres palhaças e artistas cômicas do Cariri cearense, foi preciso pausar a pesquisa para a construção do Laboratório Integrado de Estudos das Sonoridades (LABIOS). Este espaço é fundamental para a gravação das entrevistas com as mulheres convidadas, pois pretende ser um local que tenha isolamento acústico. Para a construção do LABIOS, fizemos tudo: a limpeza; pesquisa de materiais como “caixas/embalagens de ovos” para o isolamento acústico; testes com vários tipos de tintas para pintar as caixas (acrílica, spray), e colas (branca, fita dupla face, cola para artesanato e cola de sapateiro). O laboratório ficou pronto em março de 2024 e já foi usado para fazer nossa primeira entrevista com Isabel Lopes, a palhaça Pompom, que atuou 30 anos na palhaçaria aqui no Cariri. O projeto segue entrevistando outras mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Comicidade, Mulheres Palhaças, Entrevistas, Cariri Cearense.

LES DÉFIS DE FAIRE DE LA RECHERCHE DANS UN ESPACE QUI MANQUE DE TOUT

RÉSUMÉ

Ce rapport d'expérience abordera les difficultés de faire des recherches dans l'Université Regional du Cariri, où le bâtiment est détruit. Pour accomplir les objectifs du projet de recherche “Olho no Olho: entrevistando artistas caririenses” (Oeil dans oeil: entretien les femmes clowns et les actrices comiques dans le Cariri Cearense), il a été nécessaire de construire le LABIOS, Laboratoire d'Études Sonores. Cet espace est essentiel pour enregistrer les entretiens avec les invitées, car il a de isolement acoustique. Pour la construction de LABIOS, nous avons tout fait: nettoyage; recherche de matériaux; tests avec différents peintures, et de colles. Le laboratoire était prêt en mars 2024. Il a utilisé pour réaliser notre premier entretien avec Isabel Lopes, la clown Pompom, qui a travaillé comme clown pendant 30 ans. Le projet continue d'interroger d'autres femmes.

MOTS-CLÉS: Comicité; Femme clown; Entretien; Cariri Cearense

1 Orientadora da pesquisa. andreia.paris@urca.br

2 Bolsista CNPq 2023/2024

O Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau da Universidade Regional do Cariri desde 2018 está instalado no bairro São Miguel, em Crato, no prédio “do antigo SESI³”. Quando os Cursos de Teatro e Artes Visuais ocuparam este espaço, ele estava fechado há oito anos e deveria ter sido reformado antes de nossa entrada, contudo, isso não aconteceu, e estamos esperando, ansiosamente, a sua reforma, até hoje, 2024.

Figuras 1: Fotos de áreas do Centro de Artes



Porta do LABIOS



Laboratório de Corpo – sala 37 com tatame e linóleo velhos

Fonte: Acervo pessoal

É neste espaço que o projeto de pesquisa “Olho no Olho: entrevistando artistas caririenses” (2023), continuação do projeto de pesquisa “Olho no Olho: estudos sobre imaginação, ritmo e percepção” (2020-2022), que está se desdobrando no projeto “Mulheres Palhaças e Artistas Cômicas do Cariri Cearense: protagonizando o feminino na cena teatral”, em execução em 2024, foi desenvolvido.

Os objetivos centrais do projeto são: entrevistar mulheres palhaças ou artistas cômicas que atuam e/ou atuaram no Cariri Cearense; investigar/observar condições de trabalho e os motivos/motivações pelos quais artistas atuam ou tiveram que desistir de suas carreiras; com os dados criar um banco de dados *online*. Para a devida execução dos objetivos além de equipamentos como filmadora, gravador de áudio, microfones, máquina fotográfica, computadores para edição, seria necessário um espaço que proporcionasse uma maior qualidade ao material coletado, como um estúdio de gravação, espaço que não tinha em nossa universidade.

O laboratório não foi criado apenas para os projetos citados acima. O Centro de Artes tem uma produção de materiais artísticos que envolvem as sonoridades produzidas pelo grupo de pesquisa NIPA⁴ (Núcleo Interdisciplinar de Poéticas Artísticas), coordenado pela professora Andreia Paris, que tem a linha “A Arte Sonora e os Estudos Cênicos” que vem articulando pesquisas, eventos e trabalhos em parcerias com outras instituições⁵. Assim como materiais produzidos na disciplina “Tópicos Especiais em Poéticas Corporais:

3 Prédio inaugurado em 1968 para abrigar as atividades do SESI (Serviço Social da Indústria). Ficou fechado de 2010 a 2018, quando foi desapropriado pelo Governo do Estado do Ceará para abrigar o Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri. Mais informações poderão ser conferidas em: <http://www.gazetadocariri.com/2017/11/centro-de-artes-da-urca-passa-ocupar.html>; <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/unidade-do-sesi-crato-sera-fechada-1.412938>.

4 Dentro dessa linha de pesquisa foram desenvolvidos projetos de extensão como “O Mundo é uma (H)istória Mininu: escuta, criação e divulgação de narrativas orais, histórias e peças radiofônicas” (2022 e 2023), “[Senhoras do Rádio: surfando nas ondas sonoras](#)” (2018), “[Senhoras do Rádio: Criação de Peças Radiofônicas](#)” (2019-2021) a partir dos quais foi possível desenvolver a “peça para os ouvidos” “Uma Tertúlia no Cariri”, que envolveu 28 senhoras do Crato que participaram dos projetos. Com essa experiência foi possível participar de eventos científicos e culturais, comunicações orais que relatam a experiência e até artigo em periódico acadêmico. Link do artigo “Senhoras do Rádio”: extensão universitária, rádio e escuta publicado na revista NUPEART, em 2020. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/18243>

5 Junto com a UFCA foi realizado o I Seminário Internacional de Artes Sonoras do Cariri Cearense em 29, 30 e 31 de março de 2023.

as Artes Sonoras e a cena⁶”, do Curso de Licenciatura em Teatro, que no projeto pedagógico anterior, era a disciplina optativa Formas Sonoras⁷. As obras produzidas, no grupo e na disciplina, participaram de programações de rádios na cidade do Crato e festivais radiofônicos nacionais. Por causa dessa produção, foi criada a marca URCA SONORA, em 2020, para a devida divulgação do material.

Todas as ações descritas foram feitas sem espaço apropriado para a sua realização, pois como demonstram as fotos expostas no início do deste texto, temos um ambiente muito precário de trabalho. Contudo, os materiais artísticos criados ainda tiveram certa visibilidade, participando de eventos e festivais, mas sem o acabamento necessário, não conseguimos participar de concursos ou serem vinculados em meios mais profissionais das artes, como as exposições. Por tudo isso, idealizou-se e executou a criação do LABIOS (Laboratório Integrado de Estudos das Artes Sonoras), aprovado no conselho de Centro em 04 de outubro de 2023.

O LABIOS, portanto, é um estúdio de gravação, caseiro, feito com caixas de ovos para fazer o isolamento acústico necessário para as ações de escuta, gravação, manipulação, tratamento e edição de audios. Geralmente esses espaços são feito com espumas apropriadas, madeira e isolamento de janelas, portas e vidros. Contudo, como o Centro de Artes está num estado de calamidade, precisando urgente de melhorias e investimentos, escolheu-se não investir num material caro, mas sim, em materiais que poderiam ser descartados junto à uma possível reforma. Este trabalho iniciou em agosto de 2023 e finalizou em fevereiro de 2024. Já foi usado para fazer nossa primeira entrevista com Isabel Lopes, a palhaça Pompom, que atuou 30 anos na palhaçaria aqui no Cariri. O projeto segue entrevistando outras mulheres.

Figuras 2: LABIOS em construção



Fonte: Acervo pessoal, 2023 e 2024

6 Projeto Pedagógico de Curso implementado pelo curso de Licenciatura em Teatro em 2019.

7 Projeto Pedagógico de Curso implementado pelo curso de Licenciatura em 2008.

Da compra do material à execução de cada etapa, tudo foi feito pela professora coordenadora e bolsistas. Quando olhamos essa trajetória, ficamos orgulhosas de tudo que fizemos. Contudo, a bolsa de Iniciação Científica conquistada por meio do Edital 01/2023 PIBIC/CNPQ-URCA não era para a construção de um laboratório. Esse tempo deveria ter sido utilizado para entender o método da Cartografia, usado na pesquisa; aprender a fazer entrevistas semi-estruturadas, fotografar, filmar, transcrever, coletar e catalogar imagens e materiais recolhidos no contato com as mulheres entrevistadas; fazendo a pesquisa bibliográfica dos conceitos de palhaçaria, mulheres palhaças, comicidade e da história do Teatro e Circo da região do Cariri cearense; explorar formas de escrita, desenho, imagens e as infinitas formas de representações de como registrar e disponibilizar a pesquisa.

Com todos esses desafios, a pesquisa foi prejudicada, atrasando o cronograma e realizando apenas dez por cento das ações que deveriam ser realizadas. Espera-se que, com o laboratório, possamos realizar a pesquisa com mais eficácia, já que há várias mulheres que merecem ser escutadas e ter seus relatos eternizados para pesquisas futuras. E continuamos esperançosas, aguardando a reforma do Centro.

Resumo

O presente texto é uma investigação sobre o grupo Maracatu Raízes, com o objetivo de trazer foco e visibilidade para a arte do Maracatu Cearense e a versatilidade dessa manifestação de cultura popular. O Maracatu é uma manifestação artística e cultural que envolve a música, o teatro e a dança, contendo uma banda, personagens e coreografias, representa um cortejo em homenagem aos Reis Negros. Sua origem é afro-brasileira e surgiu em Pernambuco no século XVIII, também tem uma relação com religiões de matrizes africanas e os reis do Congo. Nessa prática também é notado o uso de pintura facial, a tinta preta tem a função de representar e homenagear os povos negros. O grupo Maracatu Raízes busca sempre fomentar essa cultura em toda a região do Ceará por meio de apresentações, oficinas, cortejos e ações sociais, enaltecendo não só a arte da cultura popular cearense como consequentemente a cultura negra que foi e ainda é tão silenciada. No tocante ao referencial teórico utilizamos principalmente a pesquisa de Ana Cláudia Rodrigues da Silva (2004).

Palavras-chave: Cariri, Maracatu Cearense, Maracatu Raízes

MARACATU CEARENSE AND THE MANY POSSIBILITIES OF ART

Abstract

The present text is an investigation about the group Maracatu Raízes, also bringing focus and visibility to the art present in Maracatu Cearense and the versatility of this popular culture manifestation. Maracatu is an artistic and cultural manifestation that involves music, dramatics and dance, it contains a band, characters and choreographies that represent a cortege in tribute to the Black Kings. The origin is Afro-Brazilian and arose in Pernambuco in the XVIII century, it also relates with african matrices religions and the Congo's Kings. In this practice is also notable the use of the face painting, the black ink has the function of represent and tribute black people. The group Maracatu Raízes always seek to promote this culture all over Ceará by performing, organizing workshops, cortejes and social actions, praising the art of Cearense popular culture and Black culture whose was and still is so silenced.

Keywords: Cariri, Maracatu Cearense, Maracatu Raízes

Nasci na cidade de Juazeiro do Norte, interior sul do Ceará, mas passei a maior parte da minha infância em Crato - CE. Desde criança sempre gostei muito da arte de forma geral, sempre amei ler, escrever, desenhar, assistir desenhos, peças teatrais e ouvir música. Nessa perspectiva, as artes sempre estiveram diretamente presentes em minha vida.

Referente a minha jornada artística, fiz um curso de teatro no Colégio Eldorado por volta dos meus onze anos de idade, aos dezoito cursei teatro novamente, mas dessa vez no SESC Juazeiro do Norte. Durante

¹ Licenciado em Artes Visuais pela Centro de Artes Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau da Universidade Regional do Cariri-URCA

a minha infância também participei de muitas oficinas artísticas e assisti à inúmeras peças teatrais, também sempre houve uma forte ligação com a música e posteriormente com a dança, assim como existiram períodos em que lia e escrevia muito e depois que desenhava muito. No entanto esse encontro com o teatro me foi especial de uma forma diferente e essas experiências me estimularam a fazer o vestibular e cursar teatro na URCA.

Meu primeiro contato com o Maracatu cearense, que também foi o primeiro com o grupo Maracatu Raízes aconteceu em fevereiro de 2024 por meio de uma performance realizada no carnaval. Depois disso acompanhei outras performances, apenas assistindo e me interessando cada vez mais. Até que uma oficina de instrumentos foi realizada em agosto do mesmo ano e assim comecei a participar da banda do Maracatu.

Comecei a entender muito sobre música e sobre arte em geral a partir de uma única vivência com os instrumentos usados na prática do Maracatu, enxerguei na participação de uma única oficina do Maracatu uma oportunidade de crescer como musicista, atriz, dançarina. Não apenas pelo Maracatu Cearense ter os elementos de música, teatro e dança mas sim como esses elementos estão interligados, como eles conversam entre si e como isso é importante na minha vivência como artista.

No artigo Vamos Maracatucá: Um estudo sobre os Maracatus cearenses (2004) a antropóloga Ana Cláudia Rodrigues da Silva explana que a Tradição então seria como a raiz de uma árvore. Raiz que sustenta a árvore, que a alimenta.

O Cariri cearense é um território bastante rico no tocante as manifestações populares, todavia as principais expressões mais presentes nesta região são os reisados, bandas cabaçais, quadrilhas juninas, cocos. Não é comum grupos de maracatu na região.

Considerando que o Maracatu é uma manifestação descendente das culturas africanas, acredito que essa manifestação também poderia fazer parte das nossas tradições, pois são expressões que conversam com a nossa terra, nosso povo, nossa história artístico-cultural caririense/cearense.

Percebi com maior clareza a importância do Maracatu em uma ação social realizada pelo Coletivo Camaradas no “Dia das Crianças” na comunidade do Gesso que reuniu vários grupos de cultura popular, incluindo o Maracatu Raízes. Participei mais uma vez da banda durante um cortejo, tocando um dos tambores como de costume porém dessa vez com a participação de crianças no grupo. Observei a participação delas ali, como pareciam estar se divertindo e aproveitando aquele aprendizado cultural. Por isso acredito que o Maracatu é tão importante, ele diverte, ensina e mostra uma história e tradições que por muitos foram esquecidas.

Esta pesquisa segue em desenvolvimento, desejo que o grupo Maracatu Raízes tenha cada vez mais visibilidade no Cariri pois é um dos principais expoentes dessa manifestação nessa região.

Figura 1 - Cartaz digital promocional do evento de dia das crianças na Praça do Gesso, foco na participação do Maracatu Raízes.



REFERÊNCIAS

SANTOS, Angra Silva de Souza. **Ouvendo: Diálogos entre(...)**. Crato: Nda, 2012

SILVA, Ana Cláudia Rodrigues da. **Vamos Maracatucá!!! Um estudo sobre os maracatus cearenses**. Recife: Nda, 2004.

Resumo:

Este estudo explora a trajetória e a contribuição de Vanderley Peckovsk para o teatro caririense, destacando sua atuação como ator, diretor, figurinista, cenógrafo, maquiador, produtor e professor. A pesquisa busca compreender como o artista influenciou a transformação do cenário local com sua abordagem única à arte, ressaltando sua relevância como protagonista essencial para o teatro da região. A metodologia inclui pesquisa bibliográfica, com base no texto *O Canto e a Dublagem no Coletivo Artístico As Travestidas, Na Cena Drag de Ferah Sunshine e no Transformismo Cênico de Vanderley Peckovsk*, (Davi André L. Bandeira, 2012), e uma entrevista com Peckovsk. O objetivo é compreender sua história e os desafios enfrentados no teatro caririense.

Palavras-chave: Vanderley Peckovsk, teatro, Cariri, pesquisa histórica geográfica.

THE LIFE AND ART OF VANDERLEY PECKOVSK

Abstract:

This study explores Vanderley Peckovsk's trajectory and contribution to theater in Cariri, highlighting his work as an actor, director, costume designer, set designer, makeup artist, producer and teacher. The research seeks to understand how the artist influenced the transformation of the local scene with his unique approach to art, highlighting his relevance as an essential protagonist for the region's theater. The methodology includes bibliographical research, based on the text *O Canto e a Dublagem no Coletivo Artístico As Travestidas, Na Cena Drag de Ferah Sunshine e no Transformismo Cênio de Vanderley Peckovsk*, (Davi André L. Bandeira, 2012), and an interview with Peckovsk. The objective is to understand its history and the challenges faced in the theater of Cariri.

Keywords: Vanderley Peckovsk, theater, Cariri, geographical historical research.

INTRODUÇÃO

Nasci em Juazeiro do Norte, Ceará, tive uma infância simples dividida entre a casa dos meus pais e dos avós maternos. Minha família paterna era musical, e noites ao som de Legião Urbana tocada pelo meu tio marcaram essa fase. Apesar de uma tentativa frustrada de entrar no coral por ser introvertida, minha timidez começou a se dissipar ao conhecer o teatro na escola Dengo da Mamãe, onde minha mãe trabalhava. Lá, participei de peças e danças escolares, descobrindo a expressão corporal como forma de comunicação.

Mais tarde, no ensino médio, minha paixão pela música se intensificou: aprendi violão com meu tio, entrei na banda escolar e explorei a música popular brasileira. No Colégio Militar Hervano Macedo, voltei ao teatro, participando de peças que eram sucesso nas mostras culturais internas. Apesar da expectativa familiar de que eu cursasse direito, decidi seguir minha paixão e prestei vestibular para Licenciatura em Teatro na Universidade Regional do Cariri.

A presente escrita se refere à vida e a arte do ator caririense Vanderley Peckovsk, e em como ele inovou o teatro local trazendo sua forma de se expressar, montar e viver seus personagens.

Esse texto tem como intuito narrar a trajetória do ator, diretor, figurinista, cenógrafo, maquiador, produtor e professor Vanderley Peckovsk e sua contribuição para a construção do teatro caririense com sua forma de se expressar e se transformar em palco. Vanderley narra que sentia uma necessidade de estar e

¹ Estudante do primeiro semestre do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA.

fazer arte, levar tudo dele para o palco, se preocupar com o texto e a montagem.

Sua paixão pela arte começou a se revelar ainda criança, ao imitar novelas e criar histórias inspiradas por apresentações de circo. Sua primeira experiência artística ocorreu quando substituiu uma criança doente em um espetáculo circense, marcando o início de sua jornada artística.

Durante um período deixou a arte de lado e retornou durante o período escolar. Na escola onde estudava, Polivalente, era um aluno ativo, estava sempre envolvido em projetos e organizava os eventos e gincanas para os alunos. Foi lá que começou a trabalhar e montar grupos para angariar dinheiro para a escola e também para seguir com sua paixão.

Vanderley enfrentou desafios significativos, incluindo a resistência de sua família, que via o teatro como algo impróprio. Irmão caçula, foi proibido de participar de ensaios, sofreu punições e até foi trancado em casa. Mesmo assim, sua determinação o levou a persistir e conquistar aceitação. Apesar das adversidades, sua maior inspiração veio de casa, especialmente de seu pai, um aspirante a artista que nunca pôde seguir a carreira, mas que influenciou profundamente seu amor pela arte.

Começou então a levar seus números para o público, tendo como palco principal a Praça Padre Cícero, no centro de Juazeiro, e um barzinho chamado Chap Chap. Entre os números mais emblemáticos de Vanderley, destaca-se AIDS, O Pesadelo que é Realidade, uma peça educativa e crítica que abordava temas como drogas e prostituição, personificando a AIDS como a morte e o tempo como conselheiro.

O teatro de Vanderley na época era cômico, feito no completo improviso, onde tudo era feito na hora, sem ensaios, apenas com o estudo da música que iria interpretar. Ninguém sabia o que aconteceria a seguir. Além disso, a construção dos números era totalmente interativa, onde ele interagia com o cenário e as pessoas que passavam, subia em carroças, bicicletas e caixas de som interpretando sua música como ninguém.

Admirador das cantoras de rádio, encenava o quadro das mulheres da época, o sofrimento e o saudosismo envolvidos. Porém, ele não imitava as cantoras, essa não era sua intenção, ele buscava trazer o sentimento dela, a mensagem, o que o levava para a imagem da mulher do passado que ele trazia para o palco na forma do transformismo cênico.

Ainda assim, Vanderley conta que não interpretava qualquer coisa. A música tinha de mexer com ele, pois, além da interpretação de do jogo cênico, tinha o ritmo. Não era simplesmente uma dublagem, comédia ou história, e sim um conjunto que resultava no transformismo cênico e fazia acontecer.

Vivenciando ainda os desafios do final da ditadura militar, passou pela experiência de ser obrigado a apresentar seus textos para a censura antes dos espetáculos e a frustração de ter alguns deles censurados e proibidos de serem apresentados. Porém, não se deixou abater, continuou produzindo seus trabalhos com a cabeça erguida e sem medo e determinação.

Renato Dantas foi fundamental na profissionalização de Vanderley, ajudando-o a conectar seus números e dar coesão às apresentações. Apesar do sucesso inicial, faltava clareza nas mensagens, algo que Renato aprimorou no grupo Livrementemente, com espetáculos mais estruturados e narrativas completas, em palcos maiores. A parceria entre eles durou até a morte de Renato, em 2024, culminando na realização do espetáculo Juazeiro Míticos e Místicos, último marco da colaboração entre os dois artistas.

Em 2016, Vanderley levou a arte cariense para além do Brasil. Com o espetáculo Retirantes e Meninos de Rua, inspirado em Patativa do Assaré, realizou uma turnê pela Alemanha com a ONG Projeto Nosso Lar. A turnê percorreu 52 cidades, com 104 apresentações, sempre acompanhadas por um tradutor, consolidando seu reconhecimento internacional.

Com mais de 42 anos de carreira, Vanderley é referência no teatro caririense, sendo ator, diretor, figurinista, cenógrafo, maquiador, produtor e professor. Seu trabalho combina inovação artística e compromisso social, levando a arte a públicos marginalizados. Apesar de críticas aos editais contemporâneos, que teme mecanizar a arte, Vanderley permanece fiel à sua essência, provocando mudanças e inspirando novas gerações. Sua paixão pelo ensino e sua conexão com os alunos são elementos centrais de sua vida.

Referências

Bandeira, Davi André Leandro. Musicalidade no Teatro: O Canto e a Dublagem no Coletivo Artístico As Travestidas, Na Cena Drag de Ferah Sunshine e no Transformismo Cênico de Vanderley Peckovsk, Universidade Regional do Cariri (URCA),2012. Tese.

GRUPO LOUCO EM CENA: TRAJEITÓRIA TEATRAL NO CARIRI "LOUCO EM CENA" GROUP: THEATRICAL JOURNEY IN CARIRI

Cícera Milena Oliveira Dos Santos¹

RESUMO

Esta pesquisa explora a trajetória e as atividades do Grupo Louco em Cena, ressaltando sua importância cultural e social na região do Cariri cearense. Fundado em 1999 em Barbalha, o grupo nasceu da iniciativa de amigos comprometidos em promover as artes cênicas na comunidade local. Desde o início, as apresentações têm sido realizadas em espaços comunitários, como praças e centros culturais, com o intuito de envolver a população e despertar o interesse pelo teatro. Essas apresentações são frequentemente acompanhadas de oficinas, que visam capacitar os participantes e fomentar a criatividade local. Além disso, os integrantes do Grupo Louco em Cena desenvolvem ações que contribuem para a promoção da inclusão social e na transformação das vidas dos indivíduos. Por meio de projetos voltados para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade, o grupo proporciona acesso à cultura e à educação artística, criando um espaço seguro para a expressão pessoal. Sendo assim, o referido grupo não apenas promove a arte, mas também desafia estigmas e preconceitos, contribuindo para uma maior conscientização da sociedade sobre a diversidade.

Palavras-chave: Grupo de Teatro Louco em cena, Teatro, Cariri.

ABSTRACT

This research explores the trajectory and activities of the Louco em Cena Group, highlighting its cultural and social importance in the Cariri region of Ceará. Founded in 1999 in Barbalha, the group emerged from the initiative of friends committed to promoting performing arts in the local community. Since its inception, performances have been held in community spaces such as squares and cultural centers, aiming to engage the population and spark interest in theater. These performances are often accompanied by workshops designed to train participants and foster local creativity. Additionally, the members of the Louco em Cena Group develop actions that contribute to promoting social inclusion and transforming individuals' lives. Through projects aimed at children and adolescents in vulnerable situations, the group provides access to culture and artistic education, creating a safe space for personal expression. Thus, this group not only promotes art but also challenges stigmas and prejudices, contributing to greater societal awareness of diversity.

Keywords: Louco em Cena Theater Group, Theater, Cariri.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasce na Disciplina de Metodologia do trabalho Científico no primeiro semestre do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA. O objetivo é visibilizar a produção teatral desenvolvida pelos grupos locais da região do cariri cearense.

O Grupo Louco em Cena foi fundado em 1999 em Barbalha, a partir da iniciativa de Gilsimar Gonçalves e Edvan Nunes. Em 2024, o grupo conta com 13 integrantes comprometidos em promover a arte cênica na comunidade local. Desde o início, as apresentações têm sido realizadas em espaços comunitários, com o intuito de envolver a população e despertar o interesse pelo teatro. O objetivo era promover a arte cênica na região e valorizar a cultura local. Inicialmente, o grupo realizou pequenas apresentações em espaços comunitários, buscando envolver a população e despertar o interesse pelo teatro.

O nome "**Louco em Cena**" homenageia Téspis, considerado o primeiro ator do teatro grego. Ele se vestia como um rei e afirmava ser o deus Dionísio, sendo chamado de "**louco**" por sua inovação teatral. Téspis introduziu a representação individualizada de personagens, desafiando as normas da época. Assim, o nome simboliza a audácia do grupo em abraçar o teatro e a busca pela identidade e expressão artística, refletindo a pergunta existencial "Ser ou não Ser"².

Com o tempo, o Louco em Cena começou a desenvolver suas próprias produções, misturando elementos

1 Estudante do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA.

da cultura regional com temas universais. Essas produções frequentemente mesclavam humor e crítica social, atraindo diferentes públicos. Nos primeiros anos, as apresentações ocorreram em praças, escolas e outros espaços públicos, visando democratizar o acesso ao teatro e levar a arte para fora dos palcos tradicionais. Espetáculos como: **“O Boi Santo”**³, que mergulha na fé nordestina e na rica história do Boi Mansinho e do Padre Cícero, abordando a vida e as tradições do povo nordestino na década de 1930; **“O Triunfo de Dionísio”**⁴, explora a mitologia de Dioniso, destacando os contrastes entre vida e morte, paixão e ódio; e **“paixão de Cristo”**⁵, é uma encenação interpretada por atores e agricultores, ao ar livre, que representa a vida, morte e ressurreição de Jesus Cristo.

Além das apresentações, o grupo se dedica à formação de novos talentos por meio de oficinas de teatro. Essas atividades não apenas ensinam técnicas teatrais, mas também desenvolvem a criatividade e a autoexpressão dos participantes. O repertório do Louco em Cena é marcado por peças que refletem a cultura nordestina e as relações sociais da região.

A participação do grupo em festivais de teatro, como o Festival Nacional de Teatro do Cariri, tem sido essencial para aumentar sua visibilidade e promover o intercâmbio cultural com outros grupos. O IX Festival Nacional Louco em Cena, realizado em Barbalha, Ceará, celebra as Artes Cênicas e busca fortalecer o teatro na região do Cariri. Desde sua criação em 2000, o festival tem como objetivo integrar grupos, artistas e o público, criando novas oportunidades para talentos emergentes e ampliando as plateias.

Além da apresentação de espetáculos, o festival oferece oficinas teatrais que abordam temas como maquiagem, direção e técnicas de atuação. Uma característica marcante do evento é sua abordagem solidária: a entrada nos espetáculos é garantida mediante a doação de alimentos, que são destinados às instituições que apoiam famílias carentes e pessoas com necessidades especiais. Ao longo dos anos, o festival cresceu em alcance e notoriedade, atraindo grupos de diversas partes do Brasil, consolidando-se como um importante evento cultural no cenário nacional.

Adicionalmente, o Louco em Cena frequentemente realiza parcerias com escolas e instituições culturais da região para promover atividades educativas e culturais. O grupo acredita que o teatro é uma ferramenta poderosa para a transformação social e busca criar um espaço inclusivo onde todos possam se expressar.

A trajetória do Grupo Louco em Cena é um exemplo inspirador de como a arte cênica pode servir como um veículo de transformação social e valorização cultural em comunidades locais. Desde sua fundação em 1999, o grupo tem se dedicado não apenas à apresentação de peças teatrais que refletem a rica cultura nordestina, mas também à formação de novos talentos e ao fortalecimento do teatro na região do Cariri. Através de suas produções, que misturam humor e crítica social, o Louco em Cena consegue atrair diferentes públicos e democratizar o acesso à arte, rompendo as barreiras dos palcos tradicionais.

Os festivais promovidos pelo grupo, como o IX Festival Louco em Cena, não apenas celebram as artes cênicas, mas também fomentam a solidariedade e a inclusão social, demonstrando que o teatro pode ser uma ferramenta poderosa para o engajamento comunitário. A parceria com escolas e instituições culturais ressalta ainda mais o compromisso do grupo com a educação e a conscientização social. Assim, o Grupo Louco em Cena se consolida como uma referência no cenário teatral brasileiro, provando que a paixão pela arte pode gerar impactos significativos no desenvolvimento cultural e social de uma comunidade. Através de sua audácia e criatividade, o grupo continua a inspirar novas gerações de artistas e amantes do teatro, perpetuando a busca pela identidade e expressão artística no Cariri.

REFERÊNCIAS

Gilsimar Gonçalves. Entrevista concedida pelo Google Meet a Milena Santos. Juazeiro do Norte, 11 de outubro 2024.

GRUPO LOUCO EM CENA. Mapa Cultural do Ceará: Portfólio Currículo 2022.

3 Obra estreada em 2003 pelo Grupo Louco em cena e que se mantém no repertório até os dias atuais.

4 A obra é uma encenação performática.

5 Encenação desenvolvida anualmente com a comunidade rural do município de Barbalha.

RESUMO:

Essa escrita é uma reflexão sobre processos criativos que se utilizam das memórias pessoais em narrativas biográficas, tendo como principal objeto de estudo o espetáculo *O Cheiro da Lycra*, apresentado pela companhia Alysso Amancio, grupo fundado em 2006 na região do Cariri. Essa encenação foi desenvolvida no Laboratório de Dança do Porto Iracema das Artes, e teve como um dos objetos de construção cênica, as memórias pessoais do ator. No espetáculo, Alysso Amancio retrata momentos da sua vida, como o desafio de crescer fora das expectativas da sociedade e, sobretudo, de sua família. Na peça, fica nítido que se trata das vivências do ator, pois nela, ele menciona o próprio nome e interpreta diferentes fases da sua vida, usando bastante suas emoções para retratar cada processo de amadurecimento em sua trajetória. A finalidade desse trabalho é abordar a metodologia de produção teatral desenvolvida pela artista Wiarley de Almeida Barros, fazendo uma abordagem de como essa técnica - que tem como objeto as memórias pessoais do artista - é aplicada no espetáculo *O Cheiro da Lycra*, a fim de entender a sua relevância no processo de construção cênica e na profundidade emocional das cenas. Por fim, essa pesquisa visa abordar como são utilizadas as memórias pessoais do ator nos processos de produções teatrais, que permitem um aprofundamento mais íntimo e genuíno do artista com a cena realizada, a fim de tornar as cenas dramáticas mais pessoais e autênticas.

PALAVRAS-CHAVE: O Cheiro da Lycra, Para Todas as Flores, Memórias Pessoais, Narrativas Biográficas, Teatro.

O CHEIRO DA LYCRA: STAGE CONSTRUCTION BASED ON MEMORIES IN BIOGRAPHICAL NARRATIVES

SUMMARY:

This writing is a reflection on creative processes that use personal memories in biographical narratives, with the primary focus on the play *O Cheiro da Lycra*, performed by the Alysso Amancio company, founded in 2006 in the Cariri region. This performance was developed at the Porto Iracema das Artes Dance Laboratory and used the actor's personal memories as one of the elements for stage construction. In the play, Alysso Amancio portrays moments from his life, such as the challenge of growing up outside of societal and, above all, family expectations. It is evident that the play reflects the actor's own experiences, as he mentions his own name and interprets different stages of his life, using his emotions extensively to convey each stage of maturation in his journey. The purpose of this research is to explore the theatrical production methodology developed by the artist Wiarley de Almeida Barros, examining how this technique—which centers on the artist's personal memories—is applied in the play *O Cheiro da Lycra* to understand its relevance in the stage construction process and the emotional depth of the scenes. Lastly, this research aims to explore how the actor's personal memories are used in theatrical production processes, allowing a more intimate and genuine connection between the artist and the performed scene, making the dramatic scenes more personal and authentic.

KEYWORDS: O Cheiro da Lycra, Para Todas as Flores, Personal Memories, Biographical Narratives, Theater.

Eu sou natural de Aurora, porém fui criada na cidade de Juazeiro do Norte, ambas no interior sul do Ceará. Desde a infância, em Juazeiro, posso dizer que sempre me interessei por tudo que envolvesse a área da arte, como peças de teatro, novelas e filmes. Tudo isso me instigou a querer saber mais sobre essa área e a explorar esse mundo cada vez mais.

No ano de 2018, me inscrevi nas aulas de Teatro no SESC de Juazeiro do Norte, com a professora Jessica Avelino, essa foi a primeira vez que tive contato com os bastidores de um teatro e soube como funciona o processo de preparação do ator. Por ser muito nova em comparação aos outros alunos, eu não

1 Estudante do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA.

consegui me “soltar” e parei de frequentar o curso no mesmo ano. No entanto, apesar de não ter apresentado nenhuma peça, tive ótimas experiências e posso dizer que aprendi muito com a turma.

Em 2023, tive a minha segunda experiência com o teatro, quando me matriculei na ADC (Associação Dança Cariri), um centro de produção e fomento às artes, com aulas de dança e teatro. Nessa associação, tive aulas com a professora Faeina Jorge, que foi essencial para o meu desenvolvimento. Quando comecei a frequentar as aulas, notei um maior amadurecimento da minha parte, em comparação à minha primeira experiência, pois estava mais segura de mim e dedicada. No mês de julho, apresentei uma peça chamada “Precisa-se de um personagem”, inspirada na obra de Luigi Pirandello, com versos de William Shakespeare, onde interpretei um garoto sonhador. A peça foi um sucesso e, apesar do nervosismo, tudo ocorreu bem e essa experiência em específico me estimulou a seguir a carreira de atriz de teatro.

A presente pesquisa explora o uso das memórias pessoais dos atores como recurso central na construção de cenas em duas peças teatrais: O Cheiro da Lycra e Para Todas as Flores. Partindo da premissa de que as experiências de vida e o histórico emocional dos atores podem enriquecer e personalizar a narrativa cênica, o estudo faz uma reflexão de como essas experiências são trazidas ao palco, oferecendo uma perspectiva autêntica e subjetiva ao público.

O principal objeto que a pesquisa aborda é a peça O Cheiro da Lycra. O referido espetáculo é apresentado pela Companhia Alysson Amancio – associação fundada em 2006, na região do Cariri - e foi desenvolvida no Porto de Dança Iracema das Artes, em Fortaleza no Ceará. Essa apresentação retrata momentos da vida do ator e bailarino Alysson Amancio, e mostra principalmente as dificuldades que ele vivenciou como um homem homossexual, com um sonho de ser bailarino desde pequeno, em uma família tradicional no interior do Ceará. É notório o uso das experiências pessoais do ator nas construções de cena e o quanto ele expressa isso em seu corpo, como ele também utiliza da dança para expressar suas emoções. No referido espetáculo, o ator utiliza de partituras corporais e adapta a sua própria voz para representar a si mesmo em diferentes fases da vida, com mentalidades bem distintas ao longo dessa trajetória. A apresentação é marcada pelo uso dessas memórias, pois o ator mergulha nas lembranças e traz para as cenas as emoções mais íntimas e pessoais, causando esse sentimento de aproximação entre ator e plateia.

Figura 1. Espetáculo O Cheiro da Lycra.



Fonte: Souza Junior.

Um outro objeto crucial para essa pesquisa foi a peça teatral Para Todas as Flores, apresentada pelo ator e aluno do curso de licenciatura em Teatro na URCA, Allan Kardek. Nessa produção teatral, o intérprete fala sobre as suas experiências com o processo de luto, além disso, a plateia também participa voluntariamente

da peça, dividindo experiências. O roteiro desse espetáculo é fluido e surge com as emoções do ator, que compartilha essas experiências pessoais diretamente com o público e deixa os sentimentos fluírem ao longo da apresentação. De acordo com Allan Kardek, “O Para Todas as Flores é uma oportunidade de redenção, cada vez que é apresentada tem um significado diferente, o roteiro é fluido, surge com as memórias, com os sentimentos, com as músicas e com as palavras que lutam para sair. O que é posto em cena é exatamente o que se sente, uma permissão para se sentir, tanto do ator quanto da plateia.”.

Figura 2. Espetáculo Para Todas as Flores.



Fonte: Rodrigo Tomaz.

A metodologia utilizada para desenvolvimento desse trabalho foi a leitura da monografia da artista e formanda do curso de licenciatura em Teatro na Urca, Wiarley de Almeida Barros, intitulada Memória como Objeto Para Construção Cênica (2016). A partir dessa leitura, fui atrás de compreender mais à respeito desse método de produção teatral e sua aplicação em narrativas biográficas, assistindo aos dois espetáculos que foram objetos dessa pesquisa.

Este estudo visa refletir sobre a relevância das memórias pessoais para a profundidade dramática das cenas e como este método de construção cênica confere uma autenticidade ímpar aos espetáculos, estreitando e enriquecendo a relação entre intérprete e espectador.

REFERÊNCIAS

BARROS, Wiarley de Almeida. Memória como metodologia para a criação cênica. **Monografia** (Licenciatura em Teatro) – Centro de Artes, Universidade Regional do Cariri. Juazeiro do Norte, 2016;

José Jesus Rodrigues da Silva¹

Resumo:

Uma pessoa branca pode adentrar nas discussões acerca de raça/racismo em sala de aula? Esse texto buscar responder a essa questão por meio das reflexões de um professor branco, cisgênero e heterossexual que atua nos anos iniciais do Ensino Fundamental com o componente curricular de Arte/Teatro. Ao longo de um processo de reflexão, procurei meios para direcionar minha prática pedagógica numa perspectiva antirracista. Para direcionar esse pensamento, diversos autores contribuíram para fundamentar o pensamento sobre a responsabilidade de todos no combate ao racismo. As palavras tecidas nesse documento têm como objetivo gerar debates e reflexões sobre a importância do Teatro na discussão, reflexão e denúncia do racismo em sala de aula.

Palavras-chave: Teatro, Racismo, decolonialidade.

TEATRO Y RACISMO EN EL AULA: PARA UN ANÁLISIS DE LOS BLOQUES ÉTNICO-RACIALES

Resumen:

¿Puede una persona blanca participar en discusiones sobre raza/racismo en el aula? Este texto busca responder a esta pregunta a través de las reflexiones de una docente blanca, cisgénero y heterosexual que trabaja en los primeros años de la Educación Primaria con el componente curricular de Arte/Teatro. A lo largo de un proceso de reflexión, busqué formas de dirigir mi práctica pedagógica desde una perspectiva antirracista. Para orientar este pensamiento, varios autores contribuyeron a sostener el pensamiento sobre la responsabilidad de todos en la lucha contra el racismo. Las palabras tejidas en este documento pretenden generar debates y reflexiones sobre la importancia del Teatro para discutir, reflexionar y denunciar el racismo en las aulas.

Palabras clave: Teatro, racismo, decolonialidad.

O USO DO TEATRO DO OPRIMIDO NO COMBATE AO RACISMO

Respondendo ao questionamento da introdução sobre o debate das questões raciais, mais especificamente o racismo, Djamila Ribeiro nos diz que “Pessoas brancas devem se responsabilizar criticamente pelo sistema de opressão que as privilegia historicamente, produzindo desigualdades[...]” (Ribeiro, 2020, p. 108). Desta forma, ao falar sobre racismo dentro de sala de aula, atrelado ao ensino de teatro, dialogarei a partir do meu “locus social”, contribuindo para a construção de um professor antirracista sob uma perspectiva de decolonialidade.

A discussão feita por Ribeiro sobre o conceito de Lugar de Fala me norteou para entender que “Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar a partir do lugar que ele ocupa” (Ribeiro, 2020, p.82).

Compreendo que o currículo é permeado por relações políticas e econômicas, e que jamais se configura como neutro ou apolítico. Em vista disso, é necessário que a prática docente no ensino de teatro também busque um lado: o do oprimido. O Teatro deve trilhar em uma perspectiva “libertadora”, dando ênfase “[...] à concepção problematizadora” (Freire, 2017, p. 102), constituindo-se assim em um instrumento de denúncia das disparidades sociais existentes em quaisquer contextos de ensino e aprendizagem.

Em seu livro “Ensinando a Transgredir: Educação como Prática da Liberdade”, bell hooks destaca a importância do papel do professor na ruptura de um sistema de dominação, ressaltando que “nenhuma educação é politicamente neutra” (Hooks, 2017, p. 53). Já Boal nos diz que “nem mesmo Deus no Juízo Final, mantém-se neutro: baseia-se seu julgamento numa tábua de valores” (Boal, 2019, p. 21).

O ensino de teatro na escola não pode ser um recurso que legitime as ideias coloniais, repetindo pensamentos e ações racistas, homofóbicos, machistas, xenofóbicos e/ou encenações em que a branquitude seja tida como padrão

¹ Professor dos anos iniciais do Ensino Fundamental do município de Juazeiro do Norte-CE. Aluno do Mestrado Profissional no Ensino de Artes (PROF-ARTES) da Universidade Regional do Cariri-URCA.

estético da sociedade, devido sua sistematização. Não pode servir apenas como mecanismo de conhecimento que finde em si mesmo, permitindo aos envolvidos apenas o ato de apreciar e executar. Isso não! O Teatro deve ser transformador, algo que instigue ao pensar, ao refletir, e que, através dessa reflexão, busque uma maneira de modificação da realidade. Segundo Boal “o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um ensaio da revolução” (2021, p. 130).

O processo de ensino, aprendizagem e criação deve buscar, além dos conhecimentos técnicos acerca do Teatro, uma análise crítica da realidade social. Em uma sociedade onde o racismo estrutural e estruturante ainda reina, o ensino de teatro deve ser um dispositivo de denúncia e de construção de um pensamento decolonial.

O trabalho com o Teatro, amparado em práticas pedagógicas antirracistas, deve buscar o caminho da decolonialidade educacional/artística em sala de aula ao proporcionar a construção de um pensamento crítico, analisando a realidade, conhecendo-a sobre a ótica, não do colonizador, mas do “colonizado”.

Desta forma, uma das possibilidades da retirada das vendas da neutralidade educacional/racial é o trabalho com o Teatro do Oprimido proposto por Augusto Boal no ensino de teatro. Segundo Boal, “O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos Oprimidos (2021, p. 16).

Licko Turle, em direção ao pensamento aqui apresentado, oferece fundamentação conceitual sólida sobre o uso do Teatro nos debates relacionados ao racismo. Ao explorar os impactos positivos da utilização do Teatro-fórum no contexto do espetáculo “O Pregador”, Turle destaca:

[...] é um espetáculo cuja performance artística tem características afrocêntricas. Mesmo utilizando o método teatral, o TO, que não foi desenvolvido pensando, especificamente, na questão étnica. O método de Boal está estruturado de forma a permitir que as diferenças apareçam, sejam realizadas e, principalmente, respeitadas, prevalecendo o discurso do oprimido [...] (Turle, 2014, p. 100-101).

