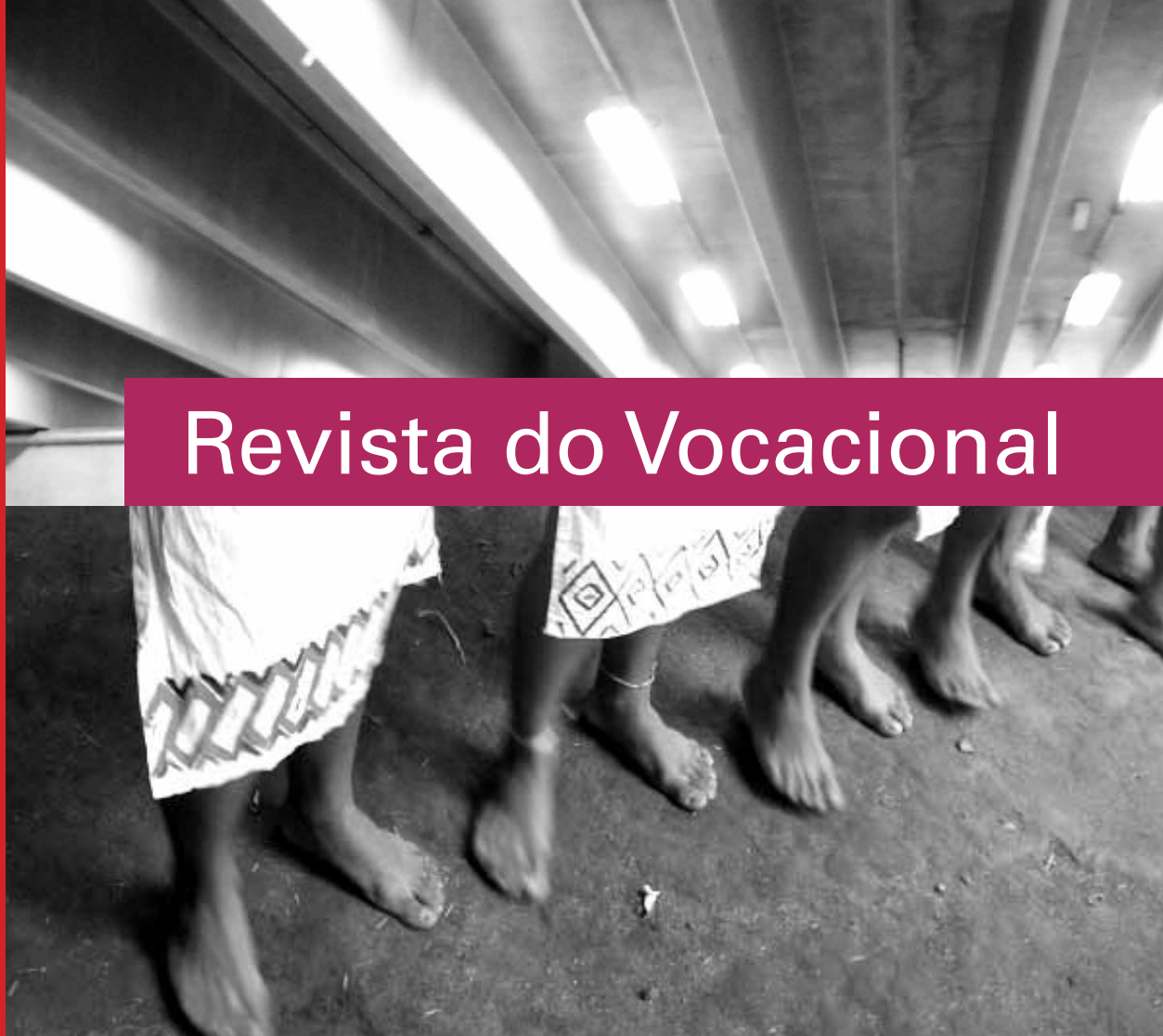


VOCARE

Edição comemorativa dos 10 anos

Revista do Vocacional



NOVEMBRO 2011

Uma publicação do Programa Vocacional

Projeto da Secretaria Municipal de Cultura em parceria
com a Secretaria Municipal de Educação

Ano 1 - número 1
São Paulo, Novembro de 2011

Tiragem 5 mil

Impressão

Esta revista foi impressa no papel couche 90g
nas fontes Futura, Univers e Palatino Linotype
Formato 26,5 cm x 35 cm

96 páginas

FEF - Impressões

Programa Vocacional

Av. São João, 473 - 6º andar
01035-000 - São Paulo - SP
T. 11 33970166 / 11 33970167
programavocacional2011@gmail.com
www.cultura.prefeitura.sp.gov.br

VOCCARE

Revista do Vocacional
Edição comemorativa dos 10 anos

Prefeitura de São Paulo

Gilberto Kassab

Secretaria Municipal de Cultura

Secretário

Carlos Augusto Calil

Secretário Adjunto

José Roberto Sadek

Chefe de Gabinete

Paulo Rodrigues

Assessoria jurídica

Maurício Tonim

Assessoria de Comunicação

Giovanna Longo

Departamento de Expansão Cultural

Diretora

Branca López Ruiz

Assessora técnica

Maria Rosa Coentro

Divisão Administrativa Diretor

Rodrigo Marx Matias Cardoso

Responsável pelo núcleo de contratação de natureza artística

Sônia de Lourdes Cavalheiro

Responsável pelo setor de contabilidade

Maria Luisa da Anunciação

Responsável pelo Dept. de Compras

Fabio Eneas Magre

Responsável pelo Dept. Pessoal

Luiz Peres

Divisão de Formação

Diretora

Luciana Schwinden

Divisão de Produção

Diretora

Sulla Andreato

Divisão de Programação

Diretor

Rodrigo Bueno

Programa Vocacional

Coordenadora Geral

Ana Cristina Curvello de Araújo
Petersen

Coordenador Administrativo

Ilton Toshiaki Hanashiro Yogi

Equipe

Gilmar de Souza Leite
Melca Braz de Medeiros
Mercedes Cristina Rocha Sandoval

Secretaria Municipal de Educação

Secretário

Alexandre Alves Schneider

Assessora Especial

Margareth Tamburu

Assessor Técnico

Celso Santiago

Comissão Editorial

Amilcar Farina
Isabelle Benard
Ivan Delmanto
Luciano Gentile
Suzana Schmidt

Coordenação geral

Luciana Schwinden

Design gráfico

Amanda Antunes

Curadoria de imagens

Isabelle Benard

Revisão

Maurício Baraças

ÍNDICE

1

Editorial

Vocacional ano 10	7
Carlos Augusto Calil	
Expectativas de futuro	8
Branca López Ruiz	
Vocação	8
Luciana Schwinden	
Vocacional 10 anos	8
Sulla Andreato	
Por um editorial em constante tentativa	9
Ivan Delmanto	

3

Proposta artístico-pedagógica

Proposta artística-pedagógica: material norteador	23
Amílcar Farina, Fábio Villardi, Isabelle Benard, Ivan Delmanto, Luciano Gentile, Suzana Schmidt	

2

Modos de produção do vocacional: gestão e funções

Linha do tempo	11
Projetos do Vocacional	12
Aldeias	13
Patricia Zuppi	
Artes Visuais • Tateantes visualidades...	
Tateando visualidades...	15
Isabelle Benard, Odino Pizzingrilli	
Dança • Manifestações do imanifesto	
corpos flexíveis, atentos e porosos	16
Fábio Villardi, Daniela Dini e Robson Lourenço	
Encenação • A encenação performativa em devir	17
Ivan Delmanto	
Interlinguagens • Que lugar é esse?	
O olhar para as manifestações entre os limiares	18
Paula Salles e Raquel Anastásia	
Música • Pedagogia da diferença no	
Vocacional Música	20
Leonel Dias, Amílcar Farina, Adriano de Carvalho, Cintia Campolina, Giselle Ramos, e Vanderlei Lucentini	
Teatro	21
Mara Helleno	
Vocacional Apresenta	21
Teca Spera	

4

Teoria e prática vocacional

O Encontro de artistas: dar corpo à voz	
poético-pedagógica	30
Alda Maria e Melissa Panzutti	
Em correspondências	32
Equipe Sul 4 - Projeto Teatro	
Vivência de processos de produção de	
audiovisual como geradores do	
instrumental teórico e deflagadores da	
apreensão crítica da linguagem	35
Rodrigo Campos de Oliveira	
Indústria cultural e emancipação	36
Marcos Barnabé da Silva	
Dimensão política de nossa prática artística	37
Filipe Brancaleão	
Instalação cartografia do corpo:	
patrimônio matéria imaterial	40
Miriam Dascal	
Cortejarte: possibilidades de interação da	
linguagem musical com outras	
áreas artísticas	41
Cintia Campolina e Adriano de Carvalho	
Sobre a relação das funções no	
Programa Vocacional	44
Leonel Dias	
Sonhos	45
Elisa Band	

5 Percurso

6 Depoimentos

Registro e memória dos processos 47

José Romero

A heterogeneidade como traço constitutivo das coletividades do Programa Vocacional e RAP (reunião artístico-pedagógica de ritmo e poesia) 48

Equipe Leste 1 - Projeto Teatro

Entre-tempos: outra tradição 51

Juliana Caldas

A passagem do arbitrário para o necessário 52

Andréia Dulianel

Processos de emancipação: contemplação de desejos 54

Carmem Soares

Constelando com Ítalo Calvino ou em busca de tempos dançantes 57

Zina Filler

Da teoria à prática: escavando percepções 59

Cláudia Polastre

Política da amizade como pedagogia: experiência artística-pedagógica no Vocacional Dança 60

Nirvana Marinho

Reflexões sobre os processos emancipatórios do Projeto Vocacional Música: mediação cultural 62

Márcio Beltrão

A desestruturação de processos criativos a partir de elementos poéticos estruturantes 64

Evill Rebouças

Vontades e inteligências 67

Alexandre Dal Farra

O aventureiro 68

Maurício Baraças

Ópio: performance e tecnologia em processo 69

Vanderlei Lucentini

Muros invisíveis: que ação é essa? 73

Walmir Pavam e Adriana Dham

Política cultural e Programa Vocacional: a importância da parceria 75

Ana Cristina C. de Araujo Petersen

Introdução 78

Luciano Gentile e Suzana Schmidt

Depoimentos e poesias

Luiz Ricas 79

Queila Rodrigues 80

Thiago Alves 81

Anderson de Almeida 81

Carlos Diego 84

Diane Oliveira 85

Rosana Algarve 85

Dersu 86

Cristiane da Hora de Oliveira 86

Família Justa Causa 88

Fernando Ferreira 88

Four Funk's 89

Thaís Silva 91

Itamar Florêncio 91

Dennis Rodrigues 92

Matheus Tamás Junior 92

Josyelle Barros 93

Editorial 1

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]



FOTO: BERÊNICE FARINA
GALERIA OLIDO

Vocacional ano 10

Carlos Augusto Calil
Secretário Municipal de Cultura

Na sua origem, o Programa Vocacional era modesto. Em 2001, aproximadamente 20 pontos da cidade de São Paulo recebiam ações relacionadas exclusivamente ao teatro.

Experiência bem sucedida, o projeto evoluiu e o seu alcance se ampliou, atingindo agora 80 pontos, com ações artístico-pedagógicas nos campos do teatro, dança, música e artes visuais. Essa é a marca associada à celebração de seus 10 anos de existência.

A parceria entre as secretarias municipais de Cultura e Educação foi essencial para consolidar essa expansão. Diversos equipamentos culturais como Centros Educacionais Unificados, teatros e bibliotecas compõem a rede de sustentação e servem de palco para os “vocacionados” se expressarem artisticamente e usufruírem de uma oferta cultural que combina diversas linguagens.

Ao longo de sucessivas gestões, o programa cresceu e se fortaleceu, o que atesta sua força. Enquanto São Paulo se consolida como capital cultural, uma demanda de natureza social se organiza para reivindicar protagonismo artístico. Iniciativas conjuntas de governos e instituições do terceiro setor procuram atenuar a dívida acumulada por cultura descentralizada, próxima do lugar em que se vive. A arte aos poucos abandona os espaços consagrados para se revelar nos formatos mais inesperados.

Os artistas orientadores, que assumem a linha de frente do projeto, compõem o elenco cultural da cidade, inspirando os jovens que desejam profissionalizar-se nas carreiras artísticas ou oferecendo-lhes a experiência libertadora da vivência cultural.

A sociedade, em seus diversos extratos, clama por vocalização. Nosso papel é oferecer os meios para que esta voz seja ouvida.

Vida longa ao Vocacional.



FOTO: SULLA ANDREATO
FESTIVAL VOCACIONAL 2011 /
TENDAL DA LAPA

Expectativas de futuro

Branca López Ruiz
Diretora do Departamento de
Expansão Cultural

O Projeto Vocacional - que agora completa dez anos de existência e sucesso - se mostrou uma experiência árdua e única quando do seu desenvolvimento. Tive a oportunidade de acompanhar a sua implantação e fui testemunha ocular de todos os obstáculos enfrentados durante o processo de criação e planejamento. Esta batalha hercúlea foi travada por funcionários e equipes de muita competência teórica, técnica e organizacional.

Contudo, o tempo e a vida são fatores que influenciam por demais em nosso cotidiano e, infelizmente, acabei me distanciando deste projeto que estava amadurecendo sob os meus olhos.

Agora, no último 2009, quando assumi a direção do Departamento de Expansão Cultural, pude reencontrar a ideia que antes estava ainda "adolescente" sob uma forma totalmente mais amadurecida e estruturada. O tempo passa pras pessoas. O tempo passa pros projetos. As pessoas podem cair na famigerada depressão. Os projetos podem cair no ostracismo.

Mas é com grande carinho que posso dizer que o Projeto Vocacional possui grandes expectativas de futuro e suas melhorias estão cada vez mais acentuadas.

O Projeto Vocacional necessitou de muita vocação por parte dos envolvidos nesses longos dez anos.

E vocação não faltou e não faltará para mais ninguém. Parabéns!

Vocação

Luciana Schwinden
Diretora da Divisão de Formação
Cultural e Artística

*A origem da palavra vocação vem do verbo latino **vocare**, que quer dizer "chamar". A vocação é, portanto, um chamado.*

Convido a todos para apreciarem essa revista, edição comemorativa dos dez anos do Vocacional. É uma honra apresentar esse projeto, desejo que seja um projeto duradouro, que venham muitos números da revista do Vocacional, e que cada vez mais esse Projeto tenha a visibilidade que merece. Vamos exercer nossa força política e continuar promovendo intervenções na cidade através da cultura.

O Vocacional é Projeto de relevância na cidade de São Paulo, e tem como um de seus princípios - incentivar processos artísticos nas linguagens de artes visuais, dança, música e teatro. São dez anos de trajetória, dez anos expandindo vocação pela cidade.

Muitas histórias, muito aprendizado, muitos encontros com artistas que acreditam na potência do ensino da arte. Ensinar arte? Quemalaria isso no Vocacional? Sim, vocês estão certos! No Vocacional não se ensina arte. Convivemos com a arte, experimentamos, criamos, propiciamos espaços de trocas criativas, trocas pedagógicas, reconfiguramos as linguagens artísticas, exploramos novos territórios, pesquisamos... Essas provocações entre pensamentos e conceitos nos trazem muitas questões.

No Programa Vocacional exercitamos nossas certezas e somos guiados por uma profusão de perguntas. As respostas aparecem sim, se apresentam próximas às perguntas, e se transformam também - em outros pensamentos, reflexões, estados, processos... Continuados... Perguntas e respostas impulsionam o espírito vocacionado, e assim nesse ciclo em espiral, surgem, a cada ano, mais vozes inquietas pela cidade. Que nossa escuta seja cada vez mais atenta.

O que é ter vocação? Segundo o dicionário Aurélio, vocação significa *predestinação, chamamento, tendência, disposição, pendor*. Portanto vocação não se ensina, vocação se tem, vem acompanhada de boas doses de paixão, obstinação, dedicação e resistência. Ser artista vocacionado nos deixa um pouco menos apáticos diante do mundo e de nossas questões mais secretas.

Este é o primeiro número da revista do Vocacional, um grande aprendizado uniu a equipe nessa iniciativa. Parabéns e agradeço a dedicação de todos que colaboraram com a realização desta revista. Agradecimentos a todos os autores que contribuíram com seus artigos, ensaios, poesias e depoimentos.

E principalmente, agradeço a todos que participaram da equipe do Vocacional ao longo desses dez anos, todos os artistas: vocacionados, orientadores, coordenadores. Agradeço a todas as pessoas que colaboraram para que o Vocacional existisse e... Resistisse.

Desejo sinceramente que essa jornada seja longa e que cada vez mais nossos passos sejam firmes na construção desse caminho. Sigamos!

Vocacional 10 anos

Sulla Andreato
Diretora de Produção

É um privilégio e muito prazeroso participar dos 10 anos do Vocacional, programa este, que só quem acompanha de perto desde seu nascimento sabe de sua importância para nossa Cidade de São Paulo. Venho aqui, declarar o meu respeito e minha paixão, porque presenciei muitas pessoas levantando a autoestima e se transformando em "cidadãos fazedores de Arte", dando sentido para seu futuro na Arte e na Vida. Parabéns toda equipe do Vocacional!

Por um editorial em constante tentativa

Ivan Delmanto
Coordenador Pedagógico dos
Projetos Interlinguagem

Resistir , à sombra
Da ferida aberta no ar.
Com tudo o que aí tem lugar
mesmo sem
linguagem.
Paul Celan

Desbarrancando, chãos desbarrancados,
Aonde no quiriri do mato brabo
A terra em formação devora os homens...
Este refrão dos meus sentidos...Nada
Matutarei mais sem medida, ôh tarde,
Do que esta pátria tão despatriada.
Mário de Andrade, Louvação da tarde.

. Primeira tentativa editorial: a galáxia sonhada

Em comemoração aos 10 anos de existência do Programa Vocacional, esta revista tem por objetivo refletir sobre a experiência artístico-pedagógica do Vocacional, em seu processo de construção coletiva.

A publicação que se segue é formada por textos produzidos por artistas orientadores, coordenadores artístico-pedagógicos e artistas vocacionados que, em algum momento, participaram do Programa Vocacional.

Além de um caráter comemorativo, estabelecido aqui pelo objetivo de registro e de rememoração da história do Vocacional, a revista, neste primeiro número, tem como objetivo geral promover uma reflexão crítica dessa trajetória, procurando perceber nas tensões e obstáculos percorridos o movimento criativo da pedagogia do Programa. Reflexão entendida aqui em sua raiz etimológica, como retomar o próprio pensamento, pensar o já pensado, voltar para si mesmo e colocar em questão o que já se conhece. O público-alvo da publicação é formado, além da própria equipe e dos artistas vocacionados que integram o Programa, por estudantes e pesquisadores em arte e pedagogia. Consideramos que o processo de desenvolvimento de uma arte – pedagogia, construído ao longo desses dez anos, por seu ineditismo e rigor no embate com dificuldades estruturais diversas, relacionadas ao próprio processo de formação da esfera pública no Brasil, apresenta grande interesse e utilidade para os que atuam nas mais distintas manifestações da arte e da educação em todo o país.

.Segunda tentativa editorial: o planetário construído na pátria despatriada

Em 1819, A balsa de medusa, quadro de Théodore Géricault, havia entrado na Academia, constituindo-se em um perigoso

ataque contra a sociedade estabelecida. Não só por suas enormes dimensões (4,91 x 7,16m), mas também porque expunha a corrupção do Estado francês. Os antecedentes do quadro eram um fato real. Em dois de julho de 1816, o Medusa, navio de bandeira francesa, fora a pique nas proximidades de Cabo Blanco por causa da incompetência do comandante e da negligência das autoridades da marinha. Os botes de salvamento apenas podiam acolher à metade dos cerca de trezentos colonos e soldados a bordo. O capitão, os altos oficiais e os passageiros mais influentes ocuparam os botes à força. O restante dos naufragos fora abandonado a sua própria sorte, em uma balsa construída com tábuas e pedaços do mastro. Das cento e cinquenta pessoas da balsa, depois de duas semanas, só quinze permaneceram com vida. Os representantes da Restauração viram no quadro exposto no Salão de Outono um primeiro passo para uma revolta contra o regime e procuraram esconder a obra em um lugar obscuro do Salão. A catástrofe do Medusa havia se convertido no símbolo de um estado existencial:

Cheios de desprezo, dando de ombros aos que fugiram nos botes, formavam os que iam à deriva, os naufragos na balsa representavam uma geração abandonada que em sua juventude todavia havia conhecido a tomada da Bastilha. Apoiavam-se entre si, todos os conflitos que lhes haviam levado a embarcar já haviam passado, se havia esquecido a luta, a fome, a sede, a morte em alto-mar, entre eles havia aparecido uma unidade, apoiando-se uns em outros, juntos se afundariam ou juntos se salvariam, e o fato de que o que agitava o trapo, o mais forte deles, fosse um africano, que talvez tivesse embarcado no Medusa para ser vendido como escravo, fazia pensar na liberação de todos os oprimidos .

O quadro, cuja composição seguia o princípio da diagonal dupla, deslocava também as perspectivas. No triângulo imaginário da esquerda se aglutinavam os naufragos, agonizantes de esgotamento e de dor. Na direita alguns sobreviventes agitam um trapo com a esperança de que o navio Argus, cuja silhueta se vislumbra no horizonte, pudesse resgatá-los. Mas na balsa parece desvanecer-se toda esperança e o centro da pintura está ocupado pelos naufragos entre a dor, a resignação, a raiva e a espera.

Espera similar à vivida pelos navegantes do Medusa, espera agora por uma revolução social que já não se vislumbra no horizonte é uma das molduras históricas que circunscrevem os dez anos de existência do Programa Vocacional. A imagem do labirinto é capaz de alegorizar uma “geração

abandonada” de artistas e educadores, trabalhando em um momento histórico em que se encontram arruinadas as antigas referências pedagógicas por meio das quais projetos educacionais similares sempre foram orientados, sendo difícil agora até mesmo expressar “a luta, a fome, a sede, a morte em alto mar”, restando a espera ou a reconstrução de novas formas, a partir de uma aparente liberdade de escolha de alternativas e caminhos que, em si mesma, é limitação extrema, já que duro combate com a realidade de um país em perpétuo desmanche.

Entre a espera e a reconstrução, os autores do Programa Vocacional optaram pela reconstrução. Naufragaram, diariamente. Para navegar de novo, sempre. Dessas derrotas e vitórias, afogamentos e tomadas de ar emergem os textos dessa revista. Do que insiste em viver e pensar, por vezes abandonado em uma jangada em alto-mar, escreveu-se cada artigo, tentando fixar questões, à maneira de quem agita um trapo em um bote à deriva.

Davi Arrigucci termina assim seu livro sobre Júlio Cortázar:

A crítica é um enorme e provavelmente vão esforço para reconquistar a unidade da obra, perdida desde o instante em que começa a destruição pela análise. A seu modo, também a interpretação, desejo extremo da visão global, nasce dos escombros, da visão fragmentária, dos saltos, que por mais longe que vão, sempre ficam aquém do que se busca, esse algo que sempre fica enrodilhado, sabe lá em que dobras da realidade múltipla de sentido, bote armado, à espreita do assaltante.

O labirinto de caminhos percorridos nesses dez anos de Programa Vocacional forneceram à tarefa da crítica – realizada por cada um dos autores que se seguem - este desafio de combinar busca por unidade e dissecação promovida pelo pensar analítico. O resultado atingido, porém, espécie de fotograma do Vocacional, nascido das múltiplas experiências, permanece como relâmpago, cintilar de uma “boa nova”, que surge para logo depois apagar-se, incapaz, no entanto, de reunir estes estilhaços em uma visão totalizante.

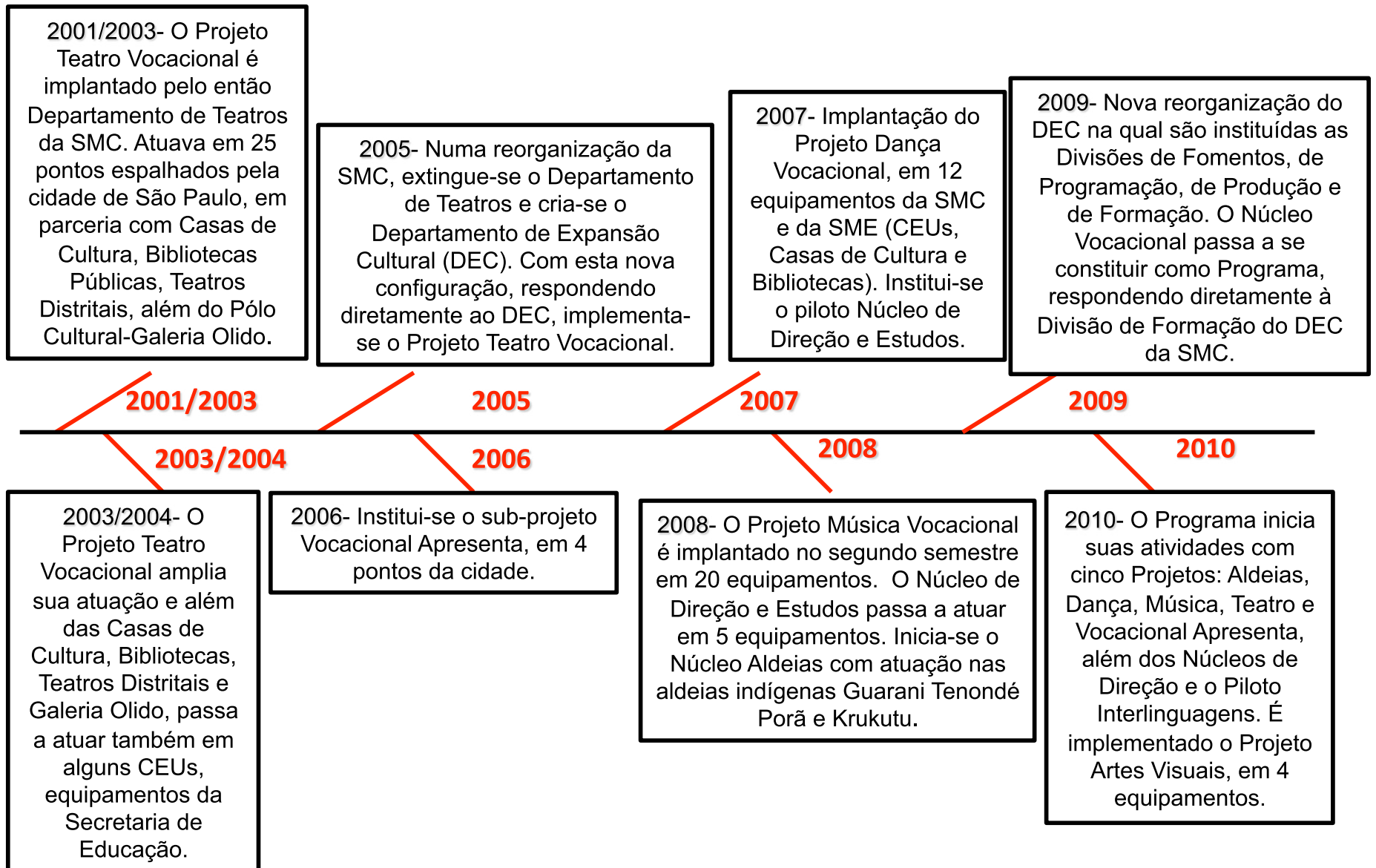
A constelação de aspectos tratados nessa revista é incapaz de fornecer orientação para além de seu aspecto de relampejar no próprio firmamento. A revista dos dez anos do Programa Vocacional é testemunha e rastro deste planetário de iniciativas e tentativas, em que a busca por novas formas artístico-pedagógicas tem que se haver com conteúdos sedimentados por um mundo em crise permanente.

FOTO: TECA SPERA
GRUPO DE DANÇA ARTEIROS / CEU ALVARENGA

Modos de produção do Vocacional: gestão e funções

2

Linha do Tempo



Projetos do Programa Vocacional

Aldeias

O Projeto Vocacional Aldeias busca estabelecer relações de parcerias com as comunidades indígenas presentes na capital de São Paulo através de um constante diálogo com as lideranças indígenas, cuja abordagem visa possibilitar um trânsito entre culturas que favoreça o reconhecimento, a valorização e a manutenção dos processos culturais tradicionais na contemporaneidade.

Artes visuais

O Projeto de Artes Visuais, do Programa Vocacional, tem como objetivo provocar as ações do pensamento criador e imaginativo, fornecendo meios para realização de pesquisas que levem a experimentar novas linguagens e novos procedimentos de criação.

Música

O Projeto Vocacional Música é aberto a todas as manifestações musicais. Não privilegia determinados estilos ou maneiras de se fazer música, mas a própria diversidade das práticas existentes na cidade. Procura incentivar os grupos participantes a um percurso de investigação e experimentação artísticas que leva à expressão de idéias, pensamentos e sentimentos. O Projeto Vocacional Música também promove o mapeamento da atividade musical no entorno dos equipamentos públicos onde atua, identificando instituições e grupos musicais.

Vocacional Apresenta

O Projeto Vocacional Apresenta, busca estabelecer relações de parcerias com os coletivos formados, pelo Programa Vocacional, ou com os coletivos que atuam na cidade de São Paulo, nos equipamentos públicos.

Encenação

A prática da encenação no Projeto Vocacional Encenação é compreendida como pesquisa coletiva, que envolve tanto artistas orientadores quanto artistas vocacionados de três linguagens distintas: dança, música e teatro. Tem como objetivo investigar a encenação artística e pedagogicamente.

Dança

O Projeto Dança Vocacional busca potencializar a todos os seus envolvidos, uma linguagem que possibilite a relação de troca e diálogo constante com a realidade. Não propõe modelos, mas sim abrir para a experiência do novo. Busca imprimir o estilo próprio de cada indivíduo pautado na diferença e singularidade, um olhar sem fronteiras entre e através das danças, artes e saberes.

Teatro

O Projeto Vocacional Teatro se apóia num diálogo entre teoria e prática, no qual conceitos ligam-se constante e circunstancialmente a realidades em transformação. Para tanto, propõe a instauração de processos criativos coletivos baseados na tríade fundamental das artes cênicas: elementos da cena, tessitura cênica e recepção da obra. Por meio dessa tríade é estimulada a consciência ética e estética no ato criativo, na experiência da autoria. Não se privilegiam estilos específicos, mas a reflexão sobre os próprios modos de se fazer teatro.

Interlinguagens

O Projeto Piloto Interlinguagens é um espaço de pesquisa artística – pedagógica que propicia o diálogo e interações entre as linguagens de arte que compõem o Programa Vocacional: Artes Visuais, Música, Dança e Teatro - concomitantemente. A proposta é oferecer um espaço onde os vocacionados possam experimentar e ampliar as formas de expressões que não esteja delimitada necessariamente em uma única linguagem artística.



FOTO: PATRÍCIA ZUPPI
ALDEIA GUARANI TENONDÉ PORÃ

Aldeias

Patricia Zuppi

Coordenadora do Projeto Aldeias

“O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação-singular ou coletiva- que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.”¹

Homi Bhabha

O Projeto Vocacional Aldeias tem se estruturado, sempre em parceria com os representantes indígenas das aldeias guarani da capital de São Paulo, num contexto de reconhecimento da transmissão, resistência e atualização da cultura milenar indígena, cuja matriz oral caracteriza toda uma visão

de mundo e forma de ser específica, base estruturante do sentido de coletividade e identidade indígena que se sustenta através da manutenção de toda uma rede simbólico-ritualística onde se deflagra a constante produção de processos estéticos imbricados aos modos e sentidos próprios de existência. No percurso da implementação do Projeto Vocacional Aldeias, ao se reconhecer a especificidade do contexto, buscando-se identificar e compreender como os princípios do Programa Vocacional poderiam ou não interagir e/ou ir ao encontro de um grupo indígena no sentido contrário ao histórico marcado por relações desiguais de dominação e dizimação, apropriação e imposição cultural vivenciadas entre povos indígenas e não-indígenas desde a colonização - e que ainda reverberam de maneira contundente no cenário brasileiro.

O primeiro desafio tem sido conhecer melhor a nova conjuntura de cultura tradicional das aldeias situadas na capital paulista, estabelecendo diálogos sobre possíveis aproximações que façam sentido. Foco constante de reflexões da equipe com as lideranças indígenas, a abordagem do Vocacional neste âmbito de trânsito entre culturas volta-se para um intencional engajamento e protagonismo indígena na concepção de tais perspectivas,

compreendendo que neste contexto quaisquer proposições implicam numa interferência na organização comunitária e no paradoxo entre sabedoria tradicional e a cultura não-indígena. Por isso, não basta propor e realizar ações no âmbito da cultura, mas é fundamental neste panorama um diálogo constante que gere a conscientização dos sentidos e valores que são criados e transformados através das relações propostas, o que caracteriza uma zona de risco que implica numa abordagem consciente e cuidadosa e, neste sentido, pressupõe uma orientação e estrutura específicas e diferenciadas.

Ao compreender que o que se entende na sociedade ocidental não-indígena por linguagens artísticas reside de modo não fragmentado em outras instâncias da concepção e organização da estrutura sócio-cultural ameríndia, fundamentada pelas relações míticas e atualizada através da manutenção dos contextos tradicionais de suas danças, cantos, músicas, narrativas orais e formas expressivas, intentou-se produzir a partir do exercício da escuta, novos espaços de co-existência e de busca de sentidos no trânsito entre Arte e Cultura Indígena.

Desta maneira, através da interlocução com os representantes indígenas, inicialmente das aldeias Guarani Krukutu e Tenondé Porã,

situadas no extremo sul da capital, e Tekoa Pyau e Tekoa Ytu no Pico do Jaraguá, zona oeste de São Paulo, sendo iniciado também a partir de 2011 um diálogo com o povo Pankararu do Real Parque; estruturou-se a perspectiva de encontro com o Outro culturalmente diferente que teve por princípio neste ano de ampliação do Projeto o aprofundamento prático-reflexivo dos diálogos interculturais estabelecidos num território de trânsito historicamente marcado por tensões, gerando a criação de novos questionamentos, processos e sentidos nos fluxos e limiares entre-mundos, entre-culturas, pautados por esta abordagem.

Tomamos por base o conceito de Perspectivismo, formulado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que entende os sujeitos e os objetos na cultura ameríndia como efeitos das relações em que estão localizados e assim se definem, redefinem, se produzem e se destroem na medida em que as relações que os constituem mudam. O próprio conceito de arte é assim colocado em constante metamorfose, à luz de variadas perspectivas. A história da arte ocidental, que erigiu e limitou as linguagens artísticas é questionada por esta visão performativa das manifestações culturais, que precisam ser constantemente relacionadas a novos contextos e realidades para serem compreendidas e produzidas.

No caso do Vocacional Aldeias, impõem-se ainda o desafio de construção de uma proposta do Vocacional, mediante constante consulta, anuência e participação dos caciques, em espaços deslocados dos equipamentos públicos para os quais foi criado, o que configura como cenário dos encontros as próprias aldeias e como interlocutores sujeitos indígenas que, a princípio não buscam a experiência criativa ou artística pelo viés das práticas artístico-pedagógicas, externas aos modos próprios da cultura tradicional indígena.

Ao se perceber que tal configuração situa-se num plano limiar de deslocamento e re-criação de fronteiras e de subjetividades, terreno potente para estruturação de relações de alteridade, mas que também representa a ampliação da margem de risco para as comunidades, envolvidas no esforço de preservação e manutenção de seus bens culturais através de seus modos, valores e significações próprios, suscita um aparato filosófico e estrutural que viabilize de fato perspectivas de parcerias significativas e não invasivas.

Configurando-se a experiência criativa como possibilidade para a estruturação de relações e processos limiares no sentido de estabelecer novas coerências, no caso do Projeto Vocacional Aldeias e na inspiração da auto-poiese proposta pelos processos criativos como prática coletiva emancipatória pelo Material Norteador deste ano, na medida em que tais processos e relações propostos no contexto das aldeias revelam e re-configuram a riqueza dos contextos sagrados de transmissão de cultura tradicional ancestral indígena

na contemporaneidade, paradoxalmente evidenciam de forma contundente os desafios que tais comunidades encontram frente à manutenção da cultura e identidade indígena no âmbito dos aldeamentos na região metropolitana paulista e impelem tais desdobramentos já apontados.

A proximidade e a constante influência do cenário urbano, os reduzidos territórios demarcados e a conseqüente escassez de recursos naturais e materiais, assim como a proliferação dos meios de comunicação de massas nas aldeias, revelam expressivas dificuldades que têm mobilizado as lideranças indígenas em busca de alternativas e parcerias no sentido de valorizar e viabilizar a continuidade da cultura tradicional indígena e de encontrar novas perspectivas para se relacionar com o em torno e de auto-subsistência diante do contexto adverso.

Ainda assim, tais comunidades caracterizam-se por um significativo movimento de resistência cultural em que a manutenção da língua indígena e dos contextos tradicionais de transmissão de cultura, sobretudo os rituais e processos coletivos realizados na Opy (Casa de Rezas), configura-se como fator fundamental para a permanência de tais grupos étnicos. Por isso, da parceria com as lideranças indígenas em busca de sentidos significativos na relação com o Vocacional, uma vez que toma-se a abordagem da arte como possibilidade de mediação deste diálogo intercultural na elaboração de propostas que encerram nos processos e modos híbridos de criação instaurados no âmbito da criação estética em interface com a cultura tradicional indígena, reflexões, significados e questionamentos latentes imbricados à vida, à existência e à resistência destas comunidades. Assim como à complexidade das relações e dinâmicas interculturais que as envolvem, configurando-se, desta forma, como referência e pressuposto inicial para a proposição de quaisquer processos o diálogo reflexivo em torno da revitalização, valorização e visibilidade da cultura indígena em processo dinâmico de atualização e manutenção.

1 Bhabha, Homi. *O local da Cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 1ª Reimpressão. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2001.



FOTO: PATRÍCIA ZUPPI
ALDEIA GUARANI TENONDÉ PORÃ

Tateantes visualidades... Tateando visualidades...

Artes Visuais

Isabelle Benard e Odino Pizzingrilli
Coordenadora Pedagógica do
Projeto Artes Visuais e
Coordenador do Projeto

No segundo semestre de 2010 formou-se a primeira equipe de artes visuais a atuar no programa Vocacional. Continuando esta trajetória, hoje somos 12 artistas ocupando diferentes espaços públicos da cidade com o objetivo de promover encontros, diálogos e estabelecer processo criativos emancipatórios com os artistas vocacionados, que se mostram interessados em desenvolver esta linguagem. Em consonância com a proposta pedagógica construída pelo programa ao longo dos seus 10 anos de existência, nossos encontros têm acolhido as diferentes manifestações artísticas correspondentes a esta linguagem e promovendo um espaço tempo de reflexão, e de troca de saberes entre os artistas participantes.

Com a intenção de criar um texto comum que abarcasse as pesquisas desenvolvidas no diversos encontros foi-se delineando, a partir dos depoimentos e relatos dos artistas da equipe, o campo de atuação e investigação das artes visuais: o olhar. O que vejo quando olho? Campo este que possui uma grande abrangência e também características específicas:

Sensibilizar o olhar. O olhar que deixa de ser passivo é ativo; é seletivo; é tátil; é contemplativo, é criador. O que busca este olhar que passeia pelo CEU, pelas bibliotecas, pelas casas de cultura, pela ruas do entorno, pelas praças, pela comunidade, o que este olhar revela de si e do outro? O que encontra este olhar? O que afeta este olhar?

Olhar que se materializa em desenhos, pinturas, gravuras, esculturas, objetos, stickers, grafittis, fotografias, animações, quadrinhos, instalações, filmes. Conduz o gesto sobre uma superfície, traça linhas, contornos, gera

formas, produz intensidades, volumes, revela conteúdos.

Seguem abaixo fragmentos de reflexões realizadas pelos artistas orientadores nos relatos mensais:

“Percebo que no espaço do atelier, entendido aqui como espaço de criação, espaço onde recursos materiais são disponibilizados, onde as trocas e diálogos são instaurados. Seja em sala própria, embaixo das árvores, dentro e fora, o atelier nômade é um espaço onde as experimentações e reflexões vão acontecendo e onde processos começam a se definir, a ter um contorno mais claro. O percurso artístico de cada um vai se instaurando aos poucos, são buscas de “mãos” agitadas, muitas vezes instáveis, que se descobrem em diversos gestos, linha, texturas, cores e caminhos, mãos que são instrumento, extensão do pensamento”

Andréia Dulianel

“O princípio está na escolha dos materiais a serem utilizados. A exploração de diferentes possibilidades tem a qualidade de revelar caminhos desconhecidos que acabam correspondendo aos anseios do próprio vocacionado. Assim, objetos recolhidos pela cidade convertem-se em obras que discutem a urbanidade e retornam ao espaço público como interferência criativa. A argila ou o papel em branco ganham contornos, cores e texturas, consolidando idéias desenvolvidas durante o processo”

Berenice Farina

“alguns já perceberam que não estou ensinando graffiti, mas criando um espaço de diálogo e trocas de informações, e principalmente o desenvolvimento de trabalhos em coletivo, nesse ponto foi uma interpretação que fiz sobre o material norteador. Quando foco o trabalho em coletivo estou falando do risco, na dificuldade que é trabalhar em

grupo, as responsabilidades, o respeito ao outro, e a convivência.”

Bruno Perê

“Acredito que exista uma forma de presença no mundo que é menos expansiva e nem por isso menos efetiva, afetiva. A ideia de colaborativo então seria a de um trabalho que acontece a várias mãos mas que se cria não necessariamente com todas as pessoas trabalhando “ao mesmo tempo agora”. Com tanto que um solo em comum, que um trabalho em comum, esteja sendo feito. Ou seja, a própria matéria, seja do corpo, do objeto, da pintura, do pensamento, é que ganha vida própria e é responsável por este elo um pouco mais afrouxado ou talvez mais respirado entre os participantes daquela comunidade.”

Fabíola Salles

“A ação cultural traçada com essa intervenção marcou de forma bastante significativa o início das atividades no Itaim, não só no sentido de divulgação do projeto, mas de fortalecimento da presença do Vocacional na Casa de Cultura e nos arredores do bairro. A proposta de grafitar uma longa extensão de muro permitiu uma experiência bastante importante para os envolvidos, possibilitando testar conhecimentos adquiridos nos encontros e limites impostos pelo lugar, clima, tempo de execução. As relações vividas na troca de experiências entre vocacionados, artistas e os moradores, que foram se envolvendo durante o processo, foi algo bastante evidente e acredito que geraram resultados imensuráveis para além do muro do condomínio.”

Flavio Camargo

Refazendo um ciclo talvez já vivido pela outras linguagens, abrindo caminhos próprios, tateando possibilidades, este é o momento em que o projeto artes visuais se encontra.



FOTO: ISABELLE BENARD

Manifestações do imanifesto corpos flexíveis, atentos e porosos

Dança

Fábio Villardi, Daniela Dini e Robson Lorenço
Coordenador de Projeto/ Pedagógico e Coordenadores de Ação

Na geografia do Vocacional Dança,
o corpo que dança e a dança
não estabelecem normas um para o outro,
e nesse movimento os dois vão abrindo
espaços,
concebendo outros territórios.

Vocacional Dança/Dança Vocacional. Novas aberturas para o gesto, o movimento, a inércia e a ação poética/política. Potencialidades a partir da experiência/experimentação. Construção de processos criativos em diálogo direto com as diferentes realidades encontradas em São Paulo. Vocacional Dança/Dança Vocacional? Seria possível percebê-la como encontro e experiência a mudar a ordem de um pensamento?

Trata-se aqui de propor uma mudança de lógica na percepção da dança, que se faz e refaz no diálogo com as diversas realidades. Isto implica em deixar de operar na lógica da representação, dos modelos ideais, da repetição e da reprodução, para operar na lógica da diferença e da singularidade. A qualidade/complexidade do Programa Vocacional incita a perceber as diferenças que a cidade exala. Contextos tão distintos como os encontrados nos alagamentos do CEU Três Pontes e CEU Alvarenga no período de chuvas. Cidade móvel. Na dificuldade de acesso às subidas estreitas habitadas por cachorros, ônibus e garotos jogando bola para chegar ao topo do morro e alcançar o CEU Paz. Metrôpole nômade. Enfrentar uma demanda da comunidade (traduzida aqui como toque de recolher) durante uma Mostra de Processos no CEU São Rafael. Aparecimentos e desaparecimentos. Perceber o conflito durante a desocupação da Favela do Tiquatira. Ritmo vertiginoso. Cidade Móvel, metrôpole nômade, aparecimentos e desaparecimentos em ritmo vertiginoso. “E quem disse que é fácil chegar bem dentro do céu... Há que se concentrar no caminho, que às vezes é longo e demorado, procurar atalhos, consultar mapas, pedir informações, escolher as melhores estratégias, criar o seu caminho... Não ter receio de subir e chegar alto, olhar as encantadoras diferenças entre nuvens, respeitar as mudanças de cor, de forma, de textura ao longo do dia...” (MOGAMI in *Protocolo poético coletivo*, 2010:08)

Logos ou Eros? Linguagem literal ou linguagem figurada? Método ou metáfora? Os caminhos encontrados no Vocacional Dança nos dois últimos anos geraram possibilidades de construção de saberes compartilhados em múltiplos campos de experiência. Olhar atento às relações entre as camadas de história. A história/dança de cada Artista Orientador

e Coordenador relacionando-se com as diferenças/memórias presentes em cada local. A dança se coloca e se desloca, transforma e é transformada pelos lugares, se reconfigurando a cada encontro.

Vocacional Dança/Dança Vocacional. Esta é uma equação móvel, que necessita estar aberta aos fluxos de acontecimentos. Neste fluxo, o espaço atinge dinâmica e noção de processualidade, emergindo na equipe uma história em camadas sobrepostas.

Assim, cada envolvido no projeto, a partir de sua experiência de dança e de vida, adentra numa ação de desvelar contínua¹. Esse desvelar contínuo, para Laban, seria penetrar numa outra memória, quando deveríamos ter conhecido o “espaço” de uma maneira primordial.

“(...) espaço este que viemos a esquecer, inebriados que ficamos com o raciocínio causal e com uma determinada forma de tempo, o mesmo tempo linear que viria enriquecer o pensamento clássico, mas bloquear o estudo antigo sobre a complexidade. E a dança exprimiria muito bem essa forma de memória, uma espécie de isomorfismo entre espaço, representação e estar no espaço.” (LABAN, 1984:19)

Pensar a dança como presentificação, que não seja finalidade nem mediação (entretenimento, lazer, ocupação do tempo ocioso), mas encontro, experiência, na qual os elementos não são estáticos e imutáveis, mas entendidos como agenciamentos, um território poroso produzindo significados e ressignificados. É nessa articulação, nesse agenciamento, neste processo que se distingue a simples dança agitação/alienação de uma dança/emancipação, que nos faz mover no mundo a partir de uma dimensão ética, estética e política.

“O que seriam de fato práticas emancipadoras? Por um lado, admito que talvez não conheça uma definição precisa, possivelmente também porque de fato ela não exista. São diferentes possibilidades de construção que em alguma medida micro ou macro reverberam nas individualidades e coletivos, onde me incluo também. Formação de plateia, olhar artístico sensibilizado, olhar cuidadoso e afinado para o mundo, qualidades de pequenos a grandes experimentos estéticos, propriedade em algumas escolhas são alguns

elementos que, acredito, possam se inserir neste conceito e que percebo nas relações com as pessoas que encontrei ao longo destes tempos. Neste sentido, vejo como emancipador tudo aquilo que estimula a apropriação de vontades, a descoberta de caminhos, o olhar para si compartilhado com o outro. Para além das palavras...” (ÁVILA in *Fundamentações/ Costelar com o Material Norteador*, 2010:46)

Assim, o Vocacional Dança não é uma expressão artística no sentido trivializado que essa expressão costuma receber. É o reflexo de valores em movimento, uma manifestação de complexidade e de reencantamento diante do universo.

1 No processo do Vocacional Dança, a equipe de Coordenadores, como um todo, criou procedimentos para proporcionar um jogo de espelhos e a retroalimentação criativa dos envolvidos no projeto, que foram nomeados como: TRAVESSIA. Memória/Visão de Mundo; sobre texto de Tião Rocha; Ação em junho de 2010 no Parque do Ibirapuera. Ver no youtube: vocacional dança travessia FLUXO DE SABERES.

1- Artistas Orientadores de regiões distintas em encontros para diálogo de processos. Uma estratégia para contrapor modos do fazer artístico.
2- Intercâmbio nas esferas de funções; ver o edifício como um todo e não somente o seu andar.
PROCOLOPOÉTICO COLETIVO: visão poética de cada artista, que trouxe o reconhecimento cognitivo do equipamento e do seu entorno. (http://issuu.com/vocacionaldanca/docs/dossi-protocolagerrelatoprosapo_tico)
FUNDAMENTAÇÕES/CONSTELAR COM O MATERIAL NORTEADOR: fundamentação descritiva da prática e pesquisa de cada artista. A Dança instalando-se como linguagem que quebra as dualidades entre prática e reflexão. <http://issuu.com/vocacionaldanca/docs/pesquisavocacional2010>

Bibliografia

FRANCO, Maria Amélia Santoro. “Pedagogia da Pesquisa-Ação”. *Revista Educação e Pesquisa*. Setembro/Dezembro 2005. Volume 31. Número 3. São Paulo.
OLIVEIRA, Manfredo Araújo. *Tópicos sobre dialética*. Coleção Filosofia Porto Alegre. Editora EDIPUCRS. 1997.
LABAN, Rudolf. *A Visão do Espaço Dinâmico*. Copiados por Lisa Ullmann. Associação dos Arquivos de Laban. Londres. The Falmer Press, 1984.
ROCHA, Sebastião. “É possível fazer educação sem escola?” *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, 2a. edição. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2006.
VÁRIOS AUTORES. *Protocolo poético coletivo*. Acesso internet. <http://issuu.com/vocacionaldanca/docs/pesquisavocacional2010>
Youtube – Vocacional Dança Travessia.

A encenação performativa em devir

Encenação

Ivan Delmanto

Coordenador Pedagógico

A prática da encenação no projeto Vocacional Encenação é compreendida como pesquisa coletiva que envolve tanto artistas orientadores quanto artistas vocacionados de três linguagens distintas, dança, música e teatro, e tem como objetivo investigar a encenação artística e pedagogicamente.

Em decorrência, este núcleo de pesquisa tem como objetivo fazer com que seus participantes, de forma estética, reflitam e atuem criativamente sobre conteúdos relacionados à sua própria realidade.

A concepção de encenação que norteia o trabalho no Vocacional Encenação pode ser encarada como a experimentação a partir da relação entre todos os sistemas significantes que formam o espetáculo cênico. Tal encenação não pode ser encarada como uma reunião incoerente dos materiais, mas seria definida, pelo contrário, como objeto de conhecimento, como o sistema de relações que tanto a produção (os atores, bailarinos, músicos, o encenador, a cena em geral) quanto a recepção (os espectadores) estabelecem entre os materiais cênicos a partir daí constituídos por sistemas significantes.

Em tal processo, o que caracteriza a dimensão teatral, ao contrário da literatura dramática, é a materialidade cênica. A partir de Stanislavski, o diretor teatral deixa historicamente de ser visto apenas como um gestor, um distribuidor de papéis e um representante do dramaturgo em sala de ensaio, e passa a ser visto como “encenador”, a saber, o criador responsável, através de uma relação de aproximação e de negação do texto, por transformar ideias e conceitos, mais do que apenas as palavras do material literário, em ações, imagens, símbolos ou alegorias, dando à transformação do texto um ponto de vista muitas vezes distinto do original:

O texto, no caso, se funde completamente com a expressividade da voz do ator (o que implica dados individuais de inflexão, ritmo, dinâmica, intervalos, timbre etc.) e, ainda, com a expressividade visual de movimento, gesto, mímica formando

com todos esses momentos (e ainda com a cenografia, os figurinos, a iluminação etc.) uma totalidade nova, indivisível. Todos esses dados não são “marginais”: junto com o texto formam uma nova unidade que, precisamente como tal, “encontra a sua realidade completa” na alma do espectador.

A encenação no Vocacional Encenação não seria assim uma translação do texto para a cena, mas sim um teste teórico, conceitual, que consistiria em colocar o texto sob tensão, a fim de experimentar no que é que a enunciação cênica provoca o texto; abrindo-o para muitas interpretações possíveis: É a representação teatral: como representação dentre as práticas irreduzíveis uma a outra, e muito menos conjugadas, como momento em que ambas se afrontam e se interrogam; como combate mútuo em que o espectador é, no final das contas, o juiz e a aposta, sendo que é preciso, a partir disso, tentar pensar. O texto, todos os textos, têm o seu lugar. Nem o primeiro, nem o último: o lugar do escrito e do permanente num evento concreto e efêmero. Este confronto mencionado está, pelo menos, longe de acabar.

Assim, a encenação para este Projeto não seria uma concretização-ficcionalização como qualquer leitura de um texto escrito; seria uma pesquisa de enunciados cênicos que produzem uma escritura cênica global, dentro da qual o texto teatral adquire um sentido bem específico. Do mesmo modo, salvo engano, não ocorre nesta encenação nada parecido a um produto bem acabado; mas um projeto que gera, como verdadeiros destroços desse combate, uma estrutura de encenação arruinada, composta de estilhaços múltiplos.

A encenação aqui pode ser vista como, ainda segundo Pavis, “uma parábola sobre a permuta impossível entre o verbal e o não-verbal”: o não-verbal faz falar o verbal, reitera a enunciação e a desmente, como se o texto teatral, uma vez emitido em cena, conseguisse falar por si mesmo através da contradição entre aquilo que é dito e aquilo que é mostrado.

Partimos de uma visão específica de encenação, que envolve o espetáculo cênico como polifonia de linguagens artísticas, daquilo que a teórica teatral Josette Féral chama de encenação performativa. A encenação performativa está ligada a um hibridismo das linguagens artísticas e a um inacabamento simbólico, à busca por uma pluralidade de sentidos que fazem do fazer cênico uma hipótese, um discurso artístico a ser testado e que resulta, sem cessar, na concretização de sentidos novos; tal encenação sempre está

para acontecer, visto que se limita a colocar balizamentos em uma pesquisa de enunciados cênicos que produzem um texto espetacular global. Do mesmo modo, não ocorre nada parecido a um agrupamento aleatório de sistemas visuais mas um projeto coletivo realizado em torno de um constrangimento da linguagem, uma estrutura feita para comunicar-se.

