



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE MESTRADO EM EDUCAÇÃO

MARIA JOSEVÂNIA DANTAS

CENOPOESIA, A ARTE EM TODO SER:
das especificidades artísticas às interseções com a educação popular

JOÃO PESSOA – PB
2015

MARIA JOSEVÂNIA DANTAS

**CENOPOESIA, A ARTE EM TODO SER:
das especificidades artísticas às interseções com a educação popular**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPB, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de Concentração: Educação.

Linha de Pesquisa: Educação Popular.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Aline Maria Batista Machado.

**JOÃO PESSOA-PB
2015**

D192c Dantas, Maria Josevânia.
Cenopoesia, a arte em todo ser: das especificidades
artísticas às interseções com e educação popular / Maria
Josevânia Dantas.- João Pessoa, 2015.
193f. : il.
Orientadora: Aline Maria Batista Machado
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CE
1. Educação. 2. Educação popular. 3. Cultura popular.
4. Cenopoesia. 5. Arte.

UFPB/BC

CDU: 37(043)

MARIA JOSEVÂNIA DANTAS

**CENOPOESIA, A ARTE EM TODO SER:
das especificidades artísticas às interseções com a educação popular**

Dissertação aprovada em 23/11/2015

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Aline Maria Batista Machado (Orientadora)
(PPGE/UFPB)

Prof. Dr. Severino Bezerra da Silva (Examinador Interno)
(PPGE/UFPB)

Prof. Dr. Raimundo Nonato Araújo da Rocha (Examinador Externo)
(PPGH/UFRN)

Prof. Dr. Eduardo Jorge Lopes da Silva (Suplente Interno)
(PPGE/UFPB)

Prof. Dr.^a Cláudia Maria Costa Gomes (Suplente Externo)
(PPGSS/UFPB)

DEDICATÓRIA

A **Maria da Paz**, minha mãe, amor incondicional, que não tendo a oportunidade de frequentar a escola, ensinou o valor do estudo e da vida aos seus filhos.

A **Júnio**, pela intensidade do nosso amor, cuja rebeldia me dá força e coragem para enfrentar a vida e com quem aprendo a ver o mundo de ponta-cabeça.

Ao meu filho, **Pedro Vinícius**, amor infinito, com quem aprendo lições de diversidade e a perceber as novidades do mundo.

À minha filha, **Liz Maria**, amor iluminado, que enquanto eu escrevia estas páginas rabiscava meus cadernos e escritos com suas primeiras garatujas.

A **Ray Lima**, amor poético, pela criação, ousadia, aventura e beleza da cenopoesia.

Ao **Movimento Escambo**, amor engajado, pela alegria da arte e pelos ensinamentos e por aprender a conviver num coletivo político.

Aos **artistas de rua**, que continuam sendo perseguidos e desprezados pela política cultural do nosso País, para que resistam e permaneçam lutando pela democratização dos espaços públicos e por políticas públicas para artes públicas de rua.

Aos **oprimidos do mundo**, que se refugiam nas suas vitais utopias, dedico.

AGRADECIMENTOS

Ao universo e sua força criadora que nos tornou possível a vida e possibilitou o encontro com as pessoas com quem compartilho o viver.

À minha mãe, Maria da Paz, fonte onde aprendo o sentido da palavra simplicidade e pela dedicação ao cuidar da pequena Liz.

Ao meu pai, Amâncio, pelo ensinamento de valores importantes.

A Júnio Santos, companheiro de todas as horas, por ouvir meus desabafos, angústias e dúvidas, por me incentivar, por desconstruir minhas certezas e por demonstrar sempre seu amor, mesmo nos momentos mais conturbados.

Ao meu filho Pedro, pelos questionamentos, confidências, amorosidade, leituras e revisões textuais.

À minha filha Liz Maria, por despertar a criança que habita em mim e a me fazer feliz com pequenos gestos.

À minha família, especialmente aos meus irmãos Fafá, Da Guia, Dedé, Régia e Basto, aos meus cunhados e cunhadas, sobrinhos e sobrinhas, demais parentes e pessoas de convívio próximo, Mércia, Paizinha, Fátima, pelas manifestações de apoio e incentivo.

A Isabel, pelo carinho e força dispensados a Liz, a mim e a minha família.

À minha orientadora Aline Maria Batista Machado, por ter me acolhido, pela prontidão do aceite em orientar este estudo, pelo desafio do tema, pelas reflexões pertinentes, por uma condução humana e amorosa, me fazendo enxergar outras possibilidades de leitura e, sobretudo, demonstrando que é possível horizontalidade e respeito nas relações de ensino e aprendizagem.

Aos membros da banca examinadora, pela participação, leitura atenta e observações.

Aos técnicos-administrativos do Programa de Pós-graduação em Educação da UFPB, pelo aprendizado e atenção aos nossos atendimentos;

Aos colegas da turma 33 do mestrado e doutorado, principalmente aos amigos da linha de pesquisa em educação popular: Thatiane, Jaqueline, Vânia, Josiane, Humberto, Xavier e Fernando Abath, pelas socializações e ajuda mútua.

À Vânia, colega de turma com quem mais me afeiçoei e de quem tiro lições para superar limitações e agradecer pelo valor de uma amizade;

Ao prof. Jerry Richardson pelas provocações e ensinamentos ao nosso grupo de estudos.

Aos amigos, Pedro Cruz, Érica Falcão e Da Guia, pela acolhida e abrigo em João Pessoa.

Aos colegas de trabalho do IFRN, notadamente os colegas do Campus Macau, da PROEN/DIPED/DIARE e da Equipe Técnico-pedagógica, pela atenção e estímulo.

Ao Movimento Popular Escambo Livre de Rua, a mais importante escola da minha vida. Lugar onde as relações de troca têm um significado humano e pedagógico profundos.

Aos cenopoetas que participaram dessa pesquisa, pela disponibilidade, colaboração e contribuições profícuas;

À Ray, Regina, Vera e Júnio, por serem os amigos com quem pude partilhar as angústias e alegrias do percurso, pela escuta, conversas, direcionamentos, telefonemas rendosos, empréstimo de livros, e por suas manifestações de cuidado e carinho, meu apreço.

Ao meu mestre inspirador Paulo Freire.

Enfim, a quem de um modo ou de outro contribuiu para que esse percurso pudesse ser trilhado, minha mais profunda gratidão.

*“Haveremos de ser com arte
antes mesmo de ser
pela arte – outro, outros,
tanto num só que, de tanto ser,
não haverá como mais somente ser
desta ou daquela.
Dest’arte.”*

Ray Lima

RESUMO

CENOPOESIA, A ARTE EM TODO SER: das especificidades artísticas às interseções com a educação popular

Esta dissertação traz à baila um tema relevante na cultura popular, mas pouco abordado no cenário acadêmico: a cenopoesia. O fenômeno ergue-se no estudo ancorado pelos temas da arte e da educação popular. Objetiva compreender e interpretar a cenopoesia enquanto especificidade artística, a fim de desvendar se podemos identificá-la como expressão da educação popular. Metodologicamente, o estudo tem abordagem qualitativa, referenda-se pelo método dialético e tem finalidade exploratória. Como instrumentos investigativos utilizamos o levantamento bibliográfico e documental, observação participante e questionário aberto aplicado a 10 (dez) cenopoetas, analisados à luz da técnica análise de conteúdo. A pesquisa sublinha a natureza artística da cenopoesia a partir da análise histórica do conceito de arte, destacando seu aspecto híbrido e sua perspectiva de obra aberta, defendendo que todos somos capazes de viver e de fazer arte. Empenha em conhecer o significado, a trajetória, como se constitui e como se manifesta a cenopoesia. Recorre à revisão histórica e aos fundamentos da educação popular, ponderando as percepções dos cenopoetas quanto às suas concepções sobre a cenopoesia e as suas aproximações com a educação popular. Por último, tece algumas interpretações sobre a atuação dos cenopoetas, mediadas por uma análise entre o discurso e a prática. O estudo revela que a cenopoesia pauta-se numa perspectiva artística de base híbrida, em que suas obras resultam de um processo de criação democrático e aberto, acolhendo nos seus atos todas as formas de expressão, de saberes, de experiências e de linguagens, por meio de diálogo autônomo e afetivo. Busca a superação da excepcionalidade artística de modo a restaurar a condição ontocriativa das pessoas. Sua prática caracteriza-se pela articulação de repertórios humano e suas composições se efetivam por meio de diversas modalidades. A atuação dos cenopoetas legitima a cenopoesia como um saber construído na práxis, a partir de vivências e experiências de vida. A cenopoesia emerge em solo popular, sendo praticada por pessoas que estão envolvidas, ativas, na transformação do meio onde vivem. Configura-se como uma manifestação em prol da liberdade criativa, da democratização comunicativa, da emancipação humana, fortalecendo-se como uma forma inventiva de resistência criada pelo povo para se fazer presença na história.

Palavras-chave: Educação. Educação Popular. Cultura popular. Cenopoesia. Arte.

ABSTRACT

CENOPOESIA, ART IN BEING:

From artistic specificities to intersections with the people's education

This paper brings up an important issue in popular culture, but rarely addressed in the academic setting: the “*cenopoesia*”. The phenomenon stands in the study anchored by the themes of art and popular education. It aims at understanding and interpreting the “*cenopoesia*” as artistic specificity to unravel whether we can identify it as an expression of popular education. Methodologically, the study has a qualitative approach, referenced by the dialectical method and has an exploratory purpose. As investigative tools, we use the literature and documents, participant observation and open questionnaire applied to ten (10) “*cenopoetas*”, analyzed in the light of the technique content analysis. The research highlights the artistic nature of “*cenopoesia*” from the historical analysis of the concept of art emphasizing its hybrid aspect and its open work perspective arguing that we can all live and make art. Strives to learn the meaning, of its “*cenopoesia*” history, how it is, constituted and how it expresses itself. Uses historical review and the foundations of popular education by examining the perceptions of “*cenopoetas*” as for their views on “*cenopoesia*” and their approaches to popular education. Finally, it presents some interpretations of the “*cenopoetas*” acting weighted by an analysis between theory and practice. The study reveals that “*cenopoesia*” is guided in an artistic perspective with hybrid basis, in which its actions result from an open and democratic creation process accepting all forms of expression along its manifestations, knowledge, experience and languages through an autonomous and affective dialogue. It searches for overcoming the artistic exceptionality in order to restore the ontological creative condition of the people. Its practice is characterized by the articulation of human repertoires and its compositions are made through various modalities. The performance of “*cenopoetas*” legitimizes “*cenopoesia*” as knowledge built in praxis, from experiences and life experiences. The “*cenopoesia*” emerges in a popular background, adopted by people who are involved and active along the transformation of the environment where they live. It appears as a movement in defense of the creative freedom, communicative democratization, human emancipation, empowered by the inventive form of resistance created to highlight its presence in history.

Keywords: Education. Popular education. Popular culture. Cenopoesia. Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Ato cenopoético- Teatro da algaroba – Janduís-RN 1990.	15
Figura 2 Recipientes de argila – Período Neolítico.....	34
Figura 3 Inscrições rupestre – Período Neolítico	34
Figura 4 Dança dos Tapuias	46
Figura 5 Grupo de teatro Revelação – Rio de Janeiro – 1983.....	76
Figura 6 Grupo Cultural Arribação. Ray e Zé Cordeiro em Linhas Cruzadas –1990... 77	
Figura 7 Teatro de Pedras – Sítio Boa Vista – Janduís-RN – 1990. Ato cenopoético Utopia – poema de Ray Lima	78
Figura 8 Encontro dos meninos-palhaços-poetas – Janduís-RN – 1989.....	79
Figura 9 Grupo Alegria-Alegria de Natal - I Escambo – Janduís-RN – 1991	80
Figura 10 Cartaz do I Escambo – Janduís-RN – 1991	81
Figura 11 Cartaz do XXVI Escambo – Fortaleza-CE - 2010.....	82
Figura 12 XXXVIII Escambo – Caicó-RN – 2014	83
Figura 13 Espetáculo cenopoético – Emancipação política de Icapuí-CE 1995.....	84
Figura 14 Grupo Flor do Sol – Teatro de Falésias – Praia da Redonda/Icapuí/CE.....	84
Figura 15 Cartaz da 2ª Oficina de extensão popular e cenopoesia – UFPB.....	86
Figura 16 Ato Cenopoético – Inauguração do espaço Ekobé – UECE – Fortaleza-CE – abril de 2015	87
Figura 17 Roteiro Cenopoético: Cabeça de papelão – XXIV Escambo –.....	97
Figura 18 Intervenção cenopoética em evento da Rede Unida – Centro de Convenções – Fortaleza - CE – 2014.....	98
Figura 19 Desafio de repente - Encontro do Escambo no leito do rio	99
Figura 20 Vivência cenopoética: Qual a nossa arte? VIII SEMPE - Seminário de Metodologia para Projetos de Extensão - UNEB - Salvador, BA– 2013.....	101
Figura 21 Corredor Cenopoético de Cuidado – Tenda Paulo Freire –	103
Figura 22 Corredor Cenopoético de Cuidado –.....	103
Figura 23 Cortejo Cenopoético	105
Figura 24 Categorias e subcategorias de análises das concepções sobre cenopoesia .	132

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Distribuição dos cenopoetas entrevistados segundo a faixa etária	115
Tabela 2 Distribuição dos cenopoetas entrevistados segundo gênero	116
Tabela 3 Distribuição dos cenopoetas entrevistados segundo etnia	116
Tabela 4 Distribuição dos cenopoetas entrevistados segundo o nível de escolaridade	117
Tabela 5 Distribuição dos cenopoetas entrevistados segundo área de atuação profissional	117
Tabela 6 Distribuição dos cenopoetas entrevistados segundo área de atuação artística	118

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRASCO	Associação brasileira de Saúde Coletiva
a.C	Antes de Cristo
ANEPS	Articulação Nacional de Movimentos e Práticas de Educação Popular e Saúde
ANEPOP	Articulação Nacional de Extensão Popular
EDPOPSUS	Programa de Qualificação em Educação Popular em Saúde
FESTACAR	Festival de Teatro Amador Carioca
FIOCRUZ	Fundação Oswaldo Cruz
FUNABEM	Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor
IFRN	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
MPB	Música Popular Brasileira
MS	Ministério da Saúde
PROEJA	Programa Nacional de Integração da Educação Profissional
PPGE	Programa de Pós-Graduação em Educação
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UERN	Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFMT	Universidade Federal de Mato Grosso
UFS	Universidade Federal de Sergipe
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UFPI	Universidade Federal do Piauí
UFPS	Universidade Federal de Passo Fundo
UPAC	Universidade Popular de Arte e Ciência
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
UNIFOR	Universidade de Fortaleza
SUS	Sistema Único de Saúde

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: das aproximações com a cenopoesia ao percurso teórico-metodológico	14
1.1 Narrativa de um encontro com a cenopoesia	14
1.2 Problematização e objetivos do estudo	19
1.3 O percurso teórico-metodológico da pesquisa	21
O UNIVERSO DA ARTE: raízes históricas e conceituais.....	28
2.1 Arte e a indefinição de um conceito	28
2.2 Arte: sentido etimológico e variedade de significados	30
2.3 Raízes históricas da arte: dos vestígios pré-históricos a virtualidade contemporânea	32
2.4 Arte no Brasil: confluência de culturas e identidade nacional.....	44
CENOPOESIA: arte e razão de ser	55
3.1- Hibridismo artístico: poesia e teatro como alicerces da cenopoesia	55
3.1.1 A poesia na cenopoesia	58
3.1.2 O teatro na cenopoesia	63
3.2 Cenopoesia: um desvelo em aberto.....	69
3.2.1 O que vem a ser cenopoesia: aproximação etimológica	71
3.2.2 Um estar sendo: contextualização histórica da cenopoesia.....	73
3.2.3 Sentidos de ser da cenopoesia: princípios norteadores	88
3.2.4 Formas de ser da cenopoesia: caracterização da prática	94
CENOPOESIA E EDUCAÇÃO POPULAR: perfil, concepções e experiências dos cenopoetas entrevistados.....	106
4.1 Educação popular: raízes históricas e significados.....	106
4.2 A cenopoesia nas vozes dos cenopoetas: o saber construído na experiência	113
4.2.1 O perfil dos cenopoetas e a aproximação com a cenopoesia	115
4.2.2 A origem da cenopoesia na visão dos cenopoetas.....	126
4.2.3 As concepções dos cenopoetas acerca da cenopoesia.....	131
4.2.4 A relação da cenopoesia e a educação popular na perspectiva dos cenopoetas	143
4.2.5 A atuação dos cenopoetas: análise entre o discurso e a prática	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS: reflexões sob olhar cenopoético	158
REFERÊNCIAS	167
APÊNDICES	172
APÊNDICE I: Termo de consentimento livre e esclarecido	173
APÊNDICE II: Questionário aberto aplicado a cenopoetas	174
ANEXOS	175
ANEXO I: Carta a Josy Dantas nº I.....	176
ANEXO II: Carta a Josy Dantas nº II	179
ANEXO III: Carta a Josy Dantas nº III	182
ANEXO IV: Carta a Josy Dantas nº IV	186

CAPÍTULO 1:

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: DAS APROXIMAÇÕES COM A CENOPOESIA AO PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Esta dissertação traz à baila um tema relevante na cultura popular, mas pouco abordado no cenário acadêmico: a cenopoesia. O tema ergue-se neste estudo ancorado por dois outros temas amplos, profundos e complexos: arte e educação popular. Dentro de suas limitações, este ensaio pretende refletir sobre a experiência cenopoética e encontra-se inicialmente implicado em buscar aproximações práticas, teóricas e históricas, na intenção de desvelar seus sentidos, seus significados, suas formas de ser, seus modos de atuação e sua relação com a educação popular.

Como intento preliminar, este capítulo introdutório inicia seu percurso a começar da narrativa do nosso primeiro contato com a cenopoesia e como esta linguagem vem norteando nossa atuação artística e pedagógica. Num segundo momento revela algumas inquietações frente a esse objeto de estudo, delimitando a problematização e os objetivos da pesquisa. Conclui apresentando o percurso teórico-metodológico da pesquisa e a estrutura do texto dissertativo expondo a sequência dos capítulos.

1.1 Narrativa de um encontro com a cenopoesia

Foi nessa idade
que a poesia me veio buscar
não sei de onde veio
do inverno, de um rio
não sei como nem quando
não, não eram vozes
não eram palavras
nem silêncio,
mas, da rua fui convocado
dos galhos da noite
abruptamente entre outros
entre fogos violentos
voltando sozinho
lá estava eu, sem rosto
e fui tocado.

(Pablo Neruda)

Ainda na adolescência a cenopoesia veio me convocar para a vida artística. Era um fim de tarde monótono em cadeiras de balanço nas calçadas do sertão, com um pôr-do-sol vermelho afogueado quando o ritmo cotidiano da Praça Caetano Dantas, no município de Carnaúba dos Dantas/RN, foi sacudido por um movimento poético impactante. Meninos vestidos de palhaços juntamente com um homem negro e magro convidavam de um modo diferente a população para a praça. Subiam nos postes e nas árvores; recitavam poemas; saltavam olímpicamente com pés descalços e com sorrisos soltos e poéticos em suas faces; cantavam melodias mágicas que logo fez a praça lotar. Abriu-se roda de gente misturada para ver tamanha graça. Da boca deles brotava poesia e, como água que jorra na fonte, seus versos diziam como escapar da fome. Aqueles meninos franzinos traziam luta nos olhos; assim que um terminava logo o outro começava e o povo aplaudia. Era uma garra danada para dizer tantos versos, poemas de Carlos Drummond, de Fernando Pessoa, de Mário Quintana, de Ferreira Gullar, de Bertold Brecht, deles próprios e de tanto outros. As pessoas haviam sido enlaçadas naqueles poemas e, apesar do sol que já se fora, ninguém arredava o pé. Estávamos de certo modo perplexos com aquele jeito diferente de conversar com a vida. Até que um deles agradeceu pela presença de todos. Os poetas - não sei se palhaços, atores ou acrobatas, cujas origens eu desconhecia - foram embora da cidade, o povo deixou a praça e eu voltei para a calçada embalando os pensamentos que ainda fervilhavam.

Figura 1 Ato cenopoético- Teatro da algaroba – Janduís-RN 1990.



Fonte: <http://www.cenopoesiabrasil.blogspot.com.br/>

Era um dia, não sei exatamente qual, do ano de mil novecentos e noventa. Nele, naquela praça, “lá estava eu, sem rosto”, mais um naquela roda. Fui tocada. Nunca mais esqueci aquela tarde, aquelas pessoas, movimentos, sons e cores, nem saiu da minha memória os versos de Bertold Brecht que na voz do menino ecoou:

Aprenda o mais simples!
 Para aqueles cuja hora chegou
 Nunca é tarde demais!
 Aprenda o ABC; não basta, mas aprenda!
 Não desanime! Comece! É preciso saber tudo!
 Você tem que assumir o comando!
 Aprenda, homem no asilo!
 Aprenda, homem na prisão!
 Aprenda, mulher na cozinha!
 Aprenda, ancião!
 Você tem que assumir o comando!
 Frequente a escola, você que não tem casa!
 Adquirir conhecimento, você que sente frio!
 Você que tem fome, agarre o livro: é uma arma.
 Você tem que assumir o comando!
 Não se envergonhe de perguntar, camarada!
 Não se deixe convencer!
 Veja com seus próprios olhos!
 O que não sabe por conta própria, não sabe.
 Verifique a conta. É você que vai pagar.
 Ponha o dedo sobre cada item
 Pergunte: o que é isso?
 Você tem que assumir o comando.

(Bertold Brecht, 1986, p. 121)

Foi assim que fui apresentada à cenopoesia. Embora a poesia sempre tenha preenchido alguns vazios em mim, foi a cenopoesia que me fez transcender as leituras de versos dos livros que sempre apreciei ler para uma leitura corporal que extravasava a oralidade e manifestava-se por todo o corpo, avançando para além de mim e me levava a um envolvimento com as pessoas e com as coisas do mundo. Os poemas de amor, que tanto gostava de ler, emprenhariam, daquele pôr-do-sol em diante, outros significados, mantendo estreita relação com os dilemas e conflitos sociais dos seres humanos com o universo.

Não imaginava que aquele entardecer seria um prenúncio de tantas experiências que ainda iria viver; que aquele momento teria uma conexão com meu futuro, com minha vida pessoal e com minha trajetória profissional. O que aquele crepúsculo testemunhou, de fato, demarcou minha existência, pois foi depois dele que passei a integrar um grupo

de teatro com colegas da escola, que conheci o Movimento Escambo, que encontrei o grande amor da minha vida, que me engajei em causas e movimentos sociais e populares, que me tornei atriz, bailarina, brincante, cenopoeta. E foram essas experiências que me aproximaram do campo da educação e mais precisamente da educação popular.

Minha trajetória como pedagoga sempre esteve norteadada pela dimensão da arte. Desde a graduação procurei interfaces com os conteúdos aprendidos com minha vivência artística. Quanto mais me debruçava nos estudos da educação, mais eu compreendia o quanto a arte poderia contribuir com os processos de ensino e de aprendizagem. A cenopoesia, em particular, me trazia a percepção da não separação dos saberes, que os conhecimentos científico, popular, espiritual e artístico poderiam caminhar juntos, lado a lado; que as diferentes linguagens poderiam manter diálogos humanamente densos, porém amorosos, capazes de acolher, de problematizar, de refletir e de construir sínteses de alcance sinérgico. Deste modo, meu olhar para a educação escolar se ergue pautado na ideia de escola como um ambiente dialógico, ou, como disse Freire (1996, p. 135), “aberta à fala do outro, ao gesto do outro, as manifestações do outro, às diferenças do outro”. Assim, penso o quanto a escola poderia ser mais alegre, mais sensível, mais crítica e mais pulsante se a arte estivesse mais presente, não como tão-somente uma disciplina isolada, mas como vida, fonte de criação. Como aprenderíamos e lecionaríamos mais e melhor se dançássemos mais, se representássemos mais, se cantássemos mais, se tocássemos mais, se disséssemos e produzíssemos mais poesias. Como poderíamos formar pessoas mais amorosas, mais sensíveis, mais felizes.

Nessa perspectiva, de um caminhar junto com a arte e a educação, é que fui construindo meu percurso profissional. Como professora de dança em Icapuí-CE e em Aracati-CE, como secretária municipal de educação de Carnaúba dos Dantas-RN, como coordenadora artístico-pedagógica do Projeto Zumbi de Desenvolvimento das Aprendizagens em Aracati-CE, como professora do 4º ano do ensino fundamental em Beberibe-CE, como coordenadora do *Programa de Criança da Petrobrás/UERN* em Mossoró-RN, como coordenadora pedagógica do Projeto *Cirandas da Vida* junto a Prefeitura de Fortaleza-CE, atualmente como pedagoga do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte - IFRN, tendo atuado como coordenadora do Curso de Pós-graduação Lato Sensu em PROEJA no Campus Apodi, como coordenadora do Projeto de extensão *Do Amor à pescaria ao gosto pela poesia*, como coordenadora de Apoio Acadêmico no Campus Macau; enfim, aonde quer que eu atue,

aonde quer que eu vá, a arte sempre está comigo e a cenopoesia tem sido uma companheira inseparável.