Nessa mesma visão da utilização das técnicas do Teatro do Oprimido desenvolvidas por Boal, levantando e discutindo as questões raciais na escola, Carolina Angélica Ferreira Netto (2019) e Talita de Oliveira (2019) expõem, em artigo publicado na Revista TRAVESSIAS, os impactos positivos obtidos num projeto desenvolvido em uma escola da rede municipal de Duque de Caxias-RJ, com meninas do 5º ano do Ensino Fundamenta, abordando as questões relacionadas a opressões vividas por esse grupo representativo da comunidade escolar.

Nesse sentido, as autoras afirmam que o Teatro do Oprimido fortalece a formação política e estética de sujeitos que vivenciam essas opressões, buscando com isso a humanização e a superação das opressões, sejam elas de ordem social, política ou ideológica. Elas afirmam que o uso do TO no ensino do teatro busca se constituir em uma “ferramenta para que crianças negras possam acessar uma percepção diferente sobre si mesmas, buscando, assim, a transformação ou desconstrução de estereótipos e de imagens tão negativas e cristalizadas sobre elas mesmas” (Netto; Oliveira, 2019, p. 15).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, o ensino de teatro deve estar intrinsecamente ligado às relações sociais, políticas e econômicas, promovendo uma educação que vá além da sistematização dos conteúdos relacionados ao Teatro. Ela deve ser libertadora. O objetivo é que, por meio do Teatro desenvolvido por Boal, os alunos reconheçam e reflitam sobre o racismo na sociedade a partir das vivências nos Jogos Teatrais, problematizando-o não só no contexto educacional, mas em toda sociedade.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sílvia. **RACISMO ESTRUTURAL**. 1. ed. Brasília: Jandaíra, 2020. 264 p.
- BOAL, Augusto. **TEATRO DO OPRIMIDO: e outras poéticas políticas**. 1. ed. São Paulo: Editora34, 2017. 198 p.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 64. Ed. São Paulo: PAZ&TERRA, 2017. 156 p.
- HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir: A educação como prática da liberdade**. 2. ed. São Paulo: Wmfmartinsfontes, 2017. 283 p.
- NETTO, Carolina; OLIVEIRA, Talita. **POR UMA EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA: TEATRO DO OPRIMIDO, LETRAMENTO ÉTNICO-RACIAL E A TRANSFORMAÇÃO SOCIAL DE MENINAS NEGRAS**. In.: TRAVESSIAS. Vol. 13. N.º 3. Cascavel: 2019, p. 72-89.
- RIBEIRO, Djamilá. **LUGAR DE FALA**. 1. ed. São Paulo: Jandaíra, 2020. 112 p.
- RIBEIRO, Djamilá. **PEQUENO MANUAL ANTIRRACISTA**. 1. ed. São Paulo: EDITORASCHWARCZ, 2019. 136p.

POR UM TEATRO ANTIRRACISTA: PERCURSO DE UM ARTE-EDUCADOR NO JUAZEIRO DO NORTE

Jose Jesus Rodrigues da Silva¹

Jerônimo Vieira de Lima Silva²

RESUMO

Este estudo é um desdobramento da pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Mestrado Profissional em Artes da Universidade Regional do Cariri que tem por objetivo refletir sobre as práticas docentes antirracistas no ensino de teatro. Para isso, foi realizada uma análise da legislação educacional e dos documentos curriculares em nível nacional, estadual, municipal e da instituição de ensino onde atuamos, buscando identificar como o ensino de teatro, numa perspectiva antirracista, é abordado nesses documentos. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, desenvolvida por meio da análise da legislação e documentos que regimentam a educação nacional.

Palavras-chave: Teatro; Racismo; Decolonialidade.

TOWARD AN ANTI-RACIST THEATER: AN ART-EDUCATOR'S JOURNEY IN JUAZEIRO DO NORTE

RESUMEN

Este estudio es una rama de la investigación de maestría en curso en el Programa de Maestría Profesional en Artes de la Universidad Regional de Cariri, que tiene como objetivo reflexionar sobre las prácticas docentes antirracistas en la enseñanza del teatro. Para ello, se realizó un análisis de la legislación educativa y de los documentos curriculares a nivel nacional, estatal, municipal y de las instituciones educativas donde trabajamos, buscando identificar cómo se aborda la enseñanza del teatro, desde una perspectiva antirracista, en estos documentos. La investigación adopta un enfoque cualitativo, desarrollado a través del análisis de la legislación y los documentos que regulan la educación nacional.

Palabras clave: Teatro; Racismo; Decolonialidad.

INTRODUÇÃO

É necessário que o processo de produção do conhecimento, construído nas experiências e vivências realizadas na escola, seja feito de maneira crítica. É primordial que o professor compreenda as disparidades sociais existentes e como isso reflete na população negra até os dias atuais.

A Base Nacional Comum Curricular aborda a violência sofrida pelos negros durante o processo de construção da sociedade brasileira. Segundo ela, “São amplamente conhecidas as enormes desigualdades entre os grupos de estudantes definidos por raça, sexo e condição socioeconômica [...]” (Brasil, 2018, p. 15).

A partir dessa leitura da BNCC, traçamos um caminho em direção ao ensino de teatro numa perspectiva antirracista e que deve buscar o “compromisso de reverter a situação de exclusão histórica que marginaliza grupos – como os povos indígenas originários e as populações das comunidades remanescentes de quilombos e demais afrodescendentes” (Brasil, 2018, p. 15).

1 Professor dos anos iniciais do Ensino Fundamental (Juazeiro do Norte-CE).

2 Professor adjunto do Departamento de Teatro- URCA. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras-URCA. Professor permanente do Mestrado Profissional em Artes da UDESC /URCA.

A BNCC traz ao debate o processo histórico e social que culminou em desvantagens no acesso, permanência e ascensão educacional da população negra. Uma das competências tragas na BNCC pode ser o caminho para o desenvolvimento de um ensino de teatro pautado nas questões raciais, afirmando que:

Exercitar a empatia, o diálogo, a resolução de conflitos e a cooperação, fazendo-se respeitar e promovendo o respeito ao outro e aos direitos humanos, com acolhimento e valorização da diversidade de indivíduos e de grupos sociais, seus saberes, identidades, culturas e potencialidades, sem preconceitos de qualquer natureza (Brasil, 2018, p. 10).

Note que em nenhum momento o documento é explícito na questão do combate ao racismo de forma objetiva, apenas aborda de maneira abrangente, e são as devidas leituras e interpretações que orientarão a prática do professor em sala de aula.

No que se refere ao ensino do teatro, a descrição dessa unidade temática é construída em um quantitativo de dez linhas que descrevem de forma muito superficial o processo de ensino e aprendizagem em teatro. Em nenhum momento o texto trata sobre as questões raciais e as relações de poder.

Buscando trazer essa discussão ao nosso contexto escolar, apresentamos os referenciais necessários para consolidar o raciocínio. De acordo com a resolução de nº 416/2006:

O ensino deve ir além da descrição dos fatos e procurar constituir nos alunos a capacidade de reconhecer e valorizar a história, a cultura, a identidade e as contribuições dos afrodescendentes na construção, no desenvolvimento e na economia da Nação Brasileira (Ceará, 2006).

A fim de percorrer esse processo de busca documental, curricular e legal sobre o ensino de teatro numa perspectiva antirracista, buscamos informações com a Secretaria Municipal de Educação de Juazeiro do Norte sobre o currículo de Arte, onde fomos informados de que não existia um currículo próprio do município, e por conta disso, foi adotado como seu o Documento Curricular Referencial do Estado do Ceará.

Assim como ocorreu com a descrição do componente Arte e da Unidade Temática Teatro na BNCC, em que as questões raciais eram abordadas de maneira superficial, na DCRC isso também ocorreu. Na DCRC, a descrição da unidade temática teatro foi realizada em quantitativo de exatamente cinco linhas.

No ano de 2018, a Câmara Municipal de Juazeiro do Norte aprovou a LEI Nº 4.862 que Dispõe sobre a criação do Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial – COMIRA. Em seu artigo terceiro a lei descreve as atribuições do conselho, entre elas, “fomentar o desenvolvimento de programas educativos, visando à promoção da igualdade racial” (Juazeiro, 2018).

Desta forma, o ensino de teatro antirracista não deve se limitar a uma atividade isolada, mas sim integrado como parte de um processo educacional contínuo e abrangente no decorrer de todo o currículo escolar. Isso significa que as questões raciais devem ser abordadas de forma consciente ao longo do ano letivo, não apenas em datas específicas, como o Dia da Consciência Negra. Essa esporadicidade das ações no debate sobre a cultura negra, sobre racismo, preconceito e discriminação não surte o efeito necessário na luta contra o racismo.

Ao analisar o Projeto Político Pedagógico(2022) da escola que atuamos, percebemos que em nenhum momento as questões raciais são abordadas. Essa ausência de “interesse” não se restringe ao componente curricular de Arte ou à Unidade Temática de Teatro, ela permeia todo o documento curricular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das leis e diretrizes educacionais, o ensino de teatro numa perspectiva antirracista depende fortemente do engajamento individual dos professores. Os documentos curriculares analisados não oferecem suporte suficiente para para consolidar um currículo que realmente combata o racismo de maneira sistemática. É necessário repensar e reestruturar os currículos para promover o ensino de teatro numa perspectiva decolonial, que vá além da execução de conteúdos e utilize o teatro como meio para refletir e combater o racismo na sociedade.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018. Disponível

em: <http://portal.mec.gov.br/conselho-nacional-de-educacao/base-nacional-comum-curricular-bncc>. Acesso em: 13 maio 2024.

CEARÁ. **RESOLUÇÃO Nº 416/2006 Regulamenta o Ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africanas e dá outras providências.**

Ceará, 2006. Disponível em: <https://www.cee.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/49/2011/08/RES-0416-2006.pdf>. Acesso em: 13 maio 2024.

CEARÁ. Secretaria da Educação. **Documento Curricular Referencial do Ceará**. Ceará, 2019. Disponível em: <https://www.seduc.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/37/2019/07/DCR-Vers%C3%A3o-Provisoria-de-Lan%C3%A7amento.pdf>. Acesso em: 13 maio 2024.

JUAZEIRO DO NORTE. **LEI Nº 4.862, DE 30 DE MAIO DE 2018 Dispõe sobre a criação do Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial– COMIRA, no âmbito do Município de Juazeiro do Norte, na forma que indica e dá outras providências.** Juazeiro do Norte.

2018. Disponível em: <https://www.juazeirodonorte.ce.gov.br/leis.php?id=2157>. Acesso em: 25 de maio de 2023.

Resumo:

Esta pesquisa aborda a companhia de teatro Mandacaru, fundada em 2001 a partir de uma oficina do Sesc ministrada por Joylson Kandahar, que também atua e dirige no grupo. O objetivo é apresentar a companhia e seu fundador, Joylson Kandahar. Além do teatro, A cia. Mandacaru explora outras formas de expressão artística, oferecendo cursos e oficinas de artesanato, pintura e círculos de leitura. Ao longo de mais de duas décadas, o grupo se consolidou com criações autorais e montagens teatrais. Seus espetáculos abordam temas variados, como “A Casa do Pobre” (dificuldades enfrentadas pelos brasileiros), “As Irmãs Castanholas” (vida de uma mulher trans e referências ao mundo LGBT), “O Hóspede” (consequências de uma família desestruturada) e “Separação” (crise de um casal). Joylson Kandahar, natural de Juazeiro do Norte, está na área cultural caririense desde os anos 2000, onde escreve, atua e dirige no teatro. Este estudo busca compreender a trajetória e as atividades da companhia de teatro Mandacaru desde sua fundação.

Palavras-chave: Companhia de Teatro Mandacaru, Joylson Kandahar, Teatro.

GETTING TO KNOW THE MANDACARU THEATRE GROUP

Abstract:

This research focuses on the Mandacaru Theater Company, founded in 2001 through a Sesc workshop led by Joylson Kandahar, who also acts and directs in the group. The objective is to present the company and its founder, Joylson Kandahar. Beyond theater, Mandacaru explores other artistic expressions, offering courses and workshops in crafts, painting, and reading circles. Over two decades, the group has established itself with original creations and theatrical productions. Its performances address diverse themes, such as “The House of the Poor” (challenges faced by Brazilians), “The Castanholas Sisters” (life of a trans woman and LGBT references), “The Guest” (consequences of a dysfunctional family), and “Separation” (couple crisis). Joylson Kandahar, a native of Juazeiro do Norte, has been active in the Cariri cultural scene since the 2000s, writing, acting, and directing in theater. This study aims to understand the trajectory and activities of the Mandacaru Theater Company since its foundation.

Keywords: Mandacaru Theater Company, Joylson Kandahar, theater.

Sou de Juazeiro do Norte - CE, região metropolitana do Cariri, bem ao sul do estado do Ceará. Desde criança gosto de assistir televisão, principalmente filmes, novelas e seriados, prestava atenção nas dublagens, concomitantemente sempre gostei de desenhar, tanto no modo clássico papel e caneta/lápis como digital.

Em 2023, descobri uma escola livre de artes, chamada Associação Dança Cariri – ADC, no centro da cidade. Nesta instituição tive minha primeira experiência participando de uma aula de teatro, as aulas eram ministradas pela professora Faeina Jorge. Este primeiro contato foi muito importante para que eu ficasse fascinado com esse universo teatral, a partir dele decidi prestar vestibular na Universidade Regional do Cariri e adentrei no Curso de Licenciatura em Teatro, onde também conheci por meio da disciplina de Metodologia do trabalho científico, ministrada por Alysson Amâncio a companhia Mandacaru de teatro e decidi me debruçar mais sobre suas atividades e obras no geral.

A Companhia de Teatro Mandacaru tem uma Jornada de Criação e Inovação no Cariri, fundada em 2001,

¹ Estudante do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri - URCA

a partir de uma oficina do Sesc em Juazeiro do Norte, no sul do Ceará, a Companhia de Teatro Mandacaru surge como um importante protagonista da cena teatral caririense. Sob a direção de Joylson Kandahar, um talentoso cearense nascido em Juazeiro do Norte, é uma figura importante na cena cultural caririense desde 2000. Com uma carreira diversificada, ele escreve, dirige e atua no teatro, demonstrando sua paixão pela arte. Além disso, Joylson é um habilidoso maquiador cênico e cenógrafo, criando e desenvolvendo maquiagens e cenários impactantes para todos os espetáculos produzidos pela Companhia, que ele fundou. Sua dedicação à escrita e ao teatro é inegável e sua contribuição para a cultura caririense é significativa.

A Companhia Mandacaru é conhecida por sua abordagem inovadora, misturando o autêntico humor cearense com temas contemporâneos. Oferece espetáculos infantis e adultos de alta qualidade, visando cativar o grande público e fomentar o apreço pelas artes cênicas, além de formar novas plateias.

Além de seu trabalho no teatro, a Cia. Mandacaru se destaca por explorar outras formas de expressão artística, oferecendo cursos e oficinas de artesanato, pintura e círculos de leitura. Essa diversidade de atividades reflete a visão do grupo de promover a cultura e a arte como ferramentas de transformação social.

Com mais de duas décadas de existência, a Companhia Mandacaru tem se consolidado como um referencial no teatro caririense. A Companhia de Teatro Mandacaru apresenta uma diversificada gama de espetáculos que abordam temas contemporâneos e relevantes. “As Irmãs Castanholas” é um espetáculo que mergulha no mundo LGBT, contando a história de uma mulher trans e suas lutas pela identidade e aceitação; “O Hóspede” é um drama que explora as consequências de uma família com estrutura abalada, revelando os desafios e tensões que surgem quando os laços familiares são testados; Já “Separación” é um espetáculo sobre a história de um casal em crise, explorando as complexidades dos relacionamentos e as dificuldades de manter o amor vivo. Para o público infantil, a companhia oferece espetáculos como “O Reino Maluco de Branca de Neve”, uma adaptação criativa do clássico conto de fadas, cheia de humor e imaginação, e “O Sonho de Clara Gema e O Bolo Mágico da Emilia”, uma aventura encantada que leva os jovens espectadores para um mundo de fantasia e maravilhas.

Com essa variedade de temas e estilos, a Companhia de Teatro Mandacaru mostra seu compromisso em oferecer arte que reflita a diversidade da vida humana, seja para adultos ou crianças, demonstrando a capacidade do grupo de lidar com questões complexas e relevantes.

Este estudo busca conhecer mais profundamente a Companhia Mandacaru e seu fundador, Joylson Kandahar, que há mais de 20 anos atua na área cultural caririense. Para isso, utilizamos como metodologia pesquisas em documentos como TCC, entrevistas, matérias jornalísticas e biografias disponíveis em fontes virtuais, foi utilizado também referências bibliográficas o TCC “Experiências Teatrais: A Trajetória de Atores/atrizes e Professores/professoras em Juazeiro do Norte” de João Bezerra (2021) e estudos por fontes virtuais, como pesquisas jornalísticas e fontes bibliográficas.

Esta investigação serve para contribuir para uma maior compreensão da história do teatro na região do Cariri, além de revelar a importância da Companhia Mandacaru na promoção da cultura e da arte na região.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, João. Experiências Teatrais: A Trajetória de Atores/atrizes e Professores/professoras em Juazeiro do Norte. 2021

JORNAL DO CARIRI. Cia. de teatro inaugura espaço cultural em Juazeiro. Disponível em: <<https://jornaldocariri.com.br/cia-de-teatro-inaugura-espaco-cultural-em-juazeiro/>> Acesso em: 26 Nov. 2024

SECULT-CE. Mapa Cultural do Ceará. Disponível em: <<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/5952/>>. Acesso em: 26 Nov. 2024

KANDAHAR, Joylson. Disponível em: <https://uiclap.bio/joylson.kandahar_oficial> Acesso em: 26 Nov. 2024

SECULT-CE. Mapa Cultural do Ceará. Disponível em: <<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/5967/>> Acesso em: 26 Nov. 2024

DIÁRIOS PERFORMATIVOS: POÉTICAS DO REGISTRO NO CIDADES CAMINHANTES

Maria Luiza Kerst¹

Cecília Lauritzen Jácome Campos²

RESUMO

O artigo examina a interseção entre a prática estética do caminhar e os métodos de registro no contexto do projeto “Cidades Caminhantes” do Grupo de Pesquisa Ocupações Artísticas da Cidade. Analisamos como a obra “Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética” de Francesco Careri (2013) serve como base teórica para essa investigação, propondo uma nova forma de registro denominada “diário performativo”. O objetivo geral é explorar e documentar a caminhada estética como uma prática artística e investigativa, articulando a precisão descritiva do “diário de bordo” da antropologia com a expressividade da “escrita performática” e “escrita performativa” na contemporaneidade. Em específico, integrar métodos de registro da antropologia com práticas de escrita performática e performativa; desenvolver uma metodologia de registro que capte as nuances sensoriais e emocionais da experiência de caminhar, quase como um processo dramático; ao passo que se possa documentar e analisar a prática da caminhada estética nos bairros de Juazeiro do Norte e Crato, Ceará. A pesquisa baseia-se em uma abordagem multidisciplinar, combinando a prática da caminhada estética com métodos de registro inspirados no “diário de bordo” (Geertz, 1989), na “escrita performática” (Phelan, 2013) e na “escrita performativa” (Fischer-Lichte, 2011). Utilizamos observações diretas, registros fotográficos e audiovisuais, além de reflexões subjetivas dos participantes, documentadas nos “diários performativos”. Temos como resultado que os “diários performativos” emergem como uma forma de registro que transcende a mera descrição objetiva e capturam não apenas as observações visuais, mas também as sensações e emoções dos caminhantes, proporcionando a construção de uma narrativa rica e envolvente da experiência de caminhar. Este método de registro promove uma compreensão mais profunda e emocional dos espaços urbanos explorados, contribuindo para o discurso acadêmico das artes cênicas e performativas não apenas como registro, mas como poética dramática.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade; Caminhada; Estética; Diário performativo;

“Walkscapes: O caminhar como prática estética”, de Francesco Careri, é uma obra seminal que ilumina a interseção entre a experiência do caminhar e a prática estética, delineando como o ato de percorrer um trajeto pode transcender a funcionalidade utilitária de caminhar e transforma-se em uma experiência estética profundamente significativa entre os sujeitos e o espaço. Careri propõe uma reflexão profunda sobre o caminho enquanto obra em si, deslocando o foco convencional do destino para uma espécie de jornada.

Por meio de uma abordagem multidisciplinar, Careri (2013) explora uma miríade de descrições e reflexões que abarcam desde os primeiros nômades, seus mitos, às estruturas modernas do percurso urbano, *flâneurs* urbanos até as peregrinações espirituais, das primeiras práticas das vanguardas do início do século XX associadas ao ato de caminhar, até suas culminações artísticas. Demonstra como diferentes contextos culturais e geográficos convergem para conferir ao ato de caminhar uma riqueza de significados estéticos e simbólicos. Este tratado oferece, assim, uma análise profunda e abrangente das implicações filosóficas, sociais e estéticas do caminhar como prática artística.

Neste contexto, a pesquisa desenvolvida pelo grupo “Ocupações artísticas da cidade” com o projeto “Cidades Caminhantes” da Universidade Regional do Cariri, focou em uma investigação acerca da deriva e da errância nessa obra, convergindo com a prática estética do caminhar em alguns dos bairros das cidades de

1 Psicóloga Esp. em Artes Visuais, Graduanda em Licenciatura em Teatro - Universidade Regional do Cariri maria.luiza.kerst@urca.br Ocupações Artísticas na Cidade - OAC Projeto Cidades Caminhantes - Universidade Regional do Cariri acnocariri@urca.br <https://www.instagram.com/ocupacoesartisticasoac/>

2 Doutora em Teatro, Professora Adjunta do Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri cecilia.campos@urca.br

Juazeiro do Norte e Crato, no Ceará, encontrando ressonância com as teses e reflexões propostas por Careri. A pesquisa está voltada para a experimentação da caminhada estética, o estudo desta e de outras obras indicadas pela professora orientadora, bem como o cuidado com a documentação fotográfica dos percursos e principalmente a elaboração do que passamos a chamar de “diários performativos”.

A escolha de utilizar o termo “diário performativo” como forma de registro, decorre de uma necessidade de articular a precisão descritiva do “diário de bordo” (Geertz, 1989) da antropologia com a expressividade da “escrita performática” (Phelan, 2013) e da “escrita performativa” (Fischer-Lichte, 2011) desenvolvidas na contemporaneidade, fruto do desbordamento entre as linguagens cênicas, dramáticas e da poética de escritas subjetivas.

O “Diário de bordo” é uma ferramenta tradicionalmente utilizada na antropologia e em outras ciências sociais para registrar observações e reflexões durante o trabalho de campo. Segundo Clifford Geertz, em “A Interpretação das Culturas”, essa prática permite um registro detalhado e sistemático das experiências, facilitando uma análise mais aprofundada dos dados coletados. Ele enfatiza a importância do contexto cultural e da subjetividade do pesquisador no processo de registro, destacando que o diário de bordo deve capturar as nuances e complexidades das interações observadas (Geertz, 1989).

Outros antropólogos como Claude Lévi-Strauss, ressaltam que essa é uma forma de registro minuciosa das observações de campo, conferindo rigor e detalhamento à documentação. Sendo ainda uma prática essencial para capturar a complexidade das culturas estudadas e seus lugares, proporcionando uma base sólida para análises posteriores (Lévi-Strauss, 1996).

A escrita performática, por uma outra ótica de registro discutida por Josette Féral em “Por uma Poética da Performatividade: o Teatro Performativo” (2008), foca na descrição dos eventos em cena, destacando a ação e a presença do performer. Féral argumenta que o teatro performativo não busca criar uma ilusão cênica, mas sim apresentar os acontecimentos de forma direta e imediata, valorizando a ação e a imagem como elementos centrais da performance (Féral, 2008).

Por outro lado, podemos perceber em Peggy Phelan, a busca por trazer para o texto, para a escrita, a intensidade e a transitoriedade da performance ao vivo. Phelan argumenta que essa forma de escrita, a “escrita performática” não apenas descreve a performance acontecida, mas procura fazer com que o leitor experimente a presença e a energia do evento performático (Phelan, 2013).

Outra forma de registro paralela, a “Escrita performativa”, baseada nos estudos de J.L. Austin e Judith Butler, trata da linguagem como uma forma de ação. Austin introduziu o conceito de enunciados performativos, que são declarações que realizam uma ação ao serem proferidas, como promessas ou ordens (Austin, 1976). Butler expande essa ideia para o campo dos estudos de gênero, argumentando que o gênero é performativo, ou seja, é construído através de atos repetidos que seguem normas sociais (Butler, 1999).

Além disso, podemos completar que “escrita performativa”, sobretudo a abordada por Erika Fischer-Lichte, vai além da mera descrição de eventos, transcendendo um registro e tornando-se o próprio registro em uma criação nova e performática do ponto de vista da poética e até, para nós do teatro, dramática. Essa forma de escrita envolve o leitor em um processo de co-criação de significados, transformando o texto em uma experiência performativa em si mesma (Fischer-Lichte, 2011).

A ideia do “Diário performativo” pode ser entendida como a combinação dessas abordagens e conceitos acima descritos com um enfoque ampliado, uma criação que permite a reunião de registros fotográficos e audiovisuais, digitais e manuais, uma descrição da experiência e ao mesmo tempo um convite à ação, uma escrita que é ao mesmo tempo o ato de criação sobre o ato da experimentação, isto é, é uma espécie de registro subjetivo que constrói uma dramaturgia a partir do caminhar e convida o leitor a criação de experimentações do caminhar.

Esse tipo de registro busca documentar as experiências da caminhada estética não apenas como um observador passivo, mas como um participante ativo que performa e interage com o espaço. O diário

performativo, então, vai além da simples descrição objetiva, incorporando a subjetividade e a performatividade do pesquisador, refletindo tanto as ações observadas quanto às sensações e emoções vivenciadas durante a prática, como ele pode elaborar o vivido e deixar que outras pessoas experimentem parte desse trajeto. Dessa forma, ao pensarmos o “diário performativo” no projeto “Cidades Caminhantes”, o grupo de pesquisa pretende capturar a riqueza e a profundidade da experiência de caminhar, utilizando uma linguagem que não só descreve, mas também performa a realidade vivida, criando um registro que é ao mesmo tempo poético e analítico.

Ao confluir essas duas perspectivas e ampliá-las, o “diário performativo” emerge como uma possibilidade poética de registro que atende às demandas da pesquisa em artes cênicas e performativas, permitindo uma documentação rica e multifacetada das caminhadas urbanas. Ele não apenas descreve o percurso, mas também comunica a experiência vivida de forma envolvente e estética, promovendo uma compreensão mais profunda e emocional dos espaços explorados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTIN, J.L. *Como Fazer Coisas com Palavras*. Oxford: Oxford University Press, 1976.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Nova York: Routledge, 1999.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2013.

FÉRAL, Josette. *Por uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo*. Sala Preta, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 24 jul. 2024.

FISCHER-LICHTE, Erika. *O Poder Transformador da Performance: Uma Nova Estética*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PHELAN, Peggy. *O Ausente: A Política da Performance*. Tradução de Fernando Muniz. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

RESUMO:

O projeto de pós-doutorado, *A Professora Itinerante: trocas e aprendizagens em caminhos metodológicos*, teve como objetivo geral, aprofundar conhecimento acerca de metodologias de ensino-aprendizagem das artes cênicas. Para viabilizar tal objetivo, uma metodologia dupla foi adotada, envolvendo por um lado entrevistas junto a docentes atuantes na educação básica com ensino de teatro e, por outro, a vivência de diferentes práticas teatrais. A pesquisa gerou um material rico acerca de experiências profissionais no campo da Pedagogia Teatral, no que se refere a metodologias de ensino e caminhos de formação, sobre os quais tenho me debruçado, tendo gerado, até o presente momento, artigo e compartilhamentos acadêmicos, que preparam o campo para ações de extensão visando a multiplicação de experiências.

Palavras-chave: Pedagogia Teatral, Formação Docente, Movimento, Encontro.

IN SEARCH OF THEATER TEACHING METHODOLOGIES

ABSTRACT:

The general aim of the post-doctoral project, *The Itinerant Teacher: exchanges and learning along methodological paths*, was to deepen knowledge about teaching-learning methodologies in the performing arts. To make this possible, a dual methodology was adopted, involving, on the one hand, interviews with teachers working in basic education teaching theater and, on the other, the experience of different theatrical practices. The research has generated a wealth of material about professional experiences in the field of Theatre Pedagogy, in terms of teaching methodologies and training paths, which I have been focusing on, and which has so far generated articles and academic sharing, preparing the ground for extension actions aimed at multiplying experiences. Translated with DeepL.com (free version)

Keywords: Theatrical Pedagogy, Teacher Training, Movement, Encounter.

A Professora Itinerante: trocas e aprendizagens em caminhos metodológicos, constitui projeto de Estágio pós-doutoral recém concluído junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, e reflete parte das investigações que têm se desenvolvido no grupo de pesquisa Peteca – Pedagogias de Teatro no Cariri, sendo este ligado ao Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri-URCA. Este projeto em específico teve como objetivo geral, aprofundar conhecimento acerca de metodologias de ensino-aprendizagem das artes cênicas para atrizes/atores e docentes.

Duas noções importantes atravessam o pensamento que constitui este projeto: a ideia de movimento e de encontro. Ao refletir acerca da ideia de “movimento”, o antropólogo Tim Ingold considera que: “O peregrino está continuamente em movimento. Mais estritamente, ele é o seu movimento.” (Ingold, 2015, p.221) A adoção do título *Professora Itinerante* pretendeu refletir tanto uma perspectiva metodológica da investigação que coloca esta pesquisadora em movimento, ao passar por diferentes cidades em suas buscas, mas também retrata a perspectiva das professoras e professores com os(as) quais estabeleceram-se os encontros, visto que esses(as) procuram construir suas trajetórias como peregrinas e peregrinos que, mantendo-se em movimento, não ficam estagnados em suas perspectivas profissionais. Ser seu próprio

¹ Mônica Vianna de Mello é professora adjunta da Universidade Regional do Cariri-URCA, lotada no Departamento de Teatro. Suas pesquisas estão voltadas para os aspectos pedagógicos do fazer teatral, focando tanto no trabalho de ator/atriz, como nas posturas educativas e não profissionais do teatro.

movimento, reforça a ideia de que sua trajetória é única, “[...] o peregrino assina sua presença na terra, como a crescente soma de suas trilhas”(p.223) Assim também o(a) docente trilha seus caminhos de formação e experiências que delineiam sua maneira de atuar no mundo. Para Ingold, “Locomoção e cognição são, portanto, inseparáveis” (p.46) e, ainda que a princípio o autor esteja fazendo uma referência direta ao caminhar do peregrino, considera que “O que vale para o andar, também vale para outras atividades hábeis que têm um caráter similarmente itinerante.”(p.46)

No que tange à perspectiva dos encontros, esta alinha-se ao pensamento que Wilson e Darling articulam, ou seja, de que:

[...] os encontros estão centrados na manutenção, produção e reelaboração da diferença; que os encontros enquadram fundamentalmente as experiências urbanas e as subjetividades; que os encontros produzem e englobam múltiplos registros temporais; e que os encontros oferecem pontos de possível transformação e uma abertura à mudança. Estas quatro preocupações lançam luz sobre a forma como podemos compreender melhor os encontros como formas distintas de relação. (Wilson & Darling, 2016, p.2, tradução nossa)

Partindo então dessas duas noções, considera-se que a pesquisa aqui apresentada, procurou compreender as trajetórias de formação de docentes de teatro como trilhas resultantes de seus movimentos ao longo da vida, atravessadas por distintos e profícuos encontros de aprendizagem, de modo que, entre movimentos e encontros, esses(as) foram se constituindo enquanto docentes, ao vivenciar experiências e transformações, enfim, ao constituir suas subjetividades que refletem as trilhas e escolhas estabelecidas ao longo da vida.

A(s) Metodologia(s) adotadas, então, para o desenvolvimento do objetivo anteriormente citado, incluíram, em uma das dimensões abarcadas pela pesquisa, encontros acadêmico-afetivos, durante os quais, mais do que uma entrevistas, estabeleceram-se momentos de troca de experiências, de metodologias de ensino, de perspectivas teórico-filosóficas acerca do papel do teatro no ensino, mas também trocas acerca dos desafios materiais e afetivos que enfrentaram e enfrentam as/os docentes em suas trajetórias de formação e práticas do ensino de teatro. A outra dimensão abordada, foi a da experiência, da vivência de diferentes métodos e processos criativos da cena, que apresentam não somente um potencial artístico, mas também pedagógico, podendo integrar o rol de experiências formativas da/do docente em artes cênicas.

Sendo assim, para a realização dos chamados encontros acadêmico-afetivos, a escolha das cidades visitadas gerou dois grupo, constituídos por dois parâmetros distintos: a localização na região nordeste (Recife, Natal, João Pessoa, Crato, Juazeiro do Norte) e as conexões afetivas da professora itinerante, ou seja, as escolhas afetivas desta pesquisadora (Brasília, Goiânia, Rio de Janeiro, São Paulo, e Campos de Goytacazes). Nessas cidades os contatos foram feitos com docentes indicados por colegas de cursos de Licenciatura em Teatro ou com os próprios colegas que também atuam na educação básica, ex-alunas da Universidade de Brasília (UnB), e professores contactados por meio de pesquisas realizadas pelo Peteca anteriormente, sendo que todos(as) estavam atuando na educação básica com ensino de artes/teatro. O material resultante desses encontros está sendo devidamente tratado para utilização em artigos e compartilhamentos acadêmicos, sendo compreendidos como parte integrante das trajetórias dessas e desses docentes com os quais tive contato.

No que se refere à outra abordagem metodológica da pesquisa, que envolveu vivências de diferentes

métodos e processos criativos da cena, essa se deu por meio da participação em três momentos de formação de atriz/ator bastante distintos pelas propostas em si, mas próximos pelo potencial pedagógico de cada um.

A primeira formação se deu junto à companhia teatral norte-americana, PETE, Portland Experimental Theater Ensemble e consistiu em curso intensivo de *Suzuki/Viewpoints*, treinamento desenvolvido pela SITI Company de Anne Bogart e Tadashi Suzuki. O segundo momento foi voltado para práticas de improvisação com Theresa Robbins Dudeck, professora na Portland State University, uma das principais praticantes do treinamento de *IMPRO*, criado por Keith Johnstone. Nessa oficina a proposta foi trabalhar o princípio chamado *Status*. A terceira formação, sendo esta realizada no Brasil, consistiu em uma das ações artístico-pedagógicas do LUME Teatro, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatrais da UNICAMP, ministrada pela atriz-pesquisadora Ana Cristina Colla, *Corpo Multifacetado*, proposta que resulta de diversas práticas orientais vivenciadas pela atriz.

Entendo esse conjunto de experiências vivenciadas na perspectiva de atriz-docente, como um processo de pesquisa e construção de conhecimento. Conhecimento este que nos atravessa o corpo de forma visceral e intelectual, contribuindo na minha trajetória como professora e pesquisadora das artes cênicas que, no meu entendimento, não se sustentam sem a prática.

A pesquisa d'*A Professora Itinerante*, conforme pretendido enquanto estágio pós-doutoral, gerou um vasto material, seja pelas transcrições dos encontros com as/os docentes de teatro, seja pela experimentação das metodologias vivenciadas ao longo da pesquisa. Desse modo, o que se poderia considerar como principal resultado da investigação seriam esses materiais a ser ainda explorados pelo Grupo Peteca, em projetos de pesquisa e extensão que poderão contribuir para o fazer teatral da região e para o estabelecimento de novos diálogos acerca do fazer teatral.

No entanto, retomo aqui o pensamento de Ingold para reforçar o fato de que o movimento, em si, realizado nas trajetórias de investigação participativa, anteriormente descritas, constituem uma efetiva construção cognitiva.

REFERÊNCIAS:

- INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- WILSON, H. F. & DARLING, J. **Encountering the City**: Urban Encounters from Accra to New York. London: Routledge, 2016.

PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM PERSPECTIVA ENCANTATÓRIA: PRIMEIRAS REFLEXÕES A PARTIR DE UM RELATO DE EXPERIÊNCIA

Nayara Macedo Barbosa de Brito¹

RESUMO

Propomos tecer um relato de experiência acerca do processo pedagógico em andamento no componente curricular Tópicos Especiais em Formação Didático-Pedagógica I, do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA. A partir do texto “Eros, erotismo e o processo pedagógico”, de bell hooks (2013), tomado como disparador para pensar a dimensão do entusiasmo (ou sua ausência) em contextos de ensino-aprendizagem, encontramos um diálogo produtivo articulando a leitura da pensadora estadunidense com as reflexões do pesquisador brasileiro, especialista em culturas populares, Luiz Antonio Simas (2020, 2019), na medida em que ele tece uma análise sobre o que chama de “lógica da mortandade” - à qual associamos um sentimento de apatia muitas vezes experimentado nas salas de aula e que se estende para a vida -, indicando a necessidade de (re)encontrarmos o lugar do encantamento. Na sequência das reflexões levantadas pelas leituras, temos buscado, no contato direto com as mestras e mestres dos saberes populares da região do Cariri cearense, princípios que orientem práticas artístico-pedagógicas de Teatro rumo ao estado de encantamento evocado.

Palavras-chave: Práticas pedagógicas, Saberes populares, Encantamento.

PEDAGOGICAL PRACTICES IN AN ENCANTATORY PERSPECTIVE: INITIAL THOUGHTS FROM AN EXPERIENCE REPORT

Abstract

We propose to write an experience report about the pedagogical process ongoing at the curricular component named Special Topics in Didactic-Pedagogical Training I, of the Theater Degree at URCA. From the text “Eros, eroticism and the pedagogical process”, by bell hooks (2013), taken as a trigger to think about the enthusiasm dimension (or its absence) in teaching-learning contexts, we find a productive dialogue articulating hooks with the thoughts of the Brazilian researcher, popular cultures specialist, Luiz Antonio Simas (2020, 2019), who analysis what he calls the “mortality logic” - to which we associate a feeling of apathy often experienced in classes, extending to life -, indicating the need to (re)find the place of enchantment. Following the provocations raised by this bibliography, we have sought, in direct contact with the masters of popular knowledge in the Cariri region of Ceará, principles that can guide artistic-pedagogical practices in Theater from the perspective of the enchantment evoked.

Keywords: Pedagogical practices, Popular knowledge, Enchantment.

PARA COMEÇAR, BELL HOOKS, INCONTORNÁVEL

23.08.24 (Sexta-feira) - Encontro. Um feliz encontro. Um encontro de afago na paz de Oxalá. De sermos mulheres. Da identificação da estudante com o material didático levado (o cap. de bell hooks, “Eros, erotismo e processos pedagógicos”). Das memórias partilhadas. O que aprendi com ela, Bia? [...] Que impactamos e somos impactadas por essas relações. [...] Que duas já formam uma comunidade. Que

¹ Professora Adjunta I do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Diretora, produtora e atriz. nayara.barbosa@urca.br

estamos só no começo e outras estratégias virão. Que ainda iremos nos despir mais – de nossas máscaras, nossas defesas, despir o espírito e encarnar o corpo. Para alcançarmos a intimidade do aprendizado. [...] Sei que vou aprender muito, através dela, sobre o Cariri, suas encanterias, suas formas de ser e existir. De se espiritualizar. Sem se desterrar. [...]

O parágrafo acima contém trechos do registro, em diário de bordo, da primeira aula de Tópicos Especiais em Formação Didático-Pedagógica I que ministrei, no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri - e que foi, também, minha primeira aula como professora neste Curso. Diante de um componente curricular optativo, de ementa aberta e fértil ao que eu quisesse nela plantar, resolvi partir de uma questão que há algum tempo vinha me atravessando e que eu passei a considerar como fundamental para uma formação docente crítica e reflexiva: a questão da ética e do afeto na relação docente-estudante.

Partindo dessas noções, não poderia começar por outra que não pela referência incontornável - como já diria uma professora querida - de bell hooks (2013). No capítulo mencionado no diário de bordo, do livro *Ensinando a transgredir*, hooks chama atenção para a dimensão do corpo, sua presença em sala de aula, a relação com o ensino e para o fato de que, historicamente, essa dimensão é omitida dos espaços educacionais em benefício do exercício da mente - sendo essa separação ainda mais solicitada às mulheres, que entram na esfera do conhecimento como “espíritos desencarnados” animados apenas pelo intelecto.

Reconhecer a presença do corpo, por outro lado, implicaria admitir que Eros e erotismo têm lugar na sala de aula, não (apenas) enquanto força sexual, mas como “força motriz que [impulsiona] todas as formas de vida de um estado de mera potencialidade para um estado de existência real” (2013, p. 257). Esse estado, hooks, mulher negra, o identifica em suas primeiras experiências como estudante, no contexto do *apartheid* do sul dos Estados Unidos, numa escola de segregação cujo quadro docente era quase completamente formado por professoras negras que tinham um por missão transformar a vida das estudantes através de “uma pedagogia profundamente anticolonial” (2013, p. 11).

Naquela época, ir à escola era pura alegria. Eu adorava ser aluna. Adorava aprender. A escola era o lugar do êxtase - do prazer e do perigo. Ser transformada por novas ideias era puro prazer. (hooks, 2013, p. 11)

Seguindo o seu relato, hooks observa como essa alegria foi se apagando a partir do momento em que a política racial estadunidense foi se modificando, com vistas ao fim do *apartheid*, e ela se viu obrigada a frequentar “escolas de pessoas brancas”, em bairros distantes da sua comunidade de origem. Todo o seu trabalho posterior, já adulta, professora e intelectual, foi motivado pelo desejo de construir salas de aula em que a alegria - ou, para utilizarmos uma expressão emprestada do erotismo, o tesão - que ela experimentara quando criança pudesse ser reinstaurado, despertando o desejo de cada estudante em estar ali, tomando a educação como prática da liberdade.

Na primeira aula de Tópicos Especiais em Formação Didático-Pedagógica I, provooco Bia, única estudante matriculada, a compartilharmos a pior e a melhor lembranças que cada uma de nós temos com um/a professor/a ou estudante nossa/o. E, a partir do que foi lembrado, a pensar: quais as implicações de cada uma dessas experiências na nossa trajetória como estudantes e cidadãos no mundo? E o que essas experiências têm a ver com erotismo? É possível relacionar esse termo a processos pedagógicos?

PARA CONTINUAR, OS SABERES POPULARES

30.08.24 (Sexta-feira) - Encantamentos. Sair da lógica da mortandade (da apatia, da falta de entusiasmo diante da sala de aula e da vida). Sair – também é preciso – da teoria de tudo isso. E ir aplicá-la/adaptá-la à prática, à vida, nas comunidades, com quem depende de uma educação como prática para a liberdade. [...] E ouvir. É preciso ouvir os contextos, as localidades, para agir a partir de e ao encontro delas. [...] Lampejos de empolgamento/encantamento/desarme hoje.