O encenador é considerado aqui como o criador responsável por transformar ideias e conceitos em ações, imagens, símbolos, alegorias. Para este núcleo, é importante que os artistas vocacionados - sejam eles participantes de grupos ou de turmas de iniciação - experimentem o trabalho do encenador como capaz de expressar o seu ponto de vista sobre o mundo que o cerca.

O conceito de encenação seria assim responsável por estabelecer aquilo que Patrice Pavis chama de “equilíbrio delicado entre a visibilidade e a invisibilidade da encenação como sistema de sentido”. Para esta definição, para que uma encenação seja perceptível, seria preciso que o espectador apreendesse o conceito que a anima, mesmo se não fosse capaz de entender o sentido do texto, das músicas, das palavras ou de cada ação enquanto aspectos tomados isoladamente. Este conceito deve ser tornado visível de uma maneira ou de outra; caso o espectador não o perceba, ele terá a impressão de que não viu uma encenação, mas que viu cenas acontecerem, sem que a partir desta sucessão fosse capaz de perceber a coerência, a unidade da construção espetacular. Inversamente, se o conceito é tornado muito visível pelo fato de ser simplista, rudimentar ou porque se exhibe em demasia, teríamos pela frente uma obra com um sistema linear e fechado, de sentido único.

Para isso, é fundamental a prática de um processo que explicita possíveis definições para um conceito ou um ponto de vista da encenação e como realizá-lo durante determinado processo de criação.

Portanto, as atividades em sala de ensaio pretendem estimular os vocacionados à prática e à reflexão em relação ao seu próprio processo de criação, buscando a experimentação de diversos procedimentos empregados durante o processo criativo. Dessa forma, objetiva-se uma ação artístico-pedagógica capaz de aprimorar a consciência crítica dos participantes em relação ao fazer cênico que envolve múltiplas linguagens e dramaturgias.

Que lugar é esse? O olhar para as manifestações entre os limiares

Interlinguagens

Paula Salles e Raquel Anastásia

Coordenadora do Projeto e Artista Orientadora

¹Toda esta experiência em que desemboca a arte, o próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, da volta ao mito, redescobrimo o ritmo, a dança, o corpo, os sentidos, o que resta, enfim, a nós como arma e conhecimento direto, perceptivo, participante, levanta de imediato a reação dos conformistas de toda espécie, já que é ela (a experiência), a libertação dos prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo.

A posição é, pois, revolucionária no sentido total do comportamento – não se iludam, pois seremos tachados de loucos a todo instante: isto faz parte do esquema de reação.

A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo supremo, inatingível, prazer do burguês tomador de whisky ou do intelectual especulativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento. O resto cairá, pois era instrumento de domínio.

Uma coisa é definitiva e certa: a busca do suprasensorial, das vivências do humano é a descoberta da vontade pelo “exercício experimental da liberdade” (Mário Pedrosa), pelo indivíduo que a elas se abre.

**Aqui só as verdades contam,
nelas mesmas, sem transposição
metafórica.**

Hélio Oiticica.

Apostar na arte como meio para dilatar a consciência, propiciar a redescoberta dos sentidos, utilizá-la como forma de conhecimento e como modo revolucionário de libertação dos condicionamentos sociais a que está submetido o indivíduo é a proposta artístico-pedagógica do Programa Vocacional que se iniciou no ano de dois mil e um na cidade de São Paulo através da linguagem teatral. Durante seis anos foi através desta linguagem que os vocacionados (modo como denominamos os participantes do Programa Vocacional), experimentaram meios de se expressarem e de ressignificarem sentidos.

FOTO: FLÁVIO CAMARGO



No entanto, preocupado em não se tornar obsoleto e principalmente em ampliar as possibilidades de experiência do cidadão paulistano, nos últimos quatro anos o Programa Vocacional teve a inserção de mais três linguagens artísticas:

Dança em dois mil e sete, música em dois mil e oito e artes visuais em dois mil e dez.

Ao longo deste período em que nos propusemos dilatar a consciência dos participantes do Programa como um todo: artistas vocacionados, artistas orientadores, coordenadores de equipe, de ação, pedagógicos e geral, que compõem esta rede, construímos um pensamento artístico-pedagógico configurado no que chamamos de Material Norteador, que através de alguns princípios básicos nos instiga a instaurar processos criativos emancipatórios.

Oriundo do pensamento pedagógico de Paulo Freire e reconstruído a partir das realidades encontradas no Programa Vocacional, os processos criativos emancipatórios são o meio pelo qual acreditamos possibilitar aos artistas vocacionados refletirem sobre suas escolhas estéticas, através da consciência dos procedimentos artísticos adotados para a realização de determinada obra. Ou seja, é o meio pelo qual ele toma consciência da relação que estabelece com o mundo.

A inserção de novas linguagens provocou como consequência o diálogo mais estreito entre elas. O encontro dos artistas orientadores (AOs) de diferentes áreas da arte (profissionais que atuam junto aos vocacionados), nas reuniões artístico-pedagógicas e, principalmente, dentro dos espaços dos equipamentos, impulsionou o compartilhamento de algumas ações artístico-pedagógicas em comum, criando uma abertura para um pensamento Interlinguagens.

No ano de dois mil e dez optou-se por investigar mais de perto a intersecção destas linguagens artísticas e de que modo o seu pensamento e suas ações poderiam se configurar. Alguns projetos que já existiam

dentro do Programa Vocacional foram reestruturados com a entrada de AOs de áreas artísticas diferentes; foi o caso do Vocacional Aldeias, do Vocacional Apresenta e do então Núcleo de Direção, hoje Núcleo de Encenação.

Outro viés desta investigação se deu com a criação do Projeto Piloto Interlinguagens, experimentando pela primeira vez uma equipe formada por um AO de cada área com a proposta de haver uma orientação em conjunto, ou seja, mais de um AO atuando concomitantemente numa mesma turma. No ano de dois mil e onze esta investigação Interlinguagens no Programa Vocacional se configurou com a formação de um Núcleo Interlinguagens formado pelos projetos: Vocacional Piloto Interlinguagens, Vocacional Encenação, Vocacional Apresenta e Vocacional Aldeias, tendo como proposta de pesquisa as interfaces da performance.

A equipe do Vocacional Piloto Interlinguagens, formada pelos artistas orientadores Eduardo Fukushima, de dança; Marisa Brito, de música; Raquel Anastásia, de teatro; Talita Caselato, de artes visuais e Paula Salles, de dança, como coordenadora, compartilha neste texto sua pequena trajetória de experiência como integrante do Núcleo Interlinguagens, propondo como reflexão enxergar a emergência deste Núcleo ou meios de procedimentos artístico-pedagógicos, como um processo emancipatório do próprio Programa Vocacional.

Definir o “lugar” do Interlinguagens soa meio contraditório, já que a interrelação entre as expressões artísticas: artes visuais, dança, música e teatro se reinventam constantemente, levando-nos a lugares ainda não explorados. Este projeto tem esta qualidade, nos oferece vários riscos, várias oportunidades de desembocarmos no DESCONHECIDO.

A intenção é que haja um espaço de diálogo permeável e conciso entre os modos de pensar e fazer arte dentro do Programa Vocacional.

Ivan Delmanto, coordenador pedagógico do Núcleo Interlinguagens, cita Walter Benjamin no projeto pedagógico do Núcleo, a fim de definir a distinção entre fronteiras e limiares, definição esta em que nos respaldamos para a nossa pesquisa interlinguagens.

Segundo Benjamin, o conceito de limiar deve ser diferenciado de maneira clara e rigorosa de fronteira. Esta distinção também pode nos ajudar a refletir sobre a situação da arte contemporânea: as tradicionais fronteiras que demarcavam e separavam as linguagens artísticas hoje funcionam como limiares.

No vocabulário filosófico clássico, o conceito de fronteira, de limite constitui uma metáfora essencial para tentar designar uma dupla operação: desenhar um traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e, (...) como diria Hegel, a fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordamento, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as limitações do seu domínio (...).

O conceito de limiar, por outro lado, remete às ideias de soleira, de umbral, pertencendo igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas se inscreve de antemão num registro mais amplo, registro de movimento, registro de ultrapassagem, de passagens. Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho ou também ao morador que possa transitar, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro (...). O conceito de limiar tem, desta forma, para Benjamin, dois sentidos contraditórios: significa, ao mesmo tempo, delimitação e passagem, separação e transição.

A intersecção de linguagens artísticas não é privilégio das artes contemporâneas, mas talvez na contemporaneidade esta intersecção tenha ganhado maiores dimensões, ou potencialidades, no sentido de criar espaço para o surgimento de algo novo, de uma linguagem artística que está por se configurar, pois estabelece o lugar do Entre. Há uma diluição das fronteiras entre uma e outra linguagem da arte.

No Programa Vocacional, como experimentamos atravessar ou transitar nas fronteiras ou limiares entre uma linguagem e outra? Quais sentidos encontramos ao ocupar estes espaços?

Neste caminho existem várias bifurcações e, dependendo da relação com a turma ou grupo de vocacionados, as expressões artísticas poderão se afetar em medidas diferentes. Há de se considerar também como transpomos as fronteiras de orientação entre um artista orientador e outro, uma vez que as



FOTO: ISABELLE BENARD

orientações são sempre feitas em duplas.

Os planejamentos em equipe dos procedimentos que serão desenvolvidos com as turmas e grupo de vocacionados têm sido nosso grande território de investigação. Aqui é que se cruzam os caminhos Entre as linguagens, os procedimentos propostos pela equipe e o retorno que recebemos dos vocacionados.

Através de práticas e reflexões continuadas entre os artistas orientadores, coordenação de equipe e vocacionados, experimentamos a desestabilização de nossas referências artístico-pedagógicas para recriarmos um lugar ainda não codificado. Isto faz com que cada expressão artística se dilua sem perder a sua genuinidade, mas com abertura para se afetar.

Em meio a muitas dúvidas que nos permeiam somos motivados a prosseguir nesta experiência, por dois grandes propósitos:

O primeiro deles é sem dúvida a possibilidade de ampliar as formas de expressão dos nossos vocacionados, permitindo que eles mesmos encontrem a melhor forma de transitar entre as fronteiras ou em seus limiares, seja partindo de uma linguagem com fronteiras definidas, que aos poucos vão se diluindo ao encontro com outras linguagens, seja experimentando processos de criação em que todas as linguagens artísticas estejam presentes, ainda que não estejam claras as relações entre elas.

As escolhas estéticas dos vocacionados que vão se delineando, e não se definindo, ao longo do processo, indicam-nos como

prosseguir com as orientações interlinguagens, como um artista orientador complementa a orientação do outro de modo que ambos tornem-se unificados no procedimento artístico do vocacionado.

A segunda motivação para continuarmos nesta pesquisa é que nestes espaços Entre as linguagens que vamos ocupando aos poucos encontramos também um espaço Entre sentidos. Ao redescobrir a consciência e a relação Entre os sentidos, recobramos sensações e, como consequência, recobramos a nossa própria existência. O Programa Vocacional cria assim um ambiente onde é possível gerar um trabalho coletivo de fato, onde já não há fronteiras entre os Projetos, mas limiares, onde os diálogos se nutrem e se complementam, ao invés de se distinguirem. As diferenças podem se tornar meios de conexão e não de separação.

Esta investigação e proposição de procedimentos artísticos coletivos que cada Projeto propõe aos seus vocacionados como um processo criativo emancipatório se reverbera desta maneira em todos os envolvidos nesta pesquisa Interlinguagens, fazendo-nos compreender que a instauração de processos criativos emancipatórios está presente no Programa Vocacional como um todo, que este processo não surge apenas de idealismos, mas de vivências que foram e são compartilhadas nestes dez anos que nos aproximam, ou melhor, nos assemelham aos nossos vocacionados.

1 Citação extraída de Cadernos de Proposições para o Século XXI – Rede Mundial Artistas em Aliança. Arte e Cultura pelo Reencantamento do Mundo. Hamilton Faria, Pedro Garcia e Dan Baron. 2009.

Pedagogia da diferença no Vocacional Música

Música

Leonel Dias, Amilcar Farina,

Adriano de Carvalho, Cintia Campolina, Giselle Ramos, Vanderlei Lucentini

Coordenador de Projeto, Coordenador Pedagógico e Coordenadores de Equipe

A partir da experiência do Teatro e do Dança, o projeto Música foi implantado em agosto de 2008 atendendo grupos e coletivos em formação. Neste ano, o Música Vocacional investigou as propostas existentes no ensino coletivo de música¹ e em suas possíveis relações com os fundamentos do Programa. Em 2009, partindo da premissa de Zuckercandl: “a base de qualquer encontro com a música é o ato de ouvir”, foi apresentado um eixo de investigação para a equipe intitulado “Ouvir ou Escutar - o sentido da música”. Com este enfoque realizou-se uma primeira constelação dos saberes e práticas dos processos desenvolvidos pelos artistas orientadores de música, afluindo no tema da “escuta”, que nos conduziu num mapeamento da paisagem sonora da cidade e no tateamento² de suas realidades e desejos.

Posteriormente, na edição de 2010, com as discussões sobre os princípios e a adoção do material norteador como campo conceitual do Programa, o Projeto Música pautou seus trabalhos numa “pedagogia da diferença”, sob o signo da alteridade, buscando promover por meio de suas práticas o reconhecimento do eu no outro e do outro em sua identidade inalienável. Neste sentido distinguiu-se uma pedagogia da diferença e outra da diversidade, não se tratando pois de produzir a diferença como objeto de interesse e curiosidade, mas sim de colocarmos-nos como vetores de diferenciação em nossas intervenções artísticas no tecido urbano. A tese defendida foi a de que a experiência da aprendizagem e da diferença se daria nesses entre-lugares, interstícios, espaços vazios, não-lugares, linhas de fuga ou intermezzos, em suma, espaços de agenciamento³ das relações culturais.

Desta forma, desconstruindo a noção primária de uma pedagogia criada para efetuar a governança de indivíduos a partir de um tronco comum, elaborou-se uma metodologia de trabalho com o objetivo de evidenciar e compartilhar o conhecimento. Este foi o caminho para um pensamento nascido do encontro entre os indivíduos e do cruzamento dos processos de investigação artístico-pedagógicas proporcionados pelos artistas. Preocupou-se nesta ocasião em justificar a importância de criação de materialidades como registro e memória dos processos de trabalho e para tal criou-se dois instrumentais de texto: as práticas pedagógicas compartilhadas (PPCs) e os relatos de pesquisa. Enquanto formato, estes documentos são como formulários simples com algumas informações de seu contexto. De um modo geral, podemos dizer que os PPCs ocupam-se em descrever procedimentos pontuais nascidos da rotina de encontros, enquanto os relatos buscam um olhar analítico sobre o processo. Os PPCs e relatos ganharam sentido gradualmente com a discussão dos seus pontos de apreciação pela equipe que compõe o Projeto.

Nesta apreciação considerou-se aspectos para uma avaliação qualitativa⁴, o fenômeno participativo como um de seus critérios de avaliação, a implicação/distanciamento no exercício de reflexão crítica, e a conceitualização de uma pesquisa-ação⁵ no campo artístico com seu duplo objetivo: transformar a realidade

e produzir conhecimentos relativos a essas transformações. Neste percurso, alguns temas emergiram como aglutinadores das pesquisas da equipe, dos quais destacamos a iniciação musical dialógica; o estudo de repertórios regionais; a relação entre a indústria cultural, a tradição e a produção musical diletante; a memória oral na construção de identidades; técnica e poética musical; as experiências interlinguagens.

Sendo assim, o Projeto Música como parte do Programa Vocacional vem criando uma metodologia de pesquisa própria à sua linguagem a partir do problema proposto pelo material norteador: a instauração de processos criativos emancipatórios. Esta metodologia é formada por um complexo mosaico, no qual os artistas orientadores são seus principais tradutores ao materializarem os conceitos em práticas nas suas rotinas de orientação. Os coordenadores atuam no trabalho de aglutinar as propostas e problematizar as diferentes práticas que surgem, buscando constantemente observar aspectos tais como o foco, a relevância do tema de pesquisa, a viabilidade das propostas no âmbito do Programa, a discutibilidade do problema proposto, incluindo as subjetividades e materialidades construídas.

Os conceitos criados dentro desta perspectiva devem ser entendidos como uma ferramenta nesta práxis de investigação de processos criativos. Eles dão pistas dentro de um campo teórico determinado pelo Programa: a ação cultural num projeto público na cidade de São Paulo. A ação cultural aqui é vista como a tarefa urgente da construção de pontes, a mediação de espaços que reúnam ideias e pessoas produtoras e guardiãs de suas próprias expressões.

Contornando maiores polêmicas, se determinada arte pode ser considerada linguagem ou não, desde que nada comunica e sim ocupa-se em desestabilizar os sistemas, adentramos na questão das particularidades do código dos processos criativos em música e seu potencial emancipatório. Pensamos então que a arte seria a maior intensidade desta força de desenraizamento, de liberdade e que a invenção resultaria de uma conjunção de fluxos, de encontros. A criação aconteceria neste encontro intensivo e o artista orientador surgiria como um escavador de sentidos. Neste contexto, entendemos o devir artístico como fresta de atuação, não nos importando mais se o que veio antes foi o ovo ou a galinha, teoria ou prática. Apresentamos assim uma primeira proposição: como impregnar-se de sentido lançando a criatividade como a aptidão de criar ao mesmo tempo o problema e a sua solução? O homem-educando como máquina de impregnar-se de sentido e a arte como máquina auto-poética⁶.

Neste três anos iniciais, o Vocacional Música buscou aprofundar a escuta das dissonâncias da cidade, discernindo o falso bordão, as vozes ocultas, ampliando a noção da educação na sua função intrínseca de simbiose social, entendendo a música em seu potencial de pensamento e criação, e ressaltando o seu

caráter de arte do encontro. Nesta abordagem o Vocacional Música vem incentivando os grupos e indivíduos participantes a um percurso de investigação artística que leve à expressão de suas ideias, pensamentos e sentimentos num território de convivência e, para tal, evidenciamos a investigação dos meios e modos de produção na experiência da autoria como fundamento da criação destes processos.

Finalizamos com o seguinte convite/partitura aos interessados: desenhe seu próprio ritornelo a partir do eixo pedagógico; acople-se a alguém ou a algo que te impulsiona; fique atento ao que é singular; ouça o outro e o seu entorno com atenção; encontre suas linhas de fuga.

1 Discutiram-se as propostas de educação musical de Schafer e de Koellreutter, a leitura do fenômeno sócio-musical por autores como Vianna e Tinhorão e a crítica pedagógica exposta por Jacques Rancière a partir da experiência de Joseph Jacotot.

2 A escuta, como todos os demais sentidos, são modalidades do tato. Quando escutamos um som escutamo-lo com todo o corpo que vibra, e não só com o tímpano.

3 Para Deleuze, numa primeira aproximação, dir-se-á que se está em presença de um agenciamento todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente.

4 Demo apresenta a problemática da pobreza política enquanto déficit participativo e a tese da avaliação qualitativa como modelo de avaliação do fenômeno participativo. A avaliação qualitativa, sob o seu ponto de vista é considerada como auto-avaliação, já que participante.

5 O modo de realização de uma pesquisa-ação é o que se chama de “processo de pesquisa em espiral” e envolve três momentos recursivos a partir de uma situação problemática: planejamento e ação, avaliação e teorização, retroação sobre o problema.

6 “Não se trata mais de confrontar o homem e a máquina para avaliar as correspondências, os prolongamentos, as substituições possíveis ou impossíveis de um e de outro, mas de fazê-los comunicar para mostrar como o homem *forma peça com* a máquina, ou forma peça com outra coisa para constituir uma máquina. A outra coisa pode ser uma ferramenta, ou até um animal, ou outros homens. [...] Partimos não de um emprego metafórico da palavra máquina, mas de uma hipótese (confusa) sobre a origem: a maneira como elementos quaisquer são determinados a formar máquina *por recorrência e comunicação*; a existência de um ‘phylum maquinístico’. “ (Deleuze e Guattari, 1976).

Bibliografia

FISCHER, ERNST - *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2000.

CHRISTOV, Luísa Helena da Silva (org.). *Arte – Educação: experiências, questões e possibilidades*. São Paulo: Ed. Expressão e Arte, 2006.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GAINZA, Violeta de. *Estudos de psicopedagogia musical*. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 1988

ZUCKERKANDL, Victor. *Man the Musician*. Princeton University Press, 1976.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Edições 70, 2010.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

ANDRADE, Mario de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. *Escutando as paisagens sonoras urbanas - uma escuta nômade*. Ed. EDUC, 2002.

GALLO, Sílvio. *Deleuze e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo: Autores Associados, 2001.

CRUVINEL, Flavia M. *Educação musical e transformação social*. Goiânia: Instituto Centro – Brasileiro de cultura, 2005.

FREIRE, Madalena et alii. *Avaliação e Planejamento: a prática educativa em questão*. São Paulo: Espaço Pedagógico, 1997.

DEMO, Pedro. *Avaliação Qualitativa*. Campinas: Autores Associados, 1987.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo, Iluminuras/ Fapesp, 1997.

MACHADO, Fernanda de Camargo. *Pedagogia e diferença, faíscas e armadilhas*. Disponível em: <http://www.partes.com.br/educacao/pedagogiaediferenca.asp>. Acesso em: 05/mar/2011.

TREVISAN, Amarildo Luiz & TOMAZETTI, Elisete Medianeira & ROSSATTO, Noeli Dutra (Orgs.). *Diferença, Cultura e Educação*. Ed. Sulina, 2010.

Teatro

Mara Helleno
Coordenadora de Projeto

Ao longo de uma trajetória de dez anos, o Projeto Vocacional Teatro vem construindo um pensamento artístico-pedagógico para fomentar a experimentação da linguagem teatral articulada a visões e reflexões sobre as realidades da cidade inserida na sociedade contemporânea. Nesse percurso, tendo colocado à prova muitas ideias e práticas seguidas de reflexões que geraram estímulos para novas ideias e novos experimentos, numa construção em devir, o Projeto apóia-se hoje numa práxis, num diálogo entre teoria e prática, na qual conceitos ligam-se constante e circunstancialmente a realidades em transformação.

Dentro dessa perspectiva, o Projeto Vocacional Teatro estimula a investigação desta linguagem, baseando-se na tríade fundamental: os elementos da cena; as tessituras cênicas e a recepção da obra. O exercício de investigação sobre os elementos cênicos traz à tona a questão da opção e da seleção dos mesmos para a composição de materialidades artísticas. As relações estabelecidas entre esses elementos em jogos, improvisações e procedimentos diversos passam a estimular a criação de tessituras cênicas, visando um espaço possível para a experiência da autoria artística. E estas tessituras, compartilhadas com o outro que as recebe, trazem a recepção como possibilidade de criação e recriação da obra, em constante processo de reelaboração, tanto do ponto de vista dos participantes deste processo quanto do público em geral.

Ao propor a instauração de processos criativos coletivos baseados na tríade acima citada, o Vocacional Teatro não privilegia nenhum modo particular de se fazer teatro, mas modos que se articulam em reflexão constante sobre a constituição da própria obra em diálogo com o momento sócio-histórico. Propõe-se, assim, a ênfase em processos que possibilitem a tomada de consciência ética e estética, numa experiência profunda sobre a própria autoria, e abrindo caminho para o reconhecimento de todos, sempre em relação de alteridade, como sujeitos de suas próprias historicidades.

Tais premissas se concretizam através de ações continuadas e sistematicamente articuladas para agregar saberes, vontades, anseios e sonhos, caracterizando uma pedagogia compartilhada na qual os participantes, sejam eles vocacionados, orientadores ou coordenadores, artistas enfim, instauram coletivamente processos emancipatórios por meio de suas experiências criativas. Assim, o Projeto, como parte de uma política pública cultural, instiga a possibilidade de todos se transformarem em agentes culturais nas mais variadas comunidades da cidade, reconhecendo seus próprios lugares de pertencimento e promovendo ações no espaço público, com real potência de intervenção e reinvenção de nossas realidades.

Vocacional Apresenta

Teca Spera
Coordenadora de Equipe

Em 2007, o Vocacional Apresenta surge como um subprojeto ligado ao Projeto Teatro Vocacional, atuando na perspectiva de abrir espaço na cidade de São Paulo para que grupos de teatro, formados ou não pelo Projeto, pudessem se apresentar, difundir seus trabalhos e estabelecer diálogos com plateias diversas. Através das apreciações mediadas por artistas orientadores em cada apresentação, prática fundamental do Vocacional Apresenta, o objetivo sempre foi estimular o desenvolvimento dos processos desses coletivos, como também a formação de um olhar crítico das plateias sobre a linguagem teatral.

Seguindo esses mesmos propósitos, de 2007 a 2008 o Vocacional Apresenta foi sendo ampliado para mais pontos de atuação, o que também proporcionou um aumento do número de espectadores registrados em suas ações. Em 2009, atuando em 6 pontos da cidade, confirmou o potencial das ferramentas pedagógicas inerentes ao subprojeto e, com maior interação das redes de comunicações entre os projetos desenvolvidas nesse ano, o Vocacional Apresenta pode inserir em sua programação, com o mapeamento de grupos nas linguagens de dança e música, as três linguagens do Programa, antecipando, assim, a característica multilinguagem.

Em 2010, como um Projeto do Programa Vocacional, o Vocacional Apresenta intensifica a relação entre os grupos, coletivos orientados, formados e/ou parceiros do Programa que apresentaram seus processos e suas montagens e as plateias diversas encontradas nos 14 pontos de atuação. Compartilhar as experiências, sendo elas em processo ou finalizadas, na apreciação proporcionada pelo artista orientador com a plateia presente, foi a sua principal investigação artístico-pedagógica, contando com artistas de dança, música e teatro para a condução das mesmas e apresentações também nas três linguagens.

Neste ano de 2011, readequando sua atuação para 9 equipamentos, a equipe interlinguagens do Vocacional Apresenta se solidificou, fortalecendo laços com os equipamentos que recebem este projeto e ampliando os olhares e possibilidades de seus artistas-orientadores na investigação das apreciações, sendo estas experimentadas em formatos diferenciados do que até então se fazia. Com o diálogo com a coordenação pedagógica, identificou-se que o artista orientador do Projeto Vocacional Apresenta é, ao mesmo tempo, um artista curador de seu público, de seu equipamento e um pesquisador da relação entre os coletivos recebidos e os espectadores presentes, o que tem sido desenvolvido ao longo deste ano e que aponta para 2012 como possibilidade de aprofundamento de pesquisa.



Proposta artístico-pedagógica

3

FOTO: ISABELLE BENARD

GALERIA A OLIDO



Proposta artístico-pedagógica: Material Norteador

Amilcar Farina, Fábio Villardi,
Isabelle Benard, Ivan Delmanto,
Luciano Gentile, Suzana Schmidt
Coordenadores Pedagógicos

PRELÚDIO

Uma pessoa ignorante poderia ensinar a outra pessoa ignorante o que ambas não conhecem?

O imitador de vozes

Convidado de ontem à noite da Sociedade Cirúrgica, o imitador de vozes, depois de se apresentar no Palais Pallavicini a convite da própria Sociedade Cirúrgica, já havia concordado em se juntar a nós na Kahlenberg para, também ali, na colina onde mantemos uma casa sempre aberta a todas as artes, apresentar seu número, naturalmente não sem o pagamento de cachê. Entusiasmados com o espetáculo a que tínhamos assistido no Palais Pallavicini, pedimos ao imitador de vozes, natural de Oxford, na Inglaterra, mas que frequentou escola em Landshut e exerceu de início a profissão de armeiro em Berchtesgaden, que, na Kahlenberg, não se repetisse, mas apresentasse algo inteiramente diverso do mostrado na Sociedade Cirúrgica, ou seja, que imitasse na Kahlenberg vozes inteiramente diferentes daquelas imitadas no Palais Pallavicini, o que ele prometeu fazer. E de fato o imitador de vozes imitou na Kahlenberg vozes inteiramente diferentes daquelas apresentadas na Sociedade Cirúrgica, algumas mais, outras menos famosas. Pudemos inclusive fazer pedidos, aos quais o imitador de vozes atendeu com a maior solicitude. Quando, porém, no final, sugerimos que imitasse sua própria voz, ele disse que aquilo não sabia fazer. ¹

RASTROS

Como objetivo artístico-pedagógico deste material, é importante definir o que o Programa Vocacional pretende: a instauração de processos criativos emancipatórios por meio de práticas artístico-pedagógicas.

Ao contrário dos parâmetros da pedagogia tradicional, baseada no desenvolvimento progressivo e linear de seus alunos a partir de conhecimentos administrados pelo professor, o Programa Vocacional pretende adotar como metodologia a instauração de processos criativos. Sob tal

pedagogia, o artista vocacionado não necessita da aquisição prévia de conhecimentos, técnicas ou habilidades. Através da experiência criativa, baseada na pesquisa cotidiana, ou seja, na formulação constante de perguntas ao ver-se diante das questões, lacunas e vazios instaurados pelos próprios processos de criação coletiva, ele poderá construir conhecimento e expressar-se artisticamente, em diálogo com o artista orientador.

Entendemos por criatividade o ato de dar forma a algo novo. Novo não no sentido de inédito, mas no sentido de "ainda não expressado". Trata-se não de inventividade, de inaugurar uma ordem a partir do nada, mas sim de buscar novas coerências que se estabelecem para a mente criadora, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar e significar. O ato criativo seria assim capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e no interior do sujeito. O ato criativo emerge quando a experiência coletiva relaciona e dá forma às percepções e descobertas dos seus envolvidos: nas perguntas que esse processo provoca, ou nas soluções que os seus participantes encontram ao agir, ao imaginar e refletir.

É importante ressaltar que não estamos falando neste material norteador de qualquer processo criativo, mas sim de uma investigação do processo criativo como prática coletiva emancipatória, tendo como parâmetros definidores os princípios do Programa Vocacional, que serão explicitados adiante.

Para o conceito de emancipação, partimos da distinção elaborada por Paulo Freire. Para este educador, o ser humano, como ser ético e consciente de sua infinita inconclusão, não seria vítima de um destino contra o qual não pode lutar, mas um ser que, coletivamente, constrói uma História e é por ela construído. O ser humano seria, por natureza, livre, mas poderia não ter esta liberdade respeitada, mantendo-se aprisionado por condições sociais e culturais externas e impostas. O Programa Vocacional tem como objetivo artístico-pedagógico a prática cotidiana - em

cada equipamento, em cada espaço público e em cada sala de trabalho - de processos emancipatórios. Assim, a emancipação não é compreendida como uma utopia longínqua, a ser perseguida em devaneios, mas sim formada por práticas constantes de reflexão, ação e apreciação sobre o fazer artístico, em infinito processo de investigação e descoberta.

A emancipação no Programa Vocacional envolve a produção de processos de subjetivação dos participantes em seus coletivos. Para o filósofo francês Felix Guattari, há no momento histórico presente um processo de dessubjetivação individual e social: à arte, à filosofia e à educação caberia a tarefa de produzir novas subjetividades, investindo o ser humano da possibilidade de ser sujeito de seus próprios atos e processos.

Não se trata simplesmente, portanto, de uma remodelagem da subjetividade, mas de uma produção *sui generis*. O que importa aqui não é unicamente o confronto com uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: indivíduo/grupo/trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar. (...) A cada um desses componentes corresponde uma prática necessária. Em outros termos, não se está mais diante de uma subjetividade dada como um *fim* em si, mas face a processos de autonomização, ou de autopoiese. ²

Esses processos de autopoiese múltiplos, de autoconstrução por meio de uma poética de si (dar novas formas à própria sensibilidade e, por conseqüência, à relação de si próprio com o mundo), seriam possíveis através da constituição de complexos de subjetividade, de uma constelação de práticas instauradoras da compreensão e da ação sobre o mundo e sobre si. Esta atitude é chamada no Programa Vocacional de prática artístico-pedagógica emancipatória.

Consideramos como subjetividade o conjunto das condições que torna possível que

instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial, capazes de estabelecer relações de alteridade. Segundo Guattari, a importância da arte para a invenção destas novas subjetividades residiria em que:

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se autoafirmar como fonte existencial, como máquina autopoética.³

A investigação constante de processos criativos emancipatórios como objetivo central do Programa busca instaurar novas formas de convivência coletivas, territórios de aprendizado e de transformação mútuas.

[Interlúdio 1: tradução vocacional?]

. **provocação 1:** Estas máquinas autopoéticas de que nos fala Guattari podem ser traduzidas como procedimentos capazes de conduzir/provocar/aprofundar um processo criativo capaz de produzir novas subjetividades.

. **provocação 2:** Há diferença entre os conceitos de produção de subjetividades e o de emancipação? O objetivo geral de promover práticas emancipatórias conjuga a realização de processos criativos em diálogo com os princípios do Programa, a apropriação dos modos e dos meios de produção e a constituição de novas subjetividades. Trata-se da mesma constelação.]

Assim, encaramos que o objetivo de produzir novas subjetividades, gerando processos de emancipação, não é realizado através de um processo externo às ações artísticas e pedagógicas do Programa, mas é concretizado na apropriação dos meios e dos modos de produção do discurso poético por parte das turmas e grupos participantes. Entendemos por coletivização dos meios e dos modos de produção a realização de um processo artístico de criação em que todos tenham participação ativa e consciente nas práticas, conceitos, procedimentos e escolhas relacionados ao discurso poético produzido coletivamente.

[interlúdio 2: sociologia vocacional?]

. definição (em rotação) de meios e de

modos de produção: na acepção clássica da sociologia, os meios de produção são os objetos ou matérias-primas sobre os quais se trabalha e o conjunto material que se interpõe entre o trabalhador e este objeto. Constituem o conjunto de ferramentas, técnicas, habilidades, condições concretas e todas as relações que se estabelecem entre os diversos trabalhadores na construção de um objeto específico. Para que haja uma apropriação dos meios e dos modos de produção por parte de todos os envolvidos no processo, tais relações precisam ser conscientemente investigadas, testadas, construídas e coletivizadas.

O que são (e o que poderiam ser) os meios de produção e os modos de produção nas turmas e grupos vocacionais? Algumas pistas sugeridas, a partir dos vestígios deixados pelos dez anos de ação vocacional:

. **vestígio 1:** o modo de produção está ligado à maneira como o grupo se organiza no seu processo criativo, não havendo maneira correta ou incorreta de se organizar. O modo de produção pode ser uma escolha e uma prática consciente nas turmas e nos grupos vocacionais, ao conhecer e experimentar diversos modos de estruturar seus processos para exercer com liberdade suas decisões em sua própria produção.

. **vestígio 2:** os meios de produção envolvem as técnicas e procedimentos utilizados durante um processo criativo. Não necessitam de definição e conhecimento anterior ao estabelecimento de um percurso de criação: podem ser compartilhados por artistas orientadores e artistas vocacionados à medida que o processo criativo sugere suas próprias questões e desafios. É importante que todos os participantes tenham conhecimento da função, origem e da utilização de cada técnica e procedimento, apropriando-se com isso desses meios de produção, refletindo constantemente sobre a sua utilização e sobre os resultados de tal processo na criação de cada material artístico.

. **vestígio 3:** os modos e meios de produção são formas de se relacionar não só com a arte e o conhecimento, mas são também janelas para o mundo. O modo como produzimos e os instrumentos utilizados nesta atividade produzem também nossos corpos, espíritos, olhares, sonhos e desejos: nossa subjetividade, enfim.

O caminho da emancipação no contexto artístico-pedagógico do Vocacional é então o da conscientização das condições coletivas que

mantêm o ser humano como objeto de amarras externas a si, preso a uma subjetividade assujeitada (o sujeito assujeitado é o antônimo da subjetividade emancipada: o assujeitado desconhece/não se produz como sujeito de sua própria história).

Para a compreensão dos objetivos do Programa Vocacional, é importante esclarecer os motivos que nos levaram a falar em emancipação e não em autonomia. Para Paulo Freire, o percurso educacional não seria apenas o da conquista da autonomia, entendida como atributo individual, privado, mas o caminho da emancipação por meio da construção do conhecimento como práxis coletiva, como atributo social. Para Paulo Freire, a emancipação não envolveria apenas a autonomia individual, mas a superaria, reafirmando-a coletivamente.]

[Interlúdio 3: tradução ou transformação?]

. **provocação 1:** Quando, ao longo da história do Vocacional, pensamos todos em estimular a autonomia de seus participantes, muitas vezes nos perguntamos: mas quem são estes participantes? Como falar em autonomia em realidades afogadas pela exclusão social? Mais do que isso: é possível falar em indivíduo autônomo, portador de valores, direitos e liberdades hoje em dia?

. **provocação 2:** novas traduções: Para dialogar mais profundamente com essas realidades, preferimos, neste material norteador, falar em produção de novas subjetividades. O conceito de autonomia está relacionado a um indivíduo centrado, capaz de tomar suas decisões em um mundo em que seus direitos e deveres estariam garantidos. Como sabemos que este mundo, ficção dos ideais liberais de liberdade, não existe, preferimos pensar em processos de subjetivação e de emancipação como objetivos artístico-pedagógicos.]

Para este material norteador, ao empreender não apenas um resgate, mas uma revisão do que nos fala Paulo Freire – revisão esta voltada para nossa própria realidade –, consideramos que a emancipação não envolve mais uma conquista de autonomia: em um novo momento histórico, não há autonomia a ser conquistada, tomada de alguém, de um adversário político ou opressor claramente identificado. A prática artístico-pedagógica torna-se assim mais profunda: envolve a criação, a produção de mundos, externos e internos; envolve a produção de novas subjetividades, instaurando novas formas de convivência, de aprendizado e de transformação mútuas. A emancipação não



é um bem que deve ser entregue aos artistas vocacionados. É sim um devir em criação sem fim, instaurado a partir de práticas criativas comuns.

OS PRINCÍPIOS DO PROGRAMA VOCACIONAL

Os seis princípios do Programa Vocacional - o artista orientador e o coordenador como mestres ignorantes, o nomadismo no espaço público, a ação cultural, as relações entre forma e conteúdo, a memória do processo e a apreciação/contemplação - surgiram ao longo dos seus dez anos de existência, em um processo de pesquisa coletiva, com o qual contribuíram todos os artistas que dele participaram e são considerados conceitos essenciais à prática dialógica entre a equipe e com o artista vocacionado. Conceito é tomado aqui na raiz etimológica do termo, que remete à palavra agarrar: é o nome capaz de agarrar-se ao seu objeto de maneira tateante e deslizante, em perpétuo devir escorregadio, em tentativas e ensaios constantes na busca por compreender e iluminar a realidade. Assim, se os princípios do Programa Vocacional são considerados conceitos e não regras, estes não constituem um manual, mas sim pressupostos pedagógicos, pontos de partida que definem nossa ação.

[Interrupção astronômica: constelações

Os princípios do Programa Vocacional são propostos em perspectiva relacional, podendo-se dizer que formam uma constelação. O desenho desta constelação tem o traçado que o processo criativo puder, souber e quiser desenhar.

Walter Benjamin retraduz o latinismo *Konstellation* (conjunto de estrelas) para o alemão *Sternbild*, "imagem de estrelas": não se trataria apenas de um conjunto (constelação), mas de uma imagem. Isto significa que a relação entre seus componentes - as estrelas - não é apenas motivada pela distância entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída. As diferentes narrativas traçadas sobre os agrupamentos de estrelas através dos tempos seriam assim resultado de longas observações, ou então considerações (considerações), termo este que tem como origem provável sidera, significando, portanto, leitura de estrelas.

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas.

Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da constelação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade. Tanto o mosaico como a constelação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da vontade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde (BENJAMIN, 2004: p.54).]

CONSTELAÇÃO DE PRINCÍPIOS

Desenhos de nebulosas: o artista orientador e o coordenador como mestres ignorantes

Em determinado trecho do livro *O Mestre Ignorante*, Rancière faz uma distinção entre duas atitudes, a do mestre socrático e a do mestre ignorante, mesmo com ambas propondo a formulação de perguntas:

O socratismo é, assim, uma forma aperfeiçoada do embrutecimento. Como todo mestre sábio, Sócrates interroga para instruir. Ora, quem quer emancipar um homem deve interrogá-lo à maneira dos homens e não à maneira dos sábios, para instruir-se a si próprio e não para instruir um outro. E, isto, somente o fará bem àquele que, de fato, não sabe mais do que seu aluno, que jamais fez a viagem antes dele, o mestre ignorante.

Fazer uma pergunta sobre o que realmente não se sabe é antes de tudo uma curiosidade aguçada por um aqui/agora. Nesse sentido, o trabalho é direcionado para uma observação contínua de si próprio para si próprio, pois o que estará em jogo é a possível alteração da própria percepção sobre um objeto. Essa reflexão pode ser vivenciada com a justaposição entre uma realidade esperada ou planejada para algum fim e a realidade do fenômeno observado. O contato entre esses dois universos poderá deixar em suspenso qualquer perspectiva de unidade do ser, qualquer relação pré-determinada com o outro, qualquer percepção condicionada, e como consequência disso, qualquer conhecimento adquirido ou construído até

então; pois dificilmente haverá uma relação de causa e efeito entre o planejado e o conhecido, o vivenciado e o desconhecido. O que se estabelece são formas de diálogo entre plano e vida. Mesmo um especialista em determinada técnica, por exemplo, se verá sem saber o que fazer, se ele quiser instaurar um processo criativo emancipatório, pois terá que relativizar e, algumas vezes, até anular a metodologia já utilizada para que sua subjetividade seja produzida por sua curiosidade. Apesar de já ter feito muitas viagens, já ter acumulado experiências, ser considerado mestre, o mote não é intencionalmente elaborar uma nova viagem, mas como perceber e se relacionar com o percurso em que já se está. O mestre ignorante é um pesquisador/perguntador que não sabe nada sobre esse novo aqui/agora e que se re-conhece como ignorante: pronto à experiência da autoria.

Meteoros: o nomadismo no espaço público

Aqui, as discussões sobre nomadismo partem do ensaio *Tratado de nomadologia*, de Deleuze e Guattari. Esse texto estabelece algumas diferenças entre dois jogos de tabuleiro: o xadrez e o go. No primeiro, há regras internas, cada peça/objeto traz consigo todas as possibilidades de movimento, todas suas ações inerentes, com a intenção de se ocupar o maior número de casas com o menor número de peças. O espaço é fechado, forma-se a estrutura de Estado, numa guerra codificada. No go, ao contrário, as peças/objetos são apenas discos com simples ordenações aritméticas em relação às posições que ocupam, com valores equânimes, e as ações são realizadas por outras pessoas (quem as move). O espaço é aberto e valores externos são incorporados ao jogo, numa guerra sem limites de batalha.

Para Deleuze e Guattari, o espaço do xadrez é a polis, e o do go é o nomos. A polis tem uma estrutura definida e definidora de objetos, agentes e ações - portanto, um território constituído; no xadrez tem-se consciência dessa estrutura primeira, e o jogo consiste, a cada movimento das peças, num processo de codificação e decodificação do espaço da polis, sem jamais desconfigurá-lo. No nomos é o espaço impreciso, "esfumado", sem uma estrutura definidora; no jogo go, cada lance das peças consiste num processo de territorialização e desterritorialização desse espaço, sem, contudo, jamais atingir-lhe uma codificação plena - pois inexistente.

É a diferença entre um espaço liso (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço estriado (métrico): num caso, "ocupa-se o espaço sem medi-

lo”, no outro, “mede-se o espaço a fim de ocupá-lo” (DELEUZE-GUATARRI, 2007: p.25.).

A cidade está marcada por territórios e referências físicas – bairros, rios, edifícios, marcos, monumentos, praças – que servem como ordenadores do cotidiano urbano. Os usuários elegem alguns desses elementos, ligados à moradia ou local de trabalho, como referenciais na construção de seus mapas mentais. O nômade, no caso, perde a casa como referência primeira. Seus mapas mentais são compostos segundo sua permanente circulação. Têm consciência dos pontos espaciais que conformam a cidade, mas os perdem como referências essenciais e afetivas. Por certo ponto de vista e em última análise, a única referência para o nômade, moral ou espacial, é ele mesmo.

Provocação 1: “Perder a casa como referência primeira” significa perder a poética de si.

Provocação 2: No Programa Vocacional, a investigação é: como problematizar a poética de si a partir de um aqui/agora nômade?

Assim, essa proposta de alterar uma atitude passiva frente ao espaço público para uma atitude ativa, lúdica tem como objetivo instituir um jogo/acontecimento onde o complexo urbano como espetáculo, seja através da espetacularização por meio da transformação da cidade em museu, seja por meio da urbanização desenfreada, possa ser um espaço para estimular a reflexão sobre o espaço público, gerando, através de uma práxis, novas maneiras de o apreciar, de o confrontar, de o compreender e de o ressingularizar.

Quando os habitantes passarem de simples espectadores a construtores, transformadores e “vivenciadores” de seus próprios espaços (...) Uma situação construída seria então um “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos. (BERENSTEIN-JACQUES, 2003: PP.20-21).

Para o Programa Vocacional não há sentido na atividade pela atividade, no exercício pelo exercício e na dicotomia entre teoria e prática. O nomadismo é muito mais do que sair na rua para um andar sem rumo. É uma práxis sobre a continuidade de uma investigação artístico-pedagógica. Para Deleuze e Guattari, todas as espécies de nomadismo têm a capacidade infinita de desarranjar o estabelecido e de produzir

multiplicidades. Ao contrário dos campos gravitacionais que a si tudo arrastam, a ciência nômade tem no movimento a sua potência e sua capacidade de desterritorialização. Não há regra, há uma prática e um modo de vida, que perpassam as estruturas e são irreduzíveis a elas, para não dizer contrapostos.

Assim, o ato de territorializar, na produção de multiplicidades, e o de desterritorializar, no constante devir, propõe a vida do nômade como intermezzo; é na borda que se dão os contatos, é na margem que estão abertas as possibilidades, é aí, justamente neste não-lugar, que é também intenso e afetivo, que a articulação com o Fora permite uma produção nomádica da existência e a emergência do singular. É nômade todo processo (político, coletivo, individual, psíquico etc) que traça uma linha de fuga aos aparelhos do Estado sedentário e de seus subprodutos. Esta produção de territórios nômades não é construção, mas é sim movimento, diálogo em perpétuo trânsito, viagem e errância.

Quasares: as relações entre forma e conteúdo

O pintor holandês Piet Mondrian dedicou grande parte de sua investigação estética à busca de uma síntese matemática da realidade. Boa parte da sua pintura compreende telas onde linhas ortogonais definem espaços a serem preenchidos ou não por cores primárias. Uma de suas inquietações primordiais foi sobre a existência das linhas retas na natureza. Não havia nenhuma.

Investigar as relações entre forma e conteúdo significa investigar a própria construção artística. A gênese do processo criativo está no silêncio vivo dos espaços vazios, ocupados por existências e não existências e definido pela tensão entre umas e outras. Reside no campo da experimentação e da reflexão sobre a tensão entre o que se é e o que se observa através do mundo e sobre o diálogo que este movimento produz e propõe coletivamente.

Os indutores de jogo não se encontram nem totalmente no interior dos indivíduos, nem totalmente no exterior. Uma parte de nossa reflexão recai sobre as zonas intermediárias entre o dentro e o fora, sobre a manifestação de subjetividades que vão ao encontro de imagens do mundo, por ocasião do processo de criação (RYNGAERT: 2009, p.42.).

Para o Programa Vocacional as relações

entre forma e conteúdo residem no campo simbólico. Na tensão entre as perturbações do meio externo e a coerência interna de um conjunto de escolhas artísticas observam-se vários modos de compensação dessa relação. No universo dos seres vivos, a adaptação ao frio, por exemplo, não implica simplesmente no espessamento de pele e músculos por determinada espécie, mas também, por exemplo, no modo como os animais se reconhecem entre si. Da mesma maneira, estabelecer relações entre forma e conteúdo implica em reorganizar visões de mundo e as maneiras pelas quais elas se expressam. Investigar as relações entre forma e conteúdo implica em tornar conscientes as escolhas geradas ao longo dos processos de criação, na construção de linguagens e sentidos que buscavam responder o indagar-se a respeito da realidade.

Uma definição para forma poderia ser a da “coerência (ainda que antagônica e quebrada) dos artefatos presentes em um material artístico, mediante a qual cada artefato produzido se separa do meramente existente”⁴, criando outra realidade: a realidade da experiência artística. Artefatos são tomados aqui no seu sentido de componentes do material artístico: cores, sons, notas, acordes, palavras, movimentos, ações, espaço, ritmo etc. A forma estética seria a organização objetiva de tudo que aparece em uma obra de arte como algo que fala com coerência. A forma seria assim a “síntese sem violência do disperso”, que o conserva como o que é em sua divergência e contradições.

O conteúdo, por sua vez, não seria um objeto exterior à forma, mas sim “impulsos miméticos que o atraem a esse mundo de imagens que é a forma”⁵. Como camadas de rochas que se sobrepõem, dando forma à pedra, os conteúdos estão presentes em cada organização formal. Por vezes, podem contradizer a própria forma, negando-a ou não se ajustando à sua coerência, desviando o sentido original do material artístico. Assim, a forma poderia ser concebida tanto contra o conteúdo como através dele. Não se poderia estabelecer de fora, nem previamente, a relação entre forma e conteúdo. A própria forma pode ser vista como conteúdo sedimentado:

No como do modo de pintar podem sedimentar-se experiências muito mais profundas e relevantes socialmente que em retratos fiéis de generais e de heróis revolucionários (ADORNO: 2005, p.280).



[Interrupção meio à deriva: memória vocacional]

pegada 1: É possível perceber, na atividade de muitas turmas e grupos vocacionais, que muitas vezes este entrelaçamento entre forma e conteúdo não acontece. Este fato não é em si bom ou ruim, mas podemos chamá-lo, pedagogicamente, de contradição. A contradição, que pode ser definida como a coexistência una e múltipla de contrários, gera movimento.

Movimento 1: A contradição entre um conteúdo específico, algo que um coletivo queira expressar, e sua expressão formal, a maneira, o como um grupo de artistas quer comunicar-se artisticamente, muitas vezes leva ao emudecimento. Mas o ruído desta contradição pode ser aproveitado: o estudo de diversas formas da tradição estética pode revelar ao mestre ignorante e aos participantes do processo que existem outras maneiras de se habitar uma forma, ou diversas formas diferentes de se exteriorizar um conteúdo.

Movimento 2: Talvez a questão mais simples de todas possa ser formulada agora, sem medo: o que o artista vocacionado quer dizer para o mundo? A forma escolhida para materializar este discurso poético é sua expressão?]

O aglomerado das Plêiades: o registro e a memória dos processos

Historicamente, o Programa Vocacional cataloga as estrelas antigas, brilhantes, pequenas, anãs, azuis ou frias em riquezas de suportes e possibilidades de ligações e leituras a partir de experiências vividas e compartilhadas em seus processos artístico-pedagógicos.

A partir das primeiras práticas com o uso do protocolo ainda no Projeto Teatro Vocacional, em 2001, inicia-se uma investigação sobre a memória dos processos, as possibilidades de reflexão e recriação dos mesmos a partir da confecção, manipulação e apreciação dos seus registros.

Registrar a memória de um processo significa entrar em contato com a natureza do tempo, ao constituir-se numa construção e reconstrução constantes de sentidos para a experiência coletivamente compreendida. Tornar-se consciente implica no

desenvolvimento da identidade e da memória e, no entanto, tais fatores constituem-se de maneira dinâmica, num trânsito constante entre a experiência vivida e as percepções individuais e coletivas que se criam em torno dela.

Construir a memória de um processo, por meio de registros constantes em suportes e maneiras diversas, implica assim em encontrar possibilidades narrativas que tornem o processo criativo coletivamente consciente, por meio do confronto e apreciação ativa de materializações possíveis que refletem instantes de experiência ao longo do processo.

[Interrupção em devaneio]

Quando eu despertava assim, e meu espírito se agitava, sem sucesso, tentando saber onde eu me encontrava, tudo girava a meu redor na escuridão: as coisas, os países, os anos. Meu corpo, entorpecido demais para se mover, procurava reconhecer, pela forma de seu cansaço, a posição de seus membros, para perceber a partir deles a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e nomear o local em que se encontrava. Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de seus ombros, apresentava-lhe sucessivamente os vários quartos em que dormira, enquanto em torno dele rodopiavam nas trevas as paredes invisíveis, mudando de lugar conforme o cômodo imaginado. O que um dia cobriu a terra não está mais sobre ela, mas abaixo; para visitar a cidade morta, não basta uma mera excursão – é preciso fazer escavações (PROUST: 2006, p.154).

Faz-se da memória o espaço “em que os acontecimentos se tecem no entrelaçar de sons, cheiros, imagens, traumas e apagamentos”. Este entrelaçar poético de sentidos que forma o tecido da memória é também metáfora precisa de cada processo criativo que, ao despertar sua capacidade poética de rememoração, pode aprofundar, rever e refletir sobre a experiência vivida.]

Terra: Apreciação/Contemplanção/Reflexão

As constelações, definidas como agrupamentos imaginários de estrelas, sempre fascinaram o homem que, intrigado com a esfera celeste desde os tempos mais remotos,

empenha-se obsessivamente em decifrar os enigmas do universo. Visíveis a olho nu ou com a ajuda de lentes e aparelhos inventados pela demanda investigatória desse olhar inquiridor, estrelas e constelações vieram habitar, por signos e narrativas, os mapas e os mitos. A alma do homem encontrou, nesses sinais luminosos vindos do céu, índices misteriosos que o instigaram à elaboração de histórias que intentavam desvelar os enigmas da cosmogonia, da origem e do destino final do universo, da vida e da humanidade.

Os primeiros registros de constelações encontrados datam de 4000 A.C., em pinturas de vasos sumérios. Antes que o ritmo agitado e a luz artificial da vida moderna atrapalhassem a observação demorada e detalhada do espaço, percebeu-se uma regularidade no movimento cíclico de um grande número das estrelas visíveis que rotavam em agrupações permanentes, formando certos padrões. Dessa regularidade dos corpos celestes o homem criou um sistema que o ajudou a compreender o tempo e o espaço, ordenando o mundo em que deveria sobreviver. Os pontos mais brilhantes desses grupos de estrelas, que se destacavam ao olhar do observador, estimularam a imaginação do homem a traçar linhas que os interligassem formando figuras e narrativas significativas, segundo as épocas e os lugares.

Assim como organizar desenhos no céu a partir da combinação de estrelas, a apreciação/contemplanção/reflexão é um exercício ativo de imaginação. Tal exercício exigiria assim a transformação do espectador (participante ou não do processo criativo) de consumidor a consumidor da obra artística. É o criador/espectador que testemunha o seu próprio processo de criação, que contempla materiais artísticos em devir. Chamaremos tal espectador consumidor de espectador em processo.