Este percurso profissional, dimensionado pela arte, também tem suas implicações em minha trajetória acadêmica, tendo baseado meu projeto de estágio de docência como conclusão do curso de graduação em pedagogia em 2001 pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte - UERN, a minha monografia de especialização intitulada “Escambo, uma escola itinerante: a formação do artista e cidadão através de um movimento de arte popular”, UERN/2004 e agora se estende a este trabalho de dissertação de mestrado junto ao Programa de Pós-graduação em Educação pela Universidade Federal da Paraíba- PPGE/UFPB, na linha de pesquisa em educação popular, no qual traz a prática da cenopoesia para um diálogo mais acadêmico, permitindo um olhar crítico que possa contribuir com uma compreensão mais clara dessa ação que vem, expressivamente, se desenvolvendo no seio de diversos grupos, movimentos e práticas, em especial nos coletivos de arte e de educação popular e saúde.

Recobrar lembranças foi o fio que encontrei para tecer os ensejos que me levam a estudar esse tema. Nossa motivação para adentrar no campo de pesquisa na linha da educação popular, tendo a cenopoesia como foco de estudo, considera dois aspectos fundamentais apontados por Triviños (1997, p. 93). O primeiro é o encontro da temática com estudos anteriores. Neste caso, o nosso trabalho de especialização, no qual analisamos o movimento de arte popular denominado Escambo Popular Livre de Rua, focalizando a formação do artista e do cidadão através de um movimento de arte popular; movimento tal que, em nosso entender, apresentou-se como uma escola não formal, popular e itinerante. Considerando que o Movimento Escambo é, portanto, um aglutinador de diversas manifestações artísticas, dentre elas a cenopoesia, compreendemos que o estudo dessa temática se apresenta, agora, como afunilamento da mesma, numa perspectiva de continuidade.

O segundo aspecto, também orientado pelo autor, ressalta que as questões de pesquisa devem surgir da prática cotidiana do pesquisador, visto que é da prática que transcorrem as percepções, as representações e os problemas da vida diária. Meu envolvimento ativo com o objeto desta pesquisa, no caso a cenopoesia, permite não só acompanhar o seu transcorrer histórico, mas também possibilita a tessitura crítica desta experiência que é gerada pela constante reflexão da prática, pelo caminho vivencialmente percorrido. Esse olhar para a prática, para o interior das relações estabelecidas, na escuta atenta dos atores envolvidos, nos traz, também, a possibilidade de que esse estudo possa

trazer contribuições para os integrantes do Movimento Escambo, para cenopoetas, artistas, educadores populares e demais interessados no assunto.

Deste modo, entendo que este trabalho, antes de qualquer teoria, resulta da simbiose e do diálogo de dois mundos que fazem parte de mim e da minha história: o encantador mundo da arte e o instigante mundo da educação – já que os sinto como integrantes da pessoa que sou hoje e me entrelaçam a uma convivência coletiva em busca por um mundo melhor. Esses dois mundos, que acompanham minha vida, se fundem numa prática cenopoética a qual atribuo ser a grande incentivadora deste estudo.

A relevância social, cultural e política a que atribuímos a cenopoesia se revela como um horizonte de expectativas a serem desveladas. E muito mais que uma questão subjetiva de proposição da temática – como objeto de pesquisa –, existe uma “intenção mais altruísta de fazer avançar o conhecimento científico” (BARROS, 2007, p. 34).

Assim, encontro-me com o desafio de superar os aspectos da minha cotidianidade com o tema e nele mergulhar de forma a trazer as contribuições teóricas e o valor histórico, social e cultural que lhe é merecido, assumindo uma postura crítica, perante o objeto de estudo, ou, como diz Freire (1982), buscando a verdade dessa realidade e não a submissão desta à minha verdade.

1.2 Problematização e objetivos do estudo

No percurso trilhado pelo caminho da arte e da educação sempre procurei indagar sobre as práticas artísticas e educativas que tenho desempenhado junto aos companheiros e as companheiras de jornada – pessoas da educação, do Movimento Escambo, de outros movimentos populares, professores, artistas, cenopoetas – tentando compreender a importância, o valor, os acréscimos que as linguagens artísticas podem trazer tanto para melhorar a qualidade da educação, quanto para propiciar embates reflexivos sobre a vida, nossa atuação no mundo, o modo como nos relacionamos, como nos aproximamos ou nos distanciamos do cotidiano comunitário. Desse olhar para o trilhado nascem nossas inquietações, nossas angústias, nossos desejos.

É um misto disso quando penso sobre a cenopoesia. Uma experiência contagiante, envolvente, problematizadora, inquietante. Num primeiro pensar vem essa imagem tocante, que está na essência da cenopoesia, mas em seguida vem a angústia por termos vivido muito a experiência, mas sistematizado pouco sobre ela, criando um certo fosso,

uma barreira para torná-la mais universal e acessível aos que nunca tiveram a oportunidade de vivenciá-la.

Ao mesmo tempo, essa angústia gera o sonho, o desejo de aprofundar as reflexões desse fazer, de escrever sobre a cenopoesia, de registrar, de ouvir o que os companheiros e companheiras pensam sobre essa linguagem, de analisar as diferentes percepções, de pesquisar ações similares, de encontrar outras vozes em outros espaços e em outros tempos históricos que interajam com a nossa.

Dessa vontade implicam-se e multiplicam-se os seguintes questionamentos: O que significa a cenopoesia? Como surgiu? Como caracterizá-la? Como defini-la? Quais os seus fundamentos e princípios? Como se pratica? Onde se pratica? Quem a pratica e por quê? Qual a sua relação com a educação e mais especificamente com a educação popular? São muitas indagações que uma dissertação de mestrado talvez não tenha como comportar. Desta sendo, vamos fazendo as escolhas, os recortes para alavancar a discussão.

Neste sentido, ao propor trazer a prática cenopoética para um diálogo acadêmico, permitindo um olhar crítico para essa linguagem que vem, expressivamente, se desenvolvendo no seio de diversos grupos artísticos e educacionais, em movimentos sociais e em coletivos de arte e de educação popular em saúde, pergunto: A cenopoesia é realmente uma expressão de educação popular?

Nosso ponto de partida para a realização dessa pesquisa se concentra, sobretudo, no estudo da cenopoesia numa perspectiva da educação popular encontrando nos movimentos sociais, especialmente no Movimento Escambo, o cenário propício para o desvelamento e delimitação do objeto de nossa curiosidade.

Nossas leituras prévias apontam que a cenopoesia se apresenta como um fenômeno sociocultural interlocutor da criatividade individual e coletiva, expressa através da arte, como modo de sintetizar as contradições sociais e de possibilitar a leitura crítica do mundo, na perspectiva de conhecer e de intervir sobre a realidade. Ao mesmo tempo em que problematiza artisticamente os contrastes sociais, gerando inquietudes e tomadas de atitudes, a cenopoesia trata de modo sensível temas delicados da existência humana.

O rompimento com formas desumanas de dominação e de instauração de relações humanas mais dialógicas, mais sensíveis, são características presentes na estrutura do ato cenopoético, como afirma Lima (2012, p.42):

Na ação cenopoética cada um reflete sobre si mesmo, suas condições, posturas e atitudes diante do outro e do mundo. A cenopoesia faz-se como um instante de esperança que aponta para a complexidade e a magnitude da autocrítica em tempos de relações truncadas, onde o entendimento humano é dado pela comunicação à distância criando maiores fissuras na busca da dialogicidade entre as diferentes formas de “ser” na vida cotidiana particularmente globalizada.

Assim sendo, partimos do pressuposto de que os fundamentos da cenopoesia se cruzam com os da educação popular, visto que, conforme Freire (1987), esta denuncia uma realidade desumana e anuncia uma realidade onde os seres humanos possam ser mais. Encontramos na educação popular a altivez no fomento de formas participativas e coletivas de produção de conhecimento, de ampliação da capacidade de análise crítica da realidade, do aperfeiçoamento das formas de enfrentamento e de luta, estabelecendo em seio as problemáticas vividas relações afetivas entre os sujeitos. A educação popular, nesse sentido, não busca “criar sujeitos subalternos educados, mas abrir caminhos para a conquista de sua liberdade e de seus direitos” (BRANDÃO, 1995, p.34).

Desse modo, considerando esse entendimento prévio da educação popular, o objetivo dessa pesquisa é compreender e interpretar a prática cenopoética a fim de desvendar se podemos identificá-la como expressão da educação popular. Para tanto, pautamos os seguintes objetivos específicos: conhecer o significado, como se constitui e como se manifesta a cenopoesia; entender as especificidades artísticas da cenopoesia através da análise histórica do conceito de arte; e analisar as percepções dos cenopoetas quanto as suas concepções sobre a cenopoesia e suas aproximações com a educação popular.

1.3 O percurso teórico-metodológico da pesquisa

Segundo Richardson (2014, p. 15), não existe uma fórmula mágica e única para se realizar uma pesquisa nem, considerá-la como privilégio de alguns poucos gênios. “A única maneira de aprender a pesquisar é fazendo uma pesquisa”. A mensagem do autor nos encoraja a superar a visão absolutista do saber, o receio de nossa inexperiência metodológica na pesquisa acadêmica e nos anima a realizar uma reflexão responsável e consciente do contexto conceitual, histórico e social em que se horizontaliza o fenômeno da cenopoesia.

Partindo dessa prerrogativa, é importante registrar que esta pesquisa é de natureza exploratória, já que trata de um estudo preliminar sobre a cenopoesia. Para Gil (1999, p.

43), uma pesquisa pode ser considerada de natureza exploratória quando visa proporcionar uma visão geral de um determinado fato ou fenômeno de forma aproximativa, especialmente, quando o assunto tem pouco ou nenhum estudo anterior a seu respeito. Nesse sentido, destacamos a necessidade de aprofundamento sobre o tema em virtude da escassez de produção acadêmica. O tema cenopoesia chega a ser abordado por Vera Lúcia de Azevedo Dantas em subtópico de sua tese de doutorado pela UFC/2009 intitulada: “Dialogismo e arte na gestão em saúde: a perspectiva popular nas Cirandas da Vida em Fortaleza” tratando da inserção da cenopoesia nos processos pedagógicos protagonizados pelo projeto “Cirandas da vida”. Contudo, a tese não se aprofunda no tema deixando aberta a lacuna para que se introduza um estudo de modo mais denso sobre a cenopoesia. Ainda de acordo com Gil, a pesquisa do tipo exploratória pode envolver diversas técnicas que vão desde o levantamento bibliográfico ao contato com pessoas que tiveram, ou têm experiências práticas com o problema pesquisado. O que é o nosso caso.

Abordamos o nosso problema de pesquisa através de uma metodologia de conotação qualitativa por compreender “ser uma forma adequada para entender a natureza de um fenômeno social” (RICHARDSON, 2014, p. 79). E, ainda, por se ater ao universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes, nas quais o ser humano não só pode agir, mas, pensar sobre o que faz, e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes (Minayo, 2012, p.21).

Deste modo, a pesquisa qualitativa nos permite ir além das aparências superficiais que o fenômeno apresenta no dia-a-dia, admitindo um olhar crítico para as categorias e formas em que se configura o nosso objeto investigado. Nossa intenção é compreender e interpretar criticamente a realidade em que se manifesta a cenopoesia, destacando suas especificidades artísticas e suas interseções com a educação popular, mediando o diálogo e a análise entre opiniões expressas pelos sujeitos envolvidos na pesquisa.

Nesta direção, nos referendamos pelo método dialético, uma vez que “junta a proposta de analisar os contextos históricos, as determinações socioeconômicas dos fenômenos, as relações sociais de produção e de dominação com a compreensão das representações sociais” (MINAYO, 2012, p. 24).

O materialismo histórico dialético, como lembra Richardson (2014, p. 46 e 47), tem por núcleo a investigação das contradições da realidade, orientado por leis gerais do movimento do mundo exterior e da consciência humana. Tem por princípios fundamentais a conexão universal dos objetos e fenômenos, entendendo que todos os

fenômenos estão interligados e determinados mutuamente e o princípio do movimento permanente e do desenvolvimento, considerando que tudo está em movimento e se desenvolvendo pelas contradições internas e externas de um objeto ou fenômeno.

Esta concepção, ao nosso pensar, encontra total ressonância tanto no campo da educação popular, quanto no campo das artes e muito mais ainda, num estudo acerca da cenopoesia, pois “a poesia e a arte continuam a desvendar lógicas profundas e insuspeitadas do inconsciente coletivo, da vida cotidiana e do destino humano” (MINAYO, 2012, p. 9). Se a educação popular encontra nesta visão de mundo uma de suas trincheiras para a emancipação das classes dominadas, a cenopoesia designadamente aparenta essa dimensão de conectividade e de movimento, pelos atributos de sua hibridez de linguagens e pensamentos na qual edifica sua poesia e pela consciência histórica de perceber-se como parte do contexto enquanto fluxo social, temporal e político, em meio às contradições.

No tocante aos instrumentos e técnicas utilizadas para a coleta de informações optamos pelo levantamento bibliográfico e documental, observação participante e aplicação de questionário aberto a 10 (dez) cenopoetas oriundos de cinco estados brasileiros (Ceará, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte e São Paulo) integrantes de coletivos vinculados a grupos artísticos e/ou movimentos populares, com atuação nos campos da arte, da educação e da saúde, pessoas que conhecemos ao longo de nossa trajetória e que se mostraram disponíveis para participar da pesquisa.

Por meio de levantamento bibliográfico e documental revisitamos os aspectos históricos e teóricos do conceito de arte, e nesse contexto situamos o tema da cenopoesia perante sua área de conhecimento, fazendo os diálogos interdisciplinares necessários com outros campos, na perspectiva de ampliar seu horizonte teórico. A revisão da literatura contribuiu também com a estruturação teórica e com a análise de categorias e conceitos essenciais para a compreensão e interpretação do fenômeno cenopoético, sobretudo os que estão ligados à questão da arte, da educação popular e da cenopoesia, atentando que este último dispõe de poucas fontes teóricas, mas conta com acervo documental e fontes empíricas importantes. A análise de documentos, como poemas, matérias em revistas e jornais, folhetos, fotografias, vídeos, cartas, entre outros, complementaram as fontes de informação, as quais estão disponíveis principalmente em acervo particular dos cenopoetas e em *sites* e *blogs* específicos na internet.

A observação participante, que possibilita um vínculo estreito com o fenômeno, foi aqui adotada como técnica de coleta de dados. Técnica essa que se mostrou bastante

significativa proporcionada pelo acesso estreito e privilegiado da pesquisadora com as fontes de informação, já que esta é parte do contexto investigado.

A observação participante, conforme Minayo (2012), insere o pesquisador numa relação face a face com os observados e ao participar da vida deles, no seu cenário cultural, colhe os dados. O observador ao mesmo tempo em que é parte do contexto observado, modifica e é modificado pelo contexto estudado. Optamos nessa pesquisa pela observação livre, na qual são registradas notas e observações de fatos e acontecimentos ocorridos durante o decorrer da pesquisa, utilizando o diário de campo. Nele anotamos apontamentos oriundos de conversas informais, de comportamentos pessoais, detalhes do ambiente pesquisado, gestos, expressões, sutilidades das atividades cenopoéticas, reflexões da pesquisadora, dúvidas, questionamentos, entre outros que contribuíram com o desenvolvimento do estudo.

Não tendo sido possível a realização de entrevistas direta com os cenopoetas, em virtude de morarem em cidades e estados diferentes, pois implicaria em um orçamento de alto custo. Daí a alternativa foi realizar a entrevista por meio de questionário aberto composto por vinte e uma questões, divididas em quatro blocos: perfil do cenopoeta; vínculo do cenopoeta com a cenopoesia; entendimento sobre a cenopoesia; e relação entre a cenopoesia e a educação popular.

A aplicação de questionário aberto serviu como instrumento basilar de coleta de dados, já que consistiu em construir um diálogo com os sujeitos da pesquisa, no qual foi possível por meio dos depoimentos escritos, a reconstituição da trajetória da cenopoesia, com narrativas que enfocaram questões de seu surgimento, dos princípios que a fundamentam, suas formas de atuação, os sujeitos da ação cenopoética, seus principais desafios, sua articulação com diversas linguagens artísticas e não artísticas e sua aproximação com a educação popular.

A formação do grupo pesquisado atendeu ao critério de abranger cenopoetas pioneiros, que acompanham a cenopoesia desde a década de 1980 (30%), cenopoetas que começaram a atuar entre os anos de 1995 a 2005 (40%) e cenopoetas que passaram a atuar entre 2005 a 2010 (30%), de modo que todos estivessem atuando na atividade a mais de cinco anos para que pudessem trazer conhecimentos histórico, social, artístico, político e pedagógico sobre a cenopoesia. Atentamos ainda em incluir a participação de pelo menos 50% de cenopoetas integrantes do Movimento Popular Escambo Livre de Rua, por compreendermos que a cenopoesia agrega muitas características difundidas por esse movimento.

Após a coleta dos dados, iniciamos a fase de exame do material utilizando a análise de conteúdo como técnica híbrida que permite sistematizar, inferir e interpretar os fenômenos sociais descortinando “o que está por trás dos conteúdos manifestos, indo além das aparências do que está sendo comunicado” (MINAYO, 2012, p. 84). A análise de conteúdo se baseia, de acordo com Richardson (2014, p.243), na decodificação de um texto em diversos elementos, os quais são classificados e formam agrupamentos analógicos.

A análise de conteúdo, conforme conceituada na obra de Bardin (2011, p. 48) é um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens. Conteúdos esses, geralmente simbólicos e polissêmicos, que após serem tratados são importantes fontes de ensinamentos. A autora, ao considerar a análise de conteúdo como um conjunto de técnicas, sugere que há diversos modos para se analisar conteúdos de pesquisas, porém, explicita que a análise de conteúdo se estrutura em pelo menos três fases: a pré-análise, a exploração do material e a fase de tratamento dos resultados obtidos, a inferência e a interpretação.

Com base nesses indicativos, realizamos inicialmente a organização do material onde fizemos leituras genéricas, compreensivas do material selecionado, especialmente dos documentos colhidos e das respostas dos questionários aplicados aos cenopoetas, dos quais obtivemos as primeiras impressões. Deste modo, fomos construindo uma visão de conjunto apreendendo suas particularidades para em seguida decompor o material a ser analisado em partes, reconhecendo os conceitos mais utilizados pelos sujeitos, a diversificação ou unidade nas suas respostas, elementos representativos, etc., tomando como referência os quatro blocos de questões do questionário aberto.

Na fase de exploração do material fizemos leituras minuciosas, tratando de compreender melhor o discurso cenopoético, aprofundando o entendimento de suas características, construído por meio de levantamento dos aspectos relevantes das falas dos sujeitos, independente da frequência em que aparecem no discurso, mas dada a importância que possuem frente à temática, a fim de organizar o processo de categorização e que também serviu como marco de explicação interpretativa.

Em relação à última fase da análise de conteúdo, o tratamento dos resultados obtidos, inferência e interpretação, partimos para a categorização dos conteúdos das mensagens agrupando os dados em unidades que permitiram uma descrição mais complexa das características relevantes destes conteúdos. Como critério de categorização,

empregamos o critério semântico proposto por Bardin (2011), que consiste em analisar conteúdos manifestos por categorias temáticas.

A categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação e, em seguida, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com critérios previamente definidos. As categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos (unidade e registro, no caso da análise de conteúdo) sob um título genérico, agrupamento esse efetuado em razão das características comuns destes elementos. (BARDIN, 2011, p. 147)

Com base nas categorias analisadas com base nos depoimentos dos cenopoeatas fomos construindo alguns núcleos de sentidos compondo um eixo norteador que dialogou com nossas fontes teóricas e embasou nossa síntese interpretativa que buscou compreender se a cenopoesia enquanto manifestação artística está fundamenta pelos princípios da educação popular.

Nesta direção, para responder a pergunta geradora, delineamos as seguintes etapas de pesquisa: a) conhecer por meio de revisão bibliográfica o conceito de arte e suas raízes históricas; b) sistematizar por meio de pesquisa literária, documental e empírica junto à cenopoeatas, o processo histórico de surgimento e desenvolvimento da cenopoesia conhecendo sua trajetória, identificando os pilares de sua fundamentação, seus princípios e suas formas de atuação; c) Ponderar por meio de pesquisa bibliográfica, aproximações da arte com a educação popular; d) Analisar através da interpretação de informações teóricas e empíricas se a cenopoesia se constitui expressão de educação popular.

Assim, para dar conta do que nos propomos, esta dissertação está estruturada em cinco capítulos e traz neste capítulo introdutório a reconstituição do nosso encontro com o objeto de estudo, a cenopoesia, e como essa linguagem norteia nossa atuação artística e pedagógica. Revela em seguida nossas inquietações frente a esse objeto de estudo, delimitando o problema de pesquisa, os objetivos, o percurso teórico-metodológico e por último apresenta a sequência dos capítulos.

O segundo capítulo, “O universo da arte: raízes históricas e conceitos”, busca compreender as implicações da arte na cenopoesia. Para isso, discute o conceito de arte priorizando correntes que pensam a arte enquanto obra aberta, inacabada. Discorre sobre seu sentido etimológico e a variedade de significados atribuída ao termo. Após contextualização conceitual e terminológica retoma suas raízes históricas, fazendo leituras sobre o desenvolvimento da arte em diferentes contextos temporais, perpassando entre os vestígios pré-históricos até a virtualidade contemporânea. Por último enfoca a arte no Brasil destacando a confluência de culturas e a busca por uma identidade nacional,

observando que na atualidade, a arte no Brasil vem se orientando tanto por questões pátrias singulares, como por um diálogo cultural universal que mutuamente se influenciam.

O terceiro capítulo, “Cenopoesia: arte e razão de ser”, trata de compreender o que é a cenopoesia, como se manifesta, destacando a articulação entre linguagens, a tendência ao hibridismo artístico no contexto mundial da globalização e como a fusão entre poesia e teatro dão origem a linguagem cenopoética. Apresenta uma discussão etimológica sobre seu significado seguindo de uma contextualização histórica elucidando fatores que contribuíram para o seu surgimento e enfatiza seu desenvolvimento ao longo de sua travessia. Discorre sobre os seus princípios norteadores e os seus sentidos de ser. Finaliza o capítulo com uma caracterização da sua prática elencando os elementos de sua composição: um pretexto, um contexto e um repertório, e as modalidades de sua atuação.

O quarto capítulo, “Cenopoesia e educação popular: perfil, concepções, e experiências dos cenopoetas entrevistados”, enfatiza os vínculos da cenopoesia com a educação popular. Partindo deste mote, faz uma breve revisão histórica, recobrando alguns momentos importantes da trajetória da educação popular, sublinhando alguns conceitos e significados e destaca as contribuições de Paulo Freire ao sistematizar uma pedagogia popular ou dos oprimidos como ele próprio nomina. O capítulo segue expondo e analisando o perfil dos cenopoetas entrevistados, elencando algumas categorias analíticas que se expuserem relevantes nas falas dos cenopoetas sobre suas concepções e histórico acerca da cenopoesia, bem como, suas percepções de aproximação entre cenopoesia e educação popular, além de tecer algumas interpretações sobre a atuação dos cenopoetas ponderadas por uma análise entre o discurso e a prática.

Por último, sem a pretensão de esgotar o assunto, fazemos uma análise geral do trabalho tecendo algumas considerações com base na leitura conjunta do que foi produzido e apreendido, buscando responder à pergunta de partida: a cenopoesia é uma expressão de educação popular?

CAPÍTULO 2:

O UNIVERSO DA ARTE: RAÍZES HISTÓRICAS E CONCEITUAIS

O universo discursivo sobre arte é incontestavelmente imenso. Muitos caminhos já foram e continuam sendo traçados para construir explicações sobre sua origem, história, conceito, formas e função. Neste capítulo, pretendemos abordar um pouco da história da Arte a fim de entendermos sua origem e suas particularidades no Brasil.

Para trilhar esse caminho, iniciamos com uma discussão preliminar quanto à natureza conceitual do que seja arte, procurando compreendê-la numa perspectiva plural, não linear, num movimento de renovação e profusão constante. Em seguida, recobramos seu sentido etimológico, enfatizando a origem do termo, a variedade de seus significados, conotações e empregos. A partir dessa contextualização conceitual e terminológica, nos atemos a fazer uma breve retrospectiva do desenvolvimento da arte nos diferentes tempos históricos, compreendendo momentos que num espaço-tempo vão da pré-história a contemporaneidade. Logo após situamos a arte no Brasil destacando a confluência de culturas e a busca por uma identidade nacional como fatores que influenciam a forma do país produzir sua arte.