A discussão que tivemos na primeira aula nos conduziu a refletir sobre a apatia observada/sentida nos espaços de aprendizagem em geral e que se revelam como metonímia para uma apatia verificada também fora desses espaços, na vida cotidiana. A partir dessas reflexões, abracei uma sugestão de bibliografia dada pela colega e amiga Vika Schabbach, professora da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, e planejei as aulas seguintes inspirada pela leitura das obras *Encantamento: sobre política de vida*, de Luiz Antonio Simas e Luís Rufino (2020) e *O corpo encantado das ruas*, também de Luiz Antonio Simas (2019).

No primeiro título, os autores propõem uma crítica ao modo de produção capitalista, entendido como o causador do que chamam de “lógica da mortandade” - a apatia discutida no encontro anterior sendo uma sua expressão -, contra a qual seria preciso (re)produzir um estado de encantamento perante a vida. Profundamente atravessado pelas manifestações culturais e religiosas populares brasileiras, Simas (2019) nos estimula, em *O corpo encantado das ruas*, a buscar o encantamento nessas tradições, que integram de modo fundamental as dimensões corpo-mente cuja separação hooks ressentia.

As compreensões trazidas por essas leituras me levou a organizar as aulas seguintes sob a forma de visitas mediadas às mestras e mestres de saberes populares da região do Cariri cearense. O contato direto com os terreiros onde atuam é proposto, então, como metodologia de investigação, através da qual buscamos identificar os princípios que orientam suas práticas e levá-los para o ensino de Teatro, utilizando-os na estruturação de procedimentos metodológicos que organizem práticas artístico-pedagógicas dentro dessa linguagem. A experiência de Ensino estimula, assim, a elaboração de uma Pesquisa, sobre a qual dedicaremos nossas próximas publicações.

REFERÊNCIAS

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

RUFINO, Luís; SIMAS, Luiz Antonio. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

RESUMO

Este estudo investiga a musicalidade no Teatro Musical, com foco na peça "Condenada" (originalmente "Heathers"). A pesquisa analisa como o canto e a dança são integrados pelos atores e atrizes, utilizando de entrevistas com a diretora Ariel. O teatro musical no Cariri Cearense é destacado como uma expressão vibrante da cultura local, combinando música, teatro e dança. A pesquisa também aborda os desafios financeiros e estruturais enfrentados, propondo a valorização e o apoio às produções locais.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Musical. Heathers. Cariri Cearense. Cultura Local. Grupo Teatral

HEATHERS" THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND THEATRE

ABSTRACT

This study investigates musicality in Musical Theatre, focusing on the play "Condenada" (originally "Heathers"). The research analyzes how singing and dancing are integrated by the actors and actresses, utilizing a bibliographic approach and interviews with the director Ariel. Musical theatre in Cariri Cearense is highlighted as a vibrant expression of local culture, combining music, theatre, and dance. The research also addresses the financial and structural challenges faced, proposing the appreciation and support for local productions.

Keywords: Musical Theatre. Heathers. Cariri Cearense. Local Culture. Theatre Group.

Nasci em Crato e cresci na cidade de Santana do Cariri, situada no estado do Ceará. Desde a infância, meu primeiro e único contato com a arte foi assistindo peças de teatro na igreja, enquanto morava na zona rural. Agora, residindo novamente em Crato, a arte sempre me encantou. Minha paixão por filmes e séries com temáticas de fantasia e ficção me impulsionou a prestar vestibular para Licenciatura em Teatro na URCA (Universidade Regional do Cariri), com o desejo de "ser alguém na vida" através da arte e compartilhar essa paixão com outras pessoas.

Em minha família, a arte é muito presente. Muitos dos meus primos e primas começaram a tocar instrumentos musicais desde cedo. Apesar de ter considerado seguir o mesmo caminho, não me identifiquei como músico, embora aprecie muito a música e os instrumentos musicais.

Este estudo investiga o Teatro Musical, suas características e história, utilizando como foco principal a peça "Condenada" (originalmente "Heathers"). A pesquisa busca compreender como a musicalidade é concebida e executada nesse gênero teatral, especialmente na montagem de "Condenada", explorando a integração do canto e dança pelos atores e atrizes como forma de expressão. Para alcançar esses objetivos, a metodologia adotada envolve uma pesquisa bibliográfica através do Estado da Arte, bem como entrevistas com Ariel, diretora da recente montagem de "Condenada" realizada pelos estudantes do Departamento de Teatro da URCA.

Durante a entrevista, Ariel destacou os desafios enfrentados pelo elenco na parte vocal, uma vez que quase nenhum dos integrantes tinha experiência prévia em canto: "Acredito que a parte vocal. Como quase todo o elenco não tinha experiência em canto, ou costume, acabou sendo o maior desafio para atingir as notas, seguir na melodia, entre outros aspectos musicais. Por sorte, Victor Alves, o diretor musical, contribuiu bastante com exercícios vocais nos ensaios e até mesmo alguns para que o elenco estudasse em casa."

¹ Estudante do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri - URCA

Ela também mencionou os recursos financeiros limitados que exigiram criatividade para arrecadação de fundos: “O recurso financeiro também não era alto, então realizamos um Sarau para divulgar o espetáculo e arrecadar fundos, assim como o ‘chapéu’ no fim dos espetáculos para quem quisesse contribuir.”

Sobre a escolha do elenco e a formação da equipe técnica, Ariel explicou:

“Eu já tinha em mente algumas pessoas e seus respectivos papéis: Beatriz Lua como Verônica, Bruno Halley como JD e Tereza como Heather Chandler (escolha baseada nas habilidades teatrais e vocais). Para os demais, convidei colegas e amigos que tinham interesse em participar de musicais. No primeiro ensaio ministrei uma oficina de Viewpoints e Jogos de Improvisação para distribuir os papéis com mais firmeza, — como uma espécie de audição.

Já a equipe técnica, foram algumas pessoas que estavam escaladas no elenco, como a Beatriz que interpreta a Verônica; e Paloma Piancó que não pôde participar como elenco mas acabou entrando na contrarregragem. O Victor foi por indicação de Tereza, que interpreta a Heather Chandler, e Letícia Avante por ter sido nossa guia e ter nos ajudado na apresentação na Galeria do Cartes, — ela acabava nos ajudando durante os ensaios no local e acabou entrando na contrarregragem também.”

Os espetáculos de teatro musical no Cariri Cearense são descritos como uma expressão rica e vibrante da cultura local, combinando música, teatro e dança para criar experiências envolventes. As produções frequentemente abordam temas que exploram a história e as tradições da região, refletindo a vida e os costumes do povo cearense. Artistas da comunidade são frequentemente envolvidos, promovendo a valorização de talentos regionais e a inclusão cultural.

Ariel destacou a raridade de peças de teatro musical voltadas para a cultura pop na região, e sua determinação em mudar essa realidade: “Em nossa região não é comum peças de teatro musicais voltadas para cultura pop, — como *Wicked*, *Heathers*, *Mean Girls*, *Hadestown*, *Beetlejuice*, etc — oriundos do Off-Broadway, Broadway e West End. No Brasil, estes espetáculos acontecem com mais reconhecimento e recursos financeiros na região sudeste. Quando fazem turnê acabam indo no máximo para as capitais dos estados, e a região do Cariri não é atingida. Logo, por possuir uma sede insaciável deste tipo de espetáculo, penso: ‘é por que não eu fazê- los acontecer por aqui?’ Se não vêm até a mim, eu os realizo, e assim conseguimos recheiar um pouco mais de outras vertentes da cultura em nossa região.” Na entrevista, Ariel comentou sobre a complexidade temática de “*Condenada*” e seu impacto no público:

Condenada é uma peça extremamente pesada e sensível, ela aborda temas como bullying, suicídio, gordofobia e morte de forma cômica, ou seja, uma sátira. Quando o espectador assiste e acaba rindo das piadas, sente também uma pontada de culpa por estar rindo de algo tão sensível. Logo, acaba refletindo dos problemas que relatados em 1989, ainda são atuais em nossa sociedade. *Condenada* não tem a função de fazer apologia aos temas abordados, e sim criticá-los usando a ferramenta do humor.

Ela também detalhou as referências usadas na montagem: “*Sylvia Plath*, pela relação entre a depressão, o suicídio e a forma de como a sociedade reage a este fato, principalmente na cultura dos jovens. *Moby Dick*, pelo comportamento de sede de vingança do JD, assim como a desordem social e seu colapso ao longo do musical, — sendo retratada a sociedade da escola. Também implicitamente, JD e Verônica fazem uma breve releitura do casal de criminosos *Bonnie e Clyde*, mas numa perspectiva adolescente. Como *Condenada* é uma adaptação de *Heathers*, estas foram as principais referências que aparecem ao longo do espetáculo.”

Ariel explicou que, apesar de serem adaptações, a musicalidade em “*Condenada*” foi cuidadosamente

trabalhada para se adaptar ao contexto local: “Não, as músicas que utilizamos foram as versões das originais feitas pelo Rafael Oliveira. Há apenas uma música, ‘Blue reprise’ que ficou como ‘Briga de Espadão’ cantada pelos personagens Kurt, Ram e Valentão (+ esemble, — coro), que foi versionada por mim e Gabriel Farias, — ator que interpreta o Ram Sweeney. O processo desta versão foi até engraçado, estava no ônibus indo pro trabalho enquanto assistia o musical pela milésima vez, e me deparei com a cena que a música acontece. Logo, comecei a pensar como seria em português e as palavras foram surgindo até que a escrevi no meu celular mesmo e enviei para o Gabriel. Ele fez algumas alterações valiosas e a música acabou indo para a montagem final.”

Ela destacou a importância da música no teatro musical possuir um caráter narrativo, que contribui para a história: “O teatro musical é justamente a junção de teatro, música e dança. Logo, as músicas possuem uma essência diferente de canções de caráter lírico, sendo mais voltadas para acontecerem entre cenas, — ou até mesmo tendo a dramaturgia inteira cantada como acontece em Hamilton e Hadestown. O que faz a música do teatro musical ser diferente é a forma de sua composição, não só instrumental mas também de caráter narrativo, garantindo que a história seja contada de outra forma.”

A preparação do elenco foi um aspecto crucial mencionado por Ariel, destacando os métodos utilizados para a preparação vocal e atuação: “A preparação de elenco aconteceu nos primeiros meses de ensaio, antes das montagens de cena com a dramaturgia. Acontecendo depois dos aquecimentos vocais que permaneceram até o fim durante meia hora antes das montagens. Já os exercícios de interpretação e aquecimento corporal (resgatados dos Viewpoints) tinham o intuito de busca da personagem; mas os maiores apontamentos surgiram ao longo dos ensaios e montagem de cena. Um dos principais fatores é: ouvir as músicas. Por sorte já tínhamos as gravações de estúdio o que facilitou o nosso trabalho. Os próprios atores também trabalharam individualmente em casa, sendo este um ponto extremamente importante. Tínhamos o conhecimento que uma história precisava ser contada, emoções precisavam ser sentidas e expressadas durante as músicas, foi algo que se construiu gradativamente com bastante confiança, estudo e principalmente repetição.”

Sobre a criação das coreografias, Ariel explicou como elas foram desenvolvidas apesar da ausência de um coreógrafo profissional: “Condenada não possui muitas coreografias. Para as cenas cruciais como, — Prove do Melhor, Meu Filho Gay e Condenada reprise, eu me alimentava de referências de outras montagens de Heathers e no final a coreografia saía uma mistura dos pontos mais atrativos e que eram mais fáceis de aprender para ensinar, — pois não tivemos um coreógrafo em si, mas agradeço à Lauane Miranda que possui experiência em dança e nos ajudou durante o processo de aprender e ensinar os passos. Beatriz Lua e Gabriel Farias também colaboraram para este processo.”

Ariel destacou algumas das cenas mais marcantes da peça: “Acredito que Prove do Melhor por ser a versão da icônica Candy Store e Condenada por ser uma cena marcante pelo seu caráter um pouco explícito e cativante. Também Nosso Amor é Deus pela relação com a morte dos personagens”.

Ariel destacou a importância de persistir na realização de musicais, não apenas como um meio de entretenimento, mas como uma forma de preservar e celebrar a identidade cultural regional. A continuidade dessas produções depende do apoio financeiro e do reconhecimento institucional, elementos fundamentais para o florescimento do teatro musical no Cariri.

Portanto, esta pesquisa evidencia que, apesar dos desafios, há uma vasta capacidade de inovação e expressão artística no teatro musical do Cariri. Com o apoio adequado e a determinação dos artistas locais, é possível expandir e diversificar ainda mais a oferta cultural na região, enriquecendo a experiência do público

e inspirando futuras gerações.

REFERÊNCIAS

Ariel dos Santos Lemos. **Entrevista concedida a Pedro Saulo Cordeiro da Cruz.** Via WhatsApp, 13 de novembro de 2024.

Resumo:

Este resumo expandido compartilha um recorte da pesquisa realizada no componente curricular Processos de Encenação III, denominada "IMPRÓprio's", realizada no Curso de Teatro da URCA. A pesquisa consistiu em experimentações cênicas tendo como foco o trabalho com jogos de improvisação teatral. Como referências para a vivência e para esta publicação, empregamos conceitos e termos teóricos de Johnstone (2017), e artísticos da Cia. Barbixas. Apresento informações sobre a utilização da improvisação para ensaios e apresentações, descrevendo os formatos, destacando a participação do público e suas contribuições, entre outras particularidades e regras, que contribuíram para um espetáculo bem humorado e dinâmico. E consideramos também como o trabalho nos afetou e contribuiu em nossas vidas acadêmicas e para o ensino de Teatro.

Palavras-chave: Improvisação, Processo de Encenação, Jogos, Encenação.

Abstract:

This expanded summary shares a section of the research carried out within the curricular component Staging Processes III, called "IMPRÓprio's", carried out in the Theater Course at URCA. The research consisted of scenic experiments focused on working with theatrical improvisation games. As references for the experience and for this publication, we used concepts and theoretical terms from Johnstone (2017), and artistic terms from Cia Barbixas. I present information on the use of improvisation for rehearsals and performances, describing the formats, highlighting audience participation and their contributions, among other particularities and rules, which contributed to a humorous and dynamic show. We also consider how the work has affected us and contributed to our academic lives and to theater teaching.

Keywords: Improvisation,; Staging process,; Games,; Staging.

INTRODUÇÃO

Sou natural de Lavras da Mangabeira, interior do estado do Ceará. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri - URCA. E atualmente mestrando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN.

O Processo de Encenação denominado "IMPRÓprio's", que realizei no Curso de Licenciatura em Teatro da URCA, teve como foco o trabalho com jogos de improvisação teatral. Recorremos a termos e conceitos para as nossas investigações e ações em cena, trazendo referências teóricas como Johnstone (2017), e artísticas como a Cia. Barbixas de Humor.

Neste texto, apresento informações sobre a utilização da improvisação para ensaios e apresentações, descrevendo os formatos, suas regras e particularidades. Reúno memórias e comentários sobre como funciona o modelo de apresentação da encenação "IMPRÓprio's" que, com interação da plateia, buscamos tornar um espetáculo bem humorado e dinâmico. O público/torcida, a cada jogo, participa com sugestões dos temas,

1 Escritor, artista e pesquisador cearense, da cidade de Lavras da Mangabeira, Região do Cariri. Graduado pela Universidade Regional do Cariri - URCA em Licenciatura em Teatro. E-mail: th.nicollas@gmail.com

2 Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Graduado em Licenciatura em Teatro pela URCA. Ator e Diretor Teatral. Atua na linguagem do teatro desde 2002. Atualmente, produz nas áreas de ensino do teatro e encenação, com pesquisa teórico-prática em processos criativos, recepção e formação de professores.

que são o ponto de partida para a realização das cenas, improvisadas no calor do momento pelos atores, que chamamos de jogadores ou atletas. As cenas são a realização dos jogos de improvisação. Ao início de cada jogo, explicamos as regras. Essas especificações são os limites de como devem jogar e utilizar os temas dados pela torcida. Finalizo discorrendo sobre as ideias, referenciais e como o trabalho nos afetou e contribuiu em nossas vidas acadêmicas e para o ensino de Teatro.

MÉTODO: ENSAIOS/TREINOS

O grupo “IMPRÓprio’s”, entre idas e vindas ao longo do processo, foi formado por nove membros fixos, sendo seis jogadores, um apresentador e dois técnicos (um na sonoplastia e iluminação, o outro na projeção). Esse número foi o suficiente para o desenvolvimento e realização da encenação.

Os ensaios foram realizados em um período de aproximadamente três meses, com alguns sendo realizados de forma virtual, mas a grande maioria deles presencialmente, a fim de aprimorar as técnicas de improvisação e buscar entendê-las. Os ensaios, aos quais também chamamos de treinos, ganharam essa terminologia por ter esse formato de preparação, em que buscamos aperfeiçoar os jogos que levamos para as apresentações. Executar regularmente essas atividades, esse conjunto de exercícios praticados, teve como finalidade adquirir e aperfeiçoar habilidades de jogo. Graças a essas intensas e repetitivas práticas, pudemos ter um maior aproveitamento de nossas qualidades em cenas de improvisação.

Em nossos aquecimentos, diferente de outras preparações que buscam o foco no movimento corporal, em nosso processo, o primordial, de início, era aquecer a mente, buscando uma ativação mental que pudesse nos ajudar na criação, buscando ser mais criativos em cena. Mas claro, mesclando com um corpo sempre ativo e disposto a se movimentar e completar os aspectos da criação de cena, deixando-a expandida, chamativa e inventiva, à medida que o improviso vai acontecendo.

Todo esse entrosamento é necessário e aproveitado para a criação e fortalecimento do vínculo entre os membros do grupo, ressaltando que:

Há uma diferença entre a Impro e outras formas de espetáculo. Uma das principais ideias do Theatresports é que os seus companheiros estão sempre presentes para apoiá-lo (no palco e nos bastidores) (Johnstone, 2017, p. 30).

O Theatresports ou Teatro-Esporte, é um formato teatral de improvisação e apresentação, desenvolvido por Keith Johnstone³, no qual realizamos esses jogos de improviso para a cena do espetáculo. É bem mais comum a execução de jogos de improvisação nos ensaios e em momentos de criação anterior às apresentações, como para a criação de uma dramaturgia, por exemplo. “Nem toda improvisação é Theatresports. ‘Improvisação’ é a habilidade usada no formato de espetáculo do ‘Theatresports’” (Johnstone, 2017, p. 14).

Como referência artística, a Cia. Barbixas de Humor⁴ traz de forma muito bem humorada, vários

3 “Keith Johnstone nasceu em 1933, em Devon, Inglaterra, [...] se mudou para Calgary, Alberta, no Canadá nos anos 70. Keith inventou o Sistema Impro e espetáculos de improvisação como Gorilla Theatre™, Maestro Impro™, Life Game e Theatresports™” (Johnstone, 2017, p. 9). Faleceu em 11 de março de 2023, aos 90 anos (Faculty of Arts Staff, 2023).

4 De acordo com o site da Cia. Barbixas De Humor (2024), a companhia nasceu em 2004, fruto da parceria entre Anderson Bizzocchi, Daniel Nascimento e Elidio Sanna. O grupo improvisa no palco, escreve textos cômicos, dirigem vídeos originais e eventualmente produzem programas de televisão como Quinta Categoria (MTV), É Tudo Improviso (Band) e Tomara Que Caia (Globo).

jogos de improvisações para as apresentações e disputas de improviso, no estilo que nós praticamos no “IMPRÓprio’s”. Pudemos apreciar o conteúdo desse grupo via Youtube, onde eles postam seus vídeos, sendo inspirações para as nossas cenas. Ver esses conteúdos antes fez parte dessa nossa preparação, não a fim de imitá-los, mas para poder ver na prática a realização desse formato, buscando entender as melhores formas de realizar as improvisações, perceber como o público reage, entre outras variáveis.

“Absurdo” foi certamente uma das palavras mais faladas e exigidas nos treinos dos IMPRÓprio’s. Mas não estou me referindo ao gênero Teatro do Absurdo, onde Patrice Pavis comenta como algo fruto da guerra e pós-guerra, em obras que se estendem das décadas de 40 a 60. E esses escritores traziam modelos de obras desiludidas, “de um mundo destruído e dilacerado por conflitos e ideologias” (Pavis, 1996, p. 1). Mas sim do absurdo que está no próprio significado da palavra, e levá-lo para a cena, em que “no teatro, falar-se-á de elementos absurdos quando não se conseguir recolocá-los em seu contexto dramaturgico, cênico, ideológico” (Pavis, 1996, p. 1). E, segundo o autor, encontramos no Teatro essas formas de absurdo bem antes da época do Teatro do Absurdo dos anos cinquenta, deparamo-nos com exemplos desse estilo na farsa medieval, na Commedia dell’arte, que foram estéticas teatrais de referência para o nosso processo.

Esses elementos do absurdo geram a sensação de algo sem sentido, ou sem lógica, que não pode ser explicado pela razão, mas que em nossas cenas procuramos fazer ligação entre um absurdo e outro, tentando trazer lógica na falta dela, surgindo assim algo inesperado e bem humorado.

DISCUSSÃO E RESULTADOS

O resultado foram as nossas apresentações. Pudemos perceber na prática as ousadias que Johnstone (2017) comenta ao nos colocar na posição de jogadores improvisadores, pois “você está se arriscando em busca de um milagre e não tentando ter sucesso o tempo todo. Não faça seu melhor. Faça as pessoas ficarem “bem na fita” e daí, você ficará “bem na fita”. Erre e permaneça feliz” (Johnstone, 2017, p. 9).

O nosso processo “IMPRÓprio’s”, ia um pouco além de apenas fazer as cenas de improviso em cena, promovemos uma competição. Os seis atores/atletas, que estavam na função de jogadores, eram divididos em dois times de três, com identificação visual que os separava por cores, para uma fácil assimilação dos grupos. Mas, isso era uma grande brincadeira, uma competição saudável, onde o mais importante não era ganhar e sim divertir quem nos apreciava.

Em nossas apresentações a participação do público foi fundamental e exemplar, pois ele tem duas funções importantes para o funcionamento do espetáculo. Antes de iniciar cada jogo, é solicitado a indicação de um tema à plateia, esse tema é usado como ponto de partida para o jogo em questão. Após o jogo, o público se torna a nossa torcida, votando na melhor equipe, fazendo assim atualizar o placar dos times.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa jornada que nos levou a duas apresentações que fizemos na universidade, gerou-nos momentos ímpares e prazerosos, nos quais aprendemos as vantagens que a improvisação pode nos proporcionar, na agilidade de pensamentos, e nos tornando mais criativos à medida que intensificamos os nossos treinos e evolução, estando preparados para as adversidades que podem surgir em cena, como os temas sugeridos pela torcida.

Esta pesquisa nos fez perceber que essa linguagem pode ter seu espaço e é encontrada em plataformas

virtuais, nos programas de televisão, nos espetáculos de *stand up*, dentre outros. Essas memórias e registros comentados, podem gerar interesse sobre a utilização desses formatos de desenvolvimento e apresentação. É satisfatório e gratificante ver a dedicação de todos os envolvidos que se entregaram para uma fluente realização do projeto “IMPRÓprio’s”.

REFERÊNCIAS

BARBIXAS - CIA. DE HUMOR. Quem somos. 2024. Disponível em: <<https://barbixas.com.br/#quem-somos>>. Acesso em: 6 nov. 2024.

CANAL Barbixas. YouTube, 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@ciabarbixas>>. Acesso em: 26, mar. 2024.

FACULTY OF ARTS STAFF. In Memoriam: Keith Johnstone, Faculty of Arts. University of Calgary. Calgary, 2023. Disponível em: <<https://ucalgary.ca/news/memoriam-keith-johnstone-faculty-arts>>. Acesso em: 6 nov. 2024.

JOHNSTONE, Keith. Guia para o Theatre Sports. Tradução: Cinara Diniz. Canada: International Theatreports™ Institute (ITI), 2017.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. 3. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2017.

JOGOS E PEDAGOGIAS DO TEATRO NA CENA E NA SALA DE AULA: ALGUNS APONTAMENTOS JUEGOS Y PEDAGOGÍAS DEL TEATRO EN LA ESCENA Y EN EL AULA: ALGUNAS NOTAS

Sávio Farias¹

Maria Luiza Kerst²

Resumo:

Este trabalho abordou a importância dos Jogos dramáticos e teatrais nas Pedagogias do Teatro, tanto na perspectiva dos espaços cênicos quanto das salas de aula. Os objetivos foram investigar, analisar e refletir acerca de quais maneiras os jogos podem contribuir significativamente para a prática teatral de artistas-docentes em formação, proporcionando-lhes experiências criativas, espontâneas e significativas para o desenvolvimento de ações artístico-pedagógicas. Para tanto, ponderamos os estudos práticos e teóricos desenvolvidos no âmbito do componente curricular Pedagogias do Teatro I, que é ofertado para o primeiro semestre da Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA). Diferentes abordagens de trabalho com os jogos foram apresentadas e experimentadas com vistas à ampliação do repertório corporal e vocal das discentes, o que, em nossa compreensão, gerou estímulos e possibilidades variadas para o empreendimento de ações artísticas e docentes.

Palavras-chave: Pedagogias do Teatro, Jogos teatrais, Artista-docente

Resumen:

Este trabajo abordó la importancia de los juegos dramáticos y teatrales en las Pedagogías del Teatro, tanto desde la perspectiva de los espacios escénicos como en las aulas. Los objetivos fueron investigar, analizar y reflexionar sobre las formas en que los juegos pueden contribuir significativamente a la práctica teatral de artistas-docentes en formación, proporcionándoles experiencias creativas, espontáneas y significativas para el desarrollo de acciones artístico-pedagógicas. Para ello, consideramos los estudios prácticos y teóricos desarrollados en el marco del componente curricular Pedagogías del Teatro I, que se ofrece en el primer semestre de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Regional del Cariri (URCA). Se presentaron y experimentaron diferentes enfoques de trabajo con los juegos, con el objetivo de ampliar el repertorio corporal y vocal de las estudiantes, lo que, según nuestra comprensión, generó estímulos y diversas posibilidades para la realización de acciones artísticas y docentes.

Palabras clave: Pedagogías del Teatro, Juegos teatrales, Artista-docente

JOGOS, CENA E SALA DE AULA: ALGUNS APONTAMENTOS

Este trabalho considerou a importância dos Jogos dramáticos e teatrais nas Pedagogias do Teatro, com perspectiva voltada para os espaços cênicos (palco, rua, espaços alternativos) e para as salas de aula (formais e não-formais). Os objetivos da nossa investigação foram a análise e a reflexão acerca das maneiras pelas quais esses jogos podem contribuir significativamente para a prática teatral de artistas-docentes em formação.

1 Artista da cena, professor e pesquisador. Professor do Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA). Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA). E-mail: savio.farias@urca.br

2 Psicóloga Esp. em Artes Visuais, Artista da Dança e licencianda em Teatro pela Universidade Regional do Cariri (URCA). E-mail: maria.luiza.kerst@urca.br

Para tanto, nós ponderamos os estudos práticos e teóricos desenvolvidos no âmbito do componente curricular Pedagogias do Teatro I, que é ofertado para o primeiro semestre da Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA) e que inaugura de modo efetivo o envolvimento da turma com o campo do Teatro-Educação. Diferentes abordagens de trabalho com os jogos foram apresentadas e experimentadas com vistas à ampliação do repertório corporal e vocal das discentes, considerando os aspectos da ludicidade, da percepção de si, do estado de presença e prontidão, além da relação com as outras pessoas e com o espaço.

No tocante aos estudos teóricos, discutimos inicialmente as relações entre ludicidade e cultura observando o jogo como elemento mediador das nossas relações socioculturais, além da sua qualidade imaterial ou mesmo espiritual (Huizinga, 2005). Em seguida - na medida em que praticamos os exercícios corporais e os jogos teatrais - pudemos aprofundar, à luz de Peter Slade (1978) e de Viola Spolin (1992; 2017), o nosso entendimento tanto sobre o papel do jogo no desenvolvimento da criança por meio de fábulas e projeções, quanto sobre a espontaneidade como elemento primordial no trabalho com os jogos teatrais, levando em consideração aspectos como a expressão de grupo e a plateia, dentre outros.

Nas discussões, tratamos ainda da importância dos jogos não somente no campo da atuação cênica (de atrizes e atores), mas também na atuação docente. Pois, a/o artista-docente se faz e se refaz na relação contínua com as/os estudantes com os quais lida em suas práticas pedagógicas. Nesse sentido, Ingrid Koudela (1990) apresenta uma abordagem relevante sobre a relação entre o Teatro e a Educação e destaca como os jogos teatrais podem ser aplicados no ambiente educacional para promover o engajamento, a expressão e o aprendizado das/dos/des alunas/alunos/alunes. Acreditamos que isso, por consequência, amplia as possibilidades do fazer docente. Assim, chegamos ao entendimento de que os jogos teatrais são atividades específicas, muitas vezes criadas ou adaptadas por artistas em seus processos criativos, professores, pedagogos teatrais, que exploram diferentes aspectos do fazer teatral (Viana, 2022).

No desejo de expandir futuramente esse trabalho em um formato de artigo e como forma de ampliar a discussão aqui proposta, temos nos aproximados das ideias de André Magela (2022) quando observa, na relação vida-teatro, uma “cognição teatral” que pode potencializar o planejamento e desempenho docente em aulas de teatro. O caráter cognitivo do jogo no desenvolvimento das pessoas envolvidas em atividades teatrais (artistas, docentes, estudantes) nos pareceu nítido em nossas vivências no componente Pedagogias do Teatro I. Ademais, os princípios apontados por Isabel Marques (2015), como a necessidade de estudantes/público para que haja aula/teatro e a hibridização das funções de artista e de docente em artista-docente são elementos que também aproximamos à nossa experiência, ao nosso trabalho.

Por fim, na nossa compreensão, o conjunto de experiências em sala de aula gerou estímulos e possibilidades variadas para o empreendimento de ações artísticas e docentes, estimulando as estudantes no que toca aos estudos dos semestres vindouros, bem como no interesse e engajamento em projetos extraclasse (iniciação científica e extensão, por exemplo). Percebemos que os jogos vivenciados nos encontros puderam proporcionar experiências criativas, espontâneas e relevantes para as estudantes no que se refere ao desenvolvimento de ações artístico-pedagógicas em contextos variados.

REFERÊNCIAS

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KOUDELA, Ingrid D. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MAGELA, A. L. L. Theater cognition and Education. **Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas**, 9(2), 27–43, 2022 Disponível em: <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v10n1a2022-03>

MARQUES, I. O artista/docente: ou o que a arte pode aprender com a educação (3). **ouvirOUver**, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 230–239, 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32049>

SLADE, Peter. **Jogo dramático infantil**. São Paulo: Summus, 1978.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Tradução: Ingrid Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva, 1992.

----- . **Jogos teatrais na sala de aula** (um manual para o professor). São Paulo: Perspectiva, 2017.

VIANA, Ana Paula. **Pedagogias do Teatro**: Contribuições de Viola Spolin, Ingrid Koudela e Peter Slade. São Paulo: X, 2022.

ARTIGOS

CIDAD-
NÜVENS

MAG MAGRELA E NINA PANDOLFO: O GRAFITE COMO EXPRESSÃO DO EMPODERAMENTO FEMININO

Adriana Santana da Silva¹

Roberta Coitinho²

Ricardo Henrique Ayres Alves³

RESUMO

Este artigo analisa obras de Mag Magrela e Nina Pandolfo, artistas renomadas no âmbito do grafite nacional, a partir de uma perspectiva de gênero. O grafite, arte urbana em ascensão, espelha as vozes de comunidades urbanas ao redor do mundo. Apesar do crescimento do movimento, a presença feminina ainda é desproporcionalmente baixa, enfrentando desafios ligados à marginalização e ao sexismo (LOPES, 2018). As trajetórias das artistas são diferentes, mas a análise de seus trabalhos revela proximidades que demonstram como a arte urbana pode promover a inclusão, a valorização da diversidade e o fortalecimento das mulheres na sociedade. Ao examinar a participação de Magrela e Pandolfo no grafite, busca-se reconhecer o potencial transformador desta arte à luz do empoderamento feminino.

Palavras-chave: Mag Magrela, Nina Pandolfo, grafite, empoderamento feminino.

MAG MAGRELA AND NINA PANDOLFO: GRAFFITI AS AN EXPRESSION OF FEMALE EMPOWERMENT

ABSTRACT

This article analyzes the works of Mag Magrela and Nina Pandolfo, renowned artists in the field of national graffiti, from a gender perspective. Graffiti, a rising urban art, mirrors the voices of urban communities around the world. Despite the growth of the movement, the female presence is still disproportionately low, facing challenges linked to marginalization and sexism (LOPES, 2018). The artists' trajectories are different, but the analysis of their work reveals similarities that demonstrate how urban art can promote inclusion, the appreciation of diversity and the strengthening of women in society. By examining Magrela and Pandolfo's participation in graffiti, we seek to recognize the transformative potential of this art in the light of female empowerment.

Keywords: Mag Magrela, Nina Pandolfo, graffiti, female empowerment.

1 Pedagoga, com Licenciatura em Letras/Inglês pela Unisantos. Especialista em Artes pela UFPEL. Pós-graduada em Psicopedagogia e Direito Educacional pela Unifran. Está finalizando a Pós-graduação em Arteterapia pela Censupep e atualmente cursando a Pós Graduação em Altas Habilidades/Superdotação pela UNESP. E-mail: drysantanasilva@gmail.com.

2 Bacharela em Fisioterapia pelo Centro Universitário Metodista - IPA. Especialização em Artes pela Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Possui especialização em Musicoterapia pela Faculdade Regional de Ciências e Filosofia de Candeia - FAC-BA, atuando na área de doenças mentais e saúde do idoso. Especialização em Fisioterapia Respiratória pela FAVENI. Especialização em Educação Musical pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS. Dedicar-se à integração entre as artes e a saúde para promover novas possibilidades terapêuticas e proporcionar experiências personalizadas para grupos e indivíduos. E-mail: robertacoitinho26@gmail.com.

3 Doutor e mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte (PPGAV/UFRGS), e Bacharel em Artes Visuais (FURG). É professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), historiador da arte e artista visual. É autor do livro Miasmas e metáforas da aids nas Artes Visuais (Ed. da FURG, 2021). E-mail: ricardohaa@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende analisar as obras e perspectivas das artistas grafiteiras Mag Magrela e Nina Pandolfo, que têm se destacado pela sua atuação neste segmento artístico, enfrentando e superando barreiras de gênero. A metodologia a ser abordada será qualitativa, analisando as representações visuais em seus trabalhos a partir da sua inserção no espaço urbano, onde se desenvolvem atividades artísticas transgressoras predominantemente masculinas.

Assim, a presente pesquisa apresenta procedimentos de cunho bibliográfico, pois foram analisados materiais como livros, documentários e entrevistas sobre as artistas e, ao mesmo tempo, emprega como método a análise das imagens para compreender os discursos apresentados nas obras das artistas. A combinação das habilidades e experiências das autoras do presente artigo, como musicoterapeuta e arteterapeuta, traz um olhar enriquecedor para a pesquisa sobre mulheres no grafite. Tanto a musicoterapia quanto a arteterapia têm sido amplamente reconhecidas como poderosas formas de expressão e transformação pessoal para mulheres, desempenhando papéis significativos na promoção do bem-estar emocional, da autoestima e da resiliência em diferentes contextos terapêuticos (GOMES *et al.*, 2023).

Ao explorar a participação e a representatividade das mulheres no mundo do grafite, busca-se também reconhecer e destacar o potencial transformador dessa forma de arte como uma ferramenta de empoderamento feminino. A relevância acadêmica deste estudo reside na compreensão da importância da inclusão das vozes femininas no universo do grafite, proporcionando *insights* importantes sobre as lutas, os desafios e os triunfos das mulheres nesse meio, enriquecendo o debate acadêmico e cultural.

O papel da mulher na arte

Historicamente, o cenário do grafite brasileiro foi um espaço majoritariamente masculino, refletindo uma tendência global da cultura de rua. Nas últimas décadas, as artistas mulheres têm ganhado destaque e vêm reafirmando suas presenças - que sempre existiram no meio artístico -, mas que durante muito tempo foram omitidas ou distorcidas mediante estruturas sociais que limitaram a visibilidade das mulheres nas artes.

O ensaio "Por que não houve grandes mulheres artistas?", escrito por Linda Nochlin (2016) há mais de 50 anos, questiona as estruturas sociais que limitavam as oportunidades das mulheres no meio artístico. A pergunta do título é respondida pela análise de que foi o meio social e não a falta de talento que não permitiu a existência de grandes mulheres artistas. Nochlin destaca em sua teoria a construção mitológica do 'artista gênio', um ser com talento inato, precoce e dotado de autenticidade e criações inéditas, sempre um homem. A reflexão proposta sobre essa ideia de genialidade artística é que ela desconsidera as relações sociais e estruturas patriarcais que possibilitaram que esses "grandes artistas" conseguissem reconhecimento, relegando a mulher a uma falsa condição de falta de talento ou aptidão artística.

Existiram muitas artistas mulheres em diferentes períodos históricos. As violações e proibições que elas sofreram, como a proibição de se matricularem nas academias e a obrigação social de se dedicar exclusivamente aos cuidados domésticos e familiares, mantêm muitos nomes ainda não revelados ou conhecidos do público, assim como impediram seu desenvolvimento pleno. No entanto, algumas artistas marcaram suas obras de maneiras inusitadas: Clara Peeters (LES, 2017) incluiu pequenos autorretratos nos reflexos dos objetos que compunham suas naturezas-mortas, e Plautilla Nelli (NELSON, 2008), reconhecida como a única mulher a pintar uma Última Ceia no contexto do renascimento, inserindo acima da sua

assinatura a inscrição em latim “Orate pro pictora” (“Orai pela pintora”). Esses são apenas dois exemplos de artistas negligenciadas pela narrativa histórica, mas que perpetuaram aspectos de suas existências nas obras que produziram.

A história da arte vem sendo repensada e reavaliada em diferentes aspectos para incluir e reconhecer inúmeros trabalhos de muitas grandes artistas mulheres que existiram ao longo do tempo. Mag Magrela e Nina Pandolfo são duas artistas do meio urbano brasileiro, mulheres cisgêneras e brancas, que atuam a partir da capital paulista, conhecidas por suas contribuições para a visibilidade da arte de rua no cenário nacional. Um longo período separa mulheres artistas do passado e do presente. No entanto, talvez possamos pensar que a força e a resistência feminina de outros tempos tenham contribuído para podermos reconhecer a potência de trabalhos artísticos de mulheres do tempo presente.

Gayle Rubin (2017), ao definir o sistema de sexo/gênero identifica nesse conceito a percepção de que aspectos generificados estão atrelados diretamente à noção de sexo, e que nesse sentido, a estrutura da sociedade coloca as mulheres, e aqueles com características ditas femininas, como inferiores ao masculino. É a partir do seu entendimento estrutural das questões de sexo e gênero na sociedade ocidental que entendemos a continuidade da invisibilidade das mulheres na história da arte e o momento contemporâneo, onde as mulheres do presente conseguem pautar sua realidade, e as do passado tem sido revisitadas.

É o caso de Nelli, pintora autodidata renascentista e freira num convento em Florença, que efetua talvez uma reivindicação feminista pioneira no mundo da arte com sua inscrição em latim, em um contexto predominantemente masculino: “orem pela pintora.” Alguns séculos depois, Mag Magrela também fará uso da inscrição “Presente” em uma de suas obras, manifestando uma posição contra a invisibilidade das violências sofridas por mulheres em tentativas recorrentes de apagamento histórico. E, se Peeters se camuflava em suas naturezas-mortas como uma forma de ser vista de forma indireta, Nina Pandolfo propõe uma leitura onírica de diferentes aspectos das relações humanas através do olhar direto do espectador para suas obras. Os tempos mudaram, algumas conquistas foram feitas, mas algumas lutas permanecem.

Mag Magrela

Mag Magrela nasceu na cidade de São Paulo em 1985. É uma artista no mundo do grafite, cuja jornada criativa e compromisso com o empoderamento feminino têm deixado uma marca indelével na cena artística urbana. Seu nome é sinônimo de expressão autêntica e questionamento social por meio de sua arte provocativa. A trajetória de Mag Magrela também é marcada pela exploração de autoconhecimento, comunidade e da capacidade transformadora da arte (MAGRELA, 2023).

Desde o início de sua carreira Magrela demonstrou uma notável dedicação à sua forma de expressão artística. Sua jornada começou com uma crise existencial em sua juventude, aos 23 anos, quando estava em busca de um propósito significativo em sua vida. Foi nesse momento de incerteza que ela redescobriu sua paixão pelo desenho e, posteriormente, pelo grafite (MAGRELA, 2017). Na busca por sentido e autenticidade, aprimorou suas habilidades em oficinas artísticas e encontrou uma comunidade de mentes criativas que compartilhavam sua paixão.

As obras de Mag Magrela são conhecidas por retratarem mulheres em situações de vulnerabilidade, frequentemente explorando temas ligados ao feminismo e às experiências das mulheres na sociedade contemporânea. Sua arte oferece uma voz poderosa que desafia as normas e os estereótipos de gênero. Ela utiliza seu talento para dar vida a narrativas visuais que abordam questões profundas e muitas vezes

negligenciadas, fornecendo uma plataforma para discussões importantes sobre igualdade de gênero e empoderamento (MAGRELA, 2023).

Além disso, Mag Magrela encontra inspiração em sua cidade natal, São Paulo, um ambiente muitas vezes descrito por ela como “seco de sentimentos”. Para a artista, a cidade é uma fonte constante de desafios e influências, que moldam sua arte de maneira única. Seu trabalho não se limita a decorar muros; ao contrário, busca questionar a cidade, seu modo de vida e as complexidades da existência urbana (MAGRELA, 2013).

A obra “Eu resisto” (fig. 1) é um mural criado pela artista em 2020, situado na Avenida Brigadeiro Luís Antônio, número 54, no centro histórico de São Paulo. Esta criação é um componente destacado do projeto #TarsilaInspira, uma instigante iniciativa que convida artistas mulheres a reinterpretar a rica herança artística da renomada pintora modernista brasileira Tarsila do Amaral. Realizada por meio do projeto MAR (Museu de Arte de Rua), a obra se estende ao longo da fachada lateral do edifício, em uma dimensão impressionante de 96 x 15 metros quadrados, transcendendo os limites convencionais da expressão artística urbana (MAR360, 2023).

Figura 1: “Eu resisto”, Mag Magrela, São Paulo, 2020



Fonte: <https://www.instagram.com/magmagrela/> Acesso em: 11 jul. 2023.

O mural apresenta um ser feminino em cima de uma superfície de cimento em processo de deterioração. Conforme indicado pela própria artista, essa superfície simboliza as ideias e as normas sem sentido que prejudicam as pessoas e que precisam ser desfeitas. A personagem adota uma postura expressiva, utilizando as mãos de maneira a simbolizar a genitália feminina, numa clara alusão ao mudra Yoni⁴. Para a artista, essa representação vai além da mera capacidade de gerar seres humanos, abrangendo também o poder que as mulheres detêm para conceber e dar vida a projetos e ideias (SESCPQDOMPEDRO, 2020).

A palavra “presente” inscrita no peito, acima dos seios, simboliza a importância de viver o momento e presta uma significativa homenagem à ativista Marielle Franco. Segundo a artista, essa homenagem reflete um compromisso com a luta pelos direitos das mulheres e a resistência contra as injustiças (SESCPQDOMPEDRO, 2020). Essa demonstração de apreço mostra o papel importante que a arte pode desempenhar na conscientização social.

