

**UMA VIVÊNCIA DE CRIAÇÃO
EM ARTES NA ESCOLA CRISTO
TRABALHADOR EM
ABAETETUBA - PA**

Alberto Valter Vinagre Mendes

Este artigo apresenta um relato de vivências de criação no ensino de Artes, mais especificamente nas Artes Cênicas, no contexto de uma escola pública no município de Abaetetuba no Pará. Atuo como artista e educador no contexto da Escola Cristo Trabalhador desde 2008. Faço um relato a respeito de procedimentos desenvolvidos no processo de criação, a partir de uma proposta que alia as estratégias pessoais pela construção de uma metodologia e um repertório inovador a uma poética coletiva, que permita a inserção do aluno como sujeito criador no processo de configuração e composição dos elementos constituintes da cena, além dos desafios da realização desta proposta com adolescentes. Apresenta a ideia de integração entre as linguagens artísticas. Abordo questões para reflexão acerca do papel e da identidade do professor-artista-pesquisador propondo um olhar questionador acerca das demandas do ensino das artes na escola e as vicissitudes que acompanham o deslocamento da experiência criadora fundada no artista singular para o coletivo, situando a escola como lugar de possibilidades de vivências em artes.

Palavras-Chave: processos de criação; artes cênicas; poética coletiva.

QUESTIONANDO FÓRMULAS FÁCEIS NA PRÁTICA DO ENSINO DE ARTES:

O ato de criar, para um artista, resulta de um desafio de combinar diferentes elementos, de propor um novo olhar sobre um tema que lhe tenha sido sugerido ou de recriar um produto de sua autoria. Estas são as impressões que tenho sobre a temática de processos criativos, a partir de minha experiência como artista-professor. Porém, quero destacar que mesmo a experiência trazendo uma desenvoltura para a criação, cada vez que um artista se propõe a criar algo novo, isto lhe provoca uma inquietação, um desconforto, até certo ponto, pois significa lidar com um jogo no qual os elementos são novos, e mesmo que lhe sejam familiares, sua intuição lhe dirá que deve ter um “estranhamento” a fim de que o processo lhe seja satisfatório.

O termo “estranhamento” tem importantes repercussões nas reflexões sobre a criação artística. Foerster e Camargo (2010) discutem o estranhamento enquanto categoria filosófica que nos ajuda a pensar nos desdobramentos da educação em artes. Utilizo aqui o termo no sentido de uma inquietação que parece se repetir ou que leva ao tédio da repetição; de inconformismo com as fórmulas prontas, adquiridas no cotidiano rotineiro de professor ou mesmo na vivência de ensino de artes. Penso que todo arte-educador ou artista-professor é atravessado por essa inquietude, que o leva a buscar novos caminhos para sua prática.

Na trajetória de um professor que atua na área de artes cênicas, em uma escola pública, pode ocorrer um processo de desgaste de fórmulas

criadas para dar conta de um trabalho com turmas numerosas e com as exigências de um calendário escolar rígido. Com o passar do tempo, a tendência é forjar um caminho mais fácil, com esquemas que facilitem o trabalho de ensinar dança e teatro, processo que supostamente já pode ter dado certo outras vezes. Quando somos confrontados com esse reconhecimento, surgem questionamentos que nos levam a inquietações que, por sua vez, demandam, além da pesquisa, o pensamento divergente, o refazimento de combinações cujo percurso será aqui explicitado.

UM PROCESSO DE CRIAÇÃO BASEADO NA INTERFACE ENTRE AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS:

Inicialmente quero enfatizar as tentativas de criar peças teatrais, nas quais a dança aparece como elemento vital da cena. Essa interface entre teatro e dança foi resultado de influências que recebi da cena teatral paraense, com a qual tive contato em Belém do Pará, nos anos 80, particularmente a partir dos trabalhos de Miguel Santa Brígida¹ e da Prof^a Marilene Melo². Nesse sentido, Romano (2008) afirma que

O destino dos cruzamentos entre dança e teatro será cumprido por contaminações cada vez mais constantes no decorrer do século XX, gerando implicações maiores para a definição das duas artes, na forma de apropriações mútuas” (ROMANO, 2010, p. 40).