Durante a apreciação/contemplanção/reflexão de um material que foi gerado pelo processo criativo, o espectador em processo não permanece no exterior de si, no enunciado de outrem, que é preciso apenas ouvir ou compreender. Mas faz do que lhe é apresentado o seu próprio enunciado: domina o ritmo, as imagens, as articula e recria a narração, tudo como a expressão da sua própria relação ativa com o processo. Dessa maneira, a forma deixa de existir no exterior, como um material percebido e organizado de modo cognitivo, transformando-se na expressão de uma atividade criadora que penetra na obra e a transforma.



Logo o espectador descobre que esse movimento do olho de signo para signo o puxa, em imaginação, para dentro do quadro. Ele se rende a essa atração magnética, entra em algum ponto do quadro e começa a percorrê-lo. É então que a pintura começa a se tornar legível e articulada. Ele encontra um signo e pára, move-se ao longo dele e descobre que ele lhe indica a direção a tomar em seguida, o próximo signo a ser encontrado. E assim segue o seu caminho, frequentemente retornando a um signo que já visitou para descobrir que este agora significa algo diferente do que significava quando fora abordado numa outra direção (SYLVESTRE: 2008, p.314).

Esse circular do espectador em processo pelo quadro significa habitar a obra, experimentando o espaço de aventura que esta propõe. Como reflexão sobre os processos criativos, a apreciação/contemplação/reflexão é um convite a participar da experiência vivida e, para isso, faz-se necessário retirar a posição fixa de julgamento. Equivale assim a uma experiência de abertura, “que nos conduz ao abandono do curso ordinário das coisas e que nos faz ultrapassar as formas percebidas. (...) A incursão no movimento das imagens permite-nos o alargamento da existência” (Bachelard, em PAIVA: 2005 p.128-129).

A apreciação/contemplação/reflexão pode propiciar o acúmulo e a justaposição de uma multiplicidade de visões sobre o processo de criação artística, produzindo as percepções de um espectador em processo durante as diferentes etapas de um passeio. Habitam-se assim os materiais artísticos criados, modificando a noção cotidiana de espaço e de tempo. O espectador em processo se depara sucessivamente com signos em sua jornada pela obra que, não sendo mais limitada por sua moldura original, é como um caminho que muda em estrutura à medida que o espectador o percorre no tempo. O espaço é criado pelo movimento do espectador e o processo torna-se assim perpétuo devir. E interpretá-lo consiste em projetar-se para dentro deste fluxo, em habitar tal devir.

Estrela polar Ursa Maior: a ação cultural

Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda interpreta a formação do Estado brasileiro a partir de um processo de colonização que transformou o território em um enorme entreposto comercial das nações capitalistas avançadas. A sociabilidade da mercadoria, presente desde o surgimento

das estruturas de poder, seria a única lei absoluta. Confunde-se assim paternalismo e racionalidade, público e privado, dando ao exercício do poder um caráter de pessoalidade e informalidade.

Essa dinâmica social teria gerado a figura do homem cordial: fantasma e metáfora que permearia nossas relações sociais, moeda que tem em uma face o favor e na outra a violência. A cordialidade do brasileiro se alimentaria de uma estrutura de dominação baseada nas relações pessoais e no privilégio, em trocas de favores que, sob a nuvem do jeitinho, esconderiam a mais brutal crueldade.

Ao estabelecer como um dos seus princípios a ação cultural, o Programa Vocacional provoca seus participantes a habitar de forma nômade este espaço público contraditório, transformando o espaço das relações cordiais. A ação cultural como conceito agarra-se diretamente à produção simbólica de um grupo, à prática, reflexão e apropriação dos seus meios e modos de produção. Além da simples propagação de produtos institucionalizados ou midiáticos e da mera formação de técnicos de espetáculos, ela tateia a possibilidade intrínseca de inserir-se no mundo e começar uma história própria (ARENDDT, 2003: p.199).

É através da ação e do discurso que os homens se distinguem e é nessa distinção que se apresentam na pluralidade da esfera pública - o espaço dos interesses coletivos, gerando novas possibilidades de criações de mundo, numa interação circular que relaciona particularidades e coletividades, imprimindo novos movimentos à história. Constituinte sobre a ausência de limites entre público e privado, no Brasil o espaço público muitas vezes torna-se um território regido por regras e interesses privados.

Identificando tais contradições, lembramos novamente Sérgio Buarque, ao relacionar o conflito entre Antígone e Creonte aos valores privados e públicos. O gesto aparentemente fútil de “lançar uma leve camada de poeira” sobre o corpo do irmão morto para depois fugir tem, na verdade, profunda eficácia simbólica. Gestos simbólicos de resistência podem ser, quando entrelaçados à condução de processos criativos, encarados no âmbito do Programa Vocacional como ações culturais. O irreduzível “não” de Antígone pode ser visto como positividade se voltarmos a atenção para o conceito de ação cultural: ações capazes de interromper, de desviar o fluxo cotidiano dos hábitos e valores aprisionados pela indústria cultural, permitindo que linhas de fuga nômades possam expressar suas vozes dissonantes.

O Programa Vocacional, enquanto parte de uma política pública de cultura, tem o compromisso ético de compreender-se e colocar-se como instaurador de ambientes possibilitadores de processos criativos em arte que abracem as contradições e conflitos do debate público. Ao se criarem disposições mentais mais flexibilizadas, impulsionam-se os indivíduos à produção de novas subjetividades e construções de sentidos, em processos emancipatórios capazes de constelar novas possibilidades de ser e estar no mundo.

- 1 BERNHARD, Thomas. “O imitador de vozes”. In: *O imitador de vozes*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010, p. 11.
- 2 GUATTARI, Felix. *Caosmose*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 16-18.
- 3 Idem, p. 135.
- 4 ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Madrid: Akal, 2005, p.280.
- 5 Idem.

Bibliografia

- ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Madrid: Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama trágico alemão*. Lisboa: assírio & Alvim, 2004.
- BERNHARD, Thomas. *O imitador de vozes*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.
- DELEUZE, Gilles/GUATARRI, Felix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- PAIVA, Rita. *Gastón Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. vol. 2 São Paulo: Ediouro, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. São Paulo: Autêntica, 2004.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- SYLVESTRE, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

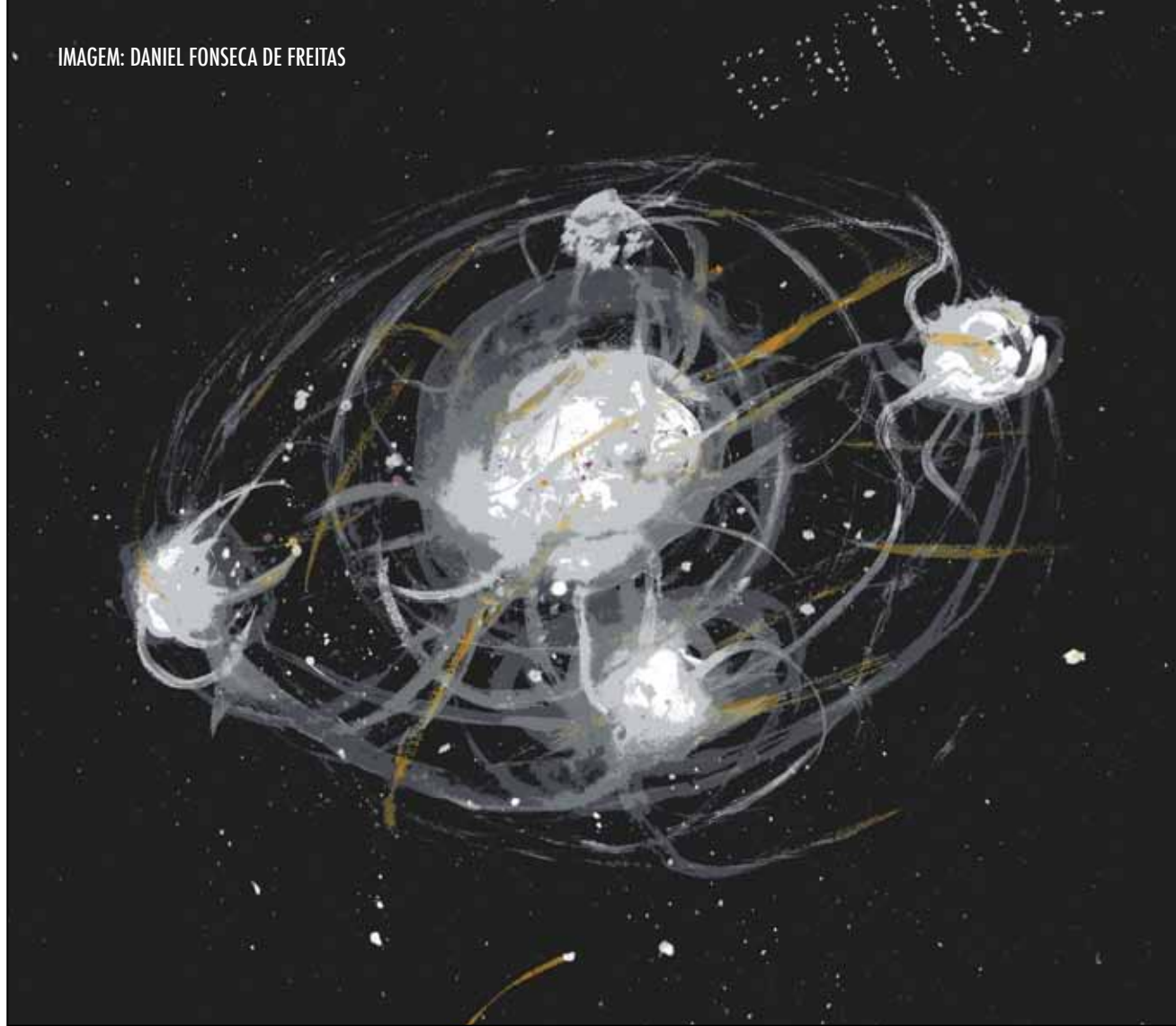
4

Teoria e prática vocacional



O encontro de artistas: dar corpo à voz poético-pedagógica

Melissa Panzutti e
Alda Maria Abreu
Coordenadora de Equipe e
Artista Orientadora



Para além de dicotomizar o pedagógico e o artístico, o processo de fruição estética e a reflexão teórica, o corporal e o mental, acreditamos que a ação constituída no Programa Vocacional, no âmbito das reuniões artístico-pedagógicas da Equipe Leste II de Teatro é um acontecimento artístico. Assim propomos nos debruçar sobre o ato reflexivo, no sentido de ir além das questões propriamente ditas deste programa, e compartilhar o acontecimento artístico como um aprofundamento ativo da reflexão. Não um arsenal de descrições metodológicas como um registro fático, mas uma constelação que lida com conceitos em diferentes formas de abordagem metodológica para a criação de um registro poético.

As perguntas “disparadoras de enigmas” tiveram como objetivo dar corpo à voz poético-pedagógica de duas artistas, de suas trajetórias singulares e, principalmente, materializar nas palavras que compõem o corpo deste artigo o “entre”¹ criado a partir deste encontro, sublinhado pelo fio invisível de seus processos criativos.

Ecoamos a voz de Félix Guattari por encontrar consonâncias entre este encontro de artistas e o ato de processualizar-se como acontecimento artístico, onde “tudo implica a ideia de uma necessária prática criativa e mesmo de uma pragmática ontológica.” e onde “nada está pronto. Tudo deve ser retomado do zero, do ponto de emergência caósmica. Potência do eterno retorno da estado nascente.”²

Para cartografar a trajetória de (des) encontros entre Artista Orientador, Artistas

Vocacionados e Artista Coordenador, criamos de uma estrutura em espiral semelhante à estrutura do sistema solar. Considerando que no sistema solar os corpos planetários em suas respectivas órbitas giram em torno de um centro, imaginemos que a palavra “Artista”, presente na denominação de cada uma das três funções citadas acima fosse subtraída desses nomes e deslocada para o centro vital dessa nova estrutura ocupando o lugar do Sol. Teremos, assim, o Orientador, os Vocacionados e o Coordenador como corpos planetários que orbitam em torno de um centro vital chamado “Acontecimento Artístico”, já que a arte revela o ser humano como lugar de acontecimento.

A partir dessa nova estrutura em espiral, nos debruçamos sobre o ser “Artista” dessas funções – funções definidas por suas distintas órbitas – e os fios invisíveis que são capazes de estabelecer conexões transversais, não mais hierárquicas, entre estes “corpos” em busca da máxima potencialização do “Acontecimento Artístico” que os une junto à pedagogia do Programa Vocacional.

O dispositivo poético das perguntas “disparadoras de enigmas”, que vem sendo o modo de produção da prática artístico-pedagógica dessa Equipe, para tornar a materialização dos processos criativos junto aos Vocacionados um exercício de experimentações singulares.

Nesse sentido não nos propomos a responder algo simplesmente, mas revisitar as questões exploradas de maneira espiralada. Tentar compreender de que maneira o “Acontecimento Artístico” dispara e irradia uma inquietação, esta por sua vez

gera reflexões e novas perguntas; no exercício constante de revisitar esses acontecimentos abarcando hora um ponto de vista hora outro, na tentativa de responder essas questões em ação, como pistas para os caminhos das metodologias, e, a partir destas, gerando mais “Acontecimentos artísticos”. De forma cíclica e espiralada, retomamos as pistas do percurso e, revendo os processos criativos, buscamos potencializar cada acontecimento, e novamente encontramos novas pistas que norteiam a continuidade da investigação.

Nossas inquietações são vistas aqui como ritos de passagem, algo que necessita morrer para dar lugar ao novo, a crise reflexiva dispara os caminhos a serem percorridos nesse novo instante e a velha postura serve de contexto para a ação-resposta do agora.

Que território fértil criamos para o processo criativo acontecer?

Para abarcar as pesquisas artístico-pedagógicas singulares pretendeu-se num primeiro momento instaurar um território fértil na reunião artístico-pedagógica. Ora esse território necessitava ser de risco, no qual emergisse o desconhecido de nossos fazeres, provocador e por vezes desestabilizador, disparador de crises, e que pudessem revelar nossos processos acomodados e viciados. Ora esse espaço precisava ser harmonioso e acalentador, podendo acolher nossas fragilidades, e destas também emergiriam novos processos. Um processo de experiência, onde pudéssemos compartilhar essas pesquisas, ser este um espaço de alimento, reflexão, aprofundamento, de troca de referências. Um corpo poético ativo e

coletivo.

Na reverberação disso, o ato de orientar artística e pedagogicamente os vocacionados pode ser nomeado de “Experiência da Incerteza”, onde a criação co-participativa torna-se, a cada vez, um território de risco. Esta experiência da incerteza corre em paralelo a uma certeza em andamento, uma certeza que não está ligada a uma crença ou ao que acreditamos como artistas ou aos referenciais metodológicos ou aos modelos (re)conhecidos existentes. Trata-se de uma certeza que se dá em ato, na ação de estar presente, de ser artista e de não abrir mão do seu desejo enquanto tal, já que nessa estrutura transversal de órbitas em torno do “Acontecimento”, quanto mais artística for a existência do Orientador, mais pedagógica será a ação junto aos Vocacionados e, por isso, potencialmente mais ética será sua relação com as demais esferas do Programa. Percebe-se que o posicionamento ético ou não tem suas consequências, e nesse sentido é a própria materialidade cênica que revela essas escolhas éticas³.

Qual é a sua pergunta de pesquisa?

Ao responder a esta pergunta experimentamos a criação de uma nova pergunta e assim inicia-se um percurso marcado por interrogações e dúvidas que mobilizam a ação pedagógica para experiências de fronteira, onde um ciclo se encerra ao ser nomeado pela pergunta lançada e outro ciclo se inicia ao ser nomeado por uma nova questão. Poderemos chamar este procedimento de “Instaurador de crises”, onde a crise é revelada sem julgamentos morais, pela conscientização do ponto de mutação em que o processo criativo se encontra, onde algo novo pede passagem, deixando as marcas do percurso na memória dos corpos singulares que vivem este processo – corpos planetários – Orientador, Vocacionados e Coordenador.

O compartilhar dessa pergunta-enigma tinha como objetivo gerar ações no processo criativo do artista e evidenciar pistas de investigação. As respostas em ação permitiriam nortear as metodologias. Se as ações aparecem como resposta a essa pergunta, são capazes de gerar materialidades relacionadas à pesquisa, traçando um norte determinado pela pergunta inicial, até deparar-se com um novo impasse.

Primeira grande crise. As materialidades estão revelando os processos criativos dos vocacionados, ou apenas os processos do artista orientador? A necessidade investigativa contida nessa pergunta de pesquisa é uma necessidade apenas do orientador, do vocacionado ou do encontro entre estes corpos planetários? E as ações-respostas a essas perguntas apareciam a partir deste encontro, de uma necessidade investigativa conjunta: ou o orientador resolvia “cenicamente” o tema proposto pelos vocacionados e estes não experimentavam apropriação nenhuma da escolha estética dessa resolução? O que detonava uma outra crise. As reuniões estão sendo um trampolim

pedagógico para a continuidade dessa investigação? Se as ações apareciam a partir dessa necessidade investigativa do encontro, sim. Mas, quando não, outra pergunta precisava ser formulada e uma nova crise instaurada. Nesse sentido, definir a pergunta de pesquisa projetava um possível percurso de ações investigativas e experimentais. Ao refletir e avaliar as ações experimentadas podíamos retomar a pergunta inicial e rever: Essa pergunta contempla realmente a real inquietação do encontro desses artistas? Assim, as crises são instauradas e revisitadas norteadas a trajetória de cada pesquisa.

O que é teatro?

Esta pergunta, na tentativa de responder “qual a sua pergunta de pesquisa?”, nos remete a um campo polifônico de múltiplas perspectivas. Para conceber este perspectivismo é necessário retomar a estrutura do sistema de “corpos planetários” em torno do “Acontecimento Artístico”. O que é teatro para o “corpo planetário” Vocacionado? E para o “corpo planetário” Orientador? E para o Coordenador? Torna-se ainda mais polifônico se considerarmos O que é teatro para a filosofia ocidental? O que é teatro para a contemporaneidade? O que é teatro para a teoria marxista? O que é teatro para Antonin Artaud?

Segunda grande crise. Isso revela que não existe uma única resposta objetiva, assim como existem múltiplos e heterogêneos conceitos e práticas para o teatro. Pois ao tentar responder à pergunta “O que é teatro?” torna-se necessário manter-se em estado de dúvida para experimentar o fazer teatral. Torna-se necessário criar o teatro a cada vez, pois quando existe um modelo ou um molde já não estamos mais no campo da experiência teatral. Surge então uma resposta em ação: uma orientação junto aos “corpos planetários” Vocacionados que seja um eterno exercício de criação do teatro. Fazendo do encontro entre estes “corpos” uma práxis que responda à questão e ao mesmo tempo a deixe icógnita, pois a criação do teatro se dá a cada vez e nunca de uma vez por todas. Resistir à tentação de “rotular” as formas/materialidades cênicas segundo as significações e classificações do teatro instituído e arriscar uma experimentação singular, desde o encontro daqueles corpos (orientador e vocacionados), naquele espaço, naquele dia, naquele instante, com seus específicos meios e modos de produção criativa e com seus específicos desejos enquanto artistas.

Quais os saberes que estão sendo produzidos a partir dos processos de pesquisa e criação?

De fato não se trata de um saber estático, que pode ser adquirido como uma informação. Trata-se aqui de um saber mutante, um saber que não está descolado do ser enquanto existente, como um conteúdo estéril ou uma informação. O que está em jogo no ato de saber é existir. Ser e saber indiscerníveis,

diferentemente do que os valores vigentes em educação propagam, não se aprende adquirindo conhecimentos exteriores que irão preencher as lacunas e vazios daquele indivíduo, aprende-se a partir do momento em que nossas próprias existências tornam-se o campo de experimentação dos saberes que estão sendo criados, em constante mutação. Dessa forma, afirmamos que aprender é criar um saber em conjunto. Esta criação de saberes é de ordem ética, e por isso pode ser um ato de autocriação, de autopoiese e de instauração de processos de subjetivação. Culminando, assim, na possibilidade de desencadear processos emancipatórios, sendo estes as consequências éticas da singularidade de cada “Acontecimento Artístico”.

É necessário constantemente remontar a imagem do “Acontecimento Artístico” sendo orbitado pelos seres artistas Orientador, Vocacionados e Coordenador. Tendo em vista que estes saberes produzidos são os fios invisíveis capazes de atravessar o campo ent(r)e⁴ estes corpos, restamos tornar visível o invisível, pois estes fios, ou melhor, estes saberes são da ordem também dos afetos – compreendendo aqui afeto no sentido de deixar-se afetar e afetar o outro, corpos porosos – sendo estes a verdadeira bússula do ser artista enquanto lugar de acontecimento.

Para tornar visíveis estes fios, é preciso dar corpo às experimentações poéticas, materializando-as em fazeres teatrais, “Acontecimentos Artísticos” encarnados por todos os “corpos planetários” que constituem essa estrutura espiralada – o Orientador, os Vocacionados e o Coordenador. O que está impregnado nas materialidades cênicas criadas junto aos Vocacionados?

O enigma disparado por esta pergunta reverbera no modo como as ações criadoras das materialidades de cada processo se dão no jogo entre os saberes produzidos a partir da capacidade do corpo de ser afetado.

Devido ao encontro entre o ser artista Orientador, Vocacionado e Coordenador estabelecido num espaço fértil para a emergência do universo simbólico e poético de cada um, podemos adentrar nas entranhas da criação do outro e provocar um fazer reflexivo. O fio invisível desses encontros foi se encorpando a cada pergunta, a cada imagem, a cada devaneio sonhador, por meio de ideias e afetos⁵ que foram compartilhados e experimentados coletivamente. Desse modo, não podemos mais encontrar em nenhum sujeito dessa relação a função de protagonista, pois o processo artístico e pedagógico experimentado revela as idéias e os afetos

como os reais protagonistas das materialidades cênicas criadas.

Faz-se necessário esclarecer que o afeto - saber atravessado pela corporalidade individual ou coletiva - é um cheio de sensações invisíveis que precisam da criação para ganhar corpo, na cena e/ou no mundo. Sendo a materialidade deste corpo afetado a própria idéia criativa, a capacidade de afetar-se revela o próprio saber poético do ser enquanto artista. Portanto, podemos afirmar que as materialidades cênicas criadas junto aos Vocacionados estão impregnadas deste ent(r)e - o espaço da fronteira ent(r) e os corpos, ent(r)e o seres. Para conquistar a conscientização coletiva do protagonismo desse ent(r)e invisível, lugar onde residem as ideias atravessadas pelos corpos, as funções de cada um dos componentes desse sistema em espiral - Orientador, Vocacionados e Coordenador - precisam estar rigorosamente esclarecidas, no sentido de um rigor ético para com o processo criativo, rigor que é regido pelas leis do sensível.

Ao formularmos nossas próprias perguntas e focos de investigação poética e ao realizarmos nossas próprias escolhas estéticas estamos afirmando nossos desejos enquanto artistas e tornando possível nortear um trabalho coletivo. A partir do momento em que as escolhas éticas e estéticas são evidenciadas os protagonismos individuais desaparecem, dando lugar à potência criativa do acontecimento experimental.

O corpo-artista-vocacionado-orientador-coordenador funde-se à criação, em nome da potência criativa de um coletivo heterogêneo, de um "Acontecimento Artístico". As fronteiras borram-se e as funções se imbricam umas às outras, tornando-se híbridas em função dessa criação, sem destituir a responsabilidade ética de cada um na sua função de origem, mas revelando como protagonista o ato artístico, não o indivíduo em suas funções hierárquicas. Nesse sentido as materialidades cênicas produzidas são a corporeidade de um ent(r)e transversal.

Enquanto o coordenador e os orientadores experimentavam seus próprios processos em consonância aos processos de cada vocacionado, estabelecendo uma rede de processos criativos cíclicos, concomitantes, relacionados e ao mesmo tempo distintos, ao ativarmos uma experiência processual de reflexão criativa enquanto equipe em nossos encontros, processualizávamos a nós mesmos. Nesta constelação espiralada ao redor do "Acontecimento Artístico", cada "corpo planetário", ao deixar-se atravessar pelo processo criativo instaurado, é capaz de

transformar-se a si mesmo um processo, é capaz de processualizar-se.

1 O conceito de "entre" forjado por Gilles Deleuze e Félix Guattari ajuda-nos a pensar os acontecimentos de fronteira que se dão nos processos artístico-pedagógicos da equipe. Trata-se do espaço de transitoriedade que surge do encontro "entre" os corpos. Estes pensadores substituem a idéia do "entre" como um lugar localizável, para compreender os corpos como processualidades e o "entre" como acontecimento incorporal destes encontros, tendo em vista que "é nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo."

2 GUATARRI, Félix. *Caosmose*. Editora 34. 1992. Pg.119.

3 Trata-se de uma ética segundo a filosofia de Espinosa, fora de um sistema moral de valores e para além do simples cumprimento das regras burocráticas de um edital. Afirmamos assim, um posicionamento ético diante da potência de criação geradora de alteridade.

4 Evocamos aqui a voz do Teatro Coreográfico de Tensões concebido pela Taanteatro Companhia. Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek criaram esta maneira pouco usual de escrever o termo "ent(r)e". Evidenciando que "entre e ente se atravessam mutuamente". Para estes artistas, "O ent(r)e não existe somente entre um corpo e outro, mas também no processo constitutivo de cada corpo. Corpos são processos, são aquilo que acontece, e tudo que acontece é passagem [] O taanteatro explora essa duplicidade: a processualidade dos entes e a entidade dos processos."

5 Evocamos a voz de Espinosa novamente, pois em um de seus tratados sobre a Ética". A origem e a natureza dos afetos "ele afirma que "o afeto, que se diz pathema (paixão) do ânimo, é uma ideia confusa, pela qual a mente afirma a força de existir de seu corpo[]". Consideramos que esta ideia confusa; explicitada por Espinosa, é inerente ao ato criativo e ao processo artístico-pedagógico, assim como habita o cerne do procedimento "Instaurador de crises". E, da mesma forma, as perguntas "disparadoras de enigmas" também podem ser entendidas como ideias confusas, ou seja, uma afirmação da força do existir criativo daquele que se questiona.

Bibliografia

BAIOCCHI, M e PANNEK, W. *Taanteatro - rito de passagem*. Transcultural. SP, 2011.
DELEUZE, G e GUATTARI, F. *Mil Platôs*. 2 ed. São Paulo: Editora34, 1996. v.1 e 2.
ESPINOSA. *Ética - (Tradução de Tomaz Tadeu)*. Ed. Autêntica, Belo Horizonte, 2009.
GUATTARI, F. *Caosmose, um novo paradigma estético*. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1992.
MATURANA, H e VARELA, F. *Autopoiesi e cognizione: la realizzazione del vivente*. Ed. Venezia: Marsilio Editori, 1992.

Em correspondências

Marcelo Braga, Aline Ferraz,
Carmem Soares, Fabio Resende,
Marcelo Correia, Olga Fernández,
Ricardo Gimenes, Soraya Aguilera

Coordenador de Equipe e
Artistas Orientadores

A experiência deste processo intitulado Correspondências apresenta, ao mesmo tempo, os limites reais ligados às propostas práticas de trocas entre os grupos e turmas do Vocacional Teatro e possibilidades de superação a partir de novas experiências.

O impulso proporcionado pela equipe de Artistas Orientadores não deve e não poderá ser encarado apenas como um procedimento do Vocacional Teatro, mas sim é necessário que esta troca se expanda para além dos limites deste programa, ou seja, a superação deste limite estará totalmente ligada à forma de produção escolhida pelos envolvidos nos grupos e turmas que mantiverem suas pesquisas de forma continuada e autônoma para além das atividades propostas pelo Programa Vocacional. Corresponder - do latim correspondere, cujo significado está aliado à ideia de co-relação, retribuição - surgiu na equipe sul 4¹, a princípio, como um desdobramento dos processos de apreciação dos trabalhos entre subgrupos, no ano 2010, durante uma das ações do programa intitulada Ação Processos.

Naquele momento dedicado à apreciação dos trabalhos surgiram diversas perguntas feitas por vocacionados de um coletivo a outro, e estas perguntas ficariam suspensas devido ao limite dado pelo tempo. Os artistas orientadores, percebendo que ali se externava um legítimo interesse pelo processo criativo do outro em associação com o processo próprio de cada coletivo, os "guiaram discretamente" (como diria Rancière), através de novas perguntas sobre sustentar este interesse, o que gerou uma necessidade de buscarem juntos uma alternativa para que a discussão tivesse continuidade. Isto implicava, já intencionalmente, em uma aposta produtiva a longo prazo, com vias à sustentabilidade do Vocacional Teatro para além da presença dos artistas orientadores, i.e., uma aposta no caráter emancipatório desse diálogo potencialmente desdobrável (falou-se de visitas entre os vocacionados para acompanharem os processos uns dos outros, mas como esses desdobramentos se dariam de fato só se descobriria coletivamente ao longo da própria experiência). O que ficou definido entre todos os envolvidos é que estas pergun-

tas não seriam deixadas ao vento, mas seriam registradas na forma desejada pelos vocacionados, à guisa de um protocolo² entre os coletivos.

E assim se fez: os artistas orientadores foram os mensageiros das perguntas-protocolos entre os coletivos. Num primeiro momento, porém, antes de os enviarem de um a outro, os artistas orientadores decidiram que surpreenderiam os vocacionados fazendo com que as perguntas, antes de serem endereçadas a um outro coletivo, primeiro se voltassem sobre eles mesmos, sobre seu próprio processo criativo. Essa apreciação crítica das perguntas formuladas, além de servir de útil espelho da etapa de seu processo, pode ser um elemento artístico-pedagógico para se questionarem sobre as próprias perguntas e sobre o que estava em jogo nessa formulação. Neste jogo crítico, algumas perguntas foram re-formuladas. O que pretendíamos era que, ao atingir um estado de apreciação/contemplação/reflexão, o vocacionado fosse estimulado a responder ao que Rancière coloca como a tríplice questão: “o que vê? O que pensas disso? O que fazes com isso?”.

UM DIÁLOGO POR MEIO DOS PROTOCOLOS

A proposta em questão, que foi formulada neste ano a partir das primeiras correspondências que ocorreram ainda em 2010, está baseada na troca de protocolos entre os coletivos de criação teatral (turmas e grupos) e pode ser resumida a partir dos seguintes procedimentos:

- O primeiro protocolo é preparado por um coletivo, com o intuito de apresentar a pesquisa que está sendo desenvolvida. Este material é enviado ao coletivo em correspondência que procederá de forma semelhante, dando início a um diálogo por meio de protocolos.

- Em uma atividade denominada de AÇÃO PROCESSOS, os coletivos em correspondência se encontram, agora presencialmente, para apresentarem uma resposta cênica ao diálogo de protocolos já iniciado. Nesse mesmo dia, os coletivos reelaboram seu material a partir desta resposta cênica e apresentam uma síntese.

- As correspondências continuam até a realização da MOSTRA FINAL, quando os coletivos envolvidos devem conduzir a apreciação um do outro, levando em consideração não somente o produto final apresentado, mas o percurso descrito pelas correspondências ao longo do período de atuação do Projeto Vocacional.

Cabe registrar que, enquanto na Ação Processos os coletivos correspondentes compartilham questões, dúvidas e reflexões, vivenciando um novo olhar, na Mostra Final, onde são compartilhados os resultados, os coletivos, imbuídos de todo processo criativo trocado durante as correspondências, ficam responsáveis pela condução do diálogo durante a apreciação.

Na correspondência de protocolos, o registro ganha alguns significados importantes, deixando de ser material de memória exclusivo do coletivo e se tornando objeto de reflexão e compartilhamento de processos. O protocolo explora as diversas formas de expressão, individual ou coletiva acerca das experiências vividas e o compartilhamento deste, agora em via de mão dupla, se torna um terreno fértil para conhecer, se re-conhecer e transformar.

O material correspondido tem sido objeto disparador de novas práticas, tendo como objetivo a aproximação dos Artistas Orientadores e Vocacionados junto a alguns princípios do Programa Vocacional. A partir das diferentes formas de manipulação, apreciação e reflexão em torno do material recebido, novas práticas surgem possibilitando e ampliando a discussão sobre os caminhos adotados durante o processo – objetos de pesquisa, forma e conteúdo, modos e meios de produção, a importância do processo – instigando os envolvidos em um mergulho reflexivo, a partir do outro, sobre seu próprio processo.

O quê e como se apresentar para o outro

A produção dos protocolos, direcionada para a ideia de corresponder com o outro, foi o primeiro passo e a primeira ação de olhar, perceber e se aproximar de outra turma/grupo, que também pesquisa a linguagem cênica. Possibilitou ainda a abertura de espaços para se falar, pensar, dimensionar ou redimensionar o olhar sobre a experiência estética acerca das questões pedagógicas e artísticas investigadas do Programa Vocacional. Nesse sentido, foi possível transitar, identificar e lançar questões sobre algumas palavras, conceitos e procedimentos que são relevantes, tais como o processo e a história: O quê e como se apresentar para o outro coletivo? O que levamos do nosso processo que é nosso?

À primeira vista, pode parecer redundante lançar para um coletivo teatral a questão: “O quê e como se apresentar para o outro?”, já que a linguagem cênica transita em todo o processo de criação com a perspectiva desse encontro de alguém que mostra algo para outro ver. Mas a redundância é diluída quando se considera alguns elementos que acontecem nesse encontro com o outro coletivo e vão além do que acontece diante do espectador. O outro coletivo, que também tem como perspectiva esse encontro e suas questões relacionadas à pesquisa da linguagem, é ao mesmo tempo um espectador.

A maneira de se apresentar e o que levar para o outro foi pretexto para lançar o olhar para si, para o seu processo e para o processo do outro. A diversidade e a potencialidade de cada universo artístico-pedagógico pode ganhar força de reverberações mútuas, durante esse encontro. Quando se pensa a ideia de processo, não se fala somente em material cênico organizado num tempo-espço. Pensar a cena como processo, independente do momento, amplia e abarca todas as fases e modos

de produção numa pesquisa e não segmenta ou possibilita hierarquizar o momento de cada coletivo, ao contrário, lança o olhar para a poética artístico-pedagógica de cada grupo: do conteúdo e da forma, como esse conteúdo é desenvolvido, dos procedimentos e estéticas pesquisadas, das referências e materiais abordados e como são abordados.

No imaginário cultural e pensando numa perspectiva histórica, a carta ou correspondência retoma a ideia de troca de experiências, de informações e notícias de pessoas ou temas importantes. Essa ideia se contrapõe à experiência atual: o advento da internet, da cultura da rede virtual e a noção de tempo que a ordem desta época impõe ao homem. Todo este contexto histórico contribui para o esvaziamento da noção de experiência, como já apontou Walter Benjamin.

Em tempos em que o certo é a reprodução formal dos produtos da indústria cultural, que a arte é vista como mercadoria, que a proposta de indivíduo figura como protagonista em detrimento da proposta de coletivo, que o encontro é refém do medo, que um mais um são dois solitários, o que se propõe é o errado. O errado neste caso é expor o processo ao outro e debatê-lo de diferentes formas, é desnaturalizar a fragmentação do ser em sociedade, é arriscar-se na aventura do pensamento e elaborações profundas, é colocar-se em movimento, é desenfrear a criatividade e pensar outro mundo, uma nova realidade, é alimentar a história, o processo, com esperanças transformadoras.

As correspondências, mantidas entre os grupos e turmas do Programa Vocacional Teatro, têm cumprido o papel de por ao avesso as estruturas formais, ditas como certas, do fazer teatral e têm alimentado o processo criativo, posto em dúvidas as certezas antes construídas e criado encurtamentos das distâncias sobre os fazeres de cada grupo e turma.

Ao propor às turmas e grupos de vocacionados um trabalho em correspondência, visávamos não apenas um aprofundamento das instâncias vinculadas à apropriação da linguagem teatral, mas pretendíamos uma verticalização das pesquisas em torno dos exercícios necessários às práticas emancipatórias de fruição, a partir de um posicionamento propositivo, vinculado tanto à construção discursiva quanto à elaboração de sentidos daquilo que é apresentado. O desafio consistiu em construir um ambiente onde a aprendizagem se fundamentasse na percepção de outras possibilidades de expressão, organização e de circulação das subjetividades artísticas em jogo. Nesses diálogos entre diferentes a partir das próprias provocações externas ao grupo de trabalho, além do esforço para se fazer inteligível, surgem as ferramentas para o mapeamento e o

refinamento da identidade dos coletivos e dos seus trabalhos.

Assim, da necessidade em comunicar algo a um outro e da experiência em dizer junto com um outro, num esforço para tornar o diálogo permeável, surge o aprimoramento sobre “o quê” e o “como” se falar, que em última instância irão influenciar “o que se é”. Por outro lado, vendo o outro, cada coletivo pode se ver e se rever num processo de alteridade. Cabe registrar que, justamente, na via de mão dupla entre criação e interpretação se localiza o caráter científico dessa proposta, onde o participante/observador se encontra (em diferentes fases do processo) diante das incertezas pertinentes à busca de enunciados múltiplos e divergentes, de instigantes provocações, sejam relativas à forma, sejam ao conteúdo, e de possíveis descobertas artísticas e sociais, numa intersecção entre parcerias que preveem processos de aprendizagem mútuas e inusitadas, a partir de escutas singulares e visões de mundo ampliadas.

Por fim, como artistas pesquisadores, nos indagamos: O que nos acontece no teatro para que tenhamos a necessidade de criar e cultivar correspondências? As correspondências poderão assumir como finalidade a construção de um teatro que julgue necessário outra correspondência— apresentado por Walter Benjamin em *O autor como produtor* — qualidade estética e pertinência política? Exclamar ou questionar é outro impulso para outras correspondências dentro de nossa realidade.

1 Dentro do Programa Vocacional, a cidade de São Paulo é dividida em regiões de ação. A referida sul 4 atende os seguintes bairros: Grajaú, Parelheiros, Cidade Dutra e Vila Rubi.

2 Instrumento de registro do processo de criação artística adotado, como prática artístico-pedagógica, pelos participantes do Projeto Vocacional.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ed. Brasiliense, 1996.

_____. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ed. Brasiliense, 1996.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Palestra proferida no 13. COLE-Congresso de Leitura do Brasil, realizado na Unicamp, Campinas/SP, de 17 a 20 de julho de 2001.

DESGRANGES, Flávio. *O efeito estético: finalidade sem fim*. Revista Urdimento N. 17 – 2011.

PUPO, Maria Lúcia. *Mediação artística, uma tessitura em processo*. Revista Urdimento N. 17 – 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.



FOTOS: LIGIA OKI
VOCACIONAL DANÇA / CEU ALVARENGA



FOTO: JUNIOR GONÇALVES
VOCACIONAL DANÇA / CEU ALVARENGA

Vivência de processos de produção de audiovisual como geradores do instrumental teórico e deflagradores da apreensão crítica da linguagem

Rodrigo Campos de Oliveira
Artista Orientador

Iniciei os encontros do Vocacional artes visuais levando uma filmadora e pedindo que eles gravassem por alguns minutos; por fim, o grupo assistia e fazia comentários. Ainda não havia a pretensão de fazer um vídeo, o objetivo era analisar as imagens feitas por eles e introduzir alguns conceitos e mobilizar elementos da linguagem visual. Com o empenho e entusiasmo de alguns vocacionados, as práticas com a câmera ficaram mais frequentes.

Os primeiros encontros objetivaram uma sensibilização do olhar para aspectos da imagem em movimento e imagem estática. Buscamos uma compreensão de alguns elementos formativos da imagem, ampliando o repertório conceitual do olhar. Entre curtas-metragens e trechos de longas, assistimos "2001- Uma Odisséia no Espaço", de Stanley Kubrick, "Eu, um Negro" de Jean Rouch, "As aventuras de Azur e Asmar" e "Príncipes e Princesas" de Michel Ocelot, "Luna Papa", de Bakhtyar Khudojnazarov, entre outros.

Em contato com o grupo de teatro Pandora, orientado na época pela artista Teth Maiello, tive acesso a textos de alguns integrantes do grupo, a fim de serem adaptados para o vídeo. O texto "Os Bestsellers", escrito pelo vocacionado Lucas Vitorino, com fins de encenação teatral, me chamou atenção pela possibilidade real de execução com poucos recursos de produção. Perto do CEU Perus havia uma locação bastante adequada para a ambientação da história, de modo que em menos de um mês produzimos o necessário para iniciar as gravações.

Usamos a câmera do grupo Pandora, uma handcam, e decidimos incorporar no curta a simplicidade de recursos de que dispúnhamos. Com elenco enxuto e uma proposta de direção e encenação direta e despojada de artifícios, gravamos durante dois meses em finais de semana e editamos no próprio CEU Perus em meu computador portátil.

Conforme gravávamos, passávamos o material para o laptop e editávamos, e isso nos

permitiu repensar este material no decorrer do processo. Algumas cenas foram refeitas, e a estrutura do curta ainda estava aberta. Algumas dificuldades foram transpostas pelo senso de improviso da equipe e pela dedicação ao projeto, incluindo a disponibilização de recursos próprios.

Uma das cenas foi improvisada sobre uma situação real de encontro com um morador de rua que tirava um cochilo na locação principal. O texto original foi reduzido e adaptado às gravações pelos vocacionados, e um novo final surgiu no decorrer das gravações.

A dinâmica de gravação e edição simultânea foi fundamental, pois permitiu uma constante reflexão e redirecionamento dos rumos do trabalho. Os vocacionados Filipe Dias, Lucas Vitorino e Lara Marinelli acompanharam e participaram de todas as etapas da realização do curta. Ao ser concluído, "Os Bestsellers" foi exibido no CEU Perus e foi apresentado por duas vezes no Vocacional Apresenta, gerando valorosos debates.

O processo em andamento atualmente, o projeto "O Milagre Secreto", partiu de um roteiro elaborado por mim, e está sendo produzido com a ajuda dos vocacionados, os que já haviam feito "Os Bestsellers" e outros novos, inclusive integrantes de outros grupos de teatro que atuam no CEU Perus. É um projeto mais complexo, com mais atores, mais locações e cenários etc. Pretendemos utilizar o teatro do CEU e outras locações nas imediações, como a desativada fábrica de cimento Portland de Perus, entre outras.

Com uma proposta de ação interlinguagens, fizemos algumas visitas à fábrica de cimento juntamente com os vocacionados de dança orientados por Barbara Freitas, e foram realizadas intervenções de dança em espaços da fábrica, e parte da pesquisa de locações para o curta. Fizemos dois vídeos, um relato audiovisual da segunda visita à fábrica e um videoarte, "Queixa das memórias", disponíveis para visualização no Youtube.

A vivência desses processos de produção audiovisual tem favorecido o transitar entre espaços do entorno do CEU Perus, incluindo-os em narrativas que dialogam com estes espaços, ultrapassando os limites do equipamento e interagindo com a comunidade local. Uma abordagem norteada pela prática reflexiva de realização audiovisual tem gerado um interesse e uma entrega dos participantes ao projeto, que nele reconhecem a incorporação de suas contribuições e os resultados de seus esforços.

Envolvidos nas diversas etapas de realização de um curta-metragem, os vocacionados vivenciam o processo intensamente, de dentro, mas sem perder, no entanto, a reflexão crítica sobre a própria prática, instrumentalizando o olhar sobre o trabalho produzido e sobre a linguagem audiovisual em geral.

Este processo se pretende emancipatório na medida em que favorece a utilização dos recursos possíveis e a consequente adaptação à realidade dos meios de produção como instrumentos de realização e não como insuficiências; em que promove a expansão das fronteiras de atuação para além do espaço oficial predeterminado; em que procura desenvolver idéias e propostas oriundas dos vocacionados que dialoguem com o meio social e a história do lugar e, finalmente, na medida em que possibilita a experiência criadora e a apreensão crítica na linguagem das artes visuais e sonoras.

Indústria cultural e emancipação

Marcos Barnabé da Silva
Artista Orientador

Este artigo tem por objetivo refletir sobre a indústria cultural, abarcando desde a formulação inicial do termo feita por Adorno e Horkheimer, tendo neste instante um apontamento crítico, até o aspecto regulatório e comercial que o termo carrega hoje e, noutra frente, levantaremos a questão da emancipação dentro deste universo.

Quando Adorno e Horkheimer criam o termo indústria cultural, na década de 1940, eles apontam de forma bastante crítica os malefícios que esse fenômeno causava na sociedade da época. No tocante à cultura, a industrialização também engendraria o fenômeno da produção em série, daí a relação com o termo indústria, “linha de produção” gerando os mesmos objetos; um problema para a arte, uma vez que dessa forma ela, a arte, diria sempre a mesma coisa, ou seja, teríamos sempre mais do mesmo, tolhendo assim a sua condição de propor, apontar, questionar ou até mesmo ousar.

A novidade do estágio da cultura de massa em face do liberalismo tardio está na exclusão do novo. A máquina gira em torno do seu próprio eixo. Chegando ao ponto de determinar o consumo, afasta como risco inútil aquilo que ainda não foi experimentado (ADORNO, p. 16, 2002).

Vemos na citação de Adorno a aversão da indústria àquilo que ainda não foi experimentado, o que de fato evidencia apenas um pensamento básico do sistema capitalista, que é o do lucro sobre o capital, em outras palavras, investir naquilo que já deu certo. Podemos apontar que na verdade a industrialização da cultura é o processo pelo qual a cultura é investida de aspectos econômicos, e sendo assim ela segue os princípios do capitalismo liberal e seus reflexos na sociedade, dentre os quais estão a reificação, ou coisificação, e a alienação. A coisificação é a transformação de tudo em produto, em coisa, até mesmo o homem, pois nessa sociedade o ter, o possuir é o grande indicador de status. Já a alienação remete a um homem indiferente, à margem das questões políticas e sociais que o cercam, um ser não-pensante do ponto de

vista de problematizar seu papel na sociedade como indivíduo e como parte dela.

Num segundo instante, década de 1980, temos na Inglaterra, em um governo de esquerda, uma visão sobre indústria cultural e sua relação com a sociedade diferente da posição inicial de Adorno, tida como radical pelo fato do mesmo ser Marxista. Garnham em seu texto “Concepts of culture” (1987) aponta para um entendimento das “indústrias culturais” (fonográficas, editorial, entre outras) voltado para a regulação desse mercado. Como pano de fundo dessa abordagem estava a constatação de que as políticas públicas focavam-se numa arte da elite, desprezando, assim, a arte que vinha das classes mais pobres, fato que essa nova política procurava alterar.

Em nossos dias já encontramos o termo indústrias criativas, que abarcam seguimentos como software e propaganda, porém, a questão que gostaria de ressaltar é que essas mudanças têm sempre como combustível o aspecto econômico, sobretudo na viabilidade de sustentabilidade e de lucro financeiro dessas áreas. Na crítica de Adorno sobre a indústria cultural, ele aponta para o horizonte restrito de produtos simbólicos que era ofertado ao consumidor dessa indústria, é o já referido mais do mesmo. Em nossos dias podemos apontar, por exemplo, as telenovelas, onde, de fato, todos já sabem como será o final, ou seja, o mocinho e a mocinha ficam juntos após terem passado todo o decorrer da trama separados ou em dificuldades, assim como também sabemos que o personagem mau da história passará a trama toda, digamos, “por cima”, mas no último capítulo fatalmente sofrerá o castigo que todos esperam. Veja que o roteiro é basicamente este para todas as telenovelas, não nos parece curioso que o indivíduo se proponha a acompanhá-la por um longo período se na verdade temos indícios claros do seu desfecho?

Quanto à produção musical, a serialização da mesma também dá o tom; por exemplo, podemos elencar um sem número de canções que obedecem a seguinte estrutura harmônica: I V VI IV (lê-se primeiro grau, quinto grau, sexto grau e quarto grau).

Usando uma linguagem menos técnica, isso significa que a distância de um acorde para outro, assim como o modo do acorde, maior ou menor, é sempre igual; temos assim um padrão que é recorrente, ainda que a música seja iniciada por uma nota diferente. É o que podemos chamar numa visão adorniana de uma “falsa escolha”, pois na verdade como as relações são mantidas, de fato não estamos ouvindo nada novo, nada que já não tenhamos ouvido anteriormente. Seguindo o esquema harmônico mostrado anteriormente encontramos os acordes que compõem diversas músicas veiculadas na mídia; quando o mesmo não está presente na totalidade da canção, o está em uma das suas partes. O curioso é que na década de 1940 Adorno já apontava para o fato, citando, entre outros, o exemplo dos standards de jazz que

continham a mesma quantidade de compassos, 32 (ADORNO, 1986).

Em minhas orientações no programa vocacional no CEU Alto Alegre no ano de 2011, tenho constatado que a ausência de exposição a manifestações artísticas diferentes das veiculadas na mídia constitui uma barreira para a instauração de processos criativos emancipatórios, e que talvez nosso grande desafio, como artistas orientadores do programa, seja instaurar um ambiente onde a pluralidade, não somente nas manifestações artísticas, mas também das etnias e de gênero, seja uma prática comum e que propicie aos participantes a oportunidade de vivenciar novas experiências e usufruir de outros olhares e perspectivas diferentes das nossas. Gostaria de relatar um acontecimento que vem ao encontro desse tema; no dia 30 de agosto de 2011, fui, juntamente com alguns vocacionados¹, ao CEU Sapopemba para assistir à apresentação do cantor e compositor Bruno Brasil. Evento realizado pelo Vocacional Apresenta², fato digno de nota foi que, depois da apresentação, como é de costume há um tempo reservado para um bate-papo entre os artistas e público presente; pois bem, um dos vocacionados do CEU Alto Alegre foi o primeiro a se manifestar, sua pergunta foi qual o estilo da música do artista que havia acabado de se apresentar. Repare que o vocacionado ouviu a apresentação toda, mas como o cantor misturava diversos estilos, sobretudo de gêneros característicos do Brasil como baião, samba-rock e samba de breque entre outros, o vocacionado simplesmente não conhecia aqueles estilos, e, portanto, não conseguia distinguir e nem tampouco classificar a música que ele acabara de ouvir. Isso evidencia o pequeno repertório de estilos musicais ao qual ele tem acesso, assim como os outros vocacionados que estavam com ele, uma vez que eles ao que parece padeceram do mesmo problema.

Sobre emancipação, vale lembrar que estamos nos referindo àquela em que o indivíduo não fica refém de uma história e destino pré-determinados para ele, mas sim torna-se um agente atuante na construção de sua história. A libertação, por isto, é um parto [...]. O homem que nasce deste parto é um homem novo que só é viável na e pela superação da contradição opressores-oprimidos, que é a libertação de todos (FREIRE, 1991, p.35). Em nosso caso, a libertação seria em relação à indústria cultural, seria conseguir olhar de fora, ter uma visão mais ampla com uma postura daquele que pode escolher, e por vezes até utilizar-se da mesma.

O discurso político-social não pode ser descolado dessa busca pela emancipação, mesmo em nosso caso, onde a criação artística é o foco. O cidadão precisa ser consciente, sobretudo da opressão de que é vítima. Outro princípio que o vocacional aborda, o nomadismo no espaço público, passa pela compreensão do cidadão de que a cidade, os equipamentos públicos são dele também, mesmo que em muitos casos ele seja

empurrado para as periferias mais distantes do centro da cidade e isso acarrete numa dificuldade de acesso aos mesmos. Esse fato, a distância geográfica, por si só já parece ser um segregador social.

O discurso contra a utopia socialista – o discurso liberal ou neoliberal – necessariamente e obviamente enaltece o avanço do capitalismo. Eu me recuso a pensar que se acabou o sonho socialista porque constato que as condições materiais e sociais que exigiram esse sonho estão aí. Estão aí a miséria, a injustiça e a opressão. E isso o capitalismo não resolve a não ser para uma minoria. Eu acho que nunca, nunca na nossa História, o sonho socialista foi tão visível, tão palpável e tão necessário quanto hoje, embora, talvez, de muito mais difícil concretização. (FREIRE, 2001, p. 209).

Na prática pedagógica do programa vocacional, que busca instaurar processos criativos emancipatórios, a compreensão das questões ligadas à indústria cultural e a consequente redução de conteúdo ao qual somos expostos é de grande relevância, pois, para que possamos de fato exercer nossas escolhas e julgamentos precisamos ser munidos de uma boa quantidade de informações. Dessa

forma, a apreciação e a experimentação de estéticas que não encontram-se inseridas nos planos imediatistas da indústria cultural são de fundamental importância para a emancipação dos vocacionados. Devemos entender aqui que esse texto não é um panfleto que busca acabar com a indústria cultural, de maneira alguma essa pretensão se faz presente, o que proponho é o desenvolver de um olhar crítico sobre essa indústria por parte dos vocacionados, para que assim eles possam superá-la. O contato com manifestações artísticas das mais variadas é enriquecedor e de fato proporciona aos vocacionados uma ampliação de horizontes, e não apenas no ramo das artes, mas também a introdução de ideias e pensamentos de filósofos, pensadores, educadores, enfim, aqueles que se propõem a refletir sobre a condição humana, ainda mais numa época em que as linguagens se interpenetram. O processo criativo emancipatório carrega em si a necessidade de uma mudança profunda no indivíduo; é exatamente esse o nosso grande desafio, uma vez que a indústria cultural não propicia aos seus consumidores essa possibilidade de maneira ampla, mesmo que alguns apontem para a pseudoliberalidade de informação que temos hoje, o que podemos constatar no contato diário, sobretudo com as produções das classes baixas, é que a qualidade

da informação recebida e consumida é muito baixa em todas as áreas, portanto o vocacional acaba por militar na direção da ampliação dos horizontes intelectuais dos vocacionados.

1 Nome dado aos frequentadores do programa vocacional.

2 Projeto integrado ao vocacional que busca fomentar a circulação dos artistas vocacionados.

Bibliografia

- ADORNO, T; Horkheimer, M. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- ADORNO, T. *Sobre a música popular*. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. p. 115 – 146.
- ADORNO, T. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: *Textos escolhidos (os pensadores)*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 65-108.
- ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 19 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- FREIRE, Paulo. *Direitos humanos e educação libertadora*. In: FREIRE, Ana Maria Araújo (Org.) *Pedagogia dos sonhos possíveis/ Paulo Freire*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- GARNHAM, N. *Concepts of culture, public policy and the cultural industries*. *Cultural Studies*. v. 1, n. 1, 1987. p. 23-27.



FOTO: BERENICE FARIA
BIBLIOTECA NUTO SANTANA

Dimensão política de nossa prática artística

Filipe Brancalião
Coordenador de Equipe

“É certo que mulheres e homens podem mudar o mundo para melhor. (...) O que não é porém possível é sequer pensar em transformar o mundo sem sonho, sem utopia ou sem projeto. (...) Os sonhos são projetos pelos quais se luta. Sua realização não se verifica facilmente, sem obstáculos. Implica, pelo contrário, avanços, recuos, marchas às vezes demoradas. Implica luta. Na verdade, a transformação do mundo a que o sonho aspira é um ato político (...).¹

Ao entrarmos em uma sala de trabalho do Programa Vocacional em qualquer equipamento público da prefeitura de São Paulo nos deparamos com um grupo de pessoas reunidas em torno da investigação, descoberta e feitura de arte. São inúmeros adolescentes, jovens, adultos e idosos interessados em Teatro, Dança, Música e Artes Visuais que se aventuram pelos terrenos desconhecidos de

um encontro de natureza artística.

Manhãs de domingo, terças ou quartas à noite, tardes de sábados, em dias úteis ou feriados, muitas dessas pessoas estão “dando voz” a seus sonhos, discutindo e rediscutindo suas vidas tendo como centro desse debate a experiência artística.

Diante desse quadro as perguntas: Seriam esses sonhos as aspirações por um mundo melhor? Como a experiência artística que conduzimos se relaciona com essas diversas vozes e esses diferentes sonhos? Seria demais tomar o Vocacional como um desses projetos de transformação dos quais nos fala Paulo Freire? Estamos assim promovendo um ato político? De que política estamos falando?

Ao longo de seus 10 anos e mesmo tendo atravessado três diferentes gestões à frente da administração pública, o Vocacional sempre manteve autonomia na elaboração de suas premissas e práxis artístico-pedagógicas.² Graças a essa autonomia o Programa tanto pôde desenvolver um exercício constante de elaboração e reelaboração de seu território conceitual e repertório de práticas; como também pôde fortalecer um de seus traços mais marcantes: o princípio de Ação Cultural.

É por meio deste princípio que podemos arriscar algumas reflexões acerca das questões apontadas acima e, para tanto, recorreremos à definição oferecida por Suzana Schmidt, em recente artigo publicado na Revista Urdimento, que apresenta a ação cultural “como qualquer ação, no campo da cultura, capaz de interromper e desviar o fluxo cotidiano dos hábitos e valores dos agenciamentos e da indústria cultural, permitindo que linhas de fuga criem novos territórios, novas possibilidades de viver, de sentir e de habitar melhor o mundo”³.

Nessa perspectiva, nos interessa compreender o próprio Programa Vocacional como um projeto de Ação Cultural que já carrega consigo a utopia de, por meio da experiência artística, fomentar novas possibilidades de ser e estar no mundo. Se desenha assim o seu caráter extremamente político, se entendermos política a partir das relações estabelecidas entre o indivíduo e a polis (o espaço público, a comunidade em que con-vive) e das consequentes interferências e transformações em um e em outro a partir dessas relações. Interessa ao Programa Vocacional “compreender-se e colocar-se como instaurador de processos criativos (em arte) que abracem as contradições e conflitos do debate público”⁴.

As perguntas então se concentram, uma vez que, assumindo esse compromisso ético diante da cidade e pretendendo “instaurar novas formas de convivência coletivas, territórios

de aprendizado e de transformação mútuas”⁵ nos instiga a saber de que modo e em que medida isto acontece na prática cotidiana do Programa ou, qual é, de fato, a dimensão política de nossa prática artístico-pedagógica.

Na tentativa de discutir essa questão, recorro a algumas experiências partilhadas com vocacionados e artistas orientadores ao longo dos 8 anos em que participo do Programa.

Um grupo

Em 2005 e 2006 fui artista orientador da recém criada Cia. Humbalada de Teatro, um grupo de jovens sedentos por investigar a linguagem teatral a partir de uma perspectiva cômica.

Naquele momento, o Programa Vocacional acabava de “sobreviver” à mudança de gestão e todos, artistas orientadores, coordenadores e vocacionados estavam extremamente engajados em afirmar sua importância e manter sua ação artística na cidade. Em decorrência disso, a orientação pedagógica do Programa escolheu privilegiar a articulação coletiva, o fomento à experiência de grupo e a ocupação artística dos espaços públicos por parte desses coletivos.

Desse modo, a prática conduzida por mim junto a Cia. Humbalada estava completamente engajada em discutir a identidade artística daquele coletivo e sua relação com o espaço em que viviam. Minha perspectiva era, por um lado, a de apontar possibilidades de construção cênica com base em uma pesquisa artística guiada pelos desejos coletivos daqueles jovens e, por outro, fomentar a relação deles com o lugar onde viviam como uma aposta de que este olhar poderia gerar um desejo de interferência e transformação nos espaços públicos da região.

Ao orientar o processo artístico-pedagógico por estes princípios, uma série de procedimentos foram gerados a partir do contexto em que estávamos inseridos e, de um projeto que, naquele momento, se afirmava como uma iniciativa de ação cultural que buscava “usar o modo operativo em arte – livre, libertário, questionador, que carrega em si o espírito da utopia – para revitalizar laços comunitários corroídos”.⁶

Desse encontro, os sonhos de transformação que começaram a se apontar ganharam uma dimensão de fato comunitária, que vem sendo radicalizada ao longo desses 6 anos de existência da Cia⁷. Entre seus atuais projetos está a ocupação de praças da região sul da cidade, a realização de atividades com a “vizinhança” de sua sede, entre outros. Mas o mais importante, porém, é percebermos que este alcance “social” das práticas da companhia em nenhum momento partiu ou

parte de uma perspectiva “socializante”. Muito pelo contrário, à frente das ações está sempre o interesse pelo ato artístico. As consequentes contrapartidas sociais decorrentes dessas ações não são senão o próprio desdobramento das pesquisas artísticas do grupo. As inquietações que movem o uso dos “modos operativos em arte” é que promovem o encontro entre os criadores e a comunidade em que vivem. A mobilização cultural resultante desse encontro tem como centro a experiência artística.

Uma turma

Ao longo de 2010 atuei como coordenador artístico-pedagógico de equipe também na região sul da cidade e pude acompanhar diversos processos de diferentes artistas orientadores. Dentre estes processos está o de uma turma do Teatro João Caetano, orientada por Cássio Santiago.

É importante destacar que, em 2010, o contexto de ação do Programa era bastante diferente do momento descrito acima. Novas linguagens artísticas compunham a equipe, bem como seus pontos de atuação também se ampliaram. Essa grande ampliação, iniciada já em 2008, gerou a necessidade do estabelecimento de premissas comuns a todos os integrantes do Programa de forma mais sistematizada. O material norteador é fruto dessas necessidades.

Dentre as reflexões propostas por este material desde 2010 e radicalizadas em 2011, vimos ganhar espaço a noção de subjetividade, compreendida aqui como “o conjunto de condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial, capazes de estabelecer relações de alteridade”⁸.

Em diálogo com estes conceitos, com suas inquietações artístico-pedagógicas e com o presente contexto da cidade de São Paulo, Cássio iniciou seu processo partindo do encontro entre as individualidades ali presentes. Sua condução privilegiava um olhar dos indivíduos para suas próprias histórias e, sobretudo, para uma percepção mais profunda de suas emoções e ações diante da vida.

O processo foi se desenhando de modo a privilegiar as relações de afetação nas diferentes dinâmicas do cotidiano, seja de um indivíduo pelo outro, de espaços e objetos para os indivíduos. As cenas foram ganhando materialidade à medida que eram justapostas umas às outras e os sentidos por elas gerados eram resultantes dessas “instâncias individuais que emergiam como território existencial”.

Entretanto, essa condução, mesmo abrindo espaços para as subjetividades e as relações de afeto, em nenhum momento se caracterizava como um mergulho psicológico ou incitação ao psicodrama. Os sonhos de transformação que se desenharam apontam o uso do “modo operativo em arte – livre, libertário, questionador, que carrega em si o espírito da utopia – para revitalizar (...) interiores individuais dilacerados por um



cotidiano fragmentante”⁹.

As opções de Cássio promoveram uma série de novas possibilidades de ser e estar no mundo não tão mensuráveis, pois muito de sua potência residia em pequenas mudanças nas relações dos indivíduos entre si e seu cotidiano. “Ao invés de dirigir a atenção para o exterior (as atitudes dos ‘outros’) ou exclusivamente para o interior (os estados de alma excessivos, as paixões), esse trabalho se interessa pelo intervalo, pelos estratos anódinos deixados pelos vivos atrás de si. (...) Sua teatralização nos leva a perguntar como torná-los perceptíveis para que sejam incluídos igualmente em nossas imagens do mundo. Para esta tarefa, sentimos a necessidade de inventar nossos instrumentos, de afiar nossos olhares, de nos sensibilizarmos para o inobservável”¹⁰.

Trata-se, talvez, de uma dimensão micropolítica, em que as relações entre indivíduo e polis se instauram a partir de novas atitudes diante do cotidiano e dos “apelos” da indústria cultural.

Macro e micropolítica

Ao olharmos esses breves relatos não encontramos respostas às questões lançadas acima, mas entramos em contato com duas trajetórias que, de algum modo, ao colocarem o ato artístico e a experiência criativa como centro de seus processos, desencadeiam mudanças de perspectiva na relação daqueles participantes e suas vidas. Os projetos artístico-pedagógicos aqui citados partem da investigação dos sonhos de transformação de seus integrantes, em instâncias mais coletivas ou individuais, articulando esses desejos em cena.

Entretanto, estamos diante de duas experiências em que essa articulação se dá em diferentes dimensões. Por um lado, o trabalho da Cia. Humalada revela uma faceta “macropolítica”, em que o encontro com as questões e contradições da comunidade e do espaço em que convivem é colocado em primeiro plano, trazendo para o debate público instigantes provocações e criando em cena “novos territórios, novas possibilidades de

viver, de sentir e de habitar melhor o mundo”.

Por outro lado, as relações fomentadas pelas práticas de Cássio com sua turma revelam o trânsito por um universo da “micropolítica” ao privilegiarem a articulação e recriação de qualidades e atitudes individuais, oferecendo “à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar”¹¹, rompendo automatismos e criando outros modos de ser e estar no mundo.

Ambas as experiências caminham no sentido de uma radicalização do processo de criação em arte, tendo em vista o contexto nos quais esses processos estão inseridos e o material poético que dali emerge apresenta-se como uma aspiração de “transformação do mundo” e, nesse sentido, torna-se “um ato político”. A dimensão política de cada uma dessas experiências se dá então em função do interesse dos artistas envolvidos, mas sua contundência está diretamente ligada à compreensão da realidade em que cada um desses processos esteve inserido e a um desejo latente de construir situações cênicas que disseminassem dissonâncias diversas: de ordem econômica, emocional, ideológica, psicológica, identitária, social, política enfim. Mas longe de uma perspectiva de militância, tratou-se sempre da instauração de processos criativos que envolviam “práticas constantes de reflexão, ação e apreciação sobre o fazer artístico, em infinito processo de investigação e descoberta”¹², privilegiando a experiência artística como espaço dos questionamentos, inquietações, aspirações, sonhos desses “vocacionados”.

Mas para além de apenas afirmar o interesse pelo adensamento das investigações artísticas propostas, essas duas experiências também nos convocam a uma tomada de consciência ativa de que nossas práticas têm implicações políticas à medida em que se vinculam a determinados contextos, repensam estilos de vida e ativam uma potência relacional que nos torna a todos (artistas orientadores, coordenadores e vocacionados)

“complicadores culturais”¹³ que não se furtam a re-conhecer o espaço da cena como um espaço potente e efetivo de transformação do mundo.

1 FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação – cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo, Ed. UNESP, 2000. Pgs 53-54.

2 FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação – cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo, Ed. UNESP, 2000. Pgs 53-54.

3 SCHMIDT, Suzana. “A ação cultural e a dimensão criadora”. *Revista Urdimento* nº17, Santa Catarina, UDESC, 2011.

4 Material Norteador, Edição 2011, pg. 16.

5 Idem, pg. 3.

6 COELHO, Teixeira. *O que é Ação Cultural*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2001, pg. 33-34.

7 A Cia. Humalada de Teatro é, hoje, um grupo “profissional”, que assume suas origens no Programa Vocacional se caracterizando como um coletivo nascido de uma política pública na área de cultura e que, por isso mesmo, se engaja em processos artísticos nessa esfera. Atualmente o grupo está desenvolvendo seu segundo projeto pela Lei de Fomento ao Teatro na região sul da cidade de São Paulo.

8 Material Norteador, Edição 2011, pg.3.

9 COELHO, Teixeira. *O que é Ação Cultural*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2001, pg. 33-34.

10 RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, Representar*. São Paulo, COSACNAIF, 2009. Pg 152.

11 GUATTARI, Felix. *Caosmose*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 16.

12 Material Norteador, Edição 2011, pg.2.

13 Fabião, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. SALA PRETA. Depto de Artes Cênicas, ECA/USP.

Bibliografia

COELHO, Teixeira. *O que é Ação Cultural*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2001.

FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. SALA PRETA. Depto de Artes Cênicas, ECA/USP.

GUATTARI, Felix. *Caosmose*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

Material Norteador, Edição 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, Representar*. São Paulo, COSACNAIF, 2009.

SCHMIDT, Schmidt. “A ação cultural e a dimensão criadora”. *Revista Urdimento* nº17, Santa Catarina, UDESC, 2011.

Instalação cartografia do corpo: patrimônio matéria imaterial

Miriam Dascal

Coordenadora de Equipe

"O cartógrafo é antes de tudo um antropófago." Suely Rolnik

Este artigo pretende relatar e refletir sobre uma experiência inspirada no tema "Patrimônio Matéria Imaterial", tema este que foi um dos princípios norteadores do programa Vocacional Dança em 2010 da SMCSP.

Nesta ocasião propus para minha equipe de AOs da Sul 3 um procedimento que focasse o corpo como a instância básica do nosso patrimônio material e imaterial e, como processo criativo, a realização de uma cartografia que, utilizando diferentes linguagens expressivas, estimulasse e provocasse um processo criativo pessoal e coletivo.

O resultado deste procedimento foi muito significativo para todos os participantes, gerou um ambiente ao mesmo tempo lúdico e de intimidade, criando espaços de confiança e expressividade e essa profunda sensibilização e troca de informações criou uma plasticidade no ambiente, onde processo e produto se integraram numa estética relacional, ou seja, esta experiência estética do corpo desencadeou processos criativos pessoais que, compartilhados no coletivo, geraram oportunidades de novas sínteses criativas.

Denominei essa construção artístico-pedagógica de "Instalação cartografia do corpo: patrimônio material imaterial"; nela, a estética se faz na atualidade da presença, na potência do acontecimento.

Tive oportunidade de realizar esta proposta no Programa Vocacional com públicos e espaços variados, em 2010 na Virada Cultural com os vocacionados do CEU Caminho do Mar, em 2011 como o público do Vocacional Apresenta no CEU Sapopemba, com a minha equipe de AOs Sul 2 no Teatro Paulo Eiró.

Como artista, pesquisadora e coordenadora de equipe esta experiência proporcionou um campo fértil de reflexão e elaboração prática e teórica sobre diferentes questões relacionadas a conceitos de corporeidade, patrimônio, cartografia, processos criativos, os quais pretendo discorrer abaixo de uma maneira bastante sintética e não conclusiva, mas sim como apontamentos de uma costura possível a ser realizada futuramente pela atualidade e abrangência desses temas.

O tema patrimônio se referindo a materialidade e imaterialidade criadora da cultura é muito amplo, complexo, objeto de estudo e pesquisa em diversos campos do conhecimento, e a minha aproximação com

este tema foi claramente direcionada para meu campo de trabalho e pesquisa, o corpo como o alicerce basal do nosso patrimônio material imaterial.

Seguindo a trilha fenomenológica que se opõe ao ponto de vista cartesiano, o qual se esmera na construção e na defesa do dualismo corpo/alma, e partindo da noção fenomenológica da corporeidade onde "a experiência do corpo revela um modo de existência profundamente significativo" (DASCAL: 2005), direcionei-me a esta escolha pensando o corpo na sua dimensão existencial.

Citando o filósofo fenomenologista Merleaux-Ponty, "o corpo assim compreendido revelará o sujeito que percebe assim como o mundo percebido", é o que ele denomina o "corpo-próprio", este conceito nos aproxima do nosso tema: a vivência deste corpo como a instância básica do patrimônio matéria imaterial, "nem o genético nem o meio, o corpo-próprio um dinamismo aberto a todo tipo de relações e acontecimentos".

Com esta intenção se estabelece a proposta da cartografia do corpo, desenhos elaborados no "aqui e agora", presença metabolizada em relevos dos espaços internos, pessoais, subjetivos, onde reverberam as anatomias, os sistemas, as memórias, afetos, afetações, plasticidade que, nas misturas de cores, cheiros, sabores, marca relevos vividos e, ao mesmo tempo, paisagens contemporâneas.

Neste momento todos participantes são cartógrafos de si mesmos, "sendo tarefa dos cartógrafos dar língua para afetos que pedem passagem, deles se espera basicamente que estejam mergulhados na intensidade do seu tempo e que, atento às linguagens que encontram, devorem as que lhes parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias" (ROLNIK: 1989).

O exemplo desta proposta pode ser observado no relato do AO do Vocacional Apresenta, Carlos Petrini:

"a atividade começou com um aquecimento/relaxamento onde os participantes, no palco, descalços, realizavam pequenos exercícios de ocupação e percepção do espaço que os cercava, tomando assim consciência dos limites do próprio corpo, aos poucos foram conduzidos à atividade principal que foi o desenho do contorno da silhueta, realizado em papel craft, em duplas, onde um

desenhava o outro; após este procedimento, cada um na sua silhueta desenha o seu patrimônio material e imaterial, ou seja, seus órgãos internos (material) e seus desejos, sentimentos, valores (imaterial). Neste processo do desenho pudemos notar grande aceitação e dedicação dos participantes que pela primeira vez ficaram realmente quietos e concentrados no que estavam fazendo. Em seguida cada um pegou seu desenho levantando-o para que todos pudessem ver, e dizendo aos demais o que significava seu desenho, o interessante é que intuitivamente e inconscientemente as pessoas ao desenharem os seus "patrimônios" puderam colocar pra fora algo muito pessoal por meio dos desenhos, que carregados de significado, mostravam traços da personalidade, da vida e dos sentimentos dos participantes. Este momento foi ao mesmo tempo divertido e revelador, contando com a participação de todo o grupo envolvido na atividade."

Mediante esta cartografia que enfatiza as singularidades e prospecta as histórias de cada participante por meio da escrita, do desenho, da dança, a poética se desenrola nesta intimidade compartilhada, as provocações expressivas encontram seu terreno fértil nessa concretude das cartografias recém elaboradas e a contaminação criativa se realiza. Dos desenhos deglutidos do interior do corpo de cada participante as linguagens se atualizam, se antropofagizam criando uma paisagem própria, original, transformadora, "condição e processo, que são tão-somente temporalidade sem genealogia nem memória totalizadoras, ou síntese de instantes, antes matriz de produção de cada um ao mesmo tempo idêntico/diferente/multiplicidade/liso/estriado, a dança é o uno grávido de diferenças e singularidades contaminadas por uma ontologia sísmica que faz do uno uma multidão, uma matilha, uma máquina de guerra –ética, estética (LINS: 2004), nesta fusão de linguagens que se integram, forças que se atravessam pelos corpos neste relacionamento entre/inter uma multidão, uma máquina que se desconstrói e se ressignifica, construindo realidades éticas e estéticas.

Bibliografia

DASCAL, Miriam. *Eutonia, o Saber do Corpo*. Ed. Senac, S.Paulo. 2005.

KATZ, H. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do Corpo*. TESE/PUC/S.P. 1994.

LINS, D. (org). *Razão Nômade*. Ed. Annablume, SP: 2004.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. Ed. Martins fontes, S. Paulo, 1999.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*. Ed. Clube do livro, S.Paulo, 1989.

TEIXEIRA, J.G., GUSMÃO, Rita. *Patrimônio, performance e (re)tradicionalização*, Transe/Ceam, Brasília, 2004.



FOTO: BERENICE FARINA
CEU VILA ATLÂNTICA

Cortejarte: possibilidades de interação da linguagem musical com outras linguagens artísticas

Cintia Campolina e Adriano de Carvalho
Coordenadores de equipe

O século XX, na área educacional, é marcado pela descoberta de métodos de ensino/aprendizagem que visavam à construção do conhecimento a partir de uma relação mais próxima com a expressividade, com a criatividade, estabelecendo uma nova relação com o processo no qual os saberes são construídos. Esses novos conceitos tiveram uma influência significativa no ensino das artes. O Programa Vocacional, embasado por seu material norteador, tem desafiado os artistas orientadores a se colocarem nessa “zona de perigo” e buscarem novos caminhos e perspectivas para a instauração destes processos criativos buscando, a partir de experiências pedagógicas, criar um ambiente de construção artístico que possibilite às turmas de artistas vocacionados uma nova visão de mundo. Dentre as várias experiências pedagógicas propostas pelos artistas (orientadores e vocacionados) que

atuam no Projeto serão abordadas ações que tratam da relação de integração das linguagens artísticas nas áreas de dança, música, teatro e artes visuais. São elas: o Cortejarte e o Projeto Imagens Sonoras, realizadas no CEU Lajeado, no bairro de Guaianazes, e em outros equipamentos públicos da zona leste de São Paulo, respectivamente. Tais ações possibilitaram aos vocacionados, artistas orientadores, coordenadores de equipamento e comunidade o contato, a experiência e a vivência com as diversas linguagens artísticas, resultando em cenas, performances, instalações, manifestações de rua e exposições de arte.

O Cortejarte - junção das palavras cortejo e arte – foi iniciado em 2009 com vigência até os dias atuais, e denomina ações mensais que ocorrem todo último domingo no CEU Lajeado e adjacências. Esta ação coletiva surgiu das necessidades de divulgação do projeto vocacional no equipamento e da motivação da comunidade do entorno em conhecer e participar da programação no CEU Lajeado, que até então era pouco frequentado devido à recente inauguração em 2008. Os artistas orientadores e coordenadores de cultura do CEU se reuniram pautados nesses propósitos e, depois de uma série de discussões, foi esboçada uma ação que abrigasse uma manifestação cultural de rua e que contivesse

um lado lúdico dessa experiência coletiva, possibilitando à comunidade exercer o papel de protagonista da ação cultural.

Tínhamos o desejo da experiência coletiva para o afloramento de manifestações culturais e críticas, entretanto era preciso pesquisar como atingir nosso objetivo; era o que segundo Ana Mae Barbosa contextualiza sobre o prazer da arte para a construção de um novo lugar, um lugar de pertencimento e discussão:

O desejo de aprender, de investigar, é análogo ao desejo ficcional. Através da Arte o sujeito, tanto nas relações com o outro, põe em jogo a ficção e a narrativa de si mesmo. Nisto reside o prazer da Arte. Sem a experiência do prazer da Arte, por parte de professores (ou mediadores) e alunos, nenhuma teoria de Arte/Educação será reconstrutora.

(Ana Mae Barbosa)

Vale notar que não tínhamos um método ou regras a seguir. Lembrando as

afirmações de Edgar Morin, que defende que “método só pode ser formado na pesquisa”, e Koellreuter, que afirma: “Meu método é não ter método. (...) O método fecha, limita, impõe... e é preciso abrir, transcender, transgredir, ir além”, pesquisamos e fomos encontrando proposições e caminhos artísticos que deveríamos seguir juntamente com os vocacionados.

O primeiro encontro para a realização deste desejo, em julho de 2009, ainda não tinha o caráter de interação de linguagens, tanto que foi denominado de “encontro teatral”, contudo já abrigando vocacionados de dança. Essa troca de processos entre grupos e orientadores contou com um primeiro trajeto na rua formando um cortejo. Um dia antes desse encontro, artistas orientadores e vocacionados se reuniram para programar as ações, metodologia que perdura até hoje.

A partir deste primeiro encontro, os subsequentes tiveram como objetivo experimentar procedimentos desenvolvidos nas diferentes linguagens; interação das linguagens com a apresentação dos processos desenvolvidos; apreciação desta experiência e cortejo. Também foi uma proposição a criação de eixos temáticos que norteassem os outros encontros posteriores. A partir do tema, todas as linguagens o trabalhariam nas orientações e depois no dia do Cortejarte tudo seria compartilhado. Os temas experimentados foram “Trajetória” – no qual colocamos a atenção na percepção dos encontros das trajetórias, observando tanto as trajetórias do espaço físico quanto as trajetórias de vida; entretanto, segundo nossa avaliação¹, houve ainda pouca comunicação entre as diferentes linguagens. Foi preciso pensar em uma forma das três linguagens manterem uma autonomia, mas também possibilitar uma ligação efetiva entre elas.

A partir desse pensamento os outros temas foram propostos: “Como trazer o invisível para o visível”; “Ouvir e escutar”; “Paladar”; “Olhares”, entre outros. É interessante ressaltar o processo evolutivo que a ação foi delineando ao longo dos meses. A partir do 4º encontro, em outubro, já era possível envolver a comunidade de artistas que moravam perto do CEU. Os coordenadores de cultura convidaram os grafiteiros locais para se somarem ao cortejo, desenvolvendo banners com dizeres referentes ao Cortejarte, ao CEU e à arte em geral. A cada novo encontro a rota do cortejo também era ampliada, primeiramente explorada dentro do próprio CEU, depois nas ruas que o circundavam, ocupando o parque do Lajeado e chegando até o mercadão de Guaianazes, próximo à estação de trem. Também os adereços e instrumentos musicais que pertenciam ao CEU foram inseridos, o que ajudou a chamar a atenção da população a participar da manifestação. O quinto encontro, em novembro de 2009, somou-se às mostras do vocacional e, para este encontro, outra parceria com a comunidade foi firmada: a escola de samba Folha Verde foi convidada a incorporar o cortejo e foi somente a partir deste

encontro que surgiu a ideia de identificar a ação como Cortejarte, criando uma identidade para os encontros mensais.

Podemos citar exemplos de práticas presentes nestes encontros. Em um deles dividimos os participantes em 3 grupos e orientamos para que cada grupo tivesse participantes das 3 linguagens: música, dança e teatro. Depois da divisão, novamente os grupos foram separados em diferentes espaços do CEU. Os AOs foram divididos e provocaram o que deveria ser realizado: de acordo com uma gravura escolhida, os vocacionados deveriam apresentar propostas para algo músico-cênico-dançante. O grupo 1 escolheu uma obra de Kandinsky; o grupo 2 escolheu duas obras, Chagall e Figari, e o grupo 3, Picasso e Serpa. O grupo 1 apresentou uma cena que começou com uma fotografia seguida de uma dança. Após os movimentos corporais, começaram a questionar sobre o que fazer, e persistiram comentando que não havia nada a fazer, deixando apenas uma participante no palco com a mesma indagação; durante a encenação faziam sons com a voz e percussão corporal. O grupo 2 retratou um casamento. No início da cena um dos participantes improvisou um rap e os noivos entraram. O grupo utilizou figurino inusitado, o noivo vestia uma cabeça de elefante com uma enorme tromba, o pajem era um jacaré e a noiva tinha um manto preto na cabeça. Em seguida, tocaram um ritmo no atabaque e dançaram. O grupo 3 trouxe em cena a aflição dos exercícios teatrais. Os participantes passavam de um lado para outro do palco sob o comando de uma atriz que dirigia a cena-exercício. Ao final, a diretora exigia que os atores interpretassem direito e dizia que tudo estava muito ruim. A cena toda foi permeada de ruídos e sons de instrumentos de percussão. Em um outro exemplo que podemos citar, iniciamos passando três vídeos escolhidos pela equipe de AOs.

Achamos interessante a decorrência da proposta do encontro passado com a escolha de obras de pintores e resolvemos neste encontro escolher imagens em movimento. Os vídeos escolhidos se referiam ao teatro - Tadeusz Kantor, *La clase muerta*, *Dementia* 2008; música - Hermeto Paschoal, *Música da Lagoa*, *Sinfonia do Alto do Ribeira*; e dança - Pina Bausch, *Café Muller*. Assistimos aos três vídeos e discutimos um pouco o que seriam aquelas propostas. Os vocacionados gostaram bastante, pois não tinham visto nada parecido e puderam entender um outro universo artístico. Alguns colocaram que nunca imaginavam “tocar dentro de um lago” ou “dançar de um jeito que não parece dança”. A partir dos vídeos, foi proposto aos vocacionados que reunissem em grupo e, a partir dessa discussão, o grupo deveria criar uma “gororoba” (título que os próprios decidiram colocar, já que concluíram que não seria apenas dança, apenas música ou apenas teatro, e sim uma relação das três linguagens, propondo uma quarta, que seria a mistura, enfim, “a gororoba”). O que foi apresentado entrelaçou a música (tocada em percussão nos espaços do teatro) com a dança e uma



FOTO: FLAVIO CAMARGO
CASA DE CULTURA ITAIM PAULISTA



cena teatral de correria. A “gororoba” não apresentou falas, entretanto foram acoplados ruídos guturais e percussão corporal com instrumentos musicais.

A percussão às vezes conduzia a cena e às vezes o contrário acontecia, a cena gerava um som, que era imediatamente percebido pelos vocacionados de música que tocavam conforme sentiam o desenrolar da ação. Um terceiro exemplo se refere ao tema “Olhar”. Os trabalhos foram iniciados com o Cortejarte até o parque do Lajeado e durante o trajeto havia uma regra: ninguém poderia falar e os olhos é que falariam e dialogariam com as pessoas na rua. Durante o trajeto, os vocacionados encontraram moradores do bairro e interagiram corporalmente e por meio do olhar.

Ao chegar no parque, todos começaram a compor seu figurino com o material que foi levado: panos, papel, tintas etc., e foi estabelecido um exercício artístico em meio às árvores, nas quais entrelaçamos enormes tecidos coloridos, ao som de ruídos vocais e de instrumentos levados pelos vocacionados, e num enorme aglomerado de pessoas aconteciam cenas e interações corporais entre grupos.

O Cortejarte deve ser entendido como um processo sem fim, não tem sala certa para sua realização, não tem um grupo fechado, não tem forma definida; uma linguagem deságua na outra e as únicas regras vigentes são o fazer artístico e sua reflexão. O lugar é construído por todos os participantes como um lugar de experimentação das diversas linguagens, no qual a diversidade provoca o experimento artístico coletivo.

A segunda ação que envolveu também a relação de linguagens artísticas está relacionada ao Projeto “Imagens Sonoras”. A ação está relacionada ao pensamento de Ana Mae Barbosa, quando a autora coloca:

Desconstruir para reconstruir, selecionar, reelaborar, partir do conhecido e modificá-lo de acordo com o contexto e a necessidade são processos criadores desenvolvidos pelo fazer e ver Arte,

fundamentais para a sobrevivência no mundo cotidiano. (Barbosa, Ana Mae. *Arte, educação e reconstrução social*).

O Projeto foi idealizado pela Equipe Leste de Música e visou à criação de um espaço de manifestação artística, que contribuiu para o desenvolvimento da percepção artística por parte do vocacionado e, contemplando a diversidade cultural contemporânea, suscitando reflexões acerca de seu papel como um cidadão emancipado, consciente de seu papel sócio-cultural a partir de uma prática coletiva.

O projeto consistiu em imagens representativas dos vocacionados e na construção sonora realizada pelo coletivo. A partir da relação do “olhar atento” e da “escuta sensível”, criou-se uma representação artística que contemplou a diversidade cultural como forma de ampliar as formas de expressão artísticas, objetivando uma convivência dialógica entre o repertório e o cotidiano social em que o vocacionado estava inserido.

A ação contou com a participação de vocacionados de quatro equipamentos: CEU Lajeado, CEU Sapopemba, CEU 3 Pontes e Biblioteca Vicente Paulo Guimarães, e foi trabalhada durante um mês nas orientações. Nesse período, os vocacionados saíram do seu local de orientação em grupo e fotografaram o entorno. Houve uma seleção de fotos e discussões sobre o cotidiano do bairro sob diversas óticas: cultural, estrutural, sócio-econômica, estética, antropológica; e cada equipamento selecionou três fotos, que posteriormente foram ampliadas. A partir desse momento, as fotos foram analisadas e surgiram propostas para a musicalização das mesmas, como uma trilha sonora. Essas trilhas foram gravadas e acopladas à imagem. O material gerou uma exposição itinerante, com

participação dos vocacionados envolvidos. As exposições ocorreram dentro do teatro, com as imagens expostas nas paredes do teatro e com a exibição das mesmas no telão, aí, com o som acoplado.

Depois de cada exposição, os vocacionados conversavam com o público presente sobre o processo, impressões e reverberações percebidas durante o trabalho, afirmando a autoria e apontando caminhos.

Entendemos que o entrelaçar das linguagens artísticas é um caminho instigante dentro do Programa Vocacional. Todas essas ações reverberaram de forma positiva nos vocacionados e também em pessoas da comunidade que não faziam parte do projeto. É importante notar que elas só ocorreram porque nos equipamentos havia desejos em comum: a prerrogativa de implodir as barreiras existentes entre as diferentes linguagens, a necessidade da aproximação dos cidadãos aos equipamentos públicos e as possibilidades que o Programa Vocacional proporciona enquanto um espaço do fazer artístico, da pesquisa e da reflexão crítica. Este é o caminho, esta é a construção que nos interessa e que propomos!

1 Avaliação dos AOs presentes neste processo: Judson Cabral, Fabíola Camargo, Cintia Campolina e Eliana Monteiro.

Bibliografia

- BARBOSA, Ana Mae. *Arte e Educação Contemporânea – Consonâncias Internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.
- BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter Educador – O humano como objetivo de educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- FREIRE, A *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- MORIN, Edgar. *O método, vol. 1 – A natureza da natureza*. Rio Grande do Sul: Sulina, 2001.
-

Sobre a relação das funções no Programa Vocacional

Leonel Dias
Coordenador de Projeto

Introduzido inicialmente como projeto voltado à formação e orientação de coletivos teatrais, depois de uma década de atuação o Vocacional se torna um programa multidisciplinar de implantação e fomento a atividades artísticas nos equipamentos culturais públicos da cidade de São Paulo, promovendo a integração das comunidades através do desenvolvimento de atividades artísticas. Profissionais da arte, contratados como artistas orientadores e coordenadores artístico-pedagógicos desempenham junto aos artistas vocacionados atividades abrangendo a diversidade da realidade de cada local por meio da troca de experiências, envolvendo a escuta, o diálogo e a constante pesquisa das práticas artísticas. Desde sua criação o Vocacional procura enaltecer a “voz”, a “vontade” do participante, considerando-o sujeito e parceiro da ação pública, cidadã, em direção à construção de uma estética comprometida com a realidade do espaço urbano a partir de sua condição sociocultural.

A característica principal do programa, além da larga e irrestrita abrangência de conteúdos, é a proposta de uma contínua experimentação visando uma construção metodológica que atenda necessidades de acordo com as realidades encontradas. A

partir dos pressupostos advindos da época da implantação do projeto Teatro Vocacional, e da trajetória ao longo de dez anos de atuação, foram sendo edificadas as propostas atuais, que pela própria dinâmica não se constituem em parâmetros definitivos e sectários, mas objetos de uma contínua avaliação e reconsideração das próprias premissas provenientes dos resultados obtidos e do confronto com as condições encontradas. A proposta atual é composta pelo fomento a experiências voltadas à instauração de processos criativos coletivos, oriundos da parceria entre orientadores e coordenadores do programa, artistas vocacionados e equipamentos culturais públicos, fundamentadas no “material norteador”. Ao mesmo tempo em que incentiva a criação de materialidades artísticas a partir da escuta dos vocacionados, o programa “mapeia” esteticamente as localidades da cidade de São Paulo, oferecendo uma grande amostragem das práticas artísticas.

Os profissionais atuantes no programa vocacional são selecionados anualmente através de edital público e se constituem basicamente em artistas e educadores, que paralelamente à atuação no programa desenvolvem outras atividades profissionais, compondo uma equipe em que a diversidade de formações e atuações enriquece e qualifica o trabalho, constituindo um universo amplo e abrangente, onde a troca e a apreciação coletiva exercem fundamental papel na construção de uma ação pública e social. O artista orientador é o profissional que tem o contato contínuo e direto com os vocacionados e que, sediado em um equipamento cultural público, promove ações entre os participantes, através de constante pesquisa

e experimentação, procurando interagir com as manifestações culturais locais. Além da orientação de coletivos, cabe ao AO promover e organizar atividades nos espaços públicos, contemplando as demandas das comunidades onde atua e promovendo a integração com o programa como um todo. O coordenador artístico-pedagógico tem a função de organizar as ações junto aos artistas orientadores, promovendo o trabalho em equipe em suas várias instâncias. Com o passar do tempo, e o aumento significativo de participantes nos projetos, além dos coordenadores de equipe surgiram as coordenações de ação pedagógica e de projetos, que se complementam atuando nas várias instâncias do programa, construindo coletivamente as bases dos projetos.

O diferencial do programa na organização das ações é a reunião artístico-pedagógica, onde orientadores e coordenadores desenvolvem as propostas pedagógicas do programa, promovendo o diálogo e criando uma rede, que parte de cada coletivo, de cada equipamento, de cada região e chega ao todo da metrópole. Esse momento abrange a organização das atividades a partir dos pressupostos do “material norteador”, onde através da investigação e da discussão sobre os processos criativos se organizam as ações dos projetos.

Desde a implantação do programa a reunião artístico-pedagógica confere características peculiares à gestão, pois nela, através da construção coletiva, são desenvolvidas as diretrizes, são discutidos os conceitos e realidades, são efetivadas as propostas, o que confere um caráter dinâmico e atualizado ao programa, contemplando o espírito ético e cidadão.



Sonhos

Elisa Band
Artista Orientadora

“Uma grande parte de cada existência humana se passa em um estado que não pode ser compreendido corretamente com o uso da linguagem desperta, da gramática correta, e da trama seqüencial.” James Joyce

Como dar continuidade a um percurso com uma turma em que algumas pessoas estão comigo desde o início de 2007, outras chegaram este ano, ainda outras chegaram neste mês de outubro?

Ao elaborar um plano de ação para 2008, tinha, além desse desafio, uma proposta: trabalhar desde o começo com um texto, ou um grande tema que servisse como agenciador para os encontros, do aquecimento à conversa final. Todos os procedimentos estariam de acordo com essa grande constelação, que ainda pairava nebulosa no processo.

No Teatro Vocacional e no grupo em que participo, Ueinzz, tenho repensado a divisão que muitas vezes há entre aquecimento, exercícios preparatórios, consciência corporal, jogos, improvisações.

Cada um desses momentos tem suas características e os seus propósitos. Mas, quando há um atravessamento geral desses procedimentos, ou antes, uma mudança do olhar sobre eles, percebe-se que cada “exercício” pode ser uma possível cena, e, por outro lado, cada possível cena pode ser observada como exercício (o que acontece com bem mais frequência). Os desdobramentos criativos dessa ampliação do olhar são vários.

Aqui há uma interface frutífera entre a pedagogia teatral e as práticas artísticas contemporâneas. Desde o surgimento da arte moderna há o entendimento de que o gosto não é eterno, mas histórico, cambiante. Se o próprio conceito de beleza está sendo cada vez mais fragmentado, o que é cena e o que é preparação dessa cena também se reconfiguram, em um teatro “muito mais ancorado na presença do que na representação”¹.

Então como encontrar um texto, ou um tema, que colocasse em prática essas questões?

O tema que surgiu, SONHOS, se mostrou muito interessante como lugar de coexistência de diferentes elementos e linguagens. Por ser um assunto hipertextual, comporta o dramático, o narrativo, o épico, e transborda essas fronteiras, pois a criação e a produção de sentido acontecem de um modo não-linear, a partir da experiência e da singularidade das pessoas que participam dos encontros. Esse grande tema possibilitou nos arriscarmos, experimentando na

prática essa união dos princípios estéticos e pedagógicos comuns ao teatro contemporâneo e à performance, e a uma pedagogia teatral ancorada no diálogo com as necessidades do coletivo.

Começamos a anotar os sonhos com uma lição de casa: dormir com um caderno próximo da cama, acordar e anotar como lembrar, sem sintaxe, pontuação ou lógica, e de preferência antes de conversar com alguém e antes de comer. Começaram a aparecer relatos, às vezes tímidos, às vezes enxurradas, às vezes epopéias, imagens, músicas. Nosso material agora seria dividido, recortado, distribuído, lido, utilizado por todos. Qualquer um poderia ser autorizado a se apropriar do que quisesse, reinventando sua ficção pessoal.

Durante o processo, a visita da artista coordenadora Gabriela Flores ao nosso encontro trouxe um novo ponto de vista, que foi importante para que a turma pudesse perceber a dinâmica dos encontros: a diferença entre o que alguns ainda viam como “aquecimento”, de um lado, e, de outro, a chamada “cena”. Como se fossem duas abordagens: a do sonho, onírica, desejante e livre associativa. Um agenciamento a partir do corpo, da dança inventada por cada um e seguida por todos – individual e coletiva – que se configura e se desfaz a todo momento, em um devir onde o sonho de um se transforma na cena do outro, e depois em um movimento de todos. Disso tudo surgem indícios de narrativa, pistas, falas, pedaços de histórias, sustos.

Depois, a elaboração dos sonhos pela turma, dividida em pequenos grupos: a tentativa acordada, racional e matemática de fugir da narrativa, mas de dentro da própria narrativa. Falar do sonho a partir de uma ideia de realismo.

Percebi que esses dois momentos do encontro são ao mesmo tempo distintos e permeáveis: a primeira parte é experiência, a fragilidade de todos que estão ali é a sua força, não há uma elaboração racional ou consciente, isso acontece pelo fluxo e pelo movimento. Essa primeira parte é aquele momento antes do dia acontecer, antes de levantarmos, antes de falarmos com qualquer pessoa, quando ainda estamos dentro do sonho, mas chegando no mundo acordado. No segundo momento, idéia, elaboração dessa vivência em uma criação coletiva, combinada, conversada e acordada (acordo entre as pessoas e acordada, desperta).

O que fazer com essas diferentes partes? Acolher ambas, sem hierarquizar, pois também é legítimo o clichê, o resíduo do seriado, as vozes dos outros, desses outros que não escolhemos. Um tipo de organização e de raciocínio que se mostram ali, na precariedade da cena, na simultaneidade dos diálogos, agora verborrágicos, e desconectados do corpo. Isso também faz parte de uma elaboração criativa (e a vida acordada também um duplo do sonhado).

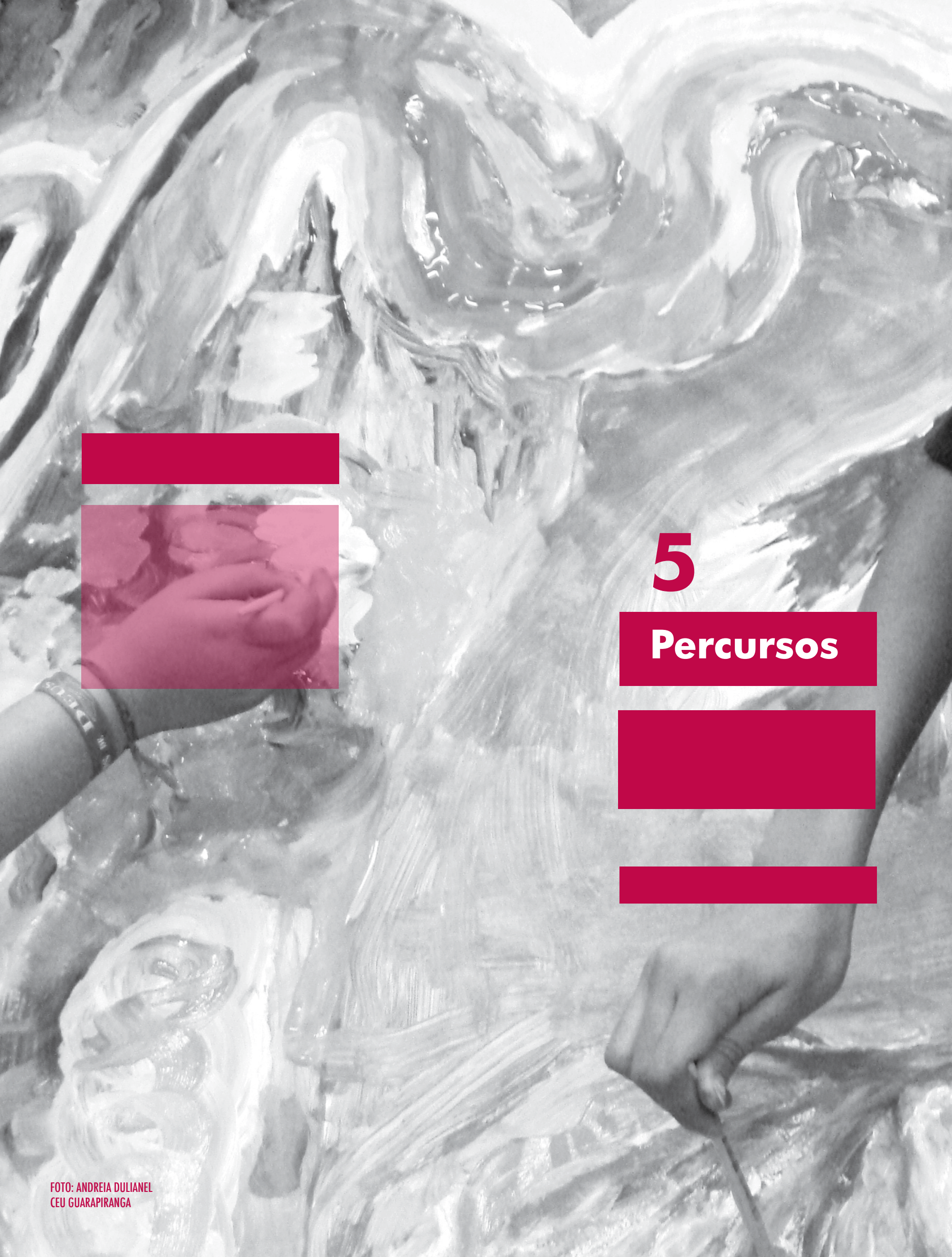


FOTO: JUNIOR GONÇALVES
CEU ALVARENGA

Esse tema tem se mostrado uma interessante ancoragem artística, pedagógica e criativa, pois nos permite criar e investigar a partir da lógica desorganizada do sonho. O sonho é nossa própria ficção: é estranho e familiar ao mesmo tempo. Desse primeiro ponto de partida continuamos o processo, desenvolvendo esses dois momentos, permitindo que eles se contaminassem, escolhendo e inventando procedimentos e jogos para entrar nesse universo onírico. Por exemplo: contar o sonho do outro em primeira pessoa, a criação de uma ação a partir de um pesadelo; alguém sonhou que caía em câmera lenta, o que gerou um exercício onde cada um escolhia uma ação. A preparação dessa ação era em velocidade normal, mas a ação era em câmera lenta, a indicação era a da sensação do sonho: você precisa fazer essa ação, mas seus músculos não respondem na velocidade que deveriam, etc.

A partir dessa dança coletiva (que surgiu de experiências com coro da dançacoral do Laban e foi recriada por nós), criamos um aquecimento, que virou improvisação, que virou a cena apresentada na mostra (e há uma vontade geral de continuar com esse processo), com gestos e ações dos sonhos, acrescentados de narrativas pequenas e cenas individuais ou em pequenos grupos, que emergem dessa dança coletiva e depois fundem-se nela novamente. Moto-contínuo de criação, moto-contínuo de sonhos.

1 Fernandes, Sílvia, Subversão no Palco, Revista Humanidades, n. 52, nov. 2006, pp.7-18.



5

Percursos



Registro e memória dos processos

José Romero

Coordenador de Equipe

Registros e memória dos processos e a criação artística ascendem como elementos centrais nesse texto, cujo a idéia não será descrever as ações e modos de operar desenvolvidos dentro da Equipe Leste 3 do Projeto Vocacional Dança¹, mas sim, através do que ali vem se desenvolvendo, eleger circunstâncias como inspiração para traçar uma livre reflexão sobre as reverberações, ressonâncias e repercussões do registro e a memória dos processos na construção e condução criativa.

Dentro da equipe, no campo dos saberes ligados ao registro e a memória dos processos, algumas ações que me inspiraram a olhar para esse Princípio Norteador do Programa Vocacional 2011² com maior atenção foram as diferentes maneiras de utilização dos registros videográficos, fotográficos, desenhos, textos, poesia e instalações nas instaurações das pesquisas artísticas, e ainda, a possibilidade de amplo acesso a esse conteúdo via as ferramentas de compartilhamento das redes sociais, especialmente Blogs.

Foi então que, observando com olhar mais permeável e atento para os diferentes modos de se registrar e guardar memória dos processos instaurados é que passei a vislumbrar um amplo território para a reflexão sobre o tema no sentido da construção de novos caminhos que enlaçam o passado, presente e futuro das pesquisas e processos criativos instaurados.

A utilização de blogs como ferramenta de armazenamento e compartilhamento de conteúdos acabou virando uma prática comum dentro da equipe onde foram criados quatro blogs: CEU Jambeiro pelo Artista Orientador Rogério Dacol em <http://vocacionaldanca-ceujambeiro.blogspot.com>. CEU Inácio Monteiro pelo Artista Orientador Helbert Pereira (Pikolé) em <http://pikoleritmosvocacionaldanca.blogspot.com> CEU Lajeado pelo Artista Orientador Alan Scherk em <http://voc3.blogspot.com> e um blog coletivo que é compartilhado e gerenciado por toda a equipe e pode se acessado em: <http://vocacionaldanca2011equipeleste3.blogspot.com>.

Documentos de processos artísticos

O registro e a memória dos processos evidenciam as experiências vividas e compartilhadas, organizando e dando forma aos conteúdos subjetivos. Ambos podem ser entendidos como “documentos de processo”, de acordo das contribuições teóricas trazidas por Maria Cecilia Salles (2006), nos seus estudos da crítica genética. Para a autora a crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção acompanhando seu planejamento, execução e crescimento sendo os documentos de processo partículas que iluminam a trajetória criativa. São eles que mostram as curvas, os desvios, e se assim pudéssemos nomear, “os erros” que movem a construção artística na busca da experiência estética.

Nesse caso os documentos de processo que afloram no trânsito criativo são registros únicos, registram materialmente o processo criador retratando estágios que ocorrem no tempo de desenvolvimento da obra e tem como caráter fundamental realizar o armazenamento e a organização de idéias e a experimentação de novas possibilidades e fluxos poéticos revelando índices do percurso criativo.

Para Salles (2006) os documentos de processo apresentam as hipóteses levantadas e as apostas criativas que nortearam a condução do processo mostrando que em determinados momentos várias possibilidades foram testadas na trajetória artística. É então nesse sentido investigativo, de retenção e fecundação das ideias e modos de construção da obra que se aproximam os documentos de processo do conteúdo poético que o registro e o memorial dos processos instauram.

Ação transformadora dos registros

Registro e memória do processo como ação transformadora e fonte de inspiração poética são irradiadores do material sensível que se constitui a obra. Desmonta e remonta o percurso e o pensamento e tem a possibilidade de gerar os desvios necessários para inserir na obra, que está sendo construída, novos fluxos de ação, organizando rastros, detritos, cacos, cascas e outras partículas que se perdem durante as ações, falas, pensamentos e fazeres cotidianos.

A abertura poética que o protocolo artístico³ instaura tem potência para permear todo o movimento criativo que envolve a obra e ainda indicar novas trajetórias e apontar horizontes mais distantes a serem perseguidos. Visto com essa amplitude e intensidade a ação

de registrar e gerar memória do processo faz parte, é raiz, e simultaneamente matriz do processo criativo em arte. A prática do registro e memória dos processos materializa o frescor criativo e serve de espelhamento de idéias entre todos os envolvidos gerando um conhecimento dinâmico. Algo inevitável em um trabalho processual.

Se a obra de arte é tomada sob a perspectiva do processo, que envolve sua construção, está implícito já na própria idéia de manuscrito o conceito de trabalho. Desse modo, os vestígios podem variar de materialidade mas sempre estarão cumprindo o papel indicador desse processo, como consequência, do trabalho artístico. (Salles, 2006: 15)

Vistos de forma mais abrangente os protocolos registram as memórias e garantem maior apropriação estética daqueles que estão inseridos no processo criativo, auxiliam na escolha do objeto a ser pesquisado e geram fluxos entre a teoria e a prática, situação fundamental para uma pesquisa artística calcada no processo.

Memória como ação futura

Como prática de investigação artística o registro e memória dos processos não é algo que está preso ao passado, mas sim, um gesto que se lança cruzando o presente atuando com intensidade na mediação das ações e reações que geram a obra. É uma lança que se direciona para o futuro apontando caminhos, deixando rastros e gerando sentidos para os processos que se reestabelecem. Ainda, como prática de investigação artística e gerador de idéias, o registro e memória dos processos não oferece um percurso lógico, pois necessita de um esforço⁴ para observação dos detalhes e da intuição e percepção para dar forma e vida aos conteúdos.

Nesse sentido, a memória poética que o protocolo guarda é capaz de criar novos processos e transformar conteúdos e formas, constroi dentro desse pensamento amplo e global um cabedal de significâncias a partir de sequências fotográficas, filmes, desenhos, depoimentos, caderno de artista e outras ações que encaminham a criação para um contexto mais completo e poético gerando com isso diferentes discursos dentro do coletivo.

Instauração do espaço poético

Selecionar, trazer, fazer, metamorfosear e presentificar um encontro em um objeto, aqui entendido do tridimensional até um poema, é gerar reverberações dentro do ambiente onde ele foi contextualizado. O que o registro e a memória dos processos promove é a escavação e instauração do potencial poético que se infiltra por todas as tramas que compoem o percurso criativo. Para Ostrower (2005) os processos criativos são processos globais agindo no modo da pessoa diferenciar-se dentro de si, de ordenar e relacionar-se em si e de relacionar-se com os outros. Portanto processos criativos manifestam-se nos

encontros semanais com os vocacionados, nas ações mostras, ações culturais, ações políticas, reuniões artístico pedagógicas e outros movimentos ainda inominados que dão forma e conteúdo ao Programa Vocacional.

Os registros e memória dos processos artísticos comportam várias formas e ações reúnem práticas das mais diversas e são fonte de um amplo conteúdo a ser pesquisado. Sem o escape poético que os seus conteúdos operam as engrenagens que movimentam e articulam as várias camadas do processo de troca, aprendizado e criação perdem mobilidade e se ressecam. Entretanto, na medida que o registro e memória dos processos dão luz a protocolos, ofertam material criativo e possibilitam outras formas de compartilhamento do conteúdo poético, rega o solo da criação com imagens, sons, palavras, gestos e passa a gerar universos que vão se integra a outros universos, e assim, garantir uma aproximação mais intuitiva com a obra em construção e uma nova qualidade da percepção do indivíduo e do coletivo dentro da atmosfera de aprendizado e criação instaurada.

Observados dos pontos de vista que foram levantados no decorrer do texto, os registros e memórias do processo atingem a obra na sua globalidade e apresentam uma

singular e ampla possibilidade de se fazer e compartilhar os processos artísticos.

- 1 A Equipe Leste 3 do Projeto Vocacional Dança 2011 é formada pelos Artistas Orientadores Alan Scherk (CEU Lajeado), Evandro Ferreira – Smile (CEU Azul da Cor do Mar), Helbert Pereira – Pikolé (CEU Inácio Monteiro), Júlia Santos (CEU Formosa), Michele Farias (Teatro Zanoni Ferriti), Pedro Peu (CEU Água Azul), Rogério Dacol (CEU Jambeiro) e José Romero Coordenador Artístico Pedagógico de Equipe.
- 2 Os cinco Princípios do Programa Vocacional em 2011 são: Desenhos de nebulosas: o artista-orientador e o coordenador como mestre ignorante; Meteoros: o nomadismo no espaço público; Quasares: as relações entre forma e conteúdo; O aglomerados das Plêiades: o registro e a memória dos processos; Estrela Polar Ursa Maior: a ação cultural.
- 3 Protocolo é um procedimento trazido para o campo da pesquisa em Arte por Bertolt Brecht. Pode ser entendido como uma síntese de aprendizagem materializada através do registro.
- 4 Tratando da dificuldade de organizar as ideias Gilles Deleuze afirma que: “as ideias não nascem prontas é preciso fazê-las e há momento terríveis em que se entra em desespero achando que não se é capaz”. em http://www.youtube.com/watch?v=3C-CP_geyJM& que não se é capaz”. em http://www.youtube.com/watch?v=3C-CP_geyJM&

A heterogeneidade como traço constitutivo das coletividades do Programa Vocacional e RAP (reunião artístico pedagógica de ritmo e poesia)

Luiz Claudio Cândido, Fabiana Monsalu, Wilma de Souza, João Júnior, Ronaldo Serruya, Jonatã Fuente, Valéria Lauand, Erik Morais
Coordenador de Equipe e Artistas Orientadores

No subterrâneo de toda pesquisa realizada pela Equipe Leste 1/Vocacional Teatro encontramos o desejo de pontos de fuga, de resistência a uma sociedade do controle, na qual há produção de uma subjetividade fortemente alicerçada nos modelos capitalísticos de produção e que fomenta a reprodução ad infinitum dos modelos hegemônicos de pensamento, de vida, de arte, etc.

Foi a partir deste gesto de resistência que foi se dando, paulatinamente, o processo da Equipe Leste 1/Vocacional Teatro. Em contraposição há homogeneização reinante, o nosso primeiro passo foi a percepção e fomento da heterogeneidade como traço constitutivo da Equipe Leste 1/Vocacional Teatro. Foi a partir desta percepção que

também nos debruçamos sobre os coletivos do Programa Vocacional (Equipe, turma e/ou grupo): não como um todo coeso, harmônico, homogêneo, despido de contradições e tensões mas heterogêneo, singular, complexo. Embora num mesmo espaço, os coletivos orientados são constituídos por artistas vocacionados motivados por desejos bastante díspares. Sendo assim, numa estratégia de evidênciação do espelhamento entre a Equipe e os coletivos orientados, o AO teria que lidar com a experiência da heterogeneidade, da diferença.

Como lidar com as diferenças e fazer delas uma situação favorável para a criação de algo, para a instauração de um processo criativo emancipatório? Buscou-se olhar as diferenças como diferenças de naturezas, pretendendo com isso resistir, ao menos, a uma

Bibliografia

- BERGSON. Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes. 2007.
- BOTELHO, Lígia. *O protocolo e a relação de ensino –aprendizagem*. In: ARAUJO, Expedito. (org.). *Núcleo Vocacional criação e trajetória*. São Paulo: SMC, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes. 2004.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes. 2005.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume. 2006.

FOTO: ADRIANA DHAM
CEU VILA ATLÂNTICA



hierarquização moralizante valorativa (bom, mal, melhor, pior, feio, bonito etc). Dito isso, poderíamos entender cada coletivo (Equipe, turma ou grupo) como portadores de uma dinâmica singular, na qual seus integrantes estabelecem relações entre si, em constante movimento. Sem sucumbir à tentação de eleger, de legitimar um modelo de coletivo a ser seguido, podemos, talvez, criar uma analogia entre as ilimitadas possibilidades de coletivos e os ecossistemas: “O ecossistema possui mecanismos relacionais que podem ser designados como intrínsecos ou extrínsecos.

Os intrínsecos realizam as relações com a rede local, formando o seu microsistema, em contrapartida os extrínsecos, se inter-relacionam com outros territórios, trocam, importam e exportam informações e têm como



FOTO: FLAVIO CAMARGO

pressupostos os meso e macrosistemas. Neste sentido, importa definir o espaço/território/ambiente que compõe o microsistema. Esse pode variar de forma considerável e contemplar desde o conjunto limitado de elementos, até uma múltipla e complexa rede de organismos. Entretanto, todo espaço/ambiente se caracteriza pela inter-relação, interdependência e influência que os elementos integrantes exercem entre si”¹.

Quais as regras de funcionamento de cada um destes ecossistemas? Como eles se mantêm? O que eles produzem? Como eles produzem o que ele produzem? Quais são as relações que se estabelecem nestes ecossistemas para manutenção e desenvolvimento deles? Como entender os coletivos e seus modos de produção como um sistema vivo e aberto?

A Equipe Leste 1/Teatro procurou se relacionar com o material norteador do Programa Vocacional de maneira que este não se tornasse um receituário a ser seguido, fugindo de qualquer aplicabilidade do mesmo. Buscou-se uma relação que não o tornasse uma informação a ser consumida mas sim uma experiência a ser compartilhada, exigindo que os participantes da Equipe se tornassem sujeitos da experiência. “O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “imposição” (nossa maneira de impormos), nem a “proposição” (nossa maneira de propormos), mas a “exposição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe,

mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre”².

Partindo da proposição de uma horizontalidade entre os saberes, assim como a filosofia ou a ciência, a arte foi considerada uma área do conhecimento que carrega consigo a produção de um saber. Assim sendo, foi estimulado que comessem a vir à tona, espontaneamente, alguns registros de nossas reuniões de Equipe cujo cunho artístico assumisse primazia. Surgiram protocolos/registros procedimentos como caminhada silenciosa ao redor do CEU, visando aguçar as percepções sensoriais, leitura de poesias ou contos com os ouvintes de olhos fechados, etc. A partir deste momento estava aberta a sensibilidade para mantermo-nos com os 'olhos da poesia'. Paulatinamente, foi se tecendo um instrumento de apreensão artístico-pedagógica dos princípios do material norteador do Programa Vocacional: as RAPs itinerâncias poéticas. O nome deste procedimento carrega consigo uma tentativa de reinvenção, de potencialização das nossas Reuniões Artístico Pedagógicas, a partir da formação de uma nova palavra surgida na junção de suas iniciais: RAP (Rythm and Poetry) - música de contestação das periferias.

A mudança de nome, aparentemente banal, fomenta uma nova relação com as reuniões em si, potencializando-a, abrindo espaços para o surgimento de uma outra subjetividade e, conseqüentemente, novos paradigmas estéticos. Uma abordagem ético-estética da realidade na qual a arte é uma forma de conhecimento e problematiza uma

visão cientificista-racionalista.

Em nossas itinerância poéticas visitamos os Equipamentos em busca de conhecer e contaminar cada realidade encontrada. Em cada uma destas visitas o AO 'da casa' se responsabilizava por fazer a apresentação e condução deste momento da reunião. Cada um teve que criar uma forma que conseguisse abordar o seu olhar sobre os seus processos de orientação, sua relação com o Equipamento (gestão, NAC, etc) e com o entorno. Esta visitação estava aberta aos coordenadores de cultura e gestores, assim como aos vocacionados e demais interessados. A poesia surgia aqui como um ato de apreensão do saber e também de atuação política – não do conflito, do embate, mas da infiltração, das micropolíticas, das mudanças das relações humanas, por um novo (ou outro) modo ético-estético de atuação/percepção do mundo.

As RAPs assumiam para si um aspecto de máquina de guerra, de um levante poético, de intervenção no espaço público. Segundo Hakim Bey, o levante “sugere a possibilidade de um movimento fora e além da espiral hegeliana do “progresso”, que secretamente não passa de um ciclo vicioso (...) um levante é um momento que surge acima e além do Tempo, viola a “lei” da História. Se o Estado É História, como declara ser, então o levante é o momento proibido, uma imperdoável negação da dialética.”³

Deflagravam-se nas RAPs espaços que se transformavam em lugar pela relação afetiva que se estabelecia com eles,

“O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor.”⁴ Além disso, a mudança do espaço em lugar desdobrou-se em uma modificação do tempo: migrava-se do tempo cronológico para o tempo do acontecimento, o tempo do instante, o tempo aiônico.”

A necessidade de preparação dos encontros, que assumiam em si uma dimensão estética, era evidenciada pelas RAPs itinerâncias poéticas. O encontro possuía sua dramaturgia e exigia uma minuciosa feitura, uma reflexão e um planejamento cuidadoso a partir da realidade encontrada e do momento, do aqui-agora processual. Em outras palavras, o encontro em si se torna uma experiência estética e precisa, portanto, ser pensado como tal, exigindo do AO um corpo em arte, atento e vivo, vibrátil.

Como este encontro nos potencializaria, nos fomentaria o estado criativo? “(...) Só através dos encontros aprendemos a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não

convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui. Um bom encontro é aquele pelo qual meu corpo se compõe com aquilo que lhe convém, um encontro pelo qual aumenta sua força de existir, sua potência de agir, sua alegria”⁵. O termo encontro da citação acima assume na Equipe Leste 1/Vocacional Teatro a sinonímia de ‘orientação’ aos artistas vocacionados.

Fazia-se necessário uma elaboração conteudística e formal do encontro que exige ao mesmo tempo um rigor e uma flexibilidade para sua plena fruição. Como a investigação sobre a forma contribui para a construção da experiência pretendida por nós? Como planejo os encontros com os artistas vocacionados para que vivencemos uma experiência conjunta de construção de saber? Percebe-se (ou não) que a experiência é construída, que construímos a partir da forma um território possível para a instauração de uma experiência? O encontro não seria fruto de um espontaneísmo, nem de uma aleatoriedade, mas de um estudo minucioso, de um detalhamento rigoroso, uma construção realizada sob a égide da inteligência e sensibilidade artística, fomentando um diálogo constante entre o artístico e o pedagógico.

Nesta tensão entre o artístico e o pedagógico tivemos como um dos motes principais das RAPs a ampliação de nossas investigações sobre forma e conteúdo. Qual a relação entre forma e conteúdo? Para isso, amparamo-nos em duas citações que serviram de estímulos as nossas investigações artístico-pedagógicas, a saber, “a forma é a experiência coagulada”, de Hans Thies Lehmann, e “a forma é o conteúdo precipitado”, de Theodor Adorno. Estes dois estímulos foram pontos de partidas, dispositivos que fomentaram a prática da reflexão e do pensamento e não assumiram o estatuto de pontos de chegada, de resposta final. Ao entendermos que a forma é o conteúdo precipitado podemos inferir que ela carrega consigo o conteúdo e que na observação dela podemos lê-la e depreender os conteúdos discutidos pelos artistas envolvidos em sua criação.

Foi com esta hipótese que a Equipe Leste 1 procurou na forma quais os conteúdos que estavam sendo discutidos por ela, como a forma estética se tornava também um discurso. Começam a surgir os problemas investigativos, que alimentam nossas reflexões e nos põe em movimento: como ler a forma? Será que uma tradução da forma em texto conseguia abordá-la em toda sua complexidade? Será que conseguimos ler as formas apresentadas pelos artistas vocacionados em suas criações? Será que no ato da apreciação não acabamos somente reconhecendo aquelas formas que nos são caras e desprezamos outras que não atendem aos nossos gostos/anseios estéticos? Como adentrar na forma proposta e dentro dela, a partir da imersão nela, apreciá-la/problematizá-la/contemplá-la?



A proposição de Lehmann nos fez pensar a forma como aquilo que ‘fica/decanta/coagula’ a partir de uma experiência. Ora, se pensarmos em experiência como oposição à informação teremos que cada experiência é única e irreproduzível, portanto, cada forma corresponde a uma experiência específica, singular. Então, poderíamos afirmar que a forma é o ‘resultado’ de uma experiência. Olhar a forma como uma experiência coagulada fez nos antever nela o processo de cada coletivo, estabelecendo uma relação de imbricação entre modo de produção e ‘resultado’ estético.

Não estando a forma dada a priori mas em construção durante o processo cabe a cada coletivo engendrar a sua forma. Aqui a zona de conforto conquistada pela reprodução das formas sofre um abalo sísmico e a zona de risco, de incerteza e de imprevisibilidade alcançam índices bastante elevados porque se procura escapar da reprodução das formas legitimadas e hegemônicas.

O desafio que nos é lançado é uma prática artístico-pedagógica que não parte do conhecido, da resposta pronta a qual se deve alcançar por meio dos ensinamentos calcados na relação da transmissão do conhecimento do professor ao aluno, mas sim do desconhecido, daquilo que não se sabe, daquilo que será edificado em conjunto, na ignorância de ambos. Ora, por mais óbvia que seja a afirmação ‘investiga-se aquilo que não se sabe’, na prática o abandono da segurança e do poder do saber instituído e legitimado é uma tarefa árdua, muitas vezes. É aqui que a frase de Jacques Rancière serviu de estímulo as nossas investigações, “pode uma pessoa ignorante ensinar outra pessoa ignorante o que ambas não conheciam?”. Artistas Orientadores

e Coordenadores se lançaram nesta seara de uma pedagogia que escapa dos modelos tradicionais.

A ignorância torna-se um aliado importante para o desdobramento das investigações e geração de conhecimento/saberes tanto do coordenador com sua Equipe quanto dos artistas orientadores com os artistas vocacionados. Como resposta estético-reflexiva ao material norteador entoávamos uma canção popular, que dava consistência ao território poético instaurado pela Equipe Leste 1/Vocacional Teatro: ‘quem me ensinou a nadar, quem me ensinou a nadar, foi, foi, marinheiro, foi os peixinhos do mar’. De inocente que era esta canção no início do processo agora se torna quase um vaticínio, um canto de guerra, uma forma de potencialização da vida.

1 ZAMBERLAN, C., Calvetti, A., Deisvaldi, J., De Siqueira, HCH. Qualidade de vida, saúde e enfermagem na perspectiva ecossistêmica. Revista eletrônica Enfermagem Global. n.20, Outubro/2010. http://scielo.isciii.es/pdf/eg/n20/pt_reflexion2.pdf

2 LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação, n.19, 2002, p. 28.

3 BEY, Hakin. Taz @ Zona Autônoma Temporária. Ed. Conrad do Brasil, SP, 2011, 3 ed., p.15

4 TUAN, Yi Fu. Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência, DIFEL, SP, 1983. p.6

5 PELBART, Peter Pal. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In.: Próximo Ato, Itáu Cultural, São Paulo, p.32

Entre-tempos: outra tradição

Juliana Caldas

Ex-Artista Vocacionada

Preciso é de um novo grande costume, que devemos introduzir imediatamente: o costume de refletir novamente diante de cada nova situação.

Brecht,

“Aquele que diz sim, aquele que diz não”

Para iniciar essa reflexão nas linhas que seguem, senti uma necessidade vital de encontrar um disparador que me conectasse com o corpo-memória de minhas experiências no tempo em que partilhei de encontros fundamentais no projeto do Teatro Vocacional. Afinal, onde estariam guardadas no meu corpo hoje as escrituras daquele tempo, 10 anos atrás? Que fio poderia atar as duas pontas da minha vida e tecê-las aqui, com a poderosa expressividade daquilo que se faz presente?

Com tamanha dúvida machadiana, recorri, não por acaso, a Brecht, e relendo “Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não” (peça-didática do autor alemão que trabalhamos por dois anos seguidos no grupo formado na Casa de Cultura de Santo Amaro em 2001), deparei-me com uma questão não menos contemporânea, apesar da breve distância temporal, e tão pertinente a mim hoje como penso que também àqueles que nutrem algum interesse pela disseminação dos saberes e pela ampliação do acesso aos bens culturais e imateriais da humanidade: afinal, em tempos sombrios, que urgem por mudanças de paradigmas, é preciso aprender/ensinar a estar de acordo com o quê?

Diante dessa questão nodal para todos que atuam com a educação e as artes hoje, e com a qual a peça de Brecht me provoca com tamanha pertinência, escolho esse nó como disparador central dessas memórias-corpo, e me proponho a desatá-lo na pretensão de fazer esse ensaio apenas de fios: memórias e devires...

Entre o passado e o futuro, um raio de sol atravessa as janelas e espia as tardes de terça-feira no grande casarão da Casa de Cultura de Santo Amaro, antigo Mercado Municipal da região. E junto dele um portal de imagens, sensações, rostos, falas, cheiros, medos e desejos... Lembro-me de que as horas que passava ali naquele lugar tinham outra relação espaço-temporal e tomavam outros contornos dentro da “matéria-mim”.

Hoje, tal memória me faz refletir o motivo pelo qual aquelas tardes eram deslocadas do tempo cronológico e propiciavam-me uma experiência fora do Tempo. O que de mágico acontecia naquele casarão que me permitia não apenas contemplar o Mundo, mas ter plena consciência de que eu o habitava e também fazia parte do seu legado?

Penso que despreziosamente essas inquietações germinadas naquelas tardes me acompanham até hoje, e talvez não por acaso minhas escolhas e meus caminhos tenham sido buscas por respostas a essas questões tão movediças e sempre tão contemporâneas. Afinal, qual o propósito da nossa existência?

O que significa habitar esse Mundo diante da certeza de nossa impermanência?

Assim, de repente, essa aparente digressão me fez tatear as razões pelas quais a partir daquela experiência com o Teatro Vocacional não pude mais me desvincular de duas grandes inquietações em meu Ser: a procura pela expressividade através das artes e o compromisso de me conceber guardião de meu tempo histórico e também responsável pela transmissão daquilo que me coube conhecer, descobrir, desconstruir, reconstruir e partilhar “aos que vierem depois de nós”.

E nesse ínterim encontro as duas pontas do nó que ensaio em desatar aqui, e percebo que o que está em evidência nele, para além da minha breve existência, é uma fústica busca humana pela imortalidade da alma e pela permanência no Mundo *ad infinitum*.

Afinal, o que nos garante uma existência que transcenda os limites temporais, espaciais e biológicos circunscritos à mera sobrevivência da nossa espécie senão a possibilidade de partilha de todo um universo simbólico e material comum entre mim e você? A crença de que em algum ponto nessa teia sináptica que é a existência humana nossos corpos-memória se reconhecem e, de alguma forma, perpetuam a mesma condição humana.

A partir desse singelo raciocínio, posso entender como podíamos, naquele espaço-tempo que se constituía fora da lógica perversa do sistema, coabitar entre tantas diferenças e em meio àquela polifonia de vozes nos constituirmos como ouvidos pensantes, o Grande Outro uns dos outros, reafirmando a possibilidade da efetivação da linguagem em meio ao caos dos desejos.

Era o mundo comum que nos aproximava, “Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não”, Brecht, o ritual mágico ancestral do Teatro eram os portais que interceptavam nossa mundanidade e nos conectavam com um mundo que transcendia os limites biológico, espacial e temporal da vida privada, permitindo-nos a constituição de um mundo comum e partilhado no espaço público ali configurado:

O termo público significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós. Este mundo, contudo, não é idêntico à Terra ou à Natureza como espaço limitado para o movimento dos homens e a condição geral da vida orgânica. Antes tem a ver com o artefato humano, com o produto das mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem. Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum (Arendt, 1989, p. 63).

É nesse mundo público, onde os homens podem se encontrar para criar e gerar outras possibilidades de vida em conjunto que penso estar a potência e a dimensão política do Teatro Vocacional. Esse espaço artístico e pedagógico que se apropria dos equipamentos sucateados e largados à própria sorte pelas administrações públicas é capaz de gerir vida pulsante a partir das vozes ensurdecidas por tantos ecos sem ressonância num mundo que urge por transformação.

Eis que me deparo entre a arte e a pedagogia, fios da complexa rede de relações humanas, desatados, tecendo parte da trama de nossa busca pela vida além dela mesma, partilhando da inquietação pela permanência e constituindo, cada qual com sua particularidade, o propósito de elaboração de um mundo comum entre os homens.

Aqui, no entanto, tomo liberdade para reatar esses fios, entendendo-os como partes de uma mesma obra de arte: a vida criativa e livre, que como tal transcende as possibilidades da existência de cada um dos que habita o mundo e das sucessivas gerações que o formam, e pode trazer uma dimensão de profundidade histórica e filosófica à existência humana individual:

(...) nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não-mortal de seres mortais. É como se a estabilidade humana transparecesse na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de imortalidade – não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais – adquira presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido (Arendt, 1989, p. 181).

Hoje, aqui, nesse entre-tempo do mundo que preexistia a minha chegada e permanecerá à minha breve permanência, reencontro-me com o menino de “Aquele que diz Sim, Aquele que diz não” e penso se é preciso aprender a estar de acordo? E diante dessa nova situação, reflito.

Bibliografia

ARENDRT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ARENDRT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

A passagem do arbitrário para o necessário

Andréia Dulianel
Artista Orientadora



“O que há de mais admirável do que a passagem do arbitrário para o necessário, que é o ato soberano do artista, pressionado por uma necessidade, tão forte e tão insistente quanto a necessidade de fazer amor?”¹

Neste artigo pretendo levantar uma série de questões surgidas do trabalho realizado na linguagem de Artes Visuais com os grupos de vocacionados no CEU Guarapiranga deste ano. São inquietações que emergiram da prática e da constante reflexão sobre o material norteador, numa discussão voltada para o processo de apropriação dos meios na relação forma/conteúdo e ideia de mestre ignorante na dinâmica de instauração de processos criativos emancipatórios individuais e coletivos.

O título “Passagem do arbitrário para o necessário” é uma apropriação de um trecho do livro *Degas Dança Desenho* do poeta (escritor e filósofo) Paul Valéry (1871-1945), que fala sobre a intenção artística de forma poética, sensível e tocante. Percebo nos vocacionados uma vontade de experimentar os diferentes procedimentos, numa investigação da matéria que os leva em busca de soluções visuais e no desenvolvimento de técnicas pessoais de representação. Pensando em todo esse processo de apropriação dos meios, questiono: como sair do superficial da experimentação para a criação de uma linguagem artística pessoal em Artes Visuais? Como orientar os processos

numa descoberta das necessidades de cada indivíduo ou grupo? Como estimular a tal “passagem do arbitrário para o necessário”?

Essas perguntas surgiram na dinâmica dos encontros com os artistas vocacionados. Muitos deles não conheciam os materiais disponibilizados e, por conta disso, nos primeiros encontros, era comum vê-los passando de um material a outro de forma compulsiva: nanquim, guache, pastel seco e oleoso, argila, papéis, papelões, bambus, objetos. A abertura para o novo, para um contato com a matéria é de extrema importância, pois é no processo de experimentação que as formas vão se concretizando, que uma linguagem começa a ser criada, expressando desejos, sensações e sentimentos.

Percebo que no espaço do atelier, entendido aqui como espaço de criação, espaço onde recursos materiais são disponibilizados, onde as trocas e diálogos são instaurados. Seja em sala própria, embaixo das árvores, dentro ou fora, o atelier nômade é um espaço onde as experimentações e reflexões vão acontecendo e onde processos começam a se definir, a ter um contorno mais claro. O percurso artístico de cada um vai se instaurando aos poucos, são buscas de “mãos” agitadas, muitas vezes instáveis, que se descobrem em diversos gestos, linhas, texturas, ritmos, cores e caminhos, mãos que são instrumento,

extensão do pensamento. Mas apesar da importância de toda essa experimentação, há uma necessidade de se refletir sobre a persistência no processo criativo. É muito comum ver os vocacionados partindo de uma experiência a outra, de um material a outro, sem prestar muita atenção para a intenção que move todas essas vontades. Por isso acredito que o artista orientador tem uma tarefa importante no momento de reflexão, voltando o olhar para o que foi feito, instigando-os a perceber escolhas, temas, matérias, elementos de linguagem recorrentes no processo criativo. É a partir dessa percepção do próprio processo que a persistência é praticada através da criação de séries de trabalho, da construção e desconstrução, num ir e vir constante, que tem como consequência a apropriação dos meios na criação de uma linguagem e aprofundamento da intenção artística.

Mas essa postura de refletir com os vocacionados sobre a insistência em determinados caminhos, sobre o aprofundamento e maior definição das escolhas gerou uma dúvida em relação ao que é ser mestre ignorante, emancipador: devo orientá-los nesse sentido da persistência e aprofundamento em determinadas questões ou essa necessidade surge de forma natural no processo de cada um? Estaria eu me precipitando ou queimando etapas?

Acredito que devo sim orientá-los nessa questão, mas o maior foco do mestre ignorante deve estar no COMO fazer essa orientação. No material norteador há uma defesa de que é necessário criar condições favoráveis para a criação de subjetividades. A função do artista orientador é dar espaço para que os vocacionados coloquem suas ideias, incentivando-os a insistir na pesquisa, a descobrir o que os afeta de verdade, para que desenvolvam uma linguagem pessoal, para que percebam suas intenções e consigam expressá-las da melhor forma possível.

O mestre ignorante aparece como peça fundamental do jogo. A ideia é não definir questões para os vocacionados, mas lançar perguntas para que eles descubram sozinhos suas inquietações. Neste sentido é importante dar apoio e incentivo ao que eles apresentam de genuíno, sem direcionar escolhas. Encontrar esse modo de se colocar como artista orientador é difícil, mas vai sendo descoberto na dinâmica dos encontros, através dos erros e acertos. O importante é não se colocar como “mestre explicador”, mas trabalhar com as vontades de cada um, emancipando-os para que criem um modo de criar e de aprender, afinal “há embrutecimento quando uma inteligência é subordinada a outra inteligência”². Um mestre ignorante não vem com explicações ou fórmulas, não define caminhos, mas orienta as descobertas de modos particulares de produção. Sabe falar, mas também sabe se calar, aceita o silêncio e as lacunas no processo, deixando as escolhas serem definidas sem antecipação. Trata-se de um exercício do olhar, de perceber o tempo do outro e de se preocupar em achar o momento certo para intervir.

A passagem do arbitrário para o necessário vai acontecendo aos poucos, na prática e no olhar reflexivo para a produção realizada no processo de diálogo e nas trocas com o outro. É neste ponto que entra a importância do trabalho em grupo.

A dinâmica de atelier coletivo entra em contato com a questão da criação de

subjetividades individual ou coletivamente, resultando em relações de alteridade. No processo de criação do grupo, pude perceber que era recorrente a apropriação de elementos dos trabalhos dos colegas, afinidades e diferenças eram abordadas e alguns projetos coletivos foram sendo criados aos poucos. No início cada um desenvolvia suas experimentações, mas com o tempo percebi a importância de orientá-los a observar o trabalho dos colegas, a dar opinião e trocar experiências. É importante falar abertamente como o trabalho de um influencia o olhar do outro, dando atenção no momento da reflexão falada, para os diferentes modos de representação. São diálogos que ressaltam as afinidades, mas também valorizam as diferenças, afinal o objetivo não é trabalhar com modelos a serem seguidos e copiados.

Como relato do processo de apropriação dos meios no coletivo, acho interessante apontar um acontecimento específico que determinou novas estratégias dentro do grupo de Artes Visuais no CEU Guarapiranga. No quarto mês de orientação, muitos dos artistas começaram a pintar um tema em comum: as flores. Isso aconteceu, pois uma das vocacionadas, a Gilda, chamou a atenção dos colegas pela sequência de pinturas de flores que criara. No momento da reflexão comentamos essa questão da apropriação e influência artística, mas principalmente o modo como cada um resolvia um mesmo tema em formas e cores tão diferentes. Essa “contaminação” do trabalho de Gilda nos levou a refletir sobre a subjetividade de cada um e a importância do grupo. A partir deste momento começamos a realizar pinturas coletivas, numa troca interessante.

Para finalizar, transcrevo abaixo um trecho de um registro em vídeo que fiz da vocacionada Gilda, no mês de agosto, pois em sua fala simples podemos perceber como ela incorporou a filosofia do vocacional.

“O projeto Vocacional me trouxe a inspiração, a liberdade de expor até o sentimento daquele dia (...). Esse projeto me traz a liberdade de poder expor aquilo que está dentro de mim. Me trouxe muitas coisas, não conhecia os materiais e aqui estou tendo essa liberdade. O que eu acho legal desse trabalho é que ele não limita, não nos limita a nada. Você chega, você expõe sua criatividade, dependendo daquele momento a sua inspiração. E o legal é isso, é a liberdade que nos dá. (...) Tudo isso é maravilhoso pra mim, eu estou gostando muito e chega aos sábados eu falo ‘ai, vou pra lá..’ E é sempre aquela novidade: ‘o que será que vai ter hoje? O que vai ser hoje?’”

Na fala de Gilda aparece repetidamente a palavra liberdade, o que revela que na prática ela viveu um processo criativo emancipatório, que não a “limita a nada”, que é sempre um devir, traduzido em suas próprias palavras na pergunta: “O que vai ser hoje?”

1 VALÉRY, Paul Degas. *Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2003, p. 149.

2 RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. São Paulo: Autêntica, 2004. pg 31.

Bibliografia

- Material Norteador do Programa Vocacional 2011.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- FOCCILON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 1943.
- FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. São Paulo: Autêntica, 2004.
- VALÉRY, Paul, *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2003.
-

Processos de emancipação: contemplação de desejos

Carmem Soares

*“Dialética é o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação”
Leandro Konder, “O que é dialética”*

*“Tudo tem seu tempo certo”
Fala de um dos Vocacionados*

Começo esse texto, que não tem pretensão nenhuma de ser uma certeza absoluta, mas apenas um registro de uma memória construída e ainda em construção, com duas citações: uma frase que ouvi de um vocacionado e uma simples definição de dialética, para que estas me encorajem e me conduzam através de uma realidade de mundo construída à base de ruínas, faltas, erros, acertos, contradições e transformações.

O motivo deste texto será falar sobre os **Processos Criativos Emancipatórios**, que venho investigando dentro do Teatro Vocacional desde o ano de 2009: em específico, um procedimento, um estímulo, uma imagem poética que chamei de *“Espalhar os desejos pelo espaço”* e que ganhou este ano, por ter sofrido muitas modificações e superações, outro nome

- *“Invasão de desejos - Invadir os desejos do outro com seus desejos”.*

Estou trabalhando com esse mesmo estímulo/provocação nas duas turmas de vocacionados do CEU Cidade Dutra que estou orientando este ano. Evidentemente que o mesmo procedimento, apesar de partir de uma mesma imagem, funciona muito diferente em cada um dos coletivos e tem gerado resultados e caminhos muito diferentes: em uma turma alguns saltos e na outra alguns tropeços, todos, passos necessários para uma caminhada feita conscientemente a vários pés. Em ambos os casos, vejo um processo dialético interessante sendo instaurado com todos os seus elementos preliminares de tese, antítese e síntese em um processo infinito de superações e novas descobertas. Gosto da definição do filósofo Heráclito que dizia que nós seres humanos não temos estabilidade alguma porque estamos em constante movimento e, portanto, nos modificando. Assim me sinto no Vocacional, cada dia tendo que me modificar. Sempre diferentes em rios diferentes – Vocacionados e eu -, essa sentença, aliás, serve para ilustrar toda a minha experiência vivida dentro deste estimulante Projeto desde o ano de 2004.

Em uma das turmas (a de segunda-feira), sinto que o processo vem sendo incorporado, transformado e apropriado pelos participantes, que estão conseguindo descobrir uma unidade de grupo, um sentido para estarem juntos. Pode-se dizer que esta turma, considerando as devidas contradições de uma pesquisa em Arte, está conseguindo encarar seus próprios meios e modos de produção. Já na outra turma (a de sábado), sinto que o processo ainda não foi totalmente incorporado pelos vocacionados, que ainda

demonstram dificuldades em nomear o que estão vivendo e, ao tentar fazê-lo, trazem questões que para mim revelam o quanto ainda estamos distantes de um processo emancipatório. Poderia dizer que, ao contrário da turma anterior, aqui os meios e os modos de produção ainda são um horizonte a ser alcançado.

É sobre essas bases que quero pensar: até que ponto um processo é emancipatório, uma vez que os vocacionados ainda não se sentem totalmente contemplados pela proposta, ao mesmo tempo em que me pergunto como TRANSFORMAR um processo que apresenta um risco de se perder caso a não-adesão, a negação, não sejam incorporadas, superadas e até estimuladas dentro do próprio grupo.

Breve relato da experiência ainda em construção...

“Espalhar os desejos pelo espaço” é uma imagem poética que para mim traz a ideia de um espaço (físico ou não) a ser preenchido pela vontade, desejos, opiniões e propostas dos vocacionados. É só um nome que dei pra não perder de vista nunca esse foco de trabalhar a partir do que é trazido, do que os vocacionados querem falar. O mais interessante é que, para cada turma, novos exercícios são criados, novos caminhos são traçados, a depender sempre de quem são os “caminhadores” criadores.

Tal procedimento venho investigando especificamente desde o ano de 2009. Contudo, para este relato, usarei como exemplo a experiência vivida com as turmas deste ano, em especial com a turma com a qual venho

FOTO: ANDREIA DULIANEL
CEU GUARAPIRANGA





enfrentando mais dificuldades, ou melhor, com a qual as contradições são maiores e mais dolorosas e a sua superação parece soar como algo inatingível.

Propus aos vocacionados dessa turma que trabalhássemos com o seguinte conceito – “Invadir com os nossos desejos o espaço do outro”. Minha proposta era que tivéssemos como ponto de partida uma instalação da vocacionada Maria Onícia e que esta instalação fosse sendo modificada por outras pessoas. A ideia é que seria uma grande instalação “mutável” aberta para invasões a todo instante e que, a cada momento, conforme alguém a “invadissem”, ela ia sendo modificada. A ideia foi recusada por alguns vocacionados. Eles alegaram que mesmo “invadindo” e trazendo outras possibilidades para aquela instalação, ela era da Onícia, portanto, tinha mais a ver com as inquietações dela. Eu argumentei que a proposta era aberta, passível inclusive de ser negada, mas que mesmo assim tínhamos que de alguma maneira partir dela - mas não teve jeito, eles não queriam que assim fosse; concordei com eles.

Eles propuseram então que ao invés de partirem da instalação de uma única pessoa, que pudessem partir diretamente de seus próprios desejos. E como os protocolos que eles vinham trazendo eram sempre performáticos, pedi então que fossem livres para apresentarem suas ideias da maneira como melhor lhes aprouvesse, inclusive como uma instalação se fosse o caso. Foi ótimo porque a proposta inicial foi superada e adequada às necessidades do grupo. Para continuar meu papel de provocadora, lancei uma ideia: a de que gostaria de trabalhar com a possibilidade de pontos de vistas diferentes

sobre cada proposta trazida (talvez eu tenha uma ideia obcecada por invasão mesmo). Propus que a pessoa que trouxesse a sua ideia dirigisse a cena, enquanto que uma outra pessoa do grupo, se quisesse, poderia também dirigir a proposta do outro. Ou seja, teríamos uma mesma cena com dois pontos de vista diferentes.

Para realizar tal proposta o grupo foi separado em subgrupos de trabalho. Aqui começaram alguns dos tropeços (os quais me referia ao início desse texto), pois a direção não era para ser autocrata, mas sim aberta à proposição de todos os atores. Estes poderiam e deveriam sempre trazer para seu grupo de trabalho propostas para fomentar a ideia inicial do diretor.

Talvez, na minha conduta, lancei muitas informações juntas que tenham confundido um pouco os meninos e os rumos das coisas. Não senti nessa turma uma adesão por parte de todos, o grupo se dividia. Alguns grupos de trabalho caminhavam, mas mesmo assim apresentavam uma dificuldade em lidar com o papel do diretor. Era um exercício que gostaria de fazer com eles, que exercitassem, se quisessem (era aberto), com este olhar de fora e de alguém que dirige a cena. Alguns grupos entenderam o choque das ideias como algo que atrapalhava e não impulsionava. Digo isso porque quando tiveram que criar um protocolo que desse conta de dar forma ao processo que estávamos vivenciando, não souberam nomear o próprio processo em que estavam inseridos. OU MELHOR, NOMEARAM DE UMA OUTRA MANEIRA, que não necessariamente ia ao encontro do que eu ESPERAVA, a partir do que vinha propondo. Ou seja, eu tinha claro para mim

uma coisa e eles outra.

É justamente sobre isso que quero falar aqui neste texto: É com isso que eu tenho que lidar, com o quê e como eles estão respondendo à provocação – esse é nosso material a ser transformado. Penso que um processo emancipatório só o é na medida em que todos se sintam coautores, que, mesmo sendo ele aberto, não significa que seja assimilável, prazeroso, na verdade quando isso não acontece ele não é emancipatório, mas o contrário.

O que fazer para ser emancipatório – uma reflexão... Portanto, gostaria de esboçar nesse texto uma reflexão a partir das contradições de um processo menos harmonioso, que apresenta mais riscos e que, portanto, PODE OU NÃO VIR A SER EMANCIPATÓRIO, e nessa relação dicotômica que há entre conduzir uma pesquisa enquanto artista orientadora e “sofrer” um processo enquanto artista vocacionado. Talvez aqui eu teria que me render ao conceito de experiência de Jorge Larrosa em seu artigo “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, em que o autor defende que possa existir nos dias em que vivemos um possível sujeito da experiência, mesmo em uma sociedade “constituída sob o signo da informação”, que ele tão bem critica neste mesmo artigo e onde constata, como o próprio Walter Benjamin, a sua pobreza de experiência. Mas será mesmo que há diferenciação entre os sujeitos e que alguns consigam por alguma iluminação divina ser passíveis de experiência e outros não? E que apesar de tanta perda da experiência, coisificação e achatamento desse sujeito haja um ser ou uns seres que consigam driblar tudo isso e se sobressair e viver um respiro e outros não?

Para o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben, por exemplo, seria impossível haver distinção entre “sujeitos da informação e sujeitos da experiência”, uma vez que todos somos homo sacers e vivemos todos num estado de exceção. Agamben usa esse termo para definir o sujeito contemporâneo que leva uma vida nua, esvaziada de sentido, “um sujeito despido de sua humanidade, um mero ser vivente”.

Gosto de pensar como propõe o eixo norteador 2011 do Programa Vocacional, que aposta no processo emancipatório como um processo coletivo e não individual, e não repetir o que já acontece em todas as instâncias da nossa sociedade – a valorização de uns em detrimento de outros, e ancorar-me no pensamento de Paulo Freire que já prenunciava que uma autonomia já não consegue ser o suficiente neste mundo em que “levamos uma vida nua” e somos convidados a nos emudecer o tempo todo e que talvez a única saída, um último respiro a ser dado seja

mesmo feito a várias bocas, narizes e todo sistema respiratório, ou seja, coletivamente.

É à luz dessa contradição que gostaria de tentar dar alguns passos, mesmo que tropeçantes: Como tornar o processo criativo significativo a todos os indivíduos do coletivo, amparando-se e movimentando-se a partir dos pontos negativos que surgem? Nesse sentido arrisco-me a ir um pouco na contra mão do que pensa Larrosa e Heidegger, citado no artigo “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, ao defender que o sujeito da experiência sofre a experiência na medida em que se submete a ela:

“(…) fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança, que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma.

Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso”.

No caso de um processo criativo que pretende ser emancipatório, penso que necessitamos inverter a ordem desse pensamento e desejar sujeitos opostos ao que propõe Heidegger e Larrosa: “*aceitante, interpelado, submisso, passivo*”. Tal sujeito, me parece, já é o que somos o tempo todo, já é o sujeito da condição de vida que levamos. Em um processo criativo, para que se torne emancipatório, precisamos sim dos vocacionados ativos e talvez não receptivos o tempo todo, *fortes, definidos por seu saber, por seu poder e por sua vontade*, sujeitos capazes de dizer não, de querer outra coisa, de contestar, de duvidar, de ser o maior responsável por fazer acontecer algo sem ter que se submeter totalmente ao que é dado. Tornar-se o próprio propositor dessa experiência, o seu cocriador, um sujeito capaz de não querer sofrer uma experiência caso ela não lhe faça sentido. Em suma, um sujeito nos moldes benjaminianos, que compreenda a experiência de forma amplificada, sem abrir mão do conhecimento e dos processos históricos que o formam.

Aqui um parêntese: Se os artistas vocacionados da turma de sábado fossem sujeitos passivos da experiência teriam aceitado a proposta “*Invadir com os nossos desejos o espaço do outro*” sem contestar e abrindo mão de proporem algo que lhes fizesse mais sentido? Sim? Não? Talvez? Uma eterna pergunta – Como e o quê fazer para abrir espaço para o outro sem perder também o meu espaço? Como chocar os desejos e agregá-los? Como invadir e ser invadido sem se anular? Como superar as contradições, reconhecê-las,

movimentá-las, tornar o negativo positivo, tornar a experiência coletiva e de fato emancipatória?

Conclusão em Ruínas - Que tipo de experiência é possível que leve em consideração todas as dificuldades, lacunas e contradições em um mundo devorado pelos fantasmas da forma mercadoria?

“(…) Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro, dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores, sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábua rasa”.

Walter Benjamin, “Experiência e Pobreza”

... retornar ao simples, ao zero, reconhecer as falhas, dar alguns passos para trás e rever a própria conduta, tentar encontrar nas contradições, nos pontos em choque, nas negativas, nas contrapropostas dos vocacionados um outro caminho, um outro movimento e UMA EXPERIÊNCIA QUE FAÇA SENTIDO A TODOS.

Na verdade, eu não tenho nenhuma conclusão para esse texto, essas voltas e idas, essas rupturas, essas lembranças de antes, junto com o tempo que se faz presente, me ajudou a achar o cerne desse pensamento aqui tentando ser elaborado: o quanto o Artista Vocacionado é, de fato, com todas as suas dificuldades, riquezas, falhas, repertório, dúvidas, receios, ansiedade, expectativas e medos, o principal agente de um processo que pretende ser tão potente a ponto de ser emancipatório, um processo que leve em conta não só seus saltos e avanços, mas também seus retrocessos, lacunas, buracos, dúvidas e tropeços. Um processo que se modifique o tempo todo, capaz de gerar uma experiência coletiva e novas subjetividades a todos (cada um a seu modo) sem exceção, um processo que se necessário possa se virar ao avesso PARA VIR A SER DE FATO EMANCIPATÓRIO. Talvez seja mesmo o grande pensador Walter Benjamin uma boa pista para entendermos essas dicotomias, quando detecta a perda da experiência e nos lembra que este é um sintoma que engloba, sem exceção alguma, todos os sujeitos da contemporaneidade, e que reconhecer isso talvez seja a única maneira de uma possível superação. Benjamin sugere inclusive que a barbárie possa ser vista como

algo positivo e que as próprias condições de um mundo que ele alegoriza como *tábua rasa* possa nos impulsionar a buscar novas formas de operações e de construções.

“(…) é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo”. Walter Benjamin, “A origem do drama barroco alemão”

Para Walter Benjamin, o cenário da nossa história é um cenário construído de ruínas e de escombros. Com essa constatação o autor quer dizer que nada é eterno, puro, perfeito, glorioso, mas sim um avanço cambaleante em meio aos restos de um passado inglório, defeituoso e mal formado.

Talvez pensar por agora em uma experiência compartilhada, nos moldes de uma narrativa contemporânea, fragmentada, seja ela contraditória, cheia de “*ambiguidades e multiplicidades*”, onde é possível enxergar pedaço por pedaço o que os vocacionados estão trazendo, dando vozes e lugar a todos e provocando, através das singularidades, uma experiência comum. Reunir todas as contradições, uma a uma, membro por membro de cada participante. Ajudá-los a vomitar toda a beleza que pode estar escondida por trás dos escombros dessa vida nua, talvez possa estar aí a saída para o túnel infinito. Reconhecermos primeiro como pusilânimes para depois humildemente tentarmos recolher os fragmentos que sobraram dessa experiência, e que estes fragmentos, os pedaços, possam ser significativos e passíveis de ressignificação e de uma proposição de experiência estética coletiva, feita a várias mãos.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ed. Brasiliense, 1996.
- _____. *Alegoria e drama barroco*. In: *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Experiência e pobreza*. In: *Obras escolhidas – I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *O narrador*. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ed. Brasiliense, 1996.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Palestra proferida no 13. COLE-Congresso de Leitura do Brasil, realizado na Unicamp, Campinas/SP, de 17 a 20 de julho de 2001.
- KONDER, Leandro. *O que é dialética*. Ed. Brasiliense, 1997.

Constelando com Ítalo Calvino ou em busca de tempos dançantes

Zina Filler
Coordenadora de Equipe

A partir do texto do material norteador do Programa me pareceu que uma constelação mais sutil entre ética e poética teceria o avesso da práxis de todos os participantes do Vocacional nestes 10 anos; quase como um forro ou aquelas armações de antigas vestimentas que davam caimento, elegância e movimento nos tecidos costurados, bordados, drapeados.

Através do livro “Seis Propostas para o Próximo Milênio”, proponho relacionar os seis temas com as atitudes presentes, mas submersas na poética-pedagógica do Vocacional.

Mais que uma proposta poética com ênfase na literatura, estas conferências são um legado ético para qualquer artista do séc. XXI. Escritas para um ciclo de palestras na Universidade de Harvard, em 1985, jamais foram proferidas, pois o autor faleceu subitamente.

Seus temas: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência compõem uma constelação que nos ilumina nesta difícil tarefa do fazer artístico-pedagógico do Programa Vocacional. Nesta pluralidade de vozes, onde “cada um de nós é uma combinação de experiências, de

informações, de leituras, de imaginações”¹, buscamos todos uma humanidade através da arte. Um humano que ainda encontre o prazer de se doar, aprender e criar juntos.

1) LEVEZA

Calvino compreende este atributo de três maneiras: como despojamento, sutileza e imagens figurativas.

Me chamou muita atenção este ser o primeiro tema, mas percebi aí um precioso conselho: é somente através da leveza que um grupo de pessoas podem se relacionar, conversar, produzir com prazer, juntas. A “busca de leveza como reação ao peso de viver”².

Todos nós encontramos, sejam nos equipamentos, sejam nas pessoas que buscam o programa, sejam nas diferenças entre nós próprios ou nossas convicções artísticas, situações difíceis de atrito e peso. Calvino nos diz: “cada vez que o reino humano me pareceu condenado ao peso busquei mudar de ponto de observação, para uma outra ótica, outra lógica”.³ Ou seja: mudar o ritmo ou o passo ou a direção para que a dança tenha graça e leveza. “Se quisesse escolher um símbolo

votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisível do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo”.⁴

2) RAPIDEZ

Não é da velocidade física tão presente no nosso viver contemporâneo que se trata, mas da velocidade mental: “a rapidez de estilo e pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura.”⁵

Mas o autor nos lembra que não se deve confundir rapidez com superficialidade, pois o foco é fundamental.

Novamente ele nos ilumina: sim, muitas vezes damos voltas, nos perdemos pelos caminhos (às vezes concretamente) teóricos e/ou artísticos. Mas, quando temos o foco, ou seja, quando sabemos que todo o programa não é construído para nós mesmos, é para um OUTRO, no caso o artista vocacionado, podemos ser rápidos e ágeis nas nossas atitudes. E aí a dança pode continuar.

3) EXATIDÃO

O tema também possui três sentidos: projeto de obra bem definido, evocação de imagens



nítidas, linguagem que seja o mais precioso em sua capacidade de traduzir nuances do pensamento e da imaginação.

É esta busca infindável de uma forma exata que os encontros entre artistas orientadores e vocacionados se constrói: “uma frágil passarela sobre o abismo”.⁶

Qual seria o abismo? Aquele que todo artista sabe que existe sob seus pés.

4) VISIBILIDADE

Nesta incrível conferência o autor faz uma ponte entre o mundo das fantasias, imagens e sonhos e a possibilidade de torná-los visíveis. Sabendo que vivemos neste excesso imagético contemporâneo, ele paradoxalmente vai propor uma pedagogia da imaginação: uma prática que nos ajude a preservar esta capacidade profundamente humana de sonhar e imaginar, dando ferramentas para “controlar a própria visão interior sem sufocá-la (...) É claro que se trata de uma pedagogia com métodos a serem inventados a cada instante e com resultados imprevisíveis”.⁷

Me pareceu que cada um de nós dentro do programa atua constantemente neste paradoxo entre os sonhos e as realidades, entre as subjetividades internas e o desejo de criar um espaço onde elas possam ser visíveis, ter um eco na realidade.

5) MULTIPLICIDADE

No final da última conferência Calvino nos diz: “Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos onde tudo pode ser

continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”.⁸

No Vocacional mais de 200 artistas das mais variadas áreas e estilos são a prova de que a multiplicidade de vozes trazem uma troca enriquecedora para todos. Não há nunca duas maneiras iguais de construir um encontro; somos um caleidoscópio em contínuo movimento trazendo infinitas configurações. E é com este movimento que o Vocacional vem crescendo nestes 10 anos de programa.

6) CONSISTÊNCIA

A sexta conferência jamais foi escrita, mas apenas nomeada.

Tenho, então, o espaço para imaginar seus significados e desdobramentos.

Antes, algumas definições dadas no dicionário por Houaiss:

- caráter;
- característica de um corpo encarado do ponto de vista da homogeneidade, coerência, firmeza, resistência, densidade, viscosidade etc. dos seus elementos constituintes;
- (fig.) estado ou caráter do que é coerente, do que tem solidez, estabilidade, credibilidade;
- persistência.

Diante disto devemos nos perguntar: o programa Vocacional é consistente? Penso que temos três elementos para afirmar sua consistência:

Primeiro, a sua permanência na paisagem paulista nestes 10 anos. Segundo, o número de artistas envolvidos no Programa: centenas de coordenadores e artistas orientadores, milhares de artistas vocacionados.

E quem são estes artistas? Pessoas apaixonadas pelo seu fazer, pessoas dedicadas, pessoas generosas, pessoas insistentes, pessoas inquietas, pessoas abertas a dialogar e a se transformar. São todas estas características tão frágeis e raras neste nosso início de século que dão consistência ao Vocacional.

E finalmente algo mais fugaz ainda: as reverberações nas mentes e corações de todos que participam ou participaram nestes 10 anos de programa. Mas somente mais outras dezenas de anos nos dirão se fomos consistentes nos nossos sonhos e realizações.

Como palavra final, a voz de um artista orientador, ex-vocacionado: “depois de passar pelo vocacional nunca mais serei o mesmo.”

-
- 1 CALVINO, Ítalo: *Seis propostas para o próximo milênio*. Ed. Cia. das Letras, 2005, p. 138.
 - 2 Op. cit., p. 39.
 - 3 Op. cit., p. 19.
 - 4 Op. cit., p. 24.
 - 5 Op. cit., p. 59.
 - 6 Op. cit., p. 71.
 - 7 Op. cit., p. 108.
 - 8 Op. cit., p. 138.
-

FOTOS: BRUNO PERÊ
BIBLIOTECA CEU CURUÇA



Da teoria a prática: escavando percepções

Claudia Polastre
Artista Orientadora

Não basta dar a informação técnica às pessoas, é preciso integrá-las socialmente. Não basta produzir conhecimento, é preciso valorizá-lo do ponto de vista social. Ao pensar no programa vocacional música, essas frases traduzem a nossa percepção sobre a prática que realizamos semanalmente nos encontros com os vocacionados. Faço minhas as palavras de um dos mais ilustres pesquisadores da educação, Antonio Nóvoa: “Não basta fazer investigação, é preciso transformar o saber em invenção e em inovação” (Jornal UNESP, maio 2011, p. 03). É nesse sentido que o projeto vocacional música caminha.

Ao ter como uma de suas bases a investigação, é delegada à pesquisa um caminho desconhecido a ser percorrido. Ela nos disponibiliza uma autonomia na construção coletiva de uma prática orgânica com novas intenções e percepções sob o olhar das antigas já preexistentes. Pautada pelo diagnóstico dos saberes da cultura local e nutrindo o nosso fazer, a investigação questiona a literatura existente usurpando de seus vieses para trazer à luz microorganismos artísticos que ganham forma ativa e motivadora para as pessoas envolvidas. Nesse processo, voltamos nossa atenção a uma constante reflexão sobre a prática realizada semanalmente para construirmos, num fazer sensível, outras percepções.

Tal fato só é possível porque o programa vocacional é um projeto público que tem como característica a capacidade de se realizar no espaço de um tempo e de uma liberdade sem condição. E isso não se dá despretensiosamente. Alicerçado em parâmetros claros ele se provoca na medida em que promove dicotomias e promove uma rede. A reflexão continuada sobre a ação feita, a apreciação sobre os sinais artísticos manifestados são oxigênio para uma política pública que se garante na autonomia de cada integrante dessa rede, seja ele o agente, seja ele o receptor.

Para mostrar a prática dessas relações, apresentamos o processo de um trabalho atual, iniciado em agosto de 2010, com um grupo de vocacionados que, ao entrarem em contato com o projeto música, transpuseram os seus

campos de ideias musicais. Isso só foi conseguido justamente pela liberdade oportunizada e pela fluência temporal que maturou o fazer artístico.

O trabalho com um trio formado por 2 violões e trompete se realizou a partir da vontade dos vocacionados em comporem música instrumental. Essa não era uma prática desses amigos que se reuniram para integrar o projeto música vocacional. Desde o nosso primeiro encontro houve um interesse em conhecer a música instrumental e, dentre as diferentes formas existentes, desencadeou numa pesquisa de composição sobre a forma “suíte”.

Esse assunto se desdobrou ao trazer-mos um conteúdo vastíssimo de exemplos musicais de compositores que trabalharam e trabalham a forma suíte sob diferentes maneiras. Desde a suíte barroca até a composta por Egberto Gismonti, todas foram ouvidas e complementadas por uma bibliografia trazida nas orientações. Como o foco dos meus vocacionados era música instrumental, o material do Gismonti chamou-lhes muito a atenção. Questões pertinentes tais como - o que a música consegue dizer sem letra, ou, como conseguir expressar ideias textuais somente com a música? - nortearam vários encontros e constituíram-se em gatilhos criativos. Para ilustrar diferentes possibilidades do uso de um motivo textual poético em música instrumental ouvimos o CD intitulado “Sol do meio dia”, de Egberto Gismonti. Esse CD foi fruto de uma viagem que Gismonti fez pelo Amazonas, relatado no encarte do CD. Passamos para o CD “Música de sobrevivência” do mesmo compositor, no qual nos atentamos na última música que possui várias partes e cada parte tendo a poesia de Manoel de Barros como referência poética.

O nosso diálogo, a partir desses exemplos mostrados, direcionou-se para uma apreciação e reflexão sobre o potencial que a música tem para dizer sem letra, somente com sons.

Que história ela poderia contar sem que você estabeleça um texto para ela. No caso da composição deles a ideia foi desdobrar os diferentes motivos que surgiram na parte já composta e estabelecer uma prosa na qual, implicitamente, uma história seria relatada. Isso, agregado a uma técnica de música flamenca trouxe novos rumos ao trabalho composicional.

Nesse ano, o trabalho continua num processo mais avançado. A apreciação sonora do repertório de Gismonti despertou ou-

tros vocacionados. Ao analisarmos a partitura da música “Frevo” de Gismonti abriu-se um universo musical novo para os integrantes do grupo. Ouvimos diferentes versões gravadas da música e, a mais recente, um trabalho do pianista Andre Mehmari e do bandolinista Hamilton de Holanda constituiu-se ferramenta e estímulo para a nova composição do vocacionado Yves Remont, intitulada “Zayra”. Na sedução de reler prosaicamente a música, outro vocacionado, Fuska, se motivou na construção de um texto, e Agnaldo fez uma leitura visual da música, pois além de músico ele pinta.

Afora o material de estudo que iniciamos no ano passado, dentre eles o de composição do Schoenberg (1991), outro que alimentou o processo criativo dos vocacionados foi a leitura do texto “Processo de Metáfora” de Swanwick (2006, p.28), no seu livro “Ensinando música musicalmente”. Numa das orientações, refletimos sobre a intenção da frase “música informa a vida do sentimento”, e o mote que ajudou a desencadear reflexões sobre as diferentes representações que podemos realizar a partir de uma composição musical foi o da definição sobre a essência musical metafórica que, segundo o autor, se dá na representação das ações que imaginamos, reconhecendo e produzindo relações entre as imagens; compartilhando vocabulários, e está na troca dos nossos pensamentos com outros.

Zayra é um exemplo da transformação do saber em invenção e em inovação, como nos sugere Nóvoa. A prática se refazendo sob a teoria.

Bibliografia

- NÓVOA, Antonio. “Caminhos do ensino superior europeu”. *Jornal UNESP*. Universidade Estadual Paulista, ano XXII, n. 266, maio 2011, p. 03.
- SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. SP: Ed. Moderna, 2003.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. SP: Edusp, 1991.
- _____. *Harmonia*. Madrid: Real Musical, 1974.

Política da amizade como pedagogia: experiência artístico-pedagógica no Vocacional Dança

Nirvana Marinho
Coordenadora Pedagógica
em 2010

“Essa sensação de existir é em si mesma doce”
Giorgio Agamben

Nas andanças de encantamento e intensidades ao encontro com o outro – este que dança – o Vocacional Dança move-nos a reflexão, colocando lado a lado ponderância e risco. Ao mesmo tempo. No corpo. As comunidades ganham novo sentido quando o corpo que reflete sua realidade o faz se movendo, criando possibilidades, dançando hipóteses sobre como interpretar o mundo. Mundo São Paulo.

Assim, também novamente me movo, no sentido de Pina Bausch cujo interesse pelos seus dançarinos é pelo o que os faz mover, para reescrever um texto apresentado em 2010, na ocasião de meu desligamento, mas também escrito a tantas mãos que formam sua complexidade: Vocacional. Reescrever aqui é tido como um ato de performativo¹, pois ao falar, faz-se, ao lembrar, atua-se no presente, ao tornar vivo e dialógico, ampliamos-nos para tantas novas leituras. E nós, artistas, temos afã pelo novo, pelo frescor do risco e da pela dúvida que a reflexão traz.

procênio para um texto corpo

A proposta de uma pedagogia nascente na Política da Amizade de Foucault surgiu da experiência como coordenadora pedagógica do Dança Vocacional, assim ainda chamado, de março à julho de 2010. A apresentação do texto acompanhava um painel de palavras que se faziam jogo e apreciação coletiva, realizados naquela época, junto aos coordenadores do Dança Vocacional.

Nosso objetivo foi de revelar a pesquisa desse olhar pedagógico, através da avaliação de nossa atuação e relatar e materializar em protocolo como seu deu a condução pedagógica do Dança Vocacional. No entanto, um dos objetivos definidores deste exercício crítico sobre o fazer é desmembrar politicamente nossa atuação artístico-pedagógica no Dança Vocacional (2010) a fim de desenredar este novelo de conceitos misturados. Tal como é a

agitação da pororoca - encontro do rio com o mar, que por vezes provoca expectativa em gerar biodiversidade, no nosso caso, artediversidade - também estimula certa confusão conceitual na qual se assenta o “homem cordial” (1997) de Sérgio Buarque de Holanda².

Com isso, supomos dizer que falta de formação, necessidade desta continuada em nossos meios de trabalho, e ainda frente a inovadora e desafiadora relação constante que o vocacional faz entre o artístico e o pedagógico impele, a todos nós, revermos constantes os conceitos fundadores de nossa prática. Também rever e atentar à confusão instaurada, mesmo que tácita, reestabelecida, insistente, mesmo que não intencionalmente, em uma cena de “homens cordiais”.

Este personagem figura nossa impossibilidade de distinguir o privado do público, a família do Estado, e, em último caso, a fronteira do eu para o outro, dificuldade esta que leva a inapropriações do espaço público e inversões de poderes daquilo que, gradualmente, se considera normal, aceitável. E como sabemos, expectativas são frutos férteis para a frustração e frustração é um movimento idealizado do mundo.

“Essas e outras panacéias, se de um lado parecem indicar sem seus predicadores um vício de raciocínio, de outro servem para disfarçar um invencível desencanto das nossas condições reais”. (Holanda, 1995: 166).

A partir da realidade de Holanda (1997) do homem cordial, amigo imerso na desfronteirização das relações, confrontamos com a “política da amizade”³ de Agamben (2009), na qual, ao contrário do homem cordial, o amigo é filosoficamente implicado no interesse de compartilhar a existência contemporânea.

“A sensação de ser é, de fato, já sempre dividida e compartilhada e a amizade nomeia essa divisão. (...) eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa com-divisão” (Agamben, 2009: 89).

Isso porque, nos casos em que chamamos de coabitação dos diversos modos de produção de dança, ansiamos por almejar um encontro de amigos, politicamente engajados na periferia contemporânea. Mas, não podemos nos esquivar que, muito que encontramos são corpos a-historiados⁴.

Para história presente entre amigos

A orientação pedagógica daquele ano do encontro de amigos: equipe de projetos – Fábio Villardi, Robson Lourenço e Dani Dini. A colaboração de cada um, a escuta da coordenação pedagógica, o andar devagar, lento, leve mas firme. Encontro filosófico, por isso, rico e conflituoso, de amigos: equipe dos coordenadores pedagógicos – Ivan Delmanto, Suzana Schmidt, Amílcar Farias e Luciano Gentile. Coordenadores em conflito, reinventados pelo olhar e pelo apoio e confiança mútua.

Em março, detectamos uma necessidade, mais recorrente do que desejamos, de se rever nossa história. Propomos o eixo norteador “História Presente” para o questionamento, e a consequente e inevitável reflexão, de quem somos e como fazemos nossa prática artístico-pedagógica. Cada coordenador e cada artista-orientador se viu mergulhado em procedimentos⁵ de jogo e rejogo – movimento do teatro antropofagizado pela dança – nos quais a história de cada um foi provocação artístico-pedagógica condutora do nosso fazer. Mitologia pessoal e a oralidade que emerge (colaboração de Dani Dini), a localização no tempo-espaço em continentes de atuação (colaboração de Robson Lourenço), a memória escrita em “protocolo coletivo” (protocolos reunidos por Fábio Villardi) de todos os participantes do Dança Vocacional fez parte da prática do primeiro trimestre.

Sabendo que a história presentificada no tempo é uma ação política de revermos nossos modos de produção em dança, assim norteamos, teorizamos ou colocamos em prática nossa condução pedagógica.

1. passo: detectar necessidade: História Presente
2. passo: movimento de conexão entre eixo norteador e o Material Norteador: quem somos e como fazemos
3. passo: ação política de fazer-pensar: Veia Pedagógica e Cartografia ou Mapas de pesquisa
4. passo: reinventar o olhar pedagógico no Dança Vocacional: reunião com os coordenadores de equipe (junho) e avaliação coletiva
5. passo: rede de textos: demanda de encontrar textos que reflitam sobre a relação arte e política ou resistência
6. passo: jogo Mestre Mandou na reunião com os coordenadores de equipe (julho) para avaliação do percurso pedagógico do Dança em diálogo com

as outras linguagens

7. passo: elaboração do texto – artigo-relato-protocolo – e prática painel com os coordenadores antes do desligamento efetivo dessa coordenação

Ações pedagógicas como pesquisa

As tentativas de aproximação da prática à teoria, ou do pensamento ao texto, ou do corpo à realidade, quando, nesta função pedagógica encontra o jogo entre tomar distância para refletir criticamente sobre nosso fazer e, ao mesmo tempo, chegar perto, agregar, a todo momento. Da pedagogia do encontro (colaboração Dani Dini), à pedagogia do confronto, fomos tateando o que poderia fazer luz ao fazer da dança, abrindo frestas importantes de reflexão e da realidade, sobretudo desta, lá e aqui, das comunidades e comunidades paulistanas.

Agamben fala, em “O que é contemporâneo? e outros ensaios” (2009), de dispositivos foucaultianos, de contemporâneo e de amigos. Dos amigos, destaca-se a leitura filosófica que ele coloca na figura mítica do amigo: com suas idiossincrasias e ambiguidades.

A partir daí, nos inspira o amigo que encontra, conflita, dança, ou seja, faz-se necessária uma pedagogia que dê conta de partilhar, ainda mais quando diferentes.

“A amizade concerne à própria existência, à própria sensação de ser. (...) Mas esse existencial é atravessado, entretanto, por uma intensidade que o carrega de algo como uma potência política. (...) Condição que divide, dissemina e torna doce a sensação de existir. Uma partilha” (Agamben, 2009: 89).

Agamben nos adverte da real necessidade de atuar junto, ao lado, paralelo, de dividir no mesmo espaço, no nosso caso, público ou publicizado pelo fazer artístico. E é justamente por esta razão faz-se pedagógico. Entende-se pedagógico a qualidade emergente de um fazer-pensar atual ou atualizado pela presença do outro, pelo encontro. Mas não o simples encontro, aquele superficial entre comparsas, colegas ou fortuitamente aproximados. Mas o encontro que gera conflito porque nos relembra a complexidade do encontro, porque heterogêneo, diverso. A amizade, para Agamben, não é uma coisa, é uma existência. Por existência, uma necessidade, um apertar de mãos frente ao conflito. Nem um pouco cordial; sincero.

“Reconhecer alguém como amigo significa não poder reconhecê-lo como “algo”. Não se pode dizer “amigo” como se diz “branco”, “italiano” ou “quente” – a amizade não é uma propriedade ou uma qualidade de um sujeito” (Agamben, 2009: 85).

Frente a esta hipótese de certo projeto político pedagógico no Vocacional Dança, as dificuldades e/ou contradições são

relativamente previsíveis, muito embora não tenhamos aqui a chance de dissecá-las, mas segue-se: a. Insistir na não separação entre teoria e prática (para que não nos tornemos cordiais), b. Reconhecer a concepção de cultura implicada em cada um de nós (artistas, pesquisadores, coreógrafos, professores)⁶ para não incorrer em preconceitos tácitos a respeito de nossa atuação e, citaria finalmente como apontamento para reflexão, c. aprofundamento, quase que inevitável, da nossa prática artístico-pedagógica no que tange sua definição política, ou seja, como nos colocamos frente ao espaço dividido, compartilhado, com o outro, inclusive quando propomos fazer, pensar e realizar arte no corpo.

Pois, ao compartilhar o corpo, a dança, reforçamos o caráter político que habita a condução pedagógica de cada um de nós, equipe do Vocacional Dança. Proporcionar, assim, um espaço de reflexão crítica em toda rede: do artista-orientador, do vocacionado, da comunidade. Assim, em cadeia, recriar espaços de emancipação. Fazer arte, deste ponto de vista, não mais prescinde fazer política, filosoficamente situada, em razão da amizade que não deixa-nos docilizar nosso corpo frente às instituições, como já advertia Foucault. Aqui reside uma doce hipótese da política de amizade como adubo de uma

1 Performativo: um dos Atos de Fala (“Quando dizer é fazer”, 1990) definidos na teoria da linguagem de Austin, filósofo da linguagem britânico. Jussara Setenta, professora e pesquisadora da UFBA, assim define no livro *“O fazer-dizer da dança”*: “o conceito de performatividade refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. A performatividade se caracteriza por movimentos inquietos, questionadores. (...) A performatividade se interessa pela presentidade do presente que está em movimento” (Setenta, 2008: 38).

2 DE HOLLANDA, Sérgio Buarque. 1995. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

3 AGAMBEN, Giorgio. 2009. *O que é contemporâneo e outros ensaios?*. Chapecó, SC: Editora Argos.

4 Certa vez, Fábio Villardi colocou-nos essa expressão para reflexão: corpo sem história.

5 Procedimentos são da prática da história da dança desde década de 60, quando coreógrafos, em conjunção a tantos artistas de outras linguagens como John Cage da música, Raschenberg das artes visuais, outros tantos, procuraram novas formas de criação enfatizando o processo do que hoje chamamos de pesquisa de linguagem, ou simplesmente pesquisa, a fim de rever os princípios que constituíam técnica e estética – como foi a criação da linguagem de Merce Cunningham

– e a desconstrução do corpo da dança para olhar para o corpo cotidiano – como foram os procedimentos de composição de Robert Dunn para os coreógrafos da Judson Church (1961, 1962), tais como Yvonne Rainer, Steve Paxton, Meredith Monk, entre outros tantos. Para mais, ver GOLDBERG, Roselee. 2006. *A Arte Da Performance - Do Futurismo Ao Presente*.

6 Esta fala foi cultivada no encontro realizado no Acervo Mariposa, em setembro de 2011, com a equipe Sul 1 do Vocacional Dança, coordenado por Cristina Ávila.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. (2002). *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG. Edição original 1995.

AGAMBEN, Giorgio. 2009. *O que é contemporâneo e outros ensaios?*. Chapecó, SC: Editora Argos.

DE HOLLANDA, Sérgio Buarque. 1995. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

FOUCAULT, Michel. (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal Editora.

_____. (1990). *Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung*. Bulletin de la Société française de philosophie, Vol. 82, nº 2, pp. 35 – 63. (Conferência proferida em

27 de maio de 1978). Tradução de Gabriela Lafeté Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento.

_____. (2000). *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes.

_____. (2004). *Ordem do Discurso*. São Paulo: Editora Loyola.

RANCIERE, Jacques. (1996). *O desentendimento – política e filosofia*. São Paulo: Edição 34.

_____. (2005). *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34. Edição original, 2000.



FOTOS: MARCO PEREIRA
TEATRO CACILDA BECKER

Reflexões sobre os processos emancipatórios do projeto música: mediação cultural

Márcio Beltrão
Artista Orientador

A mediação cultural dentro do Programa Vocacional parte do princípio de que o Artista Orientador é o facilitador de experiências, o questionador, o instigador, o provocador e confrontador de idéias, mostrando caminhos para que os Vocacionados possam ter opções de diversas escolhas estéticas.

Segundo Barbosa (2009) in: *Arte/educação como mediação cultural e social*, a mediação cultural é a ponte que conecta o indivíduo à arte. Desta forma o artista orientador propiciaria aos vocacionados a vivência de diversas sensações: táteis, auditivas, visuais, olfativas e palatáveis, para que ele possa construir o seu próprio conhecimento em seu reencontro consigo.

O papel do artista orientador como mediador cultural é contribuir para a expansão da percepção do espaço urbano em que ele vive, conhecendo cada equipamento público das periferias, como também os da área central.

Em função de muitos artistas vocacionados residirem em bairros longínquos, por vezes o artista orientador, que faz a ponte entre eles e os eventos culturais gratuitos de

toda a cidade tem o papel de mediar essa ação, convidando-os a experimentar a vida cultural, aparentemente inacessível para muitos talvez pela ausência de sentimento de pertencimento.

Tratando das visitas aos equipamentos públicos de cultura e a troca de conhecimentos entre obras, Artista-Orientador e Vocacionados, vejamos o que diz Darras.

A mediação da cultura (das culturas) ganha existência no cruzamento de quatro entidades: o objeto cultural mediado; as representações, crenças e conhecimento do destinatário da mediação; as representações, crenças, conhecimento e expertises do mediador e o mundo cultural de referência.

(Darras, 2009, p.37)

Desta forma, o Artista Orientador teria também como incumbência mediar as experiências artísticas da agenda cultural da cidade de São Paulo. Vivenciando tais experiências os Vocacionados do CEU Lajeado visitaram diversos museus, teatros e espaços culturais.

A partir das visitas mediadas os questionamentos sobre metodologias e práticas pedagógicas em orientações musicais me inquietaram a ponto de formular novas

práxis artísticas, como a visita a exposição *6 bilhões de outros*, de Yann Arthus-Bertrand e da Fundação GoodPlanet, projeto dirigido por Sibylle d'Orgeval e Baptiste Rouget-Luchaire, que ocorreu no Museu de Arte de São Paulo. A partir do audiovisual da exposição, que questionava o modo de ver e viver o mundo, foi feito um paralelo com nossos questionamentos nas orientações no CEU Lajeado sobre o ver e viver a cidade no aspecto do nomadismo cultural. A mediação serviu como ponto de partida para uma reflexão crítica:

A mediação é um campo da atividade do acompanhamento cultural e, mais raramente, uma ocasião de reflexão crítica sobre as várias modalidades de construção dos fenômenos culturais. (Darras, 2009, p.37)

A apreciação da visita do MASP, por meio do folder da exposição e os relatos da vivência sensorial experienciada no discurso de cada Vocacionado ao rever as diversas faces da exposição, resultou em uma interiorização dos questionamentos colhidos e expostos da vídeo-instalação.

Após a discussão sobre a multiculturalidade foi realizado um exercício de mimeses, onde cada Vocacionado apreciava



FOTOS: MARCO PEREIRA
TEATRO CACILDA BECKER

e escolhia um rosto do folder imitando suas expressões faciais, e discutindo a origem de cada pessoa representada na fotografia, sua cultura e formas de viver e ver o mundo.

O desenvolvimento metodológico nos exercícios da memória muscular, sincronismo, psicomotricidade, além do reconhecimento das fisionomias de diferentes povos e culturas e os movimentos expressivos, foram explorados ao máximo. A prática Musical foi desenvolvida a partir das poéticas visuais das expressões faciais apreciadas.

As diversidades produzidas nas diversas faces, inspirou os Vocacionados à construção poética da letra de uma música.

Veja a composição abaixo:

Seis bilhões de outros
(Composição Coletiva)

Tinha um homem alegre tinha um triste/
E todos conversavam sobre a vida
E a vida vivida a só/ E a vida sofrida tão só

Uma vida enrolada tão cheia de nó/ Mas
se tinha alegria logo, logo ele sumia
E tinha barba/ tinha brinco/ tinha bob
tinha nó/ E tinha bolo tinha umbigo
ventania dava dó

Quando de repente/ apareceu na minha
frente/ uma luz/ Que me deixou alucina-
do/completamente apaixonado pela
cruz

Eu vi em cada rosto/ a cruz de cada dia/
Eu vi em cada rosto/ tristeza e alegrias

Vem viver/ vem sonhar/ vem curtir/
vem ama.

Os diferentes níveis sociais das populações apreciadas na exposição *6 bilhões de outros* nos serviu como espelho para reflexão sócio econômica entre periferia e centro urbano.

A forma de pensamento dos Vocacionados ao apreciar a exposição foi relacionada com as suas próprias vidas. Como exemplo, em um dado momento da exposição em que estrangeiros falavam a respeito de suas experiências nômades, Vocacionados recém chegados de Minas Gerais identificados com esta experiência deram depoimentos sobre as sensações de estar em outro espaço geográfico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por tudo que foi dito a respeito da mediação cultural como o acesso à arte através do diálogo entre os Artistas Orientadores e Vocacionados, afirmo que a mediação cultural poderá integrar-se ao Programa Vocacional de uma forma qualitativa, propiciando a aquisição do conhecimento .

Construímos, descobrimos a linguagem e aprendemos a utilizar diferentes signos fisionômicos , fashionistas e etnológicos para falarmos da vídeo instalação.

A exposição *6 bilhões de outros*, em sua multiculturalidade, expondo as alegrias e as tristezas das diversas etnias, converge para o paradigma discutido no Programa Vocacional, onde o Artista-Orientador está atento à diversidade de culturas e sua coexistência e atua como um mediador das provocações a partir das obras apreciadas.

A estética do capitalismo é a estética do individualismo, que propõe o hedonismo inconsciente de um consumo capitalista desenfreado. Diante disto, para a formação do Vocacionado completo, complexo, indissociável, não só há a preparação do

artista, mas também a de um cidadão crítico e consciente.

Bibliografia

BARBOSA, Ana Mae, CUNHA, Fernanda Pereira, (org.). *Abordagem Triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae, COUTINHO, Rejane G. (orgs.). *Arte/Educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Ed.UNESP, 2009.

CRUVINEL, Flavia M. *Educação musical e transformação social*. Goiânia: Instituto Centro – Brasileiro de cultura, 2005.

DARRAS, Bernard. As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In: *Arte/Educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

GADOTTI, Moacir. *Paulo Freire: uma bibliografia*. São Paulo: Cortez, 1996.

PETKOVA, Marguerite. *Ginástica facial isométrica: mantenha a juventude de seu rosto*. São Paulo: Àgora, 1989.



A desestruturação de processos criativos a partir de elementos poéticos estruturantes

Evill Rebouças

Artista Orientador

Sempre me lembro de Godard quando foi criticado por um crítico, que lhe dizia: “Você tem que admitir, senhor Godard, que o filme tem começo, meio e fim”, ao que Godard respondeu: “Você tem razão, mas não necessariamente nessa seqüência.”
Hans-Thyges Lehmann

Ao compartilhar vivências artístico-pedagógicas em reuniões de projetos de arte-educação, sempre me saltou aos olhos que boa parte dos relatos de conduções direciona o orientando a construir poéticas de modo que ele as repita para então se estabelecer um produto estético acabado. Essa repetição ou ensaio do que foi criado decorre, muitas vezes, em função da vontade de oferecer ao orientando uma segurança, uma memória física do que ele cria. Para estabelecer essa segurança, o produto estético é ensaiado de modo ordenado, seguindo uma cronologia dos acontecimentos.

Seria então essa metodologia da repetição o facilitador necessário para quem se inicia na linguagem teatral? Haveria outra possibilidade de metodologia e de procedimentos em que pudéssemos deixar

o orientando em estado de alerta contínuo? São perguntas que me vinham e vem a mente, principalmente porque o processo de repetição para qualquer ser humano, por mais envolvente que seja, nos leva, quase sempre, a dois estados: o da comodidade, pois precisamos apenas memorá-lo; e o de incômodo, pois repetir é algo absolutamente enfadonho.

Estruturação do desafio: questões a serem investigadas

Lancei-me ao risco! Isso acontece de modo contundente e aprofundado em 2010, ao trabalhar com duas turmas de jovens iniciantes na linguagem teatral, no CEU Rosa da China. Como suporte para o risco, lanço as seguintes questões: Como conjugar vários elementos da cena (tempo, espaço, texto, imagem literária, imagem concreta) sem uma ordem prévia e, ainda sim, estabelecer um sentido em relação às partes? De que modo trabalhar questões poéticas e éticas, tendo como base a percepção em relação ao coletivo (e não a criação individual) como elemento primordial da cena? Quais elementos precisam ser articulados pelos orientandos quando estes almejam uma participação ativa da plateia na construção de sentidos das dramaturgias postas em cena?

Improvisação estruturada – o princípio da trilha

Em busca de uma atitude que coloca o orientando em alerta, lanço-os, inicialmente, aos viewpoints, uma técnica de improvisação que surge a partir da dança pós-moderna com o intuito de desestruturar o padrão psicológico da cena. Foi inicialmente articulada pela coreógrafa Mary Overlie que segmenta o tempo e o espaço em seis categorias.

Posteriormente, Anne Bogart, diretora artística da SITI Company, expande esses elementos para nove pontos de vista e adapta-os para atores. A técnica em questão permite que um coletivo experimente, em conjunto, de forma espontânea e intuitiva, modos de relação a partir de um vocabulário físico.

Passamos então a improvisar deslocamentos simples, a partir de topografias pré-estabelecidas. Em uma delas, o orientando caminha em um espaço imaginário de uma raia de piscina e explora as diversas possibilidades de tempo nesse percurso. Noutra, ele estabelece quatro pontos no espaço e realiza trajetos com diferentes tempos, sempre considerando que todas as variantes de tempo e espaço propostas devem se opor ou acompanhar aquelas realizadas pelo coletivo.

Nessa regra de oposição e coincidência, insiro mais uma ferramenta de composição dos viewpoints – a resposta sinestésica, um expediente que, fundamentalmente, coloca em prática o princípio filosófico de uma arte coletivizada, não hierárquica, pois aquilo que realizo está diretamente conjugado com o que o outro executa. Mais do que executar, percebo, antes de executar. Sob esse mesmo viés experimentamos ainda o conceito de soft eyes, um olhar suave em que o orientando treina uma visão livre de cargas psicológicas, com o objetivo de aguçar um estado perceptivo daquilo que é executado por ele e pelo coletivo.

Paulatinamente, outros viewpoints foram inseridos nesses trajetos, além da topografia e da velocidade: gesto, repetição, duração, forma e arquitetura. Improvisa-se um gesto, repetido sob diferentes velocidades, com diferentes durações, ou então uma forma que varia entre grande e pequena. Mas, com uma condicionante invariável: o que realizo

está diretamente conjugado com as proposições do coletivo.

Considerando o treinamento em questão, o que é identificado pelas turmas como facilitadores para suas atuações? Nas apreciações, boa parte dos orientandos ressalta que a delimitação do espaço nos trajetos (topografia definida), lhes proporciona uma maior segurança para a realização de deslocamentos. Consequentemente, a sua atenção está livre para perceber o coletivo e para criar composições físicas, resultando num vasto vocabulário poético, estruturado pelos elementos dos viewpoints.

Treinamento técnico e trabalho autoral – como conjugá-los?

Da imersão realizada no treinamento, surgem outras indagações: Como utilizar os viewpoints como ferramentas de construções dramáticas, já que essa técnica, originalmente, objetiva apenas um treinamento? De que modo poderia conjugar a técnica do treinamento com a historicidade sociocultural dos orientandos, de modo que eles pudessem realizar um trabalho autoral?

Para dar conta dessas inquietações, invisto numa série de vivências e procedimentos que revelem visões de mundo de cada integrante e que, paulatinamente, são conjugadas com os elementos de composição dos viewpoints. A primeira delas foi definir temas e, coletivamente, eleger-se a fome e a sexualidade, assuntos que os orientandos querem discutir porque permeiam, respectivamente, as suas realidades locais e são inerentes as suas faixas etárias.

Solicitei então a produção de textos sobre esses assuntos, mas para diluir possíveis discursos dialógicos moralistas sobre os temas em questão, instruo os orientandos a produzirem narrativas que descrevam imagens das situações que serão abordadas.

A leitura de dois textos produzidos pelos jovens revela-nos outras possibilidades de abordagem dos temas escolhidos:

Tema: “Sexualidade”. Autor: John Halles

O casal. Noite estrelada. Homem e mulher se beijando, calorosamente. Mãos entre pernas, coxas e bundas. A praça estava vazia e o casal a se amar. A mulher em um murinho e o homem a se movimentar.

Tema: “Fome”. Autor: Davi Santos

Acordei em cima de uma maca numa sala de um hospital. Olhei para os lados e não avistei ninguém, nem outros pacientes e nem profissional dali. Eu olhei para baixo e vi uma merda, minha merda. Conheço minha merda pela cor. Imaginei... Será que defequei aqui e não me lembro? A merda começou então a falar comigo. No início eu achei estranho, mas como não havia ninguém ali, minha única opção era falar com a minha merda. Ela perguntava se eu sabia como eu e ela fomos parar ali. Eu nem imagina, mas curioso, quis saber. A merda disse: Vire a bumba pra mim que eu vou fazer você voltar ao tempo. Feito. Eis que ela entra por meu ânus, sobe pelo reto, passando pelo intestino grosso e depois pelo delgado. Nestes dois últimos processos entram na merda algumas substâncias e uma delas, tóxica. Segue a saga da merda com destino de virar o alimento. Chegando ao estômago saem dela ácidos jorados em sentido inverso. Sobe pelo esôfago, pela laringe e chega à boca. Os dentes inferiores se distanciam dos de cima e começou a sair a baba do alimento. A merda, ao torna-se partes viva do alimento, grita: Abre a boca. Eis que começo vomitar fragmentados de alimento, que ao fim do vômito torna-se um lindo e succulento sanduíche. A merda transformara-se naquilo e não mais se comunica comigo. Eu olhei para o sanduíche, a fim de devorá-lo, mas do nada me veio à sensação de que alguma coisa ia me fazer passar mal com esta ação. Agora me lembro. Sou morador de rua, tenho hepatite C e este sanduíche que me dá água na boca, encontrei no lixo do fast food.

Passamos então a experimentar a apropriação desses e de outros textos utilizando diferentes alturas, dinâmicas, andamentos, acelerações/desacelerações, timbres e silêncios

– nomenclaturas recorrentes aos viewpoints vocais –, além do elemento repetição, pertencente aos pontos de vista físicos. Nas apreciações internas os orientandos identificam as vastas leituras e sentidos que podem empregar para um mesmo trecho, logo mais uma base estrutural que eles podem utilizar nas improvisações. E já que um dos princípios norteadores é estabelecer uma participação ativa da platéia enquanto construtora de sentidos nas dramaturgias postas em cena, os orientandos emitem apenas fragmentos de seus textos, procurando conjugá-los com os demais. Surgem então inúmeras combinações de diálogos que dificilmente se repetem, dado o caráter não cronológico e fixo das falas.

No entanto, quando os textos passam a ser conjugados com os viewpoints físicos, se percebe dois problemas. O primeiro diz respeito à reiteração de sentido da palavra com o gesto e, para tanto, adotamos uma regra: recusa-se, por exemplo, um gesto que ilustre a palavra ou uma intenção que coincida com o sentido da frase. Já o segundo problema detectado revela que o caráter dialógico passa a sobrepor as ações físicas – uma característica recorrente em improvisações, pois o orientando não tendo outros vocabulários poéticos, utiliza a palavra como base primeira. Para dissolver essa característica, as turmas estabelecem os seguintes preceitos: primeiramente utilizar as ações físicas; em um segundo momento conjugar as ações físicas com fragmentos dos textos; e por último, a narração integral dos textos em diálogo direto com imagens coletivas – expediente que abordaremos a seguir.

Outras bases estruturantes: os modos de emissão e recepção e a imagem coletiva

Até esse momento do processo, a relação do orientando com o coletivo se estabelece de forma indireta, ou seja, ainda que todas as ações criadas se deem por uma visão periférica, não há relação direta entre eles. Denominamos essa situação de estado lírico e, para uma melhor compreensão das turmas, passamos a estudar especificidades dos gêneros lírico, épico e dramático.



Apropriados das possibilidades formais e poéticas dos gêneros literários, uma das turmas deseja experimentar relações diretas que englobe o épico e o dramático, seja pelo contato físico ou apenas pelo olhar em direção ao outro. Para dar conta dessa vontade, resgato uma das primeiras vivências com a turma: um Contrato/Compromisso para diluir as constantes faltas nos encontros. Para tanto, eles escrevem o que desejam e o que iriam oferecer para que seus desejos em relação ao teatro fossem realizados naquele ano de convívio. Desses escritos produzem imagens coletivas, as quais são utilizadas como mais um elemento poético nas cenas.

Ao inserimos essas imagens coletivas nas composições físicas e vocais das cenas, o princípio de relação com o coletivo novamente se dá: os orientandos, ao perceberem que alguém realiza uma forma que remete a uma das imagens coletivas, dirigem-se ao propositor para compor a imagem em sua totalidade. Quando todos estão juntos, realiza-se uma espécie de movimento da imagem, qual um fotograma, e, sem uma ordem pré-estabelecida, os orientandos narram, integralmente e diretamente ao espectador, um dos textos produzidos por eles. A intenção é que o espectador realize ajustes a partir dessa narração completa, pois antes desse momento, todos os textos produzidos e relacionados a um mesmo tema são ditos de modo fragmentado; logo, ouvindo um dos textos integralmente, a platéia tem a possibilidade de realizar a operação de encaixe das partes soltas, anteriormente mostradas.

Em busca da não repetição: estruturar, desestruturar

Relatadas algumas das etapas desse processo, retomemos a questão da repetição para a formalização de produtos estéticos. Como dito na abertura deste artigo, um dos procedimentos regularmente utilizado para o orientando criar, é a improvisação. Geralmente a turma elege um tema, subdividem-se em grupos e improvisam. Lança-se, desse modo, um jogo em que ele precisa estar em estado permanente de criação, porém, sem nenhuma estruturação de expedientes poéticos anteriormente experimentados. O que o move é o desafio de criar e instaura-se um processo de individualidades que pode resultar no abafamento dos mais tímidos e de super exposição daqueles naturalmente mais desenvoltos.

Nesse modo de condução para a produção de subjetividades, geralmente, quando a improvisação é retomada, boa parte daquilo que foi criado é esquecido. Isso decorre porque se dilui o ser (sujeito que observa a si e ao outro) para estar em cena (sujeito que precisa mostrar suas potencialidades criativas). Ao retomar a improvisação e por não ter uma metodologia que privilegia a percepção do que ele e o coletivo realizam, é resgatado a fórceps, por meio da repetição, aquilo que ficou na sua memória.



Já na improvisação de uma cena em que se trabalha anteriormente uma série de elementos estruturantes, isto é, explorar questões relacionadas ao tempo, ao espaço, ao texto, à imagens etc, pode emergir uma outra qualidade de percepção e de resultados. Tendo um alicerce anteriormente experimentado para suas criações, o orientando entra em cena não mais com o desafio de estar em estado constante de mostrar que é capaz de criar, mas de ser um sujeito capaz de observar a si e ao outro, para então conjugar subjetividades poéticas.

Como o orientando tem apenas o trabalho de resgatar o vocabulário poético que anteriormente experimentou, surge uma outra pergunta. Tiramos dele o estado de alerta contínuo em relação à cena? Não necessariamente, pois ainda que ele resgate esses vocabulários poéticos, há o desafio de conjugá-los, já que não existe uma ordem cronológica pré-estabelecida. Sem essa estruturação de cronologia das ações, o desafio do orientando é conjugar infinitas dramaturgias a partir daquilo que se estabelece no agora. E como um dos propósitos é abrir espaço para que o espectador também seja construtor dessas dramaturgias desejantes de complementos, ele precisa dosar a sua criação de modo que os discursos cênicos não sejam diretos ou vazios para a construção de sentidos.

Por fim, entendo que nesse processo em que desejamos um estado contínuo de alerta do orientando na cena, é indispensável que o orientador crie procedimentos específicos. Já que foi subtraída a estruturação cronológica da improvisação, faz-se necessário oferecer ao orientando outras bases estruturantes,

isto é, um vocabulário poético e regras que alicercem as suas criações.

Evill Rebouças é dramaturgo, diretor, ator, pesquisador de teatro e um dos fundadores da Cia. Arthumus de Teatro. Licenciado e Mestre em artes cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp, tendo como objeto de estudo A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional, publicado em livro.

Referências bibliográficas

BOGART, Anne. LANDAU, Tina. *The viewpoints book – a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

DIXON, Michael. SMITH, Joel A. (org). *Anne Bogart Viewpoints*. New York: A Smith and Kraus Book, 1995.

LEHMANN, Hans-Thyges. *Teatro pós-dramático e teatro político*. Sala Preta – Revista do Departamento de Artes Cênicas. São Paulo: ECA-USP, n° 3, p. 9-19, 2003.

NUNES, Sandra Meyer. *Pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator: viewpoints em questão*. Revista DAPesquisa. Florianópolis: UDESC, n° 3, vol. 1, p. 1-12, 2008.

REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Vontades e inteligências

Alexandre Dal Farra
Artista Orientador

O Vocacional encenação tem, em 2011, como um de seus focos, o de enfatizar o seu caráter de ser interlinguagens – ou seja, de ser um projeto que trabalha no limiar, no próprio ponto de contato entre as diversas linguagens artísticas. Por isso neste ano o projeto conta com Artistas Orientadores da música, do teatro e da dança. Outro foco do projeto é que os Artistas Vocacionados passem, todos, pela experiência da encenação, quer dizer, que eles próprios possam, ao longo do ano, coordenar encontros, ou trechos de encontros, a partir de conceitos que queiram alcançar – que sejam efetivamente encenadores das suas propostas. É neste contexto que se inclui um dos exemplos narrados no texto que se segue.

"No ato de ensinar e de aprender, há duas vontades e duas inteligências. Chamar-se-á embrutecimento à sua coincidência. (...)

Chamar-se-á emancipação à diferença reconhecida e mantida entre as duas relações, o ato de uma inteligência que não obedece senão a ela mesma, ainda que a vontade obedeça a uma outra vontade"¹

Gostaria de iniciar o presente artigo com um curto relato, reproduzindo uma busca constante que tem se apresentado para mim como parte da concepção pedagógica do Programa Vocacional – a de procurar sempre manter ativas a teoria e a prática sem que as, por vezes demasiadas, mediações acadêmicas venham a engessar tal vaivém. Trata-se de um encontro específico, algo banal, mas que me pareceu apresentar uma situação pela qual passei diversas outras vezes. A vocacionada Maria (nome fictício) havia me pedido, no encontro anterior, para que trabalhássemos com algum texto. Há mais ou menos cinco encontros que estávamos produzindo instalações, a partir de diversos materiais, discutíamos as criações, refazíamos, reatrabalhávamos os materiais, assim como os conceitos envolvidos, e assim por diante. As duas vocacionadas presentes no encontro anterior (a turma estava reduzida, porém a pesquisa estava se desenvolvendo de maneira bastante aprofundada) haviam se envolvido bastante nesta prática. Maria, no entanto, sentia falta de trabalhar com texto. Eu lhe disse que sim, e que ela trouxesse algum

texto que lhe interessasse. Ela me pediu então que eu levasse o texto. Eu disse que iria pensar em algo, mas que achava mais importante a escolha do texto que ela tivesse interesse em trabalhar. Em que texto ela pensou quando propôs o trabalho? Deveria ser um exercício importante, ainda mais no ambiente do Vocacional Encenação, também o de escolher o texto que verdadeiramente lhe interessasse, além da forma de abordagem do mesmo. Essas foram algumas questões que coloquei. Nos despedimos, e ficamos de trazer textos, os dois.

Na semana seguinte, Maria chegou com um livro em que havia o trecho de texto que ela tinha escolhido. Eu levei textos também, mas procurei deixar que ela expusesse o seu. Pedi que ela lesse o texto. Era um trecho do Ricardo II de Shakespeare. Ela leu o trecho. Estávamos só nós dois. A outra vocacionada não poderia vir. Pareceu-me, pela maneira como ela leu, que seria necessário procurar compreender melhor as questões em jogo no trecho. Por algum tempo, procurei provocá-la a pensar diversas relações que estabelecia, procurar compreender a situação, os acontecimentos, etc. A conversa se deu de maneira fluida e produtiva. Ela estava ávida de atribuir sentidos, buscar ideias no texto. Eu pedi que ela lesse novamente, algumas vezes, pensando no que havíamos conversado, nas ideias que ela mesma, em grande medida, havia levantado. Em algum momento ela passou a me perguntar, como ela poderia, então, se colocar em cena – a partir de todas as nossas reflexões. E como seria a melhor maneira de falar tal trecho?

A partir daí a orientação passou a ser a construção de uma cena, conjunta, em que eu procurava sugerir ideias, propor improvisações a partir do texto que havíamos lido juntos, e assim por diante. A partir de algumas improvisações realizadas por ela, que analisávamos juntos e transformávamos, construímos a cena. Depois de algum tempo, vi como a Maria, enquanto guardávamos as nossas coisas, ficou verdadeiramente empolgada com as novas perspectivas, quando ela me contou que não tinha mais certeza sobre um outro curso que ela iria fazer naquele mesmo horário, e que iria impedir a sua continuidade no vocacional. Ela talvez ficasse até o final do ano nessa turma. Ela estava feliz. Esse tipo de dinâmica a empolgava.

No caminho para o elevador eu disse a ela que justamente aquilo que eu tinha feito se chamava encenação. Uma encenação talvez colaborativa, talvez democrática, certamente "textocêntrica", mas era definitivamente uma encenação. "Mas fui eu quem propus o texto!" É. Ela tinha razão. Ela tinha proposto o texto. A ideia foi dela. A vontade foi dela.

Eu fiquei com esse encontro na cabeça por algum tempo. Até onde eu via, o que tinha se dado era o meu posicionamento no lugar do encenador, e o dela, no lugar de atriz. Sim, uma atriz propositiva. Sim, um encenador democrático, aberto. Eu li mais Shakespeare

do que ela, sim – tinha o "instrumental" para contribuir. O desejo de ler esse texto, de colocar isso em cena foi dela, não meu. Quer dizer, era uma prática emancipatória, a de ajudá-la? Era emancipatório este instrumentalizá-la para fazer aquilo que ela mesma queria?

Mas essa última formulação me remeteu a uma experiência que se repetiu diversas vezes nas minhas orientações, no ano passado, no Vocacional Música. Foram inúmeras as vezes em que me deparei com vocacionados que traziam seus violões em uma mão e livros de cifras ou letras impressas de músicas na outra e me pediam para que lhes ensinasse a tocar as músicas que eles queriam tocar. Sempre me senti um pouco desconfortável nessas ocasiões. Me lembro de buscar, ao ensinar as ditas músicas, inserir outros aprendizados ali, como que "camuflados" nas demandas dos vocacionados. Nas vontades deles. Eles me procuravam para solucionar certos obstáculos que eles encontravam, e que os separavam de realizar as suas vontades, os seus desejos. Eu entrava como um ajudante – ainda que de forma lúdica, procurando abranger outros assuntos ao mesmo tempo, etc – que os conduzia a suplantar as dificuldades e realizar as vontades deles.

É claro que já se compreendeu onde eu quero de chegar com essa reflexão. Gostaria, no entanto, de narrar ainda uma experiência. No ano passado, em uma das minhas turmas de música, a partir do incômodo narrado, uma das minhas propostas de trabalho foi a improvisação a partir de estímulos (visuais, no caso). Ali a dinâmica foi precisamente inversa. Os vocacionados claramente não tinham me procurado para trabalhar a ideia de improvisação. A proposta foi, portanto, imposta. A partir do material da 29a Bienal, conversávamos sobre algumas obras, escolhíamos algumas e, a partir dali, era trabalho deles transformá-las em música, sem combinar nada verbalmente. O problema, o desafio, foi gerado por mim, portanto. Eles não participaram, no caso, no que tange à vontade envolvida na dinâmica. No entanto, no âmbito da inteligência (ou, no caso, em se tratando de arte, no âmbito da criatividade, da sensibilidade), a minha influência foi simplesmente nula, na maioria das vezes (afora quando, depois, eu improvisei junto com eles – mas também aí a minha inteligência estava no mesmo patamar que a deles). O único momento em que a minha inteligência entrava, era, junto com a deles, quando procurávamos entender o que havia acontecido nas improvisações, para depois reiniciarmos a partir de outra imagem. Tínhamos em comum um procedimento imposto por mim, mas cabia a eles a capacidade de lidar com o problema. O ponto em que eu queria chegar com isso tudo, é que talvez o último exemplo tenha sido, das minhas experiências no programa, uma das que mais se aproximaram de fato da ideia de uma prática emancipatória – pelo menos a partir de Rancière.

Voltando ao princípio, no encontro com a Maria ficou evidente como, muitas vezes, o que os vocacionados buscam não é, justamente, correr o risco de usar a sua própria inteligência (ou sensibilidade, ou criatividade) para lidar com as questões (sejam estas fruto da vontade deles próprios, sejam trazidos de fora pelos AOs), mas sim, buscam uma ajuda externa, desigual (pois o auxílio, no caso, parte do pressuposto de que sabemos mais que eles em determinado assunto), que solucione as suas dificuldades em realizar certos desejos, certas vontades. Mas o que está em jogo, com Rancière, é menos a vontade, e mais a inteligência. Para ele, o embrutecimento não vêm com a desigualdade de vontades, mas sim com a desigualdade de inteligências.

Apartir dessas e de outras experiências é que tem ficado claro para mim a tendência bastante comum – talvez até mais na música, pelas suas próprias características – de que os vocacionados nos procurem desta maneira, e, a despeito do fato de muitas vezes se tratarem das suas vontades (ou das suas demandas), é muito comum que se estabeleça, ainda assim, sem que se perceba, uma relação de desigualdade do ponto de vista da inteligência – redundando na relação de embrutecimento. Nesse caso, cabe a provocação: seria mais emancipatório impor aos vocacionados textos, músicas, imagens, procedimentos e materiais, desde que não lhes fosse dado o caminho para a solução das dificuldades que a prática envolva? No mínimo, é algo para se pensar. Gostaria de reinserir aqui a epígrafe de que parti, para ser relida a partir do que procurei narrar.

"No ato de ensinar e de aprender, há duas vontades e duas inteligências. Chamar-se-á embrutecimento à sua coincidência. (...)

Chamar-se-á emancipação à diferença reconhecida e mantida entre as duas relações, o ato de uma inteligência que não obedece senão a ela mesma, ainda que a vontade obedeça a uma outra vontade"

1 RANCIÈRE, J. - O mestre ignorante, Belo Horizonte, Autêntica, 2002, p. 24, 25.



FOTOS: CACA PETRINI
GRUPO RETRAPO / CEU SAPOEMBA

O aventureiro

Maurício Barças
Artista Orientador

Às primeiras palavras que ela gritou fomos precipitados na sombra. A sombra era doce e tinha suas vantagens: esportes, cinema e os sinais de tráfego abertos. As palavras seguintes não foram palavras de dicionário. Nos tiraram de lá e nos deixaram as emoções irremediavelmente desertas. A esta altura ela não mais podia ser encontrada dentro de nenhum dos espelhos da casa. Ninguém ousava morrer. Todos corremos na praia nua.¹

Uma vez que nosso trabalho de Artistas Orientadores e de coordenador de equipe não segue a cartilha da visão convencional de educação - na qual adota-se um material/conteúdo que o educador julga importante para basear a formação de seus formandos -, o percurso por nós trilhado é o que chamarei de uma aventura, construído em nossa interação com os vocacionados e cheio de avanços e recuos, necessários no processo de apreciação das ações empreendidas, sempre inacabadas e gravitando na ideia de qual nosso papel e limites nas orientações.

Vale reforçar que estamos bem assistidos por uma coordenação pedagógica e que as reuniões de equipe são um laboratório de experiências dos colegas a nos fertilizar de sugestões e de possibilidades de ação; de qualquer forma, cada situação de orientação é única em função dos agentes singulares em contato.

Essa aventura parte de um ponto que considero muito especial para trafegarmos: o desejo dos vocacionados. Eles buscam a orientação por livre e espontânea vontade e sem qualquer contrapartida compulsória, como

diploma, ajuda-alimentação etc. Lidamos, assim, com um sujeito com um grau de maturidade diferenciada em relação ao processo de orientação/descobrimto da linguagem. É claro que há vocacionados nos mais diferentes níveis de interação e de comprometimento com o projeto, mas o fato é que são livres para ir e vir e, inclusive, largá-lo se não se sentirem mais contemplados em suas expectativas. Portanto, os que permanecem de alguma forma mantêm um vínculo diferenciado com o mesmo e com o artista-orientador, espécie de bússola a norteá-los na jornada.

O que não significa que nos espera sombra e água fresca. Pelo contrário, frustrá-los é quase inevitável; a maioria nos chega com a ideia de que terão aula de instrumento (no mais das vezes, violão) e canto, para citar os anseios deles mais recorrentes. O fato é que o Programa Vocacional parte das linguagens artísticas para empreender uma viagem bem mais ambiciosa que a meramente de formação técnica do indivíduo. Busca colaborar com o processo de formação de um sujeito crítico, capaz de se ver como uno e ao mesmo tempo como célula de um todo social. E as artes são o combustível para pôr em funcionamento este motor de atribuir novas significações a nossa existência como indivíduos e como seres sociais.

Como mestres ignorantes nesse processo, creio que instaurar o desconforto de tirar-lhes/nos da sombra confortável das convicções de uma “falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos”², é nosso papel. Ou como diz o artista plástico Carlos Fajardo no vídeo *Guerrilha*, “a arte é o lugar da divergência, trabalha nos limites do conhecimento, trabalha na ignorância”³.

Dessa maneira, transitamos, como bons aventureiros, entre as fronteiras da satisfação da viagem que sonhamos realizar e do desconforto inerente aos percalços e imprevistos da seara. Precisamos satisfazê-los até certo ponto, pois nos interessa que os vocacionados entrem em contato com as linguagens artísticas com as quais trabalhamos em particular e com todas as linguagens em geral. Para tanto, cabe-nos cativá-los para a aventura artística, dosando as atividades de teor mais técnico, no caso da música, aquilo que eles geralmente procuram, com outras cujo ato criativo é mais o foco. E devemos também ter em mente o processo de amadurecimento de cada um, que é muito particular e fundamental no processo de individuação pessoal e artístico.

O desconforto advindo do processo criativo muitas vezes se dá em função do vocacionado estar “adestrado” na escola a repetir, a seguir um modelo, raramente a ousar e criar. Amedrontados com a possibilidade do erro, se acanham, quando, para nós artistas orientadores, em certa medida não há certo ou errado (podemos questionar o que é mais adequado ou esteticamente mais nos apraz, mas mesmo isso é questionável), e cremos que é errando que se aprende a fazer bem feito (uma execução musical, por exemplo, com as possíveis imperfeições “encobertas”). Ou seja, entendemos o quanto é difícil para o vocacionado se colocar sob outra perspectiva em seu processo de entendimento de si e do mundo que o cerca. Por outro lado, é nosso papel também o de, como alude o poema de João Cabral de Melo Neto *O aventureiro*, anunciar-lhes palavras que não são de dicionário que os tirem da sombra confortável.

Fica para AO e coordenador este desafio, lidar com este sujeito que expõe seu desejo em participar, ir ao encontro de suas expectativas, e ao mesmo tempo propor formas artísticas de problematizar seu estar no mundo.

1 MELO NETO, João Cabral. “Pedra do sono”. In: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p.16.

2 BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.169.

3 FAJARDO, Carlos. “Guerrilha”. <http://www.youtube.com/>

Ópio: performance e tecnologia em processo

Vanderlei Lucentini
Coordenador de Equipe

Mas é próprio da linguagem, simultaneamente, estabelecer limites e ultrapassar os limites estabelecidos.

Gilles Deleuze

Resumo

O Programa Vocacional começou a sua trajetória no ano de 2001 como um projeto dentro da esfera pública destinado à orientação de grupos e interessados em teatro. Posteriormente foram incorporadas ao Programa a dança, a música e as artes visuais.

Dentro dessa cronologia histórica surgiram alguns trabalhos/processos/experimentos que buscam e utilizam a mistura de linguagens, recentemente denominado de multimídia. Procedimento artístico que vem ganhando musculatura e fôlego dentro de algumas pesquisas realizadas por Artistas Orientadores das quatro linguagens do Programa. Esse artigo vai de encontro ao parecer e sensibilidade de alguns puristas, que ainda defendem a fragmentação e a independência de cada linguagem artística. Nesta reflexão, baseada em trabalhos e procedimentos estéticos históricos que datam da metade do século XIX, passando pelas vanguardas do século XX e desembarcando na geração da mídia que utilizam todos os tipos de recursos eletrônicos e telemáticos na criação artística, discutiremos sobre a electropera “Ópio” no seu processo histórico, pedagógico, criativo e estético.

Electropera dialoga com o filme “Limite” de Mario Peixoto e contou com a colaboração de artistas vocacionados e colaboradores que passaram e/ou ainda transitam de forma enviesada pelo Programa: Milena Araújo (Vocacional Música), Naiene Sanchez (CEU Quinta do Sol) e Roberto Flemming (Vocacional Teatro).

1. Histórias

Alguns autores traçam precedentes históricos da multimídia através da antiguidade, mas delimitaremos o nosso escopo começando nos meados do século XIX com Richard Wagner e a sua concepção de Gesamtkuns-

twerk (obra de arte total). O pensamento wagneriano está expresso em seu livro *The artwork of the future* (1845), onde ele formula maneiras de unificar as múltiplas linguagens artísticas: teatro, música, canto, dança, poesia, luz, design, artes visuais e arquitetura. A concepção de Wagner era sintetizar as linguagens, sem o controle hierárquico, em uma obra de arte total ou contemporaneamente denominada de multimídia. A ideia central era unificar todas as artes na criação de único meio de expressão artística.

Outro ponto importante foi a imersão do espectador dentro da atmosfera da obra. Com a construção de um espaço para a execução de suas óperas, o Festspielhaus Teatro, em Bayreuth, na Alemanha, “Wagner inova com: o escurecimento da sala, a reverberação do som, a revitalização do anfiteatro grego em que a plateia é posicionada para a sua atenção focalizada no palco”. Wagner é considerado uma grande influência no teatro experimental moderno.

Entre as vanguardas históricas, os futuristas italianos operavam sob uma nova síntese entre a performance e a tecnologia. Exaltando “a máquina” e as novas tecnologias daquele período, os futuristas convergiam entre as linguagens artísticas e a tecnologia, criando o que eles denominavam teatro sintético. O teatro sintético futurista era caracterizado por trabalhos de curta duração, sintetizado na economia de palavras, pensamentos e gestos. Baseado na brevidade ou síntese, os procedimentos estéticos eram obtidos através de métodos de compressão, condensação, simultaneidade, etc.

Os futuristas perceberam que em nossa sociedade as pessoas recebiam e digeriam as informações em segundos, reflexo do automóvel, da guerra, dos ruídos das metrópoles e do cinema que influenciaram o fazer artístico futurista.

Contemporâneo dos futuristas, Edwin Piscator foi um dos principais pensadores do teatro a experimentar e a desenvolver o uso da multimídia na cena teatral. Piscator encor-

pou uma sequência fílmica coreografada junto como uma ação ao vivo, que pode ser considerada a primeira obra na história do “teatro digital”. Piscator também utilizou transmissão radiofônica amplificada, luzes ultravioleta, cine jornal e tecnologia mecânica no espaço teatral. Sua sistematização técnica, estilo de apresentação e aplicações ainda são utilizadas no teatro contemporâneo.

A Bauhaus alemã procurava uma unidade entre a arte e a tecnologia, como também a relação homem e máquina. A Bauhaus foi o primeiro local a desenvolver um programa de performance, onde Oscar Schlemmer desenvolveu uma teoria mais específica sobre a linguagem e a análise obsessiva do problema da teoria e prática.

No seu Balé Triádico: Schlemmer radicaliza na sua linha de pesquisa utilizando três bailarinos, os três movimentos da composição sinfônica arquitetônica e a fusão da dança, música e figurinos; acompanhado por uma partitura original de Paul Hindemith para piano.

Outra importante experiência no campo artístico e pedagógico surge no Black Mountain College (BMC), na Carolina do Norte onde Xanti Schawinski (ex-Bauhaus) esboça um programa de estudos cênicos. Esse programa era um estudo geral de fenômenos fundamentais: espaço, forma, cor, luz, som, movimento, tempo, etc.

Simultaneamente ao BMC, John Cage e Merce Cunningham, colaboradores em diversos projetos, surgem na cena nova-iorquina. Marvin Carlson afirma que “Cage revolucionou profundamente a experimentação moderna em toda as artes”. Para Kirby, Cage com seu interesse no ambiente da representação e na introdução de elementos casuais, assim como a preocupação com os deslocamentos dos limites da arte, era a “espinha dorsal para o novo teatro”.

Em seus escritos sobre o silêncio e o acaso, segundo Goldberg “foram tão radicalmente importante quanto as ideias que vieram do Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, de Marcel Duchamp e Antonin Artaud”.

ram do Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, de Marcel Duchamp e Antonin Artaud”.

Cage foi a pedra angular para os futuros trabalhos onde acontecem o cruzamento de linguagens. Em 1952, Cage apresenta o “evento sem título”, que ocorreu no refeitório do BMC. Nesse evento havia improvisações de dança de Merce Cunningham nos corredores entre as cadeiras da audiência, leitura de poesia em cima de escadas, projeções de filmes nas paredes, pinturas brancas de Rauchenberg penduradas no teto e o piano preparado de David Tudor.

2. Performance, outras histórias

No seu florescer como expressão independente, o pensamento performático estava estritamente ligado à arte conceitual ou arte das ideias, onde as ideias/conceitos tinham uma importância maior que o produto final. Um outro ponto relevante era a ideologia antimercantilista do sistema comercial da compra e venda de objetos artísticos, postura fortemente influenciado pelo movimento contestatório da contracultura. Neste período, a performance foi uma maneira de dar vida a muitas ideias formais e conceituais estruturantes do fazer artístico. Nessa linha podemos também citar os trabalhos de Allan Kaprow, Wolf Vostell, Claes Oldenburg, Joseph Beuys, entre outros.

Muitos performers, segundo Goldberg, usam quaisquer disciplinas e meios como material, de forma não restritiva e hierárquica. Os materiais utilizados são empregados nas mais diversas combinações como: literatura, teatro, música, dança, poesia, arquitetura, pintura, vídeo, cinema, slides e narrações.

Atualmente criações assistidas por computador, satélites, teletransmissão e outros meios telemáticos. Passado o período anti-establishment dos anos 60 e início dos anos 70, essa ideologia predominante foi rejeitada por uma nova geração de artistas que buscavam na performance uma maneira de romper as barreiras existentes entre as belas-artes e a cul-

tura popular, Laurie Anderson pode ser considerada uma das representantes desse modo operandi dessa nova geração de artistas performáticos.

3. Onde está o LIMITE?

Limite. É um filme de imagens, sem preocupações sociais. Não expõe, não ataca, não defende, não analisa. Mostra apenas, relaciona coisas entre si no plano estético. Sintetiza emoções. Deixa o espectador ‘sentir’ quanto queira em excesso do conteúdo de cada cena.

Não é uma obra de pensador, mas de artista. É um filme de arte pela arte. Não é um argumento importante, mas um tema, musical ou poético (os dois talvez). E é como um tema a variações incontáveis, que tem de ser considerado.

No mercado brasileiro, dominado pelos estrangeiros desde 1912, o filme brasileiro, é que era estrangeiro. Limite foi filmado em Mangaratiba - RJ entre 1930 e 1931, por um jovem de 21 anos e teve sua pré-estreia na última sessão de cinema do Chaplin Club, na Cinelândia, na manhã de um domingo, dia 17 de maio de 1931. O filme não sensibilizou nem mobilizou o interesse de distribuidores, tornando-se um típico filme de cineclubes. O filme ficou mergulhado no limbo por muito tempo, visto que alguns críticos importantes do cinema brasileiro só tinham ouvido falar ou acabaram de assistir, como Glauber Rocha e Jairo Ferreira.

Saulo Pereira de Mello define Limite como um filme não narrativo com histórias muito simples e esquemáticas. Em seu artigo, Saulo diz:

...narrar Limite é muito difícil – como difícil é escrever seu resumo, sua sinopse. Limite tem um tema, uma situação e três histórias.

O tema é a ânsia do homem pelo infinito, seu clamor e sua derrota e a angústia que essa impossibilidade faz nascer. A situação é um barco perdido no oceano com três naufragos – um homem e duas mulheres. As três histórias são aquelas que os personagens mutua-

mente se contam. Na situação se esboça o tema que as três histórias desenvolvem. A tragédia cósmica de Limite se passa no barco. E para ele convergem as histórias.

Saulo parte para uma análise sociológica e histórica para contextualizar o estado de lassidão dos personagens.

Essa paisagem trágica...e que o domina ferreamente, foi a rica e florescente no fastígio da cultura do café até o fim do século passado. Limite mostra o travo amargo do passado esplendor refletido em todas as imagens cuidadosamente compostas e nos próprios personagens tão educados, tão contidos, tão refinados nas suas aristocráticas posturas. O sentido trágico do filme é apresentado na tristeza, lassidão, desejo de fuga constante, sensação profunda de inutilidade e na decadência do qual o filme tira sua força.

Na matéria do jornal Folha de São Paulo, Mario Peixoto fala sobre a centelha que detonou o processo criativo do filme:

Numa dessas visitas ao Brasil é que eu fiz Limite e o montei numa outra. E o filme começa com a imagem que eu vi na Inglaterra. Eu estava saindo do hotel e um mar cintilante, que ofuscava um pouco os olhos, e vi uma figura que eu não lembro se era homem ou mulher, que estava algemada. Aquilo se fixou em minha mente, era uma cena que contei pro meu pai. Quando fizemos o filme então eu o abria com essa imagem.

Carlos Adriano faz o seguinte relato:

Para alguns historiadores brasileiros, Limite é um caso insólito em nosso país, mas em sintonia com outras obras contemporâneas de sua época no mundo, no apogeu da linguagem do filme silencioso. Exceto pelas recepções relatadas (e forjadas) pelo próprio diretor sobre exposições até os anos 50, a opinião estrangeira atual não se anima.

Para Anette Michelson, professora de New York e referência crítica da avant-garde americana, Limite exhibe com certa exaustão todos os procedimentos do filme experimental de seu tempo.

A recepção à cópia restaurada no último festival de Cannes (maio, 2007) atestou, com as muitas desistências da platéia durante a sessão, o grau de incompreensão com que experiências da periferia são recebidas em círculos estrangeiros.

Podemos pensar num link entre a posição apresentada por Adriano e o questionamento ainda muito presente nas nossas ações e afirmações no Programa Vocacional – A aceitação e despojamento para o experimental, como também as experiências periféricas recebidas pelo establishment cultural paulistano.

4. Limite do Ópio ou Ópio do Limite

Oitenta anos após a primeira exibição de Limite, no Teatro João Caetano como uma “atração” do Projeto Vocacional Apresenta,

quatro performers ligados de alguma maneira ao Programa Vocacional, fazem uma travessia poética performática em comemoração, memorização e homenagem a Mário Peixoto e ao seu filme Limite, uma das obras mais instigantes e provocante da cinematografia mundial.

4.1 Percurso

O projeto Ópio (lê-se Ório, que em grego significa limite) instaurado pela Opera Vlu constitui-se da pesquisa sobre a desconstrução do filme Limite, aspectos da performance art, arte sonora e processos minimalistas de encenação, cujo resultado foi a realização de uma electropera, uma prática multimídia, mas que apresenta indícios da hipermídia.

Segundo Gosciola: A hipermídia vai além da multimídia, por trazer ênfase na interatividade e no acesso não-linear promovidos por links entre os conteúdos. Para a hipermídia configurar-se como linguagem, ela apontou para muitos questionamentos e percorreu um trajeto multifacetado, ou “multitrajeto”.

Mesmo dispostas estruturalmente dentro de um contexto multimídia, a ação dos performers na cena era marcada pela interação contínua com as imagens do filme, que intencionalmente manipulados exteriormente por um VJ.

As escolhas e as movimentações dos performers aconteciam livremente dentro de uma estrutura previamente estabelecida. Vera Terra explicita claramente esse conceito no campo musical, mas que pode ser estendido a qualquer linguagem:

Do intérprete, exige-se mais do que apenas executar “objetivamente” um texto musical; requer-se dele que interaja com a obra, efetuando as suas próprias escolhas.

As investigações orientadas por mim foram fundamentais na perlaboração freudiana, como instrumento de busca de uma linguagem que incorpora recursos e discursos de outras linguagens – performance, cinema, vídeo arte, live electronics, dança, teatro, tecnologia e ópera. Segundo Freud em seu artigo Recordar, repetir, perlaborar, a perlaboração constitui um fator propulsor do tratamento comparável à memorização das recordações recalçadas e à repetição na transferência.

A perlaboração incide sobre as resistências, permitindo passar da recusa ou aceitação puramente intelectual para uma convicção fundada na experiência viva. Lyotard coloca a ... elaboração da perturbação presente associados com elementos inconsistentes com situações passadas relacionando a perlaboração efetuada pela modernidade nos trabalhos de Cézanne, Picasso, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malévitch e finalmente Duchamp.

O trabalho foi apresentado apenas uma vez na íntegra e três vezes em fragmentos. Através do work in process desenvolveu-se as partes cênicas e sônicas sem a submissão

ao texto e a construção aristotélica tendo como fonte de inspiração/criação – imagens, memória, poemas, sonoridades, vocalizações que conduziram ao sensível, ao intuitivo, ao sensorial e à relação tempo-espaço.

O processo de criação do trabalho envolveu a conceitualização histórica e estética, experimentações e a transmediação das diversas linguagens inseridas na performance. A criação e a performance envolveu a preparação dos performers, a pesquisa das mídias, a interrelação das mídias eletrônica e a análise receptiva dos performers.

O desdobramento do percurso foi além dos experimentos de cada linguagem e suas idiosincrasias internas. O trabalho envolveu o estudo dos temas surgidos através de filmes, textos, artigos em revista, sonoridades, músicas e busca de conteúdos na internet.

4.2 Pesquisa

Além de Mário Peixoto, o trabalho teve as referências de artistas vanguardistas como Apollinaire, Erik Satie, Jean Epstein, John Cage, Bob Ashley e Joan La Barbara. A trajetória no território das vanguardas do início do século XX até as instigações contemporâneas e suas respectivas reverberações em Limite.

Ópio procurou trazer para a superfície alguns ideários que nortearam a vanguarda do início do século XX, principalmente as questões referentes à relação homem/máquina e arte/tecnologia, e as suas reverberações no contemporâneo diluído e fragmentado.

Em uma outra vertente, questões de cunho filosófico e de consciência. A relação homem com o tempo e os seus deslocamentos na mente, no corpo e na sociedade, promovidos por sonoridades que se movem do contemporâneo as fontes referenciais primordiais.

4.3 Organização Modular

No trabalho processual a via de organização do campo cênico/sônico é o uso de blocos de condução que são passíveis de novas reconfigurações durante as apresentações. A partir de cada bloco desenvolveu-se os procedimentos de criação, pesquisa, vocabulário cênico, laboratório e sonorização. A estrutura modular foi estruturada em: Abertura, Mulher 2 (Voz), Mulher 1 (Corpo), Homem 1 (Teatralidade), Trio (Contraponto Enviesado) e Final.

4.4 Textualidade, Vocalidade e Corporalidade

4.4.1 Textualidade

Textos referenciais foram utilizados, reelaborados e abandonados no decorrer do processo. Algumas textos foram pulverizados e posteriormente gravados, operando como material sônico midiaticizado dialogando com a voz do performer ao vivo, mas com o processamento eletrônico em tempo real. As textualizações ficaram explícitas no módulo do



FOTOS: MARCO PEREIRA
TEATRO CACILDA BECKER



Homem 1. Foram utilizados fragmentos do poema Calligrammes de Apollinaire, Poemas de permeio com o mar de Mário Peixoto e uma frase da performer Milena Araújo (eu ti amo, mas não me encontro mais).

4.4.2 Corporalidades

Corpos criando narrativas enviesados durante o processo. Relação com o espaço, o próprio espaço, movimentos livres comandados por impulsos cinéticos. Dilatação do tempo, câmera lenta, alteração da percepção, exaustão do butô. Simultaneidade corpo, imagem e som. Superposição criando uma obra de arte/corpo minimal. Corpo híbrido

4.4.3 Vocalidades

Conceitos orientais, bizantinos, carnavais e místicos. Melodias pulverizadas, desconstruídas, perlaboradas. Ação do elemento intermediador entre os performers e audiência, o Vocoder, o processamento das vozes em tempo real através de um gama extensa de efeitos de manipulação, sintetizadores virtuais e computer music. Arte de Collage sonora, o

acaso de Cage e as Gymnopedies de Satie irradiadas e hibridizadas.

5. O Mito Limite. Obra truncada e ainda sem fim ou um quase final?

Ópio ainda está em processo e seguindo conceitualmente a trilha de Mário Peixoto, que concretizou uma obra experimental cinematográfica de grande envergadura utilizando-se de material humano similar ao que encontramos no Programa, isto é, pessoas sem nenhum contato ou com muito pouca experiência com as artes. Inspirado por esse ato despojado, resolvi tocar o trabalho.

Creio que, dentro dos limites e vulnerabilidades existentes em nosso Programa Vocacional, trabalhos processuais, enquanto processo/produto criativo que incitam, a busca de uma linguagem de risco, o mergulho e a descoberta de novas significações artísticas e pedagógicas na trajetória pulverizada, na consciência fragmentada, nas emissões midiáticas e nos simulacros contemporâneos. Podemos estender também para a vida, como muitos performers históricos relacionavam arte e

vida. Sigamos o processo...

O que eu quis mostrar no Limite é que o homem jamais consegue quebrar essa coisa em que ele está preso, na terra, então o limite humano das possibilidades, dessas coisas todas. E que também o tempo é uma coisa ilusória, haja vista o relógio. Por exemplo, o que o relógio está dizendo: mais um, mais um, mais um. Na verdade, o relógio não está dizendo isso. Nós é que não escutamos direito. Ele está dizendo menos um, menos um, menos um.

“O tempo não existe, o tempo é uma coisa ilusória, não existe, é isso que eu quis provar em Limite. E creio que consegui.”

Mário Peixoto

FOTOS: BERENICE FARINA
CEU VILA ATLÂNTICA



Muros invisíveis: que ação é essa?

Walmir Pavam e
Adriana Dham

Coordenador de Equipe e Artista
Orientadora

O projeto dos CEUs, em sua origem, tinha como proposta pedagógica a integração entre cultura, educação e esporte. O diálogo, portanto, foi – e ainda é – parte intrínseca desse projeto; mas passados alguns anos desde o seu início, vê-se quantos obstáculos existem para que se concretizem as trocas.

Há alguns anos, diferentes artistas-orientadores e coordenadores de cultura do CEU Vila Atlântica vivem a mesma dificuldade: a maior parte dos moradores do Jardim Nardini – região em que se localiza o CEU- não frequenta o equipamento. Diferentes estratégias foram utilizadas por todos os que lá trabalharam, alguns efeitos se deram, mas as conquistas aparecem numa velocidade mais lenta do que normalmente se espera.

No entanto, as ações que parecem lentas para nossas expectativas de hoje, podem

propiciar ações mais amplas e efetivas num futuro próximo. Um divisor de águas neste processo foi e é o projeto Arte em Atlântica, do Grupo Teatral Pé na Jaca, contemplado pelo VAI em 2010 e 2011, e que tem como foco a formação de público na região, por meio de trocas entre grupos de arte, artistas, estudantes e moradores da região, além da criação de um espetáculo a partir de depoimentos de moradores locais.

O Grupo Pé na Jaca, com quase dez anos de história, surgiu no início de 2002 a partir de uma turma de iniciação do Projeto Vocacional no Tendal da Lapa e em 2008, instalou-se no CEU Vila Atlântica – já que algumas de suas integrantes moram nos arredores. Mas foram precisos alguns anos de trajetória e dois anos na região do Jardim Nardini até conceber o seu projeto mais maduro.

O coletivo, que no início das atividades do seu projeto passou a ter uma nova orientadora, Adriana Dham, em diálogo com a Dança Vocacional, teve como primeira estratégia de 2010 a Ação “Vitamina com o Pé na Jaca” uma roda de improvisação com dança e teatro, em frente ao CEU, inspirada em ação semelhante ocorrida em 2009. O objetivo era estimular os moradores a participar da ação fora do CEU, já que um dos limites simbólicos entre eles e o equipamento são os portões, sempre fechados.

Associada à essa ação, uma conversa

com Wilson de Castro, historiador da região do Jaraguá, inspirou uma ampliação dos efeitos da ação: em conjunto, os artistas-orientadores Adriana Dham, Manuel Boucinhas e Odair Prado, o Pé na Jaca e os coordenadores Daniela Biancardi, Yaskara Manzini e Robson Lourenço decidiram propor uma outra ação que buscava quebrar outro limite simbólico do CEU Vila Atlântica: os muros.

Próximos ao teatro do CEU existem muros praticamente colados às casas de moradores e que em vários pontos da rua, barram totalmente a visão do equipamento. A partir dessa percepção, decidiu-se criar o Projeto Muros Invisíveis: a ideia era que os muros em frente às casas dos moradores pudessem ser pintados com símbolos que representassem os sonhos e desejos desses mesmos moradores. Esse ato poético representaria a quebra simbólica desses limites e ao mesmo tempo, seria uma forma de aproximar concretamente os moradores locais do CEU.

Algumas referências artísticas que nortearam o projeto:

1- os quadros de Magritte – “Os passeios de Euclides”, 1955 e “Carta branca”, 1965 “Coisas visíveis podem ser invisíveis. Se alguém cavalga por um bosque, a princípio vemos-lo, depois não, contudo sabemos que está lá. Em Carta Branca, a amazona oculta as árvores e estas ocultam-na. Todavia, os nossos poderes de pensamento

abrangem tanto o visível como o invisível – e eu faço uso da pintura para tornar os pensamentos visíveis” (René Magritte)

2- “O Céu que nos Observa” - concepção de Daniel Lima – ação urbana audio visual por via satélite.

3 - Le Parkour Brasil (a arte do movimento) - a prática desta arte mostra novas possibilidades de se relacionar com o espaço a sua volta, ressignificando a arquitetura e transformando o corpo do artista que expande a sua movimentação e amplia os seus sentidos. "O objetivo é a reapropriação do espaço público através das técnicas e da perspectiva que o praticante de Parkour experimenta." (Jerônimo Bittencourt do grupo Le Parkour Brasil)

O projeto, que passou a ter apoio da coordenadora de cultura Ivani Wilbert, foi levado à gestora Mônica de Cássia Nehrebecki da Cunha, que liberou a pintura e facilitou o contato com um dos pilares que sustentam o Centro Educacional Unificado, a educação. Estabelecemos uma parceria com os bibliotecários, Marina Onuma Avilla e Roberto de Barros, com a coordenação da EMEF e EJA e iniciamos os trabalhos com os alunos do professor de artes Albano Gonçalves Bento.

“Nascida do desejo de diminuir fronteiras e aproximar a comunidade das atividades culturais do CEU Vila Atlântica, a Ação Mostra entre Linguagens “Muros Invisíveis” teve o intuito de revelar uma comunidade que pensa criticamente o lugar e o espaço onde mora, a partir dos seus sonhos e da integração das linguagens artísticas desenvolvidas pelos projetos de Teatro, Dança e Artes Visuais do Programa Vocacional. Nesse sentido, concebemos uma ação cultural que pudesse poeticamente derrubar os muros que dividem o CEU Vila Atlântica da comunidade local e democratizar a nossa arte, em parceria com estudantes, professores, artistas locais e artistas-vocacionados.” (Daniela Biancardi)

O planejamento e realização desta ação exigiu uma aproximação maior com o equipamento. Foi necessário criar um diálogo com a coordenação de educação (que desenvolve um trabalho com os alunos sobre a identidade do lugar) e com a coordenação de cultura do CEU e, através de reuniões, refletir sobre a viabilidade da Ação no período em que o Programa Vocacional estivesse no equipamento.

A primeira etapa do projeto foi realizada no período de 3 meses – setembro / outubro / novembro de 2010:

1- De Baixo pra Cima, De Cima pra Baixo – a comunidade fala de sua laje: através de entrevistas e conversas com as famílias que habitam abaixo do CEU Vila Atlântica – falas que ganharam sentido a partir de um contato direto destas famílias com as artistas vocacionadas do Grupo de Teatro Pé na Jaca – foram coletados os desejos de expressão da comunidade através de um bate-papo com suas famílias. Estas famílias escolheram o que

desejavam ser impresso em sua laje. Uma pergunta norteadora seguiu em todas as entrevistas: “pra quem te vê lá do CEU, o que você gostaria que visse impresso simbolizando você e sua família?” ou “como você deseja ser visto do CEU?” As entrevistas foram gravadas em áudio direto e encaminhadas aos alunos da EMEF e EJA orientadas pelo professor de artes Albano Gonçalves Bento para que fosse feito um trabalho de criação dos símbolos poéticos em sala de aula, para depois serem impressos nas lajes das famílias participantes da ação. Aqui se tratava de sua voz representada por um enorme símbolo, pintado no chão da laje, num tapume ou até estendido por uma bandeira, enfim, como as famílias desejaram.

2- Rito de passagem – traço de cor pela comunidade – as turmas de iniciação de teatro e dança e o Grupo de Teatro Pé na Jaca, fizeram um cortejo de forte cor pelas ruas que ligam as casas que tiveram a impressão dos seus símbolos nas lajes até o CEU Vila Atlântica. Um trajeto cênico convidando as pessoas a celebrar esta Ação. Outro convidado importante neste trajeto foi o Grupo Pandora, também da região noroeste. A artista orientadora Barbara Campos fotografou imagens do alto do equipamento e registrou o cortejo dos atores e também as impressões dos símbolos nas lajes. Este registro fez parte de uma exposição na biblioteca do CEU Vila Atlântica para que a comunidade pudesse se ver representada dentro do equipamento.

A segunda etapa foi realizada no período de 3 meses – novembro / dezembro de 2010 e janeiro de 2011:

1- De Dentro pra Fora, de Fora pra Dentro – quando me vejo aqui? – dentro da biblioteca houve a exposição da primeira e segunda etapa da Ação com o áudio disponível das conversas com as famílias, as fotos do making-off da ação, do trajeto cênico dos artistas vocacionados e dos símbolos poéticos nas lajes. Nossa ideia era que a exposição fosse permanente para fortalecer o sentido da ação e que a comunidade também se visse de dentro do equipamento no seu dia-a-dia.

A terceira etapa foi realizada no período de 3 meses – junho / julho / agosto de 2011:

1- Muros Invisíveis – oficina de artes: a oficina de artes foi o primeiro passo para a aglutinação das forças culturais atuantes na região do Jardim Nardini neste ano: o encontro entre comunidade local (representada pelos alunos da EMEF e EJA e artistas vocacionados), docente da EMEF e EJA, coordenadores de cultura do CEU, coordenadores e artistas orientadores de teatro, dança e artes visuais do Programa Vocacional, proporcionou a todos um fazer e um pensar coletivo sobre a arte e o seu lugar de vida. A produção da oficina, aliada às entrevistas feitas com os moradores das casas, foi uma das matrizes para a escolha dos temas e formas a serem desenvolvidas nos muros.

2 – Muros Invisíveis – de Dentro pra Fora, de Fora pra Dentro – a partir dos depoimentos das famílias que moram atrás do muro da pista de skate, artistas grafiteiros,

artistas vocacionados e comunidade pintaram os desejos delas no muro dando a ilusão de que ele não existe. Os desejos dos moradores foram representados simbolicamente no muro à frente de suas casas, a partir de uma ação eminentemente coletiva, que mobilizou pessoas no sentido de descobrirem novas possibilidades de ação, relação e pensamento. No sentido de se reverem como seres-agentes de sua própria história.

Propositalmente, a pintura do muro não foi finalizada porque pretendemos que a ação continue no próximo ano e se amplie com a pintura do lado externo do muro – destacando a visão do morador que observa o CEU de sua casa.

Coordenadores e Artistas orientadores envolvidos na Ação “Muros Invisíveis”:

Daniela Biancardi (2010), Robson Lourenço, Yaskara Manzini (2010), Waldir Pavam, Robson Ferraz, Isabelle Bernard, Adriana Dham, Manuel Boucinhas (2010), Odair Prado, Barbara Campos (2010), Berenice Farina de Rosa, Andreia Dulianel, Bruno Perê, Rodrigo Campos

Artistas vocacionados de teatro orientados pela Adriana Dham – 2011:

Aline Costa, Angélica Fata, Eloisa Lima, Elora Dana, Igor Martins, Lucas Vieira, Karoliny Holanda, Ricardo Campos, Jonatan Santos, Ricardo dos Santos, Ana Paula Melquiades, Giovanna de Barros, Jessica da Cruz, Luiza Rubio, Grazielle Brito, Vanessa de Oliveira, Dayane Bezerra e Elias de Souza Figueiredo. Além do Grupo Teatral Pé na Jaca – Amanda Farias, Fabiana França, Geisa Reis, Viviane Santos e Marina Almeida.

Artistas vocacionados de dança orientados pelo Odair Prado – 2011:

Vanderlei Silva, Luana Lima, Laura Sofia, Sthefani Cristina, Phuckone, Erick Barbosa, João Henrique, Daniel Ferreira e Alexandre Barretos

Artistas Visuais especialmente convidados coordenados pela Isabelle Bernard:

Andréia Dulianel
Artista-orientadora do Vocacional Artes Visuais do CEU Guarapiranga

Berenice Farina da Rosa
Artista-orientadora do Vocacional Artes Visuais da Biblioteca Nuto Santana

Bruno Perê
Artista-orientador do Vocacional Artes Visuais do CEU Curuça

Rodrigo Campos
Artista-orientador do Vocacional Artes Visuais do CEU Perus

Moises Patrício
Artista visual do MAOU – Movimento Artístico de Ocupação Urbana

Phuckone - Artista local



FOTO: ADRIANA DHAM
GRUPO PÉ NA JACA / CEU VILA ATLÂNTICA

Política cultural e o programa vocacional: a importância da parceria

Ana Cristina C. de Araujo Petersen
Coordenadora Geral do
Programa Vocacional

Nestes dois anos como Coordenadora de Ação Cultural do CEU Lajeado (2009 - 2011) se cristalizou em mim a percepção da importância da PARCERIA entre os diversos agentes e os equipamentos públicos e privados para que a Política Cultural, e dentro dela o Programa Vocacional, se desenvolvam respeitando a realidade de cada equipamento, de seus gestores e funcionários, de seus frequentadores da comunidade do entorno onde estão inseridos esses equipamentos.

Na definição de parceria, reunião de indivíduos para certo fim com interesse comum, entendo uma gestão compartilhada com os agentes comprometidos pela mesma ação cultural que se complementam nas suas funções e nos seus diferentes repertórios impulsionando o fazer artístico para garantir uma expansão suficiente para afetar o público, e através dele concretizar a comunicação através das linguagens artísticas.

O trabalho em parceria é fundamental para potencializar as iniciativas das políticas públicas culturais e das iniciativas culturais de entidades do terceiro setor para de um lado despertar e de outro atender as demandas por expressão artística da comunidade e mais especificamente dos jovens adultos da periferia, pois são eles os futuros difusores dessa expressão artística e da alegria que ela proporciona em suas comunidades.

CORTEJARTE

Com a idéia de divulgar o programa vocacional atrair e motivar a comunidade do entorno a conhecer e participar do que é desenvolvido dentro das paredes do CEU Lajeado, em 2009 pensou-se em uma manifestação cultural de rua, que já fosse conhecida da comunidade e que mostrasse o lado lúdico dessa experiência coletiva conferindo aos seus participantes o papel de protagonistas da ação cultural.

Então em Julho de 2009, através de uma parceria entre o NAC, (Núcleo de Ação Cultural) do CEU Lajeado e os artistas orientadores do Programa Vocacional, organizamos na época um encontro que foi divulgado como encontro teatral. A intenção era levar e aproximar o conceito do Programa Vocacional à compreensão da comunidade. Um dia antes desse encontro os artistas orientadores, vocacionados e NAC se reuniram para elaborar e programar as ações, metodologia essa que durou até o final de 2010. Essa troca de processos entre grupos das linguagens de dança, teatro, música e direção teatral, realizamos no Domingo das 10h às 17h, com lanche coletivo e percorremos um primeiro trajeto na rua formando assim uma espécie de cortejo.

De encontro teatral, passou a se chamar nos meses subsequentes de encontro

entre as linguagens, que não se restringia à troca de processos dos grupos, mas abrangia a integração de linguagens. A dança, a música e o teatro formavam a encenação do cortejo, cuja estrutura era moldada pela direção teatral.

Os grafiteiros locais produziram banners que foram acrescentados ao cortejo, a rota percorrida foi ampliada até a praça do Mercado de Guaianases e os instrumentos musicais que pertencem ao CEU Lajeado foram incluídos, o que incentivou a população a também participar dessa manifestação cultural.

Ao último encontro em 2009 somou-se a Mostra Vocacional, que é o resultado dos processos vivenciados pelos grupos de cada linguagem, e quando também estiveram presentes alguns integrantes da bateria da escola de samba Folha Verde (que tem a sua sede em Guaianases) no fechamento. Usa-se a partir desse encontro a palavra CORTEJARTE, que surge da idéia de se colocar uma marca, de se criar uma identidade para esses encontros mensais, integrando Cortejo e Arte, partindo de uma apropriação cultural.

O cortejarte deve ser entendido como um processo sem fim, não tem sala certa para a sua realização, não tem um grupo fechado, não tem forma definida, no qual uma linguagem deságua na outra e onde o fazer artístico é a única regra vigente, é construído por todos os participantes, como um lugar de experimentação de possibilidades das diversas



linguagens, onde é a diversidade que provoca um produto artístico coletivo” (texto extraído do dvd elaborado pela equipe do NAC em 2009)

É através da parceria que é possível criar o ritual do fazer artístico, a convivência entre os diversos atores implicados, ou seja, vocacionados, artistas orientadores, coordenadores de equipe, coordenadores de ação cultural, funcionários do equipamento e a comunidade, na manifestação artística através das linguagens da dança, teatro, música e artes visuais.

São ações culturais como essa onde todos estão envolvidos que promovem a ampliação do repertório artístico e uma mudança de paradigma quanto à função da arte dos usuários, alunos e professores das unidades escolares e funcionários do CEU Lajeado.

A comunicação e o contato com o simbólico criam oportunidades de reciclar e aprofundar nossos conhecimentos ganhando novos instrumentos para uma melhor compreensão das temáticas artístico-culturais.

Essas experiências de parcerias com os programas das políticas culturais oferecem recursos de maior abrangência das manifestações artísticas culturais para revitalizar e qualificar a prática diária dos funcionários em relação ao atendimento ao usuário do equipamento cultural.

Desta forma o Núcleo de Cultura no CEU cumpre a sua função de formador de platéia estimulando a comunidade a participar e a frequentar os espaços culturais da cidade.

O trabalho em rede, se faz importante também para potencializar o equipamento público como local de referência de produção e formação cultural e para expandir esse fazer artístico para outros espaços do entorno do equipamento cultural. Para a difusão dessa produção cultural é necessário que se crie uma rede de generosidade e troca de informação e de saberes e a exibição da produção artística, dando visibilidade e acesso a esses produtos culturais

BIENAL NO CEU LAJEADO

Em 2010 no trabalho de parceria com o Programa Educativo da 29 Bienal Internacional utilizando o material produzido pela Fundação Bienal, o CEU Lajeado promoveu a “Bienal no CEU Lajeado”. Foi uma

ação que promoveu a ampliação do repertório artístico e uma mudança de paradigma quanto à função da arte nos usuários, professores e alunos do programa de iniciação artística, arte educadores, vocacionados e equipe do programa do vocacional e funcionários do CEU Lajeado.

A comunicação e o contato com o simbólico através da linguagem artística foram os desafios desta parceria do Programa Educativo da Bienal, sala CEU da SME (Secretaria Municipal da Educação), e os programas do PIA (Programa de Iniciação Artística) e vocacional da SMC (Secretaria Municipal, de Cultura) e do Núcleo de Ação Cultural do CEU Lajeado.

Desta forma todos tivemos a oportunidade de reciclar e aprofundar nossos conhecimentos ganhando novos instrumentos para uma melhor compreensão das temáticas artístico-culturais.

Essa experiência também ofereceu recursos de abrangência artísticos culturais para revitalizar e qualificar a prática diária dos funcionários em relação ao atendimento ao usuário do equipamento cultural.

A existência do espaço expositivo sobre a Bienal no BEC (Bloco Esportivo Cultural) em área comum interna do CEU Lajeado provocou várias interferências do público bem como levou a reações dos funcionários revelando assim a importância desta ação no diálogo entre o espaço da cultura e o espaço da educação.

Algumas vezes serviram para mostrar a igualdade de direitos da livre expressão promovendo o respeito e a valorização da diferença do outro. Outras vezes suscitaram atitudes excludentes devido à falta de prática de se manifestar sem uma orientação de regras claras de como se deve usar o material para a livre expressão como tintas, canetas, dispostas sobre a mesma mesa onde algumas imagens das obras dos artistas da Bienal foram colocadas.

Através desse exercício atendemos a diferentes grupos de formas diversas, seja em visitas monitoradas ou simplesmente pelo fato da existência de uma exposição constante das imagens e cuja organização foi sendo modificada no decorrer do período entre os meses de outubro e novembro de 2010.

Hoje existem diversos equipamentos públicos espalhados pela cidade que oferecem

estrutura física e profissionais capacitados para estimular o fazer artístico e fomentar a atuação transformadora dos coletivos culturais através do acolhimento, orientação e expansão de suas ações culturais nas suas diversas manifestações artísticas.

A parceria entre os equipamentos culturais, CEUS, Bibliotecas, Casas de Cultura, Centros Comunitários e outros, através dos respectivos núcleos de ação cultural é fundamental para adequar os princípios do programa vocacional às necessidades específicas de cada equipamento cultural e da respectiva comunidade do entorno. É importante que os agentes culturais e o público conheçam e freqüentem outros equipamentos em sua região, porque facilita reconhecer e fomentar as especificidades do seu público e dos seus coletivos culturais.

Também é necessária uma maior aproximação do programa vocacional com as instâncias locais provedoras de infra-estrutura. Cabe ao gestor cultural articular, apoiar e colaborar para a emancipação e conexão dos grupos vocacionados com outras redes de coletivos culturais e espaços de cultura do entorno.

“Todo o tempo precisamos estar preparados para o desconhecido, para as situações de surpresa. Nelas reside a energia, os valores artísticos. Arte não é criada necessariamente num estúdio,. A arte pode acontecer na rua, nas árvores, no campo, na penumbra, à beira mar, num beliche. A arte precisa ser experimentada, vivida numa perspectiva ampla. Nós somos muito mais criativos do que pensamos que somos. Uma tarefa criativa brilhante é aquele que faz o aluno pensar além dos limites dados, ou quebrar fronteiras “ (Anna Marie Holm, do livro “Fazer e Pensar Arte”).

Na minha experiência é através da inclusão do papel de todos os agentes envolvidos que o trabalho cultural se expande e passa a ter vida própria gerando novos saberes.

6

Depoimentos

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]



Introdução

Traga para nós a sua voz
Aquele escondida dentro de si
Deixe-a sair, seja feroz
Sua emoção, seu eterno sentir
Voe tão alto como um albatroz
E deixe-me aqui te contar

Luiz F. Ricas

Artista orientador do Vocacional Música

Ao longo desses 10 anos de existência do Programa Vocacional, muitos foram os procedimentos que trouxeram à tona a voz dos seus participantes: exercícios e atividades realizadas com os artistas-orientadores, encontros entre equipes de trabalho, reflexões sobre os processos desenvolvidos e outros canais que possibilitaram o livre trânsito de idéias, sentimentos e desejos.

Muitas vezes, esses diálogos sedimentaram experiências de si e para si, ganhando corpo no exercício da escrita, seja ela poética, narrativa ou reflexiva. Nesta seção, convidamos então o artista-vocacionado a expressar os impactos causados pela experiência artística, as reverberações diversas que o encontro com o outro, no ato criativo, produziu sobre sua visão de mundo, suas relações com a família, a comunidade e sobre o próprio entendimento de si e de suas aspirações na vida.



FOTO: BERENICE FARINA
BIBLIOTECA NUTO SANTANA

Luiz Ricas

Artista Orientador

Estamos aqui para apresentar
Toda nossa vontade e desejo
Toda a energia de nos expressar
Como todos que vivemos e queremos
Apenas assim nos comunicar
Para todos assim sentirem

Vimos todos aqui a tocar
para que o som pudesse falar
Vimos todos aqui a recitar
para que a palavra se ouvisse
Vimos todos aqui a pintar
para que a cor se revelasse

Vimos todos aqui a interpretar
para que a voz aqui saísse
Somos a princípio essa equipe
mas fechado nunca está
Queremos você em nossa equipe
para também cantar, dançar, sonhar

Queremos ser uma grande equipe
mas muito mais que isso
Sonhamos a liberdade em equipe
por sermos sim muito mais
somos muito mais que uma equipe
Somos os sonhos em nós construídos

Somos a equipe do Vocacional
para dar voz a sua expressão
porque achamos isso essencial
se expressar, mostrar sua emoção
para que essa questão paradoxal
seja discutida em nossa ação

Somos o projeto Vocacional
Estamos a sua disposição
Hoje organizamos esse mural
para mostrar nossa razão
Estamos aqui, o Vocacional
Também para sua orientação

Somos o projeto Vocacional
Sempre a sua disposição
Para discutir e agir no local
E também mais longe a extensão
Estamos aqui, o Vocacional
Para quem quer arte e ação

Todos nós somos o Vocacional
projeto público para todos
Esse é um projeto municipal
livre para todas as ideias
Basta ter 14 anos ou mais
Para participar do Vocacional

Traga para nós a sua voz
aquela escondida dentro de si
deixe-a sair, seja feroz
sua emoção, seu eterno sentir
Voe tão alto como um albatroz
e deixe-me aqui lhe contar

Aqui nessa publicação, um memorial
porque acreditamos na sua voz
Porque nós do Vocacional
queremos que você fale
Na orientação ou em qualquer local
queremos sua expressão

Somos o projeto Vocacional
para quem não quer ser gado
Somos um projeto municipal
para dar voz a sua expressão
Hoje á apenas uma publicação
Cada dia será outra ação

Basta de ficar parado
Queremos sua expressão
Se inscreva e participe, chegado
Todas as técnicas e artes à disposição
Para seu instante ficar eternizado
E considere-se sim, contemplado...

Memórias do outro eu

Queila Rodrigues

A memória guardará o que valer a pena.
A memória sabe mais de mim do que eu;
e ela não perde o que merece ser salvo.

Eduardo Galeano¹

Quantas lembranças, histórias e descobertas... Quantas saudades também! Muitos passaram, poucos permaneceram, três pessoas² ainda resistem... Ao tempo, às dificuldades e à extinção da espécie.

Tudo começou em 2004. Ano que marcou a vida de muitos de nós, mesmo dos que já não estão mais conosco. Inesquecíveis encontros aos sábados e domingos no CEU São Mateus.

Uma turma de jovens, moradores do Jardim da Conquista/São Mateus (Zona Leste de SP) se reúne para fazer teatro, para a maioria de nós é uma novidade. Muitos conheceram esta Arte na *prática*, sem nunca antes ter assistido a um espetáculo, *fazer* foi o primeiro contato, assistir e apreciar, uma consequência disso.

Foram muitos encontros, improvisos, gargalhadas, conflitos, medos, abandonos, desistências, insistências e descobertas. Uma trajetória que ainda mira o horizonte...

Carregamos dessa caminhada as tantas *reflexões* que vieram, no primeiro ano, junto com *Edu Silva* e *Evill Rebouças*, norteadoras de tudo que aconteceu depois; do pouco tempo em que *Telma Smith* e *Juliane Pimenta* tiveram pra fazer parte da nossa história, carregamos o *aprendizado* de que não precisávamos repetir nenhuma receita, mas *experimentar novas possibilidades*; com a orientação de *Wilton Amorim* apreendemos a idéia do *espaço cênico* como um *espaço sagrado*; carregamos ainda a *consolidação de um grupo* com a chegada de *Wilson Julião* e a *necessidade de carregar a si mesmo* no processo com o *Paulo Celestino*. Experiências estas que *imensamente* contribuíram para o que somos hoje, um *grupo em processo*, que sabe muito bem que esta caminhada continua.

Em meio a tudo isso a Memória, histórias que não estão nos livros de História, mas que (re)existem, narram, revelam, descobrem um mundo de coisas escondidas. Coube a nós registrá-las...

"O que pensava sobre teatro mudou muito

desde que comecei a vir nos encontros (...). Mas só os encontros não serão suficientes para sermos atores e atrizes, é apenas o começo, existe um mundo de outras coisas que podemos e devemos conhecer." (Queila Rodrigues, 2004)

"(...) vamos aumentar a força do grupo e os dias de aula; também foi jogada a proposta de nos reunirmos mais um dia por semana para que a gente comece a agir com autonomia e assim não sentir tanta falta do Evill e do Edu." (Nilson Castor/06.09.04)

"É chegada a hora de olhar para trás e ver nossos medos em formato bola; formato flecha para apontar nossas evoluções e descobertas. Que deslizemos levemente com foco no futuro até chegar a flutuar, pois nada torna a nossa consciência pesada." (Laércio, 2004)

"Os primeiros pareciam caderno de versinho, acho que não entendíamos o que era um Protocolo, mas com o passar do tempo, como nós, o Protocolo também evoluiu, surgiram textura, ilustrações, aroma, colagem, recortes, cueca e, o mais importante, discussão e reflexão." (Nilson Castor, Silas Silva, Queila Rodrigues, Tatiane Santana, 2004).

Estes são breves relatos, fragmentos de tantos outros que foram guardados por meio do Protocolo, um caderno de registro/memória que foi parte (e ainda é), das mais importantes, dos nossos encontros. Guardamos esses registros a sete chaves, pois neles nos encontramos, nos revisitamos e compreendemos porque ainda hoje insistimos em fazer teatro.

Desde 2009 não fazemos mais parte do *Teatro Vocacional*, porém esta experiência sempre fará parte da nossa história. Hoje a *Cia. do Outro Eu* tem cinco anos de existência, somados a mais dois anos de gestação, antes da consolidação do grupo. Nesse trajeto, dada a pluralidade poética dos Artistas Orientadores do Vocacional, experimentamos inúmeras possibilidades estéticas, mas nossa autonomia nos conduziu a aprofundar a pesquisa rumo ao Teatro de Rua. Atuamos, principalmente, na comunidade do Jardim da Conquista/São Mateus (nosso bairro de origem) e neste e deste lugar carregamos algumas conquistas nas costas.

Para ampliar nossos horizontes, alçamos outros voos. Fomos contemplados em 2008 e 2009 pelo VAI - Programa para Valorização de Iniciativas Culturais da SMC, subsidiando a pesquisa, produção e circulação do espetáculo "Rosinha, asas do meu sertão" e o "Projeto Teatro de GrupoS", entre outras ações. No meio desses voos subsidiados, incluiu-se também uma série de ações financiadas por nós (e isso inclui muita gente), até que em 2011 fomos contemplados pelo 1º Edital para Ações Culturais "Prêmio Ensaio um País Melhor", por meio do Projeto "TEATRO à vista...".

A continuidade das nossas ações fundamenta-se na compreensão da nossa trajetória, que por nós permanece sendo registrada, agora com outras formas de

documentação (jornal, artigos, blog, vídeos, etc.); e também nas parcerias que temos construído ao longo do tempo. Uma delas, bastante significativa, é a RLL - *Rede Livre Leste*, formada por um coletivo de coletivos jovens da Zona Leste de São Paulo e outras *perifas* da cidade (Cia. do Outro Eu, Grupo Bico de Lata, Grupo do Balaio, Filhos da Trupe, Núcleo Teatral Filhos da Dita, Trupe Arruacirco, Trupe Trapos dell'Arrua e Grupo Pombas Urbanas).

Em Rede, produzimos o *Manifesto Livre Leste / Policêntrico*, que não deixa de ser um Protocolo, pois registra nossa existência, questionamentos e proposições ao poder público perante as nossas necessidades, inquietações e direitos, enquanto cidadãos-artistas. Neste momento realizamos juntos o projeto "*Rede Livre Leste: nossa teoria é a prática*", fruto de encontros da RLL desde 2009, hoje também contemplado pelo VAI.

Se nos primeiros encontros fazíamos o percurso de casa até o CEU São Mateus em busca de um teatro que não sabíamos bem o que era, hoje, distanciados do próprio trajeto, conseguimos nos ver como indivíduos indo ao encontro de um teatro sustentado pela ideia de grupo, de coletivo. Um trajeto que começa com um pé no Vocacional e o outro em busca de diversos espaços de diálogo, formação e troca de experiências.

Assim, b(r)otamos o Outro Eu no mundo e seguimos caminhando

*Entre idas e vindas...
Infundas possibilidades.
(re)criando...(re)significando...(re)pensando...
Intervindo na realidade.
Palavras e gestos... Manifestos e(m) cenas...
Centenas...E o inverso.
O que fizeram de nós, não quisemos.
Propusemos refazer-nos.
Um pouco de tudo,
Aos poucos... Nem tudo.
Mas constantemente em busca de re-inventar
Outros Eus.*

¹GALEANO, Eduardo. *Dias e noites de amor e de guerra*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, Porto Alegre, 2008. p.8 (Coleção L&PM Pocket).

²Atualmente a *Cia. do Outro Eu* é formada por Nilson Castor, Queila Rodrigues e Rhafael de Oliveira; tem como colaboradores Deco Moraes (Trupe Trapos dell'Arrua) e Glauce Medeiros; e conta com a parceria do CEU São Mateus e da Rede Livre Leste.



As formigas

Thiago Alves

São seis da tarde, mas o que faz que seja logo seis? Poderia ser nove, sete ou cinco. Estranho ser seis, pensa Sofia, era a parte predileta de seu dia, mas o número não se encaixava, ela gostava do número dois, não do seis, então ela sutilmente acerta seu relógio para as duas horas. Agora sim tudo está perfeito. Sofia então se senta em um banco da Praça Central. Repentinamente uma fileira de formigas, quinze ao todo, passam enfileiradas todas com uma disciplina entediante e monótona, ela aborrece-se e com um galho seco que estava no chão bate ferozmente em duas delas, morreram. As outras não se compadeceram das amigas mortas e continuaram sua jornada na mesma disciplina, apenas com um pequeno buraco no qual faltavam logo duas, esse número fez com que Sofia chorasse.

Na volta para sua casa, Sofia passa em frente a uma fábrica de cosméticos, eram os melhores do mercado; como gostaria de entrar para ver a nova coleção não divulgada, nos portões vê quinze trabalhadores na mesma fileira disciplinada e entediante, sente uma contorção dentro do âmago, uma explosão de sentimentos até então não sentida, tinha pena, tinha ódio, tinha amor. Pega um galho e pensa em cutucar eles como fizera anteriormente, mas e se ela matasse dois novamente, esse número de novo, ela não queria que isso acontecesse. Então ela

esconde-se atrás de um carro luxuoso, só vira exemplares tão lindos em filmes de Hollywood, um senhor muito bonito de terno e gravata desce e é reverenciado. Deveria ser o líder, pensou. Todos eles então seguem seu líder com austeridade e disciplina invejável. Dois deles aproximam-se e ajoelham-se e em sinal de súplica pedem e imploram por algo, choram, gemem. Sofia tenta ouvir o que dizem, contudo aquele som angustiante a deixa surda, e ela passa a ouvir apenas seu coração a bater mais rápido. Ela chora. Os dois, novamente esse número, se levantam e atravessam a rua de cabeça baixa, o líder e os outros adentram os portões da fábrica. As formigas são assim, não se compadecem por aqueles que não conseguem completar a jornada.

Sofia então se senta na calçada, enxuga as lágrimas. Já escureceu. Olha para seu relógio: são seis horas, mas agora ela não muda seu relógio, o tempo já não importa mais. Sente-se imensa, porém sente-se pequena. Levanta-se e então parte para sua casa. Chega no lixão, se senta em uma caixa de papelão, pega um jornal que se encontra ao lado, abre a página de classificados e sonha em ser líder.

Conto elaborado durante o processo da turma de iniciantes de 2008 sob a orientação de Gira de Oliveira no CEU Aricanduva para costurar o material cênico levantado a partir de uma imagem recolhida pelos vocacionados intitulada como "Flor do Lixo". Posteriormente foi apresentado como experimento cênico na Mostra regional e local.

Modos de produção em épocas de transição histórica ou de como o seu cérebro é capaz de gritar

Anderson de Almeida
(Black)

O Teatro é constituído por classes sociais divergentes.

Proletários, classe média, lumpens e todas as variantes intermediárias e possíveis, nestes espaços de conflitos, não verbalizados.

IMAGEM:

Ela, a mulher que sai do Mar, tem uma cabeleira de serpentes. Serpentes negras de pupilas brancas. Serpentes brancas de pupilas negras.

Neste momento ela olha para você e pergunta:

Que classe social você é quando está no palco?

Sobre a imagem:

O fato de estar no palco já é uma resposta à pergunta. Logo, a questão é pura retórica, independente das cores das serpentes e das pupilas.

E aí? Você topa escrever o artigo para a publicação do vocacional? Preciso de uma resposta.



RESPOSTA:

O fato de estar no palco, meu amigo, não significa absolutamente nada. Qualquer um, qualquer discurso, pode subir no palco, inclusive, por exemplo, um discurso homofóbico ou coisa pior. Estou errado? O palco, segundo sua visão, é um lugar mágico por si só, área político/esotérica onde basta estar lá para dar legitimidade a quaisquer barbaridades proferidas? Desculpe, meu amigo, dessa visão não compartilho. Aprendemos a duras penas, nós que viemos do vocacional aqui no Itaim Paulista, a questionar certos tipos de afirmações um tanto quanto retóricas.

Obs:

O primeiro texto (vocacional 1) e este aqui presente (vocacional 2) contendo a resposta à provocação pelo artista orientador, são já na sua forma o artigo que está sendo confeccionado para o vocacional.

NANANO

O Navio Nômade navegando no Mar de Areia. Tempestades e Ventos.

Todos nós abrimos o livro.

O NECRONOMICON

Todos nós abrimos O Livro:

NANANTHEA

Linguagens se transferindo de mente para mente

tente

O dente fincado

no fato

- de fato foi a última notícia naquela sexta feira, quando você se lembra?

as bolsas de valores despencaram das paredes das empresas feito o leite de fezes do qual se alimentam-

telaclandestina.blogspot.com

versificando-chapelaria.blogspot.com

nananthea.blogspot.com

oquedizemosumbigos.blogspot.com

inventariosdabarbarie.blogspot.com

www.siteprincipal.com/sites/historiasdaterra/

NANANTHEA E A QUEDA DAS ESTRELAS

NANADAICA_O NECROLIVRO DAS MALDIÇÕES

NANANO_AS NARRATIVAS DO NAVIO NÔMADE

SEGUNDO RETORNO

Em nenhum momento eu disse que o palco é um lugar mágico. Aliás, foi você quem proferiu a palavra "palco" de um ser mágico. Na minha opinião o palco é hoje uma instituição. Instituição esta por vezes perversa, como qualquer outra que orienta nossa medíocre civilização. Tente, por exemplo, falar "qualquer coisa" no palco do Teatro da Vivo. A palavra palco condiciona a recepção do que as pessoas imaginam ser teatro... ainda.

Sobre o artigo:

Gostei da ideia! Lembre que é preciso finalizar tudo até o dia 12/09 (outra instituição... rs)
EXPERIMENTOS_MODOS DE PRODUÇÃO

DRAMATURGIAS CONSTRUÍDAS COMO MÁQUINAS.

MÁQUINAS CAPAZES DE EXERCER VÁRIAS FUNÇÕES.

.as máquinas são instrumentos criados somente com texto.

.as máquinas devem servir para uma função social.

.as máquinas devem conter estratégias claras e ocultas.

.as máquinas usam, como meio de propagação, outras máquinas.

.as máquinas têm a função de invadir territórios.

.elas devem ser como vírus capazes de gerar conceitos práticos.

.elas são estruturadas parte por parte, a partir de outras linguagens estéticas ou não.

.as máquinas devem abrir territórios para movimentos sociais.

.a ação teatral sem atores, onde os verdadeiros atores são as atuais conturbações sociais sem nome.

.o uso prático pode ser lúdico.

.um lúdico forte o bastante para desestabilizar a imaginação industrial.

.as máquinas devem agregar fragmentos opostos.

.estes fragmentos precisam conter elementos em comum, geradores de dialéticas extremas.

.as dialéticas extremas, após serem postas em colisão, serão estudadas como laboratórios para a construção de modelos de sociedades capazes de sobreviver ao futuro.