2.1 Arte e a indefinição de um conceito

Segundo estudos de Camargo (2009), os empreendimentos filosóficos desde os gregos clássicos, Séc. V a.C., até a segunda metade do século XX visou englobar a arte como uma atividade junto à filosofia, a ciência e as técnicas, onde se busca atrelar a arte a normatizações éticas e a reflexão filosófica. A definição do que seja arte tornou-se uma espécie de obsessão para estetas, críticos e filósofos de arte que embasados pelos manuais de filosofia “insistem em que ninguém pode ter domínio sobre qualquer tema ou saber, sem antes defini-lo necessária e suficientemente, com precisão. Assim, ninguém poderia ser artista ou pensar a arte, desconhecendo o que se define como arte” (CAMARGO, 2009, p.2).

Mas o que é arte? Essa pergunta tende genericamente a nos levar a uma busca por definição, por propriedades capazes de identificar características que remetam ao significado do que venha a ser arte. O questionamento certamente vai de encontro com as

mais recentes teorias de arte como a da indefinibilidade da arte e a da anti-teoria da arte, nas quais se analisam a natureza do termo como um conceito aberto, visto que “suas condições de aplicações são reajustáveis e corrigíveis” (WEITZ, 2004). Além do que novas condições, novos casos, do que consideramos ser arte, surgirão e continuarão a surgir, sobretudo porque não podemos esquecer que a arte é uma invenção humana, por isso é cultural, histórica e social.

Na opinião de Heidegger (2010, p. 219), “o que seja arte é uma daquelas perguntas às quais o ensaio não dá nenhuma resposta. O que parece ser resposta não passa de indicações para o perguntar”. Para o teórico, arte se tornou uma palavra à qual nada mais de real corresponde, devendo ser pensada numa disposição de abertura para o aberto, no lugar onde o pensamento toca em domínios do que ainda não pode ser exposto por meio de um acontecer-poético-apropriante, no qual vigore o criar e o desvelar humano.

Corroborando com esse pensamento, Janson e Janson (1996, p.6), afirmam que tal pergunta é capaz de “provocar um debate tão caloroso e resultar em tão poucas respostas satisfatórias”. Advertem, contudo, que embora não consigamos chegar a uma resposta definitiva, há, no entanto, muitas coisas que podemos dizer sobre o que é arte. Uma das coisas que podemos dizer sobre arte é que a mesma “representa uma das razões pelas quais o ser humano cria e o seu ato criador é um impulso irresistível de reestruturar a si próprio e ao seu meio” (IBIDEM).

As reflexões sobre a indefinição de um conceito universal e único sobre arte, que ressoa no pensamento de diversos autores e de vertentes teóricas dos últimos sessenta anos, levam a considerar a tendência de não definir a realidade de modo unívoco, definitivo, prescrito, alicerçando-se de uma abertura que se constrói de discursos diversos, em contínua descoberta do mundo e em renovação permanente da nossa percepção e do modo como compreendemos as coisas. Eco (1976, p. 284), um dos defensores da arte enquanto obra aberta enfatiza a arte como uma ação humana de mensagem plurivalente, de significação sempre renovável, na qual a história se encarrega de “preencher diversos significados possíveis”.

Todavia, a pergunta sobre o que seja arte é por demais, geradora de inquietude, o que impulsiona esta pesquisa para um mergulho nas tentativas léxicas, históricas e teóricas de compreensão do que seja arte, ou como seria mais apropriado, examinar formulações que no decorrer da história foram sendo produzidas.

2.2 Arte: sentido etimológico e variedade de significados

Conforme Wong-Un (2014, p. 183), as artes são infinitas e nos acompanham desde o começo da humanidade, de modo que, sempre brotaram, floresceram e proliferaram em todos os tempos, povoando o mundo com suas sabedorias e sua diversidade de formas e de expressão. Para o autor, qualquer que seja a arte, esta tem origem e efeitos sociais e culturais, por isso, todas as formas de criação artística são possíveis e válidas.

[...] elas sempre surgiram: intensas, coloridas, sonoras; ou silenciosas e contemplativas. Luxuosas, dionisiacas; ou simples, cotidianas, humildes. Todas as formas de arte [...] fomos criando e criando. Arte como saber do mundo, arte como interpretação do muito que vivemos, como tradução das emoções e paixões. Arte como representação do divino, ou como presente e prece para esse divino. Arte como celebração do proibido. Arte como forma de amar. (WONG-UN, 2014, p. 183)

A multiplicidade de significados atribuídos ao que seja arte tem sempre provocado muitas discussões e inúmeras tentativas de elaborações conceituais. O fato é que quando tratamos do tema arte estamos diante de um fenômeno em construção que propõe mobilidade de perspectivas e de múltipla variedade de interpretações. O fenômeno arte avançou conforme o desenvolvimento humano, adquirindo por influência e interação com o meio, novas combinações, novos diálogos com o tempo, novas possibilidades estéticas, novas críticas, novas capacidades de percepção, de expressão, de diálogo e de sínteses.

Um ponto de união converge para um entendimento de arte como uma qualidade humana própria, na qual se apresenta como necessidade vital de criação, de comunicação e de expressão, assumindo uma dimensão epistemológica caracterizando-se como uma das formas de conhecimento da vida. Através de obras de arte nos é possível compreender, por meio de diversos registros artísticos, passagens da trajetória humana ao longo dos tempos revelando modos de percepção do mundo e de si mesmos.

Essa unidade, no entanto, se coloca sempre desafiada a decifrar as intercessões e os sentidos mais profundos e subjetivos que permeiam as visões sobre arte. Isso se dá, à medida que, pensamos a arte como uma construção cultural passível de modificações, variável em diferentes culturas, nos diversos tempos históricos e nos distintos contextos sociais.

Originalmente, o termo arte vem do latim *ars*, que genericamente convencionou-se entendido como sendo um produto ou processo em que o conhecimento é empregado

para a realização de uma atividade humana nas quais se empregam habilidades e técnicas específicas. A generalização do termo faz com que seu uso seja cotidianamente aplicado a uma gama de atividades distintas.

Numa análise léxica percebe-se que seu emprego é tão variado que tanto pode ser usado para identificar a realização de uma ação com desenvoltura, como também estar associado à ideia de beleza e de bom gosto. Em outras aplicações, sua terminologia pode ser entendida sob um efeito malicioso de astúcia, de artimanha, de esperteza, ou ainda ser empregada a conotações de traquinagem, molecagem, travessura, estripulia. Outra faceta usual se dar no sentido de invenção, de criação fora do comum, inusitada, original e também na perspectiva de aproximação do termo à perfeição ao se dizer que algo é bem feito, bem elaborado, bem-acabado, cunhando esse resultado como obra de arte.

Do ponto de vista da descrição de atividades artísticas, atribui-se ao termo “arte” a alusão de criações humanas específicas nas quais se valem de recursos linguísticos, sonoros e plásticos por meio de modalidades particulares como a música, a dança, a pintura, a escultura, a arquitetura, o teatro, a literatura, o cinema, a fotografia, as artes digitais, entre outras, que a partir de novas combinações e hibridismos foram sendo incorporadas no transcurso histórico como atividade artística específica. É o caso da história em quadrinhos, do grafite, dos jogos de computadores e vídeo, entre diversas outras que na contemporaneidade ganharam expressividade própria.

Esses são apenas alguns exemplos, dentro de uma variedade de inferências nas quais se utiliza o termo arte, para nomear diversas atividades humanas, o que corrobora cada vez mais para um entendimento de que uma definição unívoca dessa terminologia está distante de ser válida. Contudo, aqui lançamos a questão: seria a cenopoesia mais uma dessas modalidades artísticas que nasce da combinação de linguagens, criando algo artisticamente novo, ou no mínimo original?

Diante da sua variedade de significados e sem a pretensão de nos aprofundarmos nas vertentes conceituais sobre arte, consideraremos nesse estudo, uma visão de arte mais próxima de uma dimensão política crítica, compreendendo que esta tem a capacidade de desenvolver o potencial criativo humano no sentido de modificar a realidade. Nessa perspectiva, percebemos a arte como uma prática social do pensar e do fazer na qual os seres humanos empregam sua capacidade criativa para produzir conhecimento, transformar o mundo criando e recriando suas próprias condições de existência. Assim, em consonância com Wong-Un (2014, p.183), corroboramos com o entendimento de que a pessoa humana, na sua imanência, é criadora por natureza.

Mesmo presa em redes de exploração e alienação, incitada a ser um autônomo consumista, cria. E criar é transformar, questionar, rever, pensar de outra forma, quebrar a forma comum de ver as coisas. Criar também é uma forma de ser mais, de ir além de nós mesmos, de mergulhar em realidades delicadas e pouco conhecidas. (...) A criação é a invenção de mundos. (WONG-UN, 2014, p.183)

A arte assim, aqui será vista não como dom, ou habilidade restrita a alguns seres iluminados, mas como condição de diálogo expressivo em que os seres humanos manifestam sua sensibilidade, suas emoções, suas leituras de mundo, levando em conta suas experiências de vida e seu poder criativo para refletir e reinventar o mundo.

Nesse sentido, lançaremos nosso olhar para a história da arte para que possamos ampliar as fronteiras de compreensão das formas artísticas, a multiplicidade de representações existentes e como os contextos histórico-sociais influenciam a criatividade e a expressão humana.

2.3 Raízes históricas da arte: dos vestígios pré-históricos a virtualidade contemporânea

Podemos dizer que desde que os humanos ganharam postura ereta, e fizeram das mãos sua principal ferramenta, que se utiliza de uma ação comunicativa peculiar que, dentre outros artifícios, demarca sua passagem pelas diferentes sociedades, deixando rastros de uma presença que interage com a natureza e com suas qualidades humanamente próprias, como o raciocínio, a sensibilidade e sua capacidade de criação para representar o real e o imaginário, o concreto e o abstrato, o perceptível e o ofusco, o tangível e o intangível, o que é ou o como gostaria que fosse a razão e a emoção. Essa ação humana tem sido nomeada por arte.

Não podemos precisar o começo, a origem do que chamamos de arte, mas podemos inferir que a capacidade de produzir arte pelos seres humanos foi sendo adquirida, conforme Janson e Janson (1996, p.06), “no curso da evolução” e que embora não tenhamos acesso ao registro das formas mais primitivas da arte criada pelos seres humanos podemos dizer que “há aproximadamente dois milhões de anos, o homem vive na terra, mas a arte pré-histórica mais antiga que temos conhecimento foi criada a somente cerca de vinte e cinco mil anos.” Isso porque, para os autores, existe uma grande probabilidade de que os primeiros artistas não tenham sido os que deixaram provas concretas de sua existência artística, mas que tenham sido aqueles que atuaram no plano

imaterial como no caso dos Xamãs.¹ Para os autores, esses entes tinham “capacidade exclusiva de penetrar o desconhecido e com seu talento excepcional para expressá-lo através da arte, adquiriu controle sobre as forças ocultas da natureza e do homem” (Ibidem.), sendo capaz de seduzir e emocionar por meio de atos ritualísticos que simultaneamente envolviam movimento, som, dramaticidade e uso de elementos da natureza como água, terra, plantas e minerais. Sublinham os autores, que este fato tende hoje a ser desconsiderado por ampla parcela dos teóricos da história da arte com receio de não ser aceito pela civilidade em virtude da escassez de provas científicas e do apego e veneração pelo controle da racionalidade.

Tratando-se de registros comprobatórios, a história sopesa que já no período paleolítico, a arte se manifestou através do uso de utensílios para coleta e caça como varas, ossos e pedras nos quais “começou a associar forma e função” (Ibidem, p. 14) e nas interferências humanas presentes nas formações rochosas onde imprimiu em paredes e cavernas cenas da vida cotidiana, sua interação com a natureza, suas lutas pela sobrevivência, seus rituais. As pinturas rupestres apresentam-se como prova física, de teor criativo e de senso estético, da capacidade humana de representar aquilo que numa visão particular lhe toca, lhe é sensível, lhe inquieta.

No período neolítico, última fase da pré-história que marca “a importante passagem da caça para a agricultura de subsistência deve ter dado origem a profundas alterações na maneira do homem ver-se a si próprio e ao mundo” (Idem, ibidem, p. 17). Data desse período a descoberta de um grande número de habilidades e invenções, como o fogo, a cerâmica, a tecelagem, a fiação, a construção de suas primeiras moradias, o trabalho com metais. Essas conquistas técnicas tiveram um forte reflexo na arte. “A consequência imediata foi o abandono do estilo naturalista que predominava na arte do paleolítico, e o surgimento de um estilo simplificador e geometrizarante” (PROENÇA, 2003, p.13). As escavações revelaram diversas peças artísticas que “incluem artefatos de pedra de um requinte técnico cada vez maior, e uma grande variedade de recipientes de argila decorados com desenhos ornamentais abstratos”. (JANSON E JANSON, 1996, p. 18)

¹Pessoas com capacidade divina de inspiração, podendo descer as profundezas do subconsciente através do transe e, ao contrário dos simples mortais, retornar em seguida ao mundo dos vivos demonstrando capacidade particular de profecia ou cura. (JANSON e JANSON, 1996).

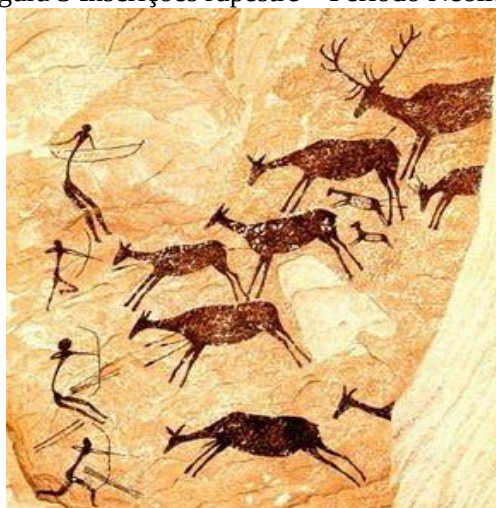
Figura 2 Recipientes de argila – Período Neolítico



Fonte: <http://artetempo.blogspot.com.br/>

As modificações tiveram impacto não só na maneira de desenhar e pintar, que passou a “dar ideia de movimento através da imagem fixa” (PROENÇA, 2003, p.14), como também mudaram os temas da arte que passaram a representar cenas da vida em grupo, o que pode ser notado nas pinturas de cenas de rituais e de danças coletivas presentes em diversas inscrições rupestres.

Figura 3 Inscrições rupestre – Período Neolítico



Fonte: <http://historiadaarte2009.blogspot.com.br/>

A preocupação com o movimento expresso nos desenhos levou os artistas do neolítico a criarem figuras cada vez mais leves, ágeis, pequenas e de pouca cor que com o passar dos tempos foram se resumindo a traços e linhas simples ganhando uniformidade comunicativa fazendo surgir, portanto, “a primeira forma de escrita, a escrita pictográfica, que consiste em representar seres e ideias pelo desenho” (Idem, Ibidem.).

Todas as descobertas técnicas do período pré-histórico revelaram muito da capacidade humana de criar instrumentos e aperfeiçoá-los para além de sua utilidade, nos fazendo perceber que a arte não está isolada das demais atividades humanas e está presente em nossa vida diária, atestando nossos hábitos, nossos valores, nosso potencial inventivo, criativo, nossos modos de vida e que está profundamente integrada a cultura dos povos.

No que concerne à história ocidental, considerando-se o que diz a historiografia, a passagem da pré-história para a história foi demarcada pela invenção da escrita e pelo surgimento das primeiras organizações urbanas fazendo surgir um novo tipo de sociedade, muito mais complexa do que as sociedades primitivas. Entre as principais civilizações da Idade Antiga (de 4.000 a.C. até 476 d.C.) estão as que se desenvolveram na Mesopotâmia, no Egito, na Grécia e em Roma, nas quais a arte desempenhou papel significativo.

As civilizações mesopotâmicas, (4.000 a.C.) composta pelos povos sumérios, assírios, babilônicos e persas, desenvolveram sua arte ligada à religião e a serviço dos reis e sacerdotes. As comunidades, construídas junto aos templos, tinham seu próprio deus local representado por um rei que transmitia as ordens dos deuses e que “deveria defender seus súditos junto a outras divindades que controlavam as forças da natureza, tais como o vento, o clima, a fertilidade e os corpos celestes” (JANSON e JANSON, 1996, p. 32).

Dos registros da arte desses povos destacam-se uma arquitetura bastante evoluída com construção de templos, palácios, frontispícios, canais de irrigação e urnas funerárias; na pintura preponderam motivos que misturam cenas de deuses e animais de forma abstrata e imaginativa; na escultura sobressaem as estatuetas, artigos de ourivesaria, figuras esculpidas em baixo-relevo e as formas cônico-cilíndricas, lapidadas a partir de bloco sólido com representações pictóricas minuciosas de conquistas militares ou do soberano mostrando cenas de caçada aos leões, nas quais, o escultor enaltece o rei que é capaz de matar adversários tão poderosos. (IBIDEM, p. 41)

Na civilização egípcia, (por volta de 3.500 a.C.) estruturada por dinastias e governada por um faraó que afirmava reinar em nome de uma autoridade sobre-humana, a arte se desenvolveu “intimamente ligada à religião, servindo de veículo para difusão dos preceitos e das crenças religiosas” (PROENÇA, 2003, p. 19). A arte criada pelos egípcios refletiu suas crenças fundamentais como a influência de deuses na vida humana e na vida após a morte como mais importante que a terrena. Esse reflexo orientou a produção artística que “concretizou-se, desde o início, nos túmulos, nas estatuetas e nos

vasos deixados junto aos mortos”, bem como, na construção de templos e de pirâmides, monumentos arquitetônicos gigantescos feitos para atestar o poder e a imponência do faraó, revelando os artistas dessa época como exímios detentores de técnicas arquitetônicas sem igual.

As principais críticas à arte das civilizações mesopotâmicas e egípcias dão-se no sentido do luxo e do exibicionismo presentes principalmente nos grandiosos monumentos arquitetônicos, atrelando-os como símbolo do trabalho escravo. Outra atenção se dá na ausência de registros de outras formas artísticas, quais sejam, sonoras, representativas e coreográficas, que provavelmente faziam parte de seus rituais ao que constam pinturas e desenhos nos quais aparecem personagens com instrumentos e em posições de canto e dança, mas que escapam as fontes literárias.

Porém, é a partir do desenvolvimento da civilização grega, (por volta de 1100 a.C.) que a arte se expande, tanto pelas diferentes formas de expressão, quanto pelo pensamento que orienta sua criação. Sob a luz da história, o contato com resquícios das tradições culturais dos povos egípcios e mesopotâmicos influenciou, a princípio, a formação do universo artístico dos gregos, mas estes, dentro de outro contexto cultural, criaram sua própria arte.

Dos povos da antiguidade, os que apresentaram uma produção cultural mais livre foram os gregos. Eles não se submeteram a imposições de sacerdotes ou de reis autoritários e valorizaram especialmente as ações humanas, na certeza de que o homem era a criatura mais importante do universo. Assim, o conhecimento, através da razão, esteve sempre acima da fé em divindades. (PROENÇA, 2003, p. 27).

Os gregos não estavam presos às rígidas funções religiosas, nem submetidas ao Estado, como no Egito, e as suas criações artísticas evoluíram movidas por concepções intelectuais, políticas e espirituais muito mais livres. A liberdade, enquanto característica do espírito grego fez parte de uma concepção humana de vida orgânica já que “consideravam as coisas do mundo numa perspectiva tal que nenhuma delas lhe parecia como parte isolada do resto, mas sempre como um todo ordenado em conexão viva, na qual tudo ganhava posição e sentido” (JAEGER, 1995, p.12).

Foi nessa atmosfera de liberdade e de vínculo que a Grécia Antiga, especialmente o povo ateniense, viveu o culminar de um tempo histórico em que a arte fez parte de um conjunto de ações que instaurou uma nova mentalidade humana que incluiu mudanças no pensamento religioso, político e cultural. Os gregos passaram a crer em diversos deuses que não eram seus governantes, mas entidades divinas que a sua imagem e semelhança

podiam interferir nas suas vidas. A sua organização governamental avançou da monarquia para a democracia, tendo na *pólis* o espaço comunitário de agregação dos cidadãos.

A arte na Grécia exerceu função vital. Seus artistas valeram-se no prazer da vida presente e suas obras contemplaram não só a constante busca pela beleza, por perfeição e por uma harmonia ideal, mas principalmente, revelaram um profundo enraizamento na vida comunitária. Para Jaeger (1995, p.18), a arte grega, especialmente a do Séc. IV a.C “é fundamentalmente a expressão do espírito da comunidade”.

Esse espírito comunitário que vinculava o cidadão grego como ser político, fez com que a arte na Grécia fosse conduzida por um teor educativo muito forte. A ação educadora dos gregos tinha na arte um fator decisivo na formação intelectual e moral dos seus cidadãos. A capacidade da arte em unir sabedoria e prazer produzia um efeito educativo singular, no qual era possível, a circulação do conhecimento e a preservação da cultura e do espírito do povo sem esquecer que “os seres humanos não esgotam sua humanidade no plano das volições intelectuais mais igualmente deve abrigá-las nas vivências próprias do êxtase, da alegria, do arrebatamento” (RODRIGUES, 1999, p. 26).

Nessa perspectiva, a arte na Grécia superou a condição de arte como obra muda, estática e ornamental, presente nas civilizações anteriores por meio das artes plásticas, e se expandiu como expressão própria do corpo humano por meio do canto, da dança, da representação, nas quais, “a palavra e o som, o ritmo e a harmonia, na medida em que atuam pela palavra, pelo som ou por ambos, são as únicas forças de formação da alma” (JAEGER, 1995, p.18).

Desse modo, a Grécia trouxe como grande contribuição para as artes, além da função educativa, a expansão das modalidades artísticas como a poesia, a música, a dança e o teatro que juntos a com a pintura, a escultura e a arquitetura formaram a mais essencial expressão do sentimento antropocêntrico que habitou nos gregos. A poesia por meio dos poemas homéricos, narraram à expressão poética dos seus ideais; a música como arte das Musas criou as escalas diatônicas e as proporções do intervalo musical; seus cantos, dos ditirâmbicos aos pindáricos, manifestaram seus rituais e a exaltação de seus vencedores, a lírica e o coro enalteceram a poesia e o teatro; a dança, que também fazia parte da formação dos militares, acompanhava a população em todos os eventos sociais, das orgias dionisiacas, aos cultos matrimoniais e fúnebres; o teatro em evolução da poesia se revelou na tragédia e na comédia; a escultura conseguiu representar o corpo humano livre, nu e descontraído e suas estátuas e ofídias mostraram a encarnação dos deuses, os representantes do estado e os vencedores olímpicos; a pintura se consagrou em seus

tradicionais vasos de cerâmica representados com ricos detalhes e com diferentes técnicas desde cenas da mitologia, a de pessoas em suas atividades diárias.

Enfim, a arte na Grécia tomou grandes proporções sociais e “mesmo quando ligada ao culto, lança as raízes no seu mais profundo solo social e político” (JAEGER, 1995, p.19), onde suas diferentes modalidades eram praticadas num contexto orgânico e integral. Sua arte não se limitou unicamente a uma vertente contemplativa, ostentativa, monumental, mas ergueu-se sob o viés da liberdade de criação, cumprindo uma função política e educativa a serviço da plenitude comunitária, na qual “a mais alta obra de arte que seu anelo se propôs foi à criação do Homem vivo” (IBIDEM).

Com o declínio da civilização grega e o advento do Império Romano (Séc. I a.C ao IV d.C.), que demarca o fim da era pagã e a crescente propagação do cristianismo, a arte sofreu contundentes modificações perdendo aquilo que de mais importante havia secularmente conquistado: a crítica política e a liberdade de criação. Os Romanos, mesmo encantados com as diversas potencialidades artísticas dos gregos, tiveram o cuidado de apagar deles qualquer traço político e socialmente crítico, impondo novos temas à arte, dando preferência às questões individuais e cristãs em detrimento de seu caráter comunitário.

Porém, de acordo com Civita (1976, p. 29), “nem mesmo a adoção do cristianismo – impondo seus valores a um mundo que se fragmentava – foi suficiente para mudar de imediato os costumes”. Muitos artistas persistiram produzindo obras contrastantes aos valores cristãos, o que acabou por manifestar na Igreja sua autoridade perseguidora, tendo como principal atitude a excomunhão de artistas.

Quanto à caracterização de uma arte romana específica, Janson e Janson (1996, p.70), questionam que mesmo sendo a civilização romana a que mais nos deixou registros, teria ela de fato nos deixado um estilo próprio nas artes? Esse questionamento vem sempre à tona, visto que, os romanos eram grandes admiradores da arte grega de todos os tipos e períodos, onde não só importaram inúmeras de suas obras, como também as reproduziram, e contrataram vários de seus artistas.

Para Proença (2003, p. 37), independentemente de a arte romana ter recebido influências “da arte etrusca, popular e voltada para a expressão da realidade vivida e da greco-helenística, orientada para a expressão de um ideal de beleza”, não deixa de ter características e tradições próprias absorvidas nesse contexto complexo e diversificado, sobressaindo o gosto por obras realísticas (cópias fiéis) e por temas comemorativos, emotivos, familiares, românticos, sem que escapem a doutrina cristã. A ênfase artística

dos romanos se dá nos mosaicos em formas de janelas, nos arcos arquitetônicos, em representações com pantomimas e na literatura filosófica, jurídica e política em que se destacam escritores cristãos como São Jerônimo e Santo Agostinho.

Na transição da Idade Antiga para a Idade Média, (Século V ao XV) quando a igreja católica assume de vez seu poderio e passa a filtrar as produções científicas e culturais, a arte se manifesta sob uma forte marca temática: o cristianismo. As produções artísticas desse longo período histórico foram influenciadas e supervisionadas pelo clero e evidenciadas pelo caráter didático-religioso presente nas obras de arte que deveriam ensinar, por meio destas, os preceitos da religião católica.

Com a desestruturação das cidades e dos governos centrais, no ocidente, o centro da vida social desse período se desloca para o campo onde a propriedade agrária passou a ser a principal fonte de rendimento. Nesse cenário, a Igreja católica assume o monopólio da educação e a cultura torna-se seu patrimônio exclusivo.

Foi assim que a Igreja passou a exercer sua influência sobre toda a sociedade e até mesmo sobre o Estado, pois as escolas monásticas eram as únicas instituições educacionais para onde as famílias poderiam mandar seus filhos”. (PROENÇA, 2003, p.55)

A arte medieval, não criou, nem definiu um edifício artístico próprio, com isso o espaço de trabalho do artista ficou limitado às ações da Igreja e suas atividades “se confundiam com o próprio ofício religioso” (CIVITA, 1976, p.34). Desse modo, os artistas plásticos se ativeram a construir e a decorar igrejas e catedrais, bem como, a ilustrar manuscritos. Já os atores, os cantores e os poetas “passaram a se movimentar nos mesmos círculos, tornando-se indistintos” (Idem, ibidem). Com isso, surge a figura do menestrel que ocupou não só o lugar do poeta culto, mas “era a um só tempo músico, dançarino, dramaturgo, ator, palhaço, acrobata, executando diversos gêneros, desde as canções de baile às histórias de fadas e lendas dos santos”. (CIVITA, 1976, p.30)

Em geral, os espetáculos artísticos da idade média tematizavam o cristianismo e ocorriam no interior ou diante dos pórticos das igrejas que incentivavam a produção de autos e de dramas litúrgicos nos quais se indicavam os caminhos da fé e da salvação da alma. Entre os autos mais conhecidos estão o *Auto dos Reis Magos* e a *Paixão de Cristo*.

Essas representações tomaram grandes proporções. Não comportando mais nas igrejas, passaram a se realizar em praças, largos e imensos carroções que além de reunir um maior número de pessoas, proporcionavam a criação de engenhosos cenários e a utilização de truques técnicos. (CIVITA, 1976)

Da praça, o drama religioso estava destinado a se fundir com os gêneros profanos e os artistas que não se identificavam com essa arte didático-religiosa, encontraram o caminho de ruptura formando bandos itinerantes que se viram obrigados a procurar seu público pelas estradas, feiras, castelos, festas, praças, ruas e em propriedades rurais. Muitos desses artistas “começavam a ganhar certo prestígio em repertórios que renunciavam a liberalização renascentista”. (Idem, ibidem, p.35)

A passagem da Idade Média para a Idade Moderna é demarcada pela transição do feudalismo para o capitalismo, período em que se estabeleceu uma forte efervescência intelectual na Europa, iniciada em cidades italianas, entre os séculos XIV a XVI, denominada de renascimento cultural. Neste período, “as artes começaram a se emancipar dos dogmas eclesiásticos para se ligar intimamente à filosofia humanista” (CIVITA, 1976, p. 36). O homem como medida de todas as coisas foi o lema que deslocou o pensamento artístico, intelectual, político, econômico e social do campo do divino para o humano.

Esse período intermediário que rompia com as estruturas medievais, inspirou-se nos valores da antiguidade clássica e retomou a perspectiva humanista, antropocêntrica e racionalista. O fanatismo religioso não ficou totalmente para trás, mas confluía agora com a cultura clássica. Conforme Janson e Janson (1996, p.169), os renascentistas não queriam só fazer ressurgir todas aquelas artes e ciências que haviam florescido nos tempos antigos, mas superá-las e trazer à “nova era” o nascimento do homem moderno.

No cenário de revitalização dos centros urbanos, de retomada do comércio e do aparecimento da nova classe social, a burguesia mercantil, a arte passa a ser incentivada e financiada por ricos comerciantes, governantes e papas. A prática do mecenato mantinha financeiramente os artistas renascentistas que se dedicavam exclusivamente as suas produções, além de fornecer proteção política e prestígio social. Esse fato notoriamente alavancou uma grande mudança na posição social que os artistas ocupavam na sociedade daquela época.

Sua imagem perante o público, os mecenas e eles próprios mudou drasticamente. A transformação consistiu sobretudo na progressiva diferenciação entre o artista e o artesão, pressupondo maior qualificação intelectual das artes, com ênfase na fase de ideação e elaboração da obra em detrimento do aspecto menos nobre da mera realização. (BYINGTON, 2009, p. 30).

A intensificação artística da renascença bancada por esse modelo é fato. Muitos artistas que viveram nesse momento histórico ficaram mundialmente famosos por suas

excepcionais obras. Muito embora seja afirmada na história da arte a enorme importância da renascença, tanto pela ruptura com a moral e o conservadorismo medieval, quanto pelo volume de evidências artísticas e científicas produzidas, muitas críticas se pautam na prerrogativa de que a arte renascentista serviu de pretexto para legitimação dos propósitos capitalistas, já que se voltou a satisfazer, na sua maior parte, os interesses e deleites burgueses.

O Renascimento Cultural foi sem dúvidas um dos fatores preponderantes para demarcação da Idade Moderna. Evidentemente a expansão marítima em busca de novas rotas comerciais e de formação de impérios coloniais, a crise do catolicismo e o surgimento de novas religiões, a implantação do regime absolutista e a posterior reação popular contra a autoridade da igreja e dos privilégios da corte, o movimento intelectual iluminista, culminando com a revolução industrial foram decisivamente acontecimentos que denotaram a era moderna.

A arte na idade moderna, tomada por esse contexto de modificações gerais desde a conquista de Constantinopla em 1453 até a segunda metade do século XVIII, se mostra muito mais livre de padronizações e regras, não sendo mais imprescindível a criação de obras que representem literalmente um tema ou objeto, ou arraigadas à cânone ideia acadêmica do belo. Tudo, daí em diante, se tornou passível de representação.

Para Benjamin (1983), as imensas inovações da modernidade transformam toda a técnica das artes, ao ponto de modificar a própria noção de arte. O teórico compreende que é através das iniciativas do conhecimento, dos incrementos e das potencialidades modernas, a arte não pode mais ser encarada como antes, já que o poder de ação sobre as coisas passou a ser muito mais significativa face àquele que se possuiu anteriormente.

Ao mesmo tempo, o autor considera que o ritmo cada vez mais rápido, em que a sociedade moderna se desenvolveu, dentro de um aparato cada vez mais mercantil e industrial, a arte tornou-se mais suscetível de reprodução, o que deixou vulnerável a sua autenticidade. Os efeitos da industrialização com ênfase nas técnicas de reprodução, impôs seu modelo comercial no campo das artes emancipando a obra de arte do seu papel ritualístico, ou seja, do seu valor de culto, ou como diz Benjamim, de endereçamento aos espíritos. Com isso, o critério da autenticidade passa a não ser mais aplicável à produção artística já que as diversas técnicas de reprodução deslocam seu valor para a ideia de exibição, de quantidade, com fins comerciais em que a função da arte foi subvertida. “Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre outra forma de *práxis*: a política” (BENJAMIN, 1983, p.11).

A observação do autor notadamente reflete as condições de uma prática moderna na arte que se expressou tomada por novos empreendimentos artísticos desde o desenvolvimento da indústria, do avanço do sistema capitalista e na contracorrente, pelos que reagiram por caminhos alternativos de seu combate. Surgem desse contexto, dito moderno, novas formas de captação da imagem e de sua fixação como a fotografia e posteriormente, o cinema influenciando a incorporação realista do instante na obra, técnicas essas que para o autor aumentaram as possibilidades de reprodução e de perda de autenticidade. Por outro lado, essas novas tipologias artísticas serviram para problematizar sistematicamente as fronteiras entre as distintas modalidades artísticas já que a arte moderna se situa, de acordo com Sardo (2015), no cruzamento entre disciplinas artísticas e que tem o seu derradeiro foco na capacidade de intervenção política, na crítica cultural e na forma como estabelecem novos campos de atuação a partir de novos conceitos numa teia transversal.

Essa concomitância, essa reunião de diversidade de estilos, de movimentos, de técnicas, de elementos, de linguagens num amplo contexto de contradições sociais, patentemente delimita o acesso da arte moderna para a arte contemporânea que, como expressa Cauquelin (2005), acontece quando a arte se desloca do eixo do consumo para o eixo da comunicação. Enquanto a arte moderna foi regida pela onipresença do consumo, quer seja, do transvestimento do produto estético para o produto comercial, a arte contemporânea, se estabelece no mundo da comunicação, no qual, o produto de interesse é a informação. Para a autora, com a virada da era industrial para a era tecnológica, a lei que rege a arte passa ser a mesma que atua na emissão e na distribuição da informação.

As tentativas de compreender a arte na contemporaneidade, sugere um desprender-se de conceitos baseados nas rígidas técnicas artísticas que vigoraram nas academias até a idade moderna. A influência dos aparatos tecnológicos de comunicação no campo da arte provoca por vez o fim da linearidade artística. Certamente a comunicação em rede, o acesso às novas tecnologias e a interação entre linguagens artísticas tem modificado não só os modos e os espaços do fazer artístico, mas também os conteúdos e as finalidades das obras. Essas características heterogêneas, dialéticas que atualmente encontramos no domínio da arte, se configuram como uma grande mistura de elementos diversos que dificultam um entendimento preciso do que seja arte na contemporaneidade, mas sinalizam para a perspectiva da diversidade e sinuosidade, como observa Cauquelin:

O termo designa justamente o heterogêneo, ou a desordem de uma situação na qual se conjuga uma preocupação de se manter ligado à tradição histórica da arte, retomando formas artísticas experimentadas, e a de estar presente na transmissão pelas redes, desprezando um conteúdo formal determinado. É, pois, uma fórmula mista, que concede aos produtores das obras a vantajosa posição de portadores de uma nova mensagem que desloca ou inquieta os críticos e historiadores de arte, que não sabem como captá-la, nem a quem aplicá-la. (CAUQUELIN, 2005, p. 127)

O que nos chama atenção na arte do nosso tempo é o fato dela, ao mesmo tempo, se projetar num ambiente tecnológico artificial e na retomada de uma natureza ancestral, reivindicando uma articulação alargada com a vida, expressa por um pensamento simbólico que reúne práticas culturais e cotidianas com as mais arrojadas técnicas e invenções tecnológicas, bem como, com os novos modos de organização e estabelecimento das relações humanas e do humano com a natureza.

As evidências desse crescente envolvimento humano com o universo artificial, dos ambientes virtuais que por vezes nos preocupa, não impede, antes instiga, a exploração de um conjunto de dimensões primordiais da experiência humana, que vemos hoje igualmente refletidas na arte contemporânea como percebem CRUZ e SILVA (2015):

(...) as relações entre arte, vida e meio, (que vão de uma arte da terra, aos ambientes artificiais e à bioarte) as relações entre arte e corpo (da bodyart, às muitas formas de apropriação cultural e artística do corpo), ou ainda as relações entre arte e prática (que vão dos gestos mais comuns a uma arte da ritualidade e performatividade).

Indubitavelmente, essa relação entre os conhecimentos humanos produzidos a partir de tecnologias da informação e esse retorno às fontes ritualísticas e da natureza, incluindo-se ainda a capacidade técnica, plástica e simbólica que, com efeito, produzem simultaneamente a arte na contemporaneidade, formam uma das principais tônicas sobre a arte na atualidade.

Desta ampla discussão, não temos como negar a relação criadora e ambivalente entre arte e vida como uma busca incansável por transcendência e como fundamento central que acompanha toda a história da arte. Em meio à complexidade social em que arte se insere num campo de incertezas, a única afirmativa que temos condições de anunciar é que ela é parte da vida, e que independentemente da forma como ela se expressa tem rompido com as barreiras do tempo e do espaço e continua viva e no mundo.

A arte está entre nós, “em lugares recônditos e velados ou ao ar livre, encerrada em museus ou, pelo contrário, como arte pública e bem nosso caminho, a arte é, tal como nós, habitante da terra e criadora do mundo” (CRUZ E SILVA, 2015). A arte reflete a vida, nela todas as contradições são expostas, das realidades epidérmicas às mais profundas das quais o ser humano é capaz de transformá-las em sopros criativos como forma de captar e sensibilizar o mundo.

Após essa breve retomada histórica, na qual tentamos aduzir alguns aspectos relevantes da arte desde a pré-história a contemporaneidade, compreendemos que a arte sempre foi uma mediação privilegiada entre a subjetividade e a complexidade do mundo. Nesse sentido, não temos como dissociar arte e vida, como também não podemos dissociar arte e processo histórico, pois estes se articulam em uma unidade viva, como essência organicamente inserida na vida social de cada época revelada em sínteses sensíveis que se constituem num rico acervo de memórias da humanidade. Ou como disse HEIDEGGER (2010, p. 199):

A arte é como fundação, essencialmente histórica. Isto não quer dizer apenas: a arte tem uma história no sentido mais externo, ou seja, que ela no transcurso do tempo aparece ao lado de muitos outros fenômenos e nisso se transforma e passa e oferece aspectos cambiantes à historiografia. A arte é história no sentido essencial de que fundamenta história.

Enfim, são inúmeras as contribuições da arte para auxiliar as leituras dos tempos, dos espaços, dos contextos, da humanidade. Ao mesmo tempo, nos fornece subsídios para compreendê-la numa perspectiva plural, sem cair em conceituações simplistas, excessivas, apontando que não há uma forma ideal para se fazer, se apreciar ou defini-la, posto que são infinitas suas possibilidades criativas.

2.4 Arte no Brasil: confluência de culturas e identidade nacional

A necessidade humana de interpretar e de expressar leituras e sentimentos sobre nossa convivência no mundo está em todas as culturas. No Brasil, a arte desenvolvida corresponde a uma perspectiva híbrida, miscigenada, penetrada pela diversidade cultural. Sua trajetória é profundamente marcada pela troca, pela confluência entre culturas nativas e estrangeiras e pela busca de uma identidade nacional.

De acordo com Garcez e Oliveira (2006, p.157), “nosso país sempre produziu arte, mesmo antes de sermos brasileiros”. Essa constatação pode ser facilmente percebida pelo significativo acervo de pinturas rupestres presentes em vários lugares do país,

testemunhando a passagem dos habitantes pré-históricos que viveram em nossas terras. E também pelos vastos vestígios da cultura indígena que, muito antes da invasão portuguesa, manifestava muitas formas de expressão artística utilizando desde recursos naturais (uso da cerâmica, das plumagens, dos trançados, das sementes, da pintura corporal, das máscaras, etc.) a representações de tradições simbólicas, presentes em seus rituais e nas suas formas de organização tribal.

A ocupação europeia das terras tupiniquins não valorizou a riqueza artística representativa da sensibilidade, da criatividade e da simbologia dos povos nativos. Em seu contrário, reconheciam o aborígene como um ser sem “alma” e dispuseram suas atenções não só na demarcação e defesa do território, como também na imposição de sua cultura e de sua fé aos autóctones.

No período de estabelecimento dos portugueses no Brasil, a arte na Europa vivia a transição da razão renascentista e começava a se ater a uma atitude mais emocional, subjetiva e rebuscada, traduzida nas artes plásticas pelo estilo barroco que tanto se engajou em temas religiosos e nas ações da contrarreforma. Segundo Proença (2003, p.196), essa predominância barroca influenciou muito o desenvolvimento artístico no Brasil, sobretudo por estar associado à religião católica, e por ter perdurado até o início do século XIX quando na Europa “os artistas há muito tinham abandonado esse estilo, e a arte voltava-se novamente para os modelos clássicos”.

Artisticamente, entre as primeiras interferências físicas dos artistas europeus na arte brasileira, segundo Garcez e Oliveira (2006, p.31), estão às que ocorreram na arquitetura com a construção de fortalezas e templos religiosos dando ênfase a defesa e a devoção. Com a chegada dos jesuítas em 1549, edificaram-se seminários e escolas de catequese e de artes e ofícios, onde utilizaram a arte como meio de incutir os preceitos católicos, já que “a arte devia servir a Deus e transformar as cerimônias em espetáculos fascinantes e sedutores” (IDEM, p. 32).

Só com a chegada dos holandeses, na ocupação de 1630, que o Brasil teve contato com uma arte europeia desprendida da religiosidade. Á convite de Maurício de Nassau, “vieram artistas que pela primeira vez focalizavam assuntos desligados de temas religiosos”. (Idem, p.32). Retrataram a natureza, a figura humana e o que tinha de mais exótico: os indígenas e seus rituais, como mostra a obra Dança dos Tapuias, do holandês Albert Eckhout:

Figura 4 Dança dos Tapuias



Fonte: <http://artenaescola.org.br>

Outro fator de grande impacto na arte brasileira colonial foi sem dúvidas a presença dos africanos, que mesmo na condição de escravos, conseguiram transpor muito de suas raízes culturais, em especial costumes, mitos, crenças e uma ligação profunda com sua ancestralidade. Seus rituais serviram de inspiração para o afloramento de várias obras e expressões artísticas que se fundiram com a cultura europeia e indígena caracterizando-se singularmente como uma arte afro-brasileira. Garcez e Oliveira (2006, p.58), asseveram que as manifestações populares de inspiração africana como o bumba-meu-boi, os reisados, os cantos, as danças típicas, entre outros, prosperaram mesmo contra a repressão da Igreja Católica. Sabe-se hoje, que muito da produção artística do Brasil Colônia tinha uma participação direta dos africanos e de seus descendentes, e que muitos não conseguindo a visibilidade plástica de Aleijadinho ou do Mestre Valentim ficaram no anonimato.

A transferência da corte portuguesa para o Brasil, que fugia do cerco napoleônico, trouxe profundas transformações sociais, econômicas e culturais para o Brasil. A chegada da família real em 1808 movimentou o cenário artístico que foi sacudido pela construção de salas de concertos, teatro, biblioteca, tipografias, imprensa, museu, observatório astronômico, escola de belas-artes, entre outros aparelhos culturais, como modo de adaptar à nova sede do Reino dando-lhes ares europeus. Segundo Proença (2003, p. 210), o Rio de Janeiro foi o centro assimilador, imitador e irradiador da forte influência artística europeia que considerava ultrapassada “toda a arte produzida no período anterior à sua chegada”. Os artistas trazidos pela corte, especialmente os franceses, entre eles pintores, escultores, arquitetos, músicos, escritores, além de artífices como mecânicos, serralheiros, ferreiros e carpinteiros, retomavam, conforme Garcez e Oliveira (2006, p.

64), os valores clássicos do Renascimento numa releitura denominada de Neoclassicismo ou Academicismo que passou a vigorar no Brasil.

Muitos intelectuais e artistas brasileiros da época demonstraram certa insatisfação com a desvalorização de suas obras e com a imposição do novo padrão artístico europeu em todas as áreas. “Embora os brasileiros tenham reagido desfavoravelmente à “invasão” de artistas estrangeiros, pois se tratava de uma nova colonização cultural, esses deixaram uma profunda influência na arte brasileira e uma visão detalhada dos costumes e da vida da época” (GARCEZ e OLIVEIRA, 2006, p. 63).

A agitação política vivenciada no Brasil após a independência (1822), seguida pela Abdicação (1831), até a abolição da escravidão (1888) e à proclamação da República (1889) refletiu nas artes uma intensa mobilização para constituição de uma identidade artística nacional. Os artistas buscavam as raízes da nacionalidade enaltecendo a natureza tropical, aprofundando sua própria religiosidade, focalizando o índio, o negro, o sertanejo, as lutas pelo fim da escravidão, os costumes urbanos, passagem dos acontecimentos históricos, a vida na corte.

Nesse processo de busca por uma identidade artística nacional, Garcez e Oliveira, (2006) observam que a pintura passa a ser mais flexível aceitando temas que não fossem nobres ou grandiloquentes e a paisagem passa a ser considerada obra de arte maior; a literatura consolida a voz nacional e se populariza por meio dos romances de folhetim; a poesia se desenvolve em várias vertentes: nacionalistas, abolicionistas, sentimentais; a música revela um teor profundamente brasileiro por meio de suas óperas, peças de câmara e modinhas; o teatro começa a se afastar da tradição jesuítica e, além dos dramas de grande apelo popular, aparecem à comédia de costumes e as operetas. Enfim, “a apreciação da arte popularizou-se, alcançou muito prestígio e a sociedade sentia-se estimulada a frequentar os espetáculos teatrais, os musicais e as exposições” (Idem, p. 89).

No que concerne à arte brasileira no início da República podemos aferir que as modificações políticas e econômicas trouxeram modificações estéticas e culturais. Se de um lado a exportação do café e o início da industrialização nas crescentes metrópoles recuperaram a economia que estava em crise desde a independência, no outro extremo se concentrava grande contingente de brasileiros que viviam na miséria, formado por escravos “livres”, camponeses e proletários urbanos, somando-se ainda parcela de imigrantes que vieram suprir o trabalho escravo, principalmente, nas fábricas e no campo.

O sentimento de libertação pátria e as desigualdades sociais gerados no final do século XIX e início do século XX (República Velha) influenciaram as produções artísticas que se tornaram mais realistas, visto que, a liberdade de expressão passou a ser permitida na República. Esse novo contexto vivia “a espera de uma arte nova que exprima a saga desses tempos e do porvir” (PROENÇA *apud* BRITO, 2003, p. 228).

Foi essa realidade social muito mais complexa o prenúncio da modernização da arte no Brasil. O retorno de artistas brasileiros da Europa instigava a discussão pelo rompimento do academicismo artístico, pela necessidade de intensificar a valorização e a expressividade das raízes nacionais e promover a libertação da estética europeia.

Essa nova arte aparece inicialmente através da atividade crítica e literária de *Oswald Andrade*, *Menotti del Picchia*, *Mário de Andrade* e alguns outros artistas que vão se conscientizando do tempo em que vivem. (PROENÇA, 2003, p.229).

Foi um tempo movimentado, de criação de movimentos, de manifestos literários, de reunião entre artistas por uma nova proposta estética. Publicação de artigos em jornais, criação de cartuns, produção poética, musical e a realização das exposições do lituano Lasar Segall (1913) e da brasileira Anita Mafalhti (1917) colocavam a arte moderna num contato concreto com os brasileiros, ao mesmo tempo em que, irritava os adeptos da arte academicista. Como exemplo o escritor Monteiro Lobato que escreveu um artigo no *Jornal O Estado de S. Paulo* (20/12/1917) fazendo uma crítica conservadora à exposição de Mafalhti e aos novos movimentos artísticos afirmando que “todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo, nem da latitude” (LOBATO *apud* PROENÇA, 2006, p.229).

Esse artigo gerou grande polêmica. Diversos artistas rebateram as críticas de modos diferentes e se dividiram entre “os que pretendiam que arte fosse uma cópia fiel do real, do outro, os que almejavam uma tal liberdade criadora para o artista, que ele não se sentisse cerceado pelos limites da realidade” (PROENÇA, 2006, p. 230). Todo esse cenário agitou, e de certo modo, fortaleceu o movimento modernista que teve seu ápice com a realização da Semana de Arte Moderna realizada no Teatro Municipal de São Paulo, de 13 a 17 de fevereiro de 1922. O evento contou com grande adesão de artistas de várias áreas que participaram e apresentaram concertos, conferências, recitais e exposições de pintura, desenho e escultura inspirados por uma nova liberdade criadora e embasados por novas concepções estéticas.

Se a Semana de Arte Moderna afrontou a sociedade paulista da época, muito mais impactante ela se tornou na história da arte brasileira, visto que extrapolou o seu contexto temporal e deixou como legado novas possibilidades de fazer e de compreender a arte, levando em conta os aspectos artístico-culturais de uma sociedade subdesenvolvida e de valorização de uma cultura criativa e essencialmente nacional.

Após o impulso da Semana de Arte, muitos artistas aderiram aos princípios libertários modernistas o que se refletiu na vasta produção artística de todos os estilos, expressões e gêneros durante a primeira metade do século XX. As obras artísticas de modo geral buscaram enfocar temas sociais e brasileiros, ao mesmo tempo em que se adaptavam a um contexto em crescente industrialização e as mais novas expressões artísticas estrangeiras. A literatura incorporou a língua falada; a poesia aderiu ao verso livre; a música congregou elementos da cultura popular, as melodias indígenas, a sonoridade dos pássaros; o samba ganha espaço e muitos intérpretes tornam-se ídolos populares; o rádio se difundiu e o disco popularizou-se; inicia-se a produção de filmes brasileiros, com destaque para os dramas populares, musicais e chanchadas; o humor invade os circos com a irreverência de palhaços brasileiros; as revistas e jornais projetam diversos cartunistas e caricaturistas; a pintura assume características mais expressionistas e temas regionalistas com preocupação social. “Em todo o Brasil o modernismo vai fincando suas raízes renovadoras. Grupos vão sendo formados em torno dos quais a arte se desenvolve” (Garcez e Oliveira, 2006, p. 123).

O movimento artístico modernista representou uma espécie de redescoberta do Brasil pelos brasileiros e uma atualização da cultura brasileira em relação ao exterior (Oliven, 2001), gerando de modo subsequente, um entusiástico debate entre progresso e modernidade, regionalismo e brasileirismo, nacional e estrangeiro.

Com a implementação da ditadura do Estado Novo (1937- 1945) o Brasil teve que enfrentar as consequências da crise de 1929 e a segunda guerra mundial, onde o nacionalismo ganhou ímpeto no setor político. Entre algumas medidas culturais e ideológicas tomadas pelo Estado estão, segundo Oliven (2001): a proibição do ensino em línguas estrangeiras, a introdução no currículo escolar da disciplina Moral e Cívica e a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda que era responsável pela censura.

No pós-guerra (1946 a 1964) quando o mundo se viu dividido pela liderança das duas grandes potências: EUA e URSS, o Brasil que já tinha durante a segunda guerra se posicionado a favor dos EUA, teve sua cultura penetrada por estímulos da cultura norte-americana. Na contracorrente dessa nova invasão, a questão nacional foi retomada com

intensos debates, dos quais o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e os CPCs (Centro Popular de Cultura) foram exemplos facundos. Nessa época, a discussão girou “na necessidade de produzir uma autêntica cultura nacional para o povo” (Idem, *Ibidem.*). Os movimentos culturais de inclinação popular incentivam as manifestações artísticas populares, nas suas mais diversas expressões e “os artistas populares, que não têm formação acadêmica e não vêm das elites, começam a ser descobertos e valorizados” (GARCEZ e OLIVEIRA, 2006, p. 125). Infelizmente, esse lema de valorização da autêntica cultura nacional foi absorvido com outras intenções ideológicas por políticos populistas.

O nacional desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek, que priorizou o processo de industrialização no Brasil, representa bem o exemplo ao transvestir-se de um ideal nacionalista esperançoso onde a industrialização seria o carro-chefe que iria gerar riquezas e consequentemente investir na cultura nacional e diminuir as desigualdades sociais no País. Contudo, o que se vivenciou foi uma acentuada migração da população do campo, na maioria nordestina, para o sudeste “criando um novo protagonista no cenário político: as massas urbanas que seriam interpeladas como agentes sociais pelo populismo” (OLIVEN, 2001.).

Com a consolidação de uma sociedade urbano-industrial a população passa a adotar novos costumes e a consumir novos produtos, agora direcionada não só pelo que diz a propaganda e as radionovelas veiculadas no rádio, mas também pelo que dizem as revistas e a televisão.

Na década de 1950 a televisão chegava ao Brasil. No campo da produção artística em geral, surgiram grupos que propunham a utilização de novas linguagens. Entre os movimentos que se destacaram temos o Cinema Novo, a Bossa Nova, o Violão de Rua, o Grupo Oficina, os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre vários outros (CALABRE, 2005, p. 11-12).

O que podemos constatar é que nos “anos dourados” a arte, inserida no contexto desenvolvimentista, é regida por uma grande inquietação intelectual e por uma diversidade de tendências artísticas que incluem tanto as ideias do concretismo, como do abstracionismo e do experimentalismo, além das novas possibilidades de participação ativa do público em algumas obras plásticas e cênicas; perpassando por manifestações folclóricas, vanguardistas, de interiorização e de urbanidade, das novas formas de representação vinculadas a expansão do setor de comunicação abrangendo os artistas de

rádio, televisão e cinema, das artes politicamente engajadas e das que se submeteram ao crescente processo de massificação cultural, entre outras formas de expressão que passaram a coexistir num cenário de transformação constante simbolizado pela dualidade entre progresso e um mundo precário.

Com a vigência do regime militar, após o golpe de 1964, a arte no Brasil passou por um conturbado período. A censura e a ação repressiva do Estado ocasionaram uma desestabilidade no campo da criação artística. Segundo ORTIZ (2005, p. 89), esse período caracterizou-se por instaurar um tipo de “[...] repressão seletiva que impossibilitou a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas”, já que coibiu certos atos criativos e incentivou a proliferação de outros.

A ditadura se situa num tempo histórico em que parcela de artistas brasileiros começava a pensar o lugar do espectador na obra de arte, tendo este, relevância determinante na sua criação e no questionamento do valor da obra de arte enquanto objeto de consumo, mercadoria, uma espécie de reação contra a relação capitalista de bens e consumo, ideia que se refletia após a difusão da teoria marxista no País. Não é de se admirar que tenham sido justamente esses artistas e suas obras que foram repreendidos, censurados, presos, exilados, torturados ou mortos. O espaço artístico na ditadura militar era outro. Tinha espaço o artista que não ia para o embate, quem se conservava “longe” da dimensão política, quem se tornava ingrediente essencial de uma produção compatível com os valores do progresso e da modernidade, sustentáculos do milagre econômico.

Em síntese, a arte assim se resumia durante a ditadura: de um lado uma arte alienada alimentada pelo próprio regime e do outro uma arte em protesto, “em luta contra o que percebe como fonte de alienação” (MARTINS, 2004, p.9).

Para elencar algumas atividades artísticas desse período, conforme Garcez e Oliveira, (2006) destaca-se: na música, o surgimento da Jovem Guarda, do rock nacional, a realização de festivais de música popular brasileira, o Tropicalismo, a poesia cantada; no cinema, além das comédias ao estilo de Mazzaropi, o cinema novo começa a produzir filmes focando a realidade social do país; na literatura, o romance *Quarup*, a poesia participante de Ferreira Gullar; nas artes plásticas, acentuou-se a defesa da arte conceitual, surge o grafite e o uso de spray em lugares públicos, a instalação, a arte postal, a arte ambiental e o uso de meios tecnológicos, são algumas das novidades; no teatro, as performances momentâneas envolvem a participação do público, as ideias do teatro político de Bertold Brecht influenciam diversos grupos, chamando atenção as peças anárquicas de José Celso Martinês, o Teatro Jornal de Augusto Boal, a criação do grupo

União e Olho Vivo “em busca de um teatro popular” e de alguns grupos de teatro de rua rompendo com o espaço cênico formal; somam-se a estas, muitas outras formas artísticas que despontaram nessa época.

Algo interessante de se registrar é que o percurso de opressão, instalado nos longos anos da ditadura militar, não conseguiu aniquilar a capacidade de expressão criativa do artista brasileiro, sobretudo dos que estavam comprometidos com as lutas sociais. Em seu contrário, parece ter instigado a sua mais profunda capacidade imaginativa. E talvez tenha representado o momento mais singular de expressão estética da identidade artística brasileira. O encontro do artista com a arte, com a possibilidade inventiva de construir um mundo a cada momento, sem ser comandado por um sistema ou por determinado tipo de poder, se não, o da liberdade.

E deve ter sido a liberdade o seu principal argumento de força, de resistência, de negação das práticas autoritárias que violaram os direitos civis, e de onde brotaram as inúmeras manifestações artísticas em seu favor. Entre estas manifestações destacamos a própria cenopoesia, que teve no calor da campanha das Diretas Já, o seu nascedouro.

Com o processo de redemocratização, quando se retomou o direito civil de escolher os governantes por meio das eleições e promulgou-se a nova Constituição Brasileira, a arte no Brasil vem passando por um processo de releituras constantes, visto que nas últimas três décadas vivencia-se um contexto de modificações aceleradas nos diversos setores. Muito se dá as influências do processo de globalização, ao desenvolvimento de aparatos tecnológicos, especialmente nos meios de comunicação, e pela própria forma como a democracia vem se consolidando no país, tendo passado por diferentes momentos políticos nesse percurso que incluem crises inflacionárias, impeachment de presidente, estabelecimento de nova moeda, influências neoliberais, chegada de governos de esquerda a presidência da república implementando políticas de combate à fome, de transferência de renda, de ampliação da escolaridade, entre diversos outros, além da instauração de um sentimento de descrédito político ocasionado pela revelação e alastramento de diferentes formas de corrupção. É desse caldeirão em ebulição, que aproxima o mundo real e o mundo artificial, que emerge a arte contemporânea brasileira.

A multiplicidade de vertentes e de tendências artísticas na atualidade “reforça a ideia predominante no mundo contemporâneo de que há lugar para todas as manifestações e de que há público para tudo o que se produz” (GARCEZ E OLIVEIRA, 2006, p. 149). Essa tônica repercute na identidade artística nacional onde se pode perceber que esta é

formada por um mosaico de diferentes formas de expressão que tanto se orientam por questões pátrias singulares, como por um diálogo cultural universal que mutuamente se influenciam.

No centro destas interconexões, a arte sofre um efeito multiculturalista absorvendo estímulos infinitos provenientes do contato com outras culturas e da utilização de recursos digitais de informação e de comunicação abrindo novas possibilidades de criação artística. A preocupação neste sentido é que não se homogeneíze os valores em detrimento da diversificação cultural, e que, a cultura de raiz não desapareça diante da produção efêmera, descartável e em larga escala da cultura de massa.

Contudo, perante uma multiplicidade de mensagens nas quais se desenham várias intenções ideológicas nos modos em que se produz arte, a serem aprofundadas, novas formas de se fazer arte florescem por meio de interligações culturais e pela combinação entre as mais diversas técnicas e linguagens, em que o novo brota a partir da coexistência do que já existe atravessado pelo recorte social do que se apreende da realidade.

Assim, o mosaico multiforme de que é composto o universo da arte brasileira na atualidade congrega manifestações tanto “fincadas na alma brasileira”, (Idem, Ibidem) quanto nas inovadoras ferramentas tecnológicas e nas relações interculturais. Para não nos estendermos nos exemplos, tomemos a música como campo de observação destas constatações e no qual prevalece uma fusão destas influências em gêneros como: samba de raiz, rock nacional, música instrumental, jazz, punk, new wave, MPB, axé music, pagode, música sertaneja, brega, samba-reggae, rap, funk, forró, lambada, música eletrônica.

Mas nem só do que está na mídia é composta a arte brasileira. Embora a ideologia hegemônica e dominante se camufle em formas artísticas, fazendo da arte produto da indústria cultural de massa, inúmeras experiências artísticas são gestadas com uma preocupação centrada na transformação social e não na sua mercantilização. São práticas artísticas engajadas em processos de libertação e emancipação humana. Criações artísticas não conformistas que florescem como forma de resistência, como meio de questionar, de investigar e de refletir os contextos sociais e suas implicações na vida num movimento dialético. Uma arte que

[...] visa um maior aprofundamento e à máxima abrangência na captação da vida em sua totalidade onicompreensiva. [...] na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos. [...], portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento. (LUKÁCS, *apud* MARX e ENGELS, 2012).

Na nossa prévia compreensão, a cenopoesia é uma dessas práticas artísticas que emerge no contexto de hibridismo de linguagens e no solo das contradições sociais, na qual o artista (cenopoeta) não está interessado em vender um produto, nem de representar coisas ou situações estáticas, mas tomar a arte como trincheira de resistência para questionar e investigar a direção e o ritmo dos processos sociais em movimento, assumindo uma postura política na qual não pode permanecer indiferente face às questões que a realidade apresenta.

CAPÍTULO 3:

CENOPOESIA: ARTE E RAZÃO DE SER

O objetivo deste capítulo é compreender a cenopoesia, começando pelo registro do hibridismo artístico como tendência de fusão de linguagens que origina o aparecimento de novas expressões artísticas, bem como focalizar alguns elementos conceituais, teóricos e práticos das artes que compõem os alicerces de sua fundamentação: a poesia e o teatro. Aqui apresentamos, ainda, uma discussão etimológica sobre seu significado, seguindo de uma contextualização histórica elucidando fatores que contribuíram para o seu surgimento e desenvolvimento. Discorreremos, também, sobre os seus princípios norteadores e os seus sentidos de ser, finalizando com a caracterização da sua prática e elencando as modalidades de sua atuação e os elementos de sua composição.

3.1- Hibridismo artístico: poesia e teatro como alicerces da cenopoesia

Como vimos no desenvolvimento do segundo capítulo, a arte na contemporaneidade funda-se numa perspectiva conceitual aberta, inserindo-se em um mundo fluidamente diversificado e interconectado, no qual suas formas se expandem a partir da fusão de técnicas tradicionais com os diversos tipos de linguagens e materiais para construir, no processo de criação, composições artisticamente originais. Essa tendência, então, vem sendo compreendida como hibridismo artístico.

A discussão sobre o conceito de hibridismo tem sido recorrente na atualidade, especialmente pelas condições geradas pela intensificação da globalização. Todavia, o assunto não é novo. E como coloca CANCLINI (2001, p.13), “acompanha o desenvolvimento histórico desde que começaram os intercâmbios entre sociedades”. Esse tema, conforme o autor, interessa a todas as esferas do social, tanto aos setores hegemônicos quanto os populares, dado que, diferentemente da perspectiva superficial de entender o assunto como um modo de harmonizar o mundo, o hibridismo se localiza num território de contradições. Isto acontece porque no mesmo solo em que são geradas as fusões culturais se produzem, também, novas formas de desigualdades e segregações.

Canclini (2001, p.14), compreende que a hibridização ocorre em processos socioculturais, nos quais as estruturas ou práticas discretas que antes existiam separadamente agora se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.

Seus estudos sobre hibridização, empenhados no território em que se movimenta a globalização, consideram a importância da multiculturalidade desse processo, ao passo que teme que esta possa converter-se em interculturalismo, uma vez que nações que dispõem de maior aparato tecnológico de comunicação podem sobrepor sua cultura a nações menos favorecidas destes recursos de intensificação comunicativa. O autor insiste que uma teoria crítica sobre o hibridismo não pode focar apenas naquilo que se quer e pode ser hibridizado. Segundo ele, essa seria uma teoria ingênua. Propõe, então, que se atente ao processo em que o hibridismo é gerado, uma vez que é a consciência crítica deste o recurso principal para reconhecer as diferenças culturais e um ponto de partida para trabalhar democraticamente com as divergências.

No campo artístico, especificamente, igualmente se constata que o hibridismo não é, como salientou Canclini, uma novidade. Notadamente, até mesmo artes tradicionais como teatro, dança e cinema são exemplos dessa necessidade de relação entre as artes para que possam se constituir enquanto modalidades artísticas particulares. Nesse sentido, as estruturas ou práticas discretas, nomeadas pelo autor, que se misturam para emanar novas práticas, já são resultados de processos de hibridização anterior, portanto, não são necessariamente fontes puras, mas sim heterogêneas, que se intercambiam a partir da criatividade individual e coletiva. Desse modo, gerando novas estruturas artísticas.

Nessa teia interconectada, parece que o que vai ocasionar uma diferenciação entre as práticas artísticas de natureza híbridas não são apenas as fusões das estruturas artísticas existentes, mas também os princípios políticos, os vínculos sociais em que se fundamentam tais práticas, os percursos e as trajetórias que cada artista ou que cada coletivo artístico se propõe trilhar.

Diante destes pressupostos, compete direcionarmo-nos para o objeto deste estudo procurando entender que tipo de processo híbrido origina a cenopoesia e como é possível reconhece-la como prática artística híbrida.

Afirmam os precursores da cenopoesia que esta expressão artística se originou por meio de experiências estéticas constituídas da fusão entre poesia e teatro, estabelecendo-se como uma espécie de poesia em cena. Nas palavras dos seus pioneiros, CORDEIRO e LIMA (2005, p. 20), observamos como a mestiçagem destas duas artes tradicionais, poesia e teatro, fundaram o que veio a se chamar de cenopoesia:

Ao fazer uma composição dos dois chegamos a uma composição teatral simples. Enquanto o teatro se encarrega da ação e dos gestos, a poesia traz em si a carga de dramaticidade – densidade e síntese – de que o teatro necessita. Aproveitando essa teatralidade da poesia em cena é que a Cenopoesia adquire uma concepção lírica do teatro. Aí está o desafio do espetáculo cenopoético: lirismo e dramaticidade juntos, sem o sacrifício da poesia, sem o aniquilamento do teatro.

Percebemos nessa descrição que a fusão entre duas estruturas existentes, neste caso a poesia e o teatro, geram uma nova estrutura artística, a cenopoesia. Esta que, não sendo mais apenas poesia na sua literalidade, nem o teatro nos seus formatos tradicionais, ganha uma expressividade específica, peculiar, com base nesta combinação. Mas o que essa prática tem de original? A junção do teatro com a poesia é suficiente para explicar que a cenopoesia é uma prática híbrida ancorada na criticidade proposta por Canclini?

Num panorama geral, a poesia e o teatro, na atualidade, acham-se separados por caminhos artísticos diferentes, trilhados, salva exceções, pela lógica capitalista, em que a arte virou mero produto mercadológico e bem de consumo, onde a poesia é vendida por meio dos livros e o teatro por meio dos ingressos. Todavia, nem sempre foi assim. Basta um rápido esboço histórico para verificarmos que a poesia e o teatro mantêm relações aproximadas desde tempos longínquos, quando na Idade Antiga, por exemplo, os gregos não distinguiam os poetas dos autores de teatro; ambos eram alcunhados, então, de dramaturgos.

Mesmo antes da propagação da escrita, a poesia nas sociedades ágrafas já havia se assentado por meio da oralidade. A poesia oral consta nos mais antigos registros da literatura grega e seus poetas eram reverenciados socialmente como os guardiões da sabedoria, por meio dos quais os conhecimentos eram transmitidos. Acredita-se que tenha sido o processo de expressão do movimento, do canto e do gesto, aprimorado pela verbalização dos versos, que culminou com o aparecimento de mais uma modalidade artística, denominada, a priori, pelos próprios gregos de “poesia dramática”, posteriormente definida como teatro.

O teatro grego antigo, como constata Catijano (2012, p.137), foi pensado pelos poetas e resultou da fusão de diversos componentes, comportando em si várias dimensões, ressaltando-se os seguintes aspectos: “a sublime combinação de várias artes no espetáculo teatral (a representação, a dança, a música e a poesia) e as várias dimensões de que o teatro estava imbuído (religiosa, política, social, cultural).”

A poesia e o teatro na Grécia Antiga cumpriram funções cívicas e educativas reverenciáveis, revelando importantes questões de ordem social. Seus poetas e atores eram os intérpretes dos conflitos e das contradições da existência humana e do convívio coletivo. Ambos desempenharam uma arte de cunho popular, na qual suas obras, conhecidas por todos, se realizavam ao ar livre e congregavam toda a população, sem distinção de classe.

Trouxemos esse recorte histórico como forma de perceber que a combinação entre poesia e teatro não é uma novidade artística, comprovando o que Canclini disse quanto a não bastar apenas misturar práticas existentes para que se estruture uma prática autêntica. É preciso um ir além, um aprofundar-se, ou seja, encontrar no processo de ação da prática características que imprimam sua particularidade criativa, seu envolvimento social e sua participação histórica. Deste modo, para compreender aspectos que legitimam a cenopoesia enquanto prática artística híbrida, revisitaremos alguns elementos conceituais, teóricos e práticos das artes que compõem sua fundamentação: a poesia e o teatro.

3.1.1 A poesia na cenopoesia

É provável que assim como o conceito de arte se ache em aberto, à mercê de novas interpretações, presume-se que o de poesia também se encontre na mesma situação. É crível que até o presente não tenha surgido sistemas coerentes e teoricamente abarcantes o bastante para dar conta do que seja poesia. E talvez seja essa a sua mais principiante característica: abrir-se para um devir que, em movimento, está sempre a incorporar uma novidade, pois é típico da poesia “pôr-se como nascente inexaurida de experiências que, colocando-a em foco, dela fazem emergir aspectos sempre novos” (ECO, 1976, p. 68). Essa constatação não impede, contudo, que se enuncie, em aberto, aquilo que a linguagem nomeia por poesia.

As interpretações sobre o que seja poesia se balizam por tendências culturais que se reformulam a cada época, integrando significados subjacentes as transformações sociais e as formas como o fenômeno é praticado e compreendido. É verificável que o empenho em que se manifesta essa renovação constante nos modos de fazer e vivenciar a poesia é, correspondentemente, acompanhado pelo esforço, de elaborações teóricas que traçam orientações sobre sua definição. As explicações, todavia, não devem ser tidas como fontes exauridas, mas, muito que pelo contrário, apenas como apêndices, carecendo-se que inteire sobre. Desse modo, corroboramos a reflexão de que qualquer

formulação afirmativa sobre o que seja poesia deve estar em torno de uma resposta parcial, em aberto. Como descreve ATEM:

O fenômeno poético não admite definições globais, instantâneas. Não se pode descrevê-lo, senão parcialmente, numa frase, num parágrafo, num capítulo ou num livro inteiro. E todas as descrições serão insuficientes para abranger uma atividade que existe em processo de contínuo desdobramento e que se refaz em todos os tempos e lugares. (1990, p.13)

Assim, compreendemos que não é possível a definição de um conceito exclusivo que seja coerente e inerente ao fazer poético de todos os tempos e lugares e que as várias interpretações sobre o fenômeno poesia devam conter algo de inconcluso, de provisório, de inesgotável. Isso porque os seus “sobre-sentidos não são dados de modo unívoco, não são garantidos por enciclopédia alguma, não repousam sobre nenhuma ordem do mundo” (ECO, 1976, p. 47).

Os entendimentos tanto de Atem (1990) quanto de Eco (1976) sobre poesia tendem a descartar uma visão estática e silogística da ordem, e deparam-se como uma invenção em aberto, um horizonte de possibilidade, de descobrimento, de renovação que se dilata até o infinito, não encontrando limites ou freios em nenhuma regra ideal do mundo, mas participando de uma geral aspiração à descoberta e ao contato sempre renovado com a realidade.

Nesse íterim, convém esclarecer que quando falamos em poesia não estamos necessariamente falando de poema. Aliás, poesia e poema são coisas distintas, embora relacionadas. Lyra, no seu livro *Conceito de poesia*, aponta essa distinção e situa a poesia em dois amplos grupos conceituais. Para o autor, o poema é, de modo mais ou menos consensual, caracterizado como um texto escrito (primordialmente, mas não exclusivamente) em verso. É considerado um objeto empírico, existencial e concreto, ao passo que a poesia, por sua vez, se apresenta:

[...] ora como uma pura e complexa substância imaterial, anterior ao poeta e independente do poema e da linguagem, e que apenas se concretiza em palavras, como conteúdo do poema, mediante a atividade humana; ora como a condição indefinida e absorvente da atividade humana, o estado em que o indivíduo se coloca na tentativa de captação, apreensão e resgate dessa substância no espaço abstrato das palavras. (LYRA, 1986)

Esta acepção clarifica que o poema, depois de criado, existe em si mesmo, e pode ser acessado literariamente pelo leitor através das palavras, por meio da oralidade ou da escrita. É uma espécie de artefato humano, de repositório cabal do trabalho mental do poeta, enquanto que “a poesia só existe em outro ser” (Idem), dado que, originariamente,

antes de estar no poeta ou no poema, a poesia está no mundo. É nesse fluxo do mundo para o poema e do poema para o mundo, por meio do poeta, que a poesia se concretiza num estado de potência criativa que, não podendo estar apartada do mundo, nele se descobre como uma invenção humana plena e em aberto, pois está em latente estado de constante resignificação.

Nessas circunstâncias resignificativas, é possível que se verifique que a poesia no seu decurso histórico tenha vivenciado diferentes momentos, nos quais se redefinem seus sentidos; estes foram estabelecidos por diversas concepções, preferências estéticas, posturas e linguagens. Certamente, as transformações sociais são profundos indicadores que favorecem o aparecimento e o desaparecimento de concepções sobre o fazer poético ao longo dos tempos. Contudo, dada a intenção de discutir a poesia enquanto componente primário da cenopoesia, não nos deteremos em uma análise das diferentes concepções sobre poesia, nem das transformações sofridas nas suas fronteiras históricas, porque percebemos ser mais relevante destacarmos aspectos que desvelem a poesia que está presente na cenopoesia como modo de aproximar sua compreensão.

Nosso ponto de partida consiste em retomar o entendimento de Cordeiro e Lima (2005), ao tratarem da lírica como fundamento poético e base da ação cenopoética, e, em seguida, recorreremos a uma leitura do poema “Monólogo inacabado”, de autoria de Cordeiro, como forma de exemplificar como o discurso lírico está presente na cenopoesia.

Na atividade poética, o conceito de lírica, numa visão superficial, costuma ser interpretado como algo que se esgota num subjetivismo sentimental. Porém, ao realizarmos uma leitura mais densa e crítica sobre composições líricas, encontramos, em contraponto, o apontamento da necessidade de superação da ideia que lirismo tem como princípio a expressão única da subjetividade individual, como algo oposto à sociedade, à coletividade. Conforme Adorno (2003), a referência do lirismo se acha justamente no social, este que se revela como essência e fundamento de sua qualidade, uma vez que tudo é poeticamente condensado, e por mais que revele as entranhas subjetivas do sujeito, tem suas representações simbólicas em termos sociais.

O teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. (...) A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, p.66)

O autor acredita que o teor lírico é essencialmente social, visto que o mergulho no indivíduo eleva o poema lírico ao “universal” por tornar manifesto aquilo que subjetivamente ganha eco na humanidade. “Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade” (Ibidem). Desse modo, sua fermentação emerge da relação real entre indivíduo e sociedade.

Não apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência” (Idem, p.75).

Na sociedade capitalista, onde se cultua o individualismo e a coisificação (dominação das mercadorias sobre o humano), a percepção da essência social da lírica encontra projeção ao se manifestar de forma inversa a esses valores, ao se colocar em protesto a uma situação social hostil, alienada e opressiva. O eu poético que ganha voz na lírica contemporânea é uma expressão subjetiva de antagonismos sociais, onde o poema tanto se manifesta como forma de reação à coisificação do mundo quanto enuncia o sonho de mundo em que essa situação poderia vir a ser diferente. Assim, não só os que se acham conscientes dessas circunstâncias como aqueles que se encontram alienados e “rebaixados literalmente à condição de objeto da história, têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho” (ADORNO, 2003, p. 77).

Essa projeção do lirismo, que se acha num campo relacional de antagonismos e dando voz aos sofrimentos e aos sonhos, é consubstanciada pelo momento social em que se depara a realidade e, ao nosso entender, encontra total ressonância na cenopoesia, uma vez que, ao examinar seus repositórios poéticos, nos deparamos com um sujeito lírico que recusa aceitar um mundo desumanizado. Como exemplo desta constatação, evidenciamos aqui o poema “Monólogo inacabado” que, de acordo com nossas observações, se inclui como um poema bastante recursivo em diversas intervenções cenopoéticas.

- morreu fulano de tal!
morreu fulano de tal nas portas da multinacional
onde o letreiro dizia:
“não há vagas” “não insista”
“não perturbe” “não persista”
fulano saíra de casa
quando nem bem amanhecia
cheirava a sabão de coco
morava num morro torto
e tinha quatro, cinco, seis filhos
e uma companheira de amor

sob o seu teto de zinco
 cujo nome era Sofia
 que lavava que cozia que sonhava que sorria
 que calava e ouvia
 a tudo o que fulano sofria
 - morena
 eu não sei não vale a pena
 trabalhar nesse sistema
 tomar banho em Ipanema
 e adiar o carnaval
 é ovo frito é britadeira
 é feijão é carrapeta
 é rapadura é estilheira
 é carne dura é cantoneira
 é o ditador é a trincheira
 Sonhava urbanamente
 amava humanamente
 e queria ser feliz
 morar na rua da Matriz
 em São João: em São João de Meriti
 mas desanuviando-se partiu
 com as mãos abertas como se fosse pedinte
 com os olhos trincados
 com os lábios selados
 como se pensasse
 MONÓLOGO INACABADO²

Sem a pretensão de fazer uma avaliação interpretativa do conteúdo do poema, mas sim de relacionar a articulação entre o subjetivo e o social da lírica, presente na poética da cenopoesia, o que se percebe é uma intensidade de vínculo entre tais elementos e uma relação profunda entre arte e vida, cujo poema dá testemunho. Esse liame é designado por Benjamin como o *poetificado* da poesia, ou seja, quando a vida se poetifica no poema. E no caso da lírica, não basta que o poeta converta seus sentimentos imediatos da vida em unidade artística, “não é a atmosfera da vida individual do artista que está na base, mas sim um conjunto de relações vitais determinado pela arte. (...) É a vida, como unidade última, que está na base do poetificado” (BENJAMIN, 2011, p.16).

Situada nessas bases, mas longe de definir uma unidade formal sobre o que seja poesia, o que conseguimos captar desse conceito em suas perenes transformações foi o entendimento de que em sua forma universal a poesia é uma resultante do empenho cognitivo e criativo do ser humano em busca de comunicar-se com o outro, com a vida, com o mundo.

² CORDEIRO, Z. Poesia. 1985-86. Poema: Monólogo Inacabado.

Na cenopoesia, por sua vez, o teor lírico encontrado nos poemas que constituem os repertórios dos cenopoetas, seja nos seus poemas autorais ou de poetas universais, enuncia uma visão poética de um sujeito lírico em busca de apreender o mundo com olhos daqueles que estão à margem do conjunto de riquezas que o seu próprio suor produz. A expressão dos cenopoetas calca-se nos pilares da delicadeza e da amorosidade, como modo de tratar temas tão fortemente impregnados de injustiças sociais, de violências. Os poemas dos quais tivemos acesso, em sua maior parte, revelam um sujeito lírico que ao expressar sua subjetividade se mostra inserido num campo de tensões sociais e de recusa aos processos de dominação impostos, onde a arte se firma como instrumento de libertação ao possibilitar uma visão desmistificadora daquilo que a experiência cotidiana e repetitiva não permite ver: a dor, a alienação, a massificação, a desumanização.

Portanto, ao que nos foi possibilitado em contato direto e balizado por algumas leituras, entendemos que é a poesia que traz substância ao discurso cenopoético, traduzindo-se por uma mensagem que não quer apenas se expressar, mas que quer se comunicar, que quer dialogar por inteiro. Daí não se satisfazer sozinha, em si mesma, e encontra no teatro esse lugar de diálogo artístico alargado, integrador de linguagens. A poesia presente na cenopoesia é a um só tempo fundamento e objetivo, sendo a sua busca a sua utopia. Não há como pensar, nestes termos, cenopoesia sem poesia, pois esta jaz em seu princípio, meio e fim.

3.1.2 O teatro na cenopoesia

O apelo por uma definição global do que seja teatro, assim como vimos na discussão conceitual sobre arte e sobre poesia, é sempre recursivo e tende a ser naturalmente desencadeador da mesma lógica; ou seja, a de que não há um rumo único para defini-lo. Cada corrente e cada tendência teórica constitui seu entendimento com base naquilo que considera mais significativo, ou pelo menos mais condizente com alguma forma específica de interpretação do fenômeno. Porém, qualquer que seja a tentativa de definição do que é teatro, há de se considerar, antes, sempre suas reticências e não um ponto final.

O fato é que ninguém consegue partir do nada para explicar um fenômeno. Não se pode ignorar o que já foi dito no passado e que se acha em aberto para dialogar com o presente em busca de novas contribuições, de novos sentidos para ampliar o seu alcance. Assim, partimos do entendimento primeiro que abordar conceitos no campo artístico é

sempre uma atividade delicada por se tratar de processos criativos e em constantes modificações. Com o teatro não é diferente, ele “existe enquanto processo em permanente transformação, obedecendo a sempre novas exigências e necessidades do homem” (PEIXOTO, 2005, p.10).

Nessas possibilidades infindáveis de travar uma discussão sobre teatro, propomos aqui levantar alguns pontos sobre esse fazer artístico de tamanha complexidade e dimensão, buscando tocar naqueles que consideramos ter uma maior aproximação com a cenopoesia.

A necessidade de representar é inerentemente humana. A representação do vivido e do imaginável parece acompanhar a humanidade desde a sua mais ancestral história. Embora a definição das origens do teatro ainda hoje pertença ao campo das hipóteses, acredita-se que seu surgimento tenha se efetuado como derivação dos rituais primitivos de sobrevivência, de celebração, de culto, em forma de danças e de representações mímicas como meio de enfrentar a natureza e de afugentar os maus espíritos. Fingir-se de outro, do sobrenatural, ou do animal que ameaça a sua existência para enfrentá-lo; imitar com ludicidade o fato vivido e em seguida comemorá-lo. Fingimento, jogo e público, eis alguns dos elementos inerentes à ação da arte de representar.

Essa mistura inicial de pantomima, exorcismo e festejo avançou progressivamente junto com a humanidade. Na Idade Antiga, ela se converteu em uma forma de culto popular, como oferenda pela proteção dos deuses. A Grécia Antiga foi o solo em que essa tradição se consagrou. Primeiro no terreno sagrado a Dionísio, onde aconteciam os rituais do ditirambo; passando depois para a *ágora*, onde as representações e rituais precedidas por cortejos dividiam espaço com manifestações públicas, assembleias e feiras; e finalmente dirigidas para o sul da Acrópoles, quando se construiu em Atenas o Teatro Dionísio - “*lugar onde se vê*” -, no qual as representações da tragédia e da comédia se estabeleceram e ultrapassaram a vertente religiosa coexistindo com temas de interesse político-social. “Neste, o vinho já não corria com a mesma facilidade e os cantos e as danças das solenes celebrações a Dionísio se achavam substituídos pelo respeitoso silêncio com o qual se apreciavam as representações” (CIVITA, 1976, p.14).

Indubitavelmente, a forma teatral estruturada pelos gregos, desde a definição de um edifício específico para as representações e de todos os aparatos artísticos e técnicos envolvidos na atividade teatral, foi de uma solidez tão significativa que influenciou, ao longo da história, todo o desenvolvimento da arte cênica, especialmente no ocidente.

Mesmo com todas as mudanças testemunhadas pelo teatro, o legado grego ainda repercute nos dias atuais, não com tanta devoção e valorização política, mas por manter elementos concernentes àquele formato. Sobretudo os elementos que fazem parte da produção teatral, como os cenários, adereços, figurinos, iluminação, espaço cênico etc., e também os agentes diretos da atividade, como dramaturgos, atores, encenadores, público e outros, perpassando por questões como a coexistência de linguagens artísticas até a discussão política do papel social e pedagógico que o teatro ocupa na sociedade. Todos esses elementos, embora com novas releituras, ainda compõem as experiências teatrais na contemporaneidade.

Continuando nessa direção de contorno histórico sem, no entanto, nos ater a uma análise das mudanças de estilo e de tendências ocorridas no campo teatral, não escapa a percepção de que o teatro sofreu inúmeras transformações com o passar dos tempos. O que estas modificações trazem em si, desde a Grécia, revelam que o teatro, enquanto arte, não é estático, e que ele se movimenta em decorrência dos valores e das necessidades de cada sociedade e de cada época e espaço nos quais seus espetáculos estão inseridos, o que impulsiona sempre a possibilidade de se recriar novos modos de fazê-lo, de vivê-lo; daí se confirmar o pensamento de Peixoto (1983), de que não existe apenas um teatro, mas vários.

Na atualidade, mais do que nunca é impossível que se fale em teatro no singular. Vivemos em tempos de avanços tecnológicos e comunicacionais em contexto tal que as mais variadas experiências teatrais coexistem. Distintos teatros e várias tendências dividem o mesmo solo social repleto de diversidades e de contradições. Nessa conjuntura, há espaço de permanência para as velhas práticas e de aparecimento das novas. Essas novas práticas surgem a partir dos novos conteúdos que o tempo atual exige, somado àquilo que as gerações anteriores legaram e se orientam, muitas vezes em recusa a aspectos convencionais ou da releitura destes, pela inserção dos aparatos tecnológicos ou em seu contrário, pela retomada do primitivo, do ancestral. São diversas as possibilidades e as intenções de se fazer teatro. Cada artista, cada coletivo vai encontrando caminho próprio para se estabelecer.

Caminhos estes que se acham na encruzilhada de produzir um teatro porta-voz da ideologia da classe burguesa dominante, com todos os seus aparatos arquitetônicos e mercadológicos, destinado a um público seletivo, ou de trilhar por um teatro que coloca em evidência os conflitos com que se defronta a sociedade e todos os seus extratos sociais,

refletindo as possibilidades de superação da contraditória relação opressor-oprimido, buscando espaços de atuação nos quais todos possam ter acesso.

Em meio à decorrência histórica, as mutações de suas formas, a confluência de tendências, as intenções políticas e todas as provisoriiedades que envolvem o teatro, que fundamentos permanecem na base da atuação cênica?

Dissemos no início da discussão desse tema que o teatro é uma atividade eminentemente humana, dada a necessidade de reviver fatos vividos ou imaginados e pela capacidade de representar ser concernente à natureza humana; acrescentando-se, aqui, que tal prática também é exclusivamente humana porque a representação não é possível aos seres irracionais, já que estes não têm a consciência da mimese, da simulação (Boal, 1997). Além da excepcionalidade humana, a arte teatral é também uma atividade de caráter coletivo, especialmente por dois motivos: primeiro por não existir na individualidade e segundo por se valer das outras artes para existir de forma autônoma.

O teatro requer um agir diante do outro. Isso implica dizer que a ação teatral necessita no mínimo de alguém que presencie o outro fingir-se de outro ou de algo e que ambos estejam conscientes de que estão diante de uma simulação, de um jogo, de um faz de conta. Nesses termos, confirma Peixoto (2005, p. 9): “A arte cênica pode surgir com uma simples manifestação de um homem a ocupar um espaço, sendo observado por outro, desde que exista entre ambos a consciência de uma cumplicidade”. Não existe teatro na solidão. Teatro é um ato solidário, comunal, solicita um conviver, um estar juntos num só tempo e espaço de modo presencial. Assim, não há teatro só com o ator, nem só com o público; ambos são essenciais ao teatro e de tão importantes podem vir a ser um “spectator”, como diz Boal (1997).

Outro aspecto de sua coletividade está na sua singularidade artística. O teatro é a arte que se estabelece a partir da relação plural com outras formas de arte. É uma arte híbrida por natureza, resultado efetivo da mistura de outras artes, sem restrição. Desta combinação de artes, o espetáculo teatral se projeta na perspectiva de melhor comunicar sua ação cênica para o público, razão pela qual seus elementos formam uma estrutura unificadora.

A arte do teatro não é nem a representação dos atores, nem a peça, nem a dança; é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência de cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança. (...) nenhum é mais importante que o outro. (CRAIG, 1981, p.9)

A ideia de conjunto é reforçada por Craig, como princípio que instaura no teatro uma unidade constituída com bases artísticas heterógenas, o que ao mesmo tempo gera sua dependência e sua autonomia artística. O autor salienta, ainda, não caber supremacia entre elas, mas que delas se valha na perspectiva de melhor compor com sentidos o que se pretende comunicar. É deste modo que no teatro, assim como na vida, um gesto pode valer mais que mil palavras, desde que o gesto naquele momento comunique mais que a palavra. Assim, o teatro não descarta nenhuma linguagem, sendo uma experiência de cunho sensorial, que exige a presença humana e se faz como jogo irreprodutível, sempre renovado, que desperta olhar, ouvir, sentir, pensar, agir.

Afora os fundamentos acima relatados, inclui-se ainda na base da ação cênica a profunda relação que o teatro estabelece com a vida. O teatro representa justamente aquilo que capta da vida. Transpõe o mundo real para um mundo fictício, sem a pretensão de ser uma cópia da realidade, mas a reelaboração desta num estágio de captação e superação da realidade comum. Assim, o teatro não produz a realidade, sendo um artifício de fingimento. O que ele faz de melhor é simular a realidade com a maior verossimilhança possível. Certamente, esse jogo de recriar a realidade faz do teatro uma arte inseparável da vida, de onde colhe as mais diversas situações das quais se investem as suas representações. Deste modo, “o teatro põe-nos diante dos olhos o viver cotidiano, transposto em arte, por isso mesmo, enriquecido” (JACINTO, 1992, p.62).

Nessas condições, a relação teatro e vida é intrínseca; dela se constroem os argumentos apropriados para refletir e interpretar a realidade e suas contradições. Por conseguinte, se atribui uma intensa função social ao teatro visto que fatores sociais, políticos, econômicos, religiosos e culturais de uma época aparecem como elementos estruturantes da representação teatral. E mesmo quando ele trata de temas mais introspectivos, subjetivos, não deixa de trazer uma reflexão do pensamento, dos sentimentos e do contexto social a que o indivíduo está inserido. No dizer de Peter Brook, o teatro não só provoca uma identificação emocional, subjetiva, mas é capaz de ao mesmo tempo fazer com que, diante dele, nos avaliemos politicamente, objetivamente, em relação à sociedade. Isso porque o que há de mais profundo no teatro “vai além do cotidiano, uma linguagem elevada e um uso ritualista de ritmo nos leva exatamente, àqueles aspectos da vida que a superfície esconde” (BROOK, 2009, p. 49).

Nessa breve leitura, trouxemos alguns apontamentos sobre teatro e tentamos tocar naqueles que ponderamos ter uma maior adjacência com a cenopoesia. Sendo assim, percebemos que teatro, tratando-se não da sua arquitetura, mas do seu artifício, “é a

capacidade dos seres humanos (ausente nos animais) de se observarem a si mesmos em ação” (BOAL, 2009). Ele se firma da necessidade de representação criativa da realidade pré-existente, como consequência da relação do humano com o mundo e com os acontecimentos que cercam esse viver, fundando-se como uma arte coletiva baseada na cumplicidade e na colaboração daqueles que a vivenciam e na pluralidade de linguagens que unifica o seu fazer.

Contudo, embora a atividade cenopóética não se constitua na produção de espetáculos teatrais propriamente ditos, podemos dizer, com base nas ideias de seus precursores, que a cenopoesia é uma espécie de atividade cênica com características próprias. Ela traz do teatro contribuições significativas especialmente por se caracterizar como uma linguagem que se articula com outras para gerar novas formas comunicativas que vão além do dorso literário (oralidade e escrita). Além disso, recorre a todas as dimensões corporais para ampliar o jogo dialógico, dando preferência para as formas que suscitem relações comunicativas mais democráticas, mais inclusivas e participativas.

A capacidade expressiva do corpo em todas as suas extensões, com todas as qualidades do gestual, das técnicas vocais, da utilização, adequação e ruptura dos espaços de atuação, do emprego de figurinos e adereços cênicos, entre outros, são alguns dos atributos que potencialmente o teatro traz para a cenopoesia. Contudo, esses contributos não estão a serviço de uma peça teatral, nem necessariamente são todos imprescindíveis na ação cenopóética, mas fazem parte de uma dinâmica cênica que provoca nos sujeitos uma atitude partícipe da ação, já que é o próprio sujeito quem elege sua forma de inserção no cenoato, a partir de suas experiências de vida, de suas potencialidades dialógicas, artística ou não, mas sempre poéticas.

Nesse estudo, a resposta para o que é cenopoesia ainda estar para ser alcançada, mas já adiantamos nesse preâmbulo que a natureza híbrida da cenopoesia vai além da combinação entre poesia e teatro. Essa afirmação se sustenta, sobretudo, por duas constatações: pela inserção de outras formas de linguagens na sua atividade prática, que necessariamente não precisam ser artísticas, mas que estejam dispostas a manter um diálogo horizontal, e pela consistência política que se revela contrapondo-se a uma estética hegemônica.

Como cantam os cenopoetas:

Quero dizer poesia ao céu aberto,
Sem me preocupar se é errado ou certo
Poematizar e não só
Problematizar o universo.³

Nessas bases, o hibridismo cenopoético é gerado dentro de perspectivas comunicativas inclusivas, pois reconhece as singularidades culturais e respeita as diferenças que cada pessoa tem para se comunicar. Desse modo, a abrangência de linguagens na cenopoesia é sempre renovada a cada ato, a cada contexto, posto que age de acordo com as potencialidades dialógicas de cada um. Infere-se, assim, que as pessoas trazem de suas vivências habilidades próprias: algumas se comunicam melhor falando, outras escrevendo, outras cantando, outras tocando, outras dançando, outras pintando, outras teorizando, outras praticando etc. E todas essas capacidades comunicativas, em diálogo aberto, em liberdade criativa, são para a cenopoesia a possibilidade de desoprimir a comunicabilidade, de refletir a vida e de poematizar o mundo.

3.2 Cenopoesia: um desvelo em aberto

O enunciar da palavra cenopoesia é recorrentemente acompanhado da interrogação: O que é cenopoesia? Esta pergunta simples à primeira vista tem sido provocadora de muitas inquietações entre cenopoetas. Seguramente é um questionamento chave para desvelar a questão que move este estudo. Ao indagarmos se a cenopoesia é uma manifestação de educação popular faz-se necessário que se exponha, em primeiro lugar, o que é cenopoesia.

A pergunta, além de essencial, aponta sem suspeita que estamos em face a uma questão provocadora! Qualquer ensaio para dar respostas ao assunto, certamente se deparará com mais hesitações, posto que, se adiantam desdobramentos necessários à sua compreensão. Assim, a pergunta vem sempre acompanhada de outras: Como acontece a cenopoesia? Onde acontece? Como começou? Qual a intenção?

As perguntas anunciam que estamos diante de um fenômeno, ou seja, de algo passível de explicações pelo fato de existir, de acontecer. E se acontece, tem forma, tem conteúdo, tem sentido de ser. Nessa direção, nos colocamos perante uma tarefa que não é meramente a descrição da atividade prática em si, mas de um exercício de caráter cognoscitivo, que requer a captação da ação concreta para, abstrair desta, um conhecimento de cunho mais reflexivo, teórico. Por outro lado, compreendemos também

³Trecho do Poema Original de Júnio Santos: Dizer poesia ao céu aberto. Apud LIMA, 2013.

que a atividade teórica, como explica VÁZQUEZ (1977, p. 202), “só existe por e em relação com a prática, já que nela encontra seu fundamento, suas finalidades e seu critério de verdade”. Com efeito, entendemos que pensar a cenopoesia exige um laço que una mutuamente teoria e prática e que esse exercício se transforme em uma unidade consciente da práxis.

De acordo com Vazquéz (Ibidem, p.47), uma práxis consciente ocorre quando se ultrapassa a consciência comum para uma consciência filosófica. O teórico encontra fundamentos na teoria marxista que parte da concepção que práxis é uma ação transformadora e revolucionária, ao passo que transcende o simples fazer ou a mera teoria e a vincula a um conceito de criação. No plano da criação, a práxis se dá num terreno social que torna o ser humano capaz de instaurar uma nova realidade que não pode existir por si mesma, se não pela atividade real, humanamente criadora e transformadora. Acrescenta o autor que a atuação humana num sentido criador precisa esclarecer teoricamente sua prática social e regular conscientemente suas ações como sujeitos da história.

Ao sublinhar essa perspectiva, acentuamos uma direção a ser percebida no decorrer deste estudo, ou seja, reconhecer na atividade prática da cenopoesia os fundamentos teóricos, os terrenos subjetivos que abalizam suas ações, bem como, a autenticidade de sua capacidade criativa para intervir na realidade tendo em vista a sua transformação.

Por conseguinte, referimo-nos que o desvelar da cenopoesia implica buscar referências teóricas e práticas, dentro e fora desta, dilatando as particularidades e as conexões que formam o seu conjunto. O que necessariamente não significa dizer que iremos dar conta de todas as categorias que englobam o fenômeno, mas que podemos focar algumas pertinências de sua natureza na tentativa de elucidar questões a respeito de sua composição, de suas concepções e das suas formas de atuação, a partir do resgate histórico da cenopoesia, bem como dos aspectos que potencializam as condições de sua existência.

Sistematizar a prática cenopoética por meio do diálogo entre várias linguagens tem suas limitações e certamente é, aqui, um considerável desafio. Desse modo, como não temos muitas opções, além da escrita convencional, recorreremos à linguagem imagética (fotografias) e à linguagem poética (poemas) como meios de auxílio e de ampliação dos canais comunicativos e nos modos de percepção do fenômeno.

Nas linhas destas reflexões iniciais, uma exigência ainda se faz fundamental: é preciso que se fale em cenopoesia numa perspectiva em aberto. Parece-nos coerente compreender a cenopoesia prospectivamente na dimensão da provisoriedade, da parcialidade, sem uma definição unívoca, visto que, além de ser uma experiência recente e em construção, está em constante refazer-se, sempre aberta a possibilidade de vir a ser mais neste seu estar sendo.

Assim, descortinaremos a cenopoesia a começar pela aproximação etimológica, buscando aproximação ao seu significado, enfocando a sua contextualização histórica, elencando os princípios que fundamentam e que constituem a sua intencionalidade e descrevendo a caracterização de sua prática.

3.2.1 O que vem a ser cenopoesia: aproximação etimológica

A palavra cenopoesia é composta pela junção dos termos ceno e poesia, e refere-se, originalmente, a uma perspectiva de encenação poética. A terminologia é de uso recente, surgindo nos anos oitenta, e não dispõe gramaticalmente de uma definição específica, nem de incorporação léxica, caracterizando-se como neologismo literário. No entanto, o termo vem sendo atribuído a uma experiência artística que tem como base inicial a junção entre a poesia e o teatro e sua articulação com diversas linguagens, saberes e práticas. Assim sendo, buscaremos encontrar na sua nomenclatura indícios que nos auxiliem a desvelar alguns dos seus sentidos, na perspectiva de uma aproximação conceitual.

Numa análise etimológica isolada, o termo ceno, do latim *coenum*, aparece como prefixo complementar de poesia, tendo a ver com sujidade, lama, atoleiro. O vocábulo, enquanto unidade linguística, também é considerado elemento de composição, advindo do grego *koinós*, exprimindo a noção de comum, de comunidade, de público. Há ainda, um segundo elemento de composição, vindo também do grego, *kenós*, que traduz a ideia de vazio, de vácuo. Contudo, o termo ceno, na perspectiva da cenopoesia, pode remeter-se à ideia de cena. Do latim *scena ouscaena*, deriva-se do grego *skené* e alude a palco, espetáculo, encenação teatral, cenário, panorama e refere-se a qualquer ação que se passa dentro do âmbito de visão do observador. Já o termo poesia decorre do grego *poíesis*, ação de fazer alguma coisa, e do latim *poese*, feitio; também se expressa como a arte de escrever em versos; e refere-se ainda a tudo que desperta emoção estética, sentimento de belo, encantamento, enlevo.

Versando-se sobre uma análise conjunta do termo cenopoesia, notadamente observa-se que o exame isolado dos termos ceno/cena e poesia, não são capazes de traduzir, por si só, uma concepção mais aproximada do que, na teoria e prática, vem se desenvolvendo como ação cenopoética. Porém, ao tentarmos examinar os termos de modo articulado podemos chegar a pistas substanciais que acerquem significados mais contundentes sobre seu significado.

Conforme seus precursores, ideia de vácuo, de vazio conferido a *ceno* tem fundamento para a cenopoesia, visto que esta se constrói a partir da “articulação entre infinitos outros, onde há sempre um espaço vazio à espera de um outro que está para chegar, enriquecendo o ato, estimulando o diálogo, progredindo para a produção de sínteses dialógicas” (LIMA, 2014).

Os espaços têm cheios,
Vãos e fuis,
Pontas e meios
Veias e veios
Vazios não
Vazios não
Vazios...⁴

A necessidade cenopoética de ocupar os vazios juntando-se ao outro, retoma a noção de comunidade, de uma arte coletiva, que emerge culturalmente tanto da ideia do belo, do sublime, quanto das contradições, do lamaçal, do cenário estético, social e político no qual estão “atoladas” as sociedades contemporâneas. Nesse panorama, a *poíesis* traz importante contribuição, no que tange sua capacidade de leitura simbólica dos contextos, da perspicácia sintética com que a poesia enxerga cenas e atos, dos mais comuns e corriqueiros aos mais meandrosos e complexos.

Em síntese, a perspectiva da cenopoesia propõe um caminhar que dialoga pluralidade de expressão e de linguagem, provocando o pensar e o sentido da ação coletiva, o encontro dos sujeitos de corpo inteiro, o ser com arte como ser de vida, de sonho, de afeto, de atitude poética frente à realidade. Assim, é sinteticamente expressa pelo poeta:

⁴ LIMA, 2005, p. 66, Livro I. Poema: Nós: os espaços que ocupo.

Sem textos preconcebidos, pré-moldados,
 a cenopoesia acode a um pretexto;
 e no contexto
 o texto surge (em atos) e se constrói;
 concretiza-se e age em suas curvas,
 urnas, químicas,
 diferentes sabenças, expressões, temperaturas.
 Da percepção alquímica à intervenção,
 à vivência,
 o desafio de repente torna o que seria espetáculo
 um ato de resistência
 em linguagem híbrida e leve,
 reconstituindo-se como síntese dialógica
 no tempo de ser
 de cada um
 que se presenteia
 com esse cenoato que tem
 finalidade
 e talvez não tenha fim.⁵

Desta perspectiva, sem a intenção de definição de conceito, podemos aferir, numa acepção ainda genérica, sobretudo aberta, que a cenopoesia vem se apresentando como um fenômeno sociocultural interlocutor da criatividade individual e coletiva, expressa através da arte, por meio de diálogo autônomo, afetivo e interdependente entre várias linguagens, saberes e experiências, como modo de poeticamente sintetizar as contradições sociais e de possibilitar leitura crítica do mundo, na perspectiva de conhecer, de refletir e de intervir sobre a realidade.

3.2.2 Um estar sendo: contextualização histórica da cenopoesia

Em toda a década de setenta e a primeira metade da década de oitenta do século XX, o Brasil registrou ampla mobilização social em contestação ao regime político autoritário implantado pelos militares com o golpe de 1964. Essas manifestações desencadearam o surgimento de diferentes frentes de resistência e de grupos sociais organizados que erguiam nas suas específicas formas de expressão, as trincheiras para dizer não ao desrespeito aos direitos individuais e coletivos, à violência, à censura, à tortura, à negação civil nos processos decisórios do poder. Esses grupos, conforme Martins (2004, p. 17), procuravam preservar aquilo que percebiam, com menor ou maior clareza, lhes estar sendo negado: a condição de sujeitos de suas próprias existências.

⁵LIMA, 2012, p.20.Poema: Linguagem.

Nesse contexto, o campo das artes foi fortemente perseguido, provavelmente pela força que a arte ganha quando empenha seus impulsos criativos nas questões históricas de seu tempo. A arte exerceu, nos amargos anos da Ditadura Militar, importante papel político em contestação a práticas desumanas e arbitrárias, ao mesmo tempo, vislumbrava a possibilidade de mudança nas estruturas sociais mantendo acesa a esperança de que seria possível dar outra face ao País. Assim empenhados, inúmeros artistas e grupos artísticos, encontravam meios sensíveis e criativos para despistar a censura e produzir suas artes engajadas na luta contra a repressão cultural instaurada com o golpe.

Os longos anos da Ditadura (1964-1985) chegavam aos anos oitenta aquecidos por intensos protestos sociais pelo fim do Regime Militar e pela campanha das Diretas Já. Foi em meio a essa conjuntura efervescente, que se deu a gênese e a formação das fontes inspiradoras e fundantes da cenopoesia. Seu surgimento ocorre no início dos anos oitenta quando a poesia ocupa as ruas e espaços públicos do Rio de Janeiro com o intuito de fortalecer o movimento pela liberdade e pela democracia.

O que essa poesia trazia de novo para as ruas era um desejo latente de democratização nas formas e nos meios de comunicação. A ideia era, de acordo com Lima (2012, p. 21), estabelecer um diálogo livre e criativo entre a poesia e as artes, como modo de romper com os formatos convencionais das declamações poéticas e com as amarras da própria língua, falada e escrita, com suas limitações comunicativas, a fim de quebrar a relação de opressão entre os campos de conhecimento convencionalmente conhecidos e aceitos. Desse modo, passaram a experimentar uma poética que se expandia da escrita e da oralidade para um movimento corporal, cênico, dramático, teatral. Essa nova identidade poética compôs o que o poeta Ray Lima⁶ nomeou de cenopoesia, “a poesia

⁶ Ray Lima é precursor e um dos principais irradiadores da cenopoesia. Além de ser o primeiro a sistematizar sobre a cenopoesia é também um dos fundadores do Movimento Popular Escambo Livre de Rua e do Fórum dos Dirigentes Municipais de Cultura do Estado do Ceará-FOCULT. Paraibano, 57 anos, reside atualmente na cidade de Maranguape-CE, estudou teatro na Escola Martins Penna-RJ, graduou-se em Língua e Literaturas de Língua Portuguesa-UERJ e é especialista em Gestão de Sistemas e Serviços de Saúde-UNICAMP. Atuou como secretário de educação de Janduís-RN, assessor de cultura de Icapuí-CE, coordenador da Escola Zumbi em Maracanaú-CE; coordenador artístico-pedagógico do Projeto Desenvolver (Aracati-CE, Fortim-CE e Icapuí-CE); e das Cirandas da Vida – estratégia de educação popular e saúde de Fortaleza-CE. Participou de diversos seminários regionais e internacionais de experiências educativas no Brasil e América Latina como coordenador do Programa Zumbi de Desenvolvimentos das Aprendizagens, Iniciativa Comunidad de Aprendizaje Latinoamericana sob coordenação da UNESCO-IIPE-Buenos Aires articulando experiências de nove países. No campo artístico, depois das várias experiências como poeta, ator, diretor, dramaturgo e escritor define-se hoje como cenopoeta e educador popular.

encenada sob o signo da hibridez de linguagens, cultura dramática e sentimento do mundo” (Cordeiro e Lima, 1990).

Segundo Lima (2012, p. 19), a atividade artística precursora da cenopoesia foi o espetáculo “Um Momento com Fernando Pessoa”, montado em 1983 pelo Grupo Revelação de Teatro, do bairro de Magalhães Bastos, no Rio de Janeiro, com direção do próprio Ray Lima que conquistou o 2º lugar no I Festival de Teatro Amador Carioca – FESTACAR, realizado no teatro da Escola Souza Lima, em Realengo, pela Federação de Teatro do Rio de Janeiro, circulando por vários bairros do município. O espetáculo travava um diálogo entre lírico, dramático e existência. Este espetáculo não tinha ainda a clareza da linguagem cenopoética como hoje está colocada, mas considera-se “que este foi, sem termos consciência disso, o primeiro exercício de ato cenopoético com base em roteiro” (LIMA, 2015, Carta nº IV).⁷

Outra ação preponderante se deu em 1984, quando vários poetas do Rio de Janeiro uniram-se num movimento artístico-social chamado Grupo Poça D’água com seu projeto provocativo “*Passa na praça que a poesia te abraça*,” que integrou o movimento cultural *Pró-Zona Norte, Cultura Já*, que, além de reivindicar políticas públicas para a região norte do Rio, tinha a finalidade, conforme Cordeiro (in Lima, 2009, p.12) de “organizar eventos culturais e fazer uma grande mobilização através da cultura pelas eleições diretas.” O *Passa na praça que a poesia te abraça* ocupava todos os domingos uma praça da cidade e reunia não só poetas como também artistas de outras áreas e reivindicava o direito à cidadania cultural além de outras frentes:

Esse foi um período de muita ebulição política. Havia a luta pela democracia e contra a ditadura militar, mas havia nesse bojo outras lutas. As lutas feministas, o direito à cultura, à universidade gratuita para todos, a luta pela saúde para todos (o embrião do SUS), a reforma agrária tomava novo fôlego, a luta por moradia, um sem fim de frentes de lutas. (LIMA, 2015, Carta nº IV)

Alguns desses artistas mesclavam suas intervenções com teatro e poesia num ato único, sendo esta manifestação, uma maneira própria de expressão artística e de participação social.

⁷ No decorrer das nossas investigações, muitas lacunas foram se apresentando no sentido das leituras dos livros e dos documentos sobre a cenopoesia. Para saná-las, recorreremos ao contato com Ray Lima, cenopoeta pioneiro, que acabou produzindo e publicando 4 Cartas endereçadas a autora que vos escreve, sob o codinome Josy Dantas, tratando de questões mais específicas e detalhadas sobre a história e a prática da cenopoesia. Conforme podem ser vistas em www.cenopoesiadobrasil.blogspot.com ou nos Anexo I, II, III e IV.

A composição entre poesia e teatro imprimiu um tom lírico e dramático aos primeiros atos e intervenções cenopoéticas durante a segunda metade dos anos oitenta. Em 1986, o termo cenopoesia intitulou um espetáculo encenado por um grupo de jovens poetas estudantes do Curso de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Na verdade, não se tratava ainda de um ato cenopoético, mas a descoberta do nome despertou a partir daí a ideia do que viria ser uma linguagem, uma forma singular de dizer, expressar o sentimento de mundo articulando, fazendo dialogar saberes, pessoas e expressões diferentes, estruturando um discurso muito potente e único para além das falas e linguagens isoladas, fragmentadas. (Idem)

Figura 5 Grupo de teatro Revelação – Rio de Janeiro – 1983



Fonte: www.cenopoesiadobrasil.blogspot.com/

Em 1990, a cenopoesia concretiza-se enquanto linguagem, a partir da parceria firmada entre os poetas Ray Lima e Zé Cordeiro, os quais lançam “*Linhas cruzadas - Um livro? Um espetáculo? Uma cenopoesia*”. Tratava-se tanto da publicação de um livreto e de um espetáculo cenopoético que levava o mesmo nome, contendo os poemas *Estilhaços* e *Metaleitor* que eram encenados pelo Grupo Cultural Arribação.

Esses poetas ou cenopoetas, como passaram a ser chamados, realizaram alguns experimentos com esse livro-espetáculo, e foram responsáveis pela concepção da proposta da cenopoesia. O *Linhas Cruzadas* representa um marco na trajetória da cenopoesia, pois foi, conforme Lima, a primeira ação conscientemente pensada enquanto linguagem cenopoética.

O Linhas Cruzadas foi um diálogo profundo entre os dois poemas. A discussão entre a amorosidade e a opressão, a democracia e a autocracia, a horizontalidade e a hierarquia na relação entre o autor, o leitor e o ator. Dessa relação inicial fomos explorando outras formas de relação entre o teatro e a poesia, a poesia e a música, a dança e o canto, forma e conteúdo, expressão e conteúdo, escrita e oralidade, a linguagem visual e a sonora, a corporal, o claro e o escuro, enfim entre o dizer e o fazer, a intenção e a realização. Algo delicado, profundo, complexo, mas realizado num ambiente de muita simplicidade. (LIMA, 2015, Carta nº 4, p. 07)

Figura 6 Grupo Cultural Arribação. Ray e Zé Cordeiro em Linhas Cruzadas –1990. Salão Nobre do Instituto de Educação do Rio de Janeiro.



Fonte: www.cenopoesiadobrasil.blogspot.com/

O ato experimental e interventivo incluía um debate ao final da apresentação sobre o que acontecia durante a sua realização. Essas discussões estavam envolvidas por um certo clima de inquietação, de descoberta e de percepção ao que se estava fazendo de novo e foram de suma importância para o processo de reflexão, ainda embrionária, sobre a cenopoesia, de onde se estruturaram alguns de seus fundamentos:

Às vezes, ficávamos mais ansiosos pelo papo do que pelo próprio ato. Aí para mim estava a chave para tudo na cenopoesia, a escuta, o diálogo, o olhar do outro, o repertório humano expresso na crítica, os desafios de construir uma linguagem a partir das linguagens existentes, e dos conteúdos e expressões existentes construir outros mais condizentes com nossos sonhos de coletividade, de colaboração, de desprendimento, de liberdade e libertação permanente. (Idem, ibidem)

Outro acontecimento divisor de águas no caminho da cenopoesia diz respeito à sua propagação na região Nordeste. Em 1989 o poeta Ray Lima é convidado para desenvolver uma ação cultural no espaço da FUNABEM - Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor - com crianças e adolescentes do município de Janduís, localizado no

semiárido do Rio Grande do Norte. Nesse projeto, denominado *Recriança*, o poeta se deparou com crianças desnutridas e amedrontadas, já que a seca, a fome e a pistolagem assolavam a região (Dantas, 2004). Em decorrência desta situação, o poeta, sem hesitação recorre à cenopoesia como uma possibilidade metodológica capaz de unir ludicidade e reflexão. Sua atuação junto a essas crianças se deu na produção de intervenções, atos, cortejos e rituais cenopoéticos realizados nas ruas da cidade e em espaços naturais a céu aberto ocasionando um movimento de mobilização no município envolvendo a população e o poder público local. Como testemunha o ator Júnio Santos, “era um movimento de arte popular e de cidadania no meio da seca, das crianças morrendo de fome, e estas crianças estavam recitando Brecht, Carlos Drummond de Andrade, tudo em cima das pedras”. (Apud SALGADO, 2011, p. 69).

Figura 7 Teatro de Pedras – Sítio Boa Vista – Janduís-RN – 1990. Ato cenopoético Utopia – poema de Ray Lima



Fonte: www.cenopoesiabrasil.blogspot.com/Fotos de Renato Souza

A cenopoesia encenada com crianças e adolescentes em cenários geológicos naturais denominados de “teatros de pedras” ganhou destaque na imprensa nacional e internacional. Segundo o jornalista e crítico literário colombiano Jorge Consuegra, em artigo escrito em 1991 para o jornal *La Tarde* de Bogotá sob o título “*Em poesía se toma Brasil – Averso y Reverso*”, o projeto *Recriança* tomou tanta força que surgiram outros grupos paralelos, mostrando um impulso extraordinário em atuações que reuniam tanto poemas de poetas destacados do Brasil e do mundo, como da criação de poemas autorais nas montagens cenopoéticas. Sublinha Consuegra (1991):

Pero lo más importante de esto, es como el poeta Ray Lima ha logrado sacar adelanto que desde hacedieziaños vênia anidando em sucabeza: acercar más la poesia al pueblo y ahorahayalcanzadounnuevavertiente que sin lugar a dudas marcará um hito dentro de la poética y el teatro latino-americano.

A atividade cenopoética fomentou de modo efervescente a cultura de Janduís e teve seus reflexos na cultura do Rio Grande do Norte. A circulação de recitais cenopoéticos produzidos com crianças e adolescentes por diversas cidades do estado ocasionou um contato intenso com grupos de teatro de rua. Especialmente com o Alegria Alegria de Natal-RN, que além de realizar espetáculos teatrais em praças públicas, desenvolvia a formação de grupos de teatro de rua e de palhaços pelo interior do Estado, sobretudo na Região do Seridó. Dessa aproximação surgiu a ideia de organizar o primeiro encontro dos meninos-palhaços-poetas que foi realizado em Janduís reunindo atos cenopoéticos e espetáculos de palhaços.

Figura 8 Encontro dos meninos-palhaços-poetas – Janduís-RN – 1989.



Fonte: wwwcenopoesiadobrasil.blogspot.com

Esse encontro sinalizou a possibilidade de Janduís sediar em 1991 um festival estadual de teatro de rua que teria a intenção de “grupos de teatro de rua que não se conheciam se aproximassem, trocassem experiências que, depois seriam levadas a um Festival Nacional de Teatro de Rua, que aconteceu no mesmo ano, na cidade fluminense de Paraty” (SALGADO, 2011, p. 69).

Ao que registra Dantas (2004), com uma negativa de apoio do órgão estadual de cultura - Fundação José Augusto - para a realização do encontro estadual, o então Secretário de Educação e Cultura de Janduís, Ray Lima propõe que o encontro se realizasse de modo independente com apoio apenas da prefeitura. No entanto, esclareceu a situação em que o município enfrentava naquele momento de seca, de perseguição e abandono político por parte do Governo Estadual já que Janduís era, no período, a primeira cidade do interior nordestino a ser administrada pelo Partido dos Trabalhadores

e a ordem do governador era de que não saísse qualquer verba ou apoio que fosse para esse município. A situação em Janduís era crítica e visível, como era visível também a luta do seu povo pela sobrevivência. Mesmo assim, os artistas não fraquejaram e sensibilizados com o problema decidiram que Janduís seria palco desse encontro, como relata Júnio Santos, então integrante do Grupo Alegria Alegria:

Escolhemos Janduís porque o povo estava passando fome. Passando por um descaso do governo federal e estadual também. Havia uma seca muito forte, havia uma pistolagem dominante e havia arte. Onde há o caos, a arte brota com uma facilidade muito grande. (JÚNIO SANTOS *apud* SALGADO, 2011, p.70)

Assim, Janduís recebeu no período de trinta de abril a três de maio de 1991 “oito grupos de teatro e mais uma delegação do Ceará, interessada em saber o que era e como se fazia teatro de rua” (SALGADO, 2011, p.70). Entre os participantes estavam os componentes dos grupos “Alegria Alegria (de Natal), Boca de Rua (de Currais Novos), Folia (de Carnaúba dos Dantas), Escarcéu (de Mossoró), Canal Cultural (de Campo Grande), o Movimento Cultural (de Icapuí-CE) e os grupos locais Nhanduí e Emanduís” (DANTAS, 2004).

Figura 9 Grupo Alegria-Alegria de Natal - I Escambo – Janduís-RN – 1991



Fonte: Acervo Movimento Escambo

O encontro foi vivenciado a partir da apresentação de espetáculos, relatos de experiência, contato com a população e aconteceu sem programação pré-definida, de acordo com as iniciativas que cada um ia tomando e estabeleceu, ao invés de coordenação,

diretoria, ou algo do gênero, uma plenária circular coletiva, para tomada de decisões. Esse modo de congregação originou o nome do evento de Escambo, dadas às circunstâncias em que se estruturou.

Bastava olhar ao redor e perceber como cada um chegou para o encontro: cada qual com sua tralha para se alojar do jeito que desse, comer como fosse possível, movido apenas pela motivação de se reconhecerem, trocarem experiências, se fortalecerem e, claro, interagir com a população através de seus espetáculos. (SALGADO, 2011, p.70)

Este primeiro encontro deu início a um audacioso movimento de resistência artístico-cultural no Nordeste, que vem atuando ao longo de mais de vinte anos e representa um marco relevante para a efetivação e difusão da cenopoesia. Para Lima (2012, p.19), foi com a “arrebentação do Movimento Escambo que a cenopoesia foi difundida em vários estados, rapidamente assimilada e praticada com muita frequência e beleza até os nossos dias. ”

Figura 10 Cartaz do I Escambo – Janduís-RN – 1991



Fonte: Acervo Movimento Escambo

O Movimento Popular Escambo Livre de Rua, como atualmente se denomina, é composto, de acordo com Landim (2010, p.117), por coletivos de teatro de rua, dança, capoeira, artes visuais, música e poesia que percorre assentamentos, favelas, bairros populares, entre outras localidades do Brasil, promovendo ações artístico-educativas, trocando ideias e experiências, fomentando a mobilização social em âmbito regional.

Refere-se a um movimento itinerante de arte popular com característica periférica. “Seus atores, vindos a maior parte da periferia urbana e da zona rural estão engajados de alguma forma nas lutas sociais de suas comunidades” (DANTAS, 2004).

Figura 11 Cartaz do XXVI Escambo – Fortaleza - CE - 2010



Fonte: Acervo Movimento Escambo

Para o teatrólogo Amir Haddad, o Movimento Escambo é uma expressão de arte pública de rua, pois “não se enquadra na visão de arte que a burguesia mercantilista desenvolveu e absorveu. Não se enquadra no mercado”. Não condiz com a perspectiva de produção de obra de arte como produto a ser vendido no mercado cultural. Revela que os seus participantes não estão preocupados em fazer carreira profissional com arte, mas estão juntos pela necessidade que o cidadão tem de se expressar, de resistir. “No escambo, as pessoas estão reunidas para fazer arte, para servir às comunidades onde elas vivem” (HADDAD, 2011).

Hoje, a atuação do Movimento ocorre com mais frequência nos estados do Rio Grande do Norte, Ceará e Pernambuco, e esporadicamente, a partir de projetos de circulação em contato com outros grupos em diversos lugares do Brasil, em alguns países da América Latina. Seu ideário permanece concentrado na possibilidade de ter na arte popular, e particularmente nas artes livres de rua, um mecanismo de expressão, reflexão e luta constante pela emancipação e libertação humana.

Figura 12 XXXVIII Escambo – Caicó-RN – 2014



Fonte: Acervo Movimento Escambo

Por volta do ano de 1994, com a expansão de grupos artísticos vinculados ao Movimento Escambo na região do litoral Leste do Ceará, a cenopoesia toma uma dimensão de matiz político-pedagógico. No município de Icapuí - CE, sua atuação se situou num diálogo profundo entre a comunidade e o poder público local, discutindo temas relativos a cidadania, políticas públicas, meio ambiente, participação popular, entre outros, onde contribuiu intensamente com a formação de grupos artísticos em comunidades pesqueiras e nas escolas públicas; com o fortalecimento da cultura local fomentando a realização de mapeamentos culturais, de espetáculos cenopoéticos resgatando memórias da história do município; com o planejamento e distribuição anual dos recursos financeiros da prefeitura por meio de mobilização comunitária na qual se

realizavam os Showniões onde a população decidia as prioridades dos investimentos, estes que posteriormente ficaram nacionalmente conhecidos como orçamento participativo; dentre outras.

Figura 13 Espetáculo cenopoético – Emancipação política de Icapuí-CE 1995.



Fonte: www.cenopoesiadobrasil.blogspot.com

Figura 14 Grupo Flor do Sol – Teatro de Falésias – Praia da Redonda/Icapuí/CE



Fonte: www.cenopoesiadobrasil.blogspot.com

Em Aracati – CE, a partir do ano de 1997, a cenopoesia delineou uma trajetória mais próxima da área da educação e cultura. Em parceria com a da Secretaria Municipal de Educação desenvolveu um projeto piloto de arte e cultura na escola, realizado no assentamento rural Zumbi dos Palmares. O êxito do projeto favoreceu a aprovação do Programa Zumbi de Desenvolvimento das Aprendizagens junto a Fundação Kellogg estendendo-se as demais escolas do município. O programa integrava a rede de projetos internacionais da Iniciativa Comunal de Aprendizaje Latinoamericana em parceria com o IPE-UNESCO - Buenos Aires - que tinha a coordenação da educadora Ana Maria Torres. A articulação junto a essa rede propiciou a propagação da cenopoesia por diversos países da América Latina. O Programa Zumbi continua sendo desenvolvido nas escolas públicas municipais, após ter conseguido se transformar em uma política pública.

Na última década, a cenopoesia tem aportado, enfaticamente, no campo da educação popular e saúde. Sua atuação nesse setor tem se dado em coletivos que atuam na valorização das potencialidades da arte e da cultura como formas de enfrentamento aos desafios do cotidiano fortalecendo o protagonismo popular na produção de saúde. Consoante com Brandão (2001), esse campo de atuação na saúde se realiza quando o trabalho profissional de saúde pública se funde em um trabalho cultural de Educação Popular por meio da Saúde. Ou seja,

Quando a ação médica e a de outros profissionais da "área da Saúde" não se limita a uma assistência a clientes do povo. Quando ela se estende a uma ação cultural ampliada de diálogo e de crescimento de parte a parte, em busca de saídas e de soluções sociais a partir do que se vive e do que se troca, do que se aprende e do que se motiva, quando se dialoga crítica e criativamente sobre a vida e o mundo por intermédio do corpo e da saúde. (BRANDÃO, 2001)

A vista disso, a cenopoesia tem então, caminhado num território que lhe trouxe maior aprofundamento na sua concepção teórica e maior ampliação na sua realização enquanto prática, englobando uma atuação para além do raio do trabalho desenvolvido pelos seus precursores e pelo Movimento Escambo. Nessa direção, a cenopoesia tem sido protagonizada por pessoas e coletivos de diversas experiências na educação popular e saúde se constituindo, ao mesmo tempo, como caminho e como ferramenta pedagógica.

Figura 15 Cartaz da 2ª Oficina de extensão popular e cenopoesia – UFPB
Parque Arruda Câmara (Bica) João Pessoa –2012



Fonte: www.cenopoesiadobrasil.blogspot.com

Entre alguns dos exemplos de onde emanou a atuação neste campo e de onde vem se desenvolvendo tais ações, podemos citar: o projeto “Corpo meu minha morada” – Icapuí – CE, a Articulação Nacional de Movimentos e Práticas de Educação Popular em Saúde – ANEPS, Cirandas da Vida – Fortaleza – CE, Hotel e Spa da Loucura, Instituto Nise da Silveira - RJ, Universidade Popular de Arte e Ciência - UPAC, Espaço Ekobé na Universidade Estadual do Ceará – UECE, Centro de Ciências Médicas e a Extensão Popular da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Universidade Biocêntrica - CE, Escola de Saúde Pública do Ceará, Ministério da Saúde, Associação Brasileira Rede Unida, Fundação Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, Associação Brasileira de Saúde Coletiva – ABRASCO, Rede Humaniza SUS, Articulação Nacional de Extensão Popular – ANEPOP, Tenda Paulo Freire, entre outros espaços e inúmeros eventos, seminários, congressos da área, nos quais a experiência da cenopoesia tem se feito presente, hora com suas intervenções, hora com seus rituais, hora com seus roteiros, hora com suas vivências, hora com seus desafios de repente, sempre instigando uma atuação crítica da arte, suas inter-relações e suas relações com a vida.

As experiências da cenopoesia junto ao setor da educação popular em saúde envolve dimensões criativas nas formas de articular conhecimentos, linguagens e práticas direcionadas para o acolhimento, a escuta, a afetividade, a expressão, na perspectiva de romper com as formas prescritivas da hegemonia biomédica que dão ênfase ao adoecimento.

Figura 16 Ato Cenopoético – Inauguração do espaço Ekobé – UECE – Fortaleza-CE – abril de 2015



Fonte: Acervo Movimento Escambo

A cenopoesia assim tem contribuído com processos que pensam as metodologias de saúde como exercício de vitalidade, de protagonismo, de autoralidade, isto é, “ser autor de sua fala expressiva, de suas imagens e gestos transmutados em um fazer estético” (LINHARES, 2009, p. 41). Essa possibilidade instaura na dimensão criativa dos sujeitos a oportunidade de encontrar na arte outras formas significativas de dizer aquilo que sente, de ouvir o que o outro sente. Nessa acepção, a cenopoesia constitui uma função pedagógica importante: a de ajudar a saúde a se pensar, de modo dialógico, inclusivo, afetivo e antimercadológico. Isso se traduz com uma cantiga/poema da cenopoesia, entoada em muitos dos seus movimentos:

Escuta, escuta.
O outro, a outra já vem
Escuta, acolhe
Cuidar do outro faz bem...

Desde o tempo em que nasci
 Logo aprendi algo assim
 Cuidar do outro é cuidar de mim
 Cuidar de mim é cuidar do mundo.⁸

Ou como escreve LINHARES:

Vendo assim, a arte provoca essa boniteza: leva a saúde a ultrapassagens do modelo monológico da biomedicina; leva à não redução do sujeito ao seu organismo e, nessa perspectiva, pode possibilitar às dimensões do ser dialogarem na produção da saúde como bem comum. (IBIDEM, p.43)

Nesse olhar sobre a trajetória da cenopoesia, desde suas primeiras manifestações até suas formas de atuação no presente, observamos o quanto a linguagem vem se reconfigurando e se expandindo a cada terreno fertilizado, a cada espaço ocupado. Sempre acrescentando novas descobertas, novos modos de atuação, construídos no exercício do experimentar, do fazer junto, do pensar junto, sem perder de vista sua autenticidade, suas leituras críticas do mundo, suas intenções políticas, seu compromisso com a democratização da comunicação, com o incentivo de que todos somos capazes de nos expressar artisticamente, que todas as linguagens podem dialogar sem supressão, que a arte tem virtudes de leveza, de beleza, de sensibilização para potencializar as lutas, os enfrentamentos coletivos, a transformação criadora que é libertadora, emancipatória.

3.2.3 Sentidos de ser da cenopoesia: princípios norteadores

O tímido acervo bibliográfico, porém, importante sobre cenopoesia assinala que seu processo é antes de tudo, um ato vivencial, experimental. Todavia, esse vivenciar não se dar no ar, sem sentido de existência. Ao contrário, está fundamentado por alguns princípios que intencionalmente alicerçam e norteiam sua prática. Esses princípios denotam um sentido político à experiência por estar coerentemente, convicta e consciente de um papel social.

Estes princípios não estão escritos em uma referência específica, nem em uma ordem de prioridade, fomos percebendo a partir das leituras dos materiais produzidos, das falas dos sujeitos envolvidos, das vivências, das quais, observamos que alguns elementos fazem parte, naturalmente, de um discurso que é articulado e corporificado nas suas práticas. Dentre outros, que podem ter fugido ao raio de nossa percepção, destacamos

⁸LIMA, 2013. Poema: Escuta, o outro a outra já vem.

alguns que consideramos mais evidentes: o diálogo, a democratização, a diversidade, a inconclusão, a criatividade, a afetividade, e a liberdade.

Possivelmente o princípio do diálogo apareça como um dos mais contundentes e constantes nos desdobramentos cenopoéticos e está relacionado aos demais. O diálogo para a cenopoesia é um princípio matriz que está associado a intenções prática e política ao mesmo tempo. Prática, no sentido da sua realização que está baseada na perspectiva da hibridização das artes, das linguagens, na dimensão da troca, da vontade de se expressar, de interagir com o outro, com um espaço-temporal, com um contexto. No sentido político, o diálogo estaria mais próximo do entendimento freireano da dialogicidade, ou seja, da comunicação não hierarquizada, mediatizada pela solidariedade e respeito ao saber do outro, como direito de todos. “Um diálogo horizontal, encontro de seres humanos para pronunciar o mundo, a ser transformado e humanizado, por isso mesmo, ato de criação e libertação” (FREIRE, 2003, p. 79).

O princípio do diálogo na cenopoesia conecta-se ao princípio da democratização e compreende várias nuances, desde a democratização dos processos comunicacionais até a quebra de padrões hierarquizados das relações, perpassando pela descentralização e dominação de certos saberes e conhecimentos técnicos. Assim, a democratização na cenopoesia está intimamente imbricada no dialogismo, o que sugere um empenho permanente em construir canais comunicativos mais participativos, inclusivos, capazes de inserir outras palavras contrastantes aos padrões hegemônicos:

Não essa palavra
viciada
em vírgula, ponto,
ponto e vírgula.
(...)
Palavra perigo
Palavra operária
Outra palavra
Sente porque vive
O cotidiano das coisas ⁹

A vocação da cenopoesia é estabelecer um diálogo inclusivo, articulador de diferenças. Entre diferentes saberes, experiências e linguagens. O respeito aos modos de ser de cada um, com seus padrões culturais de classe, seus valores, sua sabedoria, suas linguagens. Sua proposição vincula o princípio da democratização com os princípios da diversidade e do diálogo à medida que busca criar vertentes comunicativas que possam

⁹ LIMA, 2009, p. 19 e 20. Poema: Minha palavra.

melhorar a qualidade das relações entre as pessoas, “que não se esgotem em si mesmas, (...) que não isole um ser do outro” (LIMA, 2012, p. 44). Isso implica a não subalternação, a não supremacia, de um saber sobre outro, mas de possibilitar que as potencialidades de cada um possam se articular e construir algo mais diversamente potente, como algo que soma e não que se relegue, se subtraia ou se exclua.

Na expressão desses princípios, reafirma a luta por uma sociedade mais democrática, em todas as suas instâncias administrativas e relacionais, na qual os cidadãos tenham assegurado o direito de participar ativamente da vida social. Isso inclui a crítica veemente as relações de poder com base no autoritarismo, na hierarquização, no burocratismo e na centralização das decisões. Portanto, reitera a necessidade da participação popular na condução ativa dos processos decisórios tendo como orientação, o pensamento freireano:

Para nós, a participação não pode ser reduzida a uma pura colaboração que setores populacionais devessem e pudessem dar à administração pública. A participação, para nós, sem negar este tipo de colaboração, vai mais além. Implica, por parte das classes populares, um “estar presente na história e não simplesmente estar nela representadas”. Implica a participação política das classes populares através de suas representações no nível das opções, das decisões e não só do fazer o já programado. Por isso é que uma compreensão autoritária da participação a reduz, obviamente, a uma presença concedida das classes populares a certos momentos da administração. Participação popular para nós não é um slogan, mas a expressão e, ao mesmo tempo, o caminho da realização democrática (FREIRE, 2005, p.75).

Destarte, a democratização compreende uma presença histórica do cidadão atuando expressivamente na problematização dos contextos reais e em todas as esferas relacionais destes contextos. O que a cenopoesia e seus atos deixam como contribuição é um entender que a luta pela democracia pode se converter em uma forma de vida, um exercício cotidiano pautado pelo estabelecimento de relações que tenham por base a participação e o respeito as singularidades de cada um.

Associado a esses princípios, vincula-se o da inconclusão. Ao ser concebida como obra dialógica, diversificada, democrática e aberta, a cenopoesia aponta para um devir de incompletude, entendendo que nada está pronto e acabado, mantendo-se sempre aberta para o aprender, para o acréscimo e também para o inesperado. Essa condição condiz com a cenopoesia no seu ato prático por não se constituir como uma obra artística definitiva, presa a um formato único, levando sempre em conta a imprevisibilidade dos atores que atuam e interagem em contextos específicos desafiando os repertórios de cada um para dar sentido a um todo no momento do seu estar sendo. Aqui também é possível

acrescentar sua condição momentânea, instantânea, já que cada ato é único, irreprodutível.

Tal reflexão remete estreitamente a características da teoria freireana que compreendem a inconclusão como um *vir-a-ser*, ou a busca permanente, não passageira, de queremos aprender a ser sempre mais. Esse processo formativo acompanha o ser humano ao longo da vida e se funda na dialética entre teoria e prática a partir das experiências, das interações, das relações de troca. Conforme Freire (2003, p. 79), “é a consciência do inacabamento que alimenta a nossa capacidade de criar e de recriar a nossa existência”.

O reconhecimento do potencial criativo do ser humano para transformar o mundo eleva o sentido cenopoético, visto que atua na perspectiva de desmistificar o ato criativo como privilégio de alguns poucos dotados de algum tipo de dom. Inclina-se aí a ideia de que todos os seres humanos são capazes de criar, de inventar outros modos de ler, de interpretar, de ser e de intervir no mundo. Estimular a criatividade dos sujeitos, respeitando suas formas próprias de expressão se constitui num pleito constante para a cenopoesia.

O desafio cenopoético é mexer no ser-estar das pessoas. E tocá-las essencialmente é atingir sua capacidade de reflexão crítica, futurar sua vontade de expressar-se livremente em suas formas genuínas e singulares de expressão. A essência do ato cenopoético não estaria em representar ou dizer pelo outro, mas provocar o sentir e o dizer do outro, para si e para o mundo, processando um movimento que desencadeia neste um novo ato de autorreflexão-liberdade-expressão. (LIMA, 2012, p. 28)

Atuar nesse nível de atenção, de estímulo é revelador de muitas potencialidades que, por vezes, as demandas cotidianas fazem adormecer em nós. Na cenopoesia, quando saímos da condição passiva de meros espectadores e nos colocamos diante da atuação, do ato criador, da liberdade, da livre criação parece que a arte salta de nós e passa a se relacionar com uma poética corpórea, sensível, despontando aspectos que outras linguagens não dão conta de revelar, se não pela arte mesma.

A arte torna-se, portanto, uma prática de experimentação que pode participar da transformação do mundo. As experimentações põem em estado de estranhamento nosso modo cotidiano de viver, propõem novas modulações de ação e pensamento, abrem espaços para que o inesperado aconteça e permita a experiência de um corpo ressignificado, que participa da transformação do mundo. Assim, a arte pode se constituir como um elemento decisivo na formação de uma criatividade libertadora. (MARTINS, 2013, p. 154).

Suscita com isso, pensar que a arte cumpre uma função pedagógica que também é política, não cabendo olhar para a mesma com reducionismos. A criatividade enquanto essência pulsante na arte é um indicador que propala sua condição formativa, à medida que se coloca como campo de produção do conhecimento. Evidentemente, traz suas particularidades que diferem de outras formas de conhecimento, como a científica por exemplo. A produção de conhecimento, gerados no âmbito artístico, envolve dimensões mais complexas, pois trazem em si certos desprendimentos, desapego a regras, sentidos de humanização, de imaginação, de liberdade expressiva que em geral não são aceitas em outros campos de conhecimento, porém, dialoga e entrelaça-se com estes.

Na cenopoesia a potencialidade criativa vem acrescida de outra dimensão, a afetiva. Não basta desenvolver uma ação criativa crítica, se nela não se pautem relações de afeto, de acolhimento, de partilha de saberes, de carinho, de amorosidade. Esse esforço reflexivo que dá corpo e vida a atividade cenopoética compreende que as lutas pela transformação social podem e devem ter sua bravura, mas uma valentia que ousa ser terna, afetuosa.

O que a experiência nos mostra é que muitos coletivos de resistência, de tendência libertária, acabam fragmentando o conjunto de dimensões que formam o humano, supervalorizando os aspectos racionais em detrimento dos aspectos emocionais, caindo, por vezes, em atitudes rudes, agressivas, desrespeitosas com o outro, desagregando e enfraquecendo as frentes de resistência por desconsiderarem a importância da afetividade nos contextos de sua atuação. Em seu contrário, o que a cenopoesia demonstra em seus processos é que a amorosidade também tem sua legitimidade nas lutas contra a opressão.

(...) o ato de amor está em comprometer-se com sua causa. A causa da libertação. Mas este compromisso, porque amoroso, é dialógico (...). Como ato de valentia, não pode ser piegas, como ato de liberdade não pode ser pretexto de manipulação, senão gerador de outros atos de liberdade. A não ser assim, não é amor. Somente com a supressão da situação opressora é possível restaurar o amor que nela estava proibido. Se não amo o mundo, se não amo a vida, se não amo os homens, não me é possível o diálogo. (FREIRE, 2002, p.80)

A referência freireana estabelece uma convivência amorosa, impulsiona uma relação de diálogo baseada no respeito à dignidade humana. “Não é possível a pronúncia do mundo, que é um ato de criação e recriação, se não há amor que a funda. Sendo fundamento do diálogo, o amor é, também, diálogo” (FREIRE, 2003, p. 79-80). Restaurar a amorosidade significa romper com padrões racionalistas, individualistas, indiferentes,

propagados pelo sistema capitalista e anuncia que o amor, enquanto aspecto sensível dos seres humanos é também ato de coragem e gerador de atos de liberdade.

A liberdade para cenopoesia é liberdade de criação, de expressão e alimento da sua utopia. A valorização da expressão genuína, criativa e potente da nossa gente “quanto pensa e faz, quanto sonha inventa, de amor sabe tanto” (LIMA, 2013, p. 37). É vista no seu devir como empoderamento, fortalecimento da luta pela transformação social. A liberdade de pensar e agir de corpo inteiro aprofundando a compreensão da realidade social é também uma viabilização da liberdade.

A liberdade permeia toda a obra freireana acerca da educação popular, e ela também é tida pela cenopoesia como um dos principais nortes de suas referências, visto que reside na dinâmica dialética da existência. Deste modo, a liberdade não é tão somente uma finalidade derradeira, um vislumbre, mas um exercício, uma construção constante e cotidiana, por isso é libertação e não “[...] liberdade apenas. Tem a ver com libertação precisamente porque não há liberdade; e a libertação é exatamente a briga para restaurar ou instaurar a gostosura de ser livre que nunca finda, que nunca termina e sempre começa” (FREIRE, 2001, p. 100).

UTOPIA

Mim - eu quero pegar o sol
Ti - você se queima

Mim - eu quero pegar o sol
Ti - você se queima

Mim - EU QUERO PEGAR O SOL
Ti - VOCÊ SE QUEIMA, PORRA!!!

Mim – EEEUU...!!!
Ti - VOCÊ

AAAIIIIIIII!

Ti - eu te avisei
Mim - que me importam teus avisos!

Ti - e agora, o que fazer?
Mim - curar a queimação e buscar de novo o sol.

Mim - eu quero pegar o sol! ¹⁰

¹⁰LIMA, Ray. Ultrapassagens. Expressão Gráfica. Fortaleza-Ce:1994. Poema: Utopia

A cenopoesia, conforme GOYA (In LIMA, 2013, p. 7), “tem raiz ideológica na libertação dos povos, na inclusão social, na produção do conhecimento vivo, porque nascida da prática, das lutas populares, do cotidiano”. O caminho da cenopoesia vai sendo desenhado pelo encontro com as inventivas formas de resistência que o povo vai criando para se fazer presença no percurso da história. Faz-se em encontro com movimentos no movimento, num “exercício de alteridade, de olhar e sentir o outro. De ser pelo outro, com o outro” (Idem, p. 6).

Liberdade é, pois, na gama da sua própria amplitude, a possibilidade do ser humano de reestruturar, de recriar, de refazer-se, *de curar a queimação* e de reinventar outro mundo, relacionalmente mais humano, mais digno.

Neste sentido, a prática da cenopoesia se insere num estado aberto e infindável de libertação. Constitui-se, portanto, num processo criativo livre, vivo, afetivo, dialógico, diverso, democrático, incessantemente inacabado em busca da liberdade, da utopia, sob as quais, anuncia e produz com arte, os impossíveis realizáveis.

3.2.4 Formas de ser da cenopoesia: caracterização da prática

No decorrer dos anos, a experiência da cenopoesia vem desenvolvendo algumas maneiras específicas de realizar-se. Neste sentido, sistematizamos, aqui, algumas características básicas dos seus formatos, com o intuito de esclarecer sua ação prática. Por outro lado, também é oportuno que se esclareça que não há uma forma única para se definir uma composição cenopoética. Esta, que se orienta por uma perspectiva de obra aberta, inclusiva e dialógica, está em permanente construção e experimento, podendo ser praticada através de diversos caminhos.

Na prática, a realização de um ato cenopoético pode se dar por meio de uma ação pré-roteirizada ou improvisada, envolvida por um misto de ritual e transcendência que, em explosão ou de mansinho, vai desafiando as pessoas a participarem, a saírem da condição de espectador, quer seja dizendo um poema, cantando, tocando, lendo, entoando um repente ou um rap, segurando a mão do outro para dançar uma ciranda, um toré, um coco; falas viram coro, ecos de um coletivo em plasticidade, sons vão sendo descobertos, falas ritmadas, o corpo tornando-se extensão da ideia; entre tantas e quantas expressões houver nos repertórios de cada um, em que cada qual vai encontrando o movimento seu e do outro para pensar e dizer da vida e do mundo, aventurando entregar-se a emoção e a arte que em cada humano habita.

Assim, sua execução prática se traduz como uma ação que se constitui da articulação de repertórios,¹¹ artísticos ou não, que os sujeitos trazem de suas vivências, expressos por corpos em movimentos, sonoros, musicais e imagéticos que dialogam com um contexto e se fundem para expressar cenicamente os sentimentos e leituras de mundo de modo poético.

O que essas diferentes formas de se praticar a cenopoesia trazem em comum é o fato de que o ato em si depende, principalmente, dos repertórios que os sujeitos trazem para dialogar com um contexto específico, e muito embora, o teatro e a poesia sejam linguagens fundantes da cenopoesia, esta não se limita apenas a articulação destas duas artes, e se constitui muito mais abrangente tanto na sua concepção, quanto na relação com outras linguagens. Desse modo, se diz que “a cenopoesia é transcênica! Ela nasceu da necessidade que a própria arte contemporânea tem de dialogar e interagir, com inteligência e respeito, com as mais diversas formas de linguagens” (LANDIN, 2010, p.115).

Notadamente, como já expressamos no início deste capítulo, a interação entre linguagens artísticas não é fato novo e existe em diversas outras expressões artísticas. O que se reconhece como singular na prática da cenopoesia é particularmente a sua interdependência com outras linguagens, não necessariamente artísticas, que dialogam e convergem para um exercício de leitura, reflexão, problematização e intervenção de contextos reais complexos a partir de inúmeras possibilidades de criação humana visando fortalecer a capacidade expressiva dos sujeitos. Nesse jogo, se considerarmos a arte como ponto de conexão criativa entre o refletir e o agir com e sobre o mundo, “a cenopoesia seria esse lugar de encontro das linguagens com todas as capacidades dialógicas, transitivas e infinitamente expressivas, transformadoras e autotransformadoras: de criadores e criaturas” (LIMA, 2010, p.5).

Embora a cenopoesia não estabeleça padrões definidos para sua atuação, alguns elementos parecem fundamentar suas composições. Lima (2012), estabelece algumas características essenciais no ato-prático da cenopoesia. Sendo elas: um pretexto, um contexto e um repertório. O pretexto que se promulga pela vontade do sujeito em se

¹¹ Segundo Lima (2013), podemos entender como repertório cenopoético tudo o que em nossa existência aprendemos a fazer com desenvoltura e se torna parte ativa, orgânica e permanente do nosso ser/estar no mundo. Os repertórios são do conhecimento e do domínio próprio de cada indivíduo, grupo, comunidade ou lugar.

relacionar, se comunicar e intervir no mundo; o contexto, ou seja, um cenário imediato no qual o sujeito (cenopoeta) lê e no qual age e interage; e o repertório, que está relacionado com o conjunto de saberes e práticas de domínio dos sujeitos (cenopoetas em ação) que serve de canal de diálogo e ferramenta de expressão.

Assim, cada ato tem sua singularidade, sua imprevisibilidade e é irreprodutível. Os atores ao vivenciarem o ato vão construindo uma obra única, desprendida de um modelo artístico predefinido, na qual, não necessitam de diretores, de ter que contar uma história, de elaborar personagem, de realizar ensaios, como no caso do teatro. Ocorre como um desafio comunicativo que requer do sujeito uma atuação baseada naquilo que já faz parte de sua vida, uma espécie de “DNA” composto pela memória do vivido, dos saberes construídos e que são partes inerentes do seu ser. É um aventurar dialógico que solicita a vivência com o outro, sentindo que este outro pode trazer complementos, ocupar vazios, preencher lacunas. O dizer de cada um vai interagindo e se articulando com o que foi expresso pelo outro. Deste modo, o que vigora é a vontade do sujeito de se expressar, de dialogar com um contexto, baseando-se em seus repertórios.

Para a cenopoesia o que interessa é entrar em diálogo com o mundo e isso pode acontecer em qualquer lugar, através da articulação das linguagens em uma perspectiva horizontal, capaz de se complementar e que assim, vão se comunicando e ganhando força. (LIMA, 2013, p. 30)

Dentre suas inúmeras possibilidades transcênicas e dialógicas, a cenopoesia vem sendo vivenciada por meio de algumas modalidades, especificamente diferenciadas e denominadas por: Roteiros Cenopoéticos, Intervenção Cenopoética, Desafio de Repente, Vivência Cenopoética, Corredor Cenopoético