A estética singular desta obra também nos desafia a pensar sobre estereótipos e ressalta a relevância do empoderamento feminino ao ocupar espaços que antes eram predominantemente masculinos. Segundo a artista, quando mulheres retratam outras mulheres, destacam geralmente a humanidade, evitando a padronização do corpo, e optam por retratar o corpo feminino em sua pluralidade (SESCPQDOMPEDRO, 2020). O grafite de Mag Magrela pode ser interpretado como um poderoso grito de liberdade, uma declaração enérgica de que as mulheres têm o direito legítimo de ocupar e transformar os espaços urbanos, reconfigurando assim as narrativas tradicionais da arte de rua (MAGRELA, 2023).

A obra "Axexê" (fig. 2), foi realizada no ano de 2014 no MAAU (Museu Aberto de Arte Urbana) que está localizado nas pilastras do metrô na Avenida Cruzeiro do Sul em São Paulo (MAGRELA, 2021). Segundo a artista, a obra revela-se como um poderoso veículo de expressão que evoca temas intrincados e profundos relacionados ao renascimento, morte, caminho e escolha.

Figura 2: "Axexê", Mag Magrela, MAAU, Avenida Cruzeiro do Sul, São Paulo, 2014.



Fonte: <http://magcrua.blogspot.com/> Acesso em: 11 jul. 2023.

A temática de renascimento e morte na obra pode ser interpretada como uma representação simbólica das transformações que as mulheres experimentam ao longo de suas vidas. O buraco no peito de uma das mulheres pode ser visto como uma metáfora da vulnerabilidade, da dor emocional ou das cicatrizes que as mulheres podem carregar. Ao mesmo tempo, o caminho desenhado dentro desse buraco pode representar a jornada de autodescoberta e cura. Essa representação sugere que, mesmo nas situações mais difíceis, as mulheres têm a capacidade de renascer, crescer e se curar.

A presença do caminho na obra pode ser interpretada como uma alusão ao poder de escolha e autodeterminação das mulheres. Ele pode representar a importância de traçar seu próprio caminho na vida, fazendo escolhas significativas para elas. Isso se relaciona diretamente com o empoderamento feminino, pois destaca a ideia de que as mulheres têm o direito e a capacidade de tomar decisões que afetam suas vidas e seus destinos.

A representação de duas mulheres encostando as cabeças uma na outra pode ser vista como um símbolo de acolhimento e sororidade entre as mulheres. Essa conexão sugere a importância das mulheres se apoiarem umas às outras em suas jornadas de autodescoberta, superação de desafios e busca por empoderamento. A obra pode ser vista como um lembrete de que o fortalecimento das mulheres frequentemente ocorre quando elas se unem e compartilham experiências.

Ao analisar as obras da artista Mag Magrela, percebemos que ela opta por retratar mulheres em

perspectivas complexas e elaboradas, pois não se limita a capturar apenas a forma física, mas também busca transmitir a complexidade emocional da experiência feminina explorando a nudez como uma afirmação genuína feita por mulheres. Utilizando sua habilidade artística, ela constrói uma narrativa visual que ressoa com a jornada feminina, desde suas vulnerabilidades até sua resiliência e força.

Nina Pandolfo

Nina Pandolfo é natural de Tupã, no interior de São Paulo, mas paulistana desde sempre. Ela se intitula artista – não somente artista plástica ou grafiteira – pois gosta de transitar por todas as artes. Quando era criança, se encantava com livrinhos de desenhos aquareláveis, ou com as imagens sorridentes que a irmã mais velha desenhava em seus cadernos de poemas. A vontade e o prazer em desenhar e pintar são lembranças de uma trajetória que tem início na infância, em diferentes experimentações artísticas. Caçula de 5 irmãs, sempre traz em seus relatos a relevância do universo feminino decorrente das experiências diversas no núcleo familiar. Na adolescência, começou a fazer teatro de rua e passou a ver o cenário urbano de uma forma diferente: se a rua era usada como um suporte para o teatro, por que não ser usada como um suporte para pintar também?

A década de 90 foi fundamental para consolidar o grafite como uma forma de arte legítima. O grafite começou a se espalhar por toda a cidade de São Paulo, e muitos artistas foram influenciados pela estética do hip hop e do rap, incorporando elementos do estilo na arte de rua; diferentes espaços públicos eram escolhidos para serem grafitados (muros, viadutos, trens, túneis) o que ajudou a democratizar a arte e tornar o grafite uma parte integrante do cenário urbano da cidade. Para Gitahy (1999, p.74), o grafite:

[...] dialoga com a cidade, na busca não da permanência [...], mas de expansão, da arte que exercita a comunicação e faz propostas ao meio, de forma interativa. As cidades não são só o suporte, mas os tons das tintas e os movimentos todos do surpreendente imaginário humano.

A busca por diferentes superfícies, por suportes diversos, por uma constante renovação em relação a descobertas de técnicas, materiais e tintas foi o que levou Nina Pandolfo a conhecer o grafite e querer aprender cada vez mais sobre ele. Ao cursar o colegial técnico em Comunicação Visual, o grafite passa a fazer parte da sua rotina, num cenário onde a presença masculina era a maioria, e a ascensão do grafite emergia frente à urgência de produções que expressassem diferentes opressões e mazelas sociais. Suas meninas meigas, de olhos grandes e delicados, e os diferentes elementos femininos de suas obras, não encontraram espaço e reconhecimento a princípio:

Comecei a grafitar no meio de um bando de homens, e daí começou a vir sutilmente comentários assim, porque eu não entrei no grafite do universo hip hop, não vim do universo hip hop onde a maior parte dos grafiteiros estava pintando b-boys, letras word style (que são as letras com flechas, que uma entra na outra). Eu tinha este trabalho muito feminino, muito menina, muito bichinho, borboletinha, rosinha e alguns meninos falavam assim: vai pintar escolinha, o que você faz não é grafite (...) (SÉRIE CADA VOZ, 2020).

Seus trabalhos ficam divididos entre as ruas e as telas, e em 1999 Nina participou de sua primeira exposição de arte: a coletiva “Um minuto de silêncio”, realizada na Funarte, em São Paulo. Depois disso, seu sucesso viajou pelo mundo, passando por países como Alemanha, Japão, Estados Unidos, Inglaterra, entre

outros.

Em 2008, houve um episódio emblemático envolvendo a remoção de um painel de 680m² no viaduto Jaceguai, na região central de São Paulo, por orientações da lei Cidade Limpa. O antigo mural havia sido feito em 2002 pelos grafiteiros Otávio e Gustavo Pandolfo (Os Gêmeos), Nina Pandolfo, Nunca, Herbet e Vitche. A ação gerou discussões sobre a preservação da arte de rua e a necessidade de encontrar um equilíbrio entre a expressão artística e a gestão do espaço público. Após grande repercussão, a Prefeitura de São Paulo autorizou uma nova pintura, mas foi a Associação Comercial de São Paulo que patrocinou a obra. No novo mural participaram os quatro primeiros artistas mencionados e foram convidados outros dois: Zefix e Finok. O documentário “Cidade Cinza”, oferece uma visão plural da concepção de arte urbana, envolvendo diferentes ações e opiniões sobre esse episódio notório na cidade de São Paulo. Nina Pandolfo relata:

Eu acho que você estando na rua, você tem um poder bem grande de poder falar com todas as pessoas independente da classe social, independente da vida cultural que essa pessoa tenha, ou não. Você pode falar tanto coisas positivas quanto coisas negativas. Eu acho que é uma arma muito forte, porque ela trabalha com imagem, e a imagem é uma linguagem direta; você não tem que parar para escutar, você vê, viu ... já entrou na sua mente e inconscientemente a mensagem vai entrar, tipo mensagem subliminar. Acho que é muito forte a mensagem na rua (CIDADE CINZA, 2013).

Nina sempre enfatiza que “[...] o artista se coloca em suas obras”, e ela ressalta que os olhos grandes, as cabeças proporcionalmente destacadas, e outros detalhes como “morder o canto do lábio” são características suas, reveladas em diferentes trabalhos na sua trajetória profissional. Os principais elementos visuais de seus grafites são figuras de meninas com grandes olhos expressivos, numa dualidade entre inocência e sensualidade. No trabalho conjunto do polêmico painel repintado (fig.3), os olhos realçados convidam o espectador a notar os detalhes, os espelhamentos, as nuances diversas que se entrelaçam com diferentes elementos imagéticos que representam a natureza em delicadas *performances* com passarinhos, borboletas, flores, árvores que se renovam, num ciclo constante de emergir da terra e demonstrar conexões. A mãe Terra pulsa em elementos femininos que instigam a pensar na fertilidade, na renovação e na presença atemporal, com tramas de fios que sugerem que tudo está ligado. As imagens estão inseridas em um contexto fantástico com múltiplas possibilidades de preenchimento dos desenhos, feitos em parceria. Nesse cenário, a obra propõe uma experiência visual, com percepções individuais, incluindo o olhar da figura central que funciona como um espelho para a própria obra, ou como as percepções da própria artista diante da proposta artística, ou como um deleite visual para o espectador, confirmando o que diz Giovannetti (2011, p.86):

[...] o modo como lemos o grafite é influenciado pelo contexto social e histórico de cada um de nós e pelo aprendizado após anos e anos de contato cotidiano com o próprio fenômeno.

Fig. 3: Obra sem título, Nina Pandolfo, Viaduto Jaceguai 1212, República, São Paulo, 2008.



Fonte: <https://www.ninapandolfo.com.br/> Acesso em: 02 set. 2023.

A trajetória profissional de Nina Pandolfo é um reflexo dos percalços e desafios enfrentados por diversas artistas mulheres em busca de visibilidade e valorização. Desta forma, o estilo lúdico e onírico em suas obras pode trazer indagações plausíveis acerca do empoderamento.

“Empoderamento” refere-se ao processo ou resultado de dar poder, autoridade ou capacitação a indivíduos e grupos, especialmente em contextos de promoção de igualdade de gênero, participação cidadã e reconhecimento de direitos. O conceito de poder pode ser visto de diferentes formas; na definição de Hannah Arendt (2016, p. 60):

[...] O poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em conjunto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas na medida em que o grupo conserva-se unido [...].

O empoderamento feminino através da arte do grafite é uma expressão poderosa, pois contribui para a representação positiva de figuras femininas fortes e inspiradoras em suas obras, oferecendo modelos a serem seguidos para outras mulheres e meninas. O grafite permite que mulheres ocupem fisicamente espaços públicos historicamente dominados por homens; isso desafia as normas de gênero e reivindica o direito das mulheres de se expressarem em ambientes urbanos. As narrativas femininas, com abordagens de questões de igualdade de gênero, direitos pleiteados e conquistados e, ainda, a violência no passado e atualmente são temas recorrentes nas obras expressas no cenário urbano através do grafite. Muitas artistas trabalham em colaboração com projetos que envolvem outras mulheres e a comunidade em geral, e isso fortalece os laços sociais, promove a solidariedade feminina, inspira a diversificação do cenário artístico e propicia diálogo e conscientização pública mais ampla sobre os desafios enfrentados pelas mulheres, enaltecendo a importância do empoderamento feminino. De acordo com Joice Berth (2019, p.91):

Nesse sentido, inspirados em Freire, hooks, Collins, Davis, Batliwala, partimos daqueles e daquelas que entendem empoderamento como a aliança entre conscientizar-se criticamente e transformar na prática, algo contestador e revolucionário na sua essência. Partimos de quem entende que os oprimidos devem empoderar-se entre si e o que muitos e muitas podem fazer para contribuir para isso é semear o terreno para tornar o empoderamento fértil, tendo consciência, desde já, que, ao fazê-lo, entramos no terreno do inimaginável: o

empoderamento tem a contestação e o novo no seu âmago, revelando, quando presente, uma realidade sequer antes imaginada. É, sem dúvidas, uma verdadeira ponte para o futuro.

Desta forma, há um diálogo possível entre o “novo” e o “futuro”. Nina afirma em diversas entrevistas o quanto as pessoas apontam muitos de seus trabalhos como “infantis”, ao que ela responde que uma de suas intenções é justamente “tocar na criança que existe dentro de cada adulto”. Em 2021, Nina doa um mural grafitado para o Lar das Crianças da CIP, em São Paulo:

Fig. 4: Lar das Crianças, São Paulo, 2021



Fonte: <https://www.ninapandolfo.com.br/> Acesso em: 02 de set. 2023.

Nina relata que a ideia central do painel foi ter um ser formado de várias cores (simbolizando os educadores e as pessoas que fundaram o projeto) e que através do olhar dessas pessoas, as crianças estão saindo com um balão como ferramentas para sonharem, lutarem e voarem como jovens e adultos que têm uma estrutura como o Lar das Crianças para as ampararem e encaminharem a um futuro com mais condições de sucesso. Novamente vemos que o caráter lúdico da obra ganha novas nuances conforme os detalhes explicitam significados como conscientização de direitos, educação inclusiva, incentivo à autoestima, formação de redes de apoio e fortalecimento de uma educação mais igualitária e equitativa. De acordo com Joice Berth (2019, p.47):

Agentes de mudanças externas podem ser catalisadores essenciais, mas a dinâmica do processo de empoderamento é definida pela extensão e a rapidez com que as pessoas mudam a si mesmas. Isso significa que, se os governos capacitam as pessoas, elas se fortalecem, dessa forma, os governos não empoderam as pessoas; as pessoas empoderam-se. Assim, o que as políticas governamentais e ações podem fazer é criar um ambiente favorável ou agir como uma barreira ao processo de empoderamento.

Na exposição “Aos nossos olhos”, Nina relata as diferentes menções e experiências dos espectadores diante das obras expostas. Adultos e crianças têm histórias e vivências diferentes e ao olhar para as imagens constroem significados diferenciados também; aos adultos, a percepção pode ocorrer por um viés malicioso e às crianças, a percepção se dá em uma perspectiva atravessada pelo encantamento. O olhar lúdico da criança percebe inúmeras possibilidades e significados nas doces meninas de olhos grandes e expressivos. E sobre isso, Nina Pandolfo sintetiza talvez uma grande parte do seu pensamento sobre arte: “[...] você vai ver o mundo conforme aquilo que está cheio dentro de você. Isso vai passar para os seus olhos. E é assim

na arte também.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das obras de Mag Magrela e Nina Pandolfo revela não apenas o poder transformador do grafite, mas também destaca a evolução do papel das mulheres na arte ao longo do tempo. Enquanto em épocas passadas as mulheres encontravam expressão em espaços fechados e principalmente através da pintura em telas, hoje, artistas como Magrela e Pandolfo desafiam os limites ao ocupar espaços urbanos dominados por homens, transformando muros e fachadas de prédios em telas vivas que contam histórias de vulnerabilidade, resiliência, feminismo e sororidade.

Ambas as artistas também incorporam a nudez e assimetria dos corpos femininos em suas obras. Nina Pandolfo enfatiza os olhos de suas personagens, conferindo-lhes um olhar expressivo e talvez lacônico, enquanto Magrela retrata suas figuras com delicadeza, destacando a desproporção corporal e explorando detalhes anatômicos com foco nos órgãos genitais das personagens. Ao retratar mulheres dessa maneira, essas artistas introduzem uma abordagem diferenciada à nudez, humanizando as figuras femininas a partir de seus processos de criação e estilos desenvolvidos ao longo da carreira.

É importante reconhecer que o campo do grafite ainda enfrenta obstáculos significativos relacionados à desigualdade de gênero. O baixo número de mulheres envolvidas em comparação com homens revela que há um longo caminho a percorrer para alcançar uma representação equitativa no mundo do grafite. Portanto, o estudo e a celebração do trabalho de Magrela e Pandolfo não deve ser apenas um tributo à sua arte, mas também um apelo à promoção da inclusão e igualdade de oportunidades para todas as mulheres que buscam fazer ouvir suas vozes nas ruas e muros das cidades.

REFERÊNCIAS

- ARENDR, Hannah. **Sobre a violência**. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Pólen, 2019.
- CIDADE cinza. **Cidade Cinza**. Direção de Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo. São Paulo: Sala 12, 2013. 1 DVD (80 min).
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Série Cada Voz: Nina Pandolfo**. Youtube, 2 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qaF4Xo2nzhA&t=299s>. Acesso em: 02 setembro de 2023.
- GIOVANNETTI Neto, Bruno Pedro. **Graffiti: do subversivo ao consagrado**. 2011. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-11012012-152024/pt-br.php>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- GOMES, V. A. S.; GOMES, T. C. M.; SILVA, E. M. F. da; SILVEIRA, M. da C.; ARAÚJO, V. R.; DAMASCENO, P. R.; SILVA, P. V. M. da. A arteterapia e musicoterapia como recursos psicopedagógicos: os benefícios da intersectorialidade na qualidade de vida dos idosos que vivem em um lar filantrópico no Oeste do Pará. **Research, Society and Development**, [S. l.], v. 12, n. 6, p. e8212642079, 2023. DOI: 10.33448/rsd-v12i6.42079. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/42079>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- NELSON, Jonathan K. **Plautilla Nelli (1524-1588)**. The Painter-Prioress of Renaissance Florence. Florença: Syracuse University in Florence, 2008.
- LES Gonzalo, Paula. Clara Peeters o el negocio de silenciar a las silenciadas. **Filanderas**, Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas, Zaragoza, Espanha, n. 2, 2017, p 85-88. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/475392>. Acesso em: 13 jul. 2023.

LOPES, Marina Ferreira Belo; LOPES, Juliana Mendonça; CÂMARA, Rafael Santos. **MULHERES, ARTE E ESPAÇO PÚBLICO: UMA REFLEXÃO SOBRE O ATIVISMO ARTÍSTICO FEMININO**. PIXO-Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade, v. 2, n. 7, 2018.

MAGRELA, Mag. **Instagram**, 2023. Disponível em: <<https://www.instagram.com/magmagrela/>> Acesso em 11 julho2023

MAGRELA, Mag. **Mural Eu Resisto de Mag Magrela**,2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MFy211bPtAw&t=7s>. Acesso em: 27 set. 2023.

MAGRELA, Mag. **Página Um**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Njdgk9crnRs>. Acesso em: 11 jul. 2023.

MAGRELA, Mag. **Sampa Graffiti**, ep.16, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PeYgM9iAH2s>. Acesso em: 11 jul. 2023.

MAGRELA, Mag. **Sesc Taubaté**, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UffGmXC1zN0>. Acesso em: 11 jul. 2023

MAGRELA, Mag. **Tv Cultura**, parte 1, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Xtj6EZrg3c>. Acesso em 11 julho2023

MAGRELA, Mag. **Tv Cultura**, parte 2, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ui89TAXoji8>. Acesso em: 11 jul. 2023.

MAR 360°, **Museu de Arte de Rua de São Paulo**, 2023. Disponível em: <https://acessibilidade.mar360.art.br/obra/eu-resisto/>. Acesso em: 11 jul. 2023.

SESCPQDOMPEDRO, **Sesc Parque Dom Pedro II**, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9jYEkyT_os. Acesso em: 17 de out. 2023.

METRÓPOLIS. **Nina Pandolfo**. Youtube, 3 de outubro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iMljoDoZTcw&t=62s>. Acesso em: 02 set. 2023.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PROGRAMA AMAURY JR. **Nina Pandolfo**. Youtube, 18 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eyag7yMVUVY&t=210s>> Acesso em: 02 setembro de 2023.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu, 2017.

RESUMO

Este artigo investiga as noções de cartografia e o ato de caminhar nas artes visuais, destacando a influência dessas práticas na produção artística contemporânea e a relação entre espaço e subjetividade. Discutiremos os conceitos de deriva e situacionismo de Guy Debord e suas intervenções cartográficas, além das contribuições de teóricos como Besse e Harley, que abordam a cartografia como uma expressão cultural. Além disso, apresentaremos o trabalho artístico “Tramas do Caminhar”, que utiliza costura e materiais têxteis para materializar experiências sensoriais e afetivas, refletindo as complexidades do ambiente urbano.

Palavras-chave: Caminhar, cartografia afetiva, tramas do caminhar, deriva, Centro de Vitória/ES.

PLOTS OF WALKING: CREATIVE PROCESS BASED ON CONCEPTS OF AFFECTIVE CARTOGRAPHY

ABSTRACT

This article investigates the notions of cartography and the act of walking in the visual arts, highlighting the influence of these practices on contemporary artistic production and the relationship between space and subjectivity. We will discuss Guy Debord's concepts of drift and situationism and his cartographic interventions, as well as the contributions of theorists such as Besse and Harley, who approach cartography as a cultural expression. In addition, we will present the artwork “Tramas do Caminhar”, which uses sewing and textile materials to materialize sensory and affective experiences, reflecting the complexities of the urban environment.

Keywords: Walking, affective cartography, tramas do caminhar, drifting, Vitória/ES city center.

Ponto de partida

Este artigo tem como objetivo discutir a interseção entre cartografia, o ato de caminhar e as artes visuais, explorando como essas práticas influenciam a produção artística contemporânea e evidenciam a relação entre espaço, subjetividade e arte. O conteúdo apresentado é um recorte teórico e artístico da dissertação “Caminhar: afeto, cartografia e experiência poética no Centro de Vitória (ES)”. A cartografia, tradicionalmente utilizada para representar o espaço de forma objetiva e utilitária, adquire novas dimensões quando aplicada à arte, enquanto o ato de caminhar se transforma em uma prática performativa e investigativa, revelando camadas subjetivas do espaço urbano.

A representação do percurso é resolvida por meio de imagens e de textos gráficos que testemunham a experiência do caminhar com a consciência de jamais poder alcançá-la através da representação (CARERI, 2013, p.133)

1 Este artigo provém de minha dissertação de mestrado “Caminhar: afeto, cartografia e experiência poética no Centro de Vitória (ES)”, cuja pesquisa foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, sob orientação de Cláudia Maria França da Silva.

2 Artista, pesquisadora e docente do ensino básico, com atuação na linguagem do Caminhar Artístico. Mestre em Artes pelo PPGA/UFES, onde desenvolvi o projeto “CAMINHAR: AFETO, CARTOGRAFIA E EXPERIÊNCIA POÉTICA NO CENTRO DE VITÓRIA (ES)”, sob a orientação de Cláudia França, que investiga o caminhar como prática artística e cartografia afetiva do espaço urbano. Bacharel em Artes Plásticas pela mesma universidade, onde realizei o projeto teórico-artístico “01 de Janeiro: Noticiário policial e os estereótipos urbanos”

Francesco Careri, ao afirmar que a representação do percurso se dá por meio de imagens e textos gráficos, destaca a importância dos registros visuais e escritos como formas de capturar e compartilhar a vivência do movimento. No entanto, a segunda parte da citação revela uma tensão intrínseca: a consciência de que, por mais que tentemos representar essa experiência, ela permanecerá sempre além do que conseguimos capturar. A ideia de “nunca poder alcançá-la através da representação” indica que a essência do caminhar, com suas nuances e descobertas, não pode ser completamente capturada por imagens ou textos.

Neste contexto, serão explorados conceitos como a psicogeografia, elaborada por Guy Debord e o movimento situacionista, que propôs novos modos de interação com o ambiente urbano por meio da deriva – o ato de caminhar sem rumo fixo, se permitindo ser guiado pelos estímulos emocionais e sensoriais do espaço.

Além disso, a série “**Tramas do Caminhar**”, de minha autoria, será apresentada como um estudo artístico que traduz as experiências vividas nas caminhadas pelo centro de Vitória, ES, em costuras e bordados que representam as tramas, os percursos e as emoções do caminhar urbano.

Caminhar e as cartografias afetivas

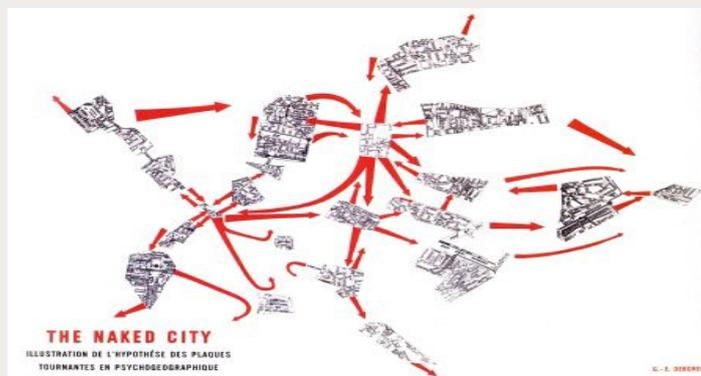
Nas artes contemporâneas, caminhar emerge como uma prática artística e investigativa, um gesto que sobressai o ato funcional e cotidiano de percorrer o espaço. Esse movimento físico, aparentemente simples, se transforma em uma metodologia e linguagem artística, em que a experiência do corpo em deslocamento ativa novas percepções e relações com o ambiente. A cartografia, por sua vez, deixa de ser um suporte meramente técnico e utilitário, para se converter em um espaço de subjetividade, um dispositivo que articula poética e afetividade no mapeamento de experiências e trajetos. Pode-se dizer que, de acordo com Visconti (2014, p.77), o mapa se torna um instrumento que, em vez de simplesmente interromper o percurso, nos ajuda a perdê-lo; além disso, ele pode servir como um suporte para a criação de itinerários arbitrários, especialmente nos casos em que artistas intervêm nos mapas e, posteriormente, realizam fisicamente os caminhos que traçaram.

Francesco Careri (2013) propõe o caminhar como uma forma de “urbanismo performativo”, no qual o corpo em movimento revela camadas invisíveis e ocultas da cidade. O trajeto do andarilho, que se desenrola de maneira espontânea e sensorial, gera cartografias vivas e efêmeras, configurando uma rede de narrativas íntimas e pessoais sobre o espaço urbano. Nessa perspectiva, o mapa deixa de ser um instrumento de controle e passa a ser entendido como uma trama afetiva, em que cada caminhada é uma intervenção no tecido urbano. O autor destaca ainda que os mapas, em sua reconfiguração artística, deixam de ser apenas uma ferramenta de orientação para se tornarem representações de encontros afetivos com o território.

Ao abordar o mapa como uma representação física alternativa de um local, começaremos com o mapa da cidade de Paris e, em seguida, apresentaremos “The Naked City” de Guy Debord, uma construção situacionista e a mais conhecida dentro desse movimento. Este último é elaborado por meio da sobreposição de áreas cujos critérios são a afetividade e a formação de “unidades ambientais”. O mapa de Paris é segmentado em 20 distritos, conhecidos como *arrondissements*, dispostos em uma configuração em espiral que se expande do centro para a periferia, movendo-se da esquerda para a direita. Essa organização surgiu das transformações urbanas promovidas por Haussmann, prefeito de Paris, com o objetivo de modernizar a capital durante o século XIX. Por outro lado, o mapa criado por Debord adota uma abordagem psicogeográfica,

derivada do mapa formal de Paris. Ele apresenta uma colagem composta por dezoito zonas ou fragmentos isolados, e a disposição dessas áreas permite a adição de setenta e seis setas vermelhas, que variam em formas e tamanhos.

Figura 1 - Guy Debord - The Naked City, 1957

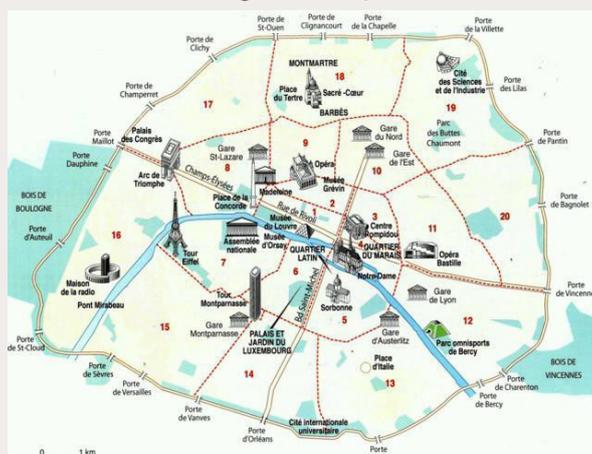


Fonte: Research Gate

Segundo Leonídio (2015, s/p), o mapa serve para indicar duas situações: “a presença de extratos urbanos com características mais ou menos homogêneas dentro do amplo contexto do espaço urbano de Paris” e “as interconexões inesperadas geradas por uma experiência não convencional do espaço público urbano”. Isso significa que, ao identificar um local, é possível criar situações que promovam relacionamentos, interações com o ambiente e com as pessoas. Para isso, é necessário que as pessoas renunciem ao tempo para aproveitar o espaço e as oportunidades que ele oferece.

“The Naked City” tem um caráter mais artístico do que uma representação topográfica real. Ele ainda se alinha à ideia de mapa formal, funcionando como um meio alternativo para acessar as zonas, sem abrir mão do formalismo e do cientificismo. Essa diferença é evidente quando comparamos o mapa de Paris, que apresenta uma sequência de percursos do distrito 1 ao 20 em um padrão espiralado, com o mapa de Debord, que não privilegia uma direção específica, mas adota um princípio de dispersão e mistura de significados.

Figura 2 - Mapa de Paris.



Fonte: <https://www.fuipraeuropa.com.br/2012/10/12/os-arrondissements-de-paris-no-fpe/>

Embora o conceito de mapear no campo da arte seja amplamente reconhecido, essa prática está mais relacionada à conexão com o lugar do que à sua representação cartográfica, ainda que essa representação tenha um papel importante ao lidarmos com as especificidades dos lugares.

Os situacionistas argumentavam que a cidade moderna estava repleta de espaços monótonos, alienantes e segregados, que limitavam a liberdade individual e a interação social. Para contrapor essa situação, eles propunham a prática da “deriva”, um tipo de caminhada aleatória pela cidade, guiada pela intuição e pelo desejo de explorar novos territórios. Para Jacques (2003) “A psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas que eram as derivas situacionistas (ibid, p.23)”. A deriva permitia a descoberta de lugares negligenciados, a revalorização da subjetividade e a reivindicação do direito à cidade.

J.B. Harley em seu artigo *Deconstruction the map* [Desconstruindo o mapa] (1992, s.p) aprofunda a crítica à cartografia tradicional, que desmistifica a ideia de que os mapas são representações neutras da realidade. Para Harley, os mapas são, na verdade, construções culturais imbuídas de ideologias e relações de poder. Eles não refletem o mundo de maneira objetiva, mas sim constroem uma narrativa sobre ele, moldada por interesses e perspectivas específicas. Esse entendimento abre caminho para que artistas utilizem os mapas como uma forma de crítica e exploração de suas limitações, inserindo a subjetividade na própria cartografia.

De acordo com Besse, os artistas não se configuram como cartógrafos, mas seus trabalhos estão inseridos em uma cartografia que se relaciona aos espaços e suas representações. Os artistas “chegaram à cartografia a partir de um questionamento próprio da arte, relativo às relações que a obra mantém com o real, com o espaço, o tempo, a matéria e, mais geralmente, relativo aos quadros perceptivos e simbólicos da experiência do mundo” (BESSE, 2014, p. 141).

Para Harley, “os mapas são um texto cultural” (1992, s/p), fundamentando-se na obra de Roland Barthes ao associar a imagem ao texto como uma produção ou revelação de signos. Ao compreendermos e aceitarmos essa perspectiva, podemos construir leituras a partir do texto cartográfico e realizar interpretações. Dessa forma, a cartografia pode ser percebida como construção de um discurso.

Não é difícil encontrar para os mapas — especialmente os produzidos e manipulados pelo Estado — um nicho na “matriz poder/conhecimento da ordem moderna”. Especialmente onde os mapas são encomendados pelo governo (ou são derivados de tais mapas), pode-se ver como eles estendem e reforçam os estatutos legais, imperativos territoriais e valores decorrentes do exercício do poder político (HARLEY, 1992, s/p).

Besse (2014) reforça essa abordagem ao argumentar que os mapas podem ser ressignificados pela arte. Ele defende que a cartografia, quando abordada artisticamente, oferece possibilidades de interpretação sensível do espaço, tornando-se um recurso expressivo para a criação de novas leituras do território. Essa abordagem liberta os mapas da rigidez técnica e os transforma em suportes criativos que abrigam múltiplas narrativas, promovendo um diálogo entre espaço, tempo e subjetividade.

Chegaram à cartografia a partir de um questionamento próprio da arte, relativo às relações que a obra mantém com o real, com o espaço, o tempo, a matéria e, mais geralmente, relativo aos quadros perceptivos e simbólicos da experiência do mundo (BESSE, 2014, p. 141).

Assim, caminhar e cartografar se entrelaçam na prática artística contemporânea, não apenas como formas de experimentação espacial, mas como maneiras de criar novos sentidos e interpretações do mundo. Ao romper com a lógica utilitária dos mapas, artistas contemporâneos ressignificam o ato de caminhar e

mapeiam a relação afetiva entre o sujeito e o espaço. Dessa maneira, o território deixa de ser um dado fixo e se torna um campo de experimentação sensorial, poética e subjetiva.

Tramas do Caminhar

O trabalho “Tramas do Caminhar” investiga a relação entre o espaço urbano, o ato de caminhar e suas representações artísticas. Dialogando com teorias de cartografia afetiva e psicogeografia, o projeto explora como caminhadas por territórios urbanos geram experiências afetivas e sensoriais, traduzidas em composições têxteis.

Figura 3 - “Centro de Vitória/ES” – oogle Maps, 2022



(Fonte: Google Maps)

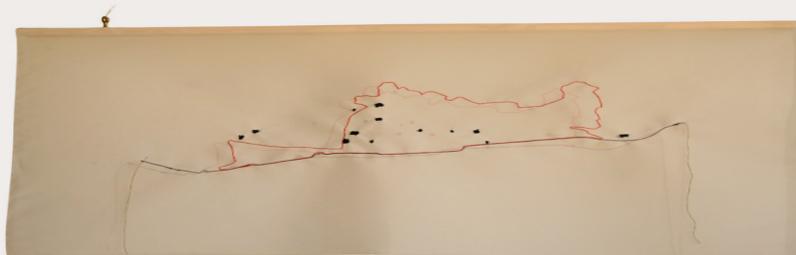
O ponto de partida deste trabalho é minha experiência como migrante mineira no Espírito Santo. Ao chegar em Vitória, sentia o forte cheiro de maresia na Curva do Saldanha, entrada do bairro Centro, com vista para o Porto de Vitória. Com o tempo, esse cheiro desapareceu para mim, o que me motivou a caminhar novamente pelo Centro, buscando reescrever memórias afetivas em um lugar que, aos poucos, passei a sentir como meu.

Mapa das Memórias Afetivas

O “Mapa das Memórias Afetivas” é uma obra que revisita e materializa memórias ligadas a lugares específicos do Centro da cidade. Com dimensões de 55 x 38 cm, a peça é composta por tecidos sintéticos em uma paleta de cores suaves, que variam do azul ao vermelho. As linhas de costura, em diferentes tonalidades, traçam caminhos que evocam lembranças e sentimentos associados a cada local percorrido.

As costuras, orgânicas e fluidas, refletem a natureza afetiva das memórias. Pontos e tramas entrelaçados visualmente representam a interconexão entre experiências passadas, sugerindo que cada vivência influencia outra.

Figura 4 - Mapa das memórias afetivas, costura e linha sobre não tecido - nylon, 55 x 38, 2023.



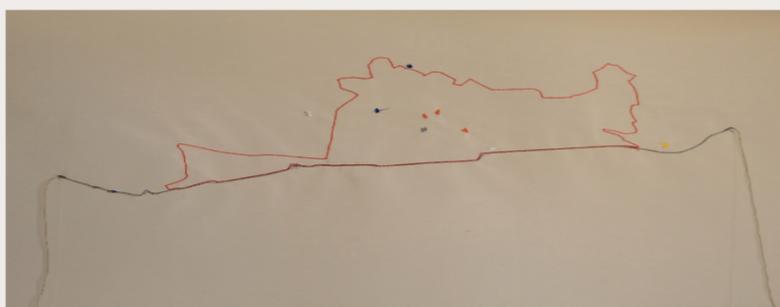
Fonte: Coleção Pessoal.

Os pontos pretos marcam lugares de afeto, com intensidade maior nos locais que despertam maior interesse e vínculo emocional. Vivendo há mais de 10 anos na região e sempre caminhando pelo Centro, a proposta de uma caminhada com roteiro busca revisitar esses locais e materializar a memória de forma renovada, questionando o que já não está lá, o que permanece e o que se transformou.

Mapa dos Sentidos

O “Mapa dos Sentidos” é uma peça que instiga à experimentação sensorial do espaço urbano. Com dimensões de 55 x 38 cm, esta obra que possui uma paleta de cores mais variada, incorporando tons quentes de vermelho, laranja e amarelo. As linhas de costura, feitas com fios texturizados, representam os diferentes estímulos sensoriais encontrados durante as caminhadas, como sons, cheiros e visões.

Figura 5 - Mapa dos sentidos, costura e linha sobre não tecido - nylon, 55 x 38, 2023.

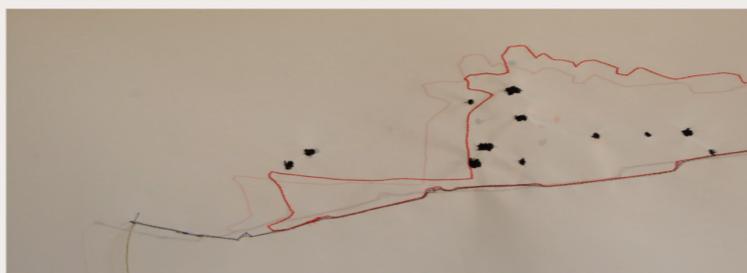


Fonte: Coleção Pessoal.

Elementos visuais, como a sobreposição de tecidos em diferentes camadas, simbolizam a complexidade da experiência sensorial, em que cada camada representa uma nova percepção ou emoção associada ao espaço. As escolhas de cores quentes e vibrantes refletem a intensidade das experiências urbanas, ressaltando a conexão entre o corpo, os sentidos e o ambiente.

Mapas das memórias afetivas e Mapa dos sentidos formam uma única peça, na qual estão sobrepostos. Como possuem uma materialidade transparente, devido ao tecido sintético de nylon, é possível observar as imagens se interconectando. Isso cria uma situação em que podemos perceber que nossos sentidos, afetos e relações com a cidade podem ser alterados e/ou reafirmados a partir da interação que temos com ela. Dessa forma, ao revisitar os lugares importantes para mim e marcá-los/destacá-los no mapa artístico, no Mapa das Memórias, reconstruo uma nova lembrança sobre aquele local, ao mesmo tempo em que reitero os afetos trabalhados no Mapa dos Sentidos, em que marco com cores diferentes os lugares que me impactaram ao aguçar algum sentido sensorial, como cheiro/odor, visão, tato, paladar e audição.

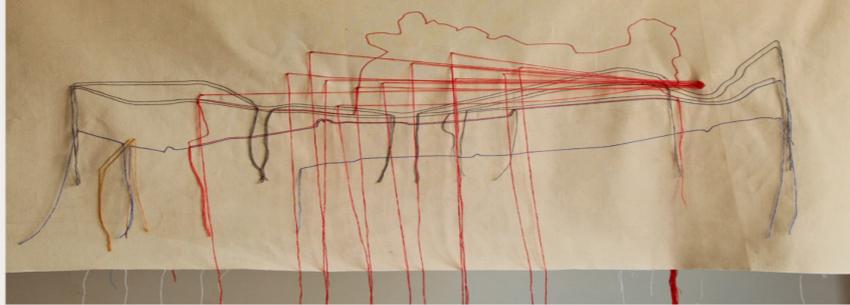
Figura 6 - Detalhe Mapa das memórias afetivas e mapa dos sentidos, costura e linha sobre não tecido - nylon, 55 x 38, 2023



Fonte: Coleção Pessoal.

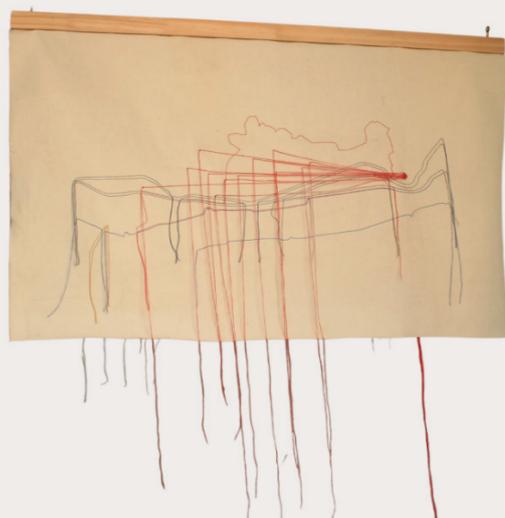
As cores destacadas no trabalho são: vermelho circundando o território do Centro de Vitória; em preto, as duas avenidas principais que conectam a região metropolitana — Avenida Jerônimo Monteiro e Avenida Princesa Isabel; além disso, uma linha azul margeia a divisão entre a orla e o mar. À esquerda, há uma linha dourada simbolizando a ponte desativada Florentino Avidos. Por fim, um ponto destacado em vermelho, do qual partem várias linhas também em vermelho, marca o “ponto de partida” localizado na Curva do Saldanha, onde começou o incômodo da perda do olfato e o desejo de resgatar ou reescrever outras memórias. A partir desse ponto, destaco os lugares significativos para mim no Centro de Vitória.

Figura 7 - Detalhe do Mapa - Ponto de partida, costura e linha sobre algodão cru, 77x56, 2023.



Fonte: Coleção Pessoal

Figura 8 - Mapa - Ponto de partida, costura e linha sobre algodão cru, 77x56, 2023.



Fonte: Coleção Pessoal

Sobre o Processo de Criação

O processo criativo de “Tramas do Caminhar” começa pela observação atenta do espaço urbano e o ato de caminhar, inspirado nas noções de deriva situacionista de Guy Debord e também a partir dos textos dos autores Francesco Careri ‘Walkscapes: o caminhar como prática estética’ (2013) e Rebecca Solnit ‘A história do Caminhar’ (2016).

Artistas “caminhantes” que me inspiraram para este trabalho foram Stanley Brouwn³ e Francis Alÿs⁴, que exemplificam essas práticas de mapeamento e caminhada. Brouwn propõe uma cartografia que convida o espectador a reimaginar o espaço urbano por meio de suas caminhadas, revelando a relação subjetiva entre o indivíduo e o espaço. Já Francis Alÿs, com sua prática de caminhar e documentar suas trajetórias, traz à arte discussões sobre as questões sociais e políticas, transformando o ato de caminhar em uma forma de resistência e crítica.

O caminhar torna-se um modo de mapeamento afetivo e sensorial, onde o espaço urbano é vivido de maneira experimental e subjetiva, em vez de ser percebido como uma estrutura fixa e ordenada.

Durante as minhas caminhadas, fiz registros visuais e relatos escritos, captando elementos que marcam a experiência de mover-se pelo espaço — texturas, cores, sons, histórias, encontros casuais. Esses registros, inicialmente fragmentados, formaram a base para a criação dos mapas afetivos que se concretizam nas peças de tecido.

A criação dos mapas em tecido ocorre em etapas que refletem o processo de composição das vivências urbanas e também a partir da minha experiência enquanto costureira. Primeiro, as linhas de costura traçam os percursos percorridos nas caminhadas, com seus desvios, sobreposições e pausas. Essas linhas não seguem uma lógica cartográfica precisa; em vez disso, são desenhadas como trajetórias fluidas e abertas, que evocam a espontaneidade do movimento e a indeterminação do espaço urbano. O uso de técnicas como o bordado livre e a costura à máquina permite que os mapas sejam construídos com camadas de texturas, tornando visível o aspecto material e tátil da experiência urbana.

Ponto de chegada

Ao explorar as interseções entre caminhada, mapeamento e experiência urbana, este artigo demonstrou como a cartografia, quando ressignificada como linguagem artística, oferece novos modos de interação com o espaço e a memória. A análise do ato de caminhar e da representação subjetiva do espaço urbano evidenciou como artistas contemporâneos têm transformado as noções tradicionais de mapeamento, tornando-o poético e afetivo.

A costura, assim, torna-se um ato de “tecer” o espaço e as vivências, onde cada ponto representa uma memória, um encontro ou uma sensação experimentada durante o caminhar. O tecido, como suporte artístico, reforça essa noção de trama, já que nele se entrelaçam as narrativas pessoais e as interações afetivas com o espaço. As linhas do bordado e a própria textura do tecido são, portanto, mapeamentos de um espaço que é vivido, sentido e transformado a partir das experiências subjetivas do caminhar.

3 Para conhecer o trabalho do artista Stanley Brouwn, veja: “This Way Brouwn.” Disponível em: <https://teaching.ellenmueller.com/walking/2021/10/10/stanley-brouwn-this-way-brouwn-1962/>. Acesso em: 15 de outubro de 2024.

4 Para conhecer o trabalho do artista Francis Alÿs, veja: <https://francisalys.com/>. Acesso em: 15 de outubro de 2024.

REFERÊNCIAS

- BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- DEBORD, Guy-Ernest. "Teoria da deriva". In: JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- GOMES, Karoline Gomes. **Caminhar: afeto, cartografia e experiência poética no Centro de Vitória (ES)**⁵. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/items/ec4f00f3-d433-43af-bd21-59dc75045d48>. Acesso em: [10 de setembro de 2024].
- HARLEY, J. B. **Deconstructing the map**. Ann Arbor, Michigan: MPublishing, University of Michigan Library, Passages, 1992. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.4761530.0003.008> Acesso em: 17 de novembro de 2022.
- LEONIDIO, Otavio. **Guy Debord e Robert Smithson: Espaço, tempo e história**. In Vitruvius, Situacionismo/Minimalismo, 176.00, sp, jan, 2015. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.176/5458> Acesso em: 16 de janeiro de 2023.
- VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas derivas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

5 O autor foi retirado devido a menção a autoria do próprio artigo. Uma vez aprovado, será inserido.

RESUMO

Este trabalho estuda a construção artística a partir do recordar as memórias de infância, no processo criativo para o desenvolvimento de *Domingo*, desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba União da Ilha do Governador, para o carnaval de 1977, de Maria Augusta Rodrigues (Rio de Janeiro, 1942). Carnavalesca, artista visual, cenógrafa, professora EBA/UFRJ e intelectual da cultura popular. O pressuposto de nossa investigação é a de que a memória afetiva da artista anula as distâncias temporais entre o passado e o presente, em um processo de construção de elementos autobiográficos reelaborados a partir de recordações de infância, através da utilização de símbolos e elementos ordinários do nosso cotidiano, empregados na concepção e execução do desfile. De forma que possibilitam refletir sobre os mecanismos da prática artística contemporânea.

Palavras-chave: Maria Augusta Rodrigues, recordações, infância, cotidiano, ordinário.

The ordinary Sunday in the imagination of Maria Augusta Rodrigues

ABSTRACT

This work studies artistic construction based on remembering childhood memories, in the creative process for the development of *Domingo*, parade of the Grêmio Recreativo Escola de Samba União da Ilha do Governador, for the 1977 carnival, by Maria Augusta Rodrigues (Rio de Janeiro, 1942). Carnival artist, visual artist, set designer, EBA/UFRJ professor and popular culture intellectual. The assumption of our investigation is that the artist's affective memory cancels out the temporal distances between the past and the present, in a process of constructing autobiographical elements reworked from childhood memories, through the use of symbols and ordinary elements of the our daily lives, used in the conception and execution of the parade. In a way that makes it possible to reflect on the mechanisms of contemporary artistic practice.

Keywords: Maria Augusta Rodrigues, memories, childhood, everyday life, ordinary.

Introdução

O presente trabalho, surge como um desdobramento do projeto de pesquisa de minha dissertação de mestrado, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGAV do Instituto de Artes/IA. Área de concentração: História, Teoria e Crítica (HTC), na linha de pesquisa: História e teoria dos processos artísticos, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Intitulada “Entre Orum e Ayê: Cores, Símbolos e Sonhos de Maria Augusta Rodrigues”, a dissertação de mestrado busca, através da trajetória artística e criativa da carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, mostrar que é possível relacionar o carnaval com as manifestações do inconsciente, como as lembranças e recordações da infância. E a partir da sua obra proposta pretende-se reunir os fragmentos responsáveis pela criação visual dos desfiles da artista.

A pesquisa de dissertação de mestrado pretende analisar os diálogos com os sonhos e suas mensagens com a astrologia, com os signos da infância, com o Candomblé, com o místico e as suas cores, evidentes na obra da carnavalesca e propõem reflexões sobre a arte produzida pelo carnaval, o alcance e

¹ Mestrando em Artes Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGAV, do Instituto de Arte – IA, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Área de concentração: História, Teoria e Crítica. Linha de pesquisa: História e teoria dos processos artísticos. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/675222050531493>. E-mail: ramongadenz@hotmail.com

influência das poéticas artísticas de Maria Augusta dentro da própria festa.

O presente trabalho, *O Ordinário Domingo no Imaginário de Maria Augusta Rodrigues*, foi desenvolvido através de entrevistas com a artista, leitura e revisão bibliográfica com base nos autores citados durante o seu desenvolvimento. E traz relevante contribuição para a minha pesquisa, para a arte e a cultura brasileira.

O diálogo entre as artes visuais e o Carnaval tem sido um dos mais potentes fatores da quebra da grande divisão entre arte erudita e arte popular. O responsável pelo início desse processo no carnaval brasileiro foi o cenógrafo e professor da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Fernando Pamplona (1923-2013). Foi pelas mãos dele que grupos de estudantes e professores dos cursos da EBA ocuparam os barracões das escolas de samba, para desenvolver enredos, criando alegorias, adereços e fantasias, (LACERDA, 2018). Um desses grupos já contava com Maria Augusta Rodrigues em sua formação, sendo de sua autoria o antológico enredo *Festa para um rei negro*, do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, para o Carnaval de 1971 (MELO, 2020).

Maria Augusta não representa somente a transição da fase romântica dos desfiles das escolas de samba para a fase da espetacularização (*Festa Para Um Rei Negro* – 1971). Como seis anos depois (1977), quando as escolas ainda escolhiam fatos históricos por acreditar que eles davam grandeza ao desfile, ela seria a carnavalesca que daria início aos desfiles de enredos com a temática abstrata e do cotidiano como: um dia da semana e a infância (*Domingo* – 1977 e *Uni-Duni-Tê, a Beija-Flor Escolheu: é você* - 1993), a curiosidade sobre o futuro (*O Amanhã* – 1978 e *É a Sorte* - 1980), sentimentos (*Alegria* – 1982 e *Vamos Falar de Amor* – 1983). Tanto que houve quem estranhasse o enredo sobre um dia da semana. É a partir de *Domingo*, que Augusta vai apropriar-se e fazer o desdobramento em suas produções das temáticas do cotidiano, da curiosidade humana, do inconsciente, e das memórias e lembranças afetivas iniciando o que podemos chamar de temas abstratos (GONÇALVES, 2023).

Figura 1 – A artista Maria Augusta Rodrigues.



Fonte: Jornal O Globo. Foto de: Antonio Scorza (2015).

Maria Augusta ficará conhecida como a mestra das cores, tanto que uma das cadeiras que passa a lecionar como titular na EBA é a cadeira de Teoria da cor. Criou o estilo: *Bom, bonito e barato*, ao trazer

temáticas cotidianas materializadas em fantasias leves, concebidas através de materiais alternativos, usando paleta de cores fortes e alegres, característica a qual batizou de o “luxo da cor”. Cores que se revelam místicas, traduzindo a curiosidade humana sobre o futuro. Com uma propriedade visual, de símbolos cotidianos que se comunicam com o cosmos e a infância, criou uma unidade cromática e de bela visualidade, hábil narrativa de afeto e astral. (ANTAN, 2020).

O Domingo da pequena Maria Augusta

É importante para compreendermos a construção das poéticas visuais da artista, em especial na criação de *Domingo*, voltarmos à primeira infância de Maria Augusta Rodrigues vivida em São João da Barra, interior do estado do Rio de Janeiro.

Quando criança, Maria Augusta ia com a mãe a todas as festas populares da região. Sua paixão pelo carnaval vem daí: era o carnaval da poeira subindo, com boi pintado dançando na rua, desfile de rancho, desfile de caboclo, bailes de clube. Tudo muito colorido - uma das características mais marcantes de sua carreira. O carnaval é a essência de sua vida (RODRIGUES, 2024).

Quando chegou ao Rio de Janeiro, ela foi estudar no internato do Colégio Bennett. Os domingos eram dias de alegria, a pequena Augusta aproveitava a folga para ir à casa dos seus avós, na Rua Almirante Tamandaré, no Flamengo, onde a artista vive até hoje, relata a artista em depoimento para Marcelo de Mello no livro: *Por que perdeu?: Dez desfiles derrotados que fizeram história*.

[...] De início, fui criada num engenho de açúcar e tinha uma vida muito livre, tomando banho de rio e montando cavalo sem sela. Depois passei a uma rotina muito regrada no colégio interno. Se o domingo era um dia de exceção para todo mundo, para as internas, o contraste com os outros dias da semana era maior ainda. Mas não agi de caso pensado. Fiz essa reflexão depois [...] (MELLO, 2018 p.38).

Os retalhos da infância, na lembrança da mulher Maria Augusta

A infância, que parecia tão distante em 1976 (ano do desenvolvimento de *Domingo*), para uma mulher de 36 anos e do suposto amadurecimento da vida adulta aproximou-se do presente de Maria Augusta e, repentinamente, familiarizou-se com ela no instante em que provavelmente um odor, um som ou um sabor manifestou-se em seu aparato sensorial. A memória se apossou do poder criativo de Augusta tal como Merleau-Ponty em *a Prosa do Mundo* (2002) e na *Fenomenologia da Percepção* (1996) concebe a linguagem, isto é, como um conjunto de signos que nos possui e não nós a ele, de modo que pensamos debruçados e de forma imanente nas próprias palavras sem que haja um ato prévio de nossa consciência para pensar ou dizê-las. Nosso pensamento se manifesta em e com palavras, jamais antes ou depois delas, (RAMIREZ, 2011).

A memória afetiva e as recordações de infância realizaram no processo criativo de Maria Augusta percurso correspondente, como nos traz Paulo Ricardo Ramirez em seu estudo: *A memória e a infância em Marcel Proust e Walter Benjamin*.

[...] pois não se trata de um resgate voluntário do passado, senão um passado que se apossa involuntariamente de nosso presente e de nossos atos. Se a condição do homem é estar condenado à linguagem sem que saibamos qual a sua origem e o que rege o mistério que permite a compreensão dos signos e da comunicabilidade com o outro, ele se torna válido

à memória, a qual adquire vida própria, ao passo que vive em nós e em nossa relação histórica com os outros, surgem significados e interditos construídos pela vida em sociedade [...] (RAMIREZ, 2011 p.120)

Os locais, as edificações e os ambientes em que Maria Augusta brincava e os passeios fora do internato deram início à descoberta do mundo, as ruas as quais o contato com estranhos e com a cidade originou-se, e os míticos encantos que a paisagem que une natureza e cultura, meio urbano e resquícios de vida rural possuem um enredo que imobiliza toda a história de uma vida numa fração de segundos ou no fluxo narrativo, e é isto que permite a um só golpe narrar o presente e o passado, sem que seja possível distingui-los. Guiado pelas paisagens e a memória, o sujeito torna-se coadjuvante frente às lembranças das sensações, decisivas mesmo que de maneira inconsciente, na criação de *Domingo*.

Os veleiros que passeiam pelo mar, as pipas que vão bailando pelo ar, objetos dentro das gavetas de armários por onde as mãos da criança Augusta, realizavam investigações sobre a sua estrutura um tanto peculiar, e as ruelas que levam ao cair da noite, em boates ou gafieiras são as paisagens da transição da infância à vida adulta em Maria Augusta. Sem começo, meio e fim, a narrativa de *Domingo* é uma espiral que transpõe o passado e o presente a um novo patamar. O despertar de Augusta remete não apenas ao inacabamento do passado. Há um corpo pensante que reconhece o mundo por meio das experiências sensíveis. As memórias afetivas adquirem vida própria e se tornam os narradores das lembranças da criança.

Ao chegarmos a esse aspecto da criação de Maria Augusta, podemos lembrar os apontamentos de Levi Semyovich Vygotsky, em que no livro "A Formação Social da Mente, O Desenvolvimento dos Processos Psicológicos Superiores" (2007), nos traz importantes ensinamentos sobre a relação entre pensamento e linguagem, símbolos e desenvolvimento mental ainda na infância. E a linguagem atua para modificar o desenvolvimento e a estrutura das funções psicológicas superiores, tanto quanto os instrumentos criados pelos homens modificam as formas humanas de vida, dessa maneira a visão de infância de Augusta vai modificar o seu modo de criação para o fazer do carnaval da União da Ilha em 1977, onde as memórias afetivas é que irão apontar os materiais a serem utilizados na execução do espetáculo.

Ao analisarmos as recordações da infância e referências históricas e culturais e do ambiente em que a artista esteve inserida, as quais irão originar as lembranças ou memórias afetivas que a influenciaram, direta ou indiretamente, no desenvolvimento do processo de pesquisa do desfile, vamos constatando que são cores, cheiros, imagens, histórias e sons a produzir visualidades de um dia de "Domingo", onde a passarada conta delirantes fábulas, sob o céu colorido pelo Sol.

E vamos compreendendo que a presença das memórias afetivas no processo criativo da artista, na pesquisa, criação e concepção de seu desfile é aceitação da existência de uma herança de sentimentos estéticos, que foram herdadas de gerações anteriores, e nos traz a capacidade de respostas a objeções que poderiam ser levantadas, contrapondo o conceito dinâmico dos sentimentos estéticos possibilitadores da criação (EHRENZWEIG, 1977). São cores, tonalidades, sons os quais possuem natureza íntima psicológica com o inconsciente, uma vez aceita a existência de uma herança de sentimentos estéticos que herdamos de gerações anteriores, tais heranças se acumulam de maneiras relevantes através de formas estéticas, usadas para encobrir o movimento do inconsciente (EHRENZWEIG, 1977). É o passado que vai tomando conta do presente através dessas mensagens do inconsciente despertadas através dos sentidos, transformando suas poéticas em criações atemporais.

Figuras originárias da infância, das histórias do pai e da mãe, no caso de Augusta em que sua mãe era folclorista e companheira nas andanças de criança pelas manifestações folclóricas e popular do interior

do Rio de Janeiro, onde a família residia, essas figuras são transformadas em referências de linguagens primeiras, e serão perpetuantes, tanto no discurso do outro, quanto das opções de subjetividade no decorrer de seus percursos, históricos, sociais ou poéticos. Dessa maneira a memória compartilhada ou supostamente compartilhada: a memória familiar e genealógica, as experiências sociais, ao mesmo tempo em que modelaria a fruição artística de Maria Augusta, também poderia estar sendo por ela modelada, de maneira a formar o eixo criativo da artista na concepção e execução de *Domingo*.

Vem amor vem à janela ver o sol nascer em ordinários materiais para dar vida ao desfile de Domingo

No antológico desfile de 1977 o carro abre-alas (fig.2), assim como os raios solares que invadiam a avenida naquela manhã, era um convite ao público para descer da arquibancada, como quem abre a janela ao amanhecer de um domingo, a contemplar o sol nascer. Igual o sol a convidar a criança a descobrir as belezas de um dia de domingo, do lado de fora do internato. Feliz imagem da sensação da plateia, já que as primeiras alas entraram na avenida Presidente Vargas, no Centro do Rio, justamente quando amanhecia na segunda-feira, 21 de fevereiro de 1977.

Figura 2 – Carro abre-alas: O Sol.



Fonte: Agência O Globo. Foto de Paulo Moreira (1977).

Os palhaços, banhistas e jogadores de futebol eram simples como o cotidiano, mas, ao mesmo tempo, enchiam os olhos pelo colorido (fig.3). Poucas vezes uma escola de samba passou envolvida em tanto lirismo. *Domingo* nasceu de uma experiência pessoal. São aquarelas, nanquins e pincéis a conduzir o fio da história, por entre as folhas brancas, que matizam cores da infância a desabrochar nas tardes de domingo na casa de seus avós.

Figura 3 – Aspecto do desfile da União da Ilha do Governador, no desfile de 1977: Domingo.



Fonte: Carnavalize. Agência O Globo. Fotos de Paulo Moreira (1977).

Para pincelar o amanhecer daquele desfile; o azul, o vermelho e o branco que são as três cores da União da Ilha eram muito pouco para quem cresceu no Norte Fluminense, vendo caboclinhos, ranchos, mascarados, corsos e blocos que usavam todos os tons possíveis. Um colorido exuberante que formou a artista: “Esse universo de carnaval popular é a minha base estética. Não fui educada com plumas e paetês”, diz ela (fig.4).

Figura 4 – Comparação de Domingo, de Maria Augusta com Vovó e o rei da saturnália na corte egípciana, de João Trinta, Beija-Flor 1977.



Fonte: Carnavalize. Agência O Globo. Fotos de Paulo Moreira (1977).

A mistura causou um efeito que ela chama de “o luxo da cor” (MELLO, 2018) capaz de excitar o olhar da mesma forma que o brilho. Só que com custo menor e o cuidado para que o conjunto não parecesse um borrão, como os primeiros desenhos de uma criança com lápis de cera. Maria Augusta não era uma principiante, ou romântica nostálgica com os desfiles do passado.

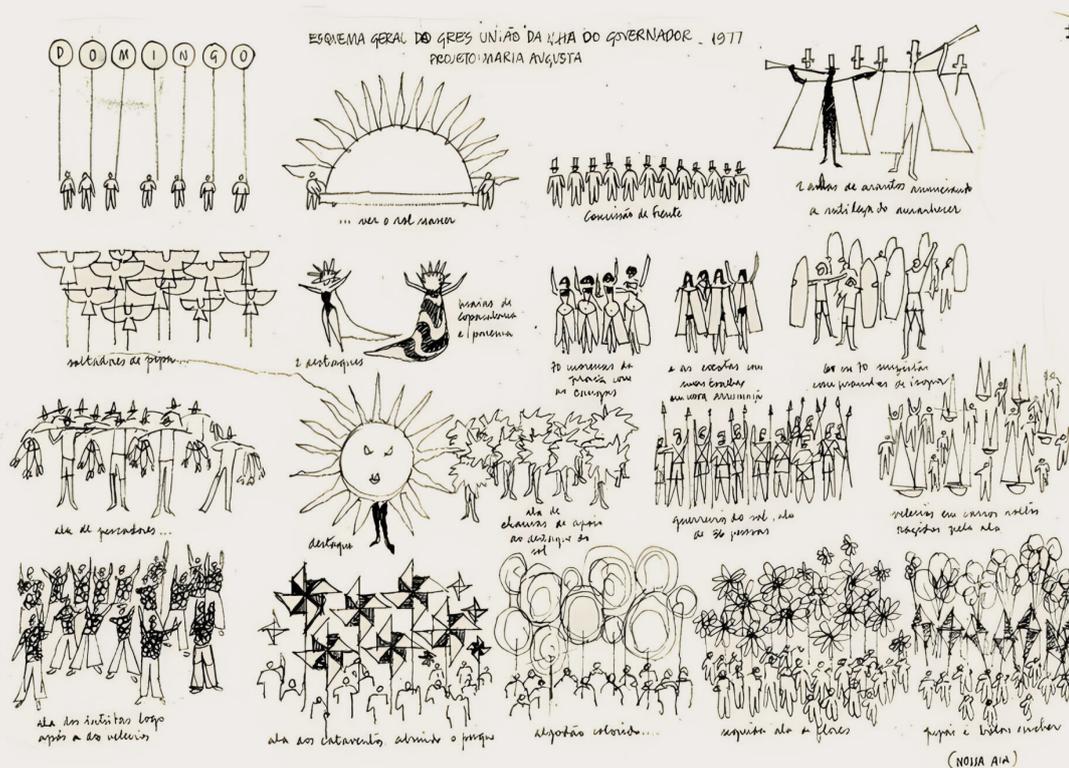
E assim através de sua sensibilidade na lembrança de suas memórias afetivas resultando na captação

de um apuro estético aguçado, e através da experiência obtida nos tempos da Escola de Belas Artes da UFRJ, sob a batuta de Fernando Pamplona, a ideia era causar impacto visual não só com o vermelho, o azul e o branco da União, mas também com o amarelo, o verde, o laranja etc. Conquistou assim mais confiança da diretoria e se sentiu segura para, finalmente, usar quantas cores quisesse em 1977.

Não só pelo estilo pessoal, mas também pelo enredo, já que o sol, a praia, o circo, o parque de diversões e os times de futebol não teriam a menor graça se só pudessem ser tingidos de vermelho, azul e branco. Era a chance de Maria Augusta mostrar a sua cara. “Acho que foi em ‘Domingo’ que meu estilo aflorou”, conta. Ela e a escola eram duas desconhecidas do grande público em busca de afirmação.

Empregando, materiais ordinários, triviais e presentes no dia a dia da população, em alegorias, adereços e indumentárias, resultando na fácil leitura e identificação das grandes massas, com signos de seu cotidiano, durante a passagem da União da Ilha do Governador, Maria Augusta naquela manhã dessacralizava a arte, fazendo com que a linguagem artística por ela utilizada se comunicasse de maneira quase que simplória com o público e transformando o desfile das escolas de samba em sagrado para o povo, e para si mesma (fig.5).

Figura 5 – Projeto visual de Domingo, Maria Augusta Rodrigues. 1977



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Augusta Rodrigues (1976).

Nicolas Bourriaud, em “Estética Relacional” (2009), nos dá subsídios para a compreensão ou identificação da estética relacional, na produção de Maria Augusta, quando na identificação do público e desfilantes com a sua produção ao promover o diálogo com o outro, e as potencialidades do cotidiano e do ordinário, produzindo ou reproduzindo acontecimentos do dia a dia em seus desfiles.

E boas ideias oriundas do ordinário não custavam nada, ou quase nada. Galhos de árvores retirados da orla da Ilha do Governador viraram ornamento na ala das banhistas. Lembavam as palmeiras nas praias. Uma turma da escola arrancou-os poucas horas antes do desfile, para evitar que murchassem e

comprometessem o visual, e as garotas insulanas a caminho do mar ficaram cheias de graça, com chapéu, biquíni e canga. Também foi trabalhoso transformar galho de árvore em adereço de mão, pegar barco emprestado com a Marinha e alugar motor de carrossel de mafuá para dar movimento à alegoria. O estudo das cores feito por Maria Augusta, para chegar aos melhores tons e combinações, resultou em um colorido insinuante, mas nada confuso(fig.6).

Figura 6 – Ala dos palhaços.



Fonte: Agência O Globo. Foto de Paulo Moreira (1977).

O país vivia sob o jugo dos militares, mas um deles, da diretoria da escola, usou seus poderes para o bem da União. Conseguiu emprestado com a Marinha embarcações que a carnavalesca decorou para virarem os “veleiros que passeiam pelo mar” cantados na avenida. Duas vezes, porque a primeira ornamentação caiu e teve que ser recolocada. Da Aeronáutica veio a base do carro onde foi instalado o motor do carrossel do parque de diversões. A escola aproveitou chassis de veículos usados na pista do vizinho Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro. Uma solução caseira, assim como os barcos vindos de uma unidade militar, perto da Ilha.

O domingo era mais domingo em 1977. Loja aberta era menos comum, quase heresia no dia sagrado. Hoje os shoppings ficam cheios. Maria Augusta não poderia imaginar a cena na sua infância, quando torcia para chegar o fim de semana porque aí saíria do colégio interno e ficaria com a família:

E como ninguém torce por domingo chuvoso, deu praia na Ilha. O abre-alas foi o sol. Uma das alas mais fotografadas trazia pranchas de isopor como alegorias de mão. Elas estavam enfeitadas com tiras de pano. Da mesma forma, mais de uma ala veio com multicoloridas saídas de praia. E os uniformes de futebol tinham aplicações de brilho.

Era fundamental enfeitar as roupas do cotidiano para que elas ganhassem aspecto carnavalesco. Caso contrário, nem poderiam ser chamadas de fantasias, sem as quais a festa não faz sentido. Desenvolvendo uma relação em que as práticas culturais cotidianas abordam um consumo cultural, pensado como dimensão criadora e inventiva (CERTEAU,1998).

Considerações Finais

Estas correlações de lugares e sensações não estão isoladas no passado. São o deslocamento da infância à vida adulta e a dissolução da vida adulta na infância, para a compreensão ou identificação da estética relacional, na produção de Maria Augusta, no diálogo com o outro, e as potencialidades do cotidiano e do ordinário, produzindo acontecimentos em seus desfiles, através das recordações da infância e experiências de vida, explícitos no seu projeto visual e desenvolvimento dele, reconstruindo memórias do passado tornando-as em algo novo, como um desfile de Escola de Samba que irá acontecer.

A infância descrita pelos autores visitados para esse artigo é o canteiro de obras sobre o qual fragmentos, cacos e retalhos da infância estruturam a criação artística, neste caso em específico de *Domingo*. E a infância, longe de sucumbir no passado, ressurgiu vivaz e potente no presente. Materializando-se em fantasias e alegorias concebidas e confeccionadas com materiais ordinários do dia a dia, de fácil identificação e presentes na memória afetiva de Maria Augusta e do público espectador do desfile, tanto naquela manhã de domingo de fevereiro de 1977, quanto nas manhãs de domingo das décadas de 1940, 1950 até as manhãs de domingo da década de 2020.

Essas recordações invadem a vida adulta para fazer dela uma nova história, ressignificando: sons, aromas e sabores. E assim, o passado infantil fundamenta uma herança que percorre toda a vida do indivíduo. Aproximando o passado, presente e futuro no céu aberto da história em que nada é definitivo, tornando a memória involuntária (e o passado) efêmera e inacabada, carente por uma nova reconstrução, (RAMIREZ, 2011). Como ocorreu em *Domingo*, que involuntariamente irá ser reconstruído, em *Uni-Duni-Tê, a Beija-Flor Escolheu: é você*, desfile assinado por Maria Augusta para o desfile de carnaval de 1993, do G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis.

REFERÊNCIAS

- ANTAN, Leonardo et al. **Sal60: Maria Augusta Rodrigues: uma artista guiada pelos astros**. Rio de Janeiro: Selo Carnavali, 2020.
- BENJAMIN, Walter. **A imagem de PROUST e teses sobre o conceito de História**. In: Obras escolhidas I. São Paulo, Brasiliense 1986.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano - artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- EHRENZWEIG, Anton. **A psicanálise da percepção artística - uma introdução à teoria da percepção inconsciente**. Tradução: Irley Franco. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- GONÇALVES, Eduardo. Cartografias de Augusta. In: **Exposição cartografias de Augusta**. SESC Madureira, Rio de Janeiro, set. 2023. Texto curatorial.
- LACERDA, Lícia. Decoração carnavalesca e a presença da Escola de Belas Artes. In: **Exposição coletiva; O rio do samba: resistência e reinvenção**. Museu de Arte do Rio, 2018, Rio de Janeiro. Texto.
- MELLO, Marcelo de. **Por que perdeu?: Dez desfiles derrotados que fizeram história**. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- MELO, Vitor et al. **Sal60: O inexorável legado magnético Fernando Pamplona**. Rio de Janeiro, Selo Carnavali, 2020.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

----- . **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RAMIREZ, Paulo Ricardo. A memória e a infância em Marcel Proust e Walter Benjamin. **In: Revista Aurora**, nº10: 2011. Disponível em: www.pucsp.br/revistaaurora. Visitado em 08/08/2018.

RODRIGUES, Maria Augusta. **Entrevista concedida** a Ramon Gadenz da Silva. Passo Fundo, RS. 14 out. 2024.

RESUMO

Essa escrita tem o intuito de articular alguns relatos da minha prática artística com conceitos e provocações presentes no material bibliográfico da disciplina **eletiva** do Mestrado em Artes da Unespar – Revitalizando o Comum- ministrada pelo professor Giancarlo Martins, bem como ideias que se aproximam nessas duas instâncias para abordar de forma analítica como as práticas cênicas acionadas grupalmente durante a residência Cidade Cabaré da Selvática Ações Artísticas podem se aproximar de ideias forjadas por Achille Mbembe sobre políticas de inimizade e necropolítica, relacionando-o com os pensamentos sobre a morte e a solidão trans presentes em J. Mombaça, bem como reflexões acerca do reenactment político da performance e os corpos Crip de Christine Greiner.

PALAVRAS-CHAVE: Travestis; Solidão; Necropoder; Afeto; Ativismo.

NOTES ON TRANS EXPERIENCES IN PERFORMATIVE CREATIONS BEYOND THE ORDINARY

ABSTRACT

The purpose of this article is to articulate some of the stories of my artistic practice with concepts and provocations present in the bibliographic material of the elective discipline of the UNESPAR's Master of Arts - Revitalizing the Common- taught by Professor Giancarlo Martins, as well as ideas that come close in these two instances in order to approach in an analytically how the scenic practices triggered in groups during the Cidade Cabaré residency by residency can come close to ideas forged by Achille Mbembé on the politics of enmity and necropolitics, relating it to the thoughts on death and loneliness present in J. Mombaça, as well as reflections on the political political re-enactment of performance and the Crip bodies of Christine Greiner's Crip bodies.

KEY-WORDS: Travesti; Loneliness; necropower; affection; activism.

1. Deriva-Desmonte: desafiando o pré-estabelecido na cidade

Esse texto procura relatar partes do processo de criação do cabaré de rua – Cidade Cabaré, da Selvática Ações Artísticas, passando por disparadores criativos propostos por mim para a criação de cenas que relacionam aspectos sobre a cidade e as materialidades presentes nela. Também lida com temáticas suscitadas por essas materialidades-corpos para investigar artisticamente a cidade como um palco de cabaré. Tais provocações desembocaram na criação da cena “Boate Armadilha”. Esta cena posteriormente se desdobrou na ação performática “Contágio”, realizada no curso de Mestrado em Artes da UNESPAR-FAP.

Cidade Cabaré teve como diferencial o fato de agrupar vários artistas de cabaré ao redor do Brasil que pesquisam em seus números questões relativas à interação com a cidade enquanto espaço público e, por isso, um palco possível para as performances das dissidências. Essa residência se deu em dois momentos: um primeiro, em que nos encontramos com 20 artistas de Curitiba, Colômbia, Honduras e Minas Gerais, convidando-os a estar conosco para compartilhar de nossos processos de criação. E um segundo momento, que contou com 4 artistas selecionados para um processo de criação de dois meses, que resultaria numa performance de apresentação única, no Largo da Ordem, em Curitiba. Fazia parte do intuito alargar as relações com a cidade e com outros/as artistas cabareteiros/as, havendo, assim, um compartilhamento constante de modos de criar e experienciar a vida.

Como parte do segundo encontro da residência, foi proposto que cada artista fizesse uma deriva pela

¹ Artista da cena e figurinista, integrante do coletivo Selvática Ações Artísticas. Bacharel em Artes Cênicas pela UNESPAR – FAP e Mestranda do PPGARTES – UNESPAR.

cidade durante um tempo e que trouxesse dessa deriva um objeto, uma materialidade que não conheciam ainda. Também foi pedido que uma inflexão escrita sobre esse processo de observação da cidade tendo a materialidade recolhida como um aporte. Nesse texto relatarei mais de perto impressões do processo em busca de fazer uma correlação com ideias e conceitos que inspiram essas experimentações práticas.

A atividade se inicia em frente ao monumento Ildefonso Xavier Ferreira, na Praça Santos Andrade. Ao se agrupar neste local o coletivo já causa uma fissura por suas vivências como corpos dissidentes nos mais diversos sentidos: pessoas pretas, trans, gordas, periféricas, artistas de cabaré, convivendo publicamente no centro da cidade. A presença de artistas dissidentes, vivendo suas estranhezas e instaurando outros modos de existência na urbe.

Christine Greiner (2023) ao mencionar um escopo de autores de sua bibliografia *crip*, nos coloca em contato com vivências como as de Artaud e Paul Preciado, que consideram a reinvenção de si mesmos como os seus materiais artísticos. Suas obras são seus corpos. Artistas que travam uma “guerra” contra os determinismos biológicos e psíquicos, em busca de novas experiências na cidade a partir do seu colocar-se no mundo.

Os escritos de Greiner em muito dialogam com as proposições feitas na residência Cabaré Cidade, no qual os/as artistas são convidados/as a colocar-se no mundo, ativando suas caminhadas em busca do objeto perdido, após a leitura realizada de uma parte da dramaturgia escrita por Francisco Mallmann para o espetáculo *Pinheiros e Precipícios*, como dispositivo para imaginar uma nova Curitiba, longe dos padrões hegemônicos de uma moral de fundação euro centrada e colonial.

A cidade vai se erguer gloriosa a todos os demônios inventados para exaltá-la. As calçadas serão passarelas iluminadas à meia-luz, à meia-noite para ver passar os majestosos vampiros, espíritos e rainhas que aqui vivem.

A praça vai ser lar para a nudez total, para o corpo que não é oco, ainda que aberto para o vazio. A mulher vai se levantar, a dama gigante vai lutar, provando que aqui existe o coração. As ruas estarão cobertas por rosas vermelhas. O imenso breu vai subir ao Largo, vai babar atrocidades sobre o velho beerrão que esqueceu o caminho. As lágrimas das senhoras das Sociedades farão surgir cachoeiras do alto de suas coberturas. As mocinhas dos passos mais incertos, durante a plena noite, degolarão os mais sugestivos cavalheiros e deixarão as cabeças ali, fechando os bueiros, obstruindo todas as passagens mais subterrâneas da mais provinciana das metrópoles. A Gilda vai dançar nos cemitérios mais marginais, mais periféricos. A festa vai ser clandestina. (MALLMANN, 2017).

A relação com a cidade pode ser uma marca na convivência de qualquer corpo dissidente. Caminhar por aí à luz do dia é algo que para muitas de nós parece ser proibido. Do contrário seremos alvo de ações preconceituosas que reforçam a estigma sobre nossos corpos, ações que tentam nos relegar às sombras e fazer de nossas existências parte de um imaginário que ocupa lugares de precariedade, desemprego, pobreza, inexistência e até mesmo morte. A cidade ainda acredita que precisamos nos esconder. Esconder nossas singularidades. Um grupo de pessoas racializadas, pretas, imigrantes, transexuais, com todos os formatos de corpos e peculiaridades de suas existências para além do comum, vagando pela urbe, observando a cidade sob suas perspectivas pode ser muito além do que se espera de nós. Ao vagar, buscamos novas formas de transpor a ordem estabelecida das coisas e dos “modos como os estereótipos são construídos, naturalizados e incorporados nas complexidades sociais, econômicas e culturais” (GREINER, 2023, p.6).

Nossos corpos vagando criativamente pela cidade, reinventam uma relação de convivência forjada por séculos de opressão, racismo, transfobia, lesbohomofobia, xenofobia e toda forma de violência imposta,

que nos oprime, acumulando camadas e camadas de opressão e extermínio.

Após o retorno de suas derivações, os/as residentes foram encorajados/as a compartilhar de suas experiências, suas impressões, suas escritas e suas materialidades. Em meio à incensos, panelas, pipocas, penas de pombas, uma janela velha encontrada em meio a entulhos de construção, cartas de baralho e outros objetos recém conhecidos por cada um, histórias foram sendo contadas. Dentre elas um relato chamou a minha atenção por sua contundência. A artista Major Farias, lendária figura na cena *Ballroom* no Brasil, já contribui há alguns anos, sobretudo pela construção de narrativas de seu corpo-travesti-preta como matéria prima do seu fazer artístico, com a cena cultural da cidade.

A artista relata que o que serviu como linha de força para a sua deriva, para além da curadoria de um objeto desconhecido, foi a potência dos olhares. Enquanto olhava a cidade em busca de uma materialidade que não conhecia, foi percebendo de forma imediata, em sincronia com o seu olhar de busca curatorial, os olhares de outras pessoas – olhares que flutuavam entre o desejo e a morte. Ao se distanciar desses olhares, a artista encontrou um canteiro em obras onde pedras de *petit pavét* estavam amontoadas. Selecionou uma pedra de cor preta, pois, ao ser vítima do olhar cotidiano que a empurrava para longe das pessoas, encontrar essa pedra a fez lembrar da Curitiba que se encontra embaixo do *petit pavét*, meramente ornamental das calçadas. A Curitiba outrora construída por urbanistas negros, muitas vezes não reconhecidos. Corpos pretos rechaçados às periferias tão distantes do centro. O *petit pavét* como contraste entre as diferentes realidades, as diferentes cidades que compõem a própria cidade.

Os olhares que se colocaram sobre o corpo da artista que é marcada por atravessamentos de classe, gênero e raça enquanto observava a cidade, nos lembra das questões relacionadas ao nanorracismo, colocadas por Achille Mbembe em seus escritos sobre as *Políticas de inimizade*. Mbembe (2020, p.101) ressalta que o nanorracismo é o preconceito destilado nos “gestos aparentemente inócuos do dia a dia”. Como corpos dissidentes, sabemos que os olhares são muito mais que um mero encontro no espaço. São muitas vezes armas apontadas em nossa direção, pois o espaço público se encontra em disputa. Tais corpos revitalizam o comum ao pensar criativamente os espaços, e que conforme Greiner (2023) desvelam histórias, modos de entendimento e de acionar a cidade, que desestabilizam os dispositivos de poder, desafiando as noções de sujeito possível no mundo. Uma corpa preta e trans, em busca de desvelar a cidade soterrada pelo racismo para construir uma nova cidade, uma Curitiba Preta, onde se consiga exterminar os olhares maliciosamente voluntários do nanorracismo. Como discorre Mbembe (2020, p.105)

Mas o que se deve entender por nanorracismo, senão essa forma narcótica do preconceito de cor que se expressa nos gestos aparentemente inócuos do dia a dia, por causa de uma insignificância, uma afirmação aparentemente inconsciente, uma brincadeira, uma alusão ou uma insinuação, lapso, uma piada, algo implícito e, que se diga com todas as letras, uma malícia voluntária, uma intenção maldosa, um menosprezo ou um estorvo deliberados, um obscuro desejo de estigmatizar e, acima de tudo, de agredir, de ferir e humilhar, de profanar aquele que não consideramos como sendo dos nossos?

A lógica do patriarcado branco curitibano que rege com a intenção de exterminar de seus convívios os corpos pretos e trans é a mesma que mantém o Brasil no topo dos países que mais matam travestis e transexuais². Uma sociedade que aparta a população negra para fora do perímetro central na tentativa de fazer do centro da cidade o seu condomínio. Uma sociedade que se sente invadida e hiper vigiada quando esses corpos cruzam os limites do que acredita que ser seguro para suas crianças brancas, para os seus

2 Dados segundo a ANTRA (Associação Nacional de Travestis e transexuais), 2023).

futuros. Uma sociedade que alimenta a população carcerária com corpos pretos destituídos de direito.

As questões sobre a participação de corpos dissidentes em espaços públicos acabam enveredando numa discussão sobre como esses mesmos corpos são destituídos de afeto e, portanto, mais suscetíveis à solidão, à violência e à morte.

2. Boate Armadilha – um lugar na cidade onde uma travesti pode ser amada

Eu vi uma travesti fumando sozinha,
pois fumaça era tudo que ela tinha.
Ela tinha medo da morte
e de ficar cada vez mais e
mais
sozinha.

Eu vi uma travesti dublando
e dublar era o único talento que ela tinha...
dublava com fome, com dor e com frio
dublava e nada a detinha.

Encontrei uma travesti em pé
em meio ao arquivo das vestes perdidas
do céu caíam coroas fajutas
de materialidades perecíveis
Um brilho barateado de frágil plástico cromado
ela chorava, mas ninguém a via.

Eu vi uma travesti resistindo
a cidade descia goela abaixo queimando
ela também se viu resistindo
e sorrimos.

Eu vi travesti sorrindo, juntas, resistindo
o brilho daquele encontro foi visto nos olhos de gerações e gerações de travestis futuras.

(BELO, 2024)

Há tempos algumas perguntas vêm sendo parte constituinte dos meus processos de criação. Entre elas: Como pensar um lugar na cidade onde possamos existir na plenitude de nossos corpos? Ouso ir além: como pensar um lugar na cidade onde nossos corpos, em suas plenitudes, sejam amados à luz do dia? Como pensar uma instalação/ armadilha/ boate/ vestido de pedrarias/ onde uma travesti possa ser amada e ser vista sendo amada em público? Como é a solidão de uma travesti?

Um aspecto muito comum na relação de corpos trans e travestis com a cidade é a crença errônea de que não podemos ser amadas fora de uma perspectiva do sigilo. O mesmo sigilo que fomenta a ideia de que nossos corpos têm que estar convivendo apenas com o escuro e as sombras da noite. Na noite, quando “homens de bem”, que se perceberam febrilmente apaixonados por uma travesti, podem fugir de seus lares para finalmente, escondidos, tocarem nossos corpos. Quanta ironia há em perceber que o medo de amar os nossos corpos em público é o mesmo medo que leva a nos matarem? Há uma maldição hoje sobre o Brasil: Somos o país que mais mata travestis e transexuais no mundo pelo 14º ano consecutivo e descaradamente estamos também no pódio quando se trata do consumo de pornografia trans no mundo.

Imbuída dessas reflexões e questionamentos, propus-me a compartilhar com meu grupo um dispositivo de criação chamado Boate Armadilha. A primeira proposição foi: trazer de casa materialidades que tivessem a ver com afeto e ao mesmo tempo pudessem servir como estrutura para uma instalação. Ao nos encontrarmos em determinado ponto, escolheríamos juntas um lugar na cidade para lá compormos uma ação. No caminho deveríamos nos apaixonar por outras materialidades que encontrássemos, ao acaso. Ao chegar no local, de posse dos materiais, pensaríamos em estratégias para modificar aquele espaço, tornando-o perfeito para que “uma travesti pudesse ser amada em público”.

Foi sugerido que quem quisesse, poderia levar números de cabaré e textos sobre a temática da solidão travesti para compartilhar com os/as demais, e com o público espontâneo que fosse caindo na armadilha instalada na cidade. A artista Princesa Ricardo Marinelli, fez a leitura do texto *Cartas às que vivem e vibram apesar do Brasil*, parte da obra “Não vão nos matar agora”, da escritora trans J. Mombaça (2021). Este texto pode ser correlacionado com os escritos de Mbembe (2020) por estabelecer uma articulação entre políticas de inimizade e a forma como o nanorracismo influencia diretamente na autoestima de suas vítimas. Assim como a população negra, a população trans também é alvo de uma construção que se baseia no medo do não semelhante. Esse medo presente na sociedade da inimizade age como um desdobramento do necropoder, que respalda a vida de quem é o semelhante, e relega a morte aos divergentes.

Mombaça convida suas irmãs travestis e toda a população trans – em risco iminente de morte – a viver à revelia do mundo e afirmar veementemente que não vão nos matar agora, pois ainda estamos aqui, embora muitas já tenham sido exterminadas e subordinadas ao esquecimento.

A leitura da artista no primeiro dia de *Boate Armadilha*, enunciava em alto e bom som do que se tratava aquela prática utópica na Praça Nossa Senhora de Salete:

À revelia do mundo, eu as convoco a viver apesar de tudo. Na radicalidade do impossível. Aqui, onde todas as portas estão fechadas, e por isso mesmo somos levadas a conhecer o mapa das brechas. (...)

Aqui, onde não somos a promessa, mas o milagre. Aqui, onde não nos cabe salvar o mundo, o Brasil ou o que quer que seja. Onde nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras e manifestam, com sua dissonância, dimensões e modalidades de mundo que nos recusamos a entregar ao poder. Aqui. Aqui ainda. (MOMBAÇA, 2020, p.14)

O lugar de solidão e morte que nos atravessa é projetado para que só consigamos imaginar as nossas existências a partir de uma ótica que nos leva a crer que “estamos cercadas, que onde há nação, há brutalidade e onde há brutalidade, nós somos o alvo” (MOMBAÇA, 2020, p.15). A Boate Armadilha propõe um espaço imaginário possível de um corpo travesti não fetichizado, não objetificado, nem hiper sexualizado, animalizado e indigno de amor. Uma instalação temporária onde a brutalidade não entra e nossos corpos são homenageados e honrados, onde nossa força reverbera na potência das nossas irmãs travestis, que dançam e cantam a sua liberdade, para longe do regime cis heteronormativo do desafeto.

A *Boate Armadilha* nada tem a ver com a esperança de sermos amadas por homens cis. Ela é um reduto de beleza trans, um lugar de empoderamento e fortalecimento em comunidade. Uma armadilha, pois, quando tentarem nos matar, estaremos munidas de uma revolta organizada e cheia de afeto entre nós mesmas. Teremos um lugar possível de engrandecimento do que somos e seremos vias de fornecimento de afeto, como um vírus.

(...) eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele.” (Mombaça, 2020, p.16)

Eu vi um futuro possível, onde nossos corpos não mais se amontoarão em dados do governo e jornais televisivos. Nosso espaço será onde quisermos, a hora que desejarmos. Nossas mortas jamais serão esquecidas.

3. Artivismo dos Afetos na performance “Contágio”

Como desdobramento de *Boate Armadilha*, propus uma ação na disciplina *A dimensão política da colaboração: revitalizando o comum*, ministrada pelo professor Giancarlo Martins, no PPGARTES – UNESPAR. A ação foi intitulada *Contágio* e pretendia estender para o espaço da academia a solidão vivida por uma mulher trans em busca de afeto, ou pequenos gestos de aproximação.

A instrução era simples: por favor, fiquem à vontade para ajudar a hidratar a minha pele, enquanto escutamos um texto a partir de algumas reflexões que tive durante essa aula. Após a instrução, retirei o meu vestido azul turquesa, ficando perante os meus colegas da turma apenas de calcinha e sutiã: bastante pele à mostra, gorduras, dobras, cabelos e muita vulnerabilidade. Os potes de hidratante estavam ao meu lado e não demorou muito até que a primeira pessoa, uma mulher cis, se levantasse e passasse suas mãos com hidratante em meu corpo seminua. A camada oleosa de produto extremamente cheiroso não separava as mãos daquela mulher do meu corpo. Era a primeira vez que tocava uma travesti seminua. Logo outra mulher cis negra e uma pessoa não binária também me tocaram. À essa altura a introdução de *Teatro*, música da cantora latina La Lupe já havia tocado e um texto com minha voz se iniciava: “peço licença, licença a linguagem acadêmica e às poucas travestis que por aqui passaram antes de mim e saúdo as multidões de minhas irmãs que por aqui haverão de passar”. A voz começa a mudar, estou manipulando a minha voz gravada enquanto sinto aquelas mãos me acariciarem, me tocam com leveza e sensibilidade. Agora não mais apenas mulheres cis e pessoas não binárias, mas homens cis heterossexuais e gays me tocam. A voz muda de um registro médio para outros registros mais graves e agudos durante o texto, como quem brinca com o fato de saber que não é percebida por todas as pessoas ali da mesma maneira. É homem ou mulher a travesti? Não sou homem nem mulher e sei que a maioria dos meus colegas nunca tocaram um corpo trans, ou, mais grave ainda, nunca tocaram um corpo trans em público. A atmosfera é jocosa, como quem convida o público para cair numa armadilha, e a partir de hoje tudo vai se transformar. “Começa aqui um mapeamento dos afetos” continua minha voz... “minha potência é meu afeto... o contato pele a pele com uma travesti é como um vírus. Contágio. Uma ação que combate milênios de paixões tristes”. Meus sapatos são retirados. E pareceu-me que uma multidão me acariciava.

No final, minha voz gravada, meio distorcida, meio robótica, respondia:

(...) Eu me torno um corpo grupal
 A medida que sua mão entra em contato com a minha pele
 Uma rede se constrói
 somos um corpo antena e vibrações estão sendo captadas através de nós
 você me toca
 eu te toco

estamos longe das sombras
Transcendentalizadas
SAIA DA SOMBRA
REDEFINA O COMUM
Veja
Estamos nos fundindo
Você está se fundindo com A OUTRA
Como você se sente ao me sentir?
No que está pensando?
Em meu corpo hackeado corre um vírus de altíssimo contágio
um vírus que te descentra
você não sabe ainda mas agora somos a mesma coisa
Prestes a nos transformarmos em outra.

Considerações finais

Chistine Greiner (2023) fala da revitalização da aptidão política da performance para que haja um compartilhamento através de um micro ativismo dos afetos. Os modos de operar da performance podem colocar em evidência e desestabilizar mecanismos de poder, instaurando assim novo *munus*, onde sujeitos se esvaziam e se desfazem no coletivo.

Greiner (2023, p.35) também afirma que “O reenactment ontológico da performance, indaga acerca do *munus* de sujeitos performers não imunizados e não subservientes ao mercado”. Relaciono esta reflexão aos escritos de Leandro Colling (2017) em *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Neste livro o autor traça um mapeamento de grupos e coletivos no Brasil, e que através de suas performances problematizam e questionam as normas de gênero e sexualidade. Ao fazê-lo aproximam-se da noção de ativismo.

As performances *Boate Armadilha* e *Contágio* foram oportunidades de interação entre diferentes corpos, buscando também pequenas articulações políticas ao criarem espaços de não solidão para travestis serem amadas e alvos de afeto à luz do dia, sem medo.

REFERÊNCIAS

COLLING, Leandro; **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**, Salvador, EDUFBA, 2017.

GREINER, Christine; **Corpos Crip**: instaurar estranhezas para existir. São Paulo. N-1, 2023.

..... **O REENACTMENT POLÍTICO DA PERFORMANCE E SEUS MICROATIVISMOS DE AFETOS**. Revista Científica/FAP, Curitiba, v. 21, n. 2, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/3179>. Acesso em: 7 ago. 2024.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2020a.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MALLMANN, Francisco. **Pinheiros e Precipícios**. Dramaturgia própria, 2017.

RESUMO

Esta pesquisa visa explorar o conceito da Homeostase por meio da arte. De forma a desenvolver as possibilidades que este conceito da biologia oferece, surgindo como um caminho para pensar o corpo e suas corporeidade na contemporaneidade. Utilizando para isso uma divisão em três partes, cada uma possuindo suas próprias ramificações e funcionando de maneira complementar. Sendo essas partes a tensão, a cooperação e a metamorfose. Como fio da pesquisa, é utilizada a poética da autora enquanto artista, tendo como base suas produções artísticas em performance e desenho. Junto a isto são empregados imagens e textos poéticos, tecendo duas linguagens próprias, em um diálogo entre disciplinas e áreas do conhecimento, de forma a enriquecer o conceito da Homeostase dentro da arte. Dessa forma, este texto funciona como um mapeamento inicial de pontos de interesse para a pesquisa sobre o corpo na arte.

Palavras-chave: Corpo, homeostase, tensão, cooperação, metamorfose.

HOMEOSTASIS AND BODY: Clues for art studies

ABSTRACT

This research aims to explore the concept of Homeostasis through art. In order to develop the possibilities that this concept of biology offers, emerging as a way to think about the body and its corporeality in contemporary times. Using a division into three parts, each having its own ramifications and functioning in a complementary manner. These parts are tension, cooperation and metamorphosis. As a research thread, the author's poetics as an artist are used, based on her artistic productions in performance and drawing. Along with this, images and poetic texts are used, weaving two languages of their own, in a dialogue between disciplines and areas of knowledge, in order to enrich the concept of Homeostasis within art. In this way, this text works as an initial mapping of points of interest for research on the body in art.

Keywords: Body, art, homeostasis, tension, cooperation, metamorphosis.

1. Introdução/Justificativa

Faz algum tempo que ando em busca de uma forma de pensar o corpo, uma forma que não se limite às feridas e violências às quais esse corpo é submetido reiteradamente na contemporaneidade.

Em meio a essa busca, me deparei com o livro *A Estranha Ordem das Coisas* (Damásio, 2018), em que diversos conceitos da biologia são tratados de maneiras bastante inventivas. O que de início trouxe minha atenção para ele, foi a proposta de tratar os sentimentos e a cultura como questões advindas da biologia, pois parte do que pesquiso busca compreender como esse corpo se relaciona com o mundo partindo de uma noção de incômodo, então entender os sentimentos surgiu como uma partida para melhor compreender este incômodo.

Porém, ao longo da leitura me deparei com muito mais do que questões relacionadas aos sentimentos e à cultura, este livro traz uma série de questões densas, que se relacionam e se enriquecem.

Nisto o que se sobrepôs foi o conceito de Homeostase. Ao se fazer uma pesquisa rápida, Homeostase seria aquilo que regula os processos corporais, sendo responsável em manter os diversos fatores que permitem o funcionamento corporal em seus devidos níveis aceitáveis, para que este corpo não entre em

¹ Trexy é graduada em Bacharelado de Artes Visuais pela UFPB. Mestranda em Artes pelo PPGARTES-UFC. Faz parte do coletivo cultural Fuzz, onde produz eventos como o Primeiro Festival de Cultura Marginal: Parahyba Transversal. Trabalha com produção cultural, conservação de/em acervos artísticos e orientação de público. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9219395787999562>, Email: carocamenezes@gmail.com

colapso.

Porém, como o próprio autor fala e elabora, neste livro ela é algo mais, atuando como o fator fundamental para o desenvolvimento da vida como a conhecemos, possibilitando sua complexificação, diversificação, e consequentemente a própria formação dos sentimentos, cultura, linguagem e arte.

Homeostase é o conjunto fundamental de operações no cerne da vida, desde seu início mais antigo até o presente. (...) Ela assegura que a vida é regulada não apenas em uma faixa compatível com a sobrevivência, mas também condizente à prosperidade, a uma projeção da vida no futuro de um organismo ou espécie. (DAMÁSIA, 2018, p. 35)

Dessa forma, nesta pesquisa pretendo me apropriar desse conceito da biologia, desenvolvido por esse autor específico. Entender como ele é tratado, e mais do que isso, usando a Homeostase como uma forma que faça sentido para mim, no entendimento no corpo, do meu corpo, do corpo do outro, dos animais, dos vegetais, da vida e da arte. Para isto irei relacionar com outros conceitos de outras áreas do conhecimento, sendo a interdisciplinaridade uma constante.

“A ideia se dá no princípio de que quando aplicamos uma teoria que normalmente não é usada para observar determinados fenômenos, iluminamos de modo inusitado a discussão” (GREINER, 2006, p. 18)

Premissa aparentemente pretensiosa, devido a sua grande abrangência, pois para tratar do corpo Homo Sapiens é necessário tratar dos corpos que habitam este planeta como um todo. Há muito mais que os aproxime do que distancie. Porém, como uma fita para não me perder em meio a tantas possibilidades, há minha produção artística, afinal esta é uma pesquisa em artes. As obras surgirão como imagens que falarão por si só, jamais como complementos do texto. E também utilizo fragmentos de texto mais livres em sua escrita, flertando com a literatura.

Além disso, esta pesquisa é um mapeamento inicial, que ainda será aprofundada apropriadamente. Pois os conceitos que serão apresentados ainda necessitam do devido tempo para sempre trabalhados, se desenrolando em outras escritas.

2. Moldando uma Homeostase na Arte

Para o estudo da Homeostase como um conceito apropriado para/na arte, proponho dividir o estudo em três categorias que considero de maior importância, e nas quais podem ser pensadas diferentes fatores.

Espero que resulte em um tipo de ética que se faça útil para pensar o corpo, útil para mim enquanto artista, pesquisadora e pessoa. E sendo útil para mim, quem sabe se torne útil para outras pessoas. De forma alguma aqui se pretende propor uma teoria universalizante, ou à frente do pensamento do agora, uma opção moderna que resultaria em uma busca sem fim de um pensamento de vanguarda sobre o corpo.

Então, é importante se ter em vista isto. Este texto é fruto de uma experiência corporal individual em contato com outros corpos por meio de palavras.

As vidas terráqueas são verdades líquidas. São elementos participantes de equações que não respondem a uma igualdade, mas complexas sentenças matemáticas que se dispõem a anunciar em si mesmas a impossibilidade de as vidas terráqueas apresentarem-se numa única Forma. Sim, todas as vidas desse planeta estão conectadas no nível bioquímico, mas isso não deve ser traduzido numa proposta de igualdade, pois o que a diferença nos exige não é um tratamento igualitário/massificante, mas a disposição em construir interações ecossociais que assegurem a integridade da diversidade vital. (BRASILEIRO, 2022, p. 33)

3. O Incômodo

3.1 Mapeando o incômodo

O corpo em seus processos de Homeostase está sempre atento, pronto para identificar anormalidades, situações que merecem sua atenção no dentro e no fora de suas corporeidades. No dentro, tudo deve estar de acordo com o que se espera. Havendo sinais constantes do sistema nervoso, atento a ordem geral das coisas, aos humores das vísceras e suas exigências. No fora, aos rumores captados pelos sentidos, pele, músculos, cheiros, sons, e as imagens gerais que tudo isto forma ao atuar em conjunto.

É um tipo de atenção muito semelhante ao trabalho por Virginia Kastrup, fluante e aberta. Como um pássaro de rapina, voando alto nos céus, ele sente o vento, as partículas colidindo com suas penas, árvores de diversas espécies abaixo, capim, o relevo do terreno inconstante em ondas que sobem e descem, uma área inundada, jacarés, capivaras, mais capim e um ponto cinza desfocado, agitado, felpudo, com largas orelhas, olhos atentos, pernas fortes, a ave foca seus olhos poderosos no que chamou sua atenção e volta todo seu corpo num rasante, junto aos ventos, garras afiadas, uma lebre que se expande como se crescesse, gigante, colossal, sangue, carne, uma refeição e a certeza da vida para ela e para as suas por mais alguns instantes.

“Ela varre o campo até encontrar algo, que em função do estranhamento gerado, toque a atenção do cartógrafo e coloque um problema” (KASTRUP, 2019, p. 101)

Imagem 1. Autoria: Trexy, Performance, 2023.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

3.2. A anestesia

Nosso corpo Home Sapiens não faz nada muito diferente disso, atento a tudo e focando a atenção em pontos específicos. Tomo aqui um fator fundamental para isso sendo o incômodo, é ele que nos avisa de uma ferida, algum problema nas vísceras do estômago, a dor de cabeça, um buraco logo a frente, um galho de uma árvore fraco para o sustento do peso.

Na arte esse incômodo se mostra igualmente importante para pensar o corpo. Na atual

contemporaneidade, se preza pela busca do banimento do incômodo, em uma série de processos de anestesiamentos gerais surgidos por inúmeros motivos. Seja pela vivência dentro do capitalismo tardio, em que se preza pelo indivíduo como forma de realização pessoal, sendo o gozo próprio o grande objetivo. Pela falta de perspectiva geral em um futuro que cada vez mais se apresenta como catastrófico, tanto pelas mudanças climáticas quanto pela precarização das condições e oportunidades de trabalho. As novas gerações já estão cientes que seus pais viveram melhor e de forma mais digna do que eles próprios.

Como forma de fugir de um cotidiano tão maçante, os celulares e redes sociais surgem como oceanos repletos de imagens e sons que bombardeiam constantemente mentes ainda em formação. Mais do que isso, constroem uma visão do eu totalmente fragmentada em dois mundos, lapidada pela câmera dos smartphones, e infinitos filtros para todos os gostos.

Encontrou-se, na reprodução por meio da aparelhagem, uma aplicação altamente produtiva para a autoalienação (...) do ser humano. Essa aplicação pode ser medida a partir do fato de a alienação do ator diante da aparelhagem, (...) ser a princípio do mesmo tipo que a alienação do ser humano diante de sua a aparição no espelho, na qual os românticos tinham gosto em demorar-se. (BENJAMIN, 2017, p.79).

Disto surgem corpos com vivências corporais pulverizadas e anestesiadas. Sendo o incômodo um meio para ativar o foco do corpo, capaz de propor uma atenção da Homeostase não só de maneira "inconsciente", para questões urgentes como uma ferida, mas para o estar presente no agora, sentindo algo de errado que se instalou ali, sempre presente, mas acobertado.

Imagem 2. Autoria: Trexy, Performance, 2023.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

3.3. Grotresco

Para trabalhar esse incômodo, faço uso do Grotresco, um conceito presente na arte ocidental há séculos, mas potente até a atualidade. Pois atua de forma a desestabilizar as certezas, trazendo a fruição para o campo do instável e do incerto, para isso atuando com o borramento de fronteiras, da pele, dos reinos,

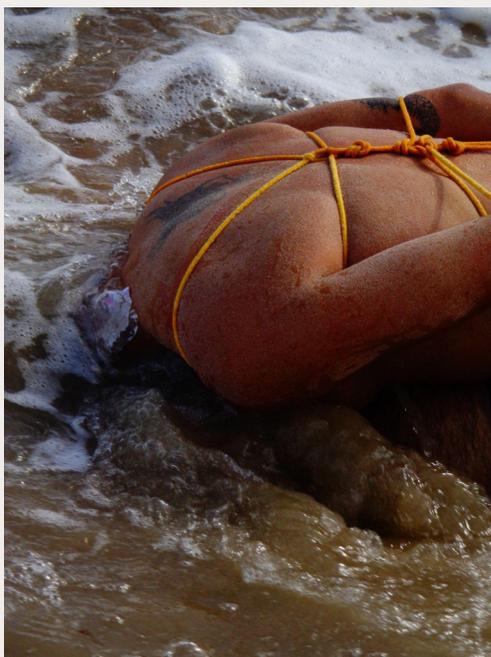
das espécies, da vida. Como um sorriso que fora de seu lugar não remete à diversão.

“Ao invés de rejeitar ou esforça-se para normalizar a situação, parte-se do desconforto e da dor para se reinventar” (GREINER, 2023, p. 24)

Na arte que surge de mim esse incômodo muitas vezes vem com esse deslocamento, deslocamentos de corpos, membros, formas, gestos, sentimentos. Buscando ativar o que está anestesiado, trazendo a atenção para o agora.

Dessa forma, para pensar a Homeostase em minha poética, é importante tomar o grotesco como categoria capaz de ativar o incômodo e a tensão. Sendo essencial para uma consciência corporal presente, atenta aos seus arredores e capaz de realizar o foco em seus interesses específicos.

Imagem 3. Autoria: Trexy, Performance, 2023.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

Sonhei que levantava de minha cama. Ao acordar tudo parecia diferente, denso, busquei lembrar do que havia sonhado naquela noite, pela janela a luz opaca de um sol que não traz calor, somente a claridade.

Sobre a cidade os pombos revoavam, chegou a notícia de que definitivamente são pragas, não pertencentes a este lugar, carregando dentro de si doenças, fluidos perigosos. Isto era inaceitável, na luz da manhã sem calor ouvi tiros.

Sentada ali na cama, a pele não possuía brilho ou cor, as linhas se desfazem fracas e sem jeito, o cabelo somente um amontoado de manchas. Tinha chegado o dia, os tiros continuavam, por toda a cidade os pombos caíram sem vida, sem corpos caindo em baques surdos em carros e telhados, árvores e calçadas, pintando de preto os arredores.

Você já viu as cores que existem em uma pena de pombo?

4. Cooperação

Tendo em vista o anestesiamento corporal geral tratado no tópico anterior, o individualismo é um de seus maiores pilares. Presente ao longo de boa parte do pensamento ocidental, onde a liberdade se

encontra por meio de realizações pessoais, e a figura do gênio surge como uma verdadeira aproximação entre o humano e o divino.

Esse individualismo se faz presente na própria noção de seleção das espécies, totalmente orientada pela predação, em um tipo de lei da selva onde prevalecem os mais fortes. Porém esta ideia está repleta de uma ideologia como qualquer outra, atuando junto com o mesmo pensamento que exemplifica a evolução humana por meio de um primata segurando um pedaço de madeira, pontiagudo e afiado, capaz de estender o domínio homo sapiens para além de seu próprio corpo, predando seres mais poderosos.

Se faz necessário um deslocamento dessa forma de contar a história, pois, até nessa nova forma de caça com instrumentos inventivos, só foi possível por meio da coordenação em grupos, agindo como um organismo capaz de desorientar suas presas, e as cansando em investidas surgidas por meio da colaboração.

E assumindo como de igual importância a cooperação além da caça, as pessoas responsáveis por coletar, seja grãos, frutas, pedras, sons, histórias. Abrir a narrativa para o ato de receber e juntar, criar ferramentas, ideias, sentimentos. Além do caçador, há o coletor, o cuidador, o contador, o curandeiro, o artista, o que ensina, que passa adiante, que elabora.

Essa estória não só tem Ação, como tem um Herói. Heróis são poderosos. Antes que você se dê conta, os homens e mulheres no campo de aveia selvagem, seus filhos, e as habilidades construtoras e os pensamentos dos pensadores e as canções dos cantores fazem todos parte daquela estória, foram todos colocados a serviço do conto do Herói. Mas esta não é a estória deles. É a dele. (GUIN, 2012, p.18)

Não se detendo ao homo sapiens. A própria vida somente foi capaz de surgir por meio da cooperação, muito antes da feitura de lanças e bolsas. Inicialmente por meio de bactérias unicelulares que se uniram para compor as células multicelulares, capazes de se complexificar por meio de cooperações cada vez maiores, até formarem tecidos, órgãos, sistemas, e estes por sua vez atuarem em uma cooperação para a manutenção da vida de animais e plantas.

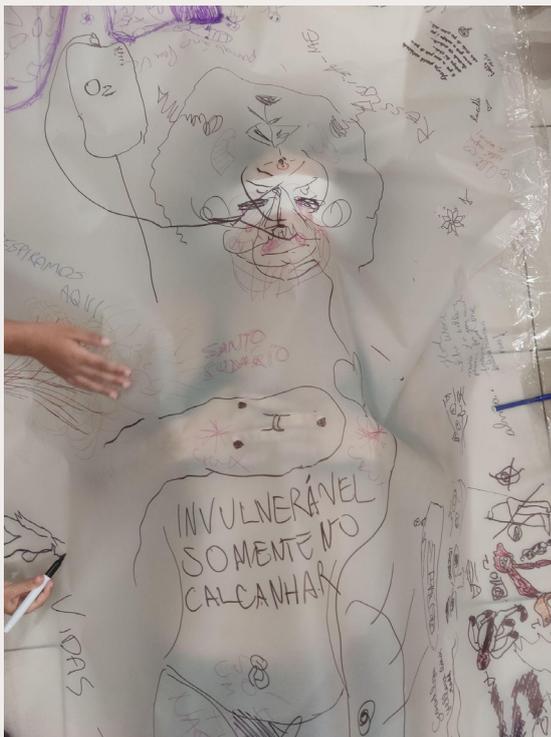
Aqui podemos questionar até mesmo quantos corpos existem dentro de um único corpo, o que deve ser considerado como possuidor de suas próprias corporeidades. Existem mais células no nosso corpo de bactérias não homo sapiens, do que as propriamente homo sapiens, e é por essa cooperação que fazemos nossos processos de Homeostase constantemente, não existiríamos sem isso, a ideia de um individualismo assim se torna cada vez mais ilusória.

Indo além, não faltam exemplos de plantas que necessitam de animais para espalhar suas sementes e frutos, animais que dependem de outros animais para a manutenção adequada de seus corpos, além.

Porém, é de importância deixar claro que aqui não se busca uma valoração da cooperação em relação ao conflito. Como demonstrado no tópico anterior, o próprio conflito, a tensão e o incômodo são de igual importância. Ambas, cooperação e tensão, são duas partes do mesmo processo que impele a vida adiante e possibilita a Homeostase dos corpos.

A vida de um organismo é mais do que a soma das vidas de cada célula que o compõe. Existe a vida do organismo por inteiro, a vida global, digamos assim, resultante da integração em alta dimensão das vidas contribuintes que ele contém. Essa vida transcende a de suas células, tira proveito dela e retribui o favor, sustentando-as. (DAMÁSIO, 2018, p. 83)

Imagem 4. Autoria: Trexy, Performance, 2024.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

Na performance *Risca-Defunta*, essa cooperação surge por meio/com/junto de meu corpo. As pessoas se juntam para traçar linhas sobre o papel que pesa acima de mim, sem objetivos, direcionamentos, metas, ali podem deixar suas corporeidades fluírem para o papel, para meu corpo, enquanto se entrelaçam com as corporeidades de todas as outras que desenharam ao mesmo tempo ou já desenharam anteriormente. Surgindo uma massa corporal além da minha, além da das pessoas participantes, um corpo que é a soma desses e muito mais do que isso, não podendo ser dividido por uma igualdade entre as massas participantes. Um corpo novo, fruto da cooperação, fixado por meio de linhas em um papel, e que continua com sua corporeidade própria mesmo sem performer e sem o público participante.

Um corpo muda constantemente o que interage, assim como o que é interagido muda esse corpo. O que resulta da interação de diversos corpos? Um papel permanentemente transmutado, em que as canetas e linhas não passam de um intermediário facilitador, o resultado seria o mesmo com a ponta dos dedos. *Risca-Defunta* traz corpo por meio dos corpos.

5. Metamorfose

5.1 Transformação

É preciso também ter a metamorfose como aquilo que possibilita que os corpos se expandam e sobrevivam na prosperidade. Sendo parte fundamental de quem somos, nossas células e partes estão mudando constantemente, se transformando em algo diferente a partir de nosso nascimento.

Tendo em vista as concepções tratadas anteriormente de tensão e cooperação, as duas realizam uma dança, um jogo de forças que pode ser capaz de impelir as relações corporais para uma vivência mais saudável.

E essa dança resulta na metamorfose, por meio dela somos capazes de nos transformar

constantemente desde o momento em que fomos transmutadas em algo além das corporeidades de nossas mães e pais. Processo que continua ao longo de toda a consciência, seja no crescimento surpreendente de uma criança, nas alterações abruptas da adolescência, ou de uma suposta estabilidade após a vida adulta. Nos transformamos, meio pelo qual existimos antes do parto e depois da morte.

“Deslocar a sobrevivência como um medo da aniquilação, mas como atos cotidianos que nos possibilitam continuarmos transmutando” (BRASILEIRO, 2022, p. 74)

Imagem 5. A autoria: Trexy, Desenho, 2024.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

5.2 O que permite a vida

Nossos corpos são compostos de inúmeras células que não param de morrer e florescer. O que somos atualmente nada mais é do que um estágio de um longo processo no ramo dos primatas, nomeado como Homo Sapiens para nos entendermos dentro de um recorte temporal baseado na linearidade. Mais do que isso, nossos corpos são umas das inúmeras possibilidades pelas quais a metamorfose atual com os mesmos elementos, olhos, bocas, ouvidos, ossos, corações, pele, escamas, pêlos ou penas. A Homeostase guia esse processo em direção a um corpo que pode existir em meio a prosperidade, o homo sapiens sendo apenas um rolar de dados em que pouco a pouco se priorizou as elaborações mentais com base no mapeamento de imagens.

A metamorfose é, a um só tempo, a força que permite a todos os seres vivos espalharem-se simultaneamente e sucessivamente por várias formas e o sopro que permite às formas conectarem-se entre si, passarem de uma forma para outra. (COCCIA, 2020, p.20)

Corpos não são fixos, mudam constantemente a todo instante. O pensamento ocidental tentou fixá-lo em uma anatomia semelhante à uma máquina, resultando em vivências corporais estagnadas no espaço-tempo, lutando na contradição de alcançarem padrões irreais enquanto possuem um verídico de uma existência fixa.

A metamorfose assim possibilita um saber sobre o corpo que possibilita suas infinitas possibilidades inerentes. Carregamos a poeira do sol, a massa da terra, os processos sem fim que permeiam a vida e nos guia numa viagem alucinada para lugar nenhum. Transformando tudo com que interagimos, enquanto aquilo nos transforma de volta, um pensamento da Homeostase sobre o corpo requer a maleabilidade constante de nossas existências.

“(…) justamente porque é a troca de informações entre o corpo e o ambiente que vai fazer o corpo existir.” (KATZ, 2021, p.19)

Imagem 6. A autoria: Trexy, Desenho, 2024.



Acervo pessoal da artista.

5.3 Da impermanência à metamorfose

Comecei em 2024 a fazer uma série de desenhos, Da Impermanência à Metamorfose. Estava num ônibus de viagem, quando lembrei dos desenhos em nanquim feitos por Walter Wagner, não só ele, mas vários artistas de já certa idade se dedicavam ao desenho em nanquim. Constatação que cheguei com base no trabalho de anos dentro de acervos.

Então me perguntei por que eu não poderia fazer o mesmo, ali mesmo no ônibus peguei o caderno de anotações e comecei a esboçar formas em caneta preta. Surgiram figuras monstruosas, gro-tes-cas, corpos inchados com dois membros e asas de retalhos, olhando uma poça de água parada. Escorpiões em louvor jogando os braços aos céus, dois corpos de mãos dados ao fundo, com moléculas-meteoritos em primeiro plano.

E repeti, de novo, de novo e de novo. Em caneta nanquim, linhas finas e fortes, estáveis, capaz de multiplicar detalhes e relevos. Em tinta nanquim, linhas manchas, fluidas, delicadas ou bruscas. Em carvão, linhas grossas e rudes. Repetindo as mesmas figuras, pequenas, médias, grandes. A cada nova vez surgindo como algo novo, sem a busca da ruptura. Multiplicando-se em uma miríade de seres, complexificando-se por existirem em uma continuidade fluida, em metamorfose.

Imagem 7. A autoria: Trexy, Desenho, 2024.



Acervo pessoal da artista.

5.4 Fragmentos

Ela então se desesperou, chutando passos sobre a madeira lascada, provocando a dor que veio e subiu pelo corpo, penetrando fundo as feridas abertas pelas lascas. Esparramando sangue por todas as direções.

Não, nada daquilo estava correto. Os monstros se uniram em uma única massa de carne e tendões, ossos e fibras, em um grande anel retorcido, girando a sua volta com movimentos rítmicos nos planos verticais e horizontais. Era belo como o chão que tremia sob seus pés, já de pedra crua, àquela altura já entendia que estava tudo perdido. Então girou por si só, o chão tremeu como um tambor nas profundezas, parindo sombras indistintas do sangue que tudo cobria.

A sala rachou, junto dos espelhos e das cores. A criatura finalmente sorriu olhando para cima, vendo pedras e escombros caírem em sua direção. Agora finalmente seu corpo seria de retalhos, um só com todos os monstros. Seria lindo o movimento que fariam.

6. Conclusão

Este texto buscou traçar um esboço inicial a respeito das possibilidades de um saber do corpo que passe pela ideia da Homeostase. Um conceito da biologia repleto de significados.

Para isso elaborando a Homeostase em três diferentes pontos de interesse. O primeiro sendo a tensão, responsável por banir o anestesiamiento que perpassa os corpos na contemporaneidade e acessar questões encobertas, atuando em minha arte para isso por meio do grotesco, borrando barreiras e certezas. O segundo, sendo o da colaboração, de importância como uma alternativa ao individualismo que compõe a subjetividade geral, e como forma de entender o próprio corpo de maneira conjunta a vida como um todo. Na arte agindo para construção de corporeidade outras dentro da coletividade.

A tensão e a cooperação agem como contradições que possibilitam a potência no corpo. Desta contradição nasce a metamorfose, como uma ética que possibilita um entendimento do corpo em suas inúmeras possibilidades, passadas, presentes e futuras, e como uma constante da vida.

Esta pesquisa é a primeira tentativa de elaboração dessas ideias, por isso repleta de faltas, vazios e troços. Porém, são passos iniciais dentro de uma já longa caminhada, repletos de significados e ramificações ainda a surgirem, mas já em processo de metamorfose para algo novo. Assim como foi capaz de gerar essas dobras em mim enquanto pesquisadora, artista e pessoa, espero que seja capaz de tensionar/incomodar algo nos corpos de quem realiza esta leitura, um texto vive quando em cooperação com leitores, metamorfoseando em algo outro, diferente do que se metamorfoseia em mim, e por isso mesmo cheio de potência.

REFERÊNCIAS

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar: A falência da negritude**. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. 1. ed. Rio de Janeiro: Dantes, 2020

CHRISTINE, Greiner. **Corpus Crip: Instauras Estranhezas Para Existir**. 1. ed. São Paulo: N1, 2023.

CHRISTINE, Greiner. **O Corpo: Pista Para Estudos Indisciplinados**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

DAMÁSIO, António. **A Estranha Ordem das Coisas: As origens biológicas dos sentimentos e da cultura**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GUIN, Ursula K.. **A Teoria da Bolsa da Ficção**. 1. ed. São Paulo: N 1, 2021.

KATZ, Helena. **Corpar: Porque o corpo também é verbo**. In: BASTOS, Helena. *Coisas vivas: fluxos que informam*. São Paulo: ECA-USP, 2021.

KASTRUP, Virgínia. **A Atenção Cartográfica e o Gosto Pelos Problemas**. Rio Grande do Sul: Rev. Polis e Psique, 2019.

ALVORECER

CIDAD-
NÜVEN.S

Giovanna Campos Pedrosa Santos¹
Universidade Federal de Pernambuco
Maria Betânia e Silva²
Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

O artigo discute elementos que abordam a história da animação e sua popularização na televisão brasileira entre as crianças. Além disso, seu foco central foi observar a influência das animações no processo de desenvolvimento do desenho de quatro estudantes do Ensino Superior, em Pernambuco, através de suas experiências, memórias da infância e registros desses desenhos nos processos artísticos contemporâneos. Trata-se de uma pesquisa que mescla historicidade, vivências e sentidos, de uma forma que se complementam no decorrer do texto. É perceptível como a animação toca de diversas formas os quatro estudantes entrevistados, de forma que é possível analisar sua significação para eles. O estudo mostra que a presença do consumo das animações na infância pode vir a despertar interesse no desenho pelas crianças, o que muitas vezes vem a ser a porta de entrada para o mundo das Artes.

Palavras-chave: Desenho, animação, processo criativo, artes visuais.

THE INFLUENCE OF ANIMATIONS ON THE DRAWING OF UNIVERSITY STUDENTS IN PERNAMBUCO

ABSTRACT

The article discusses elements that approach the history of animation and its popularization on Brazilian television among children. In addition, its central focus was to observe the influence of animations on the drawing development process of four Higher Education students, of Pernambuco, through their experiences, childhood memories and records of these drawings in contemporary artistic processes. It is a research that mixes historicity, experiences, and meanings, in a way that complements each other throughout the text. It is noticeable how the animation touches the 4 students interviewed in different ways, so that it is possible to analyze its meaning for them. The study shows that the presence of consumption of animations in childhood can awaken interest in drawing by children, which often becomes the gateway to the world of Arts.

Keywords: Drawing, animation, creative process, visual arts.

Esse texto é oriundo de uma pesquisa que visou investigar a influência das animações no processo de desenvolvimento do desenho de estudantes do Ensino Superior, em Pernambuco, através de suas experiências, memórias da infância e registros desses desenhos. Com este foco foi possível compreender como se deu o contato com as animações para estudantes de Artes Visuais e de Ciência da Computação, da Universidade Federal de Pernambuco, nossos colaboradores³ no estudo. Além disso, pudemos observar desenhos realizados por esses estudantes e perceber sua influência a partir de animações.

A presença do consumo das animações na infância pode vir a despertar interesse no desenho pelas crianças, o que muitas vezes vem a ser a porta de entrada para o mundo das Artes. Muitas pessoas não percebem o quanto a animação está inserida no campo das Artes Visuais, associando-a apenas a um modo de se fazer Cinema. Contudo, o processo de animar está entrelaçado com diversas técnicas das Artes Visuais.

1 Artista Visual. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2262972424825267> ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0161-2321>

2 Doutora em Educação pela UFMG. Mestra em Educação pela UFPE. Graduada em Artes Plásticas pela UFPE. Graduada em Filosofia pela UFPE. Professora da Graduação em Artes Visuais e do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0531466233320912> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2149-8982>

3 Os colaboradores da pesquisa autorizaram o uso de seus nomes em nosso estudo.

Mas, o que é uma animação?

Bendazzi (2020, p.42) faz um paralelo com Formaggio (1990) e diz que a “Arte é tudo o que a humanidade chama de arte”. Para ele, a animação poderia ser definida como tudo que as pessoas chamaram de animação nos diferentes períodos históricos. As técnicas em animação se dividem em diversas esferas, como: 2D, 3D, *Stop-motion*, entre outras no campo experimental.

Muito conhecida também no Brasil pelo nome de “desenho animado”, a animação tem sua origem no teatro de sombras chinesas (FOSSATTI, 2009). O primeiro filme completamente animado do mundo, e exibido em um projetor de filmes moderno, foi *Fantasmagorie* em 1908, feita pelo diretor francês Émile Courtet (GORDEEFF, 2011). Antes de *Fantasmagorie* outras pequenas animações já haviam sido produzidas, como por exemplo em 1899 com Arthur Melbourne-Cooper. Antes disso, o ser humano já sentia também a necessidade de expressar o movimento nas artes segundo Beckerman (2012). Durante o século XIX vários dispositivos ópticos que trabalham a ilusão de movimento através de sequências de imagens foram inventados. Não é correto afirmar, entretanto, que a animação surgiu desse momento como parte de uma evolução vinda destes dispositivos. Segundo Medeiros (2016, p. 23):

A associação parece pertinente, sobretudo atualmente, quando instrumentos tais como o fenacoscópio e o zootrópio encontram legitimação como objetos do campo da animação, em claro deslocamento de seus sentidos originais. Decerto estes dispositivos compartilham com a animação o processo fragmentado na construção do movimento, além da plástica, de natureza não fotográfica. Mas ainda que isto seja verdade, as primeiras experiências com animação no cinema sugerem uma enorme distância entre estas e o advento destes instrumentos ópticos, no sentido de que não houve continuidade direta entre ambos. E isto mesmo considerando desenvolvimentos posteriores destes aparelhos, como o praxinoscópio projetor (1882) ou o teatro óptico (1892), que já possuíam a propriedade de projeção, e o faziam com imagens desenhadas.

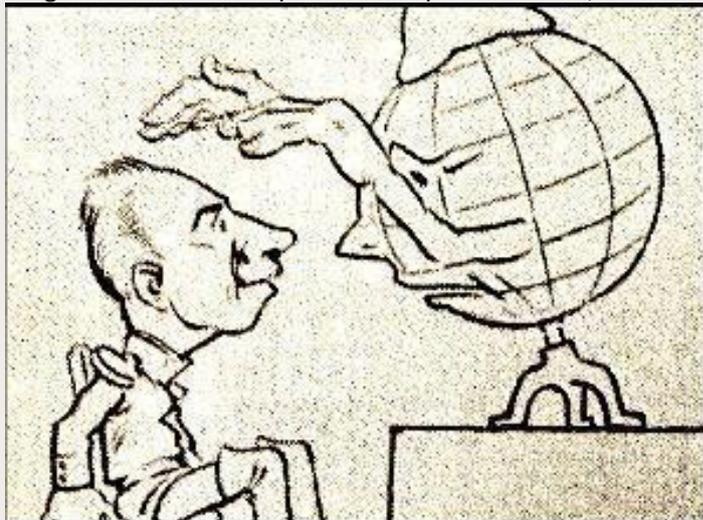
Imagem 01. Um frame retirado do filme *Fantasmagorie* de Émile Cohl (1908)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=rtOwB6gB8Cw> Acesso em 18.05.2023

No Brasil, o cinema de animação tardou a dar seus primeiros passos. Inicialmente, foi feito apenas de forma experimental e esporádica, com o cartunista Raul Pederneiras. Na segunda década do século 20, o cartunista Álvaro Marins, mais conhecido como Seth, lançou no Rio de Janeiro em 1917 “Kaiser”, a primeira animação brasileira exibida nos cinemas (GIANNINI, 2017).

Imagem 02. único frame que restou da primeira animação brasileira, Kaiser (1917)



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Kaiser_%28filme%29#/media/Ficheiro:Kaiser_\(1917\).JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Kaiser_%28filme%29#/media/Ficheiro:Kaiser_(1917).JPG) Acesso em 18.05.2023

A televisão foi inicialmente o maior meio de transmissão das animações no Brasil, pois: “Embora a TV, nos primeiros anos de seu surgimento, ficasse disponível por pouco tempo, pode-se perceber que desde seu início havia preocupação com a criação de programas voltados para as crianças” (MAREUSE, 2002, p. 157). A autora afirma que desenhos como Pica-Pau e outros da Disney foram pioneiros na inserção de animações na televisão, que começou e se estendeu pela primeira metade dos anos 60. Nos anos 70 os desenhos animados importados do Japão foram introduzidos pela TV Record, posteriormente, começaram a ser transmitidos nas grades de horários de outras emissoras.

Da metade para o fim dos anos 80 a animação japonesa se tornou escassa e pouco notada, títulos famosos como *Thundercats*, *He-Man* e os *Mestres do Universo*, *She-Ra: A Princesa do Poder* e *Super Amigos* fizeram muito sucesso. Em 1994 veio o sucesso dessas animações com *Os Cavaleiros do Zodíaco* que conquistou de crianças a adultos na época.

No início do século XXI vários outros animes⁴ vieram parar nas programações das televisões brasileiras, a maioria dos canais abertos começaram a transmiti-los e por muitos anos fizeram muito sucesso. Com o passar do tempo a televisão aberta entrou em declínio, porém, esses programas continuaram sendo transmitidos e permaneceram em alta em seus canais na televisão fechada.

