

PESQUISA EM ARTES CÊNICAS, CORPOS DISSIDENTES E ESTÉTICA DA ANCESTRALIDADE.

Quem devora o devorador é quem luta.

INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS, CUERPOS DISIDENTES Y ESTÉTICA DE LA ANCESTRALIDAD.

Quien devora al devorador es quien lucha.

RESEARCH IN PERFORMING ARTS, DISSIDENT BODIES, AND THE AESTHETICS OF ANCESTRALITY.

The one who devours the devourer is the one who fights.

Wilton Hudson Tavares Pinto¹

ORCID: 0000-0001-6395-976X

Abimaelson Santos Pereira²

ORCID: 0000-0001-5178-4552

Resumo

A presente investigação aponta para interlocuções entre pesquisa e formação de professores, discutindo algumas questões importantes na sedimentação da pesquisa em artes cênicas no campo dos estudos culturais e decoloniais, tais como: a ideia de dissidência e ancestralidade como prática de pesquisa, prática artística e de sistematização da escrita; a mediação cultural enquanto possibilidade metodológica para educação estética e antirracista na sala de aula; e o lugar da cultura e suas relações com a cidade na formação de espectadores. Para tanto, vai se tecendo a ideia que é possível criar um conjunto de práticas que possam nortear experiências didáticas propulsoras de uma educação e de uma experiência estética dissidente e ancestral.

Palavra-chave: Dissidência, Estética da Ancestralidade, Educação Antirracista, Mediação Cultural, Pedagogias do Teatro.

Resumen

La presente investigación plantea interlocuciones entre la investigación y la formación de docentes, discutiendo algunas cuestiones clave en la sedimentación de la investigación en las artes escénicas dentro del campo de los estudios culturales y decoloniales, tales como: la idea de disidencia y ancestralidad como práctica de investigación, práctica artística y sistematización de la escritura; la mediación cultural como posibilidad metodológica para una educación estética y antirracista en el aula; el lugar de la cultura y sus relaciones con la ciudad en la formación de espectadores. Para ello, se teje la idea de que es posible crear un conjunto de prácticas que puedan orientar experiencias didáticas que impulsen una educación y una experiencia estética disidente y ancestral.

¹ Universidade Federal do Maranhão (mestrando). – Estágio da pesquisa: concluído. – Artes Cênicas, orientador: Abimaelson Santos. – Bolsa Fapema. – Atuação Profissional: multiartista do Coletivo Ícaro não sabe voar.

² Universidade Federal do Maranhão (doutor). – Estágio da Pesquisa: concluído. – Artes Cênicas. Atuação Profissional: Docente do curso de Licenciatura em Teatro e da Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFMA.

Palabras clave: Disidencia, Estética de la Ancestralidad, Educación Antirracista, Mediación Cultural, Pedagogías del Teatro.

Abstract

This research explores the intersection between research and teacher training, discussing key issues in the development of performing arts research within cultural and decolonial studies, such as: the idea of dissidence and ancestry as research practice, artistic practice, and the systematization of writing; cultural mediation as a methodological possibility for aesthetic and antiracist education in the classroom; the role of culture and its relations with the city in the formation of spectators. To this end, the idea is woven that it is possible to create a set of practices that can guide didactic experiences that foster a dissident and ancestral education and aesthetic experience.

Keywords: Dissidence, Aesthetics of Ancestrality, Antiracist Education, Cultural Mediation, Pedagogies of Theatre.

Por uma pesquisa dissidente e ancestral

Mesmo diante dos avanços democráticos que conseguimos vivenciar na primeira década dos anos 2000, continua sendo espantoso como o acesso à educação gratuita e de qualidade ainda é um problema sistêmico neste país para quem é dissidente – maiorias minorizadas. Há uma geração, da qual fazemos parte, que conseguiu, por meio de muitas mãos – políticas, periféricas, negras e pobres – acessar de forma menos caótica a universidade pública e por ter vivido de perto e ter presenciado na vida os efeitos de um projeto de governo com políticas públicas voltadas para a educação e para a cultura, sedimentando, por exemplo, a área de Artes como substrato fundante do pensamento epistêmico contemporâneo nas universidades brasileiras, no que se refere a área de linguagens, códigos e suas humanidades, o que mudou de forma radical, ética e politicamente, a maneira como se desenhou a construção da pesquisa em artes cênicas nos últimos vinte e cinco anos neste país, gerando novos campos de atuação e dissidência na construção do pensamento.

Corpos dissidentes são aqueles que ao afirmar, nas suas existências diárias, as suas identidades territoriais se veem em constante conflito com as estruturas brancas, masculinas, cis e heteronormativas que estabelecem os modos de operação social no mundo. São corpos que, diante dos conflitos advindos dessa ranhura histórica, se posicionam para que possam continuar existindo com suas dignidades, com suas poéticas da existência, com suas pedagogias das encruzilhadas, com seus corpos que ao querer viver, se deparam o tempo todo com a possibilidade da morte, mas, que ainda assim, se asseguram das suas identidades dissidentes para ocupar espaços que historicamente lhes fora negado, inclusive pela própria universidade e suas estruturas de poder, de vigiar e de punir.

Não seria, portanto, o lugar da pesquisa o espaço para que a vigilância acadêmica, no campo das artes, fosse tencionada em prol de frentes organizativas que acolhessem formatos de escritas que pressupõem indícios identitários e comunitários que reivindicam sociabilizações ancestrais, afro-indígenas, afro-diaspóricas, de campos de encruzilhadas, de escritas performativas, cartografias e urgências do agora, de sequência didáticas e pedagógicas do real e outros trajetos/outros formatos?

Tratamos como vigilância acadêmica aqui, no campo da pesquisa em artes cênicas, por exemplo, a histórica estrutura de organização do pensamento que pressupõe uma ideia de sistematização que, para sua coerência e coesão, um texto acadêmico deve ser obrigatoriamente linear e capitular, em terceira pessoa, onde o sujeito pesquisador deve se manter afastado do seu objeto de pesquisa, um texto no qual os produtos capturados devem ser expostos de forma objetiva e metrificada, onde as amostras processuais devem ser dissecadas, depois analisadas e por fim compiladas em um resultante tido como qualitativo, mas que, em geral, se requer que seja de amplo impacto numérico e mercadológico.