.a aura é o uso prático da coisa estética.

PRIMEIRO EXPERIMENTO:

O fim do mundo é uma programação_ como desfazer a programação?

PRIMEIROS TESTES

A ELT vai sofrer sério risco de extinção. Falo por experiência própria. Vivo esse tipo de situação a vários anos no Itaim Paulista. Tornou-se rotina. E tenha certeza de que vai piorar. As pressões vão crescer e é inevitável que assim seja. As pessoas que tenham ou tiveram alguma relação com a ELT devem estar preparadas para grandes perdas. É uma guerra, não duvidem disso. E é um tipo de guerra que vem sendo travada em todas as periferias brasileiras e a ELT, apesar do seu prestígio, é uma periferia.

Se a ELT deseja sobreviver terá de ter um pensamento e uma ação comum nos quais a hierarquia interna seja TOTALMENTE deixada em segundo plano. Todos são iguais diante da emergência. Não existem mestres. Não existem alunos. Diante da emergência aquele que trabalha na faxina pode comandar uma estratégia e o mestre o seguira porque o momento assim o pede.

É importante agir junto, como um único organismo.

Estratégia é uma arte de guerra. É preciso pesquisar o assunto. Busquem em livros e sites relacionados ao tema e na própria experiência com processo colaborativo. O mesmo, se for levado para a arena social, é uma arma poderosa, pois o teatro, de certa forma, é um campo de batalha.

A comunidade local é uma peça importante. Dialoguem sempre com ela. Procurem associações de bairro e outros espaços públicos que também estejam sofrendo na mão da prefeitura. Bairros pobres geralmente são os que mais sofrem.

Conselho importante:

Todos, FUNCIONÁRIOS, ALUNOS, MESTRES E SIMPATIZANTES, planejem táticas de desobediência civil. Por pior que seja a prefeitura, ela é mais fraca do que podem imaginar.

A ELT só irá desaparecer se as pessoas em torno dela desistirem diante do desafio. E todo desafio é um aprendizado.

Até que ponto a ELT deseja aprender?

NANANO_AS NARRATIVAS DO NAVIO NÔMADE

PÓS-VOCACIONAL

Sou caricaturista e dramaturgo.

Venho do Itaim Paulista, extremo leste de SP.

Lá faço teatro.

Com tantas e outras pessoas.

Uma boa quantidade, posso dizer.

Vários grupos.

Várias linguagens.

Eles, nós, chamamos a nós mesmos de Nômades.

Durante quase dez anos. Sim.

Esse também foi o período em que comecei a trabalhar com caricatura pelas noites da cidade.

As duas coisas. Sim.

Caricatura nos bares, entende?

Av. Paulista, rua Augusta, Bovespa, Vila Madalena, e assim por diante.

Trabalhar à noite para ter o tempo livre

necessário. Teatro, entende?

Trabalhar na rua é ser uma mercadoria que anda.

Experiência solitária com a multidão.

Se afogar no seu movimento como um nômade no deserto.

Trabalhar na rua é luta contra o cão.

Transformar os latidos lançados sobre o trabalhador do asfalto, em escrita.

Trabalhar de teatro na periferia é a luta contra a matilha.

Transformar a problemática do meio social em dramaturgia.

Experiência compartilhada de uma multiplicação.

Fonte de escrita. As ruas.

Morte do espírito. Eu digo.

Teatro no Itaim: alimento para a alma.

Fonte de escrita. Eu vivo.

Nós vivemos.

O teatro daqui veio das ruínas de um programa chamado Teatro Vocacional.

Construímos a partir dos destroços.

Entre as ruínas cresce uma planta caoticamente organizada.

Hoje é uma árvore de espécie mutante, mais apropriada a sobreviver em situações climáticas extremas.

A comunicação é essencial para a sobrevivência dos grupos.

A comunicação define o terrivelmente novo que surge a partir dos desastres do velho. As ruínas dos antigos valores mercantis da alma vão demorar para desaparecer.

Até lá, aquilo que surge deverá tecer suas raízes de forma por vezes obscura, consciente dos perigos que sempre estarão presentes.

Entre os velhos prédios abandonados das cidades rondam os monstros deformados das coisas velhas que se recusam a morrer.

Por vezes, no seu processo de degradação, os monstros assumem formas sedutoras.

O veneno, que seus corpos exalam são, assim, os perfumes contaminando os vivos, a mente, a terra, água e aqueles que ainda não nasceram.

Sempre como aqueles que matam os monstros, como as pessoas do Itaim matam os seus monstros a partir da forma como se relacionam: o tear da conversa, no qual comparecem:

Walter Benjamim, João Cabral de Mello Neto, Karl Marx, Jorge Luiz Borges, Fernando Pessoa, Eduardo Galeano, Pina Bausch, Augusto Boal, João Guimarães Rosa, Tinhorão, Paulo Freire, Hackin Bauy, Machado de Assis, Clarice Lispector, Hellblazer, Berserk, V de Vingança, samba, cultura popular, cultura urbana popular, Robert Kurz, Shakespeare, literatura de cordel, Frank Herbert, Pink Floyd, Sepultura, Mercedes Sosa, chorinho e suas origens polonesas, trash metal e maracatu, África metal, Chico Buarque, formas de organização política, utopias impossíveis, as possíveis, rock e percussão e as histórias das lutas de classe dentro da música, movimentos sociais,

estados alterados da mente, a função social do ator, signo, significado e significante, Antonin Artuad, Luiz Gonzaga, Hamlet e Rei Lear para a linguagem popular urbana, variantes híbridas do épico, Bertold Brecht e sua utilidade útil, o vazio estético do teatro do centro, ocupação de espaços públicos, Plínio Marcos e suas significações épicas com o teatro da crueldade, Cidade dos Anjos Caídos, O Último Carro, a formação do ator, o drama burguês e seus limites, música e teatro, teatro e tecnologia, ação física, Eugênio Barba, Viola Spolin, teatro de rua debaixo de viadutos da china, A Leitura do Fogo e a pesquisa com base no realismo, NANANO, A Marcha, A Arte de dizer Adeus, Nômades, linguística e pedagogia e gírias, o estudo dos Orixás com textos de Marcelino Freire e Gabriel Garcia Marques, os desafios de iniciar uma turma de iniciação teatral, Carolina de Jesus, Grotowsky, círculo neutro, modificação e criação de exercícios teatrais, para quem fazemos teatro, com quem iremos fazer teatro, como vamos organizar esse amontado de ações, dá um desespero às vezes, como reunir as pessoas, brigas e desencontro ideológicos, rituais de confraternização, o processo colaborativo como ferramenta de ação social na espera pública.

viver

Enfrentar os velhos conceitos que bebem cerveja nas avenidas centrais.

Arrogância, peito de ferro.

Voltar do centro para a sala de ensaio no extremo da metrópole.

O encontro das presenças.

Encontro eles, os outros nômades, e sei que cada um veio de uma batalha, tão diferente quanto igual em matéria de combate.

E em silêncio é dito:

Pesada espada.

Dez anos de forja.

Cicatrizes nas mãos

Aço

Concreto

Carne

Lâmina do aprendizado

Faíscas nos olhos abertos

Cortar possuído por uma sutil fúria

O cortejo onde os Jorges largaram os cavalos para montarem em dragões.

O juramento para as novas forças que se ocultam do veneno dos mortos.

Aqui, nesta distante sala de ensaio

E lá, nas longuinhas ruas

Nas praças, nas ruas.

abrir caminhos.

para a comunidade que pratica o teatro e derivados, fora os coligados, do Itaim Paulista possa passar.

Dividindo o pão que foi de um duro trabalho de manufatura.
Conquista trabalhada como o tear de um tapete, longas noites e dias criando o mosaico de muitas cores.
Conquista adquirida ali e em outros lugares pela cidade.
Abrir os caminhos.
Nas praças, nas ruas, nas cabeças cruas.
Humanizando a arena pública.
Como outra república,
pois ali nasceu, cresceu, enfim é da terra de lá.
todas as vidas que se encontram de frente à Casa de Cultura do Itaim são como explosões de vozes em diálogo,
laboratório de alternativas sociais nativas.

Abrir os últimos e os primeiros caminhos.
Dividir a nossa água
para a sociedade,
esse deserto de conceitos
tão velhos e tão aceitos

As vozes dos vivos saindo das suas cavernas eletrônicas como profecias anunciadas em segredo.
saindo para a terrível transição do mundo,
que jaz em pleno movimento galopante,
tão brilhante, um colosso de gigante, Botox,
plástico, lubrificante.
As vozes dos vivos, diante de tal espetáculo midiático, terão de ter o peito feito de arame e flores.
Ter canções e espadas.
Ter quando montarem em suas montarias de fogo.
E o fogo seriam as suas falas
Construindo outras formas de vivência.
Tenham paciência.
Nesta época de transição,

O importante não é encontrar as coisa prontas.
O que importa é ir ao encontro das vivas coisas que estão em movimento.

as águas invadindo o mar de areia.

João Constino, o Caricaturista

NANANO_ AS NARRATIVAS DO NAVIO NÔMADE

TRIPULAÇÃO ATUAL_OS SOBREVIVENTES
comédias, tragédias e self-service
primeiro comando teatral
arruacirco
homensdacaverna

CONSIDERAÇÕES TÁTICAS AOS ARTISTAS ORIENTADORES E GRUPOS DE TEATRO EM GERAL

Abram as portas aos que sobrevivem pois eles são a prova concreta de que seu trabalho (suor) vale a pena ser valorizado.
Abram as portas aos que sobreviveram pois eles serão a garantia de sobrevivência de si mesmos em tempos futuros.
(entenda a estratégia oculta por trás de tais palavras propositalmente poéticas)
E nada termina
Os rios
Os ritos
As mulheres e os homens e as crianças e as narrativas
A água e os ciclos
Nada termina
NANANO

Carlos Diego

São Paulo, 05/09/2011

Meu nome é Carlos Diego Almeida Gomes, hoje tenho 21 anos de idade. Falo isso porque o Vocacional que participei foi há dois anos atrás. E é engraçado que hoje quando falo ou principalmente ouço algo sobre o Vocacional fica uma estranha mas feliz sensação de que algum projeto diferenciado se fez presente em uma etapa da minha vida. O Vocacional traz essas linguagens artísticas que já se manifestam com frequência nos equipamentos de nossa cidade. A variedade de linguagens que é colocada é bem interessante, pois são totalmente ligadas e interligadas. Praticar o que talvez nós já praticamos no nosso dia-a-dia, na escola, na igreja, na comunidade e até mesmo nos próprios CEUS é peculiar e de uma certa forma temos uma visão mais aprofundada referente à linguagem trabalhada, com profissionais específicos e que fazem essas linguagens serem ainda mais dinâmicas. São eles os AOS (artistas

orientadores). O vocacional é um processo diferente, acaba não sendo "curso", e sim uma verdadeira troca de conhecimentos. É claro que há exercícios sobre estas linguagens, até mesmo para que nós possamos aperfeiçoar e colocar em prática aquilo que está sendo estabelecido e que de fato já fazemos. Particularmente, é um dever de um vocacionado ocupar o espaço, ou seja, o vocacional; também não é só a música, o teatro e a dança, ele serve também, de um modo geral, como ocupação dos CEUS. O que é ainda mais interessante. O aprendizado, o conhecimento e até mesmo a vontade e o interesse pela linguagem que se faz e se adquire é sensacional. É uma produção coletiva, conjunta, nada individual. O que torna o projeto ainda mais produtivo e agradável.

Pra mim foi muito bom, mas muito mesmo, um processo e tanto. Primeiro referente à linguagem musical, escutei outras músicas de outros músicos e compositores, até porque eu também componho e precisava de fato de exemplos. Analisei com a Cíntia (AO) alguns processos musicais e obtivemos o lance da harmonia, como ela se dá e, o mais bacana: gravei pela primeira vez! É um sentimento fabuloso estar dentro de um estúdio e gravar uma música sua, é maravilhoso ter música



FOTO: BERENICE FARINA
BIBLIOTECA NUTO SANTANA

da minha autoria gravada. O processo teatral num todo também foi bem proveitoso, enquanto o Judson (AO) me passava técnicas de palco, comportamento em cena, exercícios cênicos, a Eliana (AO) me mostrava um olhar mais de direção, até mesmo como espectador, e ajudou também a ampliar a parte da atuação. Tive o enorme prazer de praticar todas essas linguagens: Música, Teatro e Direção Teatral no CEU Lajeado. Só não fiz dança por questão do tempo. Foi impressionante, porque eu já tocava há um tempo e já compunha também e na mesma época eu estava com um projeto de teatro por uma ONG, então estava totalmente motivado e influenciado pelo momento em que estava vivendo. Acredite, eu abracei com todas as forças a oportunidade de melhorar, amadurecer e crescer em todas as linguagens. Sou muito grato a todos os AOS, Judson (Atuação), Eliana (Direção) e de um modo especial a Cíntia (Música), que tenho contato até os dias de hoje.

"O Vocacional é um corpo, nós somos os membros. Um corpo sem membros é uma coisa vazia, oca, pois não tem utilidade alguma. A nossa presença nesse corpo faz toda diferença, fazemos a coisa acontecer "

Diane Oliveira

São Paulo, 15 de Setembro de 2011

Estou no Projeto Vocacional há três anos e tenho visto a força que ele ganha a cada ano que passa. Me lembro do meu primeiro dia no Vocacional Dança, eu perguntei para a Artista Orientadora o que era o Vocacional, já faz três anos, e a sua resposta me move até hoje; ela me disse: “Não sei, vamos descobrir juntas?” Desde então eu tenho me dedicado a descobrir com o corpo, com a escrita e com a fala tudo o que o Vocacional é.

Hoje eu descreveria o Vocacional como um espelho, pois toda a importância que a gente dá ao projeto o projeto nos devolve, mostrando como cada vocacionado tem a sua importância.

O A.O. chega e com o passar do tempo tem que ir embora, mas deixa com a gente a bagagem do conhecimento, e nesta hora nós descobrimos que quem fica é quem transforma o lugar.

Rosana Algarve

Ainda guardo os meus registros pessoais do meu primeiro ano (dos sete) do Vocacional. Volta e meia, abro esses registros e os releio. Vejo o quanto mudei ao longo de sete anos como vocacionada. Por razões que não soube controlar, esse ano resolvi dar um tempo nas minhas atividades teatrais – embora eu sinta muita falta. Ao longo desses sete anos, conheci pessoas que fizeram – e ainda fazem, de alguma forma – parte da minha história. Outras, assim como um pincel numa tela em branco, vieram, deixaram uma marca e se foram... Ou tantas outras, a maioria, que vieram como uma tempestade de verão... Tempestade que deixa desenhos, aprendizados, desalinhos... Até hoje tenho algumas pessoas como referência na minha vida. Nunca esqueci a beeeeeeeeeela ‘conversa’ que tive (na verdade, só escutei) com meus primeiros AOs, inesquecíveis. Nunca esqueci do quanto aprendi que pra você fazer teatro, você precisa VER teatro.

Como obter referências, ideias, quando você não se abre para as possibilidades de aprendizado que lhe aparecem? Como

obter um senso estético se você não teve oportunidades de apreciar a beleza? Fui apresentada por eles – Gerson e Vilma – a um mundo inteiramente novo (não me refiro apenas ao teatro), uma coisa pela qual sou eternamente grata a ambos. Também tive orientadores que me deram, a cada ano, novas diretrizes, novas possibilidades, novas experiências.

Tenho levado cada uma dessas experiências não só como referência para o trabalho teatral, mas também para a minha vida pessoal.

Sei que, se precisar, se eu pedir, poderei sempre contar com alguns desses AOs que me ajudaram a ser a Rosana que as pessoas conhecem. Talvez eu já não seja a mesma que um dia eles deixaram, mas eu tô muito melhor do que era quando os conheci. E tudo isso, apesar do meu atual (e temporário) afastamento, eu devo ao VOCACIONAL!!!

FOTO: BERENICE FARINA
BIBLIOTECA NUTO SANTAN



Fragmentos da peça “Desconcerto do Mundo”

Dersu

-Você dizia...?

-O teatro, porra! Começa assim: Portas abertas
© Vamos abrir as portas! Abram! Abram as portas! É bom para tirar o bolor....Podem entrar que a casa é sua! Mas, a platéia nem aí! Correm para suas salas, seus televisores, seus problemas, seus computadores e responsabilidades..to.Picas pro teatro! O cenário imita um palco. Entra uma artista, toda enfeitada, flores na cabeça, vestido colorido; na mão direita, um grande livro; na esquerda uma bengala. Uma feiticeira? Talvez....E aí vem a entrada dos artistas, umas figuras; não dá pra ver direito, pois eles vem em fragmentos, inseguros, incertos..Cícero, na verdade um pedaço de fígado ambulante; Dersu, um pulmão; Érica, um pedaço de rim; Laniéle, um coraçãozinho; Theo, uma perna solta no espaço; Paulo, um braço e Queruba, que vem atrasado, é um imenso nariz vermelho que anda. Juntos fazem o velho quadro teatral, ©Quem é você?© (Nota do tradutor: Este quadro é do tempo do Artur Azevedo e consiste © Todos os artistas da companhia,

sentam-se no meio do palco, formando uma roda e aqueles chamados ©Nunca vimos você aqui©, se apresentam para aqueles outros chamados ©Nós, já nos vimos aqui©.)

E a feiticeira (?) volta:

- Feiticeira(?) : (Lendo no grande livro) ©Lin Tay© !!! A morada dos espíritos! Onde só existem as tristezas, as dificuldades do passado e o pânico em relação ao futuro. Onde tudo é pensamentos, idéias, cálculos fragmentos, pedaços de gente, pedaços de carne...Mas um dia... (Começa a se agitar) Aconteceu... Aconteceu o que ninguém espera...Deu no que deu...Um espírito que só podia ser , um espírito de porco, colocou, aqui do lado, no posto policial, um cartaz-convite com os seguintes dizeres: © Procuram-se mártires para serem queimados vivos junto ao público. É necessário que façam sinais articulados de dentro de suas fogueiras. Apresentar-se em tal lugar...E em tal dia e horário.©(Nota do tradutor: Os artistas que estavam no meio do palco, fazendo uma roda, se levantam e

começam a andar pelo palco todo, ocupando-o com seus corpos e começam a se reconhecer como uma presença consciente, ali, naquele momento e a feiticeira(?) sai do palco e corre para junto do público, um escândalo público.)

E a feiticeira(?) volta:

- Feiticeira (?) : ...E o tempo passou a ser instantâneo. ©Lin-tay©, lá no alto, começou a esvaziar-se. Os espíritos começaram a tornar-se carne, vieram descendo pelas encostas da montanha, atentos a correr, a rolar, a rir de modo a ouvir-se de longe. Fugiram das alturas. Eram agora do corpo! Aqui e agora! Tudo passou a ser instantâneo. Cada pessoa revela a outro e se Auro revela e isso enquanto ocorre é mágico e esta magia é a magia do teatro.

IV

Para ser franco, não sei o que acho disso tudo. Tenho pena de ter contado esse negócio pra vocês. Só sei mesmo é que sinto uma espécie de saudade de todo mundo que entrou na estória. Até do Herodes..Do Jasão, da Medeia, da mendiga, da professora com sua caixinha de giz e até do diretor da escola, o tarado do Otaviano que fugiu com uma aluna menor de idade. É engraçado a gente nunca devia contar nada a ninguém, mal acaba de contar, a gente começa a sentir saudade de todo mundo.

Qual a história do seu nome?

Cristiane da Hora de Oliveira

Guardei em uma caixa, embrulhei com papel colorido, amarrei bem apertado. E joguei. Joguei em lugar bem longe do meu passado. Não queria mais abrir. Muitos anos se passaram. Porém, no meu primeiro encontro no Vocacional ouço a pergunta que ecoou dentro de mim e fez todo meu corpo estremecer! Qual a história do seu nome? O que eu ia fazer? Trazia muita dor lembrar aquela caixa.

Várias coisas passaram pela minha cabeça! Ficar quieta, dizer que não tenho história, me esconder!

Mas ouvindo os outros vocacionados contarem suas lindas histórias, veio uma lembrança! Então resolvi desamarar o nó e tirar o papel colorido que eu envolvi a caixa e falei: Nasci no mês de dezembro, dia do nascimento de Cristo e mãeinha me deu esse nome. Cristo/Cristiane!

Todos acharam lindo! Ninguém sabia que era apenas o papel que envolvia a caixa tão deixada de lado! Achei que iria acabar ali.

Mas então a história emergiu novamente, como tudo que abordarmos no vocacional vira uma ferramenta que usamos para desenvolver nosso trabalho, eu me vi novamente tendo que voltar a esse passado e então aconteceu algo interessante; percebi que o teatro havia transformado minhas lembranças em cena algo que poderia ser derramado de forma poética e transformar aquele momento em céu cheio de estrelas! Não vou mais guardar. Virei e peguei a caixa empoeirada e abri. Sentir novamente aquela sensação de agonia, ninguém percebia, meu corpo tremia, não de medo e sim o nervosismo de encenar pela primeira vez essa história de minha vida.

Da caixa tirei mãeinha nervosa, assustada, uma mesa fria e eu!

Será que já vou sair? Vi uma luz bem longe! Mas ainda não estava pronta! Meu pequeno corpo ainda sem forma. Ainda não estou pronta! Meus braços, minhas pernas, meus pés. Ainda não estava pronta!

De repente ouvi barulhos e um grito! Você não vai fazer isso! E o silêncio, o alívio, a paz! Encolhi-me em um canto quente, e lá fiquei até a hora de me apressar para sair!

E o nome?

Nasci dia dezanove de dezembro, próximo ao nascimento de Cristo e como forma de agradecer pela vida! Mãinha me deu o nome de Cristiane, pois ela acreditou que foi Cristo que realizou o meu sonho de viver!

Tinha acabado, espalhei como um perfume suave no palco um pedaço de mim, transformei em poesia, em cena uma história de minha vida.

O vocacional do CEU Caminho do Mar me orientou a ser uma intérprete criadora das histórias de minha vida, o teatro, a dança transformou o que antes era uma dor solitária, na alegria de compartilhar, ver nos olhos dos vocacionados e meus orientadores Armindo e Ana e em todos que ouvem e veem esta cena, o reflexo daquele céu estrelado que minha história por um instante fez aquele lugar se transformar, eu não precisava mais guardar aquela caixa no passado, pois toda vez que abro no presente ganho o presente de encenar.

2 — Todo estado de alma é uma paisagem.

Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito.

E — mesmo que se não queira admitir que todo estado de alma é uma paisagem. Se eu disser "Há sol nos meus pensamentos", ninguém compreenderá que meus pensamentos estão triste.

3 — Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens.

Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se ... — é de todos os tempos dizer-se, sobretudo em verso, coisas como que "na ausência da amada o sol não brilha", e outras coisas assim ...

F. P. (apontamento sem data)



Família Justa Causa: o grupo que surgiu do projeto Vocacional

DJ Edy, Guto, Jhow e Wesley

O grupo Família Justa Causa está inserido no Projeto Vocacional desde setembro de 2008 no CEU Lajeado em Guaianazes, onde conhecemos Marcos Simon, o Artista Orientador. Ele nos ajudou muito, lapidando nosso grupo, que era uma pedra bruta. Em 2009, assumiu os trabalhos de orientação a artista Cintia Campolina. Ela assistiu um ensaio nosso no teatro do CEU e começou a questionar nosso trabalho, ensinando trabalhar voz, aquecimento vocal, disciplina e postura de palco. Aprendemos muito com o Vocacional e colocamos hoje tudo em prática, e vem funcionando, nos organizamos e é isso que faz a diferença no nosso trabalho.

Foram muitas experiências no Vocacional e aprendemos a cantar MPB, estudar a música e pesquisá-la. O grupo Família Justa Causa é um grupo de RAP que está inserido em vários projetos, e depois de ter participado do vocacional em 2008, 2009 e 2010 conseguimos misturar os gêneros musicais, e absorvemos o conceito do vocacional de transformar pessoas por meio da arte.

Atualmente estamos em estúdio terminando nosso primeiro disco que se chama "É aquilo", fruto do Vocacional, pois iniciamos as composições nas orientações do projeto. Comparamos o projeto como uma horta, com o preparar da terra para depois plantarmos a semente, e foi assim que fizemos. Plantamos e hoje estamos colhendo os frutos que o Vocacional nos proporcionou. O primeiro foi o contato com as pessoas maravilhosas e talentosas que conhecemos no projeto. O segundo foi a primeira coletânea de música do vocacional que participamos. O terceiro é o Cortejarte, que proporcionava encontros e troca de conhecimento com outros vocacionados que são do teatro, da dança e da música. O quarto fruto é o 1º DVD do Vocacional de música, com a participação de vários grupos e gêneros musicais brasileiros, que vai ser lançado em setembro de 2011. E, por fim, a abertura do show de Rappin Hood no CEU Lajeado, no qual conhecemos o artista e mantemos contato até hoje.

O grupo Família Justa Causa aconselha todas as pessoas a participarem do projeto Vocacional, porque é um projeto sério onde os Artistas Orientadores confiam nos trabalhos e incentivam todos que estão inseridos.



FOTO: BERENICE FARINA
BIBLIOTECA NUTO SANTAN

Fernando Ferreira

"... No começo tão pouco eu sabia quem eu era como tão pouco eu poderia saber o que eu gostaria realmente de seguir como profissão..."

À tarde, quando estava de passeio voltando de um mercado com meu amigo Claudio, esporadicamente, resolvi passar na biblioteca à procura de folhetos e uma edição da revista chamada "em cartaz" para obter informações sobre shows, sem saber dos possíveis acontecimentos, de programações e outros manifestos culturais alternativos como o teatro, dança, oficinas e etc... logo na porta encontramos um rapaz de barba grande, se direcionou para mim perguntando se eu tocava algum instrumento, até então não sabia do que se tratava, entrei e começamos a conversar sobre o tempo e qual instrumento eu tocava e então houve a apresentação e a explicação de como funcionavam os encontros e o projeto. Que ele não era de fato um educador, nem um professor, mas sim um orientador para ajudar pessoas com uma disponibilidade artística ou que estivessem interessados na iniciação de práticas com instrumentos, voz, dança, teatro...

Partimos para o segundo encontro, somente eu retornei ao local, pois meu amigo não mostrou muito interesse nas discussões e na possível troca de informações que poderia ocorrer. Pois o projeto não tem como foco instruir pessoas para gostar de arte e apresentá-la como profissão ou como usar em prol de sua vida na sociedade, e sim facilitar o caminho ao entendimento de concepções artísticas para a pessoa que teve algum interesse por conta

própria ou de alguma forma já teve iniciação, seja por motivação dos pais ou pela própria intuição de lidar com a sua habilidade. Após alguns meses de encontro foi mostrada para nós a proposta da programação e das datas para as chamadas mostras vocacionais, onde até então não ia ser mais apenas as trocas de informação, mas sim já estabelecido um cronograma de ações, ou melhor, de criação e um certo dever da demonstração da habilidade.

De início tudo isso soou para mim como um grande desafio, somado a uma grande oportunidade de iniciação artística, o que de fato não deixa de ser, já que é necessário carregar um certo conteúdo, além de noções de trabalho em grupo, de perspectiva, do resultado final e coisas que não estão ligadas diretamente à cultura, mas que apresentam correlações que vão ao encontro da educação, que a meu ver e de muitos outros participantes e AOs é realmente precária e não abre espaço nem supre a base necessária para os reais níveis quantitativos e qualitativos das produções, da essência do projeto e daqueles que nele acreditam.

Pois bem, passado esse primeiro ano, concluindo todas as tarefas e a responsabilidade para com as propostas dadas, iniciei o segundo ano de vocacional sem as perspectivas atuais, mas daria sim um início glorioso por conhecer o segundo AO, pois do primeiro já não havia mais notícias, fiquei um tanto quanto chateado e desmotivado por haver uma sensação de que havia algo para ser continuado, a ser elaborado, sendo que já havia uma certa identificação com o artista.

Confesso novamente que este ano após a troca do artista eu fiquei muito desmotivado



FOTOS: BERENICE FARINA
BIBLIOTECA NUTO SANTANA

falta de importância dada às pessoas que realmente importam neste programa. Consegui concluir uma composição e entrei para o grupo seletor dos que gravariam o DVD do projeto. Mas dentro de mim havia uma coisa incerta e insatisfeita quanto a noção do uso da habilidade artística tão pouco comentada entre as pessoas participantes do projeto: Não basta apenas olhar para si e saber o que fazer com o projeto e não usar outros mecanismos no meio social onde o programa está inserido. A questão não é saber direito a direção para onde se encaminha mas como encaminhar para esta direção e quais direções podem ser tomadas sendo que podem ser de várias formas assim tomadas. É ótimo poder ter uma forma, um jeito de poder estar inserido neste meio, nessa oportunidade que tão pouco é aproveitada.

É ótimo poder contar com a presença de AOs tão completos de conhecimento que sabem lidar com a complexidade da criação e do entendimento da subjetividade presente em cada participante, da paciência e maneira nada mais que amorosa para lidar com este tipo de relação que me parece ser muito delicada e minuciosa.

Até então não tinha a tal perspectiva que disse antes, até conhecer os dois últimos AOs, mais a vivência que tive na participação do programa Jovens Urbanos, que teve uma grande importância em minha formação humanística e social, que até então eu não tinha e não sabia como preencher isso.

Eu digo que desde o início eu tinha a vontade de saber o que eu queria. Eu não saberia exatamente o que queria fazer sem saber o que eu sei hoje. Sem aprender e apreender essas flexões de pensamento sobre o que é realmente lidar com a arte de forma íntegra e lúcida, levando em consideração as reais ausências e as necessidades primordiais para sua realização, sem ter probabilidades mais propícias ao erro que ao real sucesso da vontade de qualquer ser que tenha a mesma vontade que eu de ver a arte & educação.

Assim, juntas e na mesma velocidade.

Four Funk's

Introdução:

O grupo "Four Funk's" surgiu através do Projeto Dança Vocacional no dia 08 de Outubro de 2009 formado por quatro integrantes que vieram das oficinas de dança com Nelson Triunfo, e seguiram aprimorando os seus conhecimentos nas oficinas no Centro Cultural São Paulo com os professores Thiago Arruda (Negra), Ivo Alcântara, Nathalia Glitz e João Bispo. Four Funk's continua com suas pesquisas fazendo apresentações artísticas em diversos eventos, além de participar do Programa Dança Vocacional no CEU Quinta do Sol e utilizar o espaço do mesmo para as suas práticas e desenvolvimentos coreográficos.

Integrantes: Darlita Luiz Albino, Elen Cristina Ferreira, Daniela Alves David, Mônica Costa Silva.

Trajatória do Grupo:

Através das Oficinas de Danças Urbanas no Centro Cultural São Paulo com Ivo Alcântara, eu, Elen Ferreira, tive o convite para participar do projeto Vocacional Dança, na época as aulas aconteciam aos finais de semana, mas devido ao trabalho acabava ocorrendo muitas faltas, sendo assim perguntei a ele se havia outro lugar o qual ele dava aula e que fosse na semana à noite, eis que surge o projeto.

Comecei em 2009 bem no início das aulas, e isso foi muito bom até mesmo para obter conhecimento e entendimento da proposta e o que o projeto tinha a me oferecer, já que era e é uma coisa inovadora, algo bem diferente do que eu subentendia de aula ou formato da mesma, foi muito mais que uma simples aula. É um incentivo a quem aprecia

a arte, nos faz ter sensibilidade e percepção do que nosso corpo é capaz de fazer e como fazer, para mim foi e continua sendo um laboratório experimental do corpo, ele me fez acreditar que danço, trabalhei um pouco da timidez, mostrar o que tenho de base, usufruir e ter propriedade da minha dança, e não simplesmente dançar e sim fazer com que as pessoas tenham reflexão e entendimento de cada processo ou mostra daquilo que elas visualizam.

Entre meio do ano e final de Novembro, acontecem mostras, processos, ou seja, de tudo aquilo que usamos em aulas, exercícios, transições e movimentações, a hora de juntar e transformar. Nesse momento me vi só, pensei meu Deus o que vou fazer, queria mostrar algo baseado no que eu já tinha juntado com o que obtive de aprendizado, montar é fácil, eu teria a ajuda do AO, mas e na hora do palco e público, não, não e não... Não tenho coragem para encarar tudo isso, foi aí que Ivo Alcântara me disse:

... Elen por que você não encara isso como um desafio, superação, isso irá lhe fazer bem, você já dança, agora esqueça nomes, técnica, ângulos, pois isso vem depois, apenas dance...

Achei que isso fosse impossível, mas, antes de chegar à data das apresentações, chegou para participar Darlita Albino, já nos conhecíamos de outras oficinas e a convidei para participar comigo no processo que havia montado, nós temos uma grande sintonia e isso facilitou bastante, além de termos algumas sequências que já tínhamos, e foi Deus que abençoou nesta hora, Ufa não estarei mais só!!!

Com esse processo havia outras pessoas que gostariam de participar também, pessoas conhecidas de outras oficinas, ficamos no total em 06 pessoas, e o processo foi estruturado pelo nosso AO para 06 pessoas, mas, de última hora houve desistência de 02 pessoas, fiquei apavorada, juntamente comigo Darlita, mas novamente nosso AO Ivo Alcântara nos acalmou e um dia antes da apresentação nos deu estrutura e determinação

para não desistirmos, e aí que ele nomeou Elen, Darlita, Mônica e Liliane de Four Funk's, apresentando o processo de composição em base coreográfica. Quando tivemos a reação do público, coordenadores e de como foi importante para nós e o principal pensamento deu certo, decidimos dar continuidade no ano seguinte como grupo e receber orientações como tal.

No ano de 2010 dando seguimento ao projeto sabíamos que tínhamos um extenso compromisso não só como grupo, mas com as outras e com cada trabalho que iríamos ter no decorrer das aulas. A formatação mudou agora, funcionaria como uma troca de informações do Ao com seus Vocacionados, uma maneira de unificar o que tínhamos como base, aprendizados novos e técnicas nas danças às quais trabalhamos, que são Funk, Locking e waacking, além de termos conhecimento de como funciona um grupo, como agir, lidar com liderança, coreografias, compromisso e honra ao nome ou a camisa que vestimos que é Four Funk's, o que significa pra nós e onde queremos chegar.

Com toda a orientação que tivemos, surgiu o trabalho Composição 2.0, ou seja, uma continuação do que já tínhamos, após a criação

desse processo entra Daniela Alves, nova e permanente integrante do grupo, quando houve a modificação surgiu três trabalhos coreográficos, sendo eles:

- I Feel For You
- Get Funky
- Music Style (Backing Vocals)

O último e recente trabalho Music Style (Backing Vocals) ainda está em processo, obtivemos como inspiração e referência as Backing Vocals e colocamos em forma de dança incluindo as Funkstyles.

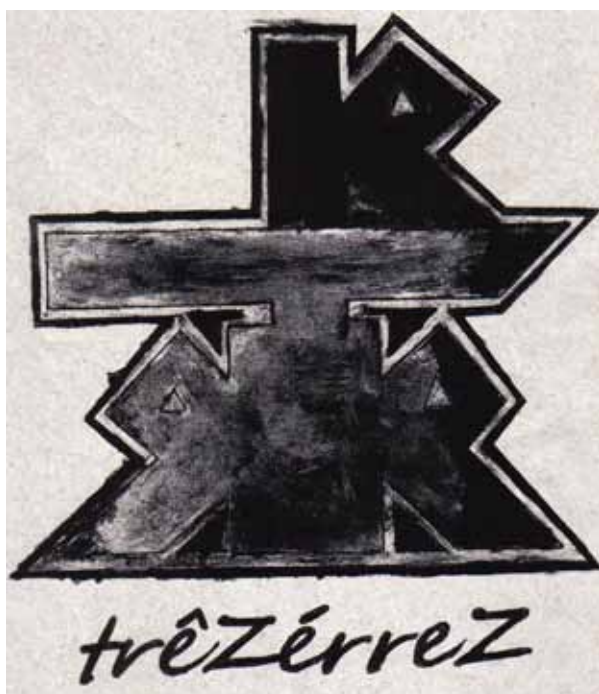
O Grupo praticamente nesses 2 anos sempre teve uma ligação muito forte com o Projeto Vocacional, pois acreditamos que ele nos influencia muito em nossos trabalhos e como colocarmos isso no palco. A cada ano o Projeto nos mostra uma forma diferente de pensar e assim somando com que as que temos. Pra falar verdade descobrimos que são infinitas as possibilidades de transmitir com o corpo uma ideia, um objetivo, uma mensagem, um trabalho e, o mais importante, um sentimento.

E por essa ligação do grupo com o Vocacional, dentro das nossas horas de orientação tivemos várias conversas com Ivo Alcântara e S.O.S Breakers e a Turma para que tivéssemos uma **Ação** que pudéssemos reunir artistas vocacionados e "Cias. Independentes" em um espaço de reflexão e apreciação (Céu Quinta do Sol). Além de convidarmos a cada edição um ou mais profissionais da área artística (música, dança, teatro e artes visuais). Denominamos então essa ação como "**Quinta no Quinta**". Já ocorreram 3 edições e posso dizer que cada edição obteve uma troca de informação e uma experiência muito importante para todos.

Agradecimentos:

- Projeto Vocacional
- A.O. Ivo Alcântara
- Equipamento Céu Quinta do Sol
- Equipe Leste 1 (Projeto Vocacional), coordenadora Claudia Palma
- Aos nossos Professores que são nossas referências
- Naiene Sanchez e Eduardo Aritana (Coordenação de Núcleo de Artes)





Metamorfoses

Thaís Silva

Ela tem sangue nos olhos, na garganta, nas mãos e entre as pernas. Ela tem sangue em cada fio de cabelo, mesmo naqueles caídos no chão do banheiro. Seus seios não são firmes, nem fartos. Sua pele não é aveludada na maior parte do tempo, mas exala um estranho perfume. Perfume de fêmea? De macho de saias? E ela ri.

Debaixo de saias e sobre saltos nada há além de sobressaltos. Então os olhos ensanguentados se fecham um pouco, lentamente, como quem saboreia cada gota de sangue vertido. Olhos famintos, olhos gulosos. Ela sorri através deles. Liga o rádio e muda alucinadamente de uma estação a outra: primavera, verão, outono, inverno... e as canções apenas lhe gelam o coração. Desiste das programações pré-cozidas, vai para a beira do fogão procurar por alimento fresco e solta sua voz em canções antigas, esquecidas com o passar dos anos. Seu gelo derrete e empoça o chão da cozinha. Quem poderá resgatá-la e conduzi-la a seu lugar?

Ela tem olhos, garganta, mãos e pernas no sangue, dissolvida, dissoluta, resolvida e aguada. Estará então salva? Não sabe e nem quer saber. Só quer mesmo é se jogar como chuva – *tempestade!* – sobre as cabeças de todos os demais e se deixar escorrer novamente, um pouquinho em cada corpo, nua e cristalina.

(madrugada de 10.09.2011)

O caminhante

Itamar Florêncio

Vejo este processo dividido em arte contemporânea e arte intelectual, meu olhar, meu ouvir, sim, meu olhar e ouvir como animal social de contágio simples e agradável, dolorido e louco vê e ouve coisas, grito contra a lei do silêncio e sua didática cansada, mas viva de fé em coisas impossíveis.

Ali está uma tábua de mdf, ela me diz que pode ser arte, logo a didática fala dentro de mim, madeira não fala, mas seu grito é tão alto, pois fomos ensinados “que pau é pau pedra é pedra”.

O aleijadinho quando escolhia uma pedra via um anjo.

Vick Muniz quando olha o lixo vê arte, e você o que vê?

Você ainda olha!!! Que legal!!!Achei este pedaço de arame... um curioso me diz: o ferro velho vale pouco,o melhor é o alumínio ou o cobre.

Se você estiver carregando algo sem valor na rua as pessoas te veem como louco porque só um louco carrega algo sem valor.

Mas o que é o valor? E a ideia? Ou a falta de ideia?Sustentabilidade, inversão de valores?

O valor não está no objeto em si, mas nas transmutações de sua forma artificial para economia da forma natural, assim aquele que recicla formas artificiais luta por sua forma original natural.

Aqui encontrei o meu espaço de liberdade.

OBS: (...) deixo para os intelectuais decifrarem.

Nomadismo urbano

Itamar Florêncio

A Arte Sustentável é geradora de meios e subsídios naturais em seu ambiente inicial pré-histórico, artífices de ação e significado natural da observação não-artificial Nomadismo como migração do natural ao artificial da ação entre fala escrita, significado e breve repouso, vemos modificação das funções das palavras repousarem em novos conceitos.

A ação de migrar de signos naturais para seu signo híbrido. Assim como na arte primitiva vagamos em meta-ideias pictóricas, vamos transformando nosso espaço e assim tornando híbrida nossa percepção espacial e virtualmente cibrida. Na nossa mente quando temos relações artificiais com objetos do espaço físico para o meta-espaço onde um simples copo pode me fazer chorar nas relações híbridas primitivas, um copo substituía a mão para beber água. Somos mais voláteis que antes, nos desfazemos em porções de objetos, estas palavras que uma versão menor de objetivos circula entre a ação do Eu e o propósito plástico. Como um processo, artífices chamado jogo, sim, quando falamos jogos de letras falamos literalmente isso, nossos símbolos são jogos assim como nos dialetos primitivos, dividimos em 3 jogos básicos o jogo dos objetos.

E jogos da procura do saber, o jogo do mito fundador para os mestres, natural + artificial levando a conceitos trinitis, processos sim, a percepção de processo e meio natural, o observador que experimenta este processo sim, como purificar, como unir e retirar, construir e desconstruir, não místico pela simples experimentação plástica. Ou melhor, metaplástica observação do real como fantástico. Diferente de ver o fantástico como real .

Experimento fome

Dennis Rodrigues

Um chão sujo, ou melhor, imundo.

Cheio de pó; parecem até escombros.

Migalhas ao chão, parecem ser de pão.

Uma figura magra e mal tratada.

Abaixada e curvada, come estas migalhas.

E aparenta comer com gosto.

Mesmo exposta a essas desgraças que vive.



Do que sou feito?

Matheus Tamás Júnior

Sou feito do meu passado de um bilhão e setecentos mil segundos.

Sou, neste segundo, o momento de meu movimento, de alegria, simpatia, fantasia, emoção, decepção, confusão, desilusão.

Sou o templo de amor, de harmonia, de paz, presença, vivificando o viver.

Sou o templo de dor, de angústia, de amargura, de horror, no momento do calar-se e ausentar-se, enredar-se na tristeza.

Sou Só! Nos escuros segundos escorrem minutos, dias, pés escorregam buscando o chão, mãos tocam o vazio, desmoronar entre as paredes do templo da dor.

Sou o andar consciente ou tenso dos pés do andarilho dos instantes. Sou o percorrer dos momentos, escolhendo ou sofrendo, a vida pulsa em contração e expansão, amor e dor.

Sou o observador: de perto parece ser um caminhar da vida, tão dentro sinto a intensa emoção, muitas vezes obsessão, um passo atrás e observo, sinto a alma.

Sou! Percebo: É uma dança!

Sou a dança, no passo, que a dor dança comigo, eu sou dirigido, se tropeço sou segurado, se me contraio, enrijeço: sou puxado! Sinto a dor e choro, lágrimas escorrem, me contraio no pesar pela dor vivida, mas enxugo as lágrimas e olho direito e vejo: é a vida! Eu danço com a vida!

Sou a dança, a vida consciente e a dor se completam, como o branco na pintura precisa do contraste do preto.

Sou mais consciente, a vida sorri para mim, faz pouco da minha tolice: querer insistir em querer conduzi-la!

Sou o momento do sentimento, como o do menino levado, ingrato, obcecado, mas conscientizado: apenas a vida é a mestra eu o aprendiz.

Sou o ritmo da dança, aprendendo a aprender, sei que errarei, me ofenderei, sofrerei, mas aprenderei que a busca é por um suave movimento, em cada instante pode-se desenvolver a flexibilidade, buscando acompanhar a dança, prever seus passos, sofrer menos, sorrir mais.

Não sou um andarilho dos instantes, mas um aprendiz de dançarino dos instantes, buscando sintonizar meus passos com os passos da vida.

Diário de bordo de 14 / 8 / 2010

VOZ VESTIDA

No palco da boca, sobem lábios, descortinam-se dentes, envernizados pela saliva que brilha sob a incidência da luz.

Neste espaço que dá o contorno da voz, se fala e se cala a palavra, sentida pela emoção ou pela repressão.

Veste-se a voz como uma roupa que toca a sensação de todos os trajados.

Às vezes é uma roupa esfarrapada, como o som que falta, em meio à ausência da expressão contida.

Sentados em círculo, a expressão de atores se faz voz, se invoca o oculto, o oculto dentro de nós.

Assim se apresentam fantasmas no palco, devido a uma suave ausência da essência da coragem. Esta! Que faz o ator ser seu próprio conquistador.

Conquistar sua expressão, ou sofrer na sua desilusão. Manter aquele enorme rasgo na roupa da sensação, ou costurá-la.

Invadir este tecido da sensação. Furá-la com a agulha da coragem, usando o fio da linha da emoção, serpenteando pela roupa, conduzir a emoção.

Dar sentido ao sofrer com as agulhadas, pela nova vida que surge, suturando o tecido ausente, com a poesia do presente.

A emoção sentida no aqui e agora, dar sentido à Presença!

Fazer do medo um momento, não um impedimento.

Na busca do oculto em mim, descubro que a roupa da emoção esfarrapada, quando remendada, cabe viver um belo sonho.

Oculto em mim, está o sonho de colorir os olhos da mente de muitos espectadores, partilhando o momento com a multidão. Ao dar sentido ao sentimento ausente, se descobre um belo presente.

O culto em mim se expressa como a recompensa da conquista dos sentimentos ausentes. Na ação do aço penetrando a madeira sob o golpe do martelo, se constrói o palco.

No palco da vida da boca se delineiam sorrisos, choros, berros, compõe-se a música dos sons que fazem do palco um instante sagrado, construindo uma sinfonia da vida, que nos dá prazer em somar nosso som, em participar!

Bocas pronunciam nomes no palco, o círculo se movimenta no ritmo do sentido de presença de cada um, o círculo gira ao sabor do som.

Vocacional de música na minha história

Josyelle Barros

Falar de algo que envolve beleza e entrega não é uma tarefa fácil, mas aqui estou para ousar dizer o que esse projeto significou na minha vida. Descobri o vocacional de música por curiosidade, trabalhava numa escola próxima, e vi a divulgação num cartaz. Sempre gostei de música, de cantar, mas com muitas limitações por ser tímida e pouco confiante. No CEU Lajeado conheci pessoas maravilhosas, que de tão simples me ensinaram coisas que levarei para a eternidade. A artista orientadora, com toda sua dinâmica e didática, nos envolvia e nos fazia descobrir uma musicalidade linda. Chega a me arrepiar lembrar dos encontros, da aprendizagem, da presença dos colegas, do Cortejarte. Foi possível entender pulsação, compasso, ritmo, leitura de partitura e até flauta doce, além de poder eu mesma decidir o que queria fazer nas orientações. Foram tantos os desafios e oportunidades que tivemos, que minha vontade é que o Vocacional alcance mais gente! Acredito que ter a chance de explorar a sensibilidade, a arte e o que o ser humano tem de mais bonito, é o dom e a escolha de pessoas boas. Se o belo não for capaz de mudar o mundo... eu não sei o que teria tal poder!

Diferenças e igualdades

Belezas feitas e construídas

Canções solitárias e acompanhadas

Só quero um canto pra soltar a voz

E um lugar pra cantar baixinho

Às vezes quero ser vista,

Outras apreciada pelo que ainda está acontecendo dentro de mim!

Quero perder o que me amedronta e encontrar o que me impulsiona!

Quero desafiar meus anseios,

Quero acreditar no que canto e cantar o que acredito!

Descobri nessa escola da arte que:

"Minha voz é da espessura do meu medo e da altura da minha coragem...

minha voz sou eu, por isso não posso parar de cantar!"

Isso eu aprendi no Vocacional, fico imensamente feliz de ter feito parte dessa história. Uma coisa posso afirmar: quem entra nesse projeto traz em si a beleza de ser e de entoar um canto de algum lugar pra toda parte.



Programa Vocacional equipe 2011

Divisão de Formação

Diretora

Luciana Schwinden

Programa Vocacional

Coordenadora Geral

Ana Cristina Curvello de Araújo Petersen

Coordenador Administrativo

Ilton Toshiaki Hanashiro Yogi

Equipe

Gilmar de Souza Leite

Melca Braz de Medeiros

Mercedes Cristina Rocha Sandoval

Coordenadores de Projeto

Eliana Monteiro

Fábio Villardi

Leonel Dias

Mara Heleno

Odino Pizzingrilli

Patrícia Zuppi

Paula Salles

Teca Spera

Coordenadores de Ação

Daniela Dini

Gabriela Flores

Ipojucan Pereira

Robson Lourenço

Coordenadores Pedagógicos

Amilcar Farina

Isabelle Benard

Ivan Delmanto

Luciano Gentile

Suzana Schmidt

Coordenadores artístico-pedagógicos de equipe

Adriano de Carvalho

Cintia Campolina de Onofre

Claudia Palma

Cristina D'Avila

Daniela Schitini

Filipe Brancalião

Giselle Ramos

José Romero

Luis Ferron

Luiz Claudio Cândido

Marcelo Braga

Melissa Panzutti

Miriam Dascal

Robson Alfieri

Robson Ferraz

Tutti Madazzio

Vanderlei Lucentini

Vânia Terra

Veronica Mello

Walmir Pavam

Wilson Julião

Yaskara Manzini

Zina Filler

Artistas orientadores

Adilson Magno de Faria

Adriana Cognolato

Adriana Dham

Adriana Gerizani

Adriana Macul Lemos da Silva

Adriana Moreira de Alencar

Alan Albert Scherk

Alda Maria Soares Abreu Alves

Alexandre Costa Bleinat

Alexandre Dal Farra

Alexandre Ribeiro de Oliveira

Alexandre Tripiciano

Alfredo Faria Zaine

Aline Ferraz

Amanda de Oliveira Doria

Ana André

Ana Andreatta

Ana Cristina Carneiro Fumaneri

Ana Flavia Chrispiniano

Ana Guasque

Ana Sharp

Anabel Andres

André Blumenschein

André Luiz Mustafa

Andre Ricardo de Oliveira

Andréa Soares

Andréa Tedesco

Andreia Dulianel

Andreia Yonashiro

Angélica Rovida

Antonia Josilândia Lopes Matos

Armando Pinto

Barbara Freitas

Beatriz Silva Cruz

Berenice Farina

Bruno César Lopes

Bruno Pere

Cacá Petrini

Caco Mattos

Camila Caparelli Graziano

Carlos Biaggioli

Carmen Soares

Cassio Castelan

Cassio Santiago

Cecilia Schucman

Cileia Biaggioli

Claudia Polastre

Cleide Fayad

Cristiane Wilson

Danielle Salibian

Danilo Caputo Dorta

Debóra Marçal

Deca Madureira

Duda Moreno

Edneia Amarins

Edu Silva

Eduardo Fraga

Eduardo Fukushima

Eduardo Parisi

Egelson Jose da Silva

Elisa Band

Enoque dos Santos

Erik Morais
Erry-G
Evandro Ferreira da Silva
Evill Rebouças
Fabiana Bueno de Castro
Fabiana Monçalu
Fabiano Lodi
Fabio Farias
Fabio Katz
Fábio Resende
Fabio Sardo
Fabiola de Almeida Salles Mariano
Fernanda Martin Baptista de Faria
Fernanda Raquel
Fernando Barroso da Silva
Fernando Sergio de Oliveira
Flávia Tresinari Bertinato
Flávio Camargo
Frank Aguillar
Gabriela Hess
Geraldine Quaglia
Gira de Oliveira
Goio Lima
Guilherme Marback
Helbert Jonatan Pereira
Ieltxu Martinez Ortueta
Irani da Cruz Cippiciani
Isabel Ramos Monteiro
Isabela Santana
Ivo Alcantara
Janaina Gargiulo Soares Ribeiro
João Batista Ferreira Junior
Jonas Golfeto
Jonatã Puente Vieira
José Guilherme Carlos de Almeida
Josefa Pereira da Silva
Juca Rodrigues
Judson Cabral
Julia de Andrade Henrique dos Santos
Juliana Rocha de Oliveira
Junior Gonçalves
Karin Virginia Rodrigues
Kleber Luiz de Paula
Larissa Verbisck Alcântara
Leandro Garcia e Garcia H.P. Polato
Leandro Tadeu Souza do Rosário
Leonardo da Cunha Barros
Liana Zakia Martins Federici
Lilian Miwa Hanayama Vieira Peixoto
Liliana Elisabete Olivan
Lindberg Fernandes Silva Junior
Luana Mariana Generoso de Araújo
Luciana Bortoletto
Luciano José de Amorim Carvalho
Luis Reys
Luiz Fernando Ribeiro de Castro Silva
Manuel Leal Boucinhas
Marçal Henrique da Costa
Marcelo Backspin
Marcelo Correia
Marcio Beltrão
Marcio Dantas da Silva
Márcio de Castro

Marco Alexandre Bernardes Pereira
Marcos Barnabé da Silva
Marcus Simon
Maria Emília Faganello
Maria Regina dos Santos
Maria Stela Tobar
Mariana Duarte
Marilene Grama
Marília Adamy
Marina Corazza Padovani
Marisa Brito da Rocha
Martha Dias
Mauricio Baraças
Maurício Perussi
Michelle Farias
Miranda de Amaralina
Monica Augusto
Morgana Silva de Sousa
Nathalia Catharina Alves Oliveira
Nei Gomes
Odair Prado
Olga Rodrigues Fernandez
Osmar Tadeu Faria
Paula Klein
Paulo Fabiano
Pedro Peu
Penha Pietras
Péricles Martins
Rafael Tadeu Miranda
Raissa Gregori Faria Neves
Raquel Anastasia
Ray Moura
Regina Kutka
Renato Fagundes Vasconcelos
Ricardo Gimenes
Ricardo Valverde
Rita Tatiana Gualberto de Almeida
Roberta Ninin
Roberto Azambuja
Rodrigo Campos de Oliveira
Rogerio Luiz Pereira
Ronaldo Jacob Saraiva Serruya
Sergio Pupo
Soraya Aguilera
Talita Caselato
Telmo Rodrigues Rocha
Teth Maiello
Thaís Caroline Póvoa Balaton
Thais Ponzoni
Thiago Arruda
Tiago Cavalheiro Mantovani Gati
Valeria Lauand
Vitor Vieira de Melo Santos
Wagner Miranda
Wilma de Souza