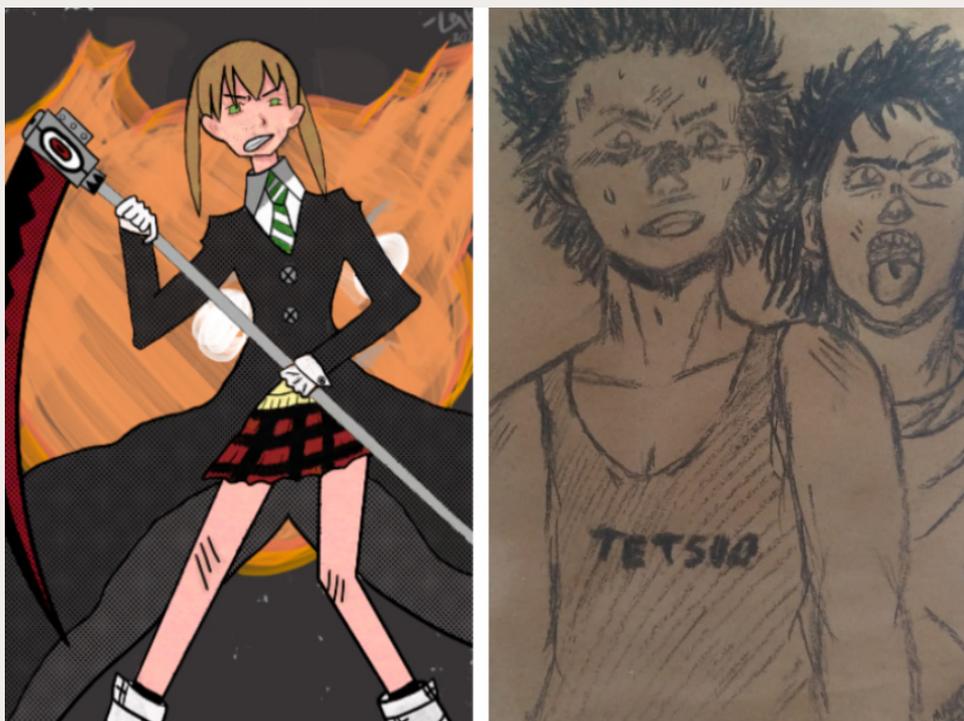
Nessa pesquisa foram realizadas entrevistas com três estudantes de Artes Visuais e um de Ciência da Computação que além de consumir animações desde a infância, passaram a exercitar o desenho a partir delas.

Devido a pandemia do Covid-19, as entrevistas foram feitas de modo online, as respostas para essas perguntas foram comunicadas ao longo dos meses por mensagens via aplicativo *Whatsapp* e ligações via *Discord*. De acordo com Schmidt, Palazzi e Piccinini (2020), devido ao distanciamento social trazido pela pandemia do Covid-19 foi fortalecido o uso de conexões virtuais entre as pessoas, e conseqüentemente, isso também ocorreu na condução de pesquisas. É possível observar alguns dos pontos positivos das entrevistas online, como destacam os autores:

(1) maior abrangência geográfica, com inclusão de pessoas de diferentes locais; (2) economia de recursos financeiros e redução de tempo na coleta de dados, pois não há necessidade de grandes deslocamentos; (3) maior segurança de participantes e pesquisadores, frente ao contexto de pandemia (SCHMIDT; PALAZZI; PICCININI, 2020, p. 2).

Assim, tivemos a possibilidade de captar influências recentes de animações nas produções de seus desenhos. Por exemplo, uma das estudantes de Artes Visuais, disse que quando termina de assistir algo que gosta muito, costuma tentar desenhar os personagens que mais chamaram sua atenção. Com o passar dos anos esse exercício contribuiu para ela sentir mais confiança em suas produções e hoje consegue se expressar melhor.

Imagem 03. Fanarts da autora sobre os animes Soul Eater (2008) e Akira (1988), respectivamente 2020 e 2021, desenho digital e grafite sobre papel



Fonte: Acervo pessoal

Imagem 04. Fanart da autora de um personagem da série She-ra e as princesas do poder (2018), 2020



Fonte: Acervo pessoal

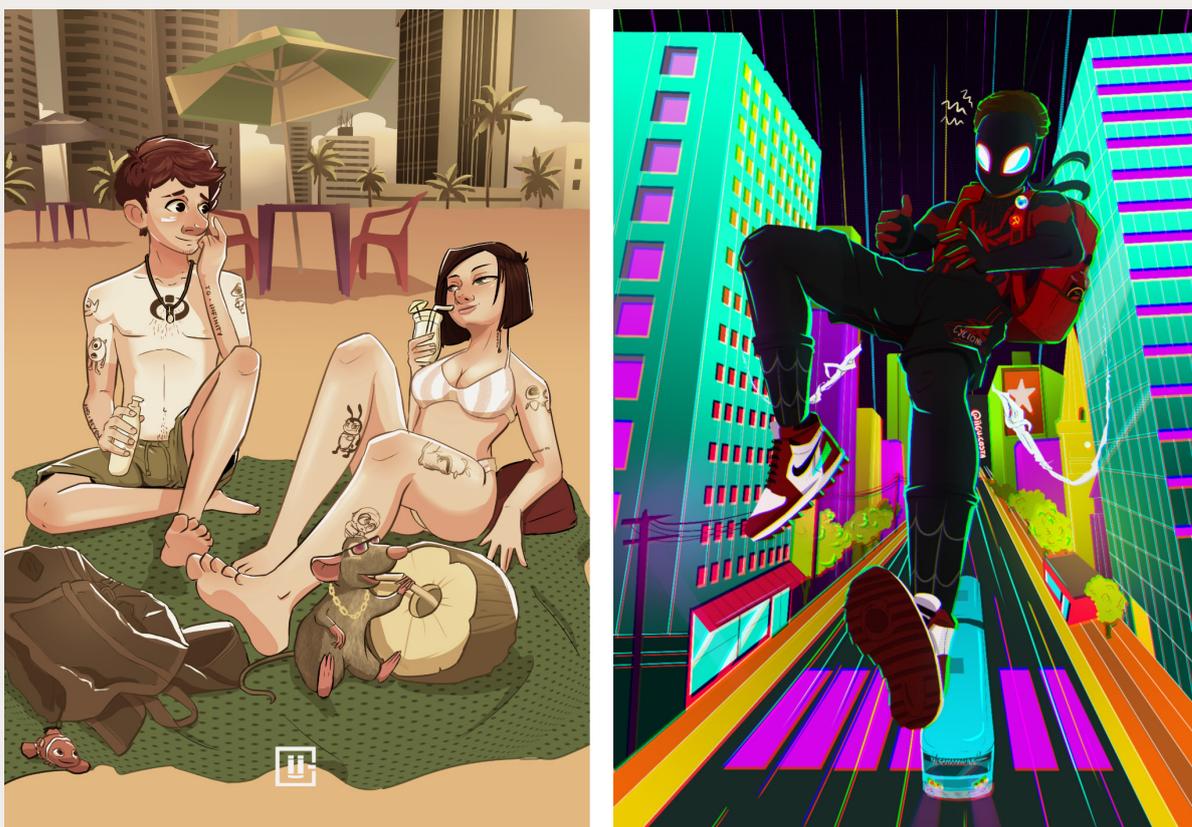
Os cenários e cores são elementos muito importantes nos desenhos que vem desenvolvendo. Já para Igor Costa, também estudante de Artes Visuais, as referências que encontra e toma para si de algumas

animações, o ajudam bastante em seu processo criativo, assim ele nos conta:

Ainda hoje, as animações me influenciam bastante. O homem-aranha, com o filme do Aranhaverso, e praticamente todas as animações da Pixar são grandes influências para mim. Ainda costumo utilizar muitas das animações que assisto como referências para minhas produções, principalmente, quando o caso são as ilustrações digitais. Utilizo desde poses e cenários até paletas de cores e proporções como referências. Elas ajudam muito no meu processo criativo (COSTA, 2021).

Algumas de suas obras podem ser observadas em seguida.

Imagem 05. Fanarts de personagens das animações Ratatouille (2007) e Homem-aranha no Aranhaverso (2018), respectivamente 2022 e 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Igor Costa

O processo criativo é um tema importantíssimo a ser salientado, pois é uma parte importante na vida de um artista - nesse caso especificamente, em relação à prática do desenho. Fayga Ostrower em seu texto *Acasos e Criação Artística* aborda que:

A criatividade poderia ser caracterizada como um potencial de sensibilidade (e, na sensibilidade, eu incluiria todas as vivências do sensível, no amplo leque abrindo-se do sensorial ao intelectual, vivências estas que levem a compreensão de ordenações dinâmicas, explícitas ou implícitas e a visão de coerência e beleza). É um potencial que aprofunda nosso raciocínio consciente, ligando-o ao intuitivo (ou até mesmo ao inconsciente), e que permite vivenciarmos nosso ser e agirmos criativamente (OSTROWER, 1995, p. 226).

Todos nós nascemos com potencial criativo e de sensibilidade. A diferença é que algumas pessoas exercitam mais esse aspecto do que outras. Esse texto se conecta ao estudo das Inteligências múltiplas, de

Gardner (1994), que aborda os diferentes tipos de inteligência que possuímos e suas funções.

Entrelaçado com esse tópico, a teoria das cores também é um aliado nesse processo de desenvolvimento criativo, segundo Edwards, “A teoria das cores é o estudo das regras, ideias, e princípios que aplicam a cor como um tópico geral, de alguma forma a parte do real estudo dos artistas sobre pigmento de cor” (EDWARDS, 2004, p.33). O uso das cores tem um papel fundamental na composição de uma obra artística, normalmente elas não são utilizadas de forma aleatória.

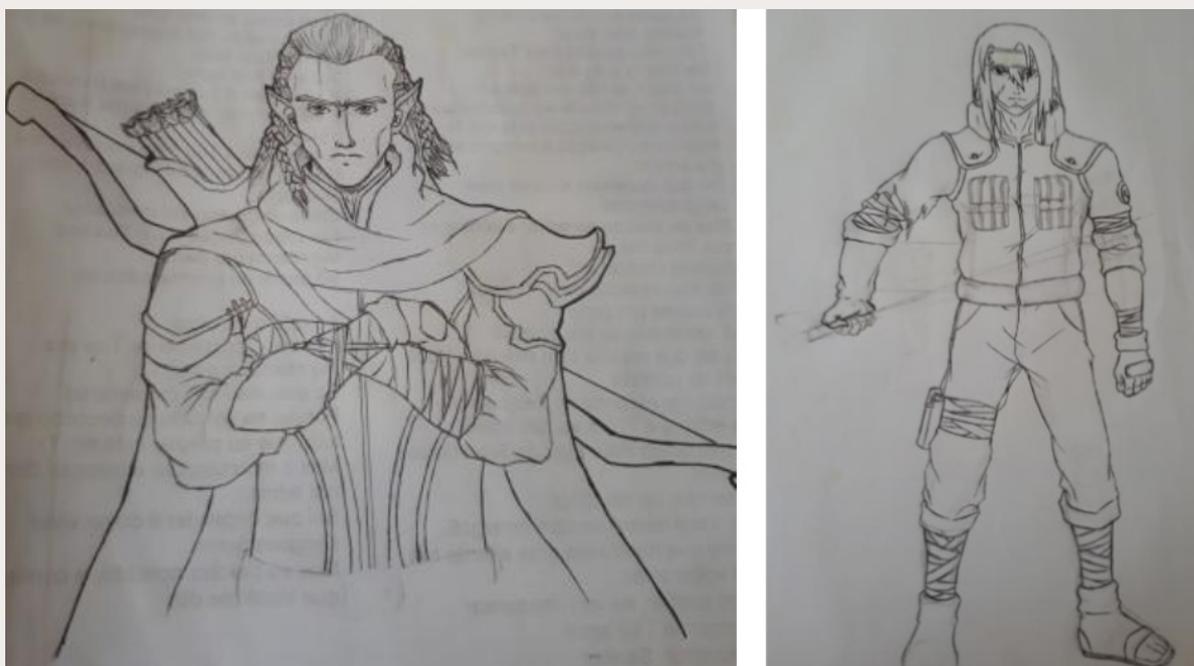
Para Igor as animações são uma grande fonte de inspiração onde ele pode utilizá-las como referências para suas próprias produções, nelas existem vários processos que podem ser usufruídos como estudos para produções autorais, como traço, paleta de cores e movimentos.

Para Vinícius, estudante de Ciência da Computação, suas influências são vistas por uma perspectiva um pouco diferente. Assim, ele nos diz:

(...) quando a gente reassistiu ou assiste animações meio que dá vontade de fazer, produzir mais ou menos alguma coisa naquele estilo. Então, seja um mangá, seja você querer fazer um personagem daquele universo, um personagem de *Dragon Ball (Z)*, um personagem de *Naruto*, um personagem de *Cavaleiros do Zodíaco* (...) é uma mistura de influências. O traço por causa dessa mistura acaba formando um traço novo, uma forma de desenhar diferente (PEDROSA, 2021).

Duas *fanarts* produzidas por ele podem ser observadas na sequência.

Imagem 06. *Fanarts de personagens de animes, 2020*



Fonte: Acervo pessoal de Vinícius Pedrosa

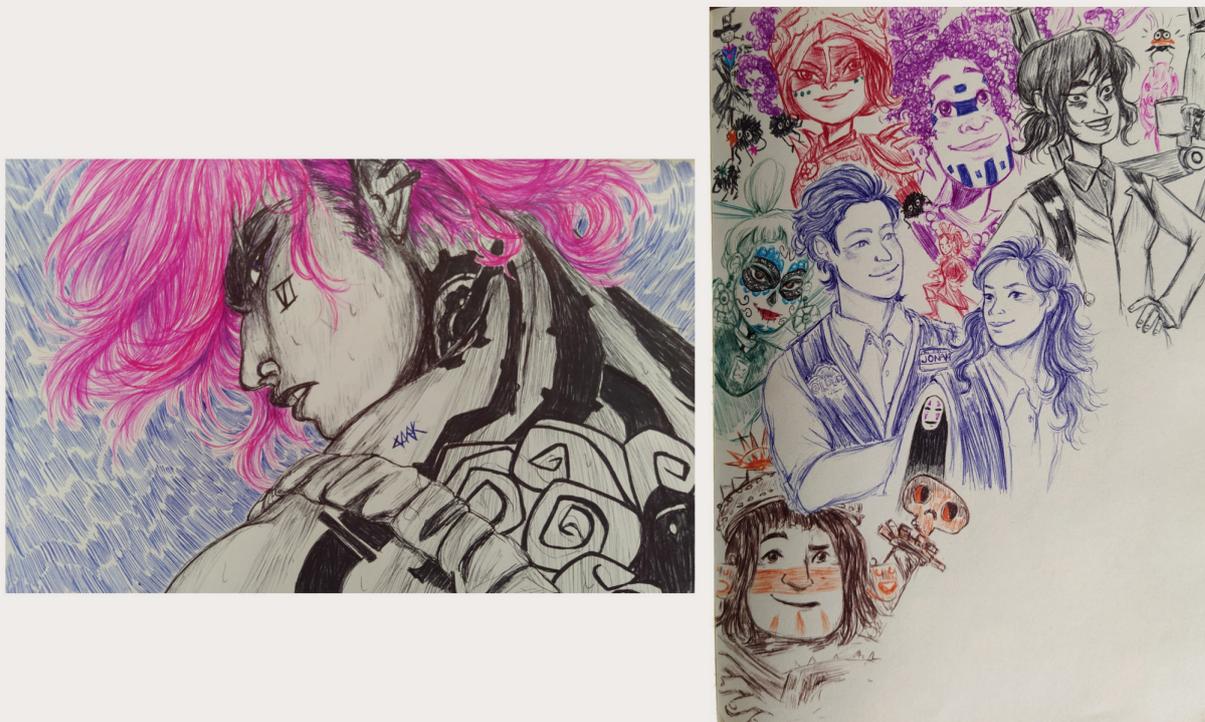
Joana, outra estudante de Artes Visuais, trouxe pontos em comum com Vinícius e suas maiores referências até hoje, dizendo que:

Hoje, como artista em formação, eu me permito filtrar coisas que quero, das animações que mais gosto... Por exemplo, a forma de se desenhar narizes de *Arcane* muito me agrada, então tento incorporar ao meu estilo. Mas, percebo que ainda hoje, e por influência dos animes, a coisa que mais presto atenção... são os cabelos. Amo desenhar cabelos, dos mais variados

tipos. E rostos também. E tudo isso, é herança daqueles penteados estilizados, de animes dos anos 90/2000, das princesas da Disney e seus cortes belíssimos, as crinas de *My Little Pony*. É como se meu estilo fosse um grande Frankenstein (DARCK, 2022).

A partir de sua fala, Joana apresentou as seguintes obras produzidas por ela.

Imagem 07. Fanarts de vários personagens de animações, 2021



Fonte: Acervo pessoal de Joana Darck

Ambos Joana e Vinícius trazem, repetitivamente, o fato de seus traços no desenho carregarem a mistura de toda essa influência que receberam ao longo dos anos com as animações que costumavam e costumam consumir. Somos bombardeados desde cedo com diversos estímulos visuais na mídia, conseqüentemente, carregamos muita informação no nosso imaginário, e não seria diferente nessa relação do desenho com o que consumimos. Nas experiências pessoais existe a questão da inspiração que sentimos ao ver uma animação e, conseqüentemente, querer criar personagens naquele universo.

Para algumas pessoas as animações podem nesse contexto contemporâneo, de maneira independente, incentivar a aprendizagem do desenho desde a infância, como aconteceu com os colaboradores dessa pesquisa. Foi possível perceber que o contato com a animação foi parecido para os estudantes colaboradores desse estudo, mesmo se a influência se deu de formas diferentes gerando um impacto significativo na produção artística.

Há quem considere, no campo artístico, que a influência das animações deixa o processo criativo bastante comprometido. No entanto, é preciso compreender a forte presença das mídias - mais especificamente a televisiva - no cenário contemporâneo em que vivemos. O século XXI é marcado por diversos avanços tecnológicos no âmbito das mídias digitais, mas no início dos anos 2000, a televisão ainda estava em alta e esse foi justamente o período em que os estudantes entrevistados tiveram o maior contato com ela.

A animação pode servir como forma de introdução à prática de desenhar na infância. O desenho é

bastante encorajado nesse período inicial da vida das pessoas, Fernanda Hanauer (2013) é uma das autoras que afirmam esse fato e diz:

[...] o desenho como a primeira forma de expressão gráfica infantil, que se constitui uma linguagem universal, presente em todas as culturas desde os tempos antigos. Os traços deixados nas mais variadas superfícies são marcas impulsionadas pelo prazer, onde a criança registra seus pensamentos e sentimentos. A produção criadora, o desenho como arte, envolve o pensamento, a criatividade, a imaginação e os sonhos. Através do desenho, a criança representa objetos significativos, sejam eles reais ou imaginados, processando experiências vividas e pensadas. (HANAUER, 2013, p. 1)

Vasconcelos (2015) afirma que o ensino do Desenho apresenta um espaço que permite o entendimento de ideias falhas, de persistência visando a ampliação do olhar reflexivo, nesse caso, em específico, na criança. Para complementar essa reflexão, outro autor importante que trata do desenho na infância é Lev Vygotski (1896-1934), que comenta a importância dessa atividade dizendo que a estimulação da imaginação e criação refletidas no desenho permitem a expressão de sentimentos, fortalecem criatividade, memória, imaginação, ou seja, seu desenvolvimento geral (VIGOTSKI, 2009 [1930]).

Devido à soma de todas essas questões concluímos que o contato com animações por parte das crianças é algo que traz benefícios em diversos aspectos. Esperamos que os desenhos animados continuem impactando positivamente e influenciando gerações, que consigam ser tocadas e marcadas como aconteceu também com os estudantes que fizeram parte desse estudo.

REFERÊNCIAS

BECKERMAN, Howard. **Animation: the whole story**. 2ª edição. New York: Skyhorse Publishing, 2012.

BENDAZZI, Giannalberto. **A Moving Subject**. 1ª edição. Boca Raton: CRC Press, 2020.

COSTA, Igor. **Entrevista**. Concedida por mensagem eletrônica à autora. Recife, 7 março. 2022.

DARCK, Joana. **Entrevista**. Concedida por mensagem eletrônica à autora. Recife, 7 abril. 2022.

EDWARDS, Betty. **Color A Course in Mastering the Art of Mixing Colors**. 1ª edição. Penguin Group (USA) Inc. 2004.

FORMAGGIO, Dino. **L'arte come idea e come esperienza**. In: BENDAZZI, Giannalberto. **A Moving Subject**. 1ª edição. Boca Raton: CRC Press, 2020.

FOSSATTI, Carolina Lanner. Cinema de animação: Uma trajetória marcada por inovações. In: **HISTÓRIA DA**

MÍDIA, n. 1, p. 02-04, Fortaleza, ago. 2009. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/16347644-Cinema-de-animacao-uma-trajetoria-marcada-por-inovacoes.html>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

GARDNER, Howard. **Estruturas da Mente: A Teoria das Inteligências Múltiplas**. Artmed,1994.

GIANNINI, Alessandro. Primeiro desenho animado do país, “Kaiser” completa 100 anos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 Jan. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/primeiro-desenho-animado-do-pais-kaiser-completa-100-anos-20808056>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

GORDEEFF, Eliane M. **Interferências estéticas: A técnica do Stop Motion na narrativa de animação**. Tese (Pós-graduação em Artes Visuais) – Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

HANAUER, Fernanda. Riscos e rabiscos – o desenho na educação infantil. **REI – Revista de Educação do IDEAU**, v.37, n.140, p. 73-82, Erechim-RS, dez. 2013. Disponível em: <https://www.uricer.edu.br/site/pdfs/perspectiva/140_374.pdf>. Acesso em: 8, janeiro, 2023.

MAREUSE, Marcia A. G. **50 anos de desenho animado na televisão brasileira**. 2002. p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Educação) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2002.

MEDEIROS, Christiane, Q. **Animação experimental no Super 8 brasileiro**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2016.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. 8ª edição. Editora Campus, 1995.

PEDROSA, Vinícius. **Entrevista**. Concedida por ligação à autora. Blumenau, 17 fev. 2022.

SCHMIDT, Beatriz; PALAZZI, Ambra; PICCININI, Cesar A. Entrevistas online: potencialidades e desafios para coleta de dados no contexto da pandemia de COVID-19. **REFACS**, Uberaba, MG, v. 8, n.4, p.960 - p.966, out./dez. 2020. Disponível em: <<https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/refacs/article/view/4877/pdf>>. Acesso em:07 fev. 2022. DOI: <https://doi.org/10.18554/refacs.v8i4.4877>.

VASCONCELOS, Flávia, **Designare: pontes artístico/educativas na formação docente em Artes Visuais**. 1ª edição. São Paulo: Chiado Editora, 2015.

VYGOTSKI, Lev Semyonovich. **Imaginação e criação na infância** [1930]. Apresentação e comentários: Ana Luiza Smolka; tradução Zoia Preste. São Paulo: Ática, 2009.

A SEQUÊNCIA DIDÁTICA COMO OBJETO DE ESTUDO E CONHECIMENTO NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM E CRIAÇÃO EM ARTES VISUAIS

José Romildo Bezerra Mendes¹

RESUMO

Este texto parte de provocações, aproximações, referências e inquietações ao longo do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, no Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, na Universidade Regional do Cariri - URCA. Aborda como tema principal a Sequência didática como objeto de estudo e conhecimento no processo de autoformação. Aponta os motivos que levou o autor em querer amadurecer e investigar sobre esta temática. Partindo do pensamento de autores que embasa este estudo, a saber: Antoni Zabala (1998), Grupo de Genebra (2004) e Délia Lerner (2002), identificando suas bases teórico-metodológicas e propostas de aplicabilidade em contextos de ensino e aprendizagem em geral e no ensino de arte/artes visuais em particular.

Palavras-chave: Ensino de artes visuais, sequência didática, formação Inicial de professores, PIBID.

THE DIDACTIC SEQUENCE AS AN OBJECT OF STUDY AND KNOWLEDGE IN THE TEACHING-LEARNING AND CREATIVE PROCESS IN VISUAL ARTS

ABSTRACT

This text is based on provocations, approximations, references and concerns throughout the degree course in Visual Arts, at centro de Arts Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, from the Regional University of Cariri – URCA. Its main is the Didactic Sequence as na object of study and Knowledge in the self-education process it points out the reasons that led the author to want to mature and investigate this topic starting from the thoughts of authors that support this study, namely: Antoni Zabala (1998), Group de Genebra (2004) and Délia Lerner (2002), in which a bibliographic review is carried out bringing as theoretical referenc the thinking of, identifiyng their theoretical bases and proposals of applicability is contexts of teaching and learning in general and in teaching art/visual arts in particular.

Keywords: Teaching visual arts, following teaching, didactic sequences, initial teacher training, Pibid.

Aproximação inicial

Nesta investigação, em sua fase preliminar como proposta do trabalho, buscamos recuperar o que a gente chama de itinerário formativo. E a partir dessa análise da trajetória identificar o meu objeto de investigação. Relembro que a primeira vez que me dediquei a recuperar e escrever sobre a minha trajetória foi através da biografia visual, denominação dada para um exercício desenvolvido ao longo do primeiro semestre com a turma de 2012.2 em pesquisa e prática pedagógica em Arte I – PPPAI, disciplina presente na organização curricular do curso de licenciatura em artes visuais, a qual sempre nos instigou a construir saberes tendo como ponto de partida nossa história de vida e escolarização. E que o objetivo principal da biografia visual, era através de imagens recuperarmos a nossa trajetória na escola de educação básica, e

¹ Licenciado em Artes Visuais pela Centro de Artes Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau da Universidade Regional do Cariri-URCA.

apresentar como se deu o nosso encontro com a arte, se na escola ou fora dela, e por consequência, refletir sobre o que nos influenciaram na escolha por cursar artes visuais na universidade.

Figura 1 -Fragmento da minha biografia visual, 2012



Na condição de concludente do curso, refletindo sobre o percurso dentro da licenciatura é que identifico o meu objeto de investigação, fazendo-se necessário entender quais os caminhos pretendidos, deste modo deparamo-nos com as incertezas perante essa necessidade de escolha. O contato com o tratamento metodológico para chegarmos ao melhor entendimento no campo que habito, tornou uma escolha agradável e marcante, aproximações que geraram um interesse com uma força tamanha para que a gente possa continuar nos aprofundando no assunto com entusiasmo, compreender adequadamente, aprofundar e ampliar um pouco mais os conhecimentos.

O presente texto, tendo a orientação do professor Fábio Rodrigues, que fora quem ministrou dois componentes ligados mais diretamente nesta linha de estudos pedagógicos, dentre as ofertas formativas presentes na organização curricular do curso de Licenciatura em Artes Visuais como: Didática do Ensino das Artes Visuais I (2015.2) e Didática do Ensino das Artes Visuais II (2016.1). E pude observar a sequência didática permeando os estudos abordados, dessa forma me permitiu compreender que a abordagem teórico-metodológica, tem orientado a prática pedagógica do professor tanto em sala de aula quanto no PIBID e no Grupo de pesquisa.

Figura 2-O tema na disciplina PPPAI.



Foto: Verônica Leite, 2012

Baseado nisso, fui me aproximando cada vez mais ao tema e, ao mesmo tempo, experienciando, pois vivia a sequência didática nas aulas, ela acontecia no meu processo de aprendizagem. Além disso, o professor, sabendo das minhas limitações e dificuldades em relação com as práticas educativas, em especial com as situações de ensino-aprendizagem que não estabeleciam relações nem continuidade, sempre que possível me provocava, apontando a necessidade de organizar ações de ensino, aprendizagem e criação em Artes Visuais com senso de propósito, de modo que existam intencionalidades e a escolha de cada atividade não podem ser desassociadas, isoladas, desvinculadas umas com as outras.

Figura 3-Práticas educativas



Fonte: Arquivo pessoal do autor, 2011

Havendo uma lógica no proceder, ao invés de aprofundar o estudo sobre um conteúdo, o substituí, com uma notável falta de continuidade, já que quase não havia uma interferência de uma atividade na outra, uma ligação, uma gradação, o que desconfigurava e descontextualizava o processo e toda a sistemática inicial, portanto, distante do que é conhecido e proposto como sequência didática, pois “É comum confundir a sequência didática com o que é feito no dia-a-dia. A questão é: Há continuidade? Se a resposta for não, você está usando uma coleção de atividades com cara de sequência.” (REVISTA NOVA ESCOLA, 2009).

Pude analisar, que tal realidade se deve principalmente a imposição dos meus limites, muito comprometido pela falta de entendimento e as dificuldades e equívocos na implementação da proposta que fazia com que não relacionasse as experiências como significativas. Assim, estas limitações e dificuldades foram exigindo um aprofundamento e, também, um exercício de compreensão teórico-prática da sequência didática em seu sentido amplo e suas contribuições para o ensino de artes visuais.

A Sequência Didática na formação inicial do Artista Professor Pesquisador

Figura 4-Logos do Pibid Artes visuais URCA e GPEACC



No segundo semestre, antes mesmo de experiência prévia com o componente curricular de estágios, participei como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID, Subprojeto Artes Visuais, na época coordenado pelo Prof. Dr. Fábio José Rodrigues da Costa e pela Profa. Dra. Ana Cláudia Lopes de Assunção e, no mesmo período, me tornei membro do GPEACC/CNPq – Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos, na linha de pesquisa Didática do Ensino das Artes Visuais, dado que o subprojeto estava vinculado a esta linha. O grupo de pesquisa está vinculado ao Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri - URCA.

Foi nos encontros semanais do grupo que tive minhas primeiras aproximações com a sequência didática como orientação didático-pedagógica a ser adotada pelos pibidianos. As vivências e experimentações nos encontros do grupo foram muito importantes, apontando caminhos para se chegar a resultados significativos, tornando-se fundamental para o percurso no referido programa para formação inicial de professores, que tinha como abordagem e ações obrigatórias a criação e execução de atividades que envolvam sequências didáticas.

Na agenda semanal do grupo, em sua fase inicial se constituía em um curso de preparação dos estudantes para o início das atividades do PIBID, que iria chegar dali a aproximadamente um semestre, o qual abordava uma introdução dos fundamentos da linguagem visual sob a ótica da sequência didática. Experimentos que introduzem de maneira natural alguns aspectos da sequência didática, interligando as explicações teóricas a exercícios práticos feitos em encontros.

Iniciamos com alguns exercícios. E como primeira proposta das atividades práticas com foco nas produções artísticas de autoria de dois pintores do período modernista, do espanhol chamado Joan Miró² (1893 – 1983) e do holandês chamado Piet Mondrian³ (1872 – 1944).

² Joan Miró, artista catalão, entre 1925 e 1927 o pintor inicia uma série de trabalhos mais simples e em direção à abstração, que ficaram conhecidos por Pinturas oníricas, que faz referência aos sonhos e fantasias. Como características marcantes podemos destacar: elementos únicos como manchas, círculos de cor, arabescos ou pinceladas simples, trabalha os espaços com objetos suspensos e formas fluidas. As cores fortes também são típicas do estilo de Miró.

³ Piet Mondrian, o pintor nascido em Amersfoort na Holanda, fundador do neoplasticismo, considerada a origem do abstracionismo geométrico, ficou famoso por 'De stijl', estilo que indicava a pureza de suas abstrações e pela prática metódica pela qual chegou a elas, reduziu a arte à sua mínima essência. Nas imagens criadas por Mondrian, entre 1920 e 1940, assemelham-se umas às outras: uma grade de coordenadas que formam quadros de diversos tamanhos, coberto de cores elementares. Procurando sempre manter plana a forma do espaço.

Figura 5-Obras como referências



Com essa atividade aprimoramos não apenas habilidades técnicas e exploração de materiais, mas a percepção visual e memória. Foi pedido que os participantes se organizassem em quartetos ou em trios, realizassem leituras sobre as propriedades formais das obras, e finalmente desafiados em equipe a construir uma obra original, trabalhando o conceito de composição que parte da planificação e combinação de elementos encontrados nas leituras das obras apresentadas como referências.

No campo da experimentação trabalhamos com a técnica da pintura, nos aproximando dos modos de criar dos artistas, usando o giz de cera sobre o suporte, o qual é a folha de papel Kraft (110g). Esta proposta teve uma duração de três horas, pois ocorria no horário da linha de pesquisa semanalmente. A conclusão desse encontro se deu com a montagem na parede dos trabalhos em um painel coletivo para a apreciação geral dos próprios membros.

Figura 6- Criação coletiva e mural.



fonte:www.gpeacc.com,2014

No encontro seguinte foi retomada a temática da criação com a memória e percepção visual das análises das obras, porém se no primeiro a orientação foi de criação coletiva e com mais de um artista, agora o foco foi para o processo de criações individuais dos elementos presentes apenas nas obras de uma das referências utilizadas anteriormente: o Joan Miró. Fazendo uso de outros materiais e suas

potencialidades expressivas, como o papel *Canson* tamanho A3, têmpera de guache, aquarela, caneta hidrocor preta, etc.

Após o término de cada etapa, os pibidianos, professores de arte das escolas vinculadas ao PIBID e demais pesquisadoras e pesquisadores do grupo/linha de pesquisa, apresentavam e comentavam como chegou a determinado resultados, com os trabalhos realizados por cada um à vista. Puderam expressar suas intenções, dificuldades, facilidades, enfim socializar com os outros seus processos de criação e aprendizados.

Figura 7-Criações individuais.



fonte:www.gpeacc.com, 2014

Deve-se ressaltar que os aspectos teóricos centrais deste estudo foram orientados pela Abordagem Triangular do Ensino de Arte, foi assim renomeada pela professora que a sistematizou, a Doutora em Arte/educação Ana Mae Barbosa, e amplamente divulgada no seu livro intitulado *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*, publicado em 1991 pela editora Perspectiva, que consiste na inserção de imagem da arte no ensino de arte e no processo de ensino, aprendizagem e criação a partir do exercício de ler, contextualizar e fazer artístico(sem ordem fixa).

Outro exemplo no grupo de proposta de atividade prática, ocorreu com o estudo e investigação das obras de arte de um pintor italiano chamado Giuseppe Arcimboldo⁴(1527-1593), que se distingue pelas suas criações tendo como temática o gênero retrato. Como estratégia didático-pedagógica, os participantes apreciaram, leram, comentaram, questionaram e interpretaram sobre as obras que eram projetadas com uso do computador ou *tablet* e um projetor (Datashow).

Concluída essa etapa, ainda em contexto do tema retrato, foi apresentado o filme dirigido pelo cearense Joe Pimentel, intitulado *Retrato Pintado*, lançado em 1999, uma homenagem ao mestre Júlio Santos, retratista popular que há mais de 40 anos transforma fotografias em retratos pintados. Nos 12

⁴O pintor de origem germânica Giuseppe Arcimboldo (século XVI) afastando-se de pinturas que refletia fielmente a vida, buscando construir retratos daqueles e daquelas que tinham acesso aos artistas, principalmente a monarquia, compostos de representações de diversos elementos figurativos da natureza e objetos de uso doméstico. Composições que tinham significados particulares do que cada qual seria ou o que gostaria como fosse retratado.

minutos de duração do curta, acompanhamos o seu ofício manual da fotopintura⁵, no registro das fases de vida de uma família e a natural manutenção desse saber de tradição que se mantém por gerações.

Em etapa seguida foi sugerido que, com uso de materiais, técnicas e suporte de nosso agrado, criássemos uma série de retratos, pensando em quem gostaríamos de retratar e que elementos usar para compor o rosto, cabelo, roupas, etc. Elementos que considerássemos importantes, que tinham significados particulares ou relevantes para quem retratávamos, influenciados a nos aproximar do modo de fazer do artista Arcimboldo, que ficou famoso por suas criações compostas de retratos alegóricos que mescla animais, objetos e vegetais.

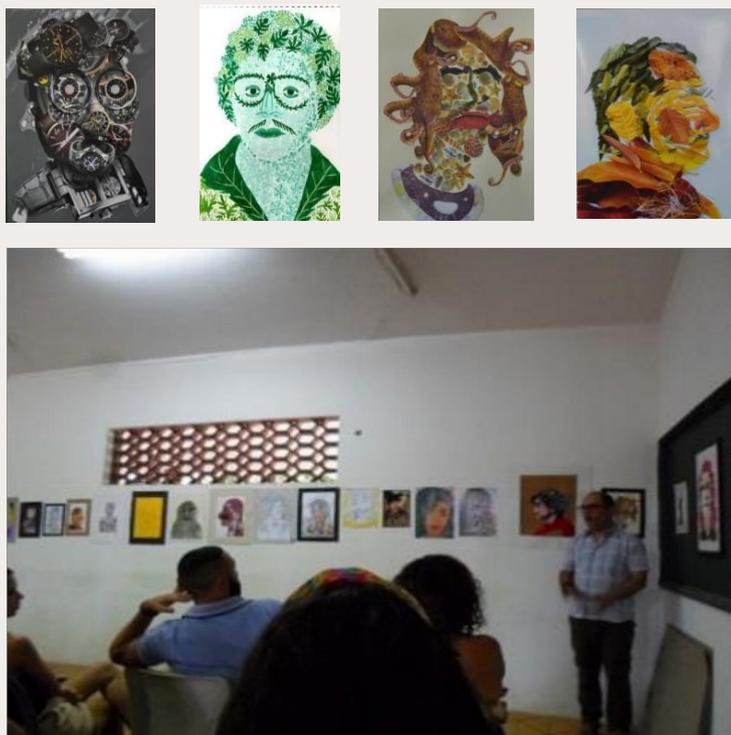
Figura 8-Vertumnus, de Giuseppe Arcimboldo, retrato de Rodolfo II do Sacro Império Romano-Germânico, 1590-91



A leitura das imagens como contexto, de como o artista pensou, elaborou e chegou aquele resultado, sua experimentação e sua localização na história pelos participantes proporcionaram maior compreensão e interpretação criativa deste artista e cada um à sua maneira encontraram variadas soluções visuais para a criação dos retratos. Resultados diversos com uso de linguagens híbridas, pintura digital, fotografias, desenho, etc. o fechamento se deu com a exposição e contextualização das imagens.

⁵ As fotopinturas eram uma tradição no Brasil quando a fotografia ainda era pouco acessível à população por depender de equipamentos caros. Com base em retratos fotográficos pequenos e em preto e branco, muitas vezes no tamanho 3x4, o fotopintor reunia as imagens dos integrantes de uma família ou de um casal em uma composição e depois a pintava acrescentando cores e detalhes.

Figura 9-Experimentos/retratos.



fonte: www.gpeacc.com, 2014

Ao longo dos encontros da linha de pesquisa, os coordenadores do PIBID seguiam trabalhando com a seqüência didática, ao mesmo tempo em que orientavam para que cada estudante-bolsista experimentasse ações educativas tendo seus saberes e habilidade nas artes visuais como conteúdo de ensino, aprendizagem e criação em artes visuais.

Outra estratégia adotada pelos coordenadores foi agrupar os pibidianos em grupos distintos entre si, tendo como critério as habilidades e linguagens das artes visuais que cada estudante se sentia mais próximo. Esta iniciativa permitiu que houvesse trocas, aprendizagens e maior envolvimento nos grupos. Assim cada grupo de trabalho ia estudando linguagens específicas e definindo os procedimentos a serem seguidos posteriormente no trabalho nas escolas, autonomia com que cada grupo encaminha seus trabalhos, autonomia essa, concedida aos bolsistas a partir do momento em que os coordenadores reconhecem as habilidades artísticas de cada um.

Eu e outros colegas formamos o grupo de trabalho “Do desenho à animação”, que se constituiu também na oficina que passamos a ministrar nas escolas.

No grupo decidimos que iniciáramos a oficina visando principalmente a iniciação a linguagem visual e a apreciação da arte. Ampliando as possibilidades de criação dos estudantes, compreendendo o desenho como forma de linguagem e entrada para outros tipos de conhecimentos de nossa área, tendo a criação de animações como meta a ser alcançada no processo de ensino aprendizagem.

Compreendíamos que a produção dos filmes animados teria um caráter mais experimental possível, de modo que os estudantes se apropriassem do próprio espaço escolar para compor cenários, de experiências do cotidiano escolar e de outras vivências que considerassem significativas na materialização de seus sentimentos, suas ideias e discuti-las a partir de seu contexto.

Uma parte da experiência e aprendizagem dos pibidianos, resultou em artigos sistematizados e apresentadas no III Encontro do PIBID e VI Colóquio de Formação docente da URCA de 8 a 11 de dezembro de 2015, Campus Pimenta-Crato.

O ponto culminante se estabeleceu na realização de uma mostra em caráter estudantes/professor, organizada dentro dos núcleos de atuação do programa. Com as orientações dadas pelos coordenadores e supervisores, pensadas e organizadas coletivamente.



Convocados, os estudantes simpatizaram de imediato com a proposta, que nas oficinas de arte pensam/criam visualidades.

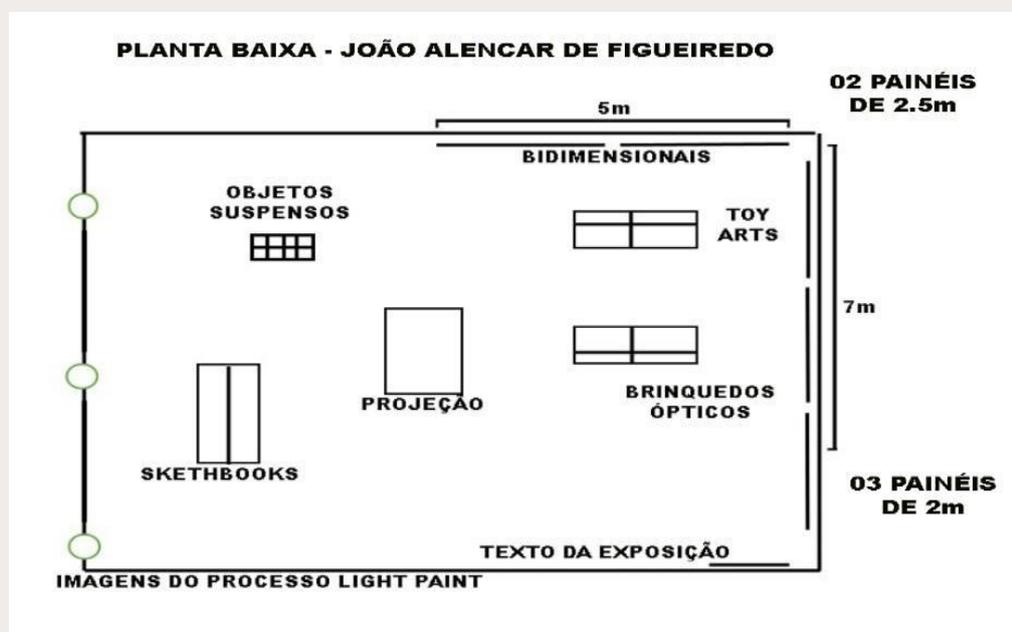
O pátio virou galeria e contou com desenhos com linhas (lãs) em 'chassi' feitos de palitos de picolé, a estrutura serviu de base para fixar e esticar a linha no desenho, que na exposição formaram uma espécie de objetos suspensos, colagens emolduradas com *paspatur* feitos de papelão paraná. Dois painéis em banner com registro de light paint (desenho com luz), Sketchbook, toy art e dentre esses, foi exposto os experimentos da oficina Do desenho a animação, como brinquedos óticos e a projeção montada com o projetor (datashow) em um lugar de passagem na escola, que exibia em loop todas as animações feitas pela classe.

Figura 11-Projeção das animações



fonte: [www.gpeacc](http://www.gpeacc.com), 2014.

Figura 12-Planta baixa, pátio/galeria



fonte: www.gpeaac.com, 2014

A mostra intitulada 'Processos de experimentações IN-ACABADOS' trazia produtos resultantes considerados não finalizados, alguns apresentavam esse caráter, outros, no entanto, estavam expostos para mostrar que arte também é processo de experimentação, e principalmente de pesquisa e processos de criação artística. E mais ainda, foi nosso primeiro contato com a montagem de uma exposição, demonstrando de fato preocupação do desenho expositivo e da qualidade estética com que os trabalhos fossem apresentados. Nesse período recebemos grandes e importantes orientações dos coordenadores, desde a escolha dos trabalhos e estudo dos espaços até a concepção da exposição. A abertura da exposição contou com a presença da direção da escola, do apoio da supervisora, com um muitos visitantes, a maioria

sendo o próprio público escolar. E permaneceu durante três dias letivos. Conquistamos assim um espaço muito bonito de atuação, de pensar a atuação criativa do educador na escola.