Na estrutura supracitada cabem todos os formatos de pesquisa em artes cênicas e ela se apresenta como democrática, decolonial, contemporânea, abrangente e inclusiva? Não seriam estas características educativas e políticas dos cursos de formação inicial e de pós-graduação em artes cênicas? Assim sendo, como pensar e materializar outros formatos de pesquisa no âmbito acadêmico que possa dar conta do pensamento, da identidade e da memória que advém da vida e experiência de corpos dissidentes?

A pesquisa em artes cênicas pode ser um acontecimento ou fenômeno micro investigativo de caráter estritamente estético experiencial compositor de uma identidade em construção, na qual o sujeito pode estar inteiramente imerso na sua investigação e não a trate como um objeto de pesquisa, mas enquanto campo de pesquisa, enquanto ambiente de pesquisa, onde, definitivamente, o sujeito não precise ter um problema de pesquisa, pois, afinal nossa função acadêmica não é resolver equações estéticas e societárias dando um resultado pragmático para um suposto problema, ao contrário, uma das funções epistêmicas da pesquisa em artes cênicas seria o compartilhamento inventivo e qualitativo sobre situações estéticas que podem ser de caráter histórico, educativo, identitário, organizativo, curricular, pedagógico, de criação, entre outros, nos quais os sujeitos envolvidos podem lançar um olhar analítico, em conjunto com suas construções identitárias, buscando criar novos ambientes epistêmicos para o fenômeno estudado.

Assim sendo, a pesquisa em artes cênicas não se resume a uma estrutura que obrigue os sujeitos pesquisadores a dissecar um objeto, pois não se trata de um cadáver a ser dissecado, ao

contrário, se trata de um campo de experiência a ser compartilhado de forma qualitativa, crítica e aprofundada, que apure e revele os pormenores inventivos que a experiência estética possa acionar, permitindo que os sujeitos pesquisadores possam fazer interlocuções locais e globais, territoriais e societárias, com um dado fenômeno cultural em investigação.

Desta forma, a escrita, podemos assim dizer, seria uma maneira de nos estendermos ao mundo e uma forma/lugar de fazer com que caiba criticamente os nossos devaneios, errâncias, cadernos de artista, diários de bordo, rascunhos, fotografias, cartas, rabiscos, gestualidades, invenções, dentre outros, em conjunto com outras experiências, com a experiência daqueles que vieram antes de nós, mas com a sapiência de entendermos o que estamos construindo enquanto pesquisa e que revele identidades e formatos próprios que muitas das vezes ainda não existem, pois estamos construindo este arcabouço epistêmico e sedimentando sua organização plural e dissidente.

Portanto, para um campo tão novo historicamente, como prever padrões e modelos estáticos quase sempre advindos de outras áreas do saber e normalizados como únicas maneiras de sistematização daquilo que pressupõe os próprios códigos investigativos das artes cênicas? A pesquisa e suas sistematização de forma escrita poderia ser o alinhavar das reflexões sobre os desejos estéticos e suas realizações em encontro com outros pensamentos substanciais àquela dada experiência, a escrita enquanto lugar democrático e acessivo para o entendimento real e estético para o outro, escrita enquanto mediação do conhecimento, como uma dramaturgia para o entendimento real dos construtos, conceitos e das experiências, a escrita sendo entendida, deste modo, como um retorno a si para se colocar o quer, no mundo, diante de uma dada experiência.

Voltando ao debate sobre as questões dissidentes e fazendo um recorte sobre as ancestralidades que nos atravessam enquanto sujeito/artista/professores que somos e que inevitavelmente tangencia nossos pontos de vistas dissidentes e nossas construções identitárias, podemos afirmar, por exemplo, que é urgente enegrecer os espaços políticos, educacionais, de criação artística e os espaços de pesquisa, pois só estando na estrutura e compreendendo sua engrenagem seria possível proposições reais que possam dar conta de outros formatos de sistematização do pensamento e organização política em prol de um campo de pesquisa cada vez mais democrático e progressivo.

Vale aqui destacar, por exemplo, que há toda uma tecnologia ancestral geradora de conhecimento e compositora de campos da experiência que a universidade nega a sua existência, não por ignorância, mas por pura opção em manter uma estrutura acadêmica de cunho colonial, afinal, porque mesmo a universidade, o sistema universitário, estaria interessada em validar as tecnologias

ancestrais como método de pesquisa, como forma de escrita ou, ainda, como maneira de compartilhamento de experiências?

Por tecnologias ancestrais compreendemos ser um conjunto de técnicas e modos de fazer que nos reconectam com as práticas e saberes que vieram antes de nós, que estão conosco e nos fazem ser quem somos, mesmo que em conflito com a universidade e suas estruturas coloniais, são tecnologias, que nos levam a ações disruptivas, seja no campo estético das sistematizações.

Assimila-se como disruptiva: toda ação que gera um impacto de ruptura imediato num dado contexto identitário, social ou político hierárquico e colonial. Neste caso, manter-se ocupado com ações afrorreferenciadas, identitárias e de matriz afro-brasileira e sua ampla pesquisa e sistematização junto as mais diversas camadas da sociedade, por exemplo, pode ser considerado uma ação disruptiva.

Logo, fazem parte das tecnologias ancestrais o círculo, a roda de conversa, a cultura enquanto cultivo, a narratividade, a escrita imagética, a oralidade, o registro da memória, o manuseio das materialidades, as materialidades ornamentais, o barroco negro brasileiro, a estética da ancestralidade, a arqueologia patrimonial, o dado imaterial, a sobreposição de imagens, a poesia falada, o texto fractal, dentre outras inúmeras questões. Faz parte das tecnologias ancestrais tudo aquilo que sai do campo da análise e entra no campo da experiência, aquilo que não se disseca, porque não está morto, porque não morre, uma vez que para um pensamento afrorreferenciado não existe fim, logo, não existem considerações finais – ações em busca de uma estética da ancestralidade. Portanto, é possível que se possa resgatar essas tecnologias ancestrais e colocá-las nos formatos atuais de monografias, dissertações e teses?