A coreografia, em muitos casos, tem sua origem na imagem. Rangel (2009) nos sugere a imagem como algo que está ligado tanto ao processo artístico como ao produto. Há, portanto, uma implicação da imagem em todos os momentos de uma poética, cujo desdobramento será a criação de novas formas. “Neste sentido a imagem é aqui tratada como material direto para o artista visual ou cênico” (RANGEL, 2009, p. 96).

Esta ideia apresenta elementos apropriados para pensar sobre minha experiência em processos criativos. No caso de uma coreografia, por exemplo, tenho sempre dois modos de proceder: caso tenha um tema, começo a imaginar os movimentos, antes mesmo de experimentar no meu corpo ou no corpo de outros bailarinos/estudantes; e um segundo modo tem por início uma música ou poesia que provocam na mente as imagens dos movimentos. Em ambos os casos a imagem intermedia o processo, é a imagem que surge como resultado do sentimento que me faz sentir instigado a criar.

¹ Miguel Santa Brígida é artista cênico e professor da ETDUFPA e um dos principais estudiosos da etnocenologia no Brasil.

² Marilene Melo é professora e coreógrafa em Belém do Pará.

É importante ressaltar que o termo “imagem”, ao qual me refiro, é uma simulação mental de uma possibilidade, antes de me referir a imagens que tenham sido vistas objetivamente em alguma reprodução de um quadro, em um filme ou mesmo presenciada uma cena num teatro. Trata-se, portanto, da imaginação como um recurso para criar uma coreografia que depois posso experimentar no movimento corporal. Nesse sentido, Rangel (2009) utiliza a noção de visibilidade extraída da obra de Ítalo Calvino:

Os meus “ensaios” em todos os momentos da prática: escrita, desenhada, falada ou encenada, traduzem um certo tipo de visibilidade que tentarei descrever, dentro da qual, como forças ou princípios que governam os ciclos, um amálgama de jogo, imagem e memória tece a configuração da criação como arte e como pensamento (RANGEL, 2009, p. 107).

A imagem está sempre presente. Misturada a outros elementos que aparecem no processo, ela seria uma força que impulsiona as diversas relações que irão se estabelecendo na configuração da obra.

Pensei no caso de uma coreografia que, inicialmente, tinha somente como referência um poema. Como um poema pode induzir aos movimentos corporais? A composição coreográfica deve fazer alusão direta aos elementos do poema? O desafio seria criar uma apresentação de dança e teatro na escola para a comemoração do Dia da Consciência Negra.

Desenvolvi o trabalho que resolvi articular, em parte, à minha pesquisa no Mestrado em Artes. Eu queria utilizar o poema “Negra Fulô” de Jorge de Lima³, a partir do qual percebi uma sensualidade, como uma estratégia de enfrentamento dos negros perante os brancos, assunto que não é muito comum se falar, em se tratando desta temática.

Um poema pode ser interpretado em seu sentido literal, naquilo que as palavras querem expressar, é possível analisá-lo ou avaliá-lo em seus mais diversos aspectos polissêmicos. Eu, porém, queria “ver” o poema como uma cena dançante⁴, visto que a imagem pode ser um elemento que antecede o processo físico, bem como, pode vir entrelaçado a ele.

UMA POÉTICA BASEADA NA BUSCA DE POSSIBILIDADES PARA A CENA

O procedimento seguinte foi ir além da imaginação da cena dançada, tentando imaginar e sentir os sons que pudessem estar presentes na cena. Comecei a pesquisar vários arranjos sonoros de percussão,

3 Jorge de Lima (1895-1953) foi um poeta brasileiro que fez parte do Segundo Tempo Modernista. É autor de vasta obra poética, que oscila entre o formalismo, o misticismo, as recordações da infância e a figura do negro (Disponível em https://www.ebiografia.com/jorge_de_lima. Acesso em 17/06/2017).

4 Cena dançante, neste caso, se refere a uma encenação na qual a dança por si só consegue expressar o tema que está sendo performado.

sons de atabaques, mas o clímax da performance seria a cena da sedução, conforme alude esta estrofe do referido poema de Jorge de Lima:

*O Sinhô foi ver a negra
 levar couro do feitor.
 A negra tirou a roupa,
 O Sinhô disse: Fulô!
 (A vista se escureceu
 que nem a negra Fulô).
 Essa negra Fulô!
 Essa negra Fulô!*

Qual dança e música expressaria essa cena de sedução? Veio-me em mente a imagem da dança do lundu marajoara⁵, dançada pelos grupos folclóricos paraenses, numa alusão ao lundu criado pelos africanos, denominado de umbigada, numa conotação sensual. Esta dança aparece numa tela de Rugendas, o que completaria uma referencia a mais na composição da cena.

Ao introduzir novos elementos na composição da cena, temos de pensar num processo no qual a dança, enquanto movimento, tem elementos teatrais, e vice-versa, interagindo-se as duas linguagens que se complementam, produzindo uma linguagem híbrida, na qual não se localizam fronteiras.



Figura 1 - A dança do lundu - Rugendas (1802-1858)

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rugendas_lundu_1835.jpg>

⁵ O lundu é uma dança de origem africana. A referência que faço no texto é em relação a uma modalidade de lundu que se desenvolveu na Ilha do Marajó, dançada em roda com movimentos ondulantes e sensuais (N A)



Figura 2 - Ensaio da Dança do Lundu - 2016

Fonte: Arquivo pessoal

Como parte do processo ao qual tenho me dedicado como artista-professor está a proposta de uma criação compartilhada, a qual exemplificarei neste trabalho, que realizei no ano de 2016 e que vem à tona quando, por exemplo, um aluno, em processo de “criação compartilhada” me desafia e pergunta: “Professor e o que eu faço agora?”.

Estávamos criando a aparição do orixá Xangô, na cena do “Navio Negroiro”, na peça *Ijê Aru*. Um aluno fez alguns movimentos que remetiam ao ato de nadar ou abrir caminhos, e deveria levantar um machado. Ele não conseguia imaginar como seria dançar usando o machado sem parecer que estava lutando, mas apenas expressando força e desafio. Pensei por um momento e imaginei o atleta que contorce o tronco para arremessar um disco – como na estátua O Discóbulo – e faz uma contração, e depois vai num espiral alongando o corpo, fazendo uma circundação com o machado (Figura 1).



Figura 3 - O aluno Villier fazendo o papel de Xangô na peça *Ijê Aru* - 2016

Fonte: Acervo pessoal

O procedimento descrito acontece algumas vezes intuitivamente, sem que se pense como será concluído. É um procedimento que pode ser entendido como Salles (2008) denomina de relações ou associações: o artista, em sua busca por criar algo novo, estabelece diferentes associações, quer sejam os “resíduos da memória” ou elementos vivenciados no presente. Nesse sentido, penso que seria interessante abordar o trabalho do artista como um diálogo constante com as diversas linguagens, permitindo acesso a várias obras que, posteriormente, por “contaminação”, vão gerando efeitos e se associando ao produto que está se elaborando.

Concebi então, como arte-educador, uma metodologia que busca integrar as diferentes linguagens artísticas e posteriormente socializar os resultados com a comunidade escolar. Possibilitamos a participação de todos os alunos neste processo, especificamente aqueles que tinham interesse pelo desenho e pela música ou por dança e teatro. O objetivo foi não apenas permitir a participação de todos no processo, mas abordar um tema sob várias linguagens e sentidos.

Partiu-se de um tema, como foi o caso da peça “Ijê Aru”, com temática afro-brasileira. Fiz uma pesquisa e reuni textos de poetas como Castro Alves e Jorge de Lima e assim montamos as cenas. Os alunos reproduziram as telas de Debret e Rugendas em desenhos, bem como fizeram estudos das fotografias de Pierre Verger. O poema “Negra Fulô” de Jorge de Lima foi dramatizado e dançado e, por associação, inspirou o lundu e o minueto. O poema “Navio Negreiro” inspirou a coreografia de mesmo nome e teve os movimentos criados para serem executados em nível baixo⁶ (Figuras 5 e 6), visto que os escravos ficavam sentados e acorrentados nos porões dos navios negreiros, como representado em uma tela de Rugendas, de 1830 (Figura 4).

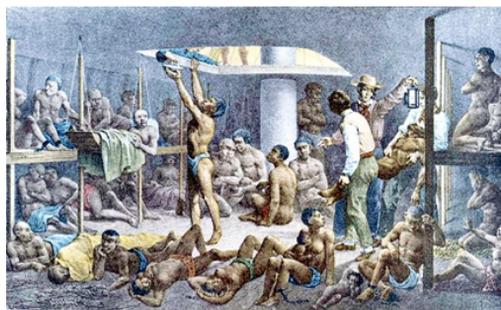


Figura 4 - O Navio negreiro de Rugendas 1830

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Navio_negreiro_-_Rugendas_1830.jpg>

⁶ Nível baixo se refere a um dos elementos da estrutura de uma coreografia. Neste caso, relaciona-se com a utilização do espaço pelo executante, de forma a explorar o espaço mais próximo do solo na posição sentado ou deitado.

Na composição da cena do Navio Negreiro tínhamos, além da tela de Rugendas como referência para criação coreográfica, o poema homônimo de Castro Alves. Na primeira parte da coreografia entravam somente dois alunos caracterizados como guerreiros africanos, que faziam movimentos ao som de atabaque e expressavam destreza na execução de acrobacias e deslocamentos no solo, alternados com corrida. A ideia era representar as fugas dos negros africanos de seus perseguidores, que queriam capturá-los e vendê-los como escravos. Na finalização desse momento entravam alunos que representavam os traficantes de escravos e que prendiam os guerreiros com cordas, que resistiam ao extremo, criando um jogo de cena: perseguidores e guerreiros.

É interessante dizer que no momento da criação coreográfica, quando os movimentos começam a ser executados, há um processo intuitivo, de forma que não se pensa exatamente na fonte que lhe deu origem, ou seja, não há uma transposição exata do que foi visto ou lido no poema, mas há recortes ou fragmentos que aparecem vagamente, sem a preocupação de uma lógica. Porém, à medida que o processo flui com as imagens mentais que aparecem simultaneamente, tudo vai se organizando.



Figura 5 - Cena do navio negreiro

Figura 6 - Ensaio da cena do "Navio Negreiro" 2016

Fonte: Acervo pessoal

A proposta de pesquisa que elaborei para apresentar ao Mestrado em Artes – Profartes apresenta o viés de um processo criativo compartilhado em dança e teatro e, até o momento, tenho encontrado uma série de desafios. Em se tratando de criar uma coreografia, na qual a experiência dos alunos vem se somar ao resultado, posso citar o desafio de superar com eles as influências da cultura de massa, cuja tendência faz com que queiram reproduzi-las somente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vivemos um tempo em que os alunos facilmente têm acesso às tecnologias de informação e por esses meios acessam dados sobre dança, geralmente oriundas do contexto da música pop americana, e é dessa referência que tiram os elementos para compor o que consideram esteticamente aceitável.

Durante os dias de ensaios no projeto que desenvolvi com os alunos durante o ano de 2016, eles me mostravam vídeos de coreografias de cantores de funk americanos e queriam executá-las imitando os passos. Eu explicava a eles que não podemos ter apenas essa referência e mostrava que era possível recriar e refazer o conteúdo dessas coreografias e inserir outras músicas para não ficar algo convencional.

Lembrava os alunos que nós devemos fugir do que é convencional, pois não estaremos fazendo arte e nem seremos artistas se não criarmos algo menos convencional ou que se esforce na busca por uma possível originalidade. Então, chegamos à proposta de releitura coreográfica, que constitui um desafio na realização com alunos adolescentes, pois eles acabam apenas imitando o que veem nas mídias.

No decorrer das aulas da disciplina Atos de Criação, no Mestrado em Artes, pude refletir sobre essa minha inquietação, sobre minha prática como professor de ensino de arte na escola pública, que deve considerar o aluno, influenciado pelos *mass media*, e dar conta de um currículo diversificado em disciplinas, sendo a maioria delas voltada para o saber das ciências lógico-matemáticas.

A partir desse questionamento do papel da arte na escola, que vai muito além de percebê-la “[...] como adorno tampouco como atividade meramente festiva, mas como conhecimento organizado e sistematizado” (BRASIL, 2016, pag. 34), posso inferir que a arte pode auxiliar no processo de apropriação crítica dos elementos da cultura de massa, pois se não é possível negá-los ou evitá-los para os jovens, é possível recriá-los em outro sentido, dando-lhes novos formatos.

REFERÊNCIAS

106

BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**, 2016.

FOERSTE, Gerda Margit Schütz e CAMARGO, Fernanda Monteiro Barreto. **Estranhamento como categoria estética em Arte**. Artigo apresentado no 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”, Cachoeira – Bahia, 2010.

RANGEL, Sonia. **Olho desarmado: objeto poético e trajeto criativo**. Lauro de Freitas, Bahia: Editora Solisluna, 2009.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Jorge de Lima**. <https://www.ebiografia.com/jorge_de_lima/> Acesso em 27/06/2017.