



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Cidade e experiência estética: ocupar as ruas, para ocupar os currículos

Abimaelson Santos

Para citar este artigo:

SANTOS, Abimaelson. Cidade e experiência estética: ocupar as ruas, para ocupar os currículos. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0113>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Cidade e experiência estética: ocupar as ruas, para ocupar os currículos¹

Abimaelson Santos²

Resumo

Há nas relações formativas contemporâneas a necessidade atitudinal e epistêmica de se fazer da cidade um espaço para que a experiência estética possa existir e, assim sendo, uma das maneiras para que tal premissa educativa, que resvala diretamente na formação de novos espectadores, possa se consolidar enquanto área de conhecimento e campo de experiência seria a ocupação regular dos espaços públicos por ações estéticas diversas, desse modo, as Universidades não estão fora deste contexto. Assim, de maneira ensaística, o trabalho a seguir levanta algumas reflexões sobre as potências formativas que a cidade pode oferecer na construção de artefatos estéticos e, ainda, algumas possíveis relações entre currículo, cidade e cultura na formação artística.

Palavras-chave: Cidade. Experiência estética. Teatro. Formação de professores.

City and aesthetic experience: occupy the streets, to occupy the curricula

Abstract

In contemporary formative relationships there is an attitudinal and epistemic need to make the city a space for the aesthetic experience to exist and, therefore, one of the ways in which such an educational premise, which slips directly into the formation of new spectators, can be consolidated as an area of knowledge and field of experience, it would be the regular occupation of public spaces by different aesthetic actions, thus, Universities are not outside of this context. Thus, in an essayistic way, the following work raises some reflections on the training potential that the city can offer in the construction of aesthetic artifacts and, also, some possible relationships between curriculum, city and culture in artistic training.

Keywords: City. Aesthetic experience. Theater. Teacher training.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Brenda Stefanine Diniz Silva. Graduada em Licenciatura em Letras – Português e Espanhol pela Faculdade Santa Fé.

² Doutorado em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (UNESP). Mestrado em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Graduação – Licenciatura em Teatro pela UFMA. Professor da Universidade Federal do Maranhão.  abimaelsonteatro@hotmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/3688097486981308>  <https://orcid.org/0000-0001-5178-4552>



Ciudad y experiencia estética: ocupar las calles, ocupar los currículos

Resumen

En las relaciones formativas contemporáneas existe una necesidad actitudinal y epistémica de hacer de la ciudad un espacio para que exista la experiencia estética y, por tanto, una de las formas en que tal premisa educativa, que se desliza directamente en la formación de nuevos espectadores, puede consolidarse como área de conocimiento y campo de experiencia sería la ocupación regular de los espacios públicos por diferentes acciones estéticas, por lo que las Universidades no quedan fuera de este contexto. Así, de manera ensayística, el siguiente trabajo plantea algunas reflexiones sobre el potencial formativo que la ciudad puede ofrecer en la construcción de artefactos estéticos y, también, algunas posibles relaciones entre currículum, ciudad y cultura en la formación artística.

Palabras Clave: Ciudad. Experiencia estética. Teatro. Formación docente.



No caminho entre as estações da Sé e da Barra Funda, no metrô de São Paulo, vê-se uma microcidade subterrânea e passageira que se movimenta e se modifica a cada estação, a cada entrada e saída; modifica-se a cada usuário que abre uma embalagem de um enlatado qualquer e, com as mãos, enfia na boca uma porção da sua refeição. Um outro, como que em uma corrida consigo mesmo, ávido de tempo, faz da brecha entre as portas do vagão do trem uma passagem, uma conectividade entre o ir mais rápido e a pausa na respiração de quem chegou a tempo, mas a tempo de que?

De dentro da Estação da Sé, a caminho da Barra Funda, por volta das 18h, os lirismos cotidianos se apresentam em curvas dramáticas, desenlaces, por meio de heróis trágicos e de um coro de transeuntes, surgem protagonistas, antagonistas e corifeus; com eles, as catarses do dia a dia como em um drama que se desenha no presente, no entanto, com personagens épicos, o corpo em narrativa, corpos em dramaturgia. Neste horário do fluxo, são em torno de 670 mil usuários, quase que uma ópera de trabalhadores, uma massa de transeuntes cheia de histórias e narrativas para compor aquilo que se chama cidade. Poderia ser uma dramaturgia de Hauptman, como em *Os Tecelões* ou, quem sabe, uma cena de rua, como em *Duas Moedas*, de Brecht, mas é a cidade em sua contínua composição coreográfica de tempos e espaços.

Quando se observa São Paulo, de dentro da estação de metrô, percebe-se uma cidade de gente de tudo que é jeito. Na verdade, o contrário; uma cidade de tudo que é jeito vestido de gente, pois talvez seja essa a questão: entender que uma cidade é feita de tudo que é jeito que se veste de gente todos os dias, em que os vários locais se interligam com os vários globais, onde os contrastes e as camadas visuais de gênero e raça, por exemplo, que se apresentam a todo instante em vestimentas, indumentárias e adereços corporais, tensionam as normatividades que tentam ser impostas por uma publicidade homogeneizadora. A estação, nesse sentido, não é passagem, mas ocupação, um espaço contínuo dos modos de ser cidade e de interligações entre o global e o local.

Há algum tempo, mais precisamente a partir dos anos setenta, no Brasil, a ideia de local, identidade fixa e nacionalismo cultural passaram a ter outras significações no que tange às composições societárias das cidades. O local deixou



de se resumir àquilo que é nosso a algo específico desta ou daquela cidade, ilha, região ou vilarejo, não se restringe mais a um recorte singular da atividade cultural, ainda que de fato seja uma manifestação cultural particular de determinado lugar.

Assim, as práticas culturais específicas de um lugar, bem como seus ofícios manuais e seus modos de produção, por menor que seja a cidade, também são partes significativas de uma perspectiva global de produção de cultura e as características culturais de uma dada região ajudam a alimentar as composições societárias e estéticas no mundo.

Se os corredores culturais, por exemplo, criados nas cidades em desenvolvimento financeiro na segunda metade do século XX eram as vitrines que apresentavam ao mundo uma produção de cultura que se expandiu em direção às novas tecnologias, por meio de festivais, bienais, imersões culturais e residências artísticas, nos dias atuais, de modo geral, não se faz necessário sair de determinada região e ir até essas cidades e a esses corredores culturais para se ter acesso às produções de cultura que impulsionam uma rede de saberes, formatos e novidades experimentais. As coisas se encontram em movimento e aquilo que é local, global se torna, logo, as cidades são como grandes estações de trem, onde habitam jeitos de tudo enquanto é gentes, cada uma com suas especificidades, mas em alguma medida conectadas por uma ideia coletiva de produção cultural.

As cidades se tornaram uma espécie de rede de conexões cyber/presentes, existindo um pouco de cidade em todo território corpóreo e corpo em toda dimensão da urbe. Nesse sentido, tornou-se ela própria — a cidade — corpos em constante movimento relacional de expansão, refração, interação e em composição de marcas, afetos, memórias e construção de narrativas, como em um passeio gastronômico pelos diversos sabores do Centro de São Paulo ou como em uma imersão imagética pelas vielas do Centro de São Luís e seus casarões históricos. As cidades, tão distintas, tão particulares e ao mesmo tempo em constantes conexões, tornam-se, aos seus modos, campos de experiência estética.