Assim sendo, observamos o corpo/espço político e discursivo de Júlia Martins em seu espetáculo Maria Firmina dos Reis; a dramaturgia de Lauande Aires e sua pesquisa de corpo para a cena, que vai beber profundamente no Bumba meu boi; as performatividades amazônicas contemporâneas de Raphael Brito, que são mergulhadas na urbanidade ribeirinha do norte do Brasil; os discursos dissidentes que operam a poesia e as performances de Marcelo Luna; a lógica da composição de textos, imagens e visualidade dos trabalhos de Cadu Marques evidenciando seu território quilombola enquanto plataforma de criação; o olhar memorial contemporâneo e afrofuturista de Pablo Monteiro na sua produção cinematográfica; a corporeidade afro-indígena, da matas, das águas e das terras de Tieta Macau em suas performatividades, enfim, alguns exemplos, entre muitos outros possíveis, de ações estéticas e de sistematizações de pesquisa onde a dissidência e ancestralidade caminham juntas.

São poéticas em construção, em andamento, que vão se descobrindo no fazer, no desejo de dizer alguma coisa identitária e essa alguma coisa identitária, vejam bem, não se resumem a uma estética denunciativa, são epistemologias, são formas de construir conhecimento a partir de tecnologias ancestrais, que precisam ser vistas como formatos de possibilidades de pesquisa, outros formatos, pois escapam à estrutura colonial posta e enraizada nas universidades.

É preciso considerar que há lugar para as nossas historicidades, nossos afetos, nossas alegrias, nossas mais profundas dores, nossos alentos, nossos desejos, sonhos, nossas ideias de futuro, as mais belas narrativas dos nossos passados. São poéticas que são construídas pelo desejo e intelectualidade dos nossos corpos dissidentes. Para tanto, precisamos estar atentos o tempo todo, ligados nas investigações acadêmicas, nas questões do mercado, observando as mudanças políticas, percebendo as questões geopolíticas de nossas áreas de atuação, compreender nossos ciclos de produção e percebendo, sobretudo, aquilo que não existe, aquilo que não tem nome, pois é lá que nós estamos sistematizando e dando vida para as nossas pesquisas dissidentes.

Decolonizar, portanto, não seria negar anarquicamente os que vieram antes de nós, mas, de alguma forma, compreender que nós viemos de algum lugar, que temos nossas histórias, nossas dramaturgias, nossas margens, nossas poéticas, não se trata apenas de se opor ou de se impor, mas de criarmos espaços para que se exponha, divulgue e se debata tais reflexões, em prol da construção de um processo democrático e igualitário de pesquisa no Brasil, considerando que ninguém vai movimentar a cultura se não for os seus trabalhadores, pois **quem devora o devorador é quem luta.**

Consideramos, desta forma, estética da ancestralidade enquanto conjunto de ações e tecnologias negras que constroem discursos sonoros, visuais, sinestésicos, dançantes, teatrais, ritualísticos etc. geradores de saberes, noções e de conhecimentos ancorados, assentados, na narrativa e na memória do povo Negro, evidenciando suas práticas, ofícios, modos de existir, modos de fazer e modos de cultivar ações estéticas, formativas e societárias que, quando compartilhados se transformam em discurso, artefatos artísticos, manifestações culturais e religiosas. Uma estética que se enraíza no solo, nas formas de cultivo, nos modos de ocupar a cidade, nas festividades, nas rodas de aprendizagens, na relação com a natureza e suas divindades.

Tessituras, desafios e formação antirracista na pesquisa e no espaço escolar.

Caminharemos, agora, para uma compreensão mais aprofundada das relações entre educação, teatro e pesquisa, a fim de compartilhar a presença da mediação teatral enquanto experiência artística no espaço escolar para formação antirracista do estudante-espectador, para

espelhar um pouco sobre como essas questões dissidentes podem atravessar de forma qualitativa os processos formativos.

Em vista disso, em primeira instância, observaremos o lugar da arte na educação básica, mediante breve análise da Base Nacional Comum Curricular/BNCC, visto que a prática de mediação do espetáculo, Poção Futurista, sugere provocações na estrutura curricular do Ensino Médio. Logo, é correto afirmar que a BNCC, conforme sua estruturação, prioriza os conhecimentos técnicos, principalmente os relacionados à Língua Portuguesa e Matemática, classificados como conhecimentos essenciais para a formação do sujeito. (Silva e Silva, 2021).

Assim, carrega em seu cerne a criação e implementação de um currículo cujos pilares são pautados na noção de competência, objetivos e conteúdo; acelerando a formação e visando o trabalho, fazendo com que áreas do conhecimento humano, direitos humanos, educação étnico racial entre outros saberes fossem esquematizadas como conteúdos transversais e integradores – é preciso encontrar brechas onde tentam prender nossos procedimentos. Deste modo, a BNCC afirma que:

A **Arte**, enquanto área do conhecimento humano, contribui para o desenvolvimento da autonomia reflexiva, criativa e expressiva dos estudantes, por meio da conexão entre o pensamento, a sensibilidade, a intuição e a ludicidade. Ela é, também, propulsora da ampliação do conhecimento do sujeito sobre si, o outro e o mundo compartilhado. É na aprendizagem, na pesquisa e no fazer artístico que as percepções e compreensões do mundo se ampliam e se interconectam, em uma perspectiva crítica, sensível e poética em relação à vida, que permite aos sujeitos estar abertos às percepções e experiências, mediante a capacidade de imaginar e ressignificar os cotidianos e rotinas (Brasil, 2018, p.482, grifo dos autores).

Considerando as informações presentes neste fragmento, a arte desempenha um papel importante para a formação do estudante, contudo, ao retirar os olhos da frente do documento curricular e direcionar para o contexto educacional brasileiro se torna perceptível a falta de espaço para estabelecer práticas artísticas-educativas que promovam o desenvolvimento tão almejado pelo trecho supracitado. Afinal, como promover **“desenvolvimento da autonomia reflexiva, criativa e expressiva dos estudantes por meio da conexão entre o pensamento, a sensibilidade, a intuição e a ludicidade”**³, quando o espaço escolar apresenta grades nas janelas e portões da sala de aula, carteiras enfileiradas, política do silêncio, padronização de conduta, práticas educativas conteudistas, documentos curriculares a serviço de interesses hegemônicos, além de outras formas de enrijecimento e onde os conteúdos de arte se tornam transversais?

³ Brasil, 2018, p.482.

Por isso, acreditamos que a prática de mediação teatral pode ser uma excelente tática para contrapor as contradições do espaço escolar e auxiliar na formação do estudante-espectador. Esta afirmação pode ser exemplificada pela possibilidade de acesso dos estudantes ao teatro para vivenciar questões técnicas e estéticas ligadas tanto ao edifício teatral e quanto as suas programações, sendo estas ações que possibilitam a retirada dos estudantes da escola, propiciando vivências estéticas-educativas em outros espaços de formação.

Logo, compreendem-se os entrelaçamentos da arte e educação como um campo para instaurar processos de aprendizagem a partir da experiência estética, como afirma Wendel (2013b, p.153) “o evento teatral é um momento de aprendizagem para vida, de uma experiência estética que une o sentir, o pensar e o agir à consciência, o que é transformador. É uma mudança que se abre na vida do espectador e que parte do contato e do vínculo com a obra”. Tendo em mente isso, vale salientar a experiência estética como foco principal para elaboração de caminhos dialógicos e sensíveis para o cultivo destas contaminações através do Teatro, pois, enquanto **a mediação teatral** transfigura-se como ação proporcionadora de formação para o estudante-espectador, a **experiência estética** é considerada o entre, o meio, ou melhor, o atravessamento objetivado pela ação – aqui é possível pensar a dissidência como lugar de ocupação cultural, construção do conhecimento e das identidades.

Para compreender a experiência, na prática de mediação na escola, convidamos o pensador espanhol, Larrosa (2011) o qual argumenta que a experiência, a simples e pura experiência seria “isso que me passa”, ela se estabelece na forma de percurso, passagem, travessia de algo que não me constitui, mas pode passar a constituir, pode-se afirmar, em nosso caso, que a relação entre obra e espectador mediada por uma prática de mediação proporciona no espaço em construção do indivíduo uma experiência, que com base nesta relação podemos intitular de **experiência estética**. Deste modo, para facilitarmos a oportunidade de compreensão, chamamos para o diálogo o pensador norte-americano John Dewey (2010):

A experiência, na medida que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo (Dewey, 2010, p.83).

Com base na citação a experiência estética é aquilo que atravessa o sujeito, causando ruptura na rotina e promovendo interseções ativas e significativas, sendo uma troca consciente entre o eu e o outro, logo, se comunica que a experiência proposta pelos pensadores é observada a partir da

perspectiva da experiência enquanto conhecimento; produção de saber a partir do sensível, sendo assim, propomos um pensar que afirma que **aquilo que me atravessa, me atravessa inserido em um local, contexto e prática**. Assim sendo, esta prática pode ser uma abordagem estético-dissidente no contexto da aprendizagem, como veremos no tópico seguinte.

Posto isto, instauramos o questionamento: **seria possível promover experiências que auxiliem na formação antirracista do estudante-espectador, tendo em vista a lógica hegemônica presente no contexto escolar?**

Assim, visando a promoção de respostas para este questionamento Grada Kilomba (2019), apresenta em suas pesquisas uma abordagem para observar como os saberes se diferenciam e se organizam na sociedade — *margem e centro*. Dessa maneira, tendo a compreensão que a experiência é campo de conhecimento, argumenta-se que o conhecimento produzido na **margem** — espaço de saberes descentralizados da visão eurocêntrica, sendo assim, saberes veiculados as perspectivas africanas e afrodiaspóricas, estão inseridos em um contexto de desvalorização por advir de práticas propostas por corpos tidos como marginais e inferiores.

Assim sendo, a experiência produzida pelo **centro** — espaço de conhecimento enrijecido, hegemônico, a qual engloba perspectivas educacionais eurocêntricas, privilegiando a branquitude da sociedade — se constrói em cima de um contexto de privilégios, pois se alimenta de discursos meritocráticos que inviabilizam a presença de corpos não-brancos e as possibilidades de uma educação dialógica emancipatória.

Em vista disso, quando afirmamos que a mediação enquanto experiência estética pode promover a formação antirracista do estudante-espectador, estamos de alguma forma estabelecendo o entendimento que é preciso romper com as lógicas do centro, para restabelecer trocas conscientes e significativas entre o sujeito e a obra artística, sendo fundamental compreender a importância dos discursos que englobam o cotidiano do educando, desta maneira, a mediação teatral aciona campos para se pensar a contraposição dos fluxos hegemônicos presentes na escola, mediante o cultivo de interferências artísticas-educativas. Reafirmando a compreensão de que:

a presença do teatro na educação básica possibilita instaurar um ambiente de iniciação ao conhecimento proporcionado pelas práticas culturais, pelos modos de ser e estar no mundo a partir da estética, para a criação de novos espectadores, de pessoas que possam, ao entrar em contato com a linguagem artística, compreender que o mundo também pode ser operacionalizado por discursos e práticas oriundas das suas subjetividades, pode ser um espaço para que todos possam se expressar e se estender ao mundo por meio da invenção que a cultura pode proporcionar (Santos, 2022, p.83).

Deste modo e com base nestas afirmativas, adquirimos a compreensão que as relações estabelecidas entre o espetáculo Poção Futurista e os estudantes-espectadores buscam uma tentativa de causar a descentralização do cotidiano, propiciando não só experiência estética, mas outros campos de experiência, “fazendo com que eles refletiam as suas cosmovisões e percebam seu lugar no mundo”⁴, visto que rompe com a lógica de centro ao mesmo tempo que valida os saberes da margem, reafirmando o espaço do pertencimento, representatividade e representação através da experiência artística.

Nesse perspectiva, se compreende como formação antirracista o processo de escrever e falar contra o silêncio e a marginalidade criados pelo racismo, mediante as dinâmicas e estratégias presentes em espetáculos e manifestações negras — capoeira, samba, candomblé, entre outras — que possibilitam a criação de novos papéis fora da estrutura colonial, sendo capazes de afro-orientar experiências de partilha do sensível, cuja intenção é a promoção de embate como sujeitos e não como objetos (Monteiro, 2023; Kilomba, 2019).

À vista disso, o que se propõe é o reverter o jogo e estabelecer cruzos baseados em uma prática artístico-pedagógica que tenta contrapor as operacionalidades do sistema educacional brasileiro, o qual é composto pela lógica de **centro**, provedora dos silenciamentos de corpos negros e negras, proporcionando a exclusão sistêmica de saberes e vivências vindos dos sujeitos da **margem**, além de privar a criação de experiências estéticas-educativas que poderiam advir deste território.

Portanto, acionamos a mediação teatral enquanto experiência estética para formação antirracista do estudante-espectador, visto que o espaço escolar deve ser um ambiente de desenvolvimento saudável para o sujeito, coerente com seu contexto cultural, aprofundando a integração socioeducacional por intermédio do fazer, pensar e sentir (Wendell, 2011a), já que em nosso contexto, a escola pública, pode ser onde estão concentrados o maior percentual de estudantes negros e negras, se fazendo necessário garantir a segurança para os mesmos possam desenvolver valores afro-brasileiros que “elevem autoestima e a coletividade, que possibilitem a crianças, jovens e adultos negros não tenham o seu reflexo como inimigo, mas como força e que pessoas não negras também aprendam a respeitar e admirar saberes e corpos negros, olhando criticamente para a branquitude” (Monteiro, 2023).

São estes campos de afetação que o teatro, juntamente com a educação, tentam alcançar, embora existam alguns entraves, como quantitativo baixo de estudantes que não possuem acesso físico e linguístico ao teatro ou que na escola não vivenciam práticas estéticas e educativas pautadas

⁴ Priscylla Santos de Carvalho, 2024, informação verbal

na cultura afro-brasileira e africana garantidas pela lei 10.636/03 e mesmo com esses percalços se faz fundamental a elaboração de ações táticas que desestabilize o oponente, a fim de promover frestas que garantam oportunidades, acesso e direitos e reinvenção dos cotidianos.

A prática de mediação do espetáculo **Poção Futurista** propicia estas movimentações, ao tecer os campos do teatro e educação através dos saberes da **margem**, utilizando valores afro-brasileiros enquanto pedagogia, mediante a presença da oralitura, religiosidade, capoeira, musicalidade e escrevivência, visto que:

a obra teatral tem essa capacidade de convidar o público, de convocar vontades e assim, de efetivar uma mobilização que se dá por vias emocionais e reflexivas. Ao assistir uma obra teatral o público é movido pelas histórias, personagens, conflitos e temas, em geral, e isso será levado para a vida, em algum nível, que pode ser apenas conceitual, mas pode também, pode se transformar em uma atitude consigo e com o outro (Wendell, 2013, p.51).

Por conseguinte, estruturar uma mediação que promova experiências estéticas visando a formação antirracista a partir dos fatores supracitados na escola seria possibilitar autonomia do sujeito através das noções de pertencimento e representatividade, auxiliando na compreensão de que “uma educação que busca a emancipação deve estar comprometida com o outro. Assim, ela parte do reconhecimento da diversidade e da busca contínua pelo diálogo nas diferenças” (Rufino, 2019).

Desta maneira, há possibilidades de estabelecer provocações na estrutura curricular, através da incorporação dos valores afro-brasileiros de modo que garanta que as pessoas saiam da escola sabendo com todos os sentidos que capoeira é poesia, escrevivências é política e que performances são carregadas de ancestralidade, de memória e identidade, sendo possível proporcionar a politização dos estudantes dando espaço para mostrarem suas subjetividades, complexidades, opiniões, medos e bravuras (Monteiro, 2023).

Por fim, entende-se que a mediação teatral enquanto experiência estética focalizada na formação antirracista contrapõem as proposições da BNCC que prioriza os interesses hegemônicos da classe burguesa, propondo a robotização de corpos que servem ao sistema econômico, mediante ao vislumbre do jovem Ícaro, personificação do ímpeto de busca por táticas que buscam por uma formação humana para os estudantes por meio da crítica, do afeto e do atravessamento.

Por uma experiência estética, de pesquisa, pedagógica e dissidente.

“Quantas vezes já passou pela sua cabeça a imagem de um futuro promissor?” diz o personagem Ícaro para o público no começo do espetáculo **Poção Futurista**. Ícaro é um jovem preto

que enfrenta as incertezas do amadurecimento a frente a um mundo que limita sua existência, mas nunca deixando de questionar e lutar por seu lugar debaixo do sol. Consequentemente, presentificarei Ícaro no palco e no campo de pesquisa, exercitando a liberdade poética, para dizer que como o jovem que deu possibilidades representativas para o personagem, me vejo sendo incorporado pelas suas características e impelido a rerepresentar o questionamento e suas ramificações: **seria possível promover mediações, enquanto experiência estética, que auxiliem na formação antirracista do estudante-espectador, tendo em vista a lógica hegemônica presente no contexto escolar?**

Para encontrar as respostas ou possíveis novas indagações se faz fundamental iluminarmos o caminho a partir de dois pontos conceituais: **mediação teatral e formação de espectadores**, deste modo, iremos ao encontro dos pensamentos do pesquisador Ney Wendell (2011a) que irá oferecer considerações acerca da mediação cultural e teatral, assim, para iniciarmos o diálogo é necessário dizer que o pesquisador considera a mediação cultural uma trajetória processual criativa que se desdobra em ações formativas para formação independente e livre do público, sendo a mediação vista como caminho para a construção de experiências estéticas.

Percebemos, assim, que a mediação é um processo pedagógico possível para a construção de experiências, podendo ser utilizada para propor novas aplicabilidades de ensino-aprendizagem na Arte, pois, ela não se trata de um caminho fechado e repressor de criatividade, mas, na verdade:

ela é um caminho aberto que gera uma diversidade de tipos de experiências que o público pode ter com a obra nas suas escolhas autônomas. É através do mediar que se abre um acesso mais direto com a obra, nos seus conceitos, técnicas e estéticas. A obra passa a ser acessível ao público. Ele descobre seus próprios caminhos para conhecer e experienciar as obras, estando mais consciente do que é e como viver esse contato vivo e único (Wendell, 2011b, p.6).

Conforme o trecho, esse movimento só acontece por conta que o cerne da mediação são os atravessamentos estéticos, que possibilitam a construção de outras experiências na elaboração dos percursos pessoais do indivíduo, posto isto, a mediação cultural é pensada como *ação* — mediar — e não como *função*, pois de acordo com Miriam Martins (2014) a mediação precisa estar ciente de todas as zonas que envolve o público e a obra artística, por isso, se faz necessário lutar pelo acesso cultural e sua capacidade abrir espaços de experiências estéticas que se interligam com a percepção do sujeito, visto que para a pesquisadora a arte e cultura conseguem ser mediadoras de si mesmas, proporcionando contaminações estéticas através do ensino de Arte ou de encontros com esta.

Diante disso, torna-se imprescindível apresentar as etapas de mediação, tanto cultural quanto teatral, sendo ela dividida em: **antes (sensibilização), durante (apreciação) e depois**

(**reverberação**). Estas etapas possibilitam o diálogo do público com a obra teatral a partir de oportunidades de aprendizagens criativas, sensíveis e reflexivas sobre a temática da obra cênica. (Wendell, 2011b, p.6)

Portanto, acreditamos que na mediação enquanto experiência teatral é o meio, o entre, a ponte que dialoga com a existência do espectador com a existência da obra teatral, visto que a mediação é tudo aquilo que comunica e ensina sobre a obra teatral, criando, assim, um campo de experiência que auxilia na formação do espectador.

Consideramos, então, que propor formação de estudantes-espectadores é caminhar pela lógica de Ícaro, não deixando ser abatido pelas forças dominantes, no entanto, amadurecendo crítica e sensivelmente para articular questionamentos e decisões. Por fim, esta caminhada só faz sentido quando atrelada a caminhos estrategicamente pensados para compor experiências capazes de promover aprendizagens.

Estratégias de mediação teatral do espetáculo Poção Futurista

Para compreendermos de forma prática as intersecções conceituais dialogadas, apresentaremos a estratégia de mediação do espetáculo **Poção Futurista**⁵ do Coletivo Universitário Ícaro Não Sabe Voar⁶, ocorrida ao longo de quatro dias do mês de setembro de 2022 para uma turma do segundo ano da escola Y Bacanga, destacando os procedimentos artístico-pedagógicos de cada etapa de mediação, sugerindo reflexões sobre as atividades e propondo entrelaçamentos com as perspectivas apresentadas nas entrevistas e depoimentos realizados com a equipe do projeto.

Portanto, se faz fundamental relatar que a mediação se desenvolveu mediante o financiamento do Projeto Derresol Cultural do Sesc/MA, que tem como objetivo a realização de programação cultural sistemática, contemplando produções da cultura popular e produções contemporâneas em forma de apresentações e ações formativas, nas expressões da Artes Cênicas, Literatura e Artes Circenses⁷ A obra teve sua estreia em 2022, no projeto Derresol Cultural, mas as

⁵ O espetáculo tem enquanto ficha técnica: Will Tavares (ator); Joice Souza (dramaturga); Thaynara Gomes (Musicista); e Encenação Coletiva.

⁶ Fundado em 2020, o coletivo universitário é constituído por uma rede de jovens multiartistas — majoritariamente pretos e pretas — e graduandos/as da Universidade Federal do Maranhão/UFMA. Dessa maneira, o coletivo tem como proposta dar luz ao cenário artístico maranhense e as questões étnico-raciais brasileiras por meio de diversas experimentações e pesquisas no âmbito artístico.

⁷ Josiane de Jesus da Silva, 2024, informação verbal.

suas movimentações estéticas, principalmente o texto, vêm sendo pensadas desde a juventude da dramaturga Joice Souza, como ela relata durante sua entrevista:

A construção do texto, ela foi feita a partir de fragmentos de outros textos, então eu comecei a fazer como se fosse um quebra cabeça. Tentar fazer uma montagem a partir do que eu achava interessante, que, na verdade, eram reflexos sobre pensamentos da vida, algumas angústias, as minhas opiniões sobre o mundo, sobre os sentimentos, sobre as coisas e pessoas e também sobre o meu processo — como eu tentava lidar com o amadurecimento ou como achava que as pessoas deveriam lidar com o amadurecimento. Tem muitas opiniões, que são também pessoais da idade. [...] eu tinha 17 anos, então eu estava escrevendo com uma cabeça de 17 anos. Escrevi poção futurista porque ia participar do concurso de jovens dramaturgos. Aí meu professor falou “Olha Joice! Tá tendo esse concurso, que tal você colocar alguma coisa, você escreve e tal” e eu falei “a bacana, acho que eu posso tentar”. A partir disso, dá ideia para colocar no concurso, eu fui começando a escrever. Então, eu tinha muitos escritos a mão e alguns no computador. Eu tenho até um caderno, que tem desenhos que são várias partes do texto que estruturam Poção Futurista, eu gostava de fazer uns desenhos ali para encabeçar as palavras.⁸

Inseridos neste contexto, relata-se que a criação do espetáculo teve como mote as escritas de si da dramaturga, assim, Poção Futurista incorpora essas narrativas e se estabelece enquanto um monólogo fragmentado que apresenta as angústias de alguém que está crescendo e precisa lidar com o entrelace das questões existenciais do seu passado, presente e futuro. Dessa maneira, a obra nos apresentada ao personagem Ícaro que trilha “um caminho repleto de *memória-ação* e ao mesmo tempo em que narra, ele executa, sonha, viaja, transporta-se para o seu outro mundo, um entremeio — real e irreal.”⁹

Para isso, o espetáculo dá chão e movimento para seu personagem e sua história apresentando objetos do cotidiano que montam e remontam diversas figuras, podendo ser observado quando uma cadeira vira asas, barco, mochila, medos, se tornando um com o personagem ou simplesmente o outro. O mesmo vemos com a rede que compõe a obra, visto que seu primeiro aparecimento é como véu que guarda o rosto e corpo de Ícaro, fazendo alusão a Omolu. O orixá curandeiro é evocado enquanto visualidade da cena para propiciar espaços de representação capazes de contar essa história de dor e cura, assim sendo, a obra dialoga com rituais presentes nas manifestações negras — capoeira e candomblé — para criar imagens que potencializam o corpo-memória presente na cena, sendo acompanhado pelas batidas do tambor e cantos que ecoam pelo palco.

Poção Futurista busca movimento estético ao apresentar cenas abstratas e metafóricas que rompem as barreiras do espaço-tempo, mostrando o que há de mais humano em corpos que enfrentam

⁸ Joice de Souza Nunes, 2024, informação verbal.

⁹ Trecho retirado da dramaturgia Poção Futurista de Joice Souza (2017).

as angústias do grande século, demonstrando que a cura está sendo cultivado quando presentificamos quem somos, assim, buscando potencializar este discurso, o espetáculo decide estabelecer uma conversa com seu público, fazendo com que Ícaro não esteja tão longe de quem o vê. Além disso, a obra adota a circularidade e horizontalidade do espaço cênico, fazendo o público ocupar o espaço do personagem, promovendo um espaço de diálogo e afetação.

Deste modo, pode-se observar que o espetáculo Poção Futurista aciona enquanto estética as tecnologias ancestrais, o qual durante as etapas de mediação — antes, durante e depois — serão resgatados e presentificados enquanto atividades, provocações e materiais educativos. Logo, tecendo os campos do teatro e educação a fim de viabilizar uma formação antirracista.

Antes: sensibilização do espetáculo

A etapa do antes ocorreu em dois encontros, sendo eles: **apresentação conceitual do espetáculo** e a **visitação guiada ao teatro Sesc Napoleão Ewerton**¹⁰. O primeiro encontro, teve o intuito de apresentar a estrutura do espetáculo, caminhando pelas suas poéticas e temáticas principais, como afirma Souza¹¹:

Um dos meus objetivos era fazer que traçassem um entendimento sobre o espetáculo de uma forma mais sutil. Então, não é sobre dizer um resumo do espetáculo [...] é sobre centrar um pouco sobre como seria a estrutura do espetáculo, passear um pouco poeticamente sobre como espetáculo foi se estruturando na criação dele, a escolha de alguns elementos.

Para alcançar determinado objetivo, foi apresentado para os estudantes um material expositivo, intitulado: Definições introdutórias e projeções da performance na cena contemporânea, que elencou conceitualmente a obra teatral a outros trabalhos artísticos realizados no campo do teatro e da performance. Visto que o intuito era fazer com que os estudantes entendessem a linguagem trabalhada no espetáculo por outras perspectivas.

¹⁰ O Teatro Sesc Napoleão Ewerton é um importante equipamento cultural inaugurado no Maranhão, em novembro de 07 de novembro de 2018. Seu nome é uma homenagem a Napoleão Campos Ewerton, empresário e líder do comércio varejista local. Administrado pela rede Sesc, o teatro é um marco na oferta de acesso à cultura no estado do Maranhão.

¹¹ Joice de Souza Nunes, 2024, informação verbal.



Imagem 01: Mediadora, Joice Souza apresentando o material expositivo

Imagem 02: Turma acompanhando o conteúdo expositivo aos estudantes.

Tendo em vista o material apresentado foi sugerido aos estudantes como provocação do encontro que os mesmos começassem uma escrita autobiográfica, por meio de diários de bordos, onde pudessem escrever sobre seu cotidiano e suas experimentações durante a mediação, podendo experimentar de forma educativa o processo criativo da dramaturgia.



Imagem 03: Assessor Técnico do Napoleão Ewerton realizando a visita guiada com os estudantes

Imagem 04: Turma acompanhando a visitação ao teatro



Imagem 05: Estudantes em roda em cima do palco.

Imagem 06: Estudantes realizando jogos teatrais

O segundo encontro, Visita Guiada ao Teatro Napoleão Ewerton, foi responsável por apresentar o espaço e os elementos técnicos do teatro, visto a necessidade de desconstruir o pensamento sobre espaço teatral e apresentar a estética do espetáculo, já que o mesmo, foi

configurado para ser apresentado em roda. Deste modo, ocorreu a visita técnica conduzida pelo produtor técnico do teatro, onde os estudantes puderam experimentar as possibilidades técnicas da caixa cênica: luz, som e cenário; além de uma vivência teatral proposta pela mediadora, Joice Souza, a qual contou com jogos teatrais relacionados ao espetáculo, que auxiliaram no reconhecimento do espaço, como um local a ser ocupado pelos educandos, e na aproximação com o universo do teatro e do espetáculo. Assim, possibilitando o acesso físico e linguístico ao teatro.

Durante: apreciação do espetáculo

A etapa do durante é responsável por promover o acesso do público ao espetáculo. Dessa maneira, os estudantes retornaram ao teatro após a etapa do antes munidos de experiências sensíveis e técnicas que objetivava uma potencialização da leitura do espetáculo, reafirma a professora Carvalho¹² “houve relatos dos estudantes de que depois deles conhecerem o palco e seus mecanismos, o espetáculo fez sentido, ou seja, eles conseguiram ler a obra.”



Imagem 07 e 08: Estudantes assistindo ao espetáculo Poção Futurista.



Imagem 09: Primeira conversa sobre o espetáculo.

Imagem 10: Roda de conversa com artistas.

¹² Priscylla Santos de Carvalho, 2024, informação verbal.

Em virtude disso, é correto reafirmar que os estudantes tiveram contato com o espetáculo que narra as perspectivas e experiências do personagem Ícaro e sua busca por pertencer a si e ao mundo. Reafirmando, que a obra é um convite ao espectador a trafegar pelo conceito de *corpomemória*, no intuito de evidenciar as relações que transpassam as noções teatrais — o real e o irreal se mesclam através das memórias e vivências — possibilitando a existência de um narrar de si e do outro a partir de uma história que ao mesmo tempo que é coletivo é individual.

Consequentemente, a performance cênica constrói uma atmosfera para dialogar sobre a importância do pertencimento e representatividade para jovens negros e negras e como essas discussões afetam a percepções sobre saúde mental. E por conta desta atmosfera houve a ação de diálogo que se materializou em uma roda de conversa pós-espetáculo para escutar as primeiras impressões dos estudantes sobre a temática. Diante disso, Souza¹³ relata que “a fruição do espetáculo foi uma etapa muito sensível e importante para o procedimento da mediação, poder ouvir as impressões dos estudantes acerca da cena conduziu, as proposições futuras do coletivo que mediava o espetáculo, novas ideias, novas percepções.”

Depois: reverberação do espetáculo [novo início]

A etapa do depois teve a incumbência de promover duas ações de curto e longo prazo. A primeira foi uma **roda de conversa com os artistas** na escola e a segunda **a elaboração de um caderno de mediação do espetáculo**. Dessa maneira, na roda de conversa os artistas, os estudantes puderam partilhar suas impressões e percepções sobre o espetáculo enquanto eram apresentados aos elementos cênicos da cena; e a elaboração do caderno de mediação ficou encarregado de apresentar ações estético-educativas a partir do espetáculo que auxiliassem, posteriormente, nas aulas das professoras.

Nesse sentido, analisar a última etapa da mediação é se perguntar “o que fica?”. Pois, há a compreensão da relevância da mediação teatral na formação do estudante-espectador, mas a dúvida sobre como o público reage a esse processo estético-educativo e por onde podemos caminhar a partir de agora. Logo, creia-se que a roda de conversa desta etapa deixa posto que o público faz seu próprio caminho de leitura e aprendizado da obra, como é observado por SILVA¹⁴: “no espetáculo porção futurista, por exemplo, no processo de reverberação da obra, muitos alunos ficaram reflexivos sobre

¹³ Priscylla Santos de Carvalho, 2024, informação verbal.

¹⁴ Josiane de Jesus da Silva, 2024, informação verbal.

seus futuros, já que estavam saindo do ensino médio e a obra tratava sobre questões da adolescência e sua agonia com o futuro”.

Por conseguinte, o caderno de mediação¹⁵ do Espetáculo Poção Futurista foi entregue posteriormente à professora da escola¹⁶ contendo propostas interligadas com outras obras, exercícios, jogos teatrais e cartas auxiliaadoras aos professores/mediadores. Assim, “o caderno contém inteira ligação com o espetáculo porque foi elaborado com base nele, objetivando a disseminação do acesso ao conhecimento, de caráter formativo, instruir quem instrui para ampliação de uma rede de ideias na temática da mediação”¹⁷. Propondo, assim, outros caminhos e outras formas de mediar que partam da interação horizontal e dialógica do educando com o educador em sala de aula.

Dito isto, caberia a nós, professores, pesquisadores, produtores, artistas, curadores, gestores, estudantes e amantes da arte de modo geral, tensionar o máximo possível estes três lugares da experiência, para que, em alguma medida, se possa garantir um processo artístico pautado na inventividade, onde a partir da cultura e do cultivo como lugar de processos de aprendizagem em arte, seja possível olhar para a sala de aula como um espaço vazio possível de ser ocupado por diversos sujeitos; olhar para a sala de aula como um espaço preenchido, possível de gerar experiência diante das identidades dos seus diversos sujeitos; olhar para a sala de aula como um espaço que compõem a cidade, possível de se construir estéticas de si nas relações com o mundo e com seus os sujeitos, um lugar onde se invente coisas; olhar para a sala de aula como um espaço de aprendizagens estéticas, onde se constroem percepções e se partilha o sensível; olhar para a sala de aula como um espaço gerador artefatos estéticos condizentes com as experiências dos sujeitos ali envolvidos com as suas potencialidades; por fim, olhar para a sala de aula como um espaço de crescimento mútuo, dinâmico e democrático, no qual os resultados oriundos das pesquisas não são apenas expositores das competências dos professores, mas sim impulsionadores das habilidades de todos os sujeitos.

REFERÊNCIAS

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

CARVALHO, Priscilla. [entrevista cedida a] Wilton Hudson Tavares Pinto, São Luís, 15 janeiro. 2024.

¹⁵ Caderno de Mediação do Espetáculo Poção Futurista, elaborado no Projeto Derresol Cultural, está disponível no seguinte link: https://www.canva.com/design/DAFxPiHcZBY/OqIpWx7EQ6NR-9r9XwgX-g/view?utm_content=DAFxPiHcZBY&utm_campaign=designshare&utm_medium=link&utm_source=editor

¹⁶ Centro Educa Mais Y Bacanga, localizado no bairro Itaqui, região periférica da cidade de São Luís.

¹⁷ Joice de Souza Nunes, 2024, informação verbal.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre experiência**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04–27, jul./dez. 2011.

MARTINS, Mirian Celeste. **Mediações culturais e contaminações estéticas**. Revista Gearte, v. 1, n. 3, 2014.

MONTEIRO, Débora. **Educação antirracista e decolonial no chão da escola**. São Paulo: Editora Dialética, 2023.

NUNES, Joice. [entrevista cedida a] Wilton Hudson Tavares Pinto, São Luís, 17 janeiro. 2024.

SANTOS, Abimaelson. **Pedagogia do Teatro e Estéticas do Urbano: a Cultura, a Escola e a Cidade na Formação de Professores**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas — Universidade Estadual Paulista. São Paulo. p. 15 – 116. 2022.

SILVA, Josiane. [entrevista cedida a] Wilton Hudson Tavares Pinto, São Luís, 17 janeiro. 2024.

SILVA E SILVA. **A Base Nacional Comum Curricular e a Educação Étnico-Racial na promoção de uma educação antirracista**. Rev. Eletrônica Pesquiseduca. Santos, V.13, N. 30, p. 553–570, maio–ago. 2021.

SOUZA, Joice, **Poção Futurista**. [S.l.: s.n.]. 2017.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Editora Cobogó, 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Mórula editorial, 2019.

WENDELL, Ney. **A mediação teatral na formação de público: o projeto Cuida Bem de Mim na Bahia e as experiências artístico-pedagógicas nas instituições culturais do Québec**. 2011a. 230f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011a.

WENDELL, Ney. **Estratégias de Mediação Cultural para formação do público**. 2011b. Portal da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Disponível em: <https://cutt.ly/yp0RNs2>. Acesso em 14 de abril de 2023.