Estive participando do PIBID por quatro anos inteiros, de 2013 a 2017. Em meados de 2016, precisou-se passar por uma troca de coordenadores de área, com a Profa. Dra. Renata Felinto Aparecida e a Profa. Dra. Vanessa Lambert de Souza, que continuaram em suas atuações seguindo com bases semelhantes.



Vale salientar, inclusive, que boa parte dos links, das fontes bibliográficas que a gente utilizou foram estudos especificamente do campo do ensino de leitura e produção textual, dada a quantidade de publicações nesta área. Essa investigação se justifica, pois acreditamos que dentro das várias possibilidades os estudos que discutem a abordagem teórico-metodológica em questão, o da didática do ensino no campo específico das artes visuais aparece em um número reduzido em relação a outros campos do conhecimento, merecendo assim ser mais explorado, então é nisso que quero contribuir aqui.

Fiz esse breve relato de experiências, nos quais a sequência didática foi o procedimento comum em todas as vivências, para contextualizar meu interesse e curiosidade em pesquisar sobre o assunto no Ensino de Artes Visuais como objeto de estudo e conhecimento, visto que esta é uma metodologia de ensino/aprendizagem motivadora, dinâmica, aberta e sendo satisfatório os resultados obtidos.

A importância do trabalho com a sequência didática pode ser notada tanto nas pesquisas de autores que tratam do tema no âmbito geral da educação e que contribuem com essa investigação como: Antoni Zabala (1998), Délia Lerner (2002) e o Grupo de Genebra (2004), quanto em documentos oficiais, que recomendam sua inserção nos currículos escolares dos diferentes níveis do ensino.

Sequência Didática – Revisão bibliográfica

O termo Sequência Didática tem sua origem no contexto de uma reforma educacional que ocorreu na França, na segunda metade do ano de 1980 e designava um conjunto de atividades aplicadas ao ensino de qualquer conteúdo. Ao longo dos anos esse modelo de ensino despertou o interesse teórico de um grupo da Universidade de Genebra que trabalhava na área de linguística, psicologia e filosofia se dedicando a sistematizar uma proposta teórico-metodológica para o ensino de determinados gêneros textuais, daí porque a expressão sequência didática ser muito conhecida no campo da linguagem escrita e verbal, porém,

foi progressivamente adotada por outros campos do conhecimento e, dentre esses, o da didática do ensino das artes visuais.

No Brasil, a sequência didática começa a ser divulgada em artigos e comunicações em congressos a partir de 1990, mas foi com a publicação dos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCNs (BRASIL, 1998), que passou a ser enfatizada como estratégia didático-pedagógica pelos componentes curriculares desde o Ensino Fundamental até o Ensino Médio.

Para definir Sequência Didática Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004, p. 97) diz que sequência didática consiste em “um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em termos de um gênero textual oral ou escrito” diz ainda que “procura favorecer a mudança e a promoção dos alunos no domínio dos gêneros e das situações de comunicação”.

Sobre entender a sequência didática como uma de outras possíveis estratégias que ajudam na organização do trabalho de sala de aula, como sugere a profa. Délia Lerner (2002) que se ponha em ação diferentes “modalidades organizativas do trabalho pedagógico” e nos fala em três delas: o plano de aula, o projeto didático a sequência didática, e a importância de saber quando se é elaborado cada uma delas para poderem coexistir e se articular ao longo do trabalho pedagógico, segundo Délia Lerner

Podemos identificar dois critérios fundamentais que distinguem uma das outras: a frequência à sala de aula e a função do trabalho implicado na modalidade. Além desses, também é possível reconhecer a potencialidade de cada modalidade organizativa para trabalhos com conteúdo específicos (DÉLIA LERNER, 2002, p. 21).

Sobre sequências didáticas, Delia Lerner (2014) ainda diz que

Sequências de situações didáticas que tem uma duração menor, que podem durar um mês e meio, uma ou duas vezes por semana, vinculadas a seguir um autor, ler diferentes obras de um mesmo autor, diferentes obras de um mesmo gênero etc. Estudar um assunto (DÉLIA LERNER, 2014).

Na busca por referências teóricas sobre a sequência didática, se destaca o pensamento do educador espanhol Antoni Zabala no livro “A Prática Educativa: como ensinar” (1998), que trata em seus estudos da prática educativa e de instrumentos que facilitem a compreensão daquilo que acontece em sala de aula e o que é possível fazer para tornar essa prática mais enriquecedora, podendo promover de forma mais eficiente a aprendizagem do estudante. No que diz respeito à contribuição que podem ser alcançadas com o uso de uma sequência didática, as ideias ou as pesquisas propostas pelo autor em questão foi de encontro de nossos interesses.

Para Zabala (1998) Sequência Didática é “Um conjunto de atividades ordenadas, estruturadas e articuladas para a realização de certos objetivos educacionais, que têm um princípio e um fim conhecido tanto pelo professor como pelos alunos” (ZABALA, 1998, p.18).

Considerando o exposto nesta revisão da literatura científica, pode-se verificar a contribuição que tal revisão trouxe para uma maior compreensão sobre o tema que investigamos, revelando pertinência na escolha dos textos. Possibilitando a ampliação de nosso conhecimento e nos ajudando a perceber que tal temática é um campo de pesquisa com possibilidades de aprofundamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho é resultado de uma pesquisa que foi ao longo do curso sendo tecida, e experienciadas no aprendizado na graduação em artes visuais, nas experiências vividas com o ensino de arte, em programas de iniciação à docência e da participação no GPEACC.

Pessoalmente, acredito que este trabalho foi satisfatório na nossa formação abrindo novas possibilidades e perspectivas para todos os envolvidos, tanto por nos colocar produtores, criando e executando sequências didáticas, planos de aulas, avaliações e outras ações pedagógicas, quanto por pesquisadores atuando sob um novo olhar.

Com a identificação do tema, iniciei uma investigação criteriosa, o levantamento bibliográfico para entender esse trabalho na literatura científica. A dinâmica da pesquisa *online* facilita o processo. A existência das redes, os links e a infinidade de textos – como referência e dúvidas – contribuiu para entender o que os autores já apresentavam como possíveis respostas para a pergunta, “O que é Sequência didática?” Encontramos principalmente em Délia Lerner (2002) o Grupo de Genebra (2004) e Zabala (1998) o estudo teórico necessário para tal compreensão.

Analisar a Sequência Didática me permitiu conhecer sua abrangência e limitações, suas estratégias para direcionar conteúdos aos estudantes, e principalmente apreensões, reflexões e experimentações como professor/artista/pesquisador. Todas estas questões que não se esgotam aqui, mas que me fazem querer estudar e entender mais sobre.

Pude através dessa investigação compreender adequadamente a abordagem teórico metodológica no campo da produção artística, que contribuiu na minha formação.

Através das etapas foi possível relacionar as experiências como significativas, o processo de ensino e aprendizagem é importante mais apenas do que em relação ao produto final, ele agrega seus vestígios onde cada passo da criação permanece na finalização do trabalho.

Esperamos que outros docentes de Arte e também de outros componentes curriculares possam dar continuidade ao trabalho, procurando aplicar a estratégia da sequência didática em diferentes conteúdos e qualquer nível, facilitando a prática pedagógica e a aprendizagem dos estudantes.

REFERÊNCIAS

DOLZ, J. NOVERRAZ, M.; SCHNEUWY, B. **Sequência didáticas para o oral e a escrita**: apresentação de procedimento. In: SCHNEUWY, B. DOLZ, J. Gêneros orais e escritos na escola. Campinas: Mercado de Letras, [2001] 2004.

ZABALA, Antoni. **A prática educativa**: Como ensinar, ed. Artmed, 1998.

<https://dialogosassessoria.wordpress.com/2015/02/24/generosdiscursivossequenciasdidaticas/>

<https://novaescola.org.br/conteudo/1493/como-organizar-sequencias-didaticas>

<https://novaescola.org.br/conteudo/4103/modalidades-organizativas-grandesdialogos-com-delia-lerner>

<https://novaescola.org.br/conteudo/1869/o>

<https://novaescola.org.br/conteudo/1869/o-quebra-cabeca-das-modalidades-organizativasquebra-cabeca-das-modalidadesorganizativas>

<http://revistaescola.abril.com.br/delia-lerner/>

DESDOBRAMENTOS

CIDAD-
NÜVENS

RESENHA DO ÁLBUM IOIO (1993) DE NELSON FARIA

Alexandre da Silva Cortez¹

RESUMO:

Esta é uma resenha do álbum “Ioio” de Nelson Faria lançado em 1993 pela gravadora Perfil Musical, gravado no *Cheese Factory Studio* no Rio de Janeiro por Daniel Cheese e produzido por Nelson Faria e Rodrigo Garcia. A obra é o primeiro álbum de carreira de Nelson Faria, um dos nomes mais importantes da guitarra e do violão ainda em atividade na cena da música instrumental brasileira. O álbum é composto por dez faixas e se destaca pela fusão, ou hibridação, de vários ritmos brasileiros com o jazz, além de chamar atenção para a instrumentação, as improvisações e um grande cuidado com os arranjos.

Palavras-Chave: Música instrumental brasileira, música brasileira, Nelson Faria, história da música brasileira, ioiô.

REVIEW OF THE ALBUM IOIO (1993) BY NELSON FARIA

ABSTRACT:

This is a review of the album “Ioio” by Nelson Faria released in 1993 by the record label Perfil Musical, recorded at the Cheese Factory Studio in Rio de Janeiro by Daniel Cheese, and produced by Nelson Faria and Rodrigo Garcia. The work is the first album of Nelson Faria’s career, one of the most important names in guitar and acoustic guitar still active in the Brazilian instrumental music scene. The album consists of ten tracks and stands out for the fusion or hybridization of several Brazilian rhythms with jazz, in addition, it draws attention to the instrumentation, improvisations and great care with the arrangements.

Keywords: Brazilian instrumental music, Brazilian music, Nelson Faria, history of Brazilian music, ioio.

Síntese biográfica

Nelson Faria é um dos maiores guitarristas e violonistas ainda em atividade no cenário da música instrumental brasileira. Lançou, em sua trajetória musical até o presente momento, dezessete álbuns de carreira, sem contar os *singles*, EP’s, os DVD’s e um concerto para violoncelo e orquestra. Ademais, atua também como educador musical, tendo publicado nove livros didáticos. Nelson nasceu em 1963, na cidade de Belo Horizonte – MG, é o sexto filho de uma família muito musical, apesar de não haver músicos profissionais na família. Todos os seus irmãos e sua mãe cantavam ou tocavam algum instrumento. Sua formação musical, a princípio, se deu totalmente no seio familiar, absorvendo toda a cultura de *saraus* e apreciação da música brasileira, principalmente a bossa-nova, além de artistas do Clube da Esquina e da Tropicália, aprendendo com os irmãos a tocar um pouco de violão e piano.

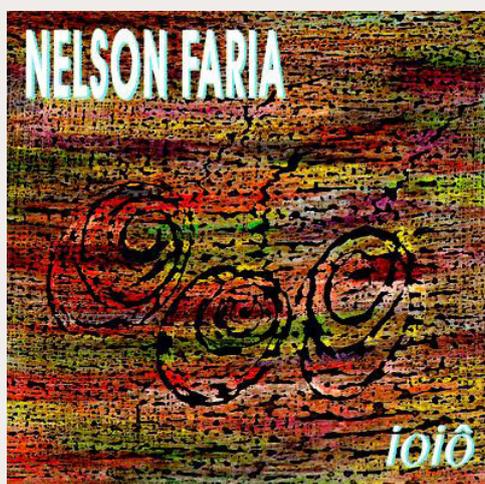
Aos nove anos de idade, se muda para Brasília com a família e seu interesse pelo violão o leva a ter aulas particulares com Sidney Barros, o Gamela, renomado professor de Brasília. Em meio ao seu desenvolvimento musical com Gamela, Nelson se aprofunda no violão, descobre a técnica de *Chord Melody* e desenvolve um grande interesse pela improvisação e pelo Jazz. Incentivado por Gamela e apoiado pelos pais, Nelson se muda para os Estados Unidos, em 1983, para estudar no *Guitar Institute of Technology (GIT)*, em Los Angeles. Lá, ele estabelece uma forte relação com o Jazz americano, principalmente com os guitarristas de Jazz *fusion*, que estavam em alta no mercado americano da década. Nomes como Pat Metheny, Joe Diorio, Frank Gambale, Ted Greene e Joe Pass, se tornaram grandes influências para o músico.

1 Mestrando em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), com foco em Musicologia/Etnomusicologia, dedicando-se à pesquisa sobre música popular brasileira. Docente nas áreas de Música e Artes, ministra disciplinas de instrumento (Guitarra/Violão), História da Arte e História da Música. Graduado em Música pela Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), em Artes pela UNAR (2019) e em História pelo Centro Universitário ETEP (2023). Bacharel em Violão pela UNIS (2023) e pós-graduado em Educação Musical e Ensino das Artes pelo Instituto Cândido Mendes (RJ).

Em seu retorno para o Brasil, Nelson Faria procurou fomentar seus trabalhos em três principais áreas, sendo elas a sua carreira como músico instrumentista solo, a carreira didática, e a carreira de músico de apoio para shows e gravação, também conhecido como *sideman*. Ao longo de sua carreira, Nelson tocou e gravou com alguns dos grandes nomes da música brasileira e internacional, como João Bosco, Milton Nascimento, Edu Lobo, Nana Caymmi, Leila Pinheiro, Ivan Lins, Wagner Tiso, dentre outros. Além de sua carreira como músico, Nelson Faria é amplamente respeitado por sua dedicação ao ensino da música, tendo publicado diversos livros didáticos que se tornaram referência no ensino da guitarra e da música, com destaque para: *A Arte da Improvisação*, *Harmonia Aplicada ao Violão e à Guitarra* e *Inside the Brazilian Rhythm Section* (em parceria com Cliff Korman). Atualmente, um dos projetos mais conhecidos de Nelson Faria é o seu programa no *YouTube* chamado *Um Café Lá em Casa*. No programa, Faria convida grandes músicos brasileiros para tocar e conversar sobre música. O canal cresceu rapidamente, tornando-se uma plataforma de aprendizado e apreciação da música, com milhares de seguidores.

Álbum *Ioio* (1993)

Figura 1 – Ilustração de Capa de *Ioio*



Fonte: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/ioio>

Lançado em 1993 pela gravadora Perfil Musical, o álbum *Ioio*² é o primeiro álbum de carreira de Nelson Faria. O álbum conta com dez faixas, sendo elas: 1. *Baião Por Acaso* (Nelson Faria, Hamleto Stamato, Rodolfo Cardoso); 2. *Antes Tarde* (Nelson Faria); 3. *Tijucana* (Nivaldo Ornelas, Nelson Faria); 4. *Prelúdio Nº3, Em a menor* (Heitor Villa-Lobos); 5. *Influenciado* (Zélia Duncan, Nelson Faria); 6. *Caraça* (Ian Guest); 7. *Só Te Esperando* (Nelson Faria); 8. *Francisco* (Milton Nascimento) 9. *Buxixo* (Nelson Faria); 10. *Ioio* (Nelson Faria). Como pode ser observado, Nelson assina a autoria sozinho de algumas faixas, enquanto em outras, assina com parceiros, além de conter algumas releituras de outros compositores. A instrumentação do álbum é guiada por um quinteto base, que Nelson havia formado na época para fazer shows e testar algumas de suas composições ao vivo. Esse quinteto conta com Adriano Giffoni no contrabaixo, Hamleto Stamato nos teclados e piano, Rodolfo Cardoso na bateria, Sérgio Galvão no saxofone e flautas, além do próprio Nelson Faria nas guitarras e violões. Ademais, por ser o primeiro álbum de carreira do músico, Nelson convidou e pôde contar com várias participações especiais como Zélia Duncan (voz), Nivaldo Ornelas (saxofone soprano), Quarteto de Flautas da Estácio de Sá, Lena Horta (flautas), Cássia Eller (voz), Nico Assumpção (contrabaixo), Carlos Malta (flautas e saxofones) Yuri Popoff (baixo *freetless*), José Namen (teclados), José Marcos (teclados),

2 O álbum pode ser ouvido na íntegra nos serviços de *streaming* por este link: https://open.spotify.com/intl-pt/album/4q6oBTelFPom7R3d0ID52P?si=lm_pff2NTVeG1H6PWa8zoA

Paulo Braga (bateria) e Marco Lobo (percussão).

O álbum se caracteriza pela grande variedade de estilos musicais fundidos nos arranjos, estilos esses que evocam o universo da música popular brasileira como a bossa nova, o choro, o baião, o samba e o frevo, em uma fusão com as harmonias do universo do jazz e a música improvisada em geral, gerando sofisticação e delicadeza. A riqueza da obra se mostra principalmente na forma como os arranjos foram concebidos, mesclando o valor da improvisação com a composição e o arranjo. Destacamos aqui as faixas “Baião por acaso” e “Buxixo”, composições de Nelson que atualmente ainda fazem parte do programa de show do músico e ainda “Francisco” de Milton Nascimento e “Prelúdio nº3, em lá menor” de Heitor Villa Lobos. A primeira faixa do álbum, “Baião por acaso”, composta dentro do estúdio de forma improvisada, enquanto os músicos esperavam para gravar³. A música além de apresentar o ritmo de baião que caracteriza a música é possível ouvir sofisticação nas harmonias, e nos climas criados com o uso de tensões nos acordes, que, juntamente às improvisações e ao uso de teclados sintetizados, nos remetem ao universo do jazz. A segunda faixa, “Antes Tarde”, de autoria de Nelson, é uma bossa nova e chama atenção pela elaboração do arranjo, com a presença de texturas contrapontísticas criadas pela flauta de Lena Horta e pelos teclados de Hamleto Stamato.

A terceira faixa, “Tijucana”, é um duo intimista entre Nelson e o saxofonista Nivaldo Ornelas, também surgida de forma improvisada. É uma música que podemos classificar por improvisação livre, onde Nivaldo reage aos acordes tocados por Nelson na guitarra sintetizada (muito usada na época por guitarristas de *Jazz Fusion*, como Pat Metheny, John McLaughlin, Allan Holdsworth, Al Di Meola e Frank Gambale) e Nelson, em contrapartida, reage às melodias criadas por Nivaldo, assim como em uma conversa entre músicos. A quarta faixa do álbum é o “Prelúdio nº3 em Lá menor” de Heitor Villa-Lobos. Aqui, ela aparece totalmente revisitada, na primeira parte podemos ouvir o tema sendo tocado com liberdade de improvisação e interpretação na guitarra elétrica de Nelson e na segunda parte, Nelson utiliza novamente a guitarra sintetizada, simulando o timbre de teclados, como na faixa anterior. Nivaldo Ornelas improvisa no Saxofone soprano a melodia da obra, criando dessa forma, um aspecto intimista e delicado.

A quinta faixa, “Influenciado”, pode ser considerada um choro moderno, com harmonias que transitam entre as harmonias tradicionais do choro com experimentações jazzísticas, como pode ser ouvido na introdução. A faixa é uma homenagem para Carlos Malta, músico que na época da gravação do álbum tocava com Hermeto Paschoal e é uma das grandes referências para Nelson. A faixa é uma parceria entre Nelson e a cantora Zélia Duncan, amiga dos tempos de Brasília que assina a letra. A sexta faixa, “Caraça”, foi composta por Ian Guest, na época, professor de composição e arranjo de Nelson. Chama a atenção o arranjo delicado criado por Nelson, com a presença de vocalizes, flautas e percussões, que somadas à sofisticação da harmonia e o compasso em 12/8⁴, remetem ao universo da música mineira, principalmente aos compositores do Clube da Esquina, como Milton Nascimento, Wagner Tiso e companhia.

A sétima faixa é “Só te esperando”, onde Nelson assina um samba estilizado, uma fusão de partido alto no ritmo sincopado com uma harmonia que alude mais uma vez ao universo do Jazz, a faixa ainda conta com o contrabaixo de Nico Assumpção, um dos maiores baixistas brasileiros, infelizmente já falecido. A sonoridade marcante de trio formado por baixo, bateria e a guitarra dá o tom aqui, formação essa que posteriormente seria marcante para a carreira de Faria. O destaque fica para as improvisações de Faria e Nico. As faixas oito e nove são dois dos grandes destaques do álbum, “Francisco” de Milton Nascimento e “Buxixo” de Nelson e se destacam por diferentes razões. “Francisco” é uma releitura completamente diferente da versão original de Milton. Nelson altera a harmonia e elabora um arranjo utilizando uma instrumentação

3 Dados retirados de depoimento do próprio Nelson Faria para o programa Um Café lá em Casa, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JYBjpTegmBY&t=335s>

4 O compasso 12/8 em música é um compasso composto, ou seja, um compasso cuja subdivisão natural é ternária (em grupos de três tempos). Ele é bastante comum em gêneros musicais como o blues, jazz, baladas e música folclórica, foi bastante explorado por compositores mineiros ligados ao Clube da Esquina.

interessante, com baixo *fretless*,⁵ a cargo de Yuri Popoff, teclados sintetizados de José Marcos, bateria de Rodolfo Cardoso, Nelson no violão de aço e guitarra. Dessa vez, a guitarra com timbre distorcido de rock combina fortemente com a voz da cantora Cássia Eller, que sola a música em vocalize, dividindo a sessão de solos com Nelson. A faixa nos remete, ao mesmo tempo, ao universo climático do rock progressivo e à música mineira. Outro aspecto da faixa que é notável é a dinâmica crescente construída pelo grupo, fechando a faixa no clímax. Já em “Buxixo”, nos é apresentada uma introdução estilizada por meio da utilização de harmonias quartais que nos transportam para o cenário de músicos do Jazz *Fusion*. É possível ouvir uma forte influência da sonoridade de guitarristas como Mike Stern, na utilização de cromatismos e frases rápidas, além do timbre da guitarra com adição do efeito de *chorus*. Ademais, tudo isso vem conduzido pelo ritmo de samba, porém não um samba tradicional, mas sim um samba estilizado com “pitadas” de funk.

A última faixa do álbum é a faixa título, “loiô”, um frevo, baseado em frevo de coreto, de carnaval de rua, com a presença das flautas de Carlos Malta fazendo a melodia e a utilização de percussões. A faixa ainda conta com improvisações de baixo de Adriano Giffoni e do próprio Nelson.

Em *Suma*, pode-se dizer que *loiô* é um álbum que reflete a sofisticação de Nelson Faria como guitarrista e arranjador. Além dos destaques aqui apresentados, essa resenha intenta contribuir para o debate e a divulgação de obras da música popular brasileira, caracterizada desde o seu surgimento pelo hibridismo, ou fusão, de culturas de um Brasil plural, heterogêneo e rico. Portanto, na obra em questão constata-se que a fusão entre ritmos brasileiros e as harmonias complexas do jazz resultaram em uma obra que foi inovadora e sofisticada para a época, além de ser uma das primeiras produções que ajudaram a consolidar Nelson Faria como um dos grandes nomes da música instrumental brasileira.

REFERÊNCIAS

FARIA, Nelson. *loiô*. Rio de Janeiro: Perfil Musical, 1993. CD.

FARIA, Nelson. **Ouçá Comigo: loiô** – Um Café Lá em Casa. YouTube, 25 maio. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JYBjpTegmBY&t=335s>. Acesso em: 20 out. 2024.

5 Um instrumento *fretless* é aquele que não possui trastes em seu braço. Os trastes são aquelas divisões metálicas encontradas no braço de instrumentos de cordas como guitarra, violão ou baixo, que ajudam a determinar o temperamento das notas. Em um instrumento *fretless*, o músico tem controle total sobre o posicionamento dos dedos para produzir as notas, o que exige maior precisão na execução.

ÀS NOSSAS CARMENS

Uma resenha de *Carmen de Georges Bizet*, de Susan McClary. Tradução: Alberto Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

Marília do Espírito Santo Carvalho¹
(PPGMUS-UDESC)

RESUMO

Carmen de Georges Bizet é o título da recente edição em português do segundo livro da musicóloga estadunidense Susan McClary, lançado pela Editora da Universidade de São Paulo em 2020, com tradução do regente Alberto Cunha. Além de trazer informações sobre a publicação, sobre sua autora, e apresentar um breve resumo de cada capítulo, esta resenha reflete sobre a realização da tradução do texto para o português somente quase três décadas após a primeira publicação em inglês. Para isso, entrecruza o fato de *Carmen* ser mais uma dentre as aclamadas óperas do cânone europeu que tem como enredo uma história de feminicídio com o dado de que durante a pandemia do COVID-19 os índices de feminicídio cresceram em nosso país.

Palavras-chave: Carmen de Georges Bizet; Susan McClary; crítica musical; feminicídio.

TO OUR CARMENS

ABSTRACT

Carmen de Georges Bizet is the title of the recent Portuguese edition of the second book by American musicologist Susan McClary, released by the University of São Paulo in 2020, with translation by the conductor Alberto Cunha. In addition to providing information about the publication, its author, and presenting a brief summary of each chapter, this review reflects on the translation of the text into Portuguese only almost three decades after its first publication in English. For this, it intersects the fact that *Carmen* is one of the acclaimed operas of the European canon that has a story of femicide as its plot with the fact that during the COVID-19 pandemic, femicide rates grew in Brazil.

Keywords: Georges Bizet: Carmen; Susan McClary; music criticism; femicide.

Carmen de Georges Bizet é o título da recente edição em português do segundo livro da musicóloga estadunidense Susan McClary, lançado pela Editora da Universidade de São Paulo em 2020, com tradução do regente Alberto Cunha². *Georges Bizet: Carmen* é o título original em inglês, publicado pela Cambridge University Press em 1992, um ano após o emblemático *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, que é considerado um marco da musicologia feminista e ainda não foi traduzido para o nosso idioma. O trabalho de McClary sobre a célebre ópera de Bizet recebeu também uma edição italiana, lançada pela Rugginenti em 2007.

Susan McClary (PhD, Harvard, 1976) atualmente leciona Teoria Musical, História da Música e Performance em Música Antiga na *Case Western Reserve University*, em Cleveland, Ohio (EUA). Em sua longa

1 Doutoranda em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina e Mestre em Música pela mesma instituição (UDESC, 2018). Licenciada em Educação Artística com habilitação em Música pela Universidade de Brasília (UnB, 2007) e professora efetiva do Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília (CEP-EMB) onde leciona flauta doce, prática de conjunto e teoria musical. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7167-7065>

2 Alberto Cunha traduziu também outros títulos publicados pela Edusp - *Schubert: um compêndio*, de Christopher Gibbs; e *Brahms: Sinfonia n.1*, de David Brodbeck.

e respeitada trajetória acadêmica, tem se dedicado à análise cultural da música, a partir da investigação tanto do repertório canônico europeu quanto de gêneros populares contemporâneos. McClary entende o meio musical como um conjunto de práticas sociais, e procura observar as dimensões significantes dos procedimentos musicais. Além do já mencionado *Feminine Endings* e do texto ora resenhado, destacam-se também *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form* (2000); *Modal Subjectivities: Renaissance Self-Fashioning in the Italian Madrigal* (2004); *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music* (2012).

A edição brasileira da *Carmen* de McClary possui 216 páginas, sete capítulos, bibliografia e índice remissivo. Na arte de capa, o título escrito com sinuosas letras vermelhas em meio a respingos de aquarela sugere associações de sentidos que serão debatidas ao longo do trabalho, tais como a conexão do nome Carmen com carmim, cor da sedução e do feitiço, um dos sentidos da palavra em latim. Carmim evoca vida, simbolizando o sangue que corre nas veias. Mas é também a cor da morte, quando este é derramado. Associações que compõem, no imaginário do público, essa personagem que é a grande “obsessão” (ROBINSON, 2020, p. 14) da trama, a começar pelo título. Ao longo da história, a cigana Carmen é responsabilizada por todas as discórdias e desventuras que assolam os demais personagens, e a narrativa se constrói de tal forma que somos levados a aceitar sua morte como fruto de um ato de desespero: última e única saída para o restabelecimento do controle e da ordem.

Os capítulos

O primeiro capítulo - “A *Carmen* de Mérimée” - curiosamente, não foi escrito por McClary. É de Peter Robinson, professor de literatura francesa da Universidade de Minnesota (EUA), e consiste numa análise da novela que inspirou Bizet. A *Carmen* original, de Prosper Mérimée, foi publicada em 1 de outubro de 1845 em *La Revue des Deux Mondes* e, segundo Robinson, trata-se de um texto sem nada de particular ou surpreendente para a época, sendo “muito provável [...] que poucos tenham reconhecido a história como ficção”, já que a *Revista dos Dois Mundos* foi originalmente lançada como um jornal de viagem, que “descrevia para o ‘mundo’ civilizado da França [...] paisagens e aventuras exóticas no que hoje chamamos de Terceiro Mundo” (ROBINSON, 2020, p. 11). O volume em que a novela foi lançada não trazia qualquer indicação sobre sua natureza - se ficção ou relato de viagem - o que faz com que a *Carmen* de Mérimée assumia características de uma Carta do Estrangeiro. Pensar que as situações de violência e preconceito vividas pela protagonista eram naturalizadas a ponto de a trama poder ser confundida com uma história verídica, é um dado bastante relevante, que nos permite refletir não apenas sobre as práticas e valores da sociedade francesa em meados do século XIX, mas especialmente, sobre os reflexos disso nos tempos atuais.

No capítulo 2 - “A gênese da *Carmen* de Bizet” - McClary dá continuidade à abordagem linear dos fatos, e traz informações sobre o processo criativo de Bizet, iniciado a partir do convite que recebeu em 1872 dos codiretores do *Théâtre National de l’Opéra-Comique* de Paris, Camille du Locle e Adolphe de Leuven, para compor uma ópera em parceria com os renomados libretistas Ludovic Halévy e Henri Meilhac. Mesmo sem condizer com o perfil dos espetáculos da casa, Bizet estava determinado a conceber o novo trabalho a partir da *Carmen* de Mérimée. Encenar uma história que culmina no assassinato de sua protagonista era uma decisão ousada e, portanto, arriscada para o contexto da Ópera Cômica, que se voltava ao entretenimento da burguesia familiar francesa. Diante das pressões da produção, que temia pela bilheteria, Bizet faz ajustes no texto original. Exclui o civilizado narrador francês e deixa Carmen mais moderada ou, nas palavras de

McClary (2020, p. 38), mais “higienizada” e “domesticada”: com menos solidariedade, menos inteligência e poder de liderança, e maior apelo sexual. Bizet também concebe a boa e recatada Micaela para contrastar com Carmen e se apresentar como uma noiva em potencial para Don José; confere tratamento cômico aos ciganos, e neutraliza o impacto da morte de Carmen pela sua ocorrência durante um *divertissement* musical, “brilhante e distrativo” (McCLARY, 2020, p. 36). Após inúmeros esforços para a designação do elenco e realização dos ensaios, a ópera estreia em 3 de março de 1875. Bizet morre vítima de um ataque cardíaco em 3 de junho do mesmo ano. A temporada foi concluída em 15 de fevereiro de 1876, totalizando 48 récitas com públicos reduzidos. Bizet não chega a vivenciar o triunfo de sua *Carmen*, iniciado somente com a montagem de Viena no ano seguinte à sua morte.

No capítulo 3 - “Imagens de raça, classe e gênero na cultura francesa do século XIX” - McClary pondera: enquanto narrativa que se vale dos exotismos do Oriente, *Carmen* não é um caso isolado, muito pelo contrário. A musicóloga recorda que os cenários exóticos começam a ser explorados pelas óperas a partir do século XVII. Amparada por consistentes estudos sobre orientalismo (MILLER, 1935; SAID, 1979; SCHWAB, 1984; ALLOULA, 1986; KABBANI, 1986; CREECH, 1989)³, a autora sublinha a publicação da coleção de poesias *Les Orientales* de Victor Hugo em 1829 como um marco para as produções artísticas da época; algo que desencadeia a produção de novelas, poemas e pinturas inspiradas nessa temática, fabricados pela imaginação de autores que, na maioria das vezes, jamais sequer saíram da França. McClary (2020, p. 50) observa que, sob influência dessas narrativas, o “Oriente”, que inicialmente correspondia ao Oriente Médio, vai se ampliando para o leste da Ásia, e depois para a África, servindo cada vez mais como “‘zona franca’ para a imaginação europeia”. A autora chama a atenção para a “indiferenciação dos tipos exóticos perante o orientalista cultural: persa, grego, judeu, espanhol, africano - todos fluindo juntos no indistinto reinado da Diferença” (McCLARY, 2020, p. 51). Características como sensualidade, fertilidade, irracionalidade e improdutividade passam a ser associadas, no “mundo civilizado” europeu, a esse vasto “Oriente”. McClary comenta as implicações e repercussões políticas desse movimento cultural, que parecia divulgar esse “Oriente” (e, dentro dele, sobretudo a região do Oriente Médio, conforme dito) como um território “pronto para ser saqueado”:

Infelizmente, esses tropos informam e reforçam a pilhagem e a conquista do Oriente Médio durante o mesmo período. Como explica Said, os dirigentes franceses partiam das vívidas ficções dos romancistas e pintores ao formular suas políticas para o Oriente Médio. As consequências do orientalismo cultural ressoaram nos corpos de gente real, cuja vida pouco tem a ver com as fantasias criadas pelos artistas europeus. A condição política desastrosa do Oriente Médio nos dias de hoje é um dos legados do exotismo e de suas exageradas representações (McCLARY, 2020, p. 52).

Se os três primeiros capítulos são dedicados a temas que se localizam em interseções da musicologia com outras áreas das humanidades - tais como a sociologia, as ciências políticas, a história e a literatura -, nos dois capítulos seguintes, McClary enfoca questões próprias ao campo musical.

No capítulo 4, “As linguagens musicais de *Carmen*”, a autora sublinha a transgressiva mistura de códigos, gêneros e estilos presentes na obra. Salienta o seu pertencimento original à Ópera Cômica, enfatizando que as transgressões empreendidas por Bizet devem ser consideradas a partir desse ponto.

3 Christopher L. Miller, “Orientalism, Colonialism”, 1935, p. 698; Edward W. Said, *Orientalism*, 1979; Raymond Schwab, *The Oriental Renaissance*, 1984; Malek Alloula, *The Colonial Harem*, 1986; Rana Kabbani, *Europe’s Myths of the Orient*, 1986; James Creech, “Others”, 1989, p. 409-415.

Voltada ao entretenimento leve da classe média conservadora burguesa, aos espetáculos associados a esse gênero convinha a exploração de sentimentalismos, enredos moralistas, personagens capazes de dar bons exemplos às moças de família e, sobretudo, desfechos felizes - ponto nevrálgico atacado por Bizet. A opção do compositor pelo gênero cômico se associa à possibilidade de exploração de diálogos falados, que possibilitam interações mais extensas entre os personagens, algo que não seria possível no circuito das óperas mais cosmopolitas, onde essas sessões teriam de ser convertidas em recitativos cantados. Outro tópico abordado é o germanismo de Bizet, sua reverência à Beethoven e Wagner e, apesar disso, o fato de *Carmen* “dificilmente” poder ser “tomada como uma obra não francesa” (McCLARY, 2020, p. 79). Nesse capítulo, McClary também retoma o tópico do exotismo, frisando a relação de *Carmen* com a Espanha orientalista de Victor Hugo. Afirma que, do ponto de vista etnográfico, sua música não se relaciona com os pretensos locais nos quais a ópera se passa, sendo uma obra que, habilidosamente, evoca a noção racial francesa do Outro.

No capítulo 5, “Sinopse e análise”, o mais extenso do livro, a autora destrincha a parte musical, comentando forma, ritmos, andamentos, cadências, sequências harmônicas, contornos melódicos, efeitos de instrumentação, tonalidades, modulações. Esse é o único capítulo que traz exemplos em partitura. Inicia pelo Prelúdio, que “estabelece a atmosfera exótica e falsamente festiva” (McCLARY, 2020, p. 95) da ópera, e percorre cada um de seus quatro atos, articulando comentários às letras das canções, aos textos dos diálogos e à ambientação das cenas, fornecendo interpretações críticas sobre os conteúdos ideológicos das escolhas composicionais de Bizet.

No capítulo 6 - “A recepção de *Carmen*” - McClary sobrevoa diferentes fases dessa ópera em relação ao seu acolhimento por parte do público e da crítica. A autora parte das “Reações à Estreia”, passa pela “Recepção Fora da França”, chega ao ápice “*Carmen* no Cânone”, e conclui com a “*Carmen* revisionista”. Um dos assuntos debatido nesse capítulo é o suposto germanismo da sonoridade de *Carmen*. McClary sustenta que a ópera não soa germânica a ouvidos não franceses, e que é justamente nesse ponto que reside a apreciação das plateias austro-alemãs, no reconhecimento daquilo que entendiam como lucidez francesa, em contraste com sua própria música.

No sétimo e último capítulo, “Os filmes de *Carmen*”, são comentados impactos e desdobramentos dessa ópera na cultura popular. O levantamento de McClary mostra que essa ópera tem inspirado uma diversidade enorme de produções, tais como coreografias de Olimpíadas, animações, séries de TV, e sobretudo filmes, em diversos gêneros e estilos, inclusive no âmbito da indústria pornográfica. McClary elege para discutir mais detalhadamente quatro versões para o cinema. Primeiramente, aborda o filme do diretor Otto Preminger baseado no musical da Broadway *Carmen Jones* (1954), com letras e adaptações de Oscar Hammerstein. Em seguida, comenta a contundente crítica ao exotismo presente na *Carmen* flamenca de Carlos Saura (1983), cuja trilha conta com célebres músicos tradicionais, tais como Paco de Lucia. Depois, segue para *La tragédie de Carmen*, de Peter Brook (1981) que, numa interpretação estruturalista, tentou “se livrar das camadas que haviam subvertido o que ele considerava ser a versão original de Bizet, começando pelo próprio libreto” (McCLARY, 2020, p. 193). Por fim, chega à *Carmen* do diretor político Francesco Rosi, “ao mesmo tempo a mais fiel e a que mais subverte a compreensão usual do espetáculo” (McCLARY, 2020, p. 198). A autora conclui o livro com a reflexão:

Hammerstein, Saura, Brook e Rosi convidam-nos a repensar na essência tudo aquilo que imaginávamos saber sobre *Carmen*, e a experimentar as ambiguidades e contradições de uma ópera que às vezes parece familiar demais. Dessa forma, eles a transformaram em obra

de arte do final do século XX. E o quebra-cabeças da obra-prima de Bizet é passado adiante, ainda não resolvido, para futuras gerações (McCLARY, 2020, p. 204).

Assim, ao ressaltar o caráter aberto da ópera *Carmen*, McClary nos leva a pensar sobre a abertura das obras musicais que resistem ao tempo. Ao serem revisitadas por outros artistas e representadas a novos públicos, recebem novas leituras, e agregam novas camadas de significado. Nesse sentido, ao invés de quebra-cabeças não resolvidos, talvez seja mais pertinente encará-las como jogos cujas peças, por um lado, impõe certas limitações (ou seja, não comportam qualquer solução), e por outro, estão disponíveis para serem remontadas - e, conseqüentemente, observadas - de maneiras antes inimagináveis.

Edição brasileira: *in memoriam* às nossas ‘Carmens’

Carmen é mais uma dentre as aclamadas óperas do cânone europeu que tem como enredo uma história de feminicídio. Embora McClary não use esse termo, essa é sua principal denúncia, o fato de que temos aplaudido, por mais de um século, uma história que apresenta o colonizador como vítima, e pune a suposta castigadora com a morte, basicamente por tratar-se de uma mulher, cigana. Além de trazer muitos dados, com uma escrita acessível que é honrada pela tradução, a musicóloga destrincha a obra, apontando recursos através dos quais elementos ideológicos e contextuais se encontram codificados na música. Razões que tornam o texto altamente recomendável a leitores diversos, que se interessam por discussões sobre colonialidade, classe, gênero e raça, e não apenas a artistas, músicos ou aficionados por óperas. Mesmo nas partes em que a autora adentra assuntos específicos ao campo musical (como no capítulo 5, em que apresenta exemplos em partituras), é possível, aos que desconhecem tais códigos, compreender o sumo de suas ideias.

Ainda sobre a tese do livro, a informação apresentada por Robinson no Capítulo 1, sobre a presença de uma epígrafe em grego no original de Mérimée que diz que “toda mulher é amarga como fel, mas tem dois bons momentos, um na cama e outro na tumba”, ilustra com propriedade o argumento de que “a batalha que realmente interessa nesse texto é a batalha entre os sexos” (ROBINSON, 2020, p. 15). O disparate é intensificado pelo fato dessa ser a única expressão estrangeira que é desacompanhada de nota de tradução, apesar do uso recorrente que Mérimée faz de outros idiomas (são sete no total: basco, inglês, francês, grego, romani, latim e espanhol). Robinson comenta o fenômeno da mistificação linguística, já que, à época, a leitura do grego fazia parte da instrução escolar recebida somente por homens.

A todo instante são fornecidas informações desse calibre, que nos apavoram e nos fazem refletir sobre a cultura de violência e o desvalor do feminino. Elementos que, em última instância, ajudam a explicar a alta recorrência desse crime em nossa sociedade. É o caso quando McClary nos conta sobre a estratégia de atenuação do assassinato de Carmen através da ambientação musical de “entretenimento”, tradução literal da palavra francesa *divertissement*. A própria realização da tradução para o português quase três décadas após a primeira publicação em inglês pode ser ponderado a partir desse ponto. A importância da autora para o campo musicológico, sua capacidade de dialogar com diversas áreas, a acessibilidade de sua escrita, o fato de abordar o estimado universo das óperas e, sobretudo, por se debruçar sobre a emblemática *Carmen*, certamente foram aspectos considerados pelos editores. No entanto, um dado se sobrepõe: durante a pandemia do COVID-19, os índices de feminicídio cresceram em nosso país. Em 2020, uma mulher foi vítima de feminicídio a cada 7 horas. Aproximadamente 1350 ‘Carmens’ tiveram suas vidas tragicamente ceifadas

por seus 'Don Josés'.⁴ Lastimavelmente, o debate é cada vez mais atual e necessário. Se a vida imita a arte, que a arte pare de cultivar o machismo, a misoginia, o racismo, a xenofobia, os preconceitos de classe. McClary dedica o trabalho à memória de seu pai, Don O. McClary. Que a edição brasileira seja *in memoriam* às nossas Carmens.

REFERÊNCIAS

McCLARY, Susan. *Carmen de Georges Bizet*. Tradução: Alberto Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

ROBINSON, Peter. "A Carmen de Mérimée". In: McCLARY, Susan. *Carmen de Georges Bizet*. Tradução: Alberto Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020, p. 11-28.

4 Os dados são da primeira atualização de um relatório produzido a pedido do Banco Mundial pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), que destacou que os casos de feminicídio no Brasil cresceram 22,2% entre março e abril de 2020, em 12 estados do país, comparativamente ao ano de 2019. Intitulado *Violência Doméstica durante a Pandemia de Covid-19*, o documento divulgado em 1º de junho de 2020 teve como referência dados coletados junto aos órgãos de segurança dos estados brasileiros. Segundo o relatório, o Acre foi o estado em que se observou o agravamento mais crítico, com aumento de 300%. Fonte: Agência Brasil.