Assim, no que tange às operações artísticas na cidade, se por um lado a



importante Bienal de Artes de São Paulo, que desde de 1951 aglutina no coração cultural da América Latina a cada dois anos uma efervescência de produções visuais, performativas e audiovisuais que ajudam a alimentar um corredor cultural no Brasil, por outro lado do país, em Macapá, no Amapá, um grupo de artistas transformam o Norte em outro eixo de criação com as produções artísticas desenvolvidas durante a *Tecnobarca*, que por sua vez tem importância cultural para aquela microrregião similar aos impactos da Bienal de Artes para a cidade de São Paulo, tanto do ponto de vista da produção em si quanto da manutenção das pesquisas de linguagens e suas reverberações educativas.

Desse modo, enquanto a Bienal de Artes é uma imensa galeria com inúmeros pavilhões de produções estéticas que movimentam a cena cultural no coração da América Latina, a Tecnobarca é um ateliê, uma galeria itinerante em formato de residência artística que acontece durante duas semanas no Arquipélago do Bailique — um conjunto de oito ilhas situadas entre o Rio Amazonas e o Oceano Atlântico, distante doze horas de barco da capital — onde artistas passam quinze dias desenvolvendo diversos trabalhos de produção, apresentação e debates culturais em arte contemporânea nas comunidades ribeirinhas.

O que essas iniciativas têm em comum? Elas buscam compreender a cidade como plataforma de criação, produção e fruição artística. Para alguns, uma dimensão macro da relação entre arte, cidade e experiência, como na Bienal de Artes de São Paulo; para outros, como no Tecnobarca, no Amapá, uma relação micro dessa potência que são as imersões artísticas na cidade. Entretanto, para ambos, as conexões estéticas que as cidades oferecem, lugares tão distintos, mas conectados por uma ideia, pelo desejo artístico de ocupar a cidade, de vê-la de dentro, a necessidade de criar movimentos estéticos nos nichos das próprias cidades.

Assim, perceber as cidades de dentro parece um modo de compreender como elas acontecem artisticamente, observando como seus nichos de produção reverberam, seguem e retornam ao cotidiano das pessoas, constroem novos fluxos e contrafluxos estéticos, conexões e diversos modos de experiências artísticas dentro daquilo que a cidade oferece, bagunçando os limites entre o dito local e o dito global.

O local costuma estar em outro lugar. A mais célebre música cubana, o *dozón*, agora se ouve e se dança mais no México do que em cuba. [...] Num concerto do grande jazzista argentino Mono Villegas, em plena efervescência do nacionalismo folclórico dos anos sessenta, alguém do público levantou a mão e perguntou: “por que você não toca alguma coisa nossa?”. O Mono perguntou: “e você, compôs o quê?”. “Eu nada”. “Eu também não, então como quer que eu toque alguma coisa nossa?” (Canclini, 2008, p. 60).

Desse modo, se durante muito tempo os Festivais da Canção Popular (1965) e o *Rock in Rio* (1985) foram as grandes referências brasileiras de festival de música e diversidade cultural no país, há de se convir que os festivais se espalharam por todo o território nacional fazendo interlocuções entre o dito local e o dito global. Em São Luís – MA, por exemplo, o Festival de Música BR-135 transforma a ilha em centro, o distante em abraço, o virtual em agito frente aos olhos, uma vez que “em tempos da interdependência mundial, a pergunta não é como construir alfandegas impenetráveis, mas sim, como utilizar os recursos tecnológico-culturais para melhor atender às necessidades de diferentes grupos” (Canclini, 2008, p. 60).

No entanto, esse campo de experiência estética que se constrói por meio da inserção de detritos visuais, composições corpóreas e diversas gravuras textuais e sonoras não ocorre de forma harmônica, plana ou sem poros. Como pressupõe Certeau (2014), as operações societárias na cidade, como as que advêm das linguagens artísticas, por exemplo, são construídas quase sempre numa zona de conflito, uma vez que antes de ser um lugar para a habitação das práticas do sensível, as cidades são um projeto em prol de uma organização totalizante.

A cidade, à maneira de um nome próprio, oferece a capacidade de conceber e construir o espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis, insoláveis e articuladas uma na outra. Neste lugar organizado por operações “especulativas” e “classificadoras”, combinam-se gestão e eliminação. De um lado, existem uma diferenciação e uma redistribuição das partes em função da cidade, graças a inversões, deslocamentos, acúmulos etc.; de outro lado, rejeita-se tudo aquilo que não é tratável e constitui, portanto, os “detritos” de uma administração funcionalista (anormalidade, desvio, doenças, morte etc.). Certamente, o progresso permite reintroduzir uma proporção sempre maior de detritos no circuito da gestão e transforma o próprio déficit (na saúde, na seguridade social etc.) em meios de densificar as redes da ordem. Enfim, a organização funcionalista, privilegiando o progresso (tempo), faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não pensado de uma tecnologia científica e política [...]. A cidade se



torna o tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas (Certeau, 2014, p.160-161).

A extensa, porém necessária, reflexão supracitada aponta com certa lucidez para alguns conflitos que constituem as estruturas das cidades. Se, por um lado, a ideia de gestão aparece como lugar institucional que determina as operações sociais e as funções da cidade para o progresso, por outro viés emergem desvios, detritos, modos de operações sociais que escapam da normatividade imposta e se apresentam como brechas para a própria existência coletiva e que se afirmam em combinações quase impossíveis de serem geridas à luz do progresso financeiro e pela própria instituição cidade. Ações urbanas que subtraem a lógica da ordem institucional e são operacionalizadas numa dada marginalidade da existência ocorrem às margens da coisa pública.

Neste ponto, para refletir sobre tais conflitos que são da ordem da cidade, acredita-se ser necessária a aproximação com a ideia de *lugar* e *espaço* proposta por Certeau (2014), quando este considera lugar como o ambiente da ordem, como o campo institucional; a esfera política e de poder que determina os modos de operação dos sujeitos. Sendo assim, um lugar nunca será um lugar qualquer, mas a compilação de elementos que norteiam os modos de ser, uma vez que os projetos arquitetônicos das cidades modernas, por exemplo, são pensados, geralmente, para manter um adestramento coletivo onde as praças são pensadas para serem mais um território de passagem que um espaço de ocupação.

Já a ideia de espaço se concretiza e pode ser composta pelos modos que os sujeitos operam suas relações societárias e constroem seus afetos e suas experiências na cidade. O espaço seria algo que se encontra no corpo, na ação, nos detritos imagéticos que constituem a cidade, nesse sentido, o espaço só existe quando o lugar se torna praticado; quando há inserção de operações societárias que orientam a própria ideia de espaço para uma funcionalidade polivalente, experimental, múltipla, permitindo um jogar-se ao risco. Uma habitação outra que talvez nem se saiba qual, mas que seria possível de ser inventada (Certeau, 2014).

Figura 1 – Final de tarde na comunidade Poço da Draga em Fortaleza (CE), 2014



Acervo do autor.

Assim, desde a entrada do metrô, que tem um jovem tocando samba em seu violino, perpassando por semáforos onde a presença de malabares e acrobacias circenses rompem a lógica da espera, poesias e imagens estampam a cidade com temas transversais nas paredes de concreto, o *stencil* no canto da calçada que diz “vai da certo”, os repentistas dentro do ônibus e o *freestyle* no trem; todos inventando modos de existência em lugares que foram pensados para outras finalidades.

O espaço do cotidiano vai se tornando um lugar praticado se se considerar, por exemplo, que a dimensão espacial seria também uma dimensão da existência e a existência uma dimensão espacial da vida em sociedade. Logo, tratar de espaço, nessa perspectiva, aponta para a realização de práticas da existência, tornando-o viável para a construção de memórias, identidades e afetos, possibilitando que a ação artística aconteça enquanto evento político e que as relações societárias possam ser estabelecidas numa construção em comum.

Existem espaços sempre que se tomam em conta vetores de direção, qualidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento

de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que os orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais (Certeau, 2014, p.184).

O cruzamento desses móveis, do qual Certeau se refere, aponta para uma maneira de perceber o urbano enquanto um espaço dos pedestres, dos transeuntes e dos ocupantes. Nesse sentido, os lugares são qualificados e se tornam espaços diante das atividades que neles são realizadas, que vão desde a ação de caminhar em trajetos distintos pela cidade até interferências materiais em determinados lugares.

Dessa maneira, retorna-se à ideia de que um *lugar* nunca é um lugar qualquer, mas um campo da ordem, da institucionalização, do domínio, do poder, das normatividades, portanto, um ambiente de microconflitos em que cada coisa deve ser posta em seu lugar. Assim, ao se inserir em um lugar e torná-lo um campo de práticas do cotidiano, ou seja, ao torná-lo um lugar praticado, os usuários reescrevem histórias, narrativas e experiências. O lugar, que até então se resumia a uma espacialidade funcional, transforma-se num espaço de compartilhamento de práticas estéticas.

É nesse sentido de cidade como fuga e de espaço como existência que interessa pensar os desvios e os rastros estéticos como construção de combinações imagéticas, textuais, sonoras e corporais em prol de operações estéticas que consideram o espaço como uma condição de subversão da normatividade das cidades, onde o fluxo artístico se apresenta como uma possibilidade porosa, reflexiva e constituinte da ideia de cidade. A cidade, portanto, sendo vista como um conjunto lírico de palavras estampadas em muros, que tece o cotidiano de ruas, vielas, avenidas, becos e quebradas, possibilitando marcas e oferecendo encontros e que, a partir de microações culturais, tenta atender as necessidades de diferentes grupos sociais.

A cidade, essa ideia de unidade geográfica fragmentada em margens, centros, zonas e afins, atravessa as identidades, corta o pensamento e — num piscar de olhos — tira o andante do eixo, aguça uma memória, atiga um grito, promove suspensões temporárias dos objetivos matinais, torna-se plataforma de criação,



movências e impulso que retornam ao início e depois seguem, vira silêncio no estampido da ação. Um aglomerado de sons, cheiros, imagens, pesadelos, risos, angústias, alegrias, desastres e dores, uma locomotiva sem freios composta por diversos discursos políticos; muito destes advindos da ação artística. Seria possível uma cidade sem os traços estéticos das linguagens artísticas?

Ao adotar esses espaços da vida cotidiana, os artistas e suas obras apresentam desejos utópicos de reaproximação entre o sujeito e o mundo. A cidade é vista como um lugar de fluxo, de movimento, de relações coletivas, e de sobreposições de questões históricas e políticas. Nesse sentido, os “espaços públicos” podem designar não apenas as estruturas físicas das cidades, como ruas, praças, parques e prédios (embora muitas vezes a obra precise dessas estruturas para acontecer), mas também espaços desmaterializados onde ocorrem debates e acontecimentos públicos como, por exemplo, internet, os livros, o rádio, a tv e a propaganda. Com a ampliação do conceito de espaço público, gerados pelos avanços tecnológicos dos aparatos de comunicação, pode-se dizer que o debate público torna-se muitas vezes desterritorializado. As redes de comunicação, as redes sociais, a internet, podem então ser compreendidas como um “espaço público expandido”, onde o debate se dá de modo orgânico e descentralizado (Campbell, 2015, p.21).

A descentralização da ideia de bem público permite a criação de redes quase impossíveis de serem administradas pela gestão daquilo que institucionalmente se tem como público (praças, parques, ruas, etc.). Com isso, emerge uma ampliação da ideia de experiência estética, de criação em coletivo e de tentativa, mesmo que utópica, da aproximação entre mundo, vida e atividade artística.

Expandir a ideia daquilo que se considera público possibilita, diante das ações artísticas situadas no urbano, que também se tornem públicas as reações dos transeuntes, as conversas casuais, os discursos que são construídos nas interrelações com aquilo que se vivencia, as pausas na caminhada para a contemplação de uma determinada imagem. Enfim, o lugar quando habitado vai se tornando público na medida que se torna ocupado e expandido pelas ações das pessoas, pelas ações artísticas.

A habitação da cidade por traços estéticos ocorre, quase sempre, de maneira dissipada, em constante conflito com os discursos políticos institucionais, na contramão do mercado e da indústria e, ainda, convive com a desconfiança das pessoas — frequentemente ávidas de tempo e apressadas para seguir seus



afazeres — que nem sempre estão disponíveis ou caminham conjuntamente com os artefatos que lhes são oferecidos.

A criação artística que ocorre e se compõe nas estruturas da cidade, sendo apresentadas em muros, ruas, praças, becos, janelas, entre outros espaços, vai se costurando a partir de uma estética do risco e da desobediência, navega entre a marginalidade comum e o status de ser artista. Um território sempre em estado de atenção, uma vez que por trás de um artefato estético há uma certa batalha, quase que de sobrevivência, travada consigo e com o Estado para que a cidade possa ser para as pessoas um lugar praticado, um espaço de experiências.

Experenciemos as diferentes cidades das cidades enquanto nos deslocamos: a cidade a velocidade, a cidade vista a pé, a cidade vista da janela do ônibus, a cidade espetáculo, a cidade favela, a cidade bairro. Andar pela cidade, atitude subjetiva e singular, abre um canal incrível de possibilidades de infinitas transgressões. Através do ato de caminhar atualizamos e reinventamos o espaço urbano em nosso cotidiano. Como um pequeno ato revolucionário que corrompe, na prática, uma certa ordem instituída. Para muitas pessoas, a experiência nas cidades se dá apenas a partir de seus automóveis. A paranoia da segurança incutiu em nós um medo do desconhecido, o medo da rua, e nos afastou da esfera pública. Andar pela cidade se tornou um ato radical, na medida em que nos colocamos em contato com seu corpo físico e urbano: em movimentos lentos, durante a caminhada, sem rapidez (aceleração) ou orientação, e tão somente pela presença física. A cidade deixa de ser o lugar de trânsito e passa a ser o lugar da experiência (Campbell, 2015, p.27).

Por conseguinte, os artefatos estéticos que ocupam a cidade se configuram num campo de poéticas de risco, porque geralmente rompem com as configurações convencionais historicamente estruturadas e que são avalizadas pelas instituições panópticas. São propostas de trabalho que, ao saírem do conforto dos teatros ou das galerias, por exemplo, permitem construir discursos a partir de arriscamentos reais, físicos e discursivos, que são divididos com os seus públicos, com os andantes, com os errantes.

As ações estéticas não correspondem ao ideal de beleza ou de harmonia visual do qual as pessoas se acostumaram a ver em teatros, galerias, cinema ou na televisão. Vale ressaltar, ainda, que os lugares urbanos não foram feitos para receber, de modo harmônico e satisfatório, as necessidades das atividades artísticas que se apresentam e se movem pela cidade, sendo preciso fazer

adaptações estéticas com frequência, mesmo diante de um estudo minucioso e estar atento aos imprevistos que o ambiente urbano pode oferecer em prol de uma experiência que habita o mundo para além da ordem institucional. Enfim, um poroso campo de riscos.

Há, portanto, nisso tudo, uma ideia de texto urbano que vai se tecendo coletivamente, como pressupõe Certeau (2014), em que os passantes, os pedestres e os caminhantes estabelecem redes de relações independentes da estrutura do Estado, inventando micro-habitações e microespaços de afetação, uma vez que “a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar construído por um sistema de signos – um escrito” (Certeau, 2014, p.184).

Amiúde, para muito além dessa produção geométrica organizada por um urbanista, a rua também é inventada pela vibrante necessidade de existir, habitar, ocupar e transformar um lugar que não é seu em um território possível; assim como a arte, enquanto um invento coletivo para se instaurar modos de existir no mundo.

Figura 2 - Grafite localizado na comunidade Pau Fininho em de Fortaleza (CE), 2014



Fonte: Acervo do autor.



Habitar a cidade e assumir os seus riscos estando fora das convenções tradicionais sobre o belo ou o agradável demanda uma série de investigações aprofundadas sobre as maneiras de estabelecer composições estéticas num ambiente tão incerto e fugaz como a urbe. No teatro, por exemplo, a ocupação pode acontecer tanto em espaços pequenos, como em um *lambe-lambe*, em que as apresentações são realizadas para uma pessoa de cada vez, quanto em uma praça por completo, criando labirintos, ambientes entreabertos, entradas e saídas distintas, explorando plataformas em níveis diferentes de altura, podendo-se utilizar do próprio espaço urbano como composição cenográfica para as ações apresentadas numa busca por tornar o lugar um espaço praticado; enfim, diversos modos de ocupação para diversos procedimentos estéticos.

Em uma de suas definições sobre cidade, Lefebvre (2001, p.62) aponta que esta seria uma projeção da sociedade sobre um local. Cabe dizer que essa projeção pode ser entendida como as diversas situações societárias planejadas, executadas e mesmo realizadas ao acaso por um indivíduo, por agrupamentos sociais ou por instituições que compõem aquilo que se entende por cidade. De modo geral, a cidade acaba sendo um resumo daquilo que se projeta sobre os espaços urbanos, uma projeção dos modos de ser e estar em tais espaços. Numa escala menor, mínima e única, pode-se afirmar, diante de tal definição, num campo individual, que a cidade seria a projeção daquilo que se é e daquilo que se quer ser no mundo em conjunção e em conflito com as instituições presentes nos cotidianos.

Para Lefebvre (2001), tais projeções das sociedades sobre determinado lugar ocorrem pelo menos em duas ordens, definidas por ele como *ordem próxima* e *ordem distante*. Por ordem próxima, o autor considera que a sociedade se organiza e se projeta por meio das relações individuais e grupais, de coletivos mais ou menos amplos e organizados onde se pode instaurar diversos campos e territórios sobre infinitas perspectivas societárias, sensíveis e abstratas de modo geral. Em resumo, a ordem próxima seria aquilo que se encontra no domínio individual ou coletivo de maneira minimamente organizada. Assim, é viável dar conta de construir uma sociedade nos moldes desejados e sonhados, relacionando-se aos nichos de relações, aos espaços habitados na cidade, às proposições profissionais



possíveis nos espaços urbanos, entre outras ações.

Em contrapartida, a ordem distante se trata daquilo que, em geral, não é possível ter pleno domínio de execução no campo individual e coletivo, muito menos possível de execução pela classe trabalhadora, uma vez que este algo se encontra sob a égide institucional e, quase sempre, é definido por regras e códigos bem específicos, vinculado a uma política de estado, logo, a uma ideologia institucional e também sob os diversos controles morais e jurídicos. Essa ordem distante se projeta num determinado lugar como organização macro da cidade e se encontra presente na própria ordem próxima, tencionando as relações individuais e grupais e, em alguns casos, persuadindo estas relações.

Ela (cidade) se situa num meio termo, a meio do caminho entre aquilo que se chama de ordem próxima (relações dos indivíduos em grupos mais ou menos amplos, mais ou menos organizados e estruturados, relações desses grupos entre eles) e a ordem distante, a ordem da sociedade regida por grande e poderosas instituições (Igreja e Estado), por um código jurídico formalizado ou não, por uma “cultura” e por conjuntos significantes. A ordem distante, se institui neste nível “superior”, isto é, neste nível dotado de poderes. Ela se impõe. Abstrata, formal, supra-sensível e transcendente na aparência não é concebida fora das ideologias (religiosas, políticas). Comporta princípios morais e jurídicos (Lefebvre, 2001, p.52).

A cidade, por sua vez, para Lefebvre (2001), diante dessa mobilidade de forças, apresenta-se como uma mediação dos diversos tipos de convivência. Assim, a cidade seria a responsável por também gerar as mudanças necessárias nas perspectivas de comportamento, seja no campo da ordem próxima seja no campo da ordem distante, de alguma maneira, pois a cidade enquanto uma mediadora, entre tantas outras mediações do urbano, seria um tipo de termômetro entre essas polaridades que sempre estão em algum tipo de conflito existencial por conceito e por função.

Entre todos os diretos constituintes da maioria das sociedades modernas e democráticas, que vão desde o acesso a uma educação de qualidade perpassando pelo direito aos sistemas públicos e gratuitos de saúde, Lefebvre (2001), no final dos anos sessenta, reivindica o direito à cidade, o direito à reconstrução do urbano por meio da organização social e coletiva, o direito de habitar a cidade e, junto



desta, exercitar o prazer de construir e observar seus modos e suas práticas culturais. Então, por que a cidade? Porque esta seria um direito de todos, um direito da classe trabalhadora.

O velho humanismo clássico acabou sua carreira há muito tempo, e acabou mal. Está morto. Seu cadáver mumificado, embalsamado, pesa bastante e não cheira bem. Ocupa muitos lugares públicos ou não, transformados assim em cemitérios culturais com as aparências do humano: museus, universidades, publicações diversas. Mais as novas cidades e revistas de urbanismo. Trivialidades e insignificâncias são cobertas por essa embalagem. É a “medida humana”, se diz. Quando na verdade deveríamos nos encarregar da desmedida e, criar “alguma coisa nova” à altura do universo. Este velho humanismo encontrou sua morte nas guerras mundiais, durante o impulso demográfico que acompanha sempre os grandes massacres, diante das brutais exigências do crescimento e da competição econômica e diante do impulso de técnicas mal dominadas. Não é nem mesmo mais uma ideologia, apenas um tema para discurso oficiais (Lefebvre, 2001, p.107).

Ao alegar o fim do humanismo clássico, o filósofo reivindica a construção de um humanismo urbano que, por sua vez, não se efetivará por meio de uma prescrição acadêmica pragmática e muito menos a partir de um retorno aos padrões de comportamento das cidades antigas, pois estes caminhos já se encontram dados a uma falência operativa. Assim, a única via possível seria o desejo por uma habitação do urbano que se encontra no presente, nas urgências e nas necessidades do agora e dos tempos de cada geração.

Por conseguinte, e ao contrário de um pragmatismo humanista clássico em que se considera o ser humano no centro do universo e o universo derivante de todas as equações construídas pelo ser humano, a função das instituições de aprendizagem e dos seus especialistas na construção de um humanismo urbano, no que tange o direto à cidade, seria a de construir pistas, noções, espaços e territórios para modos de habitação no mundo interligado às suas urgências do agora, pois apenas a vida social teria poderes para reconstruir essa urbanidade, ainda mais se for considerar que — após duas guerras mundiais e depois de todo um processo avassalador de industrialização do urbano e a mercantilização dos espaços públicos — o projeto humanista global precisaria ser radicalmente repensado (Lefebvre, 2001).



Essa reviravolta, tratada pelo autor como revolução urbana, por vias da razão e da organização social, só seria possível diante de um urbanismo que pudesse ser habitado pelas pessoas, ou seja, um projeto no qual as cidades possam ser projeções de si no mundo e tomar para si a cidade enquanto significante de existência.

São Luís, no Maranhão, tem um Centro Histórico com extensão de duzentos e vinte hectares e mais de três mil imóveis tombados pelo Patrimônio Histórico estadual e federal, sendo considerado Patrimônio Mundial da Humanidade desde 1997. Seus casarões, ruas, becos e vielas históricos guardam memórias e narrativas materiais e imateriais que remetem à chegada de holandeses, franceses, portugueses e africanos no Brasil; de modo que, paralelo a essa vastidão de artefatos históricos, a cidade vive todos os dilemas urbanos das cidades contemporâneas onde questões como acessibilidade, mobilidade urbana, engenharia de trânsito e funcionalidade precária do transporte público afetam os modos de ser e estar cotidianamente na cidade. Uma cidade que se move entre as marcas do passado e os dilemas do presente, uma das capitais mais antigas do país e que tem apenas cinco teatros mantidos pelo setor público e mais uns seis espaços de apresentação que são geridos pelo setor privado ou por grupos e coletivos de teatro.

Em 2013, na falta de uma estrutura pública para realizar suas atividades, um coletivo de artistas circenses começou a fazer seus treinamentos na Praça Nauro Machado — a principal praça do Centro Histórico da cidade — que tem uma concentração relativamente pulsante de bares, ambulantes noturnos, apresentações artísticas e reúne diversas tribos culturais de quarta à sábado naquele território, além de ser o espaço onde são realizados os principais festivais culturais da cidade. As atividades deste grupo de artistas circenses se concentraram nas segundas-feiras; um dia um tanto quanto inóspito para uma cidade que cotidianamente tem um número reduzido de opções culturais, assim, e tão logo, os artistas chamaram o projeto de *O Circo Tá na Rua*.

Nesse contexto, o que eram segundas-feiras mórbidas, esvaziadas e culturalmente — quase que — inoperantes naquele lugar, aos poucos foi se tornando um espaço ocupado e existencial no qual as práticas estéticas em si,



num processo de partilha, tornou o lugar institucional em um espaço praticado, de trocas de experiências, ensinamentos e aprendizagem. Assim, aos poucos, foi surgindo uma microescola de circo a céu aberto, fazendo com que houvesse tanto uma reestruturação da operação do lugar, transformando-se em espaço habitado, quanto uma partilha do comum, daquilo que é sensível e que promove uma vivência política e cultural na cidade.

As ações do projeto O Circo Tá na Rua tomaram uma dimensão comunitária tão potente em pleno Centro Histórico e numa segunda-feira que os encontros para treinamentos de práticas circenses se tornaram também: aulas livres e gratuitas, com manuseio de instrumentos e realização de diversos exercícios de malabares, acrobacias e outras práticas do circo; espaço de troca sobre confecção e manutenção de objetos circenses; um ambiente com discotecagem eletrônica; sebo de livros, de roupas e de acessórios cotidianos; entre outras ações que foram surgindo na praça. Ações que ficam por um tempo e depois partem para outros rumos.

Os instrumentos de trabalho dos artistas circenses ficam na praça à disposição de todas as pessoas, inclusive daquelas que nunca fizeram nenhuma atividade artística: as pessoas olham de longe, algumas se aproximam timidamente, outras já chegam tentando manusear as claves de malabarismos, chegam crianças, adolescentes, adultos e idosos. Aos poucos, esse aglomerado de curiosos, artistas e aprendizes vão ocupando a praça, tornando aquele lugar um espaço praticado; um espaço comum, de compartilhamento do sensível; uma microrrevolução urbana pelas vias da organização social, como sugere Lefebvre (2001).

A atividade artística, nesse sentido, como operadora do cotidiano, não foge à competição estabelecida pela lógica de produção de cultura no mercado dos bens, no sentido de que, mesmo enquanto desvio e contrafluxo, a ação estética se apresenta como mais um produto na cidade e inevitavelmente compete, por exemplo, com o comércio, com as placas de publicidade, com o ambulante, com os bares, etc. Todavia, o que importa não é necessariamente o produto pelo qual este está fadado ao efêmero, mas sim a possibilidade de a ação artística proporcionar à cidade outros modos de operação do cotidiano por seus usuários.



Desse modo, perceber a cidade de dentro não é tentar acabar com as relações de poder estabelecidas pelo comércio, pelas empresas ou pelas instituições estatais; ao contrário, trata-se de construir partilhas comunitárias do sensível, do político e de práticas estéticas de dentro desta estrutura, como tem feito, a exemplo, O Circo Tá na Rua ao ocupar o lugar público em São Luís desde 2013.

Entretanto, na condição de partícipes da burocracia institucional e, de alguma forma, como gestores que algumas vezes se é no ambiente acadêmico, como pensar essa ação desmedida e utópica, reivindicada por Lefebvre (2001), diante das tantas crises que a sociedade contemporânea oferece? Como identificar as urgências que precisam ser trabalhadas na cidade, numa esfera menor, mesmo estando dentro da máquina pública? Como ser, na universidade, como as ações de O Circo Tá na Rua?

Talvez sejam estes os importantes e significativos desafios para os cursos de graduação em Artes que precisam estar atentos aos constantes movimentos culturais e políticos que ocorrem no mundo para, de algum modo, tentarem atender as urgências e demandas que aparecem, cavando mesmo que aos poucos e de maneira bastante reduzida essa utópica revolução urbana da qual se reivindica há mais de cinquenta anos. É possível? Acredita-se que tentar já seria uma forma de ser possível.

Após uma breve passagem pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – IFMA (2012) e pela Universidade Federal do Ceará (UFC) (2013/2016), retoma-se a São Luís, em meados de 2016, para a junção ao quadro de professores efetivos da Universidade Federal do Maranhão e, de imediato, a designação para atuar como coordenador do Casarão Angelus Novus, uma espécie de Anexo do Curso de Licenciatura em Teatro, localizado no Centro Histórico; um espaço destinado a ensaios de modo geral, apresentações artísticas, realização de disciplinas práticas, acolhedor de eventos culturais da cidade onde aconteciam reuniões de grupos e coletivos culturais, entre outras atividades formativas no campo da pesquisa, do ensino e da extensão.

Além de gerenciar todas as atividades do espaço, organizar sua logística de



agendamentos e cuidar do seu zelo físico e patrimonial, havia o desafio qualitativo de fazer com que o espaço mantivesse e ampliasse sua relação com a cidade, com seu território em específico — o Centro Histórico — e, ainda, fazer a manutenção das parcerias que usavam o espaço com os seus projetos culturais já estabelecidos na cidade que mantinham alguma relação com o espaço. Na época, fora solicitada uma reorganização geral do espaço, das suas normas de uso, de suas regras de funcionamento e das diversas escalas de atendimento ao público.

Antes de prosseguir, cabe destacar que a conquista desse espaço, no centro da cidade, o Casarão Angelus Novus, foi uma luta que durou décadas dentro das esferas internas da Universidade e que teve o importante protagonismo do Prof. Luiz Pazzini, o qual manteve em toda a sua carreira universitária e até após a sua aposentadoria uma relação qualitativa de pesquisa com o espaço urbano, com aquilo que a cidade pode oferecer enquanto potência de criação estética. Assim, vale dizer ainda, como uma maneira de compartilhar os devidos créditos, que junto ao Prof. Luiz Pazzini estavam também nessa conquista o Prof. Arão Paranaguá de Santana e a Prof.^a Gisele Vasconcelos como organizadores desse projeto para uma possível ocupação do Centro Histórico por ações do Curso de Licenciatura em Teatro da UFMA.

Essas informações preliminares são importantes para ambientar o debate a seguir e servem também para apresentar, mesmo que resumidamente, que se trata de um espaço estético-pedagógico que nasce do desejo dos professores de conseguirem se conectar ainda mais com a cidade e se fazerem presentes enquanto Universidade com seus espetáculos, suas pesquisas, suas ações formativas, etc.

Assim, ao assumir o posto de Coordenador do Casarão Angelus Novus, o maior desafio, efetivamente, era traçar um planejamento que pudesse dar conta da relação “cultura, cidade e formação de professores” de modo que isto não se resumisse a ações ordinárias da Universidade e do Curso de Licenciatura em Teatro e muito menos que ficasse ali estabelecida uma ordem distante, uma projeção institucional sobre um lugar público. Ao contrário, era preciso fazer do espaço um corpo/casa onde os estudantes, que são artistas e professores em



formação, pudessem se sentir partícipes daquele espaço para além das obrigações acadêmicas, bem como construir, aos seus modos, aquilo que Lefebvre (2001) chamou de ordem próxima: uma cidade que tem várias cidades dentro de si e essas outras diversas são construídas na relação dos seus habitantes com seus espaços de convivência.

Então, como fazer daquele equipamento cultural algo que de alguma maneira suscitasse um humanismo urbano? Até aqui, a cultura e as práticas societárias que desta advêm têm sido o principal argumento utilizado para tentar responder e tensionar, simultaneamente, a equação artística e professoral cidade/escola/cidade, considerando a urgência de se olhar para a sala de aula, para os currículos e para os programas de disciplinas e, então, tentar entendê-los como partícipes das culturas que são criadas, produzidas e divulgadas nos territórios próprios de atuação em diálogo com a História e com seus diversos discursos. Além da compreensão de que a presença das linguagens artísticas nas escolas acontece devido à necessidade e ao direito de que todos tenham acesso às práticas culturais.

Neste caso, essa premissa investigativa da qual a pesquisa vem se debruçando ao longo dos anos não poderia ficar de fora daquele processo de gestão cultural, daquela experiência nova que estava no horizonte, ainda mais diante da responsabilidade institucional de coordenar um espaço cultural da Universidade. Destarte, segue-se tentando fazer do Casarão Angelus Novus mais um espaço/cidade/corpo possível para os estudantes e para a sociedade de modo geral.

Para tanto, seria necessário perceber a cultura como algo que não se encontra externo ao que é produzido nas universidades e nas escolas, uma vez que a função pedagógica e professoral — no caso das artes — se mostra enquanto modo de apresentar, produzir, gerenciar e realizar atividades culturais nos espaços educativos. Sendo assim, enquanto professor de Artes, não se está alheio à produção de cultura no mundo e muito menos há como função pedagógica produzir educação para a cultura; pelo contrário, se existe uma função primária na formação de professores de artes, esta seria a própria produção de cultura e, por consequência, haverá uma educação que advém das práticas culturais com suas diversas variantes de aprendizagem. Ao produzir cultura, constrói-se, produz-se,



gerencia-se e se propaga uma educação pautada na experiência estética.

Nesse sentido, vale ressaltar que a ideia de uma educação oriunda das práticas culturais, por sua vez, não deve ser vista como algo abstrato, macro, universal e que se dilui no mundo como um terno genérico, pois quando se trata de educação no campo das artes, no campo das culturas, especificamente se quer referir a uma educação e a uma experiência estética. Diz respeito a como seria possível pensar o mundo e construir discursos por meio de práticas estéticas e, ainda, em como reconhecer e compreender as práticas estéticas postas no mundo enquanto impulsionadoras das subjetividades no processo formativo humano.

É claro que, inevitavelmente, bem como de maneira necessária, todo este campo de estudo, pesquisa, aprendizagem e invenção, que tem a cultura como substrato para a formação humana, vai desembocar na construção de discursos societários, filosóficos, linguísticos, antropológicos, etc., uma vez que a cultura, suas práticas e seus signos são uma das vias para se pensar a sociedade de modo geral. Logo, cultura e ciências humanas, tal qual cultura e educação, retroalimentam-se como campos necessários uns aos outros, mas que são independentes do ponto de vista operacional, da sistematização de conhecimento e de seus modos de atuação na cidade.

Nesse sentido, aquilo que interliga enquanto área de conhecimento à educação, num primeiro instante, seria justamente a própria ideia de cidade, haja vista que toda e qualquer produção cultural, artística e estética se relaciona diretamente com a urbe e com os discursos societários advindos dela. Destarte, no final das contas, não há produção de cultura numa sociedade democrática tampouco direito que estejam fora do contexto societário que as cidades oferecem; assim, toda e qualquer produção de cultura é, em alguma medida, uma produção sobre os modos de ser e estar na cidade.

Pode-se afirmar, então, que a cultura de uma cidade seria aquilo que a cidade e seus agentes culturais produzem de práticas estéticas, isto é, seria aquilo que também professores, estudantes, pesquisadores e artistas realizam na cidade a partir e junto desta, envolvendo uma enorme e complexa rede de produção, já que a cultura de uma cidade vai desde os festivais música e de ópera em teatros



tradicionais às intervenções visuais contemporâneas nas ruas. A cultura de uma cidade vai desde os blocos de carnaval às apresentações das culturas populares nas praças das cidades; vai desde as mostras públicas de finalização de disciplina nas universidades às apresentações, aos saraus e festivais de teatro, arte e cultura que são realizados na escola secundária.

Nesse sentido, a cidade importa enquanto substrato de criação, plataforma operacional de produção, lugar de habitação, currículo e tecnologia para a cultura, porque é nesse espaço chamado cidade que são construídos os territórios sensíveis. Importa ter a cidade como lugar de interseção porque se tem direito a esta, da mesma maneira que se tem o direito para acessar as diversas manifestações culturais.

Munido deste pensamento, das relações entre cidade e cultura, após planejamento das ações que seriam desenvolvidas naquela gestão e fazendo uma análise de conjuntura da questão estético-política da cidade, chega-se à conclusão que em São Luís — uma cidade histórica e com uma imensa diversidade de produção cultural — merecia existir um festival de teatro com um formato mais contemporâneo e que pudesse dar vazão à produção de cultura realizada dentro das atividades do Curso de Licenciatura em Teatro. Era preciso reivindicar uma microrrevolução urbana que perpassasse pela cultura na formação de professores.

Desse modo, em meio a uma reunião com a equipe de bolsistas do Casarão Angelus Novus, foi proposta a realização de um festival de cenas curtas cujo formato, ainda inexistente em São Luís, vinha ganhando fôlego em diversas capitais brasileiras. Em diversos festivais de teatro, pelo Brasil, já tinham a categoria de cenas curtas em suas programações, enquanto isso não havia nada parecido em São Luís, seja como organização de um festival específico seja como uma mostra/categoria dentro de algum evento cultural da cidade.

Naquela configuração estético-política da cidade, deu-se a entender que era necessário e urgente para os estudantes em processo de formação, que logo em breve entrariam para a vida artística e docente profissional, que eles precisavam ter um espaço de protagonismo cultural onde pudessem mostrar seus trabalhos,



experimentos, pesquisas estéticas. A necessidade de ser também cidade, construí-la e a ela integrar-se com as produções realizadas no âmbito universitário e em diálogo com o circuito profissional.

Assim sendo, era muito importante que o festival não fosse um evento restrito à comunidade acadêmico, mas sim um espaço de trocas estéticas e culturais por meio de um formato novo, o qual pudesse agregar artistas de modo geral; um espaço onde pudesse caber na grade de programação, na curadoria, na ideia de ser artista, tanto profissionais já estabelecidos no mercado de trabalho como aqueles que estão começando suas trajetórias. Isso por se considerar que este era um modo viável de estar na cidade e de fazer com que as pessoas de maneira geral, espectadores e artistas, construíssem juntamente outros repertórios estéticos, além de apreciar, fruir, analisar, perceber e sentir outros formatos de criação teatral.

Vale destacar que como São Luís não tem uma tradição de atividades organizadas em tal formato, exceto as finalizações de disciplinas na Universidade e no Centro de Artes Cênicas do Maranhão – CACEM (escola técnica), o que ocorre é que, em geral, esses pequenos produtos de relevante importância na formação dos professores e dos artistas vão desaparecendo ao longo do tempo, tornando-se descartáveis a cada semestre, uma vez que não havia espaço nos festivais para que essas ações pudessem acontecer.

Então, se os grandes teatros da cidade, as secretarias de cultura, os festivais de teatro e os poucos eventos de teatro de grupo não produzem meios para que estes estudantes retroalimentem suas investigações e ocupem também os espaços da cidade, não seria de responsabilidade da Universidade pensar essas possibilidades, considerando as potências dos seus professores/artistas em formação junto à classe cultural de modo geral?

O direito a cidade é um direito coletivo, que se realiza no espaço urbano. Para sair do papel, já que é um direito inscrito em nossa Constituição Federal, é preciso romper e superar a lógica de expansão do capital e da propriedade privada individual como norma, que como vimos, passa por cima de outras lógicas de ocupação do espaço urbano (Moreno, 2015, p.70).



Nesse sentido, pensando a habitação dos espaços públicos e das oportunidades profissionais como um direito coletivo, considera-se que as experiências dos estudantes com trabalhos curtos não podiam ser meramente temporárias. Ao contrário, ali, na relação com a cidade, poderia surgir uma potência investigativa e ainda possibilitar a própria experiência de estar na cidade não apenas como espectadores ou artistas em formação nos diversos debates sobre arte e cultura.

A ideia era que estivessem na cidade também na condição de artistas, considerando que a formação também se encontra fora da universidade nas interrelações que a cidade e suas redes de cultura podem oferecer. Então, diante do exposto, retoma-se a pergunta: por que a cidade? Arrisca-se responder: porque é na cidade, junto e a partir desta, que se constroem as práticas culturais.

Assim, nessa conjuntura e diante dessas premissas conceituais e políticas que foram supracitadas, nasce em São Luís, no ano de 2016, o Godôvirá Festival de Cenas Curtas, primeiro festival deste formato no Maranhão, com o objetivo de promover um encontro horizontal entre profissionais e estudantes das artes cênicas, dando vazão às suas produções e aos processos de criação na área. Além de abrir espaço para a revelação de novas potências artísticas nos diversos campos e linhas de pesquisa das artes cênicas com a realização de debates qualitativos sobre o processo de criação e profissionalização cênicas, proporcionando ao público o acesso a outras possibilidades de estrutura da linguagem teatral³.

A ideia de realizar um festival de teatro, organizado, gerenciado e executado pela Universidade por professores e estudantes, partia do pressuposto educativo, formativo e político de que se devia reunir a fim de aprender juntos, vendo uns aos outros e, ao se deparar com tantas possibilidades de reflexão sobre as práticas estéticas ali apresentadas, voltar para si, para os trabalhos e para as práticas em particular, remontar os discursos, os procedimentos, as técnicas, as abordagens conceituais, entre outras infinitas questões. Uma dimensão curricular da prática

³ Em 2019, Jairiane Muniz da Silva apresentou seu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Festival Godôvirá de Cenas Curtas: um espaço de formação, difusão e intercâmbio para a cena teatral ludovicense”. Nessa pesquisa, a estudante destrinchou os vários aspectos e impactos formativos do festival para/na cidade e no processo de aprendizagem dos estudantes.



artística de que frequentemente a sala de aula não consegue abarcar que é a ideia de ocupação da cidade com produções estéticas fora do ambiente acadêmico.

Por uma questão de prudência, e na tentativa de realizar algo com qualidade, mesmo que partindo sempre de nenhum recurso financeiro, foi decidido que o festival aconteceria de forma bienal, acreditando-se que, entre uma edição e outra, os artistas, os estudantes da universidade e os estudantes e professores da Educação Básica teriam tempo para amadurecer suas produções, aprofundar suas pesquisas e executar um trabalho com qualidade técnica junto à cidade. Vale destacar que nas duas primeiras edições do festival tiveram inscrições e aprovações de cenas curtas oriundas de grupos de teatro de escolas da Educação Básica⁴.

Portanto, era necessário e urgente que, ao sair do papel e ganhar a cidade, o festival se tornasse um espaço coletivo para aprendizagens conjuntas onde estudantes que faziam teatro na Educação Básica, por exemplo, pudessem dividir o mesmo espaço, ter o mesmo respeito e a mesma atenção que os artistas profissionais; assim, ao passo que produziam estética e cultura junto aos processos formativos, também se criavam públicos e novos espectadores.

A reflexão teórica se vê obrigada a redefinir as formas, funções, estruturas da cidade (econômicas, políticas, culturais e etc.), bem como as necessidades sociais inerentes à sociedade urbana. Até aqui, apenas as necessidades individuais, com suas motivações marcadas pela sociedade dita de consumo (a sociedade burocrática de consumo dirigido) foram investigadas, e aliás foram antes manipuladas do que efetivamente conhecidas e reconhecidas. As necessidades sociais têm um fundamento antropológico; opostas e complementares, compreendem a necessidade de segurança e a de abertura, a necessidade de certeza e a necessidade de aventura, a da organização do trabalho e a do jogo, as necessidades de previsibilidade e do imprevisto, de unidade e de diferença, de isolamento e de encontro, de trocas e de investimentos, de independências (e mesmo de solidão) e de comunicação, de imediatividade e de perspectiva a longo prazo. O ser humano tem também a necessidade de acumular energias e a necessidade de gastá-las, e mesmo de desperdiçá-las no jogo. Tem necessidade de ver, de ouvir, de tocar, de degustar, e a necessidade de reunir essas percepções num “mundo”. A essas necessidades antropológicas, socialmente elaboradas (isto é, ora separadas, ora reunidas, aqui comprimidas e ali

⁴ Na terceira edição, realizada em dezembro de 2020, em meio à pandemia do Novo Coronavírus, não houve inscrições de propostas das escolas de educação básica. Considerou-se que provavelmente essa falta de propostas ocorreu devido à suspensão das aulas presenciais nas escolas públicas e particulares do estado do Maranhão naquele momento.

hipertrofiadas) acrescentam-se necessidades específicas, que não satisfazem os equipamentos comerciais e culturais que são mais ou menos parcimoniosamente levados em consideração pelos urbanistas. Trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e de bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas. Através dessas necessidades específicas vive e sobrevive um desejo fundamental, do qual o jogo, a sexualidade, os atos corporais tais como esporte, a atividade criadora, a arte e o conhecimento são manifestações particulares e momentos, que superam mais ou menos a divisão parcelar dos trabalhos. Enfim, a necessidade da cidade da vida urbana só se exprime livremente nas perspectivas que tentam aqui se isolar e abrir os horizontes (Lefebvre, 2001, p.105).

Ainda que extenso, considera-se o texto supracitado oportuno por dar luz à perspectiva societária dos modos de ser e estar na cidade e por entender que as reflexões teóricas para uma reestruturação da vida urbana precisam acompanhar as próprias necessidades societárias que, em alguma medida, avançam sobre a cidade, uma vez que só assim, repensando as práticas e as reflexões que advêm da cidade, seria possível vislumbrar a utopia da *revolução urbana*. Doravante, este debate ainda se faz urgente, de modo que é fundamental compreender as necessidades societárias para que se possa pensar nas urgências estéticas e políticas possíveis em consonância com a cidade no campo das artes.

Por conseguinte, tal debate se torna ainda mais complexo e importante no tocante ao recorte da formação de professores e do entendimento da cultura como um dos caminhos para que essa mediação política e urbana que a cidade por si só se propõe a fazer possa acontecer ainda que em uma microesfera.

Desse modo, entre tantas necessidades, uma delas seria a urgência de professores que consigam se perceber enquanto artistas, produtores culturais, espectadores assíduos e debatedores da arte e da educação estética, que tenham a compreensão diante de suas práxis que a cidade não é algo abstrato, distante e inalcançável; ao contrário, apresenta-se e se move como algo concreto que também depende da atuação desses profissionais para acontecer enquanto cidade, enquanto uma projeção dos discursos estéticos.

É preciso, portanto, no processo de formação de professores, que a noção sobre cidade na relação com a cultura ou com a prática teatral propriamente dita não se resuma ou, pelo menos, não se entenda que se resume à atividade da

performance, da intervenção urbana, do teatro performativo, do teatro de rua ou de quaisquer outras atividades que se faça na rua, uma vez que a cidade não é só feita da rua ou daquilo que esteticamente se produz na rua, indo muito além. Trata-se aqui de um exercício estético e existencial, logo, filosófico, sociológico e antropológico para uma atuação cultural na cidade e, ainda, sobre como os espaços públicos, as universidades, as escolas de educação básica podem promover modos de ser cidade que acontecem junto, no entanto, para além das salas de aula e dos ementários curriculares.

Nesse sentido, acredita-se que o Godôvirá Festival de Cenas Curtas, num recorte local, tem contribuído com essa perspectiva utópica de revolução urbana que se encontra na esfera do direito à cidade, do direito, do desejo e da realização de práticas culturais urbanas coletivas e que induz a criação de novos nichos, novos espaços de aprendizagem, prazer e de contemplação, novos modos de utilização do tempo por parte de artistas e espectadores para habitar uma programação cultural que se apresenta como uma possibilidade alternativa para a troca de experiências estéticas e que, ao mesmo tempo, contribui para a formação de professores por meio das práticas culturais.

Seja do ponto de vista acadêmico ou do ponto de vista que envolve políticas de cultura, possuímos um grande déficit, possuímos aqui diversos estudantes de teatro e diversos artistas que não possuem muitas oportunidades. Festivais como o Godôvirá, que são uma forma de incentivo, deveriam ocorrer com mais frequência. Muitos dizem que aqui não tem público, mas é devido ao fato de que não existem políticas que fomentem as produções.⁵

Cabe destacar, diante da eminente preocupação acima e considerando as abordagens formativas até aqui apresentadas, que a busca por um possível direito à cidade, no caso do festival e em relação aos estudantes, não se restringe à participação apenas na condição de artistas que compõem a grade de programação.

⁵ Entrevista dada ao Jornal Pequeno por Gilberto Martins, que além de ser professor de teatro do IFMA, também é ator do Núcleo de Pesquisa Teatrais Rascunho e participou do festival na edição de 2020, com a cena curta *Memórias de Tempo de Espera*, uma adaptação da obra *Tempo de Espera*, do dramaturgo maranhense Aldo Leite. Ver matéria completa sobre o festival em: <https://jpturismo.com.br/festival-de-teatro-oferece-opcoes-para-artistas-maranhenses/>.



Por serem profissionais em processo de formação, entende-se que é necessário que se tornem presentes também no processo de elaboração e execução do festival e que possam, dessa forma, coordenar ações reais encontradas na linha de frente do festival, tais como: equipe de produção, equipe técnica e de palco, equipe de comunicação interna, equipe de produção gráfica, equipe de receptivo, entre outras possibilidades que vão aparecendo a cada edição.

À guisa de concluir, insiste-se nesta perspectiva formativa de que a cidade — no campo das práticas estéticas e, sobretudo, no campo da formação de professores de teatro — não deveria ser vista unicamente como plataforma para a criação e a execução de atividades culturais nos espaços urbanos. Antes, é necessário que os agentes desse processo cultural se sintam partícipes da cidade com suas potencialidades diversas, que possam se entender enquanto cidade ao passo que os processos formativos vão acontecendo. A universidade, quem sabe, deveria servir para isso, a fim de que os estudantes se sintam integrantes e protagonistas deste processo e, conseqüentemente, daquilo que se pode projetar para a construção de um humanismo urbano no contexto da produção artística, no contexto da própria vida (Oliveira; Pereira, 2020).

É imprescindível reforçar a ideia de que é na cidade que as práticas culturais acontecem, desenvolvem-se e se transmutam em outras práticas e experiências estéticas. Em alguma medida, também é função das instituições de ensino, sobretudo das universidades e, neste caso em específico, dos cursos de teatro e de suas grades curriculares, ficarem atentos a mudanças, avanços, retomadas, desvios e novas epistemes que as cidades oferecem, podendo contribuir com a história da cultura e com uma pedagogia assentada nas práticas culturais.

Nesse contexto, contribuir com uma história que vai se escrevendo e se performando no hoje, no agora, no presente, neste instante e diante das tecnologias que estão à vista para o uso imediato em prol de um direito comum, que é o direito de ser e estar na cidade usufruindo das suas possibilidades estéticas, uma vez que ninguém vai mover a cultura se não for os seus trabalhadores.



Referências

CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Leitores, Espectadores e Internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes do fazer*. 22ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

MORENO, Renata. Entre o capital e a vida: pistas para uma reflexão feminista sobre as cidades. In: MORENO, Renata (Org.). *Reflexões e práticas de transformações feministas*. São Paulo: SOF, 2015.

OLIVEIRA, Fernanda Areias; PEREIRA, João Victor. A reescritura de espaços históricos no processo teatral de Negro Cosme em Movimento, do Grupo Cena Aberta. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

Recebido em: 29/08/2022

Aprovado em: 15/10/2022