

revista BRASA

REVISTA DE ARTE, CULTURA, EDUCAÇÃO E SOCIEDADE
EDIÇÃO #05 - ANO 03 - JUL./DEZ. 2022
LABORATÓRIO-ESCOLA DE ARTE POPULAR



O desenho foi uma surpresa na minha vida. Comecei a desenhar com 12 anos e ao longo dos anos fui me apaixonando pelo universo dos desenhos, das ilustrações, das histórias em quadrinhos e da arte.

Tenho formação técnica em Artes Gráficas e também cursei: desenho artístico e realista,desenho para produção em quadrinhos , desenho da figura humana e continuo estudando cada vez mais sobre arte .

Assim como outras áreas do conhecimento, a arte é muito ampla e sempre dá para aprender mais.

Atualmente nas minhas ilustrações retrato à diverversidade cultural que há no Brasil. Tenho a opinião de que devemos dar destaque as culturas que existem no nosso país.

Em 2017, criei o Desenhando Juntos, projeto cultural no qual tem o objetivo de reunir artistas para desenhar em algum local da Grande Porto Alegre e alguns anos depois, comecei a ensinar desenho a partir de oficinas de ilustração no Laboratório-Escola de Arte Popular.

Participo também de feiras gráficas e eventos de cultura pop,expondo e vendendo meus trabalhos autorais

Desenhar,ministrar aulas,promover e participar de eventos são coisas que fazem parte da minha essência.

São as minhas paixões ao qual consigo me expressar e me conectar com mundo.

Acompanhem meu trabalho no Instagram: @felipexavier_ilustrador

Felipe Xavier



Brasa: Revista de Arte, Cultura, Educação e Sociedade / Laboratório-Escola de Arte Popular – V. 5 (2022). Canoas: Laboratório-Escola de Arte Popular, 2022 - jul./dez.
v. : V

Semestral

1. Arte. 2. Cultura. 3. Educação. 4. Sociedade. I. Laboratório-Escola de Arte Popular (Canoas).

CDU 37+7

Bibliotecário responsável: João Vítor Ditter Wallauer – CRB 10/2016

expediente

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Bruno Flores

DESIGN E DIAGRAMAÇÃO
Carol Braz

LOGOMARCA BRASA
Mirlaine Brasil

CAPA
Felipe Xavier

PROJETO GRÁFICO e REVISÃO
Laboratório-Escola

CONSELHO EDITORIAL
Cibele Sastre
Eduardo Cristiano Hass da Silva
Gisele Domingues
Manatit Ecoaecoa
Plínio José Borges Mósca
Simone Constante
Thiago Pirajira

PARECERISTAS
Bruno Flores
Cleber Melo da Silva
Franciele Amaral da Cunha
Gisele Domingues
Izabel Cristina da Silveira
Juliana Ribeiro Lopes
Mara Rosane Haubert
Marcus Turíbio
Monique Burigo Marin
Samara Santos Nina
Thais Andressa da Silva
Verônica Prokopp

PUBLICAM NESTA EDIÇÃO
Adailtom Alves Teixeira
Adriana Ferreira
Amanda Antunes de Souza Santos
Ana Zampi
Carol Leal
Carol Braz
Daniela Giovana Corso Duarte
Gabriel Born
Gustavo Amado
Hanna Pinto Dornelles Dutra
Igor Citrangulo da Paz
Jo Rubim Nobre
Lais R. C.
Laurão Pep
Letícia S. Traub
Lidiane Campos Villanacci
Márcio Silveira dos Santos
Mônica Blume
Mônica Sofia
Natalia Brock
Nathalia Scapin Barp
Rosane Wojciechowska Lucena
Thaila de Santana Alencar
Vinicius Lima

EDITORES DE CONTEÚDO
Diego Ferreira - Olhares da Cena
Marcelo Militão - Grupo TIA

FOTOS
Antonella Dianna
Francisco Gick
Igor Citrangulo da Paz
Kellem Santos
Pam Fogaça

Laboratório-Escola de Arte Popular
revistabrasa@gmail.com
@laboratorioescola
laboratorioescoladearte@gmail.com

Rua Caçapava 391, Mathias Velho
CEP 92330-290 | Canoas | Rio Grande do Sul | Brasil
(51) 9 9625.9773

sumário

06 **Manifesto da Brasa**
Laboratório-Escola de Arte Popular

08 **A arte em nós**
Vinicius Lima

10 **Esclarecimento**
Duarte

12 **Sobre ser mulher e a arte de escrever**
Lidiane Campos Villanacci

16 **Frida - A biografia, de Hayden Herrera**
Adriana Ferreira

19 **Enólifa e eu: as memórias na construção de cena de palhaçaria feminina**
Mônica Blume

24 **Serd'água - Relato de uma criação em vídeo-performance**
Nathalia Scapin Barp e Igor Citrangulo da Paz

31 **Arte pra quê(m)?**
Thaila de Santana Alencar

33 **A diversidade dos corpos: importância de trabalhar a gordofobia junto à dança na escola**
Amanda Antunes de Souza Santos e Hanna Pinto Dornelles Dutra

38 **Teatro de rua: rompimento e ressignificação**
Adailtom Alves Teixeira

41 **A contribuição dos jogos dramáticos no processo de alfabetização e letramento**
Jo Rubim Nobre

50 **A Escrita de Outra Cena**
Rosane Wojciechowska Lucena

53 **Sobre o que não falei: Todo. Santo. Dia**
Mônica Sofia

56 **Uvas, balões e himenópteros**
Márcio Silveira dos Santos

60 **Olhares da Cena**
Diego Ferreira - Olhares da Cena

61 **Mio do Gato**
Marcelo Militão - Grupo Tia

manifesto da brasa

bra.sa: substantivo feminino.
O que está muito quente. Escaldante;
Estado de afogueamento e de rubor vivo;
Calor incandescente que queima e arde, mesmo sem chamas;
O que parece uma fagulha, que brilha e que incendeia com muita facilidade.

Você já parou em frente à brasa e percebeu o calor que sentia a partir dela?
O tom do fogo que te hipnotizava ou a luz que emitia daquelas chamas latentes?
E de repente, por um segundo quase imperceptível,
você se vê soprando nela para que dali surja uma nova chama.

Essa chama somos nós:
Gênese do fogo
Etimologia de nossas origens brasileiras
Resultado das chamas entre povos
Energias que se encontram no chamado que aquece
Não, não somos o resultado de uma suposta democracia racial, mas sim, o resultado das lutas históricas por uma tentativa de plena democracia e de reparação histórica.

De coletivo: braseiro, braseira, ou como chamamos hoje, braseirE
De brasileires que,
Dançam como as ondas do fogo,
Saltam com os estalos da fogueira,
E se veem na terra de todes
Na terra chamada Brasil, terra do pau-brasil
Vermelha como a planta, vermelha como a brasa,
Como a pele e como o sangue
Sangue de um povo quente, do sol, da festa, da resistência popular

Somos artistas, professores, educadores e cidadãos. Queremos pensar, deixar arder e, em cada brasa, apresentar a pluralidade de cores, formas e visões de um mundo emergido das vontades pulsantes, que enxerga no calor da brasa uma oportunidade de fazer, promover e fruir sobre Arte, Cultura, Educação, Política e Sociedade. Eixos que se encontram e que se atravessam, consumidos pelas brasas que ardem entre si.

Mas não queremos arder apenas em ateliês, estúdios, escritórios ou torres de marfim
Queremos arder nas universidades, nas escolas, nas comunidades, nas ruas e nas praças;
Queremos arder onde o humano arde, onde as chamas do fogo da brasilidade se acendem;
Queremos refletir, publicar e socializar experiências que iluminam o breu do mundo, contribuindo para a construção de uma democracia transcultural, atuante e dona de si;
Queremos reunir as diferentes manifestações e processos artísticos, saberes populares, saberes científicos, saberes que ao sopro do vento ascendem a uma nova chama.

"Manda brasa!"
Nos dizem quando podemos tocar sem medo, seguir em frente, acreditar!
Manda Brasa! Somos Resistência de corpos que voam mesmo sem asa
Manda Brasa! Somos Coletivo de Artes que transborda e vasa
Manda Brasa! Somos Movimento de cultura que não é rasa

Quer manter essa chama acesa?
Manda Brasa!

FOTOGRAFIA: MARÍLIA DIAS

A arte em nós

Vinicius Lima

EXPEDIENTE

Estamos constantemente tentando compreender o nosso lugar no mundo, bem como a importância do que estamos fazendo. Reflexão essa que nos deixa cada vez mais fatigados diante de uma quantidade enorme de pessoas ao nosso redor que não pensam sobre os caminhos da vida (ou pelo menos fingem muito bem estarem em paz). Um dos aspectos que mais dialogam com os esses pensamentos existenciais é a arte e suas mais variadas vertentes. A arte tem a incrível capacidade de conversar com a gente, nos mostrando realidades diversas, pessoas variadas e, sobretudo, amplificando o nosso olhar empático a partir de discussões das quais pouco pensamos - ou que não temos tempo de pensar.

Diante disso, seria natural acharmos que a arte é algo sólido, inquestionável e soberano. Não é. Ledo engano achar que o apreciador da arte, o ouvinte, o espectador são as únicas pessoas que questionam aquele fazer artístico que estão consumindo. Os artistas, em contrapartida, estão constantemente pensando em cada movimento, em cada cor de tinta na tela, em cada verbo a ser utilizado. É a liberdade da autovigilância, em que tudo poder ser alterado a partir da próxima ideia.

No entanto, todos esses questionamentos parecem não fazer sentido quando esvaziamos a razão de se fazer arte. E a sensação de vazio está, sim, cada vez mais presente. Por que continuar fazendo arte sendo que vários indícios apontam para a necessidade de parar? Por que fazer arte sendo que ninguém está te assistindo, ninguém está te ouvindo e, muito menos, te lendo? O Governo não quer você, as pessoas não precisam do que você está escrevendo. Você está se enganando a partir do momento em que acorda até o horário de dormir.

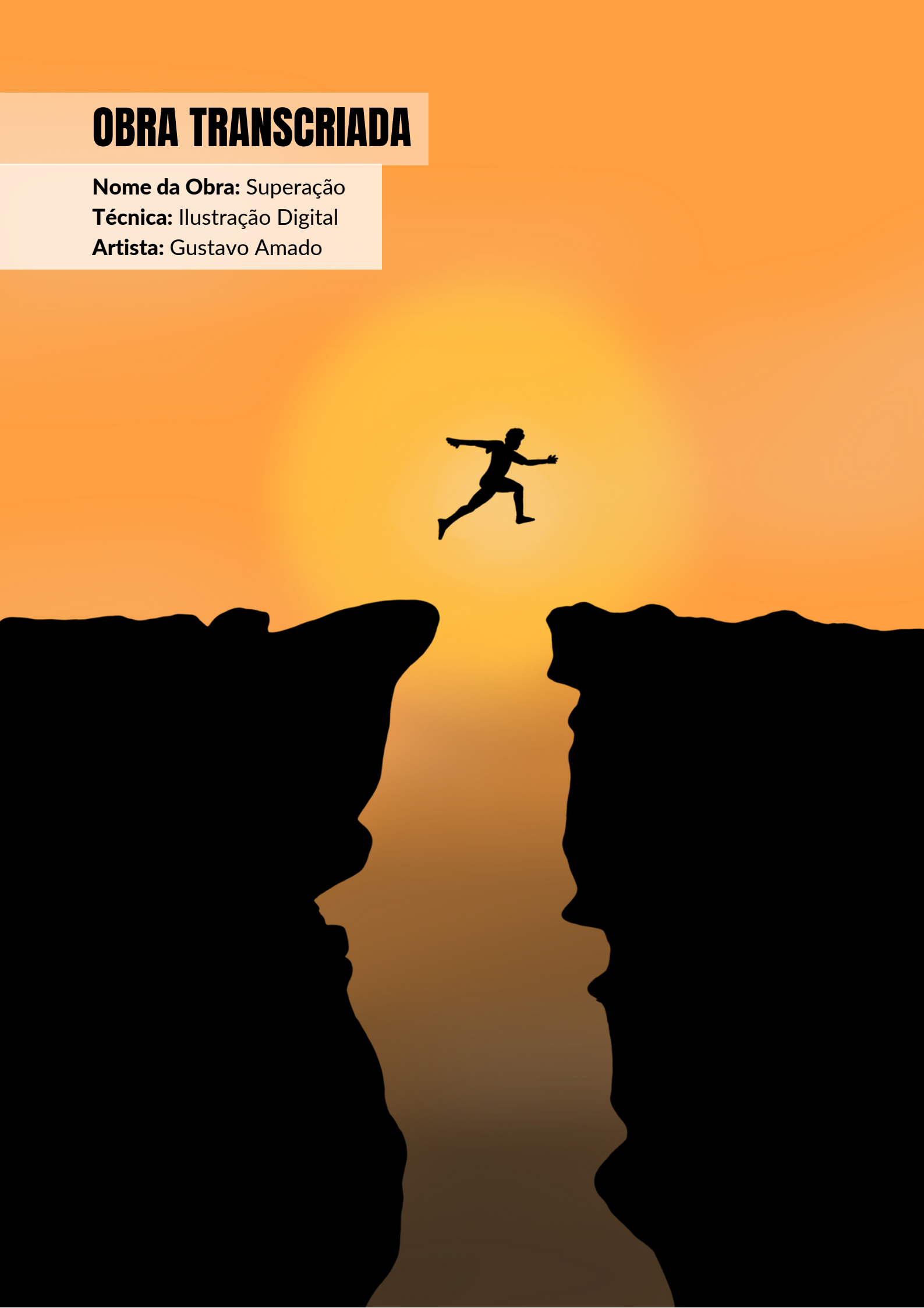
Bom, o parágrafo anterior está repleto de perguntas que todo o artista se fez (e se faz) durante toda a trajetória. É natural estabelecermos esse tipo de reflexão quando não encontramos sentido ou quando precisamos recuperar o sentido do que estamos fazendo. O nosso descolamento da[1] possibilidade de apreciar e contemplar é cada vez mais gritante perante um mundo fugaz em que só conseguimos colocar 20 segundos de atenção em um vídeo, para então vermos o próximo vídeo, e o próximo, e próximo... e nada. Percebemos que há algo de errado quando estamos lendo a página de um livro e nossos olhos saltam buscando os trechos mais importantes, as palavras em negrito.

A arte nos acalenta e nos reconecta quando precisamos dela. E todos nós precisamos. A pandemia nos mostrou que aquele verso daquela música, aquela série, aquele poema nos abraçou em um momento de perda e introspecção. Mas podemos encontrar a arte na felicidade. Ela tem um outro sabor. Podemos assistir a um filme com amigos para preencher aquele momento de comunhão. Podemos assistir ao show da nossa banda preferida e amar aquele momento, ao passo que recordamos momentos maravilhosos que tivemos com a nossa família no passado.

Por que parar de fazer arte quando todos os indícios apontam que você deve continuar? Por que parar de fazer arte sendo que as pessoas estão te assistindo, estão te ouvindo e te lendo? As pessoas precisam do que você está escrevendo. Você não está se enganando. Isso é importante. Isso te salvou. Isso é importante pra você.

OBRA TRANSCRIADA

Nome da Obra: Superação
Técnica: Ilustração Digital
Artista: Gustavo Amado



Esclarecimento

Duarte
nathalyduartemaria@gmail.com

Manifestação Artística

Me chamo Duarte, sou um amador da arte em geral, costura, desenho, artesanato e, neste caso, poema. Meus poemas tentam fazer os meus sentimentos se identificarem com os do leitor, geralmente, falo sobre meus mais angustiantes sentimentos, mas este, em especial, é quando me dei conta que é importante valorizar o seu próprio caminho e sua história, pois ela produz um eco de quem você é hoje.

Acho que aquela dor
Eu nem sinto mais
Possibilidade de esquecer, **jamais!**
Coisas que vieram tanto a
Me ferir
Hoje em dia me ensinaram
A sorrir
Antes eu tinha cavado **minha própria cova**
Para enterrar os **sentimentos** ou minha **memória**
Eu só quero me livrar
Não queria segurar
Não queria manter
De tanto que fazia **doer**
Quem diria que isso faria
Eu amadurecer

Quanto mais machucava
Mais fez aprender
Que na vida não existe só a **sua história**
Que terá que passar por dias de lutas, dias de glórias
E por mais que eu me lembre **daquele único momento**
De pura **desdita**
Maldade escondida
Ausência de vida
Sem poder dar partida
Passei por tudo **isso**
E me **orgulho** disso
Hoje quero também **superar**
Ainda quero **aprender**
A como viver
Neste mundo bipolar
Eu **tenho que aguentar**
Eu quero **aproveitar**
Tudo isso!

Eu saberei domar
E **criar meu paraíso**
Tenho que agradecer

Por
Sobreviver
E tenho que me **esforçar**
Pra
Saber viver
Mas digo, sim
Que tudo foi por **mim**
Mas digo, sim
Que me ajudaram a **subir**
Que só não **sumi**
Por ter alguém por **mim**
Só quero agradecer
Por me verem assim
Tentavam entender a **minha dor**
E com **muito temor** eu **me abri**
Falei que **não** dava mais
Não era **capaz**
Tudo ao meu **redor** me **apedrejava**
Que por um momento eu quis **ir embora!**
Mas não agora
Não tá na minha hora
Quero caminhar, correr e **voar**
Quero **alcançar** tudo que impus pra mim
Quero **derrubar** as paredes que me impedem
Quero **ajudar** aquilo e os que me **prezem**
Quero só planejar e **lutar** pelo que **quero**
Com muito **esforço**
Haverá desgosto!
Mas não me conformo
Até **ultrapassar**
Tudo aquilo que me fez **despencar.**

OBRA TRANSCRIADA

Obra: Escrevo para libertar angústias
Técnica: ilustração digital
Artista: Lais R. C.



Sobre ser mulher e a arte de escrever

Lidiane Campos Villanacci [1]
lidianecvpsi@gmail.com

ENSAIO

Resumo: O presente ensaio busca por pistas que possam elucidar as urgências que fazem as escritas femininas nascerem. Por meio de fragmentos e rastros de textos de grandes escritoras, o trabalho busca tecer um caminho que tenta criar pontes entre autoras clássicas e contemporâneas. Apresentam-se muitos questionamentos e várias pistas pelas quais a autora traça um percurso investigativo e provocativo sobre a relação da mulher e a escrita.

meu pulso acelera diante
da ideia de parir poemas
e é por isso que nunca vou parar
de me abrir para concebê-los
o amor
pelas palavras
é tão erótico
que ou eu estou apaixonada
ou excitada pela
escrita
ou ambos
rupi kaur em *Outros jeitos de usar a boca*

O que é tão urgente que me leva escrever um texto ou uma poesia? O que me leva a passar semanas escrevendo um projeto de pesquisa e posteriormente encarar pelo menos dois anos na pós-graduação para escrever uma dissertação? O que dizem minhas narrativas em diários e cartas? Por que as palavras? Por que preciso me expressar? Escrever é arriscar-se, afirma Débora Diniz (2013, p. 72). A autora ainda afirma que a escrita é íntima e política; e que "escrevemos para existir em nossas ideias, para habitá-las, para possuí-las (...)" (DINIZ, 2013, p. 72). Por que me arrisco a escrever esse ensaio? Por que preciso compartilhá-lo?
Gloria Anzaldua em Falando em línguas:uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo aponta algumas pistas sobre o porque ela e outras mulheres escrevem:

> Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que oque tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (ANZALDÚA, 2000. p. 232)

1 Psicóloga clínica pela Universidade Federal de São João del-Rei -UFSJ, Especialista em Práticas Pedagógicas na Educação Contemporânea pelo IFSEMG, Graduanda em Filosofia - UFSJ, Pós-graduanda em Qualidade de Vida nas Organizações pelo IFSEMG, Mestranda em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade -UFSJ.

Escrevo para me recompor? Escrevo por ter sido silenciada? Escrevo para minha própria afirmação ou validação social? Não há respostas exatas ou quantificáveis. Mesmo a investigação mais superficial sobre a escrita das mulheres logo suscita uma porção de perguntas, afirma Virginia Woolf (2015, p. 83). O que existe, em mim pelo menos, são potências criativas que exalam pelos meus poros e mãos. Escrevo, de certa forma, para me colocar no mundo, ocupar os espaços existentes e conter algo em mim que é selvagem e instintivo. Escrevo, também, para solidificar as correntes leituras e afetações do mundo em mim.

No texto Nascimento do texto, nascimento do sujeito, Michèle Petit (2009, p. 228) afirma que escrever é também deixar uma cicatriz e uma forma ativa de tomar posse do mundo. Nos autorizamos a escrever quando desejamos cursar uma pós-graduação ou graduação, quando nasce uma poesia das nossas aflições ou quando decido escrever um artigo ou ensaio para uma revista, mas ainda é comum nos depararmos com dificuldades em começar o texto ou nos posicionarmos na escrita. Há algo subjetivo que quer se expressar, mas talvez os atravessamos cotidianos e corporais possam dificultar a expressão de nossas vozes. Como se colocar sujeita ativa e autorizada a ter uma voz expressiva? Somo às minhas angústias as palavras de Audre Lorde, escritora, ativista, pensadora e poeta, que indaga e provoca no trecho a seguir:

> Quais são as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dia após dias e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio? Para algumas de vocês que estão aqui hoje, talvez eu seja a expressão de um dos seus medos. Porque sou mulher, sou negra, sou lésbica, porque sou quem sou - uma poeta negra guerreira fazendo o meu trabalho -, então pergunto: vocês tem feito o trabalho de vocês. (LORDE, 2021, p. 53)

Como encontrar as palavras? Como não ser vítima do silenciamento alheio e do seu próprio silenciamento? Como não aceitar passivamente as mais diversas formas de opressão e invalidação quando se é mulher? Como colocar a voz no mundo e ser ouvida? Segundo bell hooks (2019, p. 45), a ideia de encontrar a voz significa fazer a transição do silêncio para a fala como um gesto revolucionário, ou seja, assumir a primazia na fala, no discurso, na escrita e na ação. Alguns atravessamentos do cotidiano e interseccionais podem dificultar a expressão, sobretudo quando somos mulheres. Torna-se preciso afirmar e reafirmar a importância de nossas vozes e nossos saberes localizados, como afirma Donna Haraway (2009).

Conceição Evaristo (LEITURAS BRASILEIRAS, 2020) afirma que escreve para não adoecer emocionalmente. Segundo a autora, a arte é uma válvula de escape e a criação literária uma forma de inventar o mundo, de colocar suas discordância com o mundano, de sair de si e se apresentar ao mundo. Evaristo diz ser mais fácil expressar suas urgências pela escrita e compara o movimento da escrita com o movimento da vida, um movimento dirigido para vencer a dor e a morte, instigado por um espírito de sobrevivência, para agarrar a vida de alguma forma, registrando-a, inventando-a, discordando da própria vida. Escrever é uma forma de sangrar e a vida é uma sangria desatada, diz Conceição Evaristo.

Se a escrita e a produção artística podem ser válvulas de escape, o que pode impedir que uma mulher possa se expressar livremente? As autoras com quem conversamos neste ensaio trazem pistas de diversas barreiras que impedem a criação literária e teórica das mulheres. Virginia Woolf na obra *Um teto todo seu* afirma que escrever um trabalho genial é quase sempre um feito de dificuldades prodigiosas e que para as mulheres essas dificuldades são muito maiores (WOOLF, 2014, p. 76). Virginia Woolf afirma que as dificuldades materiais para as mulheres exercerem suas faculdades criativas são descomunais em relação aos homens, porém destaca que também existem as dificuldades imateriais e que estas são ainda piores.

> A indiferença do mundo, que Keats, Flaubert e outros homens geniais achavam tão difícil de suportar, não era, no caso dela, indiferença, mas hostilidade. O mundo não dizia a ela, como dizia a eles: “Escreva se quiser, não faz diferença para mim”. O mundo dizia, gargalhando: “Escrever? O que há de bom na sua escrita?” (...) Certamente já é hora de medir o efeito do desencorajamento sobre a mente do artista (...). Ora, qual é o alimento com que alimentamos as mulheres enquanto artistas? (WOOLF, 2014, p. 78)

Como superar a indiferença e a hostilidade do mundo? Como nos alimentarmos enquanto artistas e escritoras? Como ter potência criativa quando a materialidade corporal é estigmatizada? Se as contas não fecham e a estabilidade financeira não existe, como colocar as ideias no papel com toda a minha maestria na escrita? Como dar voz às minhas urgências se a todo momento sou silenciada e invalidada? Como perceber que aquilo que sinto e expresso é válido?

Como superar a indiferença e a hostilidade do mundo? Como nos alimentarmos enquanto artistas e escritoras? Como ter potência criativa quando a materialidade corporal é estigmatizada? Se as contas não

fecham e a estabilidade financeira não existe, como colocar as ideias no papel com toda a minha maestria na escrita? Como dar voz às minhas urgências se a todo momento sou silenciada e invalidada? Como perceber que aquilo que sinto e expresso é válido?

O presente ensaio se fez mais com questionamentos do que afirmações. Busquei em autoras contemporâneas e clássicas algumas pistas dos porquês as mulheres escrevem e a inspiração para a própria escrita deste ensaio. Não há respostas prontas quando as perguntas são da ordem do subjetivo, mas podem surgir direcionamentos para os percursos das escritoras em suas produções literárias e teóricas. Posso, no entanto, tentar dar corpo em forma de palavras às minhas motivações pessoais para a escrita.

Escrevo porque não consigo silenciar algo selvagem e algoz dentro de mim. Escrevo para nomear as minhas angústias. Escrevo porque as minhas urgências são minhas e de mais ninguém. Escrevo, pois assim me coloco no mundo e dou a cara a tapa. Escrevo pois existem potências no que tenho a dizer, mesmo que minimizadas e silenciadas pelo outro, ou por mim mesma. Escrevo porque não quero morrer sufocada com as palavras. Escrevo também para provocar o outro. Escrevo para afetar o mundo. Escrevo para honrar os meus mortos. Escrevo para sobreviver.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, G. **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Estudos feministas, ano 8 primeiro semestre, 2000.

DINIZ, Débora. **Carta de uma orientadora**: o primeiro projeto de pesquisa. Brasília: Letras Livres, 2013.

HARAWAY, Donna. (2009). **Saberes localizados**: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, (5), 7–41.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

KAUR, Rupi. **Outros jeitos de usar a boca**/Rupi Kaur; tradução: Ana Guadalupe. 1. ed. - São Paulo: Planeta, 2017.

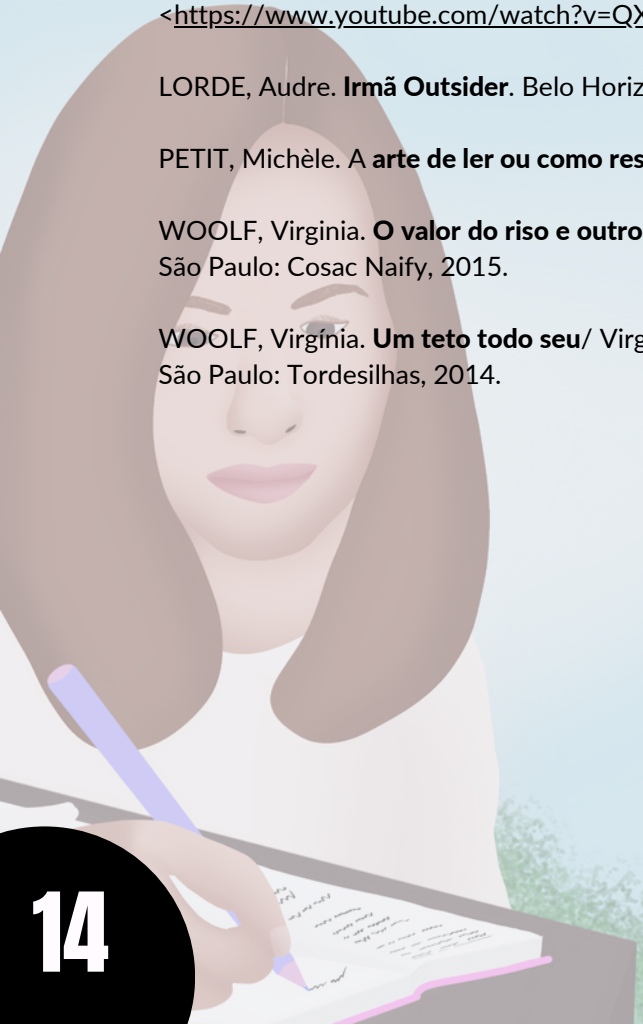
LEITURAS BRASILEIRAS. Conceição Evaristo | **Escrevivências**. YouTube, 06 de fev. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>. Acesso em 20 de maio de 2023.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

PETIT, Michèle. A **arte de ler ou como resistir à adversidade**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**: Virginia Woolf. Tradução e organização: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**/ Virgínia Woolf; tradução Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. - 1.ed. - São Paulo: Tordesilhas, 2014.





OBRA TRANSCRIADA

Nome da Obra: Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón
Técnica: Ilustração nanquim 0.1 e 0.05mm + marcador colorido s/papel hahnemuhle-bristol 250mg/m2
Artista: Daniela Giovana Corso

MAGDALENA CARMEN FRIDA KAHLO Y CALDERÓN

Frida - A biografia, de Hayden Herrera

Adriana Ferreira [1]
conteudos.driferreira@gmail.com

Resenha

Para conhecer — e se admirar — com a história da mulher que se tornou ícone da arte latino-americana moderna.



Banner produzido pela própria autora

Mulher forte, inteligente, intensa e com um senso crítico aguçado. Sua trajetória inspira, mas também nos enche de compaixão. Com uma passagem breve, Frida viveu apenas 47 anos, encarando suas doenças, decepções, relações e a iminência constante da morte.

Alegria e vontade de viver, eram o combustível de toda sua coragem e resistência. Seu lema era: "Árvore da esperança, mantenha-se firme!", sempre reconhecendo que nada podia fazer diante das adversidades da vida, lhe restava aguentar e sobreviver.

1Adriana Ferreira é publicitária, com especialização em Jornalismo Digital. Com 10 anos de experiência na área de comunicação e marketing digital, trabalha com estratégia e produção de conteúdo. Dedicando-se à escrita de resenhas, críticas e artigos sobre o universo literário e como produtora editorial. É criadora e redatora do Raízes, um blog de literatura (conteudoraizes.com) e da newsletter Cultivando Equilíbrio, no LinkedIn. | Saiba mais www.conteudosdriferreira.com.br

Em sua arte, ela nos mostrou, de forma crua e profunda, tudo que viveu, sentiu e viu. Sem estudos técnicos formais, mas com muita observação, dedicação e vivências culturais, ela construiu sua própria maneira de fazer arte.

Em torno de si, criou seu próprio universo: colorido, cheio de referências culturais e folclóricas. Para alguns, era a expressão natural do seu apreço e orgulho pelo México. Para outros, era a consolidação de uma persona que, por fora, era forte e alegre, enquanto por dentro estava despedaçada, sofrendo por amor e com suas enfermidades.

Após ter lido uma biografia romanceada de Frida (Frida Kahlo e as Cores da Vida), que foi extremamente interessante e me colocou em contato com essa personalidade incrível, mergulhei de vez na vida da artista pela leitura desta biografia oficial, escrita pela historiadora especializada em arte latino-americana Hayden Herrera.

Uma obra rica em detalhes, com recortes de cartas escrita por Frida, Diego Rivera, amigos e familiares,[1] fotos e ilustrações de seus quadros. Fruto de uma extensa pesquisa e várias entrevistas, que resultou em um calhamaço de mais de 600 páginas (entre texto principal e anexos).

Intensa, Frida se relacionava com extrema dedicação, paixão e franqueza. De espírito livre, viveu muitas paixões, com homens e mulheres, mas teve apenas um grande amor: Diego Rivera. Único homem capaz de deixá-la vulnerável, insegura e até agir de forma submissa e permissiva. Aceitar traições e novos modelos de relacionamento, que antes não lhe interessavam, foi a forma de mantê-lo por perto.

Uma relação complexa, repleta de amor, cuidados, parceria e incentivos. Mas, também de muita possessividade, traições, mágoas e abusos psicológicos. Frida e Diego, dois grandes artistas com personalidades fortes, tiveram um casamento de extrema interdependência emocional que durou até o último respiro de Frida.

Em seu cotidiano, a artista valorizava o simples e gostava mais da companhia de pessoas comuns e trabalhadoras. Isso fica claro no período em que passou nos EUA e na Europa e se correspondia com amigos, nas cartas ela confidenciou desprezar a elite intelectual, por julgá-los arrogantes e irritantes. Reconhecia de longe o teatro de puritanismo e bons modos, que escondiam a inveja e o desprezo que permeiam os círculos da alta sociedade.

Ela se sentia bem em ambientes que valorizavam a arte, a boa conversa e belas paisagens. Quando estava no México, além dos encontros que promovia em sua casa, preferia sair para bares típicos ao som de mariachis e jantares fartos. Em sua arte, além de suas vivências, Frida retratava as pessoas e elementos da cultura mexicana, exaltando o que mais admirava.

Seus valores sempre foram muito claros. Uma mulher que compreendia de política e atuava ativamente em defesa do que acreditava. Também reconhecia a importância da cultura e dos povos originários, ajudava como e sempre que podia os mais necessitados e lutava por mais igualdade e liberdade.

Sua imagem icônica é mundialmente conhecida, mas esse estudo biográfico nos dá a vastidão humana da personalidade Frida Kahlo. A exemplo, o fato de até o fim de sua vida, em seu íntimo, ela não se via como uma artista, sempre questionando seu trabalho e se surpreendendo com exposições lotadas e diversos compradores de seus quadros.

Percorrer as páginas dessa grande obra e conhecer no detalhe a história de Frida faz refletir tantas coisas: como se colocar diante da vida, apesar de todos os pesares, como manter a alegria e otimismo, ser fiel a seus valores e se dedicar aquilo que se acredita. Uma lição de como viver bem a vida, enquanto há vida.

Para quem quer se inspirar e se emocionar, recomendo demais a leitura dessa obra biográfica. E se você quer conhecer mais sobre a vida de Frida Kahlo, deixo aqui algumas dicas:

Filme FRIDA (2002), da diretora Julie Taymor, é uma adaptação baseada nessa biografia. Filme ganhou o Oscar de melhor maquiagem e trilha sonora, Globo de Ouro de melhor trilha sonora e BAFTA de melhor maquiagem e caracterização.

Instagram Museu Frida Kahlo: @museofridakahlo, instalado na casa azul, no México.

Instagram Oficial Frida Kahlo: @fridakahlo mantido pela família da artista.

OBRA TRANSCRIADA

Nome da Obra: Sem título
Técnica: Ilustração Digital
Artista: Laurão Pep



ENÓLIFA E EU: AS MEMÓRIAS NA CONSTRUÇÃO DE CENA DE PALHAÇARIA FEMININA

Mônica Blume[1]
monica-blume@uergs.edu.br

Relato de Experiência

Resumo: O presente relato destaca os aspectos relacionados à importância da memória afetiva na construção de uma cena online ao vivo, na linguagem da palhaçaria feminina, criada pela autora na ocasião do desenvolvimento de seu trabalho de conclusão de curso de graduação em teatro. A dramaturgia autoral, também se constitui com forte influência das memórias, que se tornam determinantes em todo o processo criativo da atriz.

Durante o semestre 2020-2 desenvolvi o trabalho de conclusão de curso da Graduação em Teatro Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, intitulado Enólifa e Eu: Um Exercício de Palhaçaria Feminina, no qual exploro a minha figura de palhaça. Na monografia, relato e referencio a experiência prática. A cena foi criada para ser apresentada ao vivo, mas de forma *online*, em função da pandemia do coronavírus.[2] Efetivamente a pesquisa começou a ser desenvolvida ainda no 1º semestre de 2020, quando busquei algumas formações *online* na linguagem da palhaçaria feminina, iniciei as experimentações práticas e também os relatos escritos. O processo prático e teórico aborda diversos aspectos pertinentes à formação de atriz como também à linguagem do *clown*[3] e mais especificamente aos recentes estudos na palhaçaria feminina. A pesquisa foi referenciada por diversos autores como Henri Bergson e Mikhail Mikhailovich Bakhtin, bem como por diversas autoras e pesquisadoras do universo da palhaçaria feminina, tais como Ana Cristina Valente Borges e Karla Abranches Cordeiro. Neste artigo pretendo destacar a influência das minhas memórias afetivas na decisão da temática, na construção da dramaturgia da cena, na criação de *gags*[4], entre outros.

1 Atriz e Professora de Arte e de Teatro, graduada em Teatro: Licenciatura pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.
2 Pandemia que iniciou em 2019 e se espalhou pelo planeta em 2020.
3 Termo em inglês que significa palhaço/palhaça.
4 Termo que designa a construção de uma cena ou efeito cômico pré-determinado. Na dramaturgia circense, por exemplo, existe um vasto repertório de gags ou situações cômicas que podem ser remontadas ou repetidas por diversos palhaços e palhaças.

Já no ponto de partida para a criação da dramaturgia, as memórias surgiram como potente ferramenta e, ao participar de um grupo de estudos de dramaturgia na palhaçaria, realizei minha primeira experiência de criação dramatúrgica. O texto foi escrito partindo de uma ideia própria para um número, usando fluxo contínuo, escrevendo sem parar, deixando livres os pensamentos durante vinte ou trinta minutos corridos. Com o texto pronto, no último encontro, fomos desafiadas a ler - optando por usar ou não o nariz da palhaça durante a leitura. Eu usei, e para minha surpresa, apesar do texto relatar diversos momentos de tristeza e insegurança, houve alguns risos durante a leitura.

O feedback sugerido por uma das mestras do grupo, Karla Concá,[5] foi a criação de um número partindo do vinho, da análise e degustação de vinhos, relacionando com aspectos familiares, memórias, lembranças, mas sempre buscando um tom de celebração. Quando a palavra "celebração" apareceu, logo percebemos, eu e meu orientador, Professor Doutor Angelo Marcelo Adams dos Passos, que ela pode ser relacionada a Baco, deus romano do vinho, e também às Dionisíacas, festas em honra a Dioniso, deus grego do vinho e também da fecundidade, da alegria e do teatro. Assim "celebrar com vinho e alegria as memórias", parecia um terreno fértil para criar um roteiro básico e iniciar minhas experimentações práticas.

Me dei conta de que, desde o momento da impossibilidade de realizar o processo presencialmente por conta da pandemia do coronavírus, entre pensamentos e escritos, há algumas coincidências de temas: a perda, a incerteza, o medo da morte e a solidão. Então que melhor maneira de mostrar esses temas senão numa celebração, num brinde? Como superar essas dores humanas e inevitáveis? Evocar lembranças e memórias de quem e do que já se foi e afastar o medo com o riso é estratégia usada desde os tempos mais remotos, pois conforme a diretora teatral e pesquisadora Alice Viveiros de Castro,

> o palhaço está presente em todas as culturas, e a mais antiga expressão do personagem é a que se faz presente nos rituais sagrados. Desde o início dos tempos, o riso foi e ainda é utilizado como elemento ritual para espantar o medo, especialmente o medo da morte. (CASTRO, 2005, p. 20)

E ainda, encarar os medos e transpor positivamente a incerteza e a solidão destes e de todos os tempos através do riso é o que está posto, conforme ilustra a mesma autora:

> Como ter forças para encarar o Mal? Como ter forças para fazer a pergunta que liberta? O riso, ao apontar o ridículo do outro e de si mesmo, foi a resposta do homem para esse desafio desde o início dos tempos. Medo da chuva? Do trovão? Das doenças? Da morte? Vamos rir dos nossos medos... A morte vai continuar matando, mas não vamos deixar que o medo dela nos mate em vida. (CASTRO, 2005, p. 20).

Então, criei um roteiro básico, partindo dessas percepções e estímulos. Logo, me dei conta de mais coincidências: o roteiro cita em vários momentos meus avós maternos e outros familiares. Também em algumas vivências on line do curso da Escola de Palhaças,[6] quando o estímulo era imagético, constantemente fui levada a construções mentais que remetiam aos meus antepassados. Toda a minha descendência italiana, por parte de mãe, está fortemente ligada ao vinho, às celebrações familiares, às cantorias, aos filós italianos[7] e minha infância toda foi permeada por estes costumes que ainda eram bem vivos na época. As memórias dos meus avós Ricardo e Marcília Poletto são muito importantes, e surgiram já desde o início do processo criativo. Elas apareceram de forma não intencional, mas resultaram em justificar minha vontade de usar o riso para subverter a dor da perda, pois eles são as pessoas mais próximas que perdi até o momento, e que foram minhas referências em diversos aspectos como: relacionamento homem x mulher, superação de dificuldades, religiosidade, celebração da vida, visão de mundo. Então, o gatilho para diversas construções estéticas foram as memórias vivas que tenho da figura feminina da minha avó, que apesar de ser fruto de uma sociedade extremamente patriarcal e machista, se destacou na nossa família como uma mulher de grande força e coragem. Assim como Deméter consegue transpor a dor e voltar a procurar a filha raptada no Mito de

[5] Karla Abranches Cordeiro, fundadora do Grupo "As Marias da Graça", grupo responsável pelo Festival de Palhaçaria Feminina "Esse Monte de Mulher Palhaça" e idealizadora do projeto Síndrome de Clown - Rio de Janeiro, Brasil. Atriz, Palhaça, Diretora e formadora de palhaças e palhaços.

[6] Localizada em São Paulo – SP, surge como um desdobramento da oficina ministrada por Andrea Macera com o intuito de oferecer um espaço para a formação e reflexão sobre a presença das mulheres como palhaças.

[7] Encontro de famílias dos primeiros imigrantes italianos da serra gaúcha na casa de alguma delas, onde o objetivo era comer, beber, rezar, conversar, jogar, fazer trabalhos manuais, contar casos, cantar e era onde buscavam força para seguir adiante na jornada. Este costume se manteve durante diversas gerações de descendentes.

Perséfone[8], depois de rir com a *trickster*[9] Baubo[10], celebrei a minha descendência, como forma de transformar as lágrimas da perda em riso.

Durante o desenvolvimento da cena, em diversos momentos, ficou claro o jogo que travei com a minha subjetividade e com as minhas emoções em busca do cômico. Esses momentos foram surgindo e se somando a cada ensaio, decorrentes do estado de presença perseguido durante todas as experimentações. Diversas ações e falas foram o resultado do jogo com as emoções emergidas das memórias e que geraram momentos de comicidade.

A começar pelas memórias da minha avó, tais como a abundância de vinho na mesa de sua família: "Na casa da Dona Marcília tinha sempre três tipos de vinhos: branco, tinto e rosé"; as lágrimas do vinho comparadas às suas, já que chorava muito; seu casamento de quarenta anos com meu avô e a comparação disto com o vinho que supostamente "quanto mais velho melhor" e frases como: "O que que adianta olhar e não poder tocar", "O que é belo deve ser apreciado" e "Minhas pernas são canelas e merda de quem olha pra elas".

Durante as experimentações percebi o quanto sou parecida com minha avó, o quanto carrego dela em mim, fisicamente e até mesmo vários traços de personalidade. As características físicas, como o rosto com uma papada avantajada, a barriga, a bunda, a postura, e os traços de personalidade de mandona, a emotividade, o gosto pela boa mesa, pelo vinho, pela abundância, entre outros. Algumas destas são, inclusive, elencadas por diversos autores como geradoras de riso e acabaram surgindo como aspectos marcantes da Enólifa, ajudando a forjar a figura da palhaça, naquele momento ainda em processo de construção.

Várias memórias de histórias, falas e ações da minha avó materna permeiam toda a cena. São geralmente os momentos das quebras de expectativa, também com a intenção de gerar o cômico. Já no início da cena a palhaça faz referências à essas histórias familiares e no decorrer a própria garrafa de vinho utilizada vira a amiga "Vinha Marcília", com clara referência à ela. Durante o processo surgiram também algumas *gags* faladas em relação às memórias, como por exemplo o meu bico, minha chupeta, era molhada no vinho e no açúcar", e as histórias entremeadas com as ações da análise de vinhos são pequenas narrativas de acontecimentos, falas, hábitos e costumes familiares normalmente ligados à figura de minha avó.

Quanto às referências musicais da cena, a canção do folclore italiano Mazzolin di Fiori e a tarantela napolitana, que são muito difundidas nas regiões do sul do Brasil colonizadas por imigrantes italianos como a região onde vivo, fazem parte das minhas memórias infantis, pois eram muito presentes nas festas familiares.

O foco principal da cena é a análise do vinho, na qual sempre busco o refúgio do retorno, porém o cômico também está presente na mudança brusca de foco, na surpresa, no inesperado. A intenção séria da palhaça é fazer a análise do vinho, mas ela se perde contando outras histórias. Se desvia de seu objetivo constantemente, por causa das reações suscitadas pelo entorno e também pelas memórias que surgem e a relação destas com a vida e com o vinho. Ela está ali para fazer algo importante e sublime, mas se perde no detalhe insignificante, pois conforme Castro "enquanto milhões se dedicam às nobres tarefas de matar, se apossar de territórios vizinhos e acumular riquezas, o palhaço empenha-se em provocar o riso de seus semelhantes" (CASTRO, 2005, p. 12) porque ele "é o sacerdote da besteira, das inutilidades, da bobeira... Tudo o que não tem importância lhe interessa" (CASTRO, 2005, p. 12). A relação da palhaça com o vinho, com a bebida alcoólica, que ainda hoje muitas vezes é encarada como algo impróprio para as mulheres, para mim é algo muito presente desde a infância e faz parte da minha vida de maneira cotidiana e natural.

Ao concluir a pesquisa, percebi que a tarefa de finalizar uma cena é sempre complexa e muitas vezes nos deparamos com a falta de ideias. Na palhaçaria a finalização dos números também apresenta dificuldades, e com a Enólifa não poderia ser diferente. Quando contamos com uma plateia presencial torna-se muito importante o último contato visual, que deve ser marcante. Porém, como resolver isso num ambiente virtual? Algumas tentativas foram feitas até que veio a sugestão de cantar uma música, não raro as palhaças e palhaços encerram suas cenas cantando, então o desafio proposto por meu orientador de encerrar cantando se mostrou bastante pertinente. Logo que veio a sugestão me lembrei da música Mazzolin di Fiori.

[8] Filha de Deméter raptada por Hades. Ambas eram responsáveis pela fertilidade na terra. A terra seca até o momento que Deméter volta a procurar a filha.

[9] Embusteiro, trapaceiro, pregador de peças, normalmente cômico, que quebra normas, mas frequentemente obtém resultados positivos.

[10] Antiga deusa grega do ventre.

Desde o início eu sabia que esta era a música ideal, porque é realmente uma das que me suscitam mais memórias, porém no início do processo fiz várias tentativas de formas de cantar, de quais objetos levar, enfim como sair cantando esta música, mas somente no final do processo, quando consegui travar uma parceria mais direta com a garrafa de vinho, relacionando-a com a minha avó Marcília é que consegui imprimir a força e a emoção desejada para o final da cena. Dessa forma, a cena desenha um círculo, assim como uma linha que se une pelo início e pelo fim, as memórias iniciais que foram os gatilhos para a dramaturgia e para as primeiras experimentações se uniram a emoção final da representação da minha avó através da garrafa. Então eu finalmente entendi que "quando a gente não tem mais o que falar a gente canta".[11]



REFERÊNCIAS:

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem**: Palhaços no Brasil e no Mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

BLUME, Mônica. **Enólifa e Eu**: um exercício de palhaçaria feminina. Montenegro, 2020. 93 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Graduação em Licenciatura em Teatro, Unidade em Montenegro, 2020.

[11] Fala do meu orientador durante o processo criativo.



OBRA TRANSCRIADA

Obra: A Vida do Riacho
Técnica: Arte Digital
Artista: Carol Braz

SERD'ÁGUA - RELATO DE UMA CRIAÇÃO EM VÍDEO-PERFORMANCE

Nathalia Scapin Barp [1]
nathaliabarp1410@yahoo.com.br
Igor Citrangulo da Paz [2]
igorcitrangulo@hotmail.com

Artigo

Resumo: Neste texto descrevo parte do processo criativo da vídeo-performance "Ser-D'água" que desenvolvi com o grupo GESTA - Grupo de estudos transdisciplinares do ator (UERGS – RS) entre 2021 e 2022. Tramo reflexões sobre criação em arte atrelada à natureza e dou passagem à conceitos como branquitude, metamorfose e performance.



Figura 1: Consubstanciar-se Foto: Pam Fogaça Ano: 2022

Desde que tenho me debruçado sobre estudos acerca da racialidade, não consigo iniciar um texto sem mencionar a palavra "privilégio". Inicio esta escrita deixando minha saudação de respeito à todas as mulheres que não possuíram, não possuem ou sequer puderam sonhar em um dia ocupar este lugar. A intelectualidade ocidental é lugar de privilégio branco, e quanto mais tento me despir da estrutura colonizadora que produz uma série de desigualdades e opressões em nossa sociedade, percebo a simplicidade, a comunidade, a ação e o pensar como lugar de potência. Como artista e mulher branca, possuidora desses privilégios, busco produzir uma arte e uma reflexão teórica que realmente tenham alguma importância no mundo e ultrapasse a bolha acadêmica. Tenho optado por escrever sem tanta vaidade, dando espaço à uma escrita sincera, que comunique e inspire ação.

Sou uma atriz que teve acesso ao estudo da linguagem da performance no programa de Pós Graduação em Artes da UERJ, no ano de 2022. Conhecia os trabalhos performáticos apenas de forma superficial, e há pouco tempo tenho considerado a performance uma prática possível em meu trabalho artístico. No período em que cursava disciplinas no mestrado que traziam a

1 Atriz-pesquisadora, arte-educadora, diretora e pandeirista. Mestranda em Artes pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Graduada em Teatro-Licenciatura pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERJ), Co-criadora do grupo Treta Teatro e Artes de Intervenção, Fundadora do projeto Rotas de Invenção e Arte-educação, Arte-educadora no Projeto Favela em Desenvolvimento (RS), Integrante do grupo de pesquisa GESTA (Grupo de Estudos Transdisciplinares do Ator) e MOTIM (Mito Rito e Cartografias Feministas nas Artes), Palhaça na coletiva "Macumbeiras do Riso" e Pandeirista no Coletivo Haira Haira Cultural.

2 Professor de música, cantautor, flautista, clarinetista, violeiro, publicitário (UNICARIOCA), cofundador do Coletivo Hairahaira cultural e estudante de farmácia (UERJ).

performance para a roda de estudo, coincidentemente também participei de um processo de criação com o grupo de teatro, que por conta da distância física e período pandêmico, escolheu construir um trabalho tendo a vídeo-performance como linguagem. Tive a oportunidade de adentrar na teoria ao passo que experimentava na prática este estudo.

A videoperformance "SerD'água", compõe uma série de oito vídeo-performances do projeto de pesquisa "Compossíveis: quando o ambiente vira corpo", coordenado pela Profa Dra Tatiana Cardoso,[3] docente do curso de Graduação em Teatro: Licenciatura, em parceria com discentes e egressas da Uergs (Universidade do Estado do Rio Grande do Sul). Fui aluna da UERGS no período de 2012 a 2016 e permaneci no grupo de pesquisa GESTA (Grupo de Estudos Transdisciplinares do Ator), desenvolvendo alguns trabalhos com colegas que conheci na época da Graduação - o projeto "Compossíveis" foi um deles.

Neste trabalho nos propomos a criar seres fictícios a partir da questão: "O que surge da mistura entre o corpo humano e o corpo de outro ser vivo?" Para responder à essa pergunta, decidimos nos aproximar de animais, vegetais, minerais ou qualquer outro elemento presente na natureza que possui uma vida não-humana. Também nos propomos a não escolher o elemento racionalmente, a partir de nosso querer e vontade, mas sim deixar que o elemento nos chamasse, nos escolhesse.

Um parêntese: Trabalho em contato e relação com a natureza desde a minha graduação. No ano de 2015 dirigi a peça teatral chamada "Dríades, onde transformei as três irmãs de Anton Tchéckov em três mulheres-árvores. O cenário deste trabalho não foi um palco em uma sala fechada, e sim os arredores de uma casa abandonada na cidade de Montenegro – RS. Compomos com as árvores e folhas.



Figura 2: Dríades Foto: Francisco Gick Ano: 2016

Em 2016 apresentei "Ecdise", resultado de meu Trabalho de Conclusão de Curso, que não foi apresentado na natureza, mas teve como tema principal o símbolo da Serpente. Em 2017, participei como atriz de "Encantações" - trabalho de conclusão de curso de meu colegue e amigue Pã - nas margens do Rio Caí, na cidade de Montenegro, onde além de atuar, confeccionei com o grupo máscaras contendo folhas, flores e cascas de árvores.

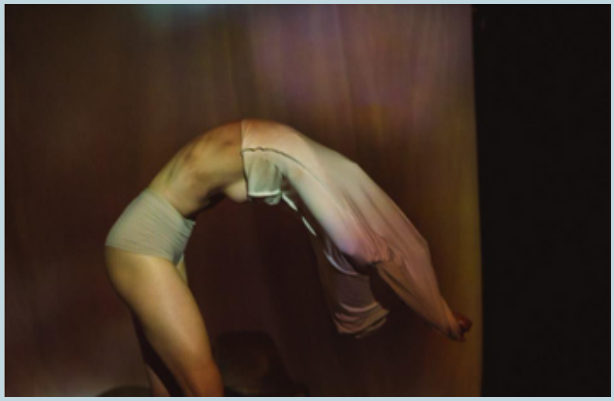


Figura 3: Ecdise Foto: Kellem Santos Ano: 2015



Figura 4: Encantações Fonte: Acervo Pessoal Ano: 2017

[3] Professora, diretora, atriz e pesquisadora. Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS. Professora adjunta do curso Graduação em Teatro: Licencatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Coordenadora do grupo de pesquisa GESTA. Atriz do Grupo Internacional Vindenes Bro, dirigido por Iben Nagel Rasmussen, Odin Teatret, Dinamarca (desde 1993). Integrante da Rede Internacional de Estudos da Presença (UFRGS).

Em compossíveis tive a oportunidade de me relacionar de uma forma mais intensa, profunda e íntima com a natureza, através do elemento água. Essa aproximação não foi apenas temática, estética ou espacial, como nos trabalhos citados, mas fora também consubstancial, uma vez que me metamorfoseei com o elemento água para o nascimento de um novo ser.

Coccia (2020) fala de metamorfose enquanto tece ligações com a vida vegetal, corpo e nascimento: “Cada espécie é a metamorfose de todas as que vieram antes dela. Uma mesma vida que molda para si um novo corpo e uma nova forma para existir de uma maneira diferente”. (COCCIA, 2020 p.3). O primeiro passo deste processo foi sensibilizar-me à natureza, esvaziando-me para observar, escutar e sentir. Sentir o chamado do elemento que me escolheria, sem que eu o escolhesse”. “Nós somos uma metamorfose deste planeta – cada um de nós o é, e é apenas através da metamorfose que nós tivemos acesso a nós mesmos e ao resto dos corpos.” (COCCIA, 2020 p.51).

Iniciei o processo de conexão com os elementos da natureza em caminhadas matinais com meus 2 cães: Maria e Mel. Caminhávamos pela floresta e eu me colocava num estado “relaxadamente atento” para sentir com que elemento eu trabalharia. Escuta, neutralidade, serenidade, sensibilidade e abertura eram palavras que me guiavam nestes primeiros passos. Não demorou muito e percebi que as águas de um córrego me convidaram a iniciar essa jornada de pesquisa e criação com elas. Nessas caminhadas, muitas possibilidades de escolha do elemento surgiram, entre as quais uma velha ruína tomada pelas intempéries em meio a floresta, algumas árvores nativas com morfologias distintas, como o Pau Ferro e a Aroeira, mas foi com a água que senti uma conexão mais forte e intuitiva.



Figura 5:Encontro Foto: Igor Citrangulo da Paz Ano: 2022

Em minha primeira experimentação de contato, nasceram as primeiras fagulhas de vida do Ser D’água: ações como respiração acelerada, movimentos “aquáticos” e “rastejantes”, buscar algo na água e deixá-la escorrer pelo corpo e também o surgimento de uma máscara feita com a blusa branca molhada que ajudou a compor a estética do ser. Para mergulhar nesta primeira experiência, realizei o seguinte processo metodológico: meditação e esvaziamento durante a caminhada até o riacho, intenção de escuta dilatada por todo corpo, contato físico com a água, improvisação de movimentos e registro em vídeo.

Este processo de criação se configurou diferente dos anteriores que vivenciamos em grupo. Em Compossíveis, cada performer possuía a liberdade de compor seu próprio processo metodológico de criação deste novo ser, embora também tivéssemos algumas práticas em comum. Em meu processo, após a experiência sensível de contato e improviso, segui compondo a partir de dois pilares: estética e subjetividade. Com o surgimento da máscara, comecei a desenhar com Antonella Diana[4] e Tatiana Cardoso os outros elementos para compor a figura: musgos, cabelos de barba de pau e vestido transparente.

4 Cenógrafa e artista plástica, residente e líder do Laboratório-Cenográfico do Teatret OM. Antonella Diana desenhou e realizou o cenário, luzes, figurinos, oggetti di scena para a produção do Teatret OM de 1989 ad oggi. Paralelamente, tem colaborado com programas para diversas companhias de teatro, museus e instituições culturais a nível local e internacional. Suas criações estão presentes em grande parte da Europa e também Argentina, Nova Zelândia, Jordânia, Dubai, Taiwan, Califórnia, Novo México e Brasil. Desde 1993 é membro da rede teatral "Vindenes Bro", dirigida por Iben Nagel Rasmussen, Odin Teatret. Antonella nasceu e cresceu em Roma, na Itália, e vive na Dinamarca desde 1996. http://www.teatretom.dk/dk/om-os/scenografisk-lab.



Figura 6: Compossível SerD´água em sua versão final.
Foto: Antonella Dianna. Ano: 2022

Para criar a subjetividade que posteriormente viraria ação, me propus a responder a seguinte pergunta: “Qual a função desta figura no mundo?” Pesquisei conteúdos sobre o elemento água e cheguei até a série “Mares Limpos”[5], que trata do grave problema da poluição dos oceanos desencadeado pelo consumo desenfreado dos plásticos. Nessa série documental, encontrei frases alarmantes como: “Se continuarmos consumindo plástico da forma como consumimos é possível que em 2050 haja mais plástico do que peixes nos oceanos”, “ a cada ano, cerca de 8 milhões de toneladas de plástico vão para os oceanos”, “estima-se que 50% das tartarugas marinhas já ingeriram algum tipo de plástico”, dentre outros... Imaginei então que, hipoteticamente, a ação-guia e missão da "compossível” no mundo seria possuir a habilidade de sugar os plásticos dos oceanos.

Para corporificar essa ideia, trabalhei alguns tópicos físicos e técnicas teatrais: ritmos da respiração, ritmos de deslocamento, imobilidade corporal, desequilíbrios, oposições, peso corporal, impulsos/intenções e sons. Também formulei algumas perguntas para serem respondidas: “Quais são os animais que inspiram este ser?”, “Quais partes do corpo guiam o movimento?” “Qual a sua temperatura corporal?”, “Qual o seu segredo”? “Qual a sua ação muscular?” “Qual o seu estado emocional”?

Outras perguntas foram compostas por Tatiana: “Para onde vai o lixo que ela suga?” “Qual o processo interno? Elimina, transforma ou faz desaparecer o lixo?” “O ritmo dela sugar e transformar o lixo é o mesmo?” “Como se move quem vive na água?”, Tendo criado aquele germe de ser no cano d’água, como pode evoluir? Torná-lo dança, teatro?” “Qual a narrativa?” “Qual a linha de ações físicas?”

Tatiana também sugeriu alguns exercícios: treinar pausas e mudanças bruscas de energia, como os animais aquáticos rastejantes que vivem no mar.” “Deixar o corpo ser guiado pela água”, etc... Assim SerD’água foi ganhando sua forma física, caráter e comportamento. Nesta etapa do processo, eu trabalhava fisicamente com e sem água. Investiguei possibilidades de flutuação, peso corporal, intensidade de movimento em piscinas, rios, e também trabalhei com a água do chuveiro durante o banho, pesquisando os efeitos e sensações que a água causava no corpo.



Figura 7: SerD’água antes da metamorfose
Foto: Antonella Dianna Ano: 2022

Como todas e todos integrantes do grupo eram da área do teatro e não do cinema ou audiovisual, foi necessário estudar técnicas de filmagem e edição, as quais não irei me deter neste trabalho. Realizei três estudos em vídeos até compor o vídeo final com auxílio dos integrantes do grupo, e meu companheiro e artista Igor Citrangulo da Paz. A dramaturgia foi criada em parceria com Tatiana Cardoso e Antonella Diana em encontros virtuais e um encontro presencial na pousada Casinha da Floresta na cidade de Maquiné – RS.

Enquanto estudávamos princípios do audiovisual, edição de vídeo, estética e produção de figurino, construíamos o roteiro da vídeo-performance - criado concomitantemente com a figura que se constituía - que por sua vez, era diferente de um

5 www.menoslixo.com.br/mares-limpos

roteiro teatral, e com isso descobríamos durante esse processo, características e nuances do ser fictício que cada integrante do grupo[6] estava criando. A multiplicidade de tarefas e dissolução das "caixinhas" de funções pode ser considerada uma das características dos processos em performance, de acordo com a professora e pesquisadora Stella Fischer[7]: "O performer é assim um articulador de diversas tarefas, tornando-se criador-autor do processo de elaboração e produção da obra artística. (FISCHER, Stela. Processo Colaborativo: experiências em companhias teatrais brasileiras nos anos 90 p.165 Apud LYRA, 2005 p.24.) Também encontro ressonância do que vivenciei nas falas de Renato Cohen quando diz que:

> Na performance, o artista não opera na via da representação, como no teatro, mas numa via do que Renato Cohen chama de atuação, onde se vivencia uma aproximação da cena com a vida do atuante, ou seja, o artista como sujeito e objeto de sua própria obra. O performer reforça Cohen, distingue-se do ator "por acumular atuação e autoria". (COHEN, Renato. A cena transversa: confluências entre o teatro e a performance. In Revista da USP, Dossiê Teatro, n.14,1992 p.82 Apud LYRA, 2005, p.24)

Esta criação esteve totalmente atrelada a meu cotidiano, visto que não havia uma linha de trabalho e metodologia já pronta, como normalmente experienciei em meus processos de criação em Teatro. Isso não significa que não houve organização e estratégia de criação e sim que abri espaço para o desconhecido me guiar, aceitando os abismos, dúvidas e curvas do caminho, os momentos de vazio e não saber, aceitando que as verdades não são fixas e sim momentâneas, e que o desapego das ideias que eu já havia construído era necessário para experimentar esse estado de conexão sensível com a natureza e borrar os limiares entre arte e vida.

Aprendi a inserir mais vírgulas do que pontos no processo de criação em arte/vida, vivendo um caminho que vai ganhando novos sentidos/significados, revendo sentidos / significados, desapegando de sentidos/significados depois voltando para os sentidos/significados anteriores, para depois novamente abandonar e continuar ressignificando. Penso que o desapego das certezas também tem a ver com coragem e confiança. Confiança de que uma nova metodologia de trabalho pudesse se estabelecer, assim como estávamos forçados a viver naquele momento: um período pandêmico, de isolamento social e mudança radical dos hábitos de vida de toda a população mundial. Hoje percebo o alívio que dá conseguir soltar o controle para abrir-se a novos modos de ser e criar, mesmo com todas as inseguranças que estar fora da zona de conforto nos gera.

Em um âmbito menos filosófico e mais social, acredito que essa criação conecta-se intrinsecamente com questões relacionadas ao estudo da branquitude[8] e as facetas danosas que a população branca capitalista e o sistema colonial impôs na cultura e cosmovisão das distintas etnias dos povos originários de nosso país, que por sua vez tratam com respeito a natureza que habitam.

Estou desenvolvendo uma pesquisa de mestrado que trata da aproximação de mulheres indígenas e não-indígenas na criação de video-performances e em minhas experiências de campo[9] até aqui, percebi que o cotidiano das pessoas indígenas, da etnia *Huni Kuin e Guarani*, está mais conectada aos ciclos da natureza do que o cotidiano da sociedade *nawa*[10] que vive em contexto urbano. É evidente, mas importante reforçar: na aldeia ainda há o banho de rio, a fogueira, o almoço coletivo, o apreciar da lua, a plantação, a pesca, a caça, a colheita e a terra é vista e tratada como mãe. Os rios para a etnia Krenak, por exemplo, são vistos não como um mero recurso, mas como um ser vivo:

---

6 Eduardo D'ávila, Fernanda Sturmer, Gilliard, Luzia Meimes, Marina Muller, Pâmela Fogaça, Rafaela Giacomelli.

7 Pós-doutora em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas (2020); Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2017); Mestre em Artes (Teatro) pela Universidade Estadual de Campinas (2003); Graduada em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná, com Habilitação em Interpretação Teatral (1998) e Direção Teatral (2000).

8 Os estudos da Branquitude tiveram início nos Estados Unidos na década de 90. No Brasil suas precursoras foram Maria Aparecida Bento e Lia Vainer Schucman. O estudo da branquitude tem como principal objetivo levantar às questões e privilégios vivenciados pelas pessoas de pele branca, que há pouco tempo estão aprendendo a reconhecer-se como uma raça específica e não mais como padrões universais de beleza, conhecimento, civilizações e cultura. No tempo em que vivemos ainda são as pessoas brancas que ocupam majoritariamente os espaços de privilégio e poder dentro da sociedade. Esse processo está atrelado aos rastros que vivemos até hoje em decorrência do processo de invasão e colonização europeia que nosso país vivenciou.

9 Alusão ao termo "Trabalho de Campo", que vem a ser uma técnica de pesquisa comumente utilizado nas Ciências Sociais, especialmente na Antropologia, que exige o contato direto do pesquisador com situações, cenários, fenômenos, práticas, pessoas, grupos e/ou sociedades que se deseja estudar.

10 Palavra utilizada para designar pessoa não indígena no idioma Hatxa-Kui.

> O Rio doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização (com toda essa pressão externa). (KRENAK, 2020, p.40)

A videoperformance SerDágua buscou discutir politicamente e poeticamente a relação de uma mulher com o elemento água, recordando que o corpo também é natureza e enfatizando os riscos e danos que o consumo desenfreado de plástico tem causado no planeta.

REFERÊNCIAS

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas**: uma metafísica das mistura. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2018. 160 p.^

COCCIA, Emanuele. **A virada vegetal**. Trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. N-1 edições, São Paulo, p. 1-32, jul.,2018. (Série Pandemia).

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

LYRA, Luciana F. R. P de. **Mito Rasgado**; Performance e Cavalo Marinho na cena in processo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes), PPG em Artes, UNICAMP-SP, 2005.

MAGALHÃES, Leonilia. LEAL, Priscila Cruz. **A arte performática**: corpos e feminismo. Revista do centro de pesquisa e formação/ N3, novembro 2016.



OBRA TRANSCRIADA

Nome da Obra: Arte?
Técnica: Lápis de cor e marcadores em folha de ofício
Artista: Ana Zampi

ARTE PRA QUÊ(M)?

Thaila de Santana Alencar [1]
thaina.desalencar@gmail.com

Manifestação artística

Resumo: a presente poesia corresponde a uma produção voltada para a temática "arte" na américa latina, marcada pelo portunhol salvaje característico de fronteiras onde circulam sujeitos lusofalantes e hispanohablantes. A construção da poesia se dá no contexto triplefronteiriço entre Brasil, Argentina e Paraguai, especificamente na cidade de Foz do Iguaçu, onde diversas culturas convivem no mesmo espaço geográfico.

3 horas da manhã, um silêncio ensurdecedor
Menos de 3 horas para tocar o despertador
Mas algo martela na caixa craniana e seu músculo:
"Afinal, o a da arte, é em maiúsculo ou minúsculo?"

Vê se isso lá é pergunta pra esse horário
Quero é saber do busão que mudou o itinerário
Diminuíram a frota, subiu o preço da passagem
Castigo para pobre é sempre sem massagem

Quem ocupa o topo social propaga a mensagem
De que pobre é problema de natureza selvagem
Herdeiros enchem os bolsos de vantagem
E quem labuta 24x7 vê zero porcentagem

Bilionários querem colonizar marte
Querem tanto, mas por outra parte
Não veem que é o pão que se reparte
E não a fome e a desigualdade

Não entendem que fortuna
É o povo tukano e Ticuna
Os guarani, kayapó, xavante
Vivos, vivazes e caminantes

A meritocracia adorna discursos de uma camada letrada
Dona da caneta, da terra, da água, do ouro, da prata
Que enriquece sem nunca ter visto uma enxada
Mas fala com propriedade em propriedade privada

Portando rolex e pensamento magnata
Os senhores trajados de terno e gravata
Lucravam com o passado escravocrata
E ainda hoje promovem a mão de obra barata

Poderosos que tratam pessoas como objeto de descarte
São os mesmos que ditam e controlam o que é arte
Mas, arte é com a maiúsculo ou minúsculo, afinal?
Arte é capitalista ou é futuro e passado ancestral?

Arte é para todos, inclusive para o assalariado?
Teatro é um espaço frequentado pelo proletariado?
Se a arte é para todos, porque ela continua refém?
Quem produz arte, produz de onde e para quem?

Arte independente é contar com as próprias correrias
Arte não é individual, é polifonia, é traçar parcerias
A arte tá no pixo, na favela, não apenas nas galerias
Arte tá nas aldeias, tekohas, quilombos e periferias

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA) na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

OBRA TRANSCRIADA

Nome da Obra: Saracoteia
Técnica utilizada: Desenho digital
Nome de artista: Natalia Brock



A DIVERSIDADE DOS CORPOS: IMPORTÂNCIA DE TRABALHAR A GORDOFOBIA JUNTO À DANÇA NA ESCOLA

Amanda Antunes de Souza Santos [1]
amandabandi@hotmail.com

Hanna Pinto Dornelles Dutra [2]
hannad.dutra@gmail.com

Ensaio

Resumo: O texto apresenta a possibilidade de abordar assuntos sociais dentro da escola, trazendo a discussão sobre a gordofobia, um preconceito presente na sociedade que discrimina pessoas com corpos gordos, gerando até exclusão social. Na escola, não é diferente. Com isso, a dança, como forma de expressão artística, pode ajudar a desafiar as estruturas pedagógicas tradicionais, incentivando a busca por metodologias mais flexíveis e adaptáveis.

[1] Amanda Antunes de Souza Santos é estudante de graduação do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, bailarina e professora de jazz e dança contemporânea. Integrou o grupo Laboratório da Dança e integra o grupo n amostra e o Grupo Laços. Fez parte do elenco do Natal Luz 2021 e 2022. Atualmente é estagiária do Centro Municipal de Dança de Porto Alegre.

[2] Hanna Pinto Dornelles Dutra é estudante de graduação do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS e bailarina e professora de danças a dois. Integrante do Grupo Laços, grupo de extensão da UFRGS. Fez parte do grupo experimental de dança de Porto Alegre e já participou de diversos festivais de dança dentro e fora do estado. Atualmente é monitora do Programa de Iniciação à Docência-PIBID, pela UFRGS.

Vivemos em uma sociedade a qual se comunica por meio de sistemas de símbolos, como qualquer outra, e que carrega diversas culturas, que são sistemas de pensamentos. Uma sociedade é uma reunião de múltiplos Eus que carregam valores coletivos. Mauss (2003) propõe-se a explicar como a ideia de pessoa, a ideia do Eu, lentamente surgiu e cresceu, opondo-se à noção de que essa ideia seria inata. Para ele, a noção de corpo é a extensão da noção de pessoa. O corpo é um mediador do mundo, um suporte para nossas relações sociais (Mauss, 2003). Tendemos a pensar o corpo e o indivíduo como identidades independentes, e o indivíduo e a sociedade como entidades autônomas. Para a antropologia cultural, a noção de pessoa é histórica e cultural, é um símbolo, convenção. Nessa linha, o relativismo cultural aborda a relação com o outro, a diferença. Essa é uma perspectiva antropológica que se opõe à categorização de culturas como “superior” ou "inferior". Todos esses conceitos citados são bons para pensar temas políticos, como valores da comunidade.

Em meio aos valores de uma sociedade, existem os que se relacionam às identidades corporais. Gordofobia é um termo usado para descrever a discriminação contra o corpo gordo, causadora de exclusão social. É um preconceito já arraigado na sociedade, algumas vezes de forma inconsciente, e que tem reflexos em vários campos sociais, como escolar, profissional e econômico. De acordo com o IBGE (2019), 61,7% dos brasileiros estão com excesso de peso e 26,8% são obesos. Mesmo sendo maioria, esses sujeitos passam frequentemente por constrangimentos e humilhações, por contas de piadas, deboches e comentários sobre seus corpos. Há uma obsessão em evitar o corpo gordo a qualquer custo, pois o mesmo se encontra estereotipado como doente e feio, o que gera uma rigorosa supervisão corporal. É irônico pensar que séculos atrás o corpo gordo era valorizado, considerado sinônimo de riqueza e fartura. O preconceito contra ele surge com o advento da Revolução Industrial, quando as características da estrutura física foram decisivas na divisão social e de trabalho. O modelo de vida imposto clamava por agilidade, o que não seria compatível com a gordura. Nesse momento, a restrição alimentar passou a ser parte da vida dos indivíduos, concebendo um pensamento homogêneo de corpo ideal (Souza & Gonçalves, 2021). Portanto, a variação de preconceitos é decorrente da transformação social e da mudança de interpretação sobre os corpos. A gordofobia é uma construção social, associada aos significados dos grupos socioculturais. O corpo se constitui como histórico e social, pois as definições remetidas a ele estão ligadas a valores estabelecidos por cada sociedade (Souza & Gonçalves, 2021). Conforme Valim, 2017 apud Souza & Gonçalves, 2021:

> “O corpo informa e se comunica por diferentes meios, seja pelo vestuário, por seu formato anatômico (curvas, volumes, estatura etc.) e por padrões estéticos. Ele está sujeito a regimes de olhar e de dizer da sociedade que criam condições de possibilidade para a sua própria existência e aos modos de atuação social, cultural, estética e política; com isso, reserva-lhe condições de existência para ocupar certas posições e não outras”.

Outros discursos que atuam sobre a gordofobia são a associação do corpo gordo à falta de saúde, feita muito forte e recorrentemente pela medicina, e a influência das mídias. A indústria do emagrecimento, associada ao sistema capitalista, criam padrões oficiais e midiáticos de beleza e, consequentemente, a estigmatização daqueles que não se encaixam em tais padrões (Silva, 2017). Entretanto, os discursos preconceituosos apoiam-se, muitas vezes, na ilusória preocupação com a saúde.

Na dança, esse preconceito é ainda mais forte, pois as pessoas gordas são vistas por muitos como incapazes de realizar determinados movimentos e de ter agilidade. Além disso, há um senso, forte ainda hoje, apesar das grandes tentativas de desconstrução feitas pela sociedade, de higienização dos corpos. O estigma da bailarina clássica é uma mulher branca e magra, alta, mas não muito. Este ainda povoa o imaginário de grande parte da população. É comum vermos pessoas gordas rejeitadas de grupos de danças e desestimuladas a dançar. Nem se fala das que nem se imaginam capazes, devido ao imaginário popular.

No campo escolar, a gordofobia pode ser um importante fator de bullying e prejudicar a construção de relações sociais, compreendidas, como formadoras da personalidade humana. Souza e Gonçalves (2018) destacam a valorização do corpo magro pelos pré-adolescentes. Para estes, pertencer ao padrão exigido é um requisito para serem quistos nos grupos da escola. Com isso, o anseio de ser aceitos desencadeia sentimentos de tristeza e de vergonha, causando dificuldade de se relacionar socialmente.

Desde que Hanna iniciou como monitora do Programa institucional de Iniciação à Docência – PIBID no ano de 2023, ela teve a oportunidade de observar o comportamento de adolescentes que frequentam desde o sexto até o nono ano do ensino fundamental. Infelizmente, uma das questões que mais chamaram sua atenção foi o uso frequente de palavras ofensivas e brincadeiras de mau gosto direcionadas aos colegas, especialmente aqueles que se enquadram no padrão de peso considerado acima do “normal”.

Em um momento específico, Hanna perguntou à turma do oitavo ano quem tinha interesse em dançar e um aluno que claramente não incluso no padrão de peso considerado “normal” respondeu de forma negativa, afirmando que era evidente que ele não tinha essa habilidade. Esse comentário fez com que Hanna refletisse profundamente sobre a dificuldade presente na sociedade em relação às pessoas gordas, que muitas vezes são desencorajadas a praticar atividades físicas e artísticas devido a estereótipos e preconceitos.

Nesse contexto, surgiu a ideia de abordar temáticas que falam sobre a gordofobia através da dança na escola. Acredita-se que discutir a importância da diversidade corporal e a desconstrução de padrões estéticos rígidos pode ser uma forma efetiva de combater o bullying e promover um ambiente escolar mais acolhedor e inclusivo para todos os alunos. Atualmente, Hanna tem buscado implementar essa ideia em suas atividades como monitora do PIBID.

A dança realizada na escola quando realizada de forma crítica e transformadora, é uma prática que incentiva reflexões sobre as questões sociais e corporais nas crianças e jovens. Ela pode ajudar os alunos a desenvolver habilidades como criatividade, pensamento crítico, trabalho em equipe e empatia. Além disso, pode ser uma forma de expressão cultural que ajuda a compreender e admirar a diversidade (Marques, 2010).

Segundo Marques (2010) a proposta de trabalhar com dança que envolve aspectos criativos e transformadores ainda causa reflexão em pessoas que foram educadas com a didática tradicional. Isso ocorre porque os processos de criação em dança não se encaixam nos modelos educacionais. Nesse sentido, a dança como forma de expressão artística pode ser considerada uma atividade que desafia as estruturas pedagógicas tradicionais, incentivando a busca por metodologias mais flexíveis e adaptáveis. Portanto, é importante que os educadores estejam dispostos a experimentar novas formas de ensinar e aprender, criando um ambiente que estimule a criatividade e o pensamento crítico.

Marques (2010) questiona a ideia preconcebida de que a dança na escola é uma atividade apenas para relaxar e soltar as emoções, e defende que a dança pode ser uma ferramenta importante para a sistematização e apropriação crítica dos conteúdos específicos da dança e, por consequência, da sociedade. Por outro lado, se é vista apenas como uma atividade para "esquecer os problemas" ou "prevenir contra o estresse", ela perde seu potencial educativo e se torna apenas uma distração. É importante, portanto, que os educadores tenham uma abordagem crítica e reflexiva ao trabalhar com a dança na escola, buscando compreender sua personificação na educação e como ela pode contribuir para a formação dos alunos (Marques, 2010).

Vivemos em uma época em que as redes sociais exercem uma influência cada vez maior em nossas vidas, especialmente para crianças e adolescentes, que frequentemente são expostos a padrões de beleza e estereótipos prejudiciais à autoestima e à autoimagem. Nesse sentido, é fundamental que a diversidade de corpos seja abordada nas escolas, de modo a promover a inclusão e o respeito às diferenças.

A gordofobia é um problema sério e bastante comum, que pode ter graves consequências para a saúde física e emocional de quem sofre com ela. Por isso, é importante que a educação inclua o tema em suas discussões sobre diversidade corporal, para conscientizar os alunos sobre os efeitos negativos desse preconceito e incentivar a valorização da autoimagem e do bem-estar de todos.

A dança é uma atividade artística que pode ser uma ferramenta valiosa nesse processo de conscientização. Por meio da dança na escola, baseada nos preceitos de Marques explorados neste texto, é possível explorar o tema do corpo de forma mais profunda e criativa, envolvendo não apenas a questão física, mas também a emocional e a cultural.

Ao dançar, os alunos podem experimentar diferentes movimentos e expressões corporais, ampliando a compreensão sobre as possibilidades e restrições de seus próprios corpos e dos outros. Além disso, a dança permite que os alunos sejam sensibilizados para a importância do respeito às diferenças, e que possam desenvolver habilidades como empatia e solidariedade.

Portanto, a dança dentro das escolas pode ser um meio efetivo para abordar assuntos

relacionados à diversidade de corpos e combater a gordofobia. É uma forma criativa e lúdica de estimular a reflexão e o diálogo sobre temas tão importantes para o desenvolvimento integral dos alunos. Ensinar sobre as diversidades de corpos na dança não só promove a inclusão e a diversidade, mas também ajuda a melhorar a autoestima e a autoimagem dos alunos, especialmente aqueles que podem se sentir excluídos ou discriminados por causa de seu corpo. A inclusão das diversidades de corpos na dança também pode ajudar a desafiar estereótipos e preconceitos que muitas vezes são perpetuados pela mídia e pela sociedade em geral. Além disso, ajuda os estudantes a desenvolver suas habilidades físicas e emocionais, estimulando a criatividade e a autoexpressão. Ao ensinar os alunos a enfrentar e acompanhar a diversidade, estamos confiantes para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

REFERÊNCIAS:

DA SILVA SOUZA, Valdelice Cruz; GONÇALVES, PERES, Josiane. **Relações entre gordofobia e teoria histórico-cultural**: interfaces com a educação. Itinerarius Reflectionis, v. 17, n. 2, p. 01-18, 2021.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional de Saúde**. Rio de Janeiro: IBGE, 2019.

MARQUES, ISABEL A. **Dançando na escola**/ 5 ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Casac Naify, 2003. Parte 6, p. 399-422.

SILVA, M. O. **Corpo, cultura e obesidade: desenvolvimento de posicionamentos dinâmicos de si em mulheres submetidas à gastroplastia**. 2017. 226 f. Doutorado em Processos de desenvolvimento humano e saúde. Instituição de Ensino: Universidade de Brasília, Brasília Biblioteca Depositária: BCE –UNB.

SOUZA, V. C. S; GONÇALVES, J. P. **Discussão sobre gordofobia e estereótipos de gênero**: relatos de pré-adolescentes no contexto escolar e familiar. X JORNADA NACIONAL DE EDUCAÇÃO DA UFMS/CPNV –"História do livro, da leitura e das práticas escolares na educação brasileira: os desafios do tempo presente". Anais...Naviraí, 2018. Disponível em: < https://jornadaeducacaonavirai.ufms.br/anais-2018/>. Acesso em: 25 abr.2019.

VALIM, C. C. **Moda plus size em governamentalidade**: (in)visibilidades sobre o corpo da mulher gorda na contemporaneidade brasileira. Maringá 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2017.

Este ensaio foi desenvolvido como parte da cadeira de seminário de integração II, do curso de licenciatura em dança da UFRGS durante o semestre 2022/2, sob a orientação do professora Cibele Sastre



OBRA TRANSCRIADA

Nome da Obra: Desfile de Rua Teatral
Técnica: Arte Digital
Artista: Letícia S. Traub

Teatro de rua: rompimento e ressignificação

Adailtom Alves Teixeira
adailtom.alves@unir.br[1]

ENSAIO

Resumo: O presente texto é uma reflexão acerca da ocupação das ruas e outros espaços abertos em geral por grupos teatrais e/ou artistas e os significados de tais espaços dentro das cidades contemporâneas e defende a tese que apresentar-se em tais locais rompe com a lógica imposta, ao mesmo tempo que os ressignifica.

Não há dúvida que uma das maiores especificidades do teatro de rua é o próprio espaço em que ele se coloca: a rua. Rua aqui significa todo local apto a receber espetáculos, como praças, parques, assentamentos, comunidades ribeirinhas e ruas propriamente ditas. Por isso mesmo, estes locais devem influenciar na estética dos grupos e artistas individuais, seja de maneira plástica, cenográfica, sonora etc., levando-os a inseri-los ou recusá-los nos espetáculos de forma consciente. É fundamental levar em consideração a geografia espacial urbana. A cidade, com tudo que há nela, prédios, monumentos, esculturas, fachadas, entre outros, pode vir a ser, dentro de um espetáculo, cenário, personagem, elemento cênico e não apenas o local da representação. Como nos lembra o geógrafo Milton Santos, "(...) os objetos, força inanimada, não são outra coisa que o veículo das relações entre os homens" (2000, p. 51). Assim, a cidade com seus elementos, podem oferecer-se como objetos estéticos e mediadores das relações humanas, no qual o teatro de rua é um dos facilitadores.

Não podemos esquecer que quando um espetáculo se coloca no espaço público aberto ele está rompendo com algo, está transgredindo-o, já que a rua foi pensada para passagem de carros e pedestres, não para a fruição das artes. E mesmo as praças têm abandonado seu conceito de convivência humana, com seus corredores por onde as pessoas devem transitar, não sendo reservado nenhum espaço que possa abrigar uma manifestação artística, com exceção de uma ou outra praça específica, retirando de cidadãos e cidadãs, o que Milton Santos chamou de "direito ao entorno" no seu livro *O espaço do cidadão* (2000).

Colocar-se no espaço público aberto, portanto, é transgredir e ressignificar, pois torna tais espaços locais de fruição de arte, fazendo com que o espectador deixe de ser um passante e adquira a condição de espectador. Por isso mesmo o teatro de rua se conflita com as instituições reguladoras, já que estas devem

[1] Professor do Curso Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia; doutorando em Artes pelo instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), mestre em Artes pela mesma instituição, articulador e um dos fundadores da Rede Brasileira de Teatro de Rua, ator, diretor e integrante do Teatro Ruante. Autor do livro Teatro de Rua: identidade, território pela Giostri Editora (2020).

"zelar" e fiscalizar para que seu uso venha ser "adequado", isto é, mero escoadouro do capital.

Não podemos esquecer que cada época teve e tem seu espaço de representação em acordo com a sociedade dominante. Portanto, a rua não é, do ponto de vista artístico, o espaço da classe dominante, daí a transgressão inerente do teatro de rua, seu conflito com as instituições e a sua condição de marginalidade.

Podemos afirmar também que o conflito com as instituições ocorre devido à valorização do privado em detrimento do que é público na sociedade contemporânea. Nessa sociedade individualista, do todos contra todos e que nos dita a todo momento a não confiarmos em ninguém, perdemos os laços solidários e assim vamos tornando cada vez mais deficitárias as relações humanas. Desse modo, os espaços públicos vão perdendo também sua importância de convívio, exacerbando ainda mais a ausência de relações e de convívio.

Não esqueçamos, ainda, que dentro de uma mesma cidade os espaços têm valores diferenciados, ou seja, os bairros e seus moradores não têm a mesma igualdade social, e que, portanto, o teatro que vai às ruas não pode ignorar tal realidade. E o grupo e/ou artista, ao escolher determinado lugar, território ou pedaço para desenvolver seus trabalhos não pode esquecer que o mesmo recebe influências econômicas e culturais. Ou seja, o espaço tem significado, portanto pode ser lido e nem sempre o seu significado condiz com a imagem que nos é vendida. Por isso a criação de um espetáculo tendo como foco o lugar, ou o desenvolvimento de um projeto mais amplo em uma dada região, deve ser considerado pelo grupo teatral ou pelo artista. E mais uma vez, cabe lembrar, isso pode levar os artistas a um maior enfretamento com as instituições que "zelam" pelo espaço, realçando sua condição marginal. Foi esse enfrentamento e essa marginalização, além do engajamento político por parte de diversos grupos teatrais de rua, que levou John Downing (2004) a colocá-lo como mídia radical alternativa, fazendo do teatro de rua uma forma privilegiada de luta contra as estruturas de poder.

Por tudo isso, fica evidente a importância dos fazedores de teatro em conhecerem e compreenderem sua cidade, sua geografia e sua estrutura urbana, pois a paisagem, os monumentos e os lugares devem adentrar os espetáculos, mas todos eles têm significados específicos. A fachada de uma instituição financeira, uma igreja ou um conjunto de prédios populares têm significados históricos, sociais, econômicos e culturais muito distintos.

A grandiosidade do teatro de rua está nessas imensas possibilidades criativas no uso do espaço da cidade, pois "(...) a condição espacial é a essência do próprio teatro de rua" (BRITO, 2004, p. 17). Um espetáculo na rua pode oferecer ao espectador diversas formas de ver e de se relacionar com sua cidade. Sendo a rua é polimorfa, cria possibilidades cênicas também polimorfas.

O teatro de rua possibilita uma relação mais aberta entre atores e espectadores, já que não há diferença de níveis entre os mesmos, todos estão no mesmo patamar. E é este fator que faz com que o espetáculo na rua receba tanta interferência, mas, ele próprio, não esqueçamos, é uma interferência no espaço que ocupa. Penso que no processo de retomada das atividades artísticas nos espaços abertos no pós-pandemia, essa modalidade teatral será fundamental na reconstrução dos afetos de cidadãos e cidadãs, podendo levar o/a passante a sonhar e a refletir sobre sua condição de sujeito/a histórico/a dentro da cidade, pois diferentemente da mercadoria de rápido consumo, a arte precisa de "(...) um tempo de ressonância" (CAIAFA, 2000, p.23), isto é, o teatro não se esgota no momento da apresentação, demanda um tempo de reflexão para ser digerido. E ao refletir ou recontar o vivido frente a um espetáculo, é o cidadão/cidadã que passa a ser o/a criador/a, pois sua recriação não é mais o mesmo espetáculo presenciado, já é uma "mutação subjetiva", a "pós-vida" da arte, impressa por uma marca singular, que irá "engajar outras singularidades" (CAIAFA, 2000, p. 68).

REFEÊNCIAS:

BRITO, Rubéns José Souza. **Teatro de Rua. Princípios, Elementos e Procedimentos:** a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe (SP). 2004. 226 f. Dissertação (Livre Docente) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP.

CAIAFA, Janice. **Nosso Século XXI**: *notas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

DOWNING, John D. H. **Mídia Radical:** *rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. Trad.: Silvana Vieira. 2ª ed. São Paulo: SENAC, 2004.

SANTOS, Milton. **O Espaço do Cidadão**. 5ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2000.



OBRA TRANSCRIADA

Nome da obra: O espetáculo da educação
Técnica utilizada: técnica mista, aquarela e giz pastel oleoso, finalizada digitalmente.
Nome de artista: Carol Leal

A CONTRIBUIÇÃO DOS JOGOS DRAMÁTICOS NO PROCESSO DE ALFABETIZAÇÃO E LETRAMENTO



Jo Rubim Nobre[1]
jonobre@outlook.com

ARTIGO

Resumo: Este trabalho tem por objetivo abordar o uso de jogos dramáticos como parte do processo de Alfabetização e Letramento e também de que forma os elementos do teatro podem contribuir na Educação dos alunos em turmas dos Anos Iniciais. Foram analisados artigos, links de sites e livros que apresentam a temática e fortalecem a importância da linguagem cênica sobre o educando no seu processo de Alfabetização e Letramento.

Introdução:

Este trabalho tem por objetivo promover uma análise e reflexão sobre os jogos dramáticos como recurso no processo de Alfabetização e Letramento. Por jogos dramáticos, entende-se os jogos onde o indivíduo tem a possibilidade de representar diferentes papéis, interagindo consigo mesmo e com os demais à sua volta e desenvolvendo desta forma o senso crítico e expressando a sua visão de mundo. Com base nisso, o artigo convida o leitor a refletir sobre a relevância do teatro na Escola, com foco nos Anos Iniciais, como ferramenta a ser utilizada no processo de Alfabetização e Letramento e não com o intuito de formar atores, mas sim atuadores de uma Sociedade que exige cada vez mais um olhar crítico sobre tudo que nos cerca. Um dos motivos que me levou à elaboração deste artigo, foi a minha experiência com o mundo do teatro, desde muito cedo. Aos sete anos tive meu primeiro contato com essa Arte e simplesmente fiquei fascinada. Em casa, brincava de reproduzir as cenas do meu cotidiano e mal sabia que ali eu dramatizava, ou ainda, que em todas as minhas brincadeiras a dramatização estava comigo. Quando entrei para um grupo de teatro,

[1] Graduação em Pedagogia, Especialização em Alfabetização e Letramento pela Instituição Faculdade de Educação São Luís. E-mail do autor: jonobre@outlook.com Orientador: Danilo Martins Fontes.

descobri minhas múltiplas habilidades: No teatro era fundamental muita leitura, escrita, capacidade de improvisação e para isso, muita criatividade. Além disso, o teatro me fez despertar o senso de responsabilidade, tanto comigo como também com o próximo; no grupo de teatro onde eu fazia parte, produzíamos desde o roteiro até o próprio cenário, figurinos, trilha sonora e peças de divulgação. Por esse motivo, este artigo vem para reafirmar o que diversos estudos já apontam, a relevância que a linguagem cênica tem para a Educação e principalmente o uso de jogos dramáticos no processo Alfabetizador. Para reafirmar o objeto desse estudo foram feitas pesquisas entre outros artigos e publicações de autores que defendem a temática ou que de alguma forma viessem a contribuir com estudos voltados às habilidades que nós, indivíduos, fazemos uso em nosso cotidiano e que podem ser desenvolvidas através da linguagem teatral. Como exemplo, podemos citar as considerações de Vygotsky, pai da teoria sociointeracionista, que defende a interação como forma de acesso a pensamentos e atitudes no meio em que vive (RESENDE, 2009); ou ainda nos estágios de desenvolvimento da inteligência por Piaget, em especial no período sensório-motor, quando a criança passa a assimilar os objetos por meio da ação, concomitante à acomodação da sua ação a esses objetos (SANTOS, 2009). Não muito diferente dos jogos teatrais, onde o lúdico proporciona a observação, assimilação e acomodação na arte de representar.

2. UM OLHAR ANTROPOLÓGICO DO TEATRO NA EDUCAÇÃO

2.1 TEATRO NA GRÉCIA

A origem do teatro remonta aos primórdios tempos, uma vez que pouco se sabe quanto ao momento exato; contudo, o que se sabe é que os povos pagãos promoviam rituais aos deuses, regados à bebida e bacanais. Dioníso, o deus do vinho (na mitologia grega), era cortejado nas festas de colheita da uva e da primavera, seus seguidores acreditavam que, embriagados pelo vinho, poderiam sair do seu próprio corpo e assumir outras personagens. No século IV a.C; nos festivais anuais a Doniso (Dionísio ou ainda Dióniso) o teatro, muito parecido com os nossos estádios, encenava as tragédias gregas. Tragédia, do grego tragoedia (tragos; bode, e edia ou ode, canto). Ou seja, canto do bode, que conforme o Dicionário Etimológico:

> Na Grécia antiga, quando se celebravam heróis e deuses como Dionísio, antes da costumeira representação de peças de autores famosos, exibiam-se cantores que usavam os pés de cabra ou bode, tal como se imaginava fossem as divindades que habitavam os bosques. Nessas cerimônias em honra ao deus, além das vestimentas de aspecto caprino, o canto era acompanhado pelo sacrifício de um bode. Mas por que isso? Porque, como o bode devastava as videiras, seria também inimigo de Dionísio, o deus grego do vinho, e, por conseguinte, deveria ser sacrificado. Entre nós, modernos, a palavra tragédia tornou-se uma aplicação costumeira para designar um acontecimento doloroso, catastrófico, acompanhado de muitas vítimas, ou ainda para descrever o desenlace de uma paixão qualquer que redundou num horrível assassinato.

Por esse motivo as peças retratavam histórias com desfechos trágicos, como no Clássico Antígona, de Sófocles. Continuação de "Édipo Rei", em Antígona, nele a protagonista se vê à beira da morte, pelo abuso de poder do Rei Creonte, que a condena por desrespeitar a ordem de não enterrar Apolinice, irmão de Antígona e que havia lutado na Guerra Civil pelo trono de Tebas. O final trágico, como em toda obra sofocliana, se desencadeia a partir do momento em que Creonte se arrepende do seu feito e ordena que Antígona seja resgatada, no entanto tardiamente, pois à essa altura ela já teria se matado, causando o desespero e suicídio de seu amado Hêmon, não por acaso filho de Creonte e como se não bastasse, o suicídio da esposa Eurídice, que não suportara a notícia sobre a morte do filho.

2.2 O TEATRO MEDIEVAL

Surgiu no período do século XII e se estendeu até o século XV, quando ascendeu o Renascentismo. A Igreja Católica, nesse período, se utilizou do Teatro, que até então era considerado uma Arte Profana, dando um novo significado para ele, agora como Arte Sacra. O teatro acontecia após a missa, sendo apresentado pelo clero e trazia histórias da bíblia e da vida de santos, mas também por vezes vinha com tom de humorismo, quando trazia cenas com judeus e o diabo. De qualquer forma, o interesse maior da Igreja para com o Teatro era atrair os fiéis, em sua maioria camponeses e desprovidos de leitura e escrita. A linguagem cênica atingia um público maior e em diferentes faixas etárias, e assim se doutrinava a grande massa naquela época. Máscaras no Teatro Medieval eram utilizadas, porém com propósito diferente do Teatro Grego, pois aqui a ideia era a de representar os diferentes personagens, o que impressionava ainda mais o público leigo que assistia; a música e também a

dança (outro hábito pagão) também foram agregados às peças; uma vez que apenas as missas monótonas não eram mais suficientes para a permanência dos fiéis na Igreja. Como as histórias eram criadas anonimamente ou de forma coletiva, e também por não se ter o registro escrito de muitas delas, a dificuldade em citar autores da época se torna mais difícil; apenas algumas obras escritas pelo clero são encontradas. Algumas evoluções poderão ser percebidas ao longo da Idade Média, como o tempo de duração das peças, que inicialmente eram de curta duração e depois passou a durar até mesmo dias, como as histórias de Páscoa e paixão de Cristo. Outro ponto importante destacar é a participação do povo, que começa como figurante e passa a ter outros papéis importantes, daí surgindo as primeiras companhias de teatro semiprofissionais; os textos passam a ganhar outros tons de linguagem, não se baseando apenas na bíblia, mas também em situações do cotidiano. O teatro ganha uma proporção maior e isso faz com que as peças saiam de dentro da Igreja para as praças. Carroças viravam palco e com isso as apresentações se deslocavam de um lugar para outro. A Igreja Católica, insatisfeita, passa a proibir a mistura de temas religiosos com profanos e no final do século XIV crescem as comédias profanas, que serviriam de base para as peças do século XVI.

2.3 O TEATRO ELIZABETANO

Avançamos para um outro importante período, o do Teatro Elisabetano, na metade do século XVI e que teve influência de autores ingleses, como William Shakespeare (1564-1616) e inicialmente, as peças aconteciam em praças e pátios de hospedaria. Mais tarde as companhias passaram a se profissionalizar e assim construir o teatro, mais próximo do que conhecemos atualmente. Todos podiam assistir, no entanto os assentos em visões privilegiadas costumavam ser mais caros e com entradas distintas. Apenas homens interpretavam, tanto os papéis masculinos, quanto os femininos. Também podemos registrar nesse período não só as tragédias (Romeu e Julieta) mas também as comédias românticas (Sonho de uma noite de Verão). Em sonho de uma noite de verão, Shakespeare traz três histórias que se cruzam: O drama de Hermia em um casamento forçado pelo pai Egeu, quando ela era apaixonada por Lisandro; a confusão de Puck ao colocar a poção do amor nas pessoas erradas e ainda a paixão da Rainha Titania por um homem com cabeça de asno (também fruto das peripécias de Puck). Diferente das tragédias gregas, o elemento principal desta , fazendo-se o uso de personagens folclóricos, mitológicos, sem se importar com alguma mensagem de cunho moral ou ligado ao divino, tendo um final feliz (outra diferença dos dramas e tragédias). Importante ressaltar que no teatro grego, os atores ficavam no centro do palco e o público em sua volta, num ângulo de 360°. De um lado, o coro, de outro lado o corifeu. O coro reproduzia as façanhas dos personagens, cantava e dançava, representava os pensamentos e sentimentos da personagem enquanto que o corifeu regia o coro e ainda dialogava diretamente com os personagens da peça. Máscaras eram usadas também com o intuito de projetar a voz, uma vez que o teatro grego além de se dar ao ar livre, atendia a centenas de pessoas. Já no Teatro Elisabetano, teremos em um primeiro momento pequenas companhias mambembes em praças públicas e com a sua proibição de atuar nesses locais, é que surge a necessidade de se construir um ambiente adequado para as apresentações. Temos uma estrutura diferente da Grécia, uma vez que os atores ficam em um palco (italiano), com a plateia à frente e nas galerias laterais, um pano de fundo para ocultar o elenco enquanto fora de cena. Os atores interagiam com a plateia e a iluminação era feita por velas.

2.4 O TEATRO CHEGA AO BRASIL

A história do Teatro no Brasil se funde com a chegada dos padres jesuítas em terras tupiniquins. Com o advento da Reforma protestante de Martinho Lutero, a Igreja Católica cria a Companhia de Jesus e os padres missionários se espalham pelo mundo com o intuito de propagar o evangelho. Chegando no Brasil, os padres se deparam com o desafio de se comunicar com nossos Índios. Assim, eles se instalam em meio às tribos, aprendem a língua dos nativos, ao mesmo tempo em que passam a se utilizar dos recursos da dramatização para evangelizar o povo daquela região. Vindos de Portugal, os padres trazem consigo os “Autos”, assim eram chamadas as peças com cunho religioso. Um dos autores conhecidos da época foi Gil Vicente, poeta e dramaturgo Português que escreveu obras como “Auto da Barca do Inferno”, “Auto da Barca do Purgatório” e “Auto dos Reis Magos”, entre outros. Como de costume, as temáticas tinham o propósito de alertar os novos cristãos sobre a vida após a morte, o céu e o inferno, também a origem do pecado. No Brasil, os padres sabiam da necessidade de se apropriar da cultura indígena, até mesmo para conquistá-los. Assim, se encarregaram de aprender tupi,

domesticaram os primeiros índios e os utilizaram para a propagação da religião entre as tribos. Os Jesuítas passaram a escrever suas peças na língua nativa, como também em português e espanhol. Padre Anchieta é citado como referência na autoria de algumas peças; os índios domesticados passaram a fazer o papel de atores e o teatro passou a ser disciplina nos colégios da Companhia de Jesus, onde os futuros padres se aprofundaram na técnica, para fins de catequização, conforme relata FERREIRA, em seu blog virtual, com uma ressalva: "(...) os personagens femininos eram proibidos (com exceção das Santas), para se evitar uma certa "empolgação" nos jovens. " Com a chegada dos colonos no Brasil, os padres jesuítas "recuaram na utilização de elementos nativos e investiram em elementos que pudessem ser compartilhados, recorrendo a alegorias que sugerissem aos portugueses uma reconciliação com a religião, com a tradição; e aos índios, uma identificação com ritmos e cores e um convite ao novo e ao fantástico" (FERREIRA, 2003, p.18). Como se pode perceber, o teatro aproximou os Índios dos Padres Jesuítas e foi utilizado em caráter pedagógico pela Igreja Católica, uma vez que a linguagem cênica tinha o poder universal da representatividade.

2.1 TEATRO COMO CURRÍCULO NA ATUAL EDUCAÇÃO

A legislação brasileira reconhece o teatro como linguagem artística e passou a incluí-lo no currículo escolar, tanto pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9.394/96), no capítulo II, seção I, Art.26, parágrafo 6°, onde diz que *"As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2o deste artigo"*, se referindo ao ensino da Arte. Contudo, observa-se que na prática, tal linguagem é pouco explorada em sala de aula e as causas podem ser diversas, sendo uma delas, a falta de professores devidamente habilitados, conforme aponta pesquisa divulgada no site *Estadão*,

> O levantamento aponta que um em cada cinco (21,5%) professores não possui nenhum curso de graduação nos anos finais do ensino fundamental. No ensino médio, o número cai para 4,7%. O total dos que têm ensino superior, mas não têm licenciatura, ou seja, profissionais como engenheiros e advogados que acabam se tornando professores, é de 35,4% nos anos finais do ensino fundamental e 22,1% no ensino médio.

Os dados se tornam mais alarmantes, se comparados à disciplina de Artes, que segundo o mesmo site, 92,3% dos professores que atuam nela, não possuem a devida formação. Outro fator que implica é a dada importância a algumas disciplinas em detrimento de outras e, conforme pode-se perceber o Português, a Matemática, História e Geografia acabam por ocupar a maior parte da grade no currículo escolar. Educação Física e Artes, por exemplo, acabam por ocupar na maioria das vezes, 1 período semanal, o que nos leva a questionar o porquê, quem e como se define o que é mais importante na vida do educando, em termos de aprendizagens. SILVA (2002), em sua obra "Documentos de Identidade - Uma introdução às teorias do currículo", convida o leitor a refletir sobre a práxis do currículo na Educação, dando a entender que a importância é dada de acordo com o contexto histórico de cada uma das teorias citadas pelo autor em seu livro. Na teoria do currículo tradicional, por exemplo, o conhecimento se dava em torno da preparação do indivíduo para o trabalho e sua formação estava focada em aprender a ler e fazer cálculos, itens indispensáveis para operar as máquinas nas fábricas. Já em oposição ao sistema tradicional de ensino, surgem as teorias críticas, como a de Dewey, como citado pelo site Nova Escola (2008):

> Em quase um século, Dewey presenciou muitas transformações. Viu o fim da Guerra Civil Americana, o desenvolvimento tecnológico, a Revolução Russa de 1917, a crise econômica de 1929. Em parte, nasceu dessa efervescência mundial sua concepção mutável da realidade e dos valores, além da convicção de que só a inteligência dá ao homem o poder de alterar sua existência. "Idealizar e racionalizar o universo em geral é uma confissão de incapacidade de dominar os cursos das coisas que especificamente nos dizem respeito", escreveu.

Outro autor que nos traz uma importante reflexão acerca do currículo é Michael Apple, descendente de imigrantes russos, vindo de uma família pobre de trabalhadores. A vida difícil na periferia e depois convivendo com a elite após a realização do mestrado e do doutorado no Teachers College da Columbia University, tornou-se o motivo principal para que Apple contribuísse com sua visão crítica sobre o currículo, que segundo ele, é elaborado por certas camadas sociais, detentoras do poder ideológico, político e econômico. Desse modo é possível entender que alguns atributos são considerados mais importantes que outros, o que na Teoria Crítica de Michael Apple, é duramente questionado, o porquê de trazer uma disciplina para a grade curricular e não outra, ou até mesmo a razão das disciplinas tradicionais ainda se encontrarem no topo da relevância, quando Artes fica em segundo plano. Tal resistência ou desinteresse, tem seu contexto cultural, visto que

muitas vezes não é considerada essencial ou útil na preparação do indivíduo para o mercado de trabalho. Desta forma, o uso do teatro, enquanto forma de expressão artística, passa a ser cada vez menos explorado, sendo utilizado apenas em determinadas situações, tais como os eventos temáticos seguidos pelo calendário letivo ou quando por iniciativa de algum professor. Os alunos, por sua vez, nem sempre possuem o conhecimento básico para o fazer do teatro, muito menos são incentivados a produzirem, pesquisarem ou até mesmo assistirem a um espetáculo, o que faz parecer com que, uma Arte milenar seja cada vez mais desvalorizada e decadente. Nos trabalhos apresentados por alunos, a escrita ganha muito mais importância que a própria aprendizagem significativa e a oralidade, uma vez que para o sistema tradicional de Ensino, o que não consta no papel, não tem valor jurídico algum.

Mas, após toda essa discussão, chegamos à pergunta: Afinal, porque a Arte é importante para a Educação? LOWENFELD (1947), ressalta tal importância ao afirmar que

> Um dos ingredientes básicos de uma experiência artística criadora é a relação entre o artista e o seu meio. Pintar, desenhar ou construir são processos constantes de assimilação e projeção: absorver, através dos sentidos, uma vasta soma de informações, integrá-las no eu psicológico e dar uma nova forma aos elementos que parecem ajustar-se às necessidades estéticas do artista nesse momento. (p.16)

Para o autor, é através da interação entre a criança e o meio que se dá o aprendizado; os sentidos (ver, ouvir, cheirar, tocar) contribuem para a sensibilidade de percepção do educando. “Entretanto, se excetuarmos as artes, os sentidos parecem destinados a ser ignorados. Quanto maior for a oportunidade para desenvolver uma crescente sensibilidade e maior a conscientização de todos os sentidos, maior será também a oportunidade de aprendizagem”, destaca Lowenfeld, indo mais além, quando ressalta que a Arte não possui o mesmo significado para uma criança, da forma como é tida por um adulto. Enquanto valorizamos a estética, a criança vê na Arte, puramente uma forma de se expressar, interpretar o ambiente e transmitir o seu pensamento, sua visão de mundo, daí a importância de passarmos a compreender a criança com um indivíduo, dando ênfase aos valores humanos e não apenas preocupados em preparar alunos para serem aprovados em exames e afins, com fragmentos de informação memorizados, a serem repetidos em dado momento. Importante ressaltar que a Arte contribui para o desenvolvimento social da criança, através do próprio processo artístico, nos trabalhos em grupo em que exija maior consciência de cada indivíduo para o projeto. Também contribui para o senso estético, definido “(...) como sendo o meio de organizar o pensamento, a sensibilidade e a percepção, numa expressão que comunica a outrem esses pensamentos e sentimentos. E por último, conforme destaca ainda Lowenfeld, “A arte proporciona à criança uma vasta gama de possibilidades (...) e o desenho, a pintura ou a construção que executa refletem sua crescente capacidade para lidar com uma série diversificada de possibilidades, de forma construtiva” (LOWENFELD, p.50).

2.2 JOGOS DRAMÁTICOS NO PROCESSO DE ALFABETIZAÇÃO E LETRAMENTO

Os jogos dramáticos podem se tornar grandes aliados no processo de alfabetização, uma vez que desenvolvem diversas habilidades cognitivas da criança. Representar é parte do universo lúdico infantil e se dá muitas vezes através da imitação social. MOURA & RIBAS (2002), citam que

> A imitação, como os demais processos cognitivos, não é inata para Piaget, e, ela mesma sofre um processo de transformações, a partir da ação do sujeito sobre os objetos do meio, durante os seis estágios do período sensório-motor. Só ao final deste último a ação se torna interiorizada, é dublada pela representação ou se “reapresenta internamente”, e a criança adquire a possibilidade de imitar eventos sem a presença do modelo. No início a imitação é apenas um prolongamento da ação, envolve o que a criança já possui em seu repertório e, no caso de movimentos, inclui aqueles que ela pode se ver fazendo. (p.208)

Ao imitar, a informação passa pelo processo de assimilação e acomodação, o que contribui no processo de significação do conhecimento e essa arte de imitar pode ser considerada como o princípio da teatralidade espontânea do aluno, uma vez que pode ser notada nos jogos e brincadeiras de faz-de-conta; a criança assume diferentes papéis, todos baseados em suas vivências. E esse brincar de ser/fazer é observado diariamente pelo professor, seja na criança enquanto brinca de casinha e reproduz o papel de mãe, ou quando brinca de dar aulas e reproduz as falas do próprio educador; tornando nítida a forma como enxerga seu mestre, imitando os traços característicos da fala e até mesmo postura corporal. Portanto;

> Cabe à escola ao desenvolvimento no jogo dramatizado oferecendo condições para o exercício consciente e eficaz, para a aquisição e ordenação progressiva da linguagem dramática. Deve tornar

> consciente as suas possibilidades sem a perda de sua espontaneidade lúdica e criativa que é característica da criança ao ingressar na escola. (PCN, 1998, p. 84).

Sabemos que a linguagem cênica ainda carece de maiores estudos referente à sua função na Educação e principalmente no processo de Alfabetização e Letramento, tema central deste artigo e como define HAMZE, "o estudo do aluno no universo da escrita se dá concomitantemente por meio desses dois processos: a alfabetização, e pelo desenvolvimento de habilidades da leitura e escrita, nas práticas sociais que envolvem a língua escrita, o letramento". Sendo assim, podemos afirmar que a arte de representar é parte do processo de letramento, uma vez que a criança precisa observar, assimilar a informação e acomodá-la, para só então externalizá-la, conforme sua visão e leitura de mundo. Os jogos dramáticos ganham aqui, função importante no processo de Letramento, uma vez que foram elaborados, justamente para despertar no educando a sua capacidade de criação, estimulando assim o raciocínio lógico, a concentração, a maturação no processo de memorização, a capacidade de se expressar oralmente e corporalmente, além de favorecer a interação entre os demais sujeitos participantes do processo, pois no jogo dramático se aprende a esperar o seu momento de participar, como também a passar a vez para que o colega possa participar. A partir de uma pesquisa mais aprofundada, alguns jogos foram selecionados como exemplo, com o intuito de se analisar de que forma eles podem contribuir para o processo de Alfabetização e Letramento, conforme segue:

FANTOCHES DIFERENTES
Idade: 3 a 6 anos.
Objetivos: pensamento simbólico, comunicação por meio de personagens. Materiais: cartolinas, medindo aproximadamente 15x15cm, com gravuras coladas, que sejam tão grandes quanto o tamanho das cartolinas, e em cores vivas. Os fantoches são manipulados através de uma tira de papelão ou vareta de madeira colada no verso. São representados diferentes tipos de personagens, a saber: humanas, animais ou imaginárias.
Atividades: Apresentam-se cenas breves, criadas pela imaginação, extraídas de contos e de outras narrações. Os fantoches podem ser manipulados tanto pelas crianças quanto pelo adulto.
Atividade 1 – VILA E MÜLLER, 2012, p.54.

MÁSCARAS
Idade: 4 a 6 anos.
Objetivos: Coordenação psicomotora, esquema corporal, jogo de dramatização.
Material: Sacos de papel, tesouras, lápis de cor ou giz de cera, cola.
Atividades: As crianças desenham os traços da face (olhos, nariz e boca), para depois colorir o rosto. Colam os cabelos, bigodes e outros detalhes com papéis coloridos. Por último, o adulto recorta os orifícios correspondentes a olhos, nariz e boca. As crianças colocam as máscaras e brincam com elas.
Atividade 2 - VILA E MÜLLER, 2012, p.60

ADIVINHA O QUE EU QUERO
Idade: 5 a 6 anos.
Participantes: Adulto e pequeno grupo de crianças.
Objetivos: Vocabulário, simbolização, pensamento verbal.
Atividades: as crianças vão fazer compras no armazém, na quitanda, ou noutra casa comercial. Uma ou duas fazem o papel de vendedor. O adulto pode desempenhar algum desses papéis até que as crianças compreendam a brincadeira. Um comprador pede um artigo qualquer ao vendedor, descrevendo suas características e/ou seu uso, sem, entretanto, dizer o nome da mercadoria que deseja. Explica, por exemplo:
procuro uma coisa redonda, doce, para fazer suco, tem sementinhas" etc. ou "Procuro algo para lavar o rosto, que faça muita espuma" etc. Atividade 3 - VILA E MÜLLER, 2012, p.60

APRESENTAÇÃO I
Idade: A partir dos 6 anos.
Participantes: Adulto e pequeno grupo de alunos.
Objetivos: Estimular a integração grupal, a capacidade de concentração e memorização.
Atividades: Em círculo, o primeiro aluno deve dizer o seu nome, o segundo diz o nome do colega e o seu, o terceiro diz o nome do primeiro, o do segundo e o seu, e assim sucessivamente. Neste exercício pode-se pensar numa espécie de "prenda" à ser paga, caso esqueçam a ordem dos nomes dos colegas. "Prendas estas escolhidas pelos próprios alunos.
Atividade 4 – SOUZA, 2008, p.15

JOGO DO QUEBRA-CABEÇAS COLETIVO
Idade: A partir dos 6 anos.
Participantes: Adulto e pequeno grupo de alunos.
Objetivos: Estimular a integração grupal, o raciocínio lógico e a percepção de tempo e espaço.
Atividades: O professor pega uma folha grande de cartolina, e a recorta de forma irregular, em tantos

pedaços quantos forem o número de participantes. Cada aluno recebe um pedaço, a um sinal todos devem recompor a folha original. Deve-se discutir com os alunos o tempo que foi dispensado para executar a tarefa, e os desafiar a fazê-la novamente num tempo menor, não esquecendo de redistribuir as peças do quebra-cabeça com os alunos.
Atividade 5 - SOUZA, 2008, p.16.

ESPELHO
Idade: A partir dos 7 anos.
Participantes: duplas.
Objetivos: Estimular a integração grupal, concentração e percepção visual.
Atividade: Em duplas, um aluno deve ser o espelho e refletir todos os movimentos que o seu companheiro realizar, como um espelho, depois de três minutos inverte-se os papéis. Os alunos devem no final da tarefa colocarem para o grupo se gostaram mais de serem o espelho ou não, e porquê. Pode-se variar este exercício, pedindo para que um dos alunos fique diante do grupo fazendo movimentos para que todos o imitem, um espelho coletivo.
Atividade 6 - SOUZA, 2008, p.18

ESCULTURA
Idade: Entre 7 e 8 anos. Participantes: duplas.
Objetivos: Estimular a integração grupal, concentração e percepção visual.
Atividade: Em duplas, um aluno será o boneco de argila, enquanto o outro, o escultor. Este deverá colocar o colega em posição de uma estátua. Depois de concluídas, todos os escultores visualizarão o trabalho realizado pelos demais. As estátuas não poderão rir, à medida que isto for acontecendo, vai saindo do jogo. Pode-se pedir para que os escultores, depois de suas obras terminadas, finjam que estão diante de uma exposição, olhando cada uma das peças com atenção, desta forma exercitarão o poder de concentração dos que devem ficar imóveis.
Atividade 7 - SOUZA, 2008, p.18

O QUE ESTOU COMENDO?
Idade: A partir dos 7 anos.
Participantes: Grupo de alunos.
Objetivos: Estimular a integração grupal, concentração e consciência sensorial.
Atividade: Cada aluno deverá pensar em algo bem simples para comer, de forma imaginária, diante dos outros, que deverão descobrir o que estão comendo. Deve-se salientar para os alunos que se concentrem no gosto, na textura, no aroma do alimento escolhido. A encenação fica mais convincente e proporciona aos demais descobrirem do que se trata. E depois se discute com o grupo como assumimos posturas diferentes dependendo do que estamos comendo. Por exemplo, é diferente comer um macarrão do que comer uma pizza ou melancia, ou banana, e assim por diante.
Atividade 8 - SOUZA, 2008, p.22

BLABLAÇÃO I - DEMONSTRAÇÃO
Idade: A partir dos 7 anos.
Participantes: Grupo de alunos.
Objetivos: Desenvolver fluência verbal.
Atividade: O aluno deve vender ou demonstrar alguma coisa no palco se dirigindo à plateia em blablalação. Quando tiver terminado, peça a ele para repetir o que disse em blablação. Uma maneira de simplificar este exercício, é pedir para que os alunos imaginem serem camelôs que estão vendendo algo bem simples como um guarda-chuva.
Atividade 9 - SOUZA, 2008, p.33

EXERCÍCIO DE GRITAR
Idade: A partir dos 7 anos.
Participantes: Duplas ou grupos de alunos.
Objetivos: Desenvolver fluência verbal e apreciar a importância da dicção.
Atividade: Dois ou mais alunos, estabelecem Onde, Quem e O Quê. O Onde deve ser mais um ambiente no qual os atores precisam necessariamente se chamar um ao outro a longa distância. Ex.: Um turista numa caverna se perdeu do guia, o turista chama, gritando desesperadamente pelo guia.
Atividade 10 - SOUZA, 2008, p.36

IMPROVISAÇÃO DO MOMENTO
Idade: Entre 8 e 9 anos.
Participantes: Grupos de alunos.
Objetivos: Estimular a capacidade de improvisação
Atividade: Os alunos estarão dispostos em grupos, e um grupo de cada vez deverá estar no palco e improvisar em cima daquilo que a plateia determinar, ou seja, os colegas dirão Onde, Quem e O Quê deverão representar. Se o grupo topar, pode-se pedir que a plateia vá determinando quem são, onde estão e o que está acontecendo lentamente, dando tempo para que vá se criando a cena, mas a plateia vai dirigindo, enquanto o grupo vai encenando de forma simultânea.
Atividade 11 - SOUZA, 2008, p.37

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente documento teve por objetivo analisar a relação dos jogos dramáticos no processo de Alfabetização e Letramento. Pôde-se perceber que o teatro tem sido desde muito tempo, um aliado da Educação, contudo, a escassez de profissionais devidamente qualificados faz com que as técnicas das Artes Dramáticas ganhem o merecido espaço no meio escolar. Também ficou bem claro que a arte de representar já é parte do processo socializador da criança, logo, nesse sentido, cabe ao professor explorar as habilidades do educando, uma vez que a implementação dos jogos dramáticos em sala de aula só tende a favorecer o aluno, tanto no aspecto cognitivo, quanto afetivo e motor; explorando a sua capacidade criadora, tornando os sujeitos cada vez mais participativos e críticos em sua forma de pensar. As atividades citadas no presente documento, tratam-se apenas de alguns exemplos de jogos que podem ser aplicados com crianças desde o início do seu processo alfabetizador; cabendo a cada professor a responsabilidade de buscar em outras fontes, outros jogos que atendam à necessidade de sua turma, sempre observando a faixa etária a que se destina tais materiais. Por fim, pode-se considerar os jogos dramáticos na Alfabetização e Letramento como essenciais, principalmente por que eles vão ao encontro da teoria das Inteligências múltiplas de Gardner, logo têm a possibilidade de atingir uma gama muito maior de alunos, que possam estar necessitando de tal incentivo para garantir um melhor desempenho na aquisição da leitura, dentro do processo alfabetizador. a responsabilidade de buscar em outras fontes, outros jogos que atendam à necessidade de sua turma, sempre observando a faixa etária a que se destina tais materiais. Por fim, pode-se considerar os jogos dramáticos na Alfabetização e Letramento como essenciais, principalmente por que eles vão ao encontro da teoria das Inteligências múltiplas de Gardner, logo têm a possibilidade de atingir uma gama muito maior de alunos, que possam estar necessitando de tal incentivo para garantir um melhor desempenho na aquisição da leitura, dentro do processo alfabetizador.

REFERÊNCIAS:

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: Arte. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília, MEC/SEF, 1998. Ensino de 1° a 4° série.

Estadão: **67,5% dos docentes do fundamental não têm habilitação na área em que dão aula**. Disponível em http://educacao.estadao.com.br/noticias/geral, 67-5-dos-docentes-do-fundamental-nao-tem-habilitacao-na-area-em-que-dao-aula,1157521. Acesso em 10/09/2017, às 23h18min.

Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm

Nova Escola: **John Dewey, o pensador que pôs a prática em foco**. Disponível em https://novaescola.org.br/conteudo/1711/john-dewey-o-pensador-que-pos-a-pratica-em-foco

RESENDE, Muriel L. M. **Vygotsky**: um olhar sociointeracionista do desenvolvimento da língua escrita. Disponível em: http://www.psicopedagogia.com.br/artigos/artigo.asp?entrID=1195. Publicado em: 25/11/2009.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. **Atividade simbólica na infância e abordagens do teatro no meio escolar**: convergências e incompatibilidades. Disponível em http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/605/604.

SANTANA, Ana Lucia. **A pedagogia crítica de Michael Apple**. Disponível em http://www.infoescola.com/pedagogia/a-pedagogia-critica-de-michael-apple/

SOUZA, Clarissa Meroni de. **O Teatro na sala de aula:** Método Teatro Criativo. Porto Alegre: Editora Evangraf Ltda., 2008.

VILA, Gladys B. de, MÜLLER, Marina. **Brincadeiras e atividades recreativas:** para crianças de 6 meses a 6 anos. São Paulo: Paulinas, 2012.



OBRA TRANSCRIADA

Nome da Obra: Sobre Sofias
Técnica utilizada: Desenho sobre papel
Nome de artista: Mônica Sofia

A Escrita de Outra Cena

Rosane Wojciechowska Lucena [1]
rosewlucena@gmail.com

Ensaio

Resumo da atividade: Texto produzido a partir da provocação dos encontros no Sarau, realizado pelo Salpêtrière Espaço Psicanalítico.

Nesta cena, cabe-me apresentar como uma mulher que se aproxima dos seus quarenta anos, ao longo desses, vem ocupando espaços na sociedade a partir diversos papéis e funções e sendo atravessada constantemente por esses. Afora isso, o que de alguma forma transgride em mim, enquanto meu ser, corpo, e expressão, deste lugar que falo, aprendi a transbordar em palavras. Sou uma mulher que escreve.

O que me movimenta para a escrita são as minhas afetações. Observo que a cada artista ou expressão artística caberá o recorte de um sentir, de um pedaço sensível e contornado de um momento. Como um presente embrulhado, enviado a remetente desconhecido.

Nos Saraus pude falar sobre esse encontro singular, quando conduzido pela arte, que além da contribuição simbólica, valoriza a linguagem artística como fundamental no processo histórico-social e subjetivo do ser humano.

A fim de nos movimentarmos para uma possível compreensão do ser humano enquanto um ser social, estaríamos nós analistas, voltando nosso olhar para a arte como estratégia de saúde, como inscrição enquanto ser-sujeito, e não como fuga da realidade.

No encontro com a arte somos conduzidos lentamente, e por vezes de maneira imperceptível a uma Outra Cena, propondo um movimento sutil, mas, ao mesmo tempo, poderoso, podendo aqui propor uma comparação com a mudança de posição subjetiva proporcionada pela entrada em análise.

Seguindo neste ritmo, faço alusão ao objeto de trabalho do analista, tendo a palavra do sujeito em análise como matéria prima, acolhendo em conjunto suas ilusões e fantasias, tendo como norte o real, pois a realidade é sempre psíquica, é a realidade da fala do analisando, portanto singular.

Já no encontro com a arte há um movimento onde se assume a ilusão, ou ficção, a relação com esta, em certa medida se encontra fundida na ilusão, imaginação, em um movimento onde diferenciar verdade ou faz de conta não fará diferença.

Tanto no movimento poético, quanto nas pinturas de Frida Kahlo, por exemplo, resgatamos um pouco da experiência lúdica, inerente ao que nos torna humanos, acolhendo os temores, os traumas, o onírico e vivendo esta experiência única como linguagem também terapêutica. Essa experiência viva, orgânica e potente, pode nos auxiliar no movimento de aproximação intenso das nossas questões, rememorações, sonhos, traumas, conquistas. Um (re)encontro com o que faz eco e por sua vez aguarda espaço ou forma.

Ainda em tempo, quero citar um poema de Conceição Evaristo, reforçando em mim a responsabilidade desse “dar ouvidos” ou emprestar “voz” a personalidades tão importantes como: *Conceição Evaristo ou Frida Kahlo*, que sobrevivem ao tempo e inclusive a nós mesmas.

[1] Psicóloga / Psicanalista. Membro do Sarau do Salpêtrière Espaço Psicanalítico.

Conceição Evaristo é uma escritora brasileira, contemporânea, mulher negra nascida em Minas Gerais em 1946. Trabalhou como empregada doméstica, se tornou professora e fez faculdade de letras. Em 1990 publicou seus primeiros poemas. Escreve romances, livros de contos, poesias.

VOZES-MULHERES

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brandos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
ruma à favela.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhei em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade

REFERÊNCIAS:
EVARISTO, *Conceição*. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3a ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
FINNEGAN, Ruth.

OBRA TRANSCRIADA



Nome da Obra: Entremeio
Técnica utilizada: nanquim em papel
Nome de artista: Gabriel Born

Sobre o que não falei: Todo.Santo.Dia.

Mônica Sofia
desenho.sofia@gmail.com

Relato

Resumo: Desde 2009 desenho todos os dias. Ao menos um desenho ao dia. Por que faço isso? Nesse relato, algumas motivações são colocadas em perspectiva e narro a trajetória desse exercício diário de raciocínio gráfico. Palavras-chave: desenho; arte contemporânea; raciocínio gráfico.

Esteio, 26 de maio de 2009.
23h.

Tinha que arrumar roupas e mochilas (minha e do Theo) para o dia seguinte, preparar lanches, recolher a roupa que estava estendida, estender a que tinha sido lavada e colocar as sujas para lavar na máquina, limpar o banheiro, jantar, tomar banho. O dia tinha sido cheio: aulas pela manhã e à noite, iniciação científica à tarde. "- Ainda tenho que fazer cinco desenhos para apresentar na próxima aula; que horas vou dormir?".

Ao contrário de mim, o Theo dormia. Um sono profundo, daqueles que nos deixam com o semblante tranquilo. Respirei. Respirei mais uma vez. Mais outra. Olhar para ele, sereno, lindo, ressonando, me trouxe calma (minha ansiedade sempre diminui quando estou com ele). - Bom, vou dar um jeito na vida, antes que a vida dê um jeito em mim! Minha mãe repetia isso e meu filho já ouvira algumas vezes essa frase da minha boca - e é surpreendente como achamos que rompemos com os pais quando ficamos adultos e, principalmente, quando viramos pais. Enganamo-nos severamente; na essência, fazemos e refazemos alguns gestos, palavras, decisões, olhares de quem nos antecedeu.

Depois de tudo pronto, sentei para desenhar. Estava tão cansada que não me ocorria nada para desenhar. Olhei para o lado e ele continuava dormindo. Comecei a esboçar aquele rosto que conheço desde sempre e que amo. Os olhos de cílios longos, a boquinha carnuda, a pele cor de canela - Café com leite, mãe! diria ele, a orelha bem desenhada, o narizinho imponente. As mãos relaxadas ao lado da cabeça encostada levemente no travesseiro fofo (com oito anos quase todo mundo parece um anjinho quando está dormindo).

Olhei para o papel e o desenho estava pronto. O rosto do meu guri e ao redor dele, navios piratas, papagaios, mar e nuvens. Há algum tempo ele se interessara pelo filme "Piratas do Caribe" e imaginei que poderia estar sonhando sobre isso. Exausta, pensei em fazer os outros quatro desenhos em outro dia, mas lembrei de todas as tarefas que tinha que cumprir e imaginei que não teria tempo de fazê-los. Iniciei um novo desenho e quase que imediatamente parei. Ao traçar linhas para identificar meu filho dormindo, observando cada detalhe da sua fisionomia, o olho trabalhando com a mente e a mão, traduzindo uma forma tridimensional em linhas bidimensionais percebi um caráter de estrutura, de clareza para os pensamentos encontrando, dessa forma, novas perspectivas a respeito do que deveria fazer. Como referiu Paul Valéry, com o desenho apercebemo-nos do que ignoramos, do que não tínhamos verdadeiramente visto. Até então o olho não tinha senão servido de intermediário" (Valéry, 2002: 77). E, ao desenhá- lo, me vi encontrando uma solução para a entrega dos cinco desenhos: - Se tenho tempo para todas essas tarefas, tenho tempo para desenhar. Farei um desenho por dia, ao menos; não importa quais tarefas eu tenha que cumprir ou quais compromissos eu tenha que comparecer.

> Sabe-se o que se passou entre Protógenes e ele [Apeles]. O primeiro vivia em Rodes. Tendo Apeles navegado para lá, desejoso de conhecer obras de quem conhecia só de fama, imediatamente dirigiu-se a seu estúdio. Protógenes não

estava, mas havia um quadro de grandes proporções disposto num cavalete para ser pintado e uma velha tomando conta. Ela informou que Protógenes estava fora e perguntou quem deveria dizer que o procurou. “Este”, disse Apeles, e, tomando o pincel, traçou uma linha colorida extremamente fina através do quadro. Voltando Protógenes, a velha mostrou-lhe o que tinha acontecido. O artista, conta-se, observando tamanha sutileza, teria dito que fora Apeles que ali viera – nenhum outro seria capaz de obra tão perfeita. Ele próprio teria então traçado uma linha de outra cor, mais fina, sobre aquela, e, ao sair, teria recomendado que, se o outro voltasse, a mostrasse a ele e acrescentasse que era aquele o homem a quem estava procurando. Foi o que aconteceu. Voltou, de fato, Apeles e, enrubescendo por ter sido vencido, cortou as linhas com uma outra cor, não deixando espaço para traçado mais fino. Protógenes, então, confessando-se derrotado, voou ao porto à procura do hóspede e decidiu que o quadro deveria ser entregue à posteridade, como digno da admiração especial de todos, mas sobretudo dos artistas. . (Plínio, 2004: 79)

A passagem acima, extraída de “A História Natural”, de Plínio – tornou-se célebre. No parágrafo seguinte, Plínio narra como Apeles tinha o hábito de não passar um dia sequer sem traçar uma linha, dando origem a uma expressão proverbial[1] “nulla die sine linea”, isto é, “nenhum dia sem uma linha”, utilizada para indicar não apenas o apreço do pintor pelo exercício da pintura, mas, metaforicamente, a ideia de que o êxito repousa na disciplina e na perseverança. Este último sentido deve-se à possibilidade de ler-se o substantivo linea tanto como um traço quanto como a linha de um texto (lida ou escrita) - utilizada por alguns escritores, convoca-os a trabalhar diariamente em seus rascunhos e escritos.

Assim, instituí um protocolo que venho respeitando religiosamente desde então: um desenho por dia, ao menos. São mais de seis mil desenhos produzidos que, além de mostrar escolhas de materiais e suporte para o desenho, contam uma trajetória de temas de pesquisa e, também, de questões pessoais que interferem no cotidiano. E, claro, todo dia 26 de maio, como uma espécie de comemoração desse protocolo re-desenho meu filho dormindo e coloco em seu entorno algo que eu imagine que ele esteja sonhando. Em 2020, meu filho passou no vestibular e começou a cursar Geologia na UFRGS. A partir desse ano, segui desenhando-o no dia 26 de maio, todavia, como em um ritual de passagem para a vida adulta agora ele está de olhos abertos, agora no seu entorno não há mais apenas o sonho, mas sim o olhar, o planejamento e os passos para que seus sonhos se realizem.

Agora ele está seguindo um caminho com seus próprios pés, mesmo que eu me mantenha observadora, atenta e cuidadosa por perto, sempre.

Quando a vida atravessa o conceito

Até então meu foco, meus interesses, minhas pesquisas estavam, no período da graduação em Artes Visuais cursada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) entre 2005 e 2009, em conceitos de linha e suas relações como uma narrativa visual que fragmentava momentos e espaços de um percurso em arte. Durante o mestrado em Poéticas Visuais, realizado na mesma instituição entre 2011 e 2013, aprofundei-me em conceitos de cor, vazio, paisagens. Do final do mestrado até os dias atuais uma contínua sucessão de situações nada agradáveis começaram a acontecer em minha vida e, de forma dominadora, se impuseram no meu cotidiano e nos meus desenhos.

Por conta de um processo seletivo precisei entrar com uma denúncia no Ministério Público. Toda a linguagem técnica que precisava ser usada no dossiê que montei foi algo completamente estranho ao meu rol de linguagens. Esperar os longos prazos burocráticos e de análises inerente ao processo foi desgastante. Receber a resposta sendo declarada como uma pessoa “ressentida e que estava agindo de má-fé”, conforme constava nos autos exigiu uma grande paciência minha e do Procurador-Geral para esclarecer cada um dos pontos. Tudo foi cansativo; levantar de manhã, cuidar da vida, desenhar. Comecei a pesquisar sobre figuras fortes, que enfrentavam obstáculos. “Menina de Ouro” foi um dos primeiros filmes que surgiu na pesquisa; seguiram-se títulos como “Alita: anjo de combate”, “Anjos da noite”, “Coquetel explosivo”, “Harriet”, “Kill Bill” – uma série de Block Buster hollywoodianos de muita ação, linguagem pop e entretenimento. Os desenhos que se sucederam começaram a seguir por esse viés. Passei dos filmes para os livros e pesquisei sobre os diferentes modelos de pessoas fortes e encontrei histórias sobre shaolins, combatentes medievais, soldados de cruzadas, ninjas, vikings, lutadores de artes marciais, de boxe, de Tae Kwon Do, de judô, de karatê, de kung-fu, enfim uma grande mostra de guerreiros. Dessa pesquisa, surgiu a série Guerreira que perdurou em

1 Nulla dies sine linea é uma frase latina que significa "nem um dia sem uma única linha". Encontra sua fonte em Plínio, o Velho (História Natural: 2004, 79), onde a ideia se aplica ao pintor grego Apeles, que não ficou um dia sem desenhar pelo menos uma linha; porém é apenas no Proverbiorum libellus de Polydore Vergil (1470-1555) que a frase em si é atestada pela primeira vez. Em latim clássico, linea literalmente significa um "fio de linho", daí uma "linha", e designa figurativamente uma linha (desenhada com uma pena ou um pincel); a palavra não se aplica a uma linha de texto no entanto, muitos escritores levaram essa frase à sua própria prática, aplicando-a à escrita. https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=linea. www.lexilogos.com. Consultado em 13 de setembro de 2023.

torno de dois anose que me fazia abrir os olhos pela manhã e dizer: - Levanta dessa cama que tu precisas desenhar a guerreira de hoje!

Passado esse período mais intenso do processo de denúncia, me vi completamente esvaziada e empobrecida de interesses e novamente isso se fez perceber nos desenhos diários que também eram Desenhos-Diários[2]. Fazia repetições de figuras ora bélicas, ora determinadas, ora machucadas. Voltei-me ao silêncio das cores baixas[3] novamente. Nesse recolhimento o esboço de uma figura mais leve, criativa, surgiu. A Guerreira tinha cabelos revoltos, olhar incisivo e semblante tenso, armas, escudos, armaduras, pensava em estratégias, em jogo, em proteção, defesa e ataque nos quais a linha mostrava a direção ou narrava a batalha. Essa nova figura era leve, fluída; usava a linha e os fios de cabelo da Guerreira para, junto com a brisa, tramar uma rede - rede essa que ela enfeitava com flores e um pouco de perfume. Morava na beira de um rio - um rio de pensamentos - enfatizava, em um barco chamado "Pescadora de Ideias". Ao navegar e encontrar um lugar propício atirava sua rede e colhia ideias para desenhar. Naveguei com essa Pescadora por um longo período e ela me nutriu, me hidratou e me recompôs.

Minha mãe morava a uma quadra da minha casa. Todos os dias eu saía para caminhar e ela sabia o horário que eu costumava voltar. Próximo a esse horário ela me ligava e dizia: - teu chá tá pronto, e desligava. Obviamente era um "convite" para uma visita e eu ficava em torno de uma hora conversando e tomando um chá. Algumas vezes ela não me ligava – um compromisso, um sono atrasado, fazia com que esse convite fosse protelado para outro momento. No dia 20 de fevereiro de 2019 ela não me ligou e não me ligaria mais. Com sua morte, a Pescadora deu lugar a uma mulher sagaz, experiente, linda, inteligente. A Mestra do Chá recebia filósofos, pensadores, amigos, visitantes, enfim qualquer pessoa interessada em uma boa reflexão. Ela preparava excelentes chás metafóricos que davam o tom da conversa. Em um dia, o bule estava cheio de chá de coragem, em outro, de disciplina e na outra semana podíamos encontrar um chá de piadas. A Mestra conversou sobre tudo o que pode: livros, músicas, dança, notícias, pandemia, eleições, mentiras, mãos, desejos... Um dia, como naquele fevereiro, ela partiu.

CPF clonado e cancelado, doenças, pouca comida, contas atrasadas, fim de um casamento de 27 anos, perda da casa, subempregos, depressão, cansaço de viver... Problemas que ocorrem na vida de muitas pessoas; aliás, existem problemas maiores que esses, mas os pessoais parecem ser os piores por que são pessoais. A personagem que já havia perdido, perde novamente. E perde-se. Agora não há armaduras, espadas e escudos, tampouco uma rede perfumada e florida em um barco com um porto seguro para voltar ou um chá quente e acolhedor. Isso acontece no exato momento em que o caos se instaura; até então tudo é barulho, peso, dúvida, imagens sobrepostas que rodopiam na mente, tonteando. Penso que o caos é um zunido no ouvido, longínquo e fraco, dentro de um espaço de brancura sem fim. E, nessa cronotopia, a personagem está nua, desnudada. Tateia e não encontra. Encolhe-se e perde-se mais uma vez. Não há direção, não há controle (na vida nunca há) e, consequentemente, não há o que dizer. O movimento continua e surge uma mão que auxilia, depois mais outra; uma conversa que leva a algum entendimento, um tratamento que vai curando doenças, feridas físicas e também emocionais. É preciso continuar, apesar de. É preciso levantar, ainda que. É preciso seguir, mesmo que. Nua e desprovida a personagem se levanta, tropeça, caminha, cai – e esse processo se repetirá ainda mais vezes. A linha está em todos os desenhos, sempre esteve. E falará Sobre O Que Não Falei".

REFERÊNCIAS:

PLINIO, O velho. "**História natural.** (Livro 35)". Tradução: Magnólia Costa (coord.). In:LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

2 Os desenhos diários são exercícios gráficos, de composição e de experimentação que documentam a minha prática. Ao analisá-los percebi também que cada desenho era o registro do que o olhar buscou e que estava à minha volta ou no meu pensamento naquele dia. Assim sendo, os desenhos diários – substantivo seguido de adjetivo, caracterizando o exercício gráfico - converteram-se a

3 DesenhosDiários – substantivo composto, acrescentando outro grau de entendimento para as palavras desenho e diário.
'Cores baixas' foi a expressão usada durante a qualificação de meu mestrado pela professora Maria Lúcia Cattani para definir a tonalidade dos azuis e dos verdes presentes em alguns de meus desenhos. Ela é empregada no sentido de não serem cores vibrantes, mas sim de possuírem matizes mais escuras, acinzentadas emprestando um caráter sóbrio, melancólico talvez, ao desenho. Mantive esta expressão por considerá-la pertinente.



Uvas, balões e himenópteros

Márcio Silveira dos Santos[1]
marciosilveira01@gmail.com

Manifestação artística

Sinopse: O texto aborda a situação dos irmãos Antônio e Jack, quando a tradição do cultivo de uvas com imensos parreirais entrou em declínio. A situação piorou quando adoeceu uma qualidade especial de uva, onde os cachos sempre produziam exatas 22 uvas. Após o desaparecimento do "nono" numa viagem de balão, as uvas que não serviam mais nem para fazer vinagre, contaminam todos os demais parreirais. Antônio e Jack perdendo o parreiral para empreiteiras de Alphavilles, viajam para o litoral, onde alimentam uma colônia de seres himenópteros. O texto, calcado na intertextualidade, remete a obra O Jardim das Cerejeiras, de Anton Tchekhov, e ao caso de um Padre do Sul do Brasil, que viajou num balão em 2008 e desapareceu no mar.

Uvas, balões e himenópteros

Na Capital

(*Sentado no meio fio da rodoviária, ao lado de uma mochila suja e rasgada, está Jack, entornado uma segunda garrafa de vinho. A cada gole é possível perceber o deleite que Jack sente. Últimas gotas naquela cidade. Beber em excesso era abrir as portas da percepção. Garrafas quebradas. Ônibus freando. Jack se levanta, ergue sua calça tão rota quanto à mochila pesada e molhada que carrega com dificuldades. Caminha trôpego, como se um Beatnik estivesse pegando a estrada após uma grande noitada de decadências. Jack entra no ônibus. 22h indica o relógio digital junto à porta de entrada. Jack se joga no assento de número 22. Sonolento observa na BR-116 uma densa serração tomar conta de um outdoor divulgando a 22ª Edição do Festival de Balonismo na cidade de Torres).*

Jack
Dívidas e mais dívidas! Dívidas são como câncer, quando menos se espera lá está algo que você fez e gerou um tipo de necrose que vai dilacerando as entranhas, comendo o que de mais precioso existe. Dívidas são os excrementos da gula que se sente quando acha que tudo vai bem. Tudo vira uma grande merda. Não se satisfaz com o pouco que tem, quer mais, vai, faz, e quebra as pernas. O Câncer também vem na forma de cartões de visitas estendidos por mãos sebosas de empreiteiras que te infectam como vírus. Vírus da falsa convicção de que vai dar certo, é bom, benéfico, lucrativo. Eu pergunto, deu certo? Deu certo, essa merda toda?!

[1] Doutor em Teatro (UDESC/SC), Mestre e Licenciado em Artes Cênicas (UFRGS/RS). Foi Professor colaborador na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul e no Instituto Federal de Santa Catarina. É integrante do Grupo Manjericão (desde 1998) - Ator, diretor, dramaturgo, palhaço-brincante. Sócio da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. É autor de sete livros, sendo o último: Sobre Dramaturgia(s) para Teatro(s) de rua: procedimentos de criação no contexto das políticas culturais (2021), Foi representante da sociedade civil no colegiado setorial teatro do Conselho Nacional de Política Cultural no Ministério da Cultura. Atuou como membro do Comitê Técnico de Incentivo à Cultura do Fundo Nacional de Cultura. Tem experiência nas áreas de Artes e Letras, com ênfase em Teatro, Dramaturgia, Escrita criativa e Produções artísticas, atuando principalmente na pedagogia do teatro, dramaturgia(s), teatro de máscaras, teatro de animação, atuação, produção cultural, história das artes e do teatro, artes cênicas na rua, artes circenses e cultura popular.

Antônio
(*quase sussurrando)* Não cara, não deu certo!

Jack
Não entendi a resposta. Tu sabes do que tô falando, seja mais claro.

Antônio
Mas que merda! Seu imprestável vida fácil da capital! Tu ficas cinco anos desaparecido no meio daquela faculdade de medicina carniceira que nos come o fígado todo mês e nunca termina! E chega aqui cobrando responsabilidade?! Eu te digo o que tu quer ouvir. Sim foi tudo uma merda. Falidos! Fui claro agora?! Ascenção e queda de um parreiral. Perdemos tudo!

Jack
Perdemos não, tu perdeu tudo! Nada voltou a ser como antes, depois daquele.... Maldito Balão! Decadência!

* *

Na Serra

(Freada brusca de Ônibus. Jack desperta como se de um túmulo saísse. 12h indica o relógio digital junto à porta de entrada. Jack sonolento caminha em direção a Antônio que dá partida no carro).

Antônio
Vamos passar lá antes.

Jack
Hum.
(No carro. Na frente de um descampado, perto do que resta de um parreiral. Seis máquinas paradas).

Antônio
(*depois de longo silêncio*) O fato é que independente de tudo que tá acontecendo eu tenho que falar minhas impressões, onde parece que tudo tem dado errado, assim como uma tromba d'água faz com uma canoa na terceira margem de um rio. Eu posso estar errado e ser tudo da minha cabeça. Mas porque hoje de manhã, por exemplo, eu acordei na companhia de uma barata desta monstruosa proporção no chão do meu quarto? Fui então beber uma das últimas garrafas do Nono, para me acalmar, e encontrei dentro da garrafa uma desprezível e inescrupulosa criatura, algo como um verme com pelos pontiagudos. (silêncio) Já leu Tchékhov, era um médico, dramaturgo e escritor russo?

Jack
(Vira o olhar para Antônio. Sorri e resmunga novamente) Hum.

Antônio
(*sons de máquinas e madeiras rachando*) Olha lá. (*Jack continuou olhando para Antônio*). Os afilhados do poderoso chefão dos Alphavilles já colocaram as máquinas pra funcionar. Era o que restava do parreiral do Nono. O parreiral tava brotando tão vivamente. Mas que merda, tu não diz nada! Olha lá. É o fim das 22 uvas!

Jack
(*Rindo alto. Antônio o olha perplexo*) Finalmente! São 22 desgraças, isso sim! Por décadas tentou-se cultivar essa merda de vinha que o Nono do Nono trouxe um ramo embaixo do braço durante meses naquele navio dantesco. Sempre foi como ele disse que seria: cada cacho daria exatamente 22 uvas. Algo incrível no início, mas depois não serviria nem pra vinagre. Há mais de duas décadas virou desgraça azedando também todas as outras qualidades de uva da região inteira. Por ironia do destino está aí de pé até o fim. Ele se foi e ficaram as vinte e duas desgraças.

Antônio
Hoje faz 15 anos que o Nono teve a maldita ideia de viajar na porcaria daquele balão feito de 22 mil balões bordôs, sem avisar ninguém. Ele e aquele imenso cacho de uvas fariam a rota do sol e pousaria com sua cadeira de praia no meio do já decadente parreiral!

Jack
Dia 22 de Agosto!

Antônio
Mas, o que veio do mar, volta pro mar.

Jack
A família sempre gostou de estar perto do mar. Naquele dia na casa da praia, ele brigou com a Nona, que gritava muito: Vai, vai, vai junte tudo que puder levar e não volte nunca mais! (risos)

Antônio
Mas não tinha como a Nona não se explodir com ele.

Jack
Tinha muitas manias.

Antônio
Lembro de um verão que ele botou na cabeça que alimentaria os himenópteros dos fundos do pátio. Toda semana ia cedo catar aves mortas na beira do mar. Te levou algumas vezes pra ensinar como saber qual eram as mais suculentas que as formigas adoravam...

Jack
... e com menos ossos e penas, e do que se alimentavam, quais espécies as formigas comeriam tudo. Mas depois que algumas formigas, já gigantes, me arrancaram um pedaço do polegar eu desisti. (*risos)*.

Antônio
Não teve jeito de segurar as brigas deles naquele período. Somos cepa italiana de sangue quente.

Jack
Os primeiros saíram da Itália e a Itália não saiu de mais ninguém...

Antônio
... E naquele dia ele pegou só essa mochila, que tu não se desgruda. Botou um ramo das 22 uvas e uma garrafa e saiu pela rua cantando *Mérica Mérica. (risos).* E dizia ele que tinha levado o ramo para o litoral pra plantar nas dunas de areia da praia, que parecia um deserto.

Jack
Pra ele sempre importava mais o caminho da jornada do que o destino final. *14h! (Bate com a mão esquerda na mochila, cada vez mais molhada)* Vamos para o último ato?

Antônio
Está tudo na mochila perdida do Nono.

No Litoral

(Sala ampla de uma casa de praia em estilo rústico. Se vê porções altas de terras espalhadas pelo espaço. Nas paredes antigas fotos, pedaços rasgados de lonas e tecidos de balões e macacões de balonismo. No centro, Antônio olha para o relógio que marca 20h, enquanto joga papeis timbrados alimentando as altas chamas que saem de dentro de uma lixeira grande iluminando todo o espaço. Jack abre garrafas de vinho).



Antônio
Dívidas. Dívidas... mais dívidas...

Jack
Joga tudo de uma vez só na fogueira. Pega e abre a mochila, vamos alimentar as formigas.

Antônio
(*abrindo)* Nossa! Está cheia. Mas estas gaivotas estão frescas?

Jack
(rindo e meio bêbado) Sou o rei do formol meu caro.

Antônio
(rindo, bêbado) Pra alguma coisa serviu esse curso! Vamos lá, toma esses pedaços. *(Seguem bebendo e desossando carcaças de gaivotas e atirando nos formigueiros dentro da casa).*

Jack
(depois de um tempo entre aulas de anatomia, discussões, cálculos de voo, papéis queimados, garrafas quebradas e formigas tostadas). Que horas sairá o balão?

Antônio
Às 22 horas.
(Riem, Cantam Mérica Mérica até apagar as chamas que aos poucos se mescla ao som de enchimento de um balão de ar).

FIM

Olhares da cena

Diego Ferreira [1]

Coluna



Porque ainda fazer arte?

Porque (ainda) fazer arte? Essa é uma provocação que muitas vezes, nós, artistas de oficio, nos perguntamos. Mas ao mesmo tempo quase que automaticamente, pelo menos para mim, vem uma resposta imediata que diz: “Porque não fazer arte?” É importante refletir sobre o que nos move enquanto artistas e quais as necessidades de seguir produzindo arte mesmo diante de tantas adversidades. Mas fazer arte é como seguir respirando. Pode parecer algo utópico, poético ou até mesmo romântico diante de uma profissão tão desafiadora, mas talvez esteja aí a chave para seguir diante na produção artística. Primeiro que a arte tem um papel fundamental na sociedade, a arte enquanto um transformador social, não apenas como entretenimento, mas como uma ferramenta de conscientização, que pode (e deve!) protestar e denunciar questões do nosso tempo. E desde sempre a arte e a cultura têm esse papel fundamental na produção de conhecimento e conteúdo, como uma inquieta ferramenta política, essencial para a construção de uma sociedade crítica. E fazer arte significa que todos podem utilizar as ferramentas que somente ela pode oferecer e dar voz aos anseios do povo, de hoje estarmos quebrando as fronteiras entre territórios, da periferia estar se colocando no centro como potencia, produzindo uma arte que não mais alguém fale por ela, mas somente através da arte, das manifestações populares, do teatro, dança e música pode provocar e promover uma verdadeira revolução que cada vez mais tem se potencializado. E se não fosse a arte? Como que colocaríamos nossos anseios para fora? Como que construiríamos um pensamento crítico do nosso tempo? Como que entenderíamos o nosso presente sem rever o passado através de um contexto histórico e que te projeta para um futuro. Então produzir arte hoje é estar inteirado com as questões do nosso tempo e através das linguagens, tentar refletir e criar mecanismos para dialogar com a recepção. Não consigo imaginar um sociedade sem arte, o que temos é uma sociedade que não investe e não valoriza seus artistas, mas quanto mais o tempo passa mais, ainda enxergo a importância que a produção artística tem para todos e principalmente para uma nação que se vê refletida através da arte.

[1] Diego Ferreira, Graduado em Teatro na UERGS, Pós Graduando em História e Cultura Afro-Brasileira. Crítico Teatral no portal Olhares da Cena, Dramaturgo e Professor. É membro do Coletivo de Escritores Negros de Porto Alegre.

Mio do gato

Marcelo Militão[1]

Coluna

Anjo da Rua

Estávamos circulando pelo litoral gaúcho com reprises do espetáculo "Histórias de Circo Sem Lona". A Mari e eu preferíamos fazer em praias menores pelo apoio dos comerciantes, além do clima ser mais tranquilo. Porém, naquela noite decidimos investir em Tramandaí, uma praia com maior fluxo de pessoas. Não apreciávamos muito a energia do local, mas pensando no retorno do chapéu, acreditamos que pudesse ser rentável.

Um dia, um amigo guardador de carros que trabalha na rua onde moramos teve muito movimento por conta da quantidade de carros estacionados em função da Casa de Umbanda e um aniversário.

- Se deu bem hoje, hein, Gaguinho! – disse eu.
- Oh, Seu! Barulho de prato nem sempre é comida. – respondeu ele, sabiamente e gaguejando como sempre.

Como tinha mais artistas de rua trabalhando ao longo do calçadão de Tramandaí e já não estávamos com tempo de ficar procurando um local no meio daquele emaranhado de situações, avistamos uma espécie de cruzamento onde aparentava ser muito bom. Começamos a nos articular rapidamente, então se confirmou nossa percepção. Ao nosso lado, estava um artista de rua, desses tradicionais que pulam por dentro de um aro com facas. Já tínhamos nos visto em outros momentos, como ele já estava apresentando no local, não tínhamos o que fazer. Nisso começamos a conversar e ele como é um conhecedor nato do local, nos alertou

- Hoje tá "meio embaçado", não sei... tá estranho! Quanto tempo tem o show de vocês?
- 40 minutos, podendo ser um pouco menos.
- Acho que 40 tá bom. Porque a gente não faz assim: vocês apresentam, enquanto isso, eu descanso, aí eu apresento e vocês descansam,assim vamos nos revezando.

Feito!

A seguir começamos a montar nossa roda, chamando atenção com estalos de chicote e "pescando" algumas pessoas do público passante. A roda se formou com uma quantidade razoável de pessoas, o que para o teatro de rua é normal, pois o público é orgânico, ele vai, volta, aumenta de tamanho. Uma coisa é certa: só fica se está afim, senão ele sai pra fazer outra coisa, por isso os artistas de rua tem de ter sua presença e jogo de cena afiadíssimos. Mas assim como o público, a rua e sua relação com a cena também é viva e muda a cada momento. Naquele dia, como já tinha alertado nosso colega, estava estranho. O sorriso e as palmas no início do espetáculo não estavam vindo de forma fácil, como costumeiramente ocorria.

O espetáculo seguia com certa resistência, mas "tudo sob controle". Já no primeiro número, que é o do chicote, ninguém se voluntariou. Como geralmente ocorre, com exceção de um morador de rua que estava visivelmente embriagado. Não convidei ele, pois avaliei ser muito imprevisível e podia ficar ainda mais complicada a situação. Chamei outro voluntário para o número, mas ele negou. Depois mais um negou e a tendência é ficar cada vez pior. Se alguém nega, dificilmente outro aceita. Enquanto isso o morador de rua continuava insistentemente falando sem parar com a mão levantada

– Eu! Eu! Eu!

Estava fazendo questão de não dar atenção para ele. Quando a Mariana esticou a mão e o puxou para a roda, vendo que eu não teria sucesso. Ele parecia muito emocionado e agradecido por ter sido escolhido como voluntário do número, o que provocava risos e atenção do público pela figura interessante que ele era e por estar visivelmente embriagado. Nosso convidado não teve nenhum receio em pôr um cigarro na orelha para um

[1]Marcelo Militão trabalha com teatro há mais de 20 anos, é diretor, ator, palhaço, mamulengueiro, produtor e professor de teatro. Fundador do Grupo TIA e coordenador geral e curador do FESTIA - Festival Internacional de Teatro em Canoas. Formado pela Escola de Teatro Popular da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Contemplado com os Prêmios de Patrimônio Imaterial, idealizado pelo Instituto Hominus em parceria com a UNESCO, IPHAN e Ministério da Cultura, com o palhaço Guarda do Apito, Prêmio Giacomazzi por serviços prestados referentes à cultura na cidade de Canoas e Prêmio Trajetórias Culturais - Mestra Sirley Amaro da SEDAC RS.

palhaço tirar com um chicote e o público se divertindo, rindo muito do nosso jogo e o homem fazia muita força para ficar em pé.
Então eu falei pra ele:
- Fica parado!
Ele colocou as mãos ao longo do corpo como em sinal de sentido e caiu estatelado no chão. O público gargalhou muito! Mais pessoas foram chegando e eu prontamente levanto ele, que faz questão de se levantar sozinho:
- Desculpa, desculpa, eu consigo, eu consigo!
- Confio em você! – eu disse a ele.
Ele respira fundo, se estabiliza em pé, com a minha ajuda o apoiando pelas costas, quando ele levemente ia tombando para trás, o que causava mais barulho na platéia e acabava chamando mais gente para assistir.
O momento a seguir era o da palhaça da Mariana tirar com o chicote o cigarro que ele segurava com os dentes, o que prontamente topou. O que nos surpreendeu é que ele quase não tinha dentes, o que causou uma histeria no público. Eu dizia para ele: “Ri!” E ele ria. Eu passava o cigarro por entre as janelas dos dentes.
- Seu sorriso è de fumante!
- Bah, e eu fumo hein!
Aproveitamos esse momento para brincar mais um pouco com a situação.
Os próximos números do espetáculo ocorreram de forma fluida, devido à abertura que a gente conseguiu, graças à colaboração do nosso voluntário. Depois de terminado o espetáculo, conversamos um pouco, dividimos o dinheiro da passada do chapéu em três, embora ele tenha ficado relutante em um primeiro momento, aceitou a sua parte.
Agradecemos pela participação dele que contrapõem:
- Que louco! Deus dá bolacha pra quem não tem dente, né!?
E seguiu seu rumo, carregando sua áurea de guru, uma sabedoria e percepção de mundo, infelizmente encoberta pelo cinza da cidade. A figura poética foi sumindo na brisa marítima e se desintegrando, passo a passo, no meio da multidão praiana.
Nunca mais o encontramos, ao menos desta forma, mas sempre lembramos dele e o reverenciamos.
Laróyè Exu!



QUER PUBLICAR NA BRASA?

AS SUBMISSÕES ABREM SEMPRE NOS MESES DE JANEIRO E JULHO

Você pode submeter as seguintes categorias:

Artigos: (até 15 páginas)
Indicado para textos maiores com maior aprofundamento de um ou mais assuntos. Pesquisas qualitativas, quantitativas e performativas. Desdobramento de pesquisas de graduação, mestrado, doutorado ou outros.

Exposição de Manifestação Artística: (até 8 páginas)
Indicado para exposições fotográficas, audiovisuais (através de QR-Code) e de artes digitais. Textos poéticos, dramatúrgicos, literários e outras formas de expor arte.

Planos de Aulas/Projetos: (até 4 páginas)
Indicado para compartilhar planos de aulas com descrição de exercícios, referências, jogos e atividades. Projetos educativos e culturais. Material de apoio para educação.

Ensaios Artístico-Culturais | Resenhas | Relatos de Experiência: (até 3 páginas)
Indicado para textos menores com mais dinamismo de escrita. Ensaio de escrita livre, criativa e autoral. Resenha de obras, opiniões e compilados de pesquisas. Relato de Experiência sobre alguma vivência em Arte, Cultura ou Educação.

Como funciona nosso processo de seleção?

Os textos submetidos à Revista Brasa serão designados pelos editores a dois pareceristas externos cadastrados no sistema, por meio de apreciação sigilosa por pares. Os editores avaliam as submissões e encaminham aos avaliadores, conforme o escopo da Revista.

Os pareceristas seguem os critérios apresentados na Política de Sessão, com o prazo de 15 dias (prorrogáveis por mais 15) para a produção de parecer. Via sistema, podem indicar aceite, aceite com correções ou recusa. Em caso de aceite com correções, caberá ao autor fazer as alterações sugeridas. Em caso de discrepância nos pareceres, os editores poderão indicar um terceiro parecerista ou, dependendo da temática, tomar a decisão editorial.

Os Registros de Manifestação Artística e Planos de Aula/Projeto serão avaliados por um parecerista (de titulação equivalente ou superior) e pelo editor responsável.

Em caso de identificação de plágio, os trabalhos serão automaticamente recusados, com aviso ao autor.

LABORATÓRIO-ESCOLA DE ARTE POPULAR

Rua Caçapava 391, Mathias Velho
CEP 92330-290 | Canoas | Rio Grande do Sul | Brasil
(51) 9 9625.9773 | @laboratorioescola
laboratorioescoladearte@gmail.com

REALIZAÇÃO

APOIO

FINANCIAMENTO

GOVERNO DO ESTADO
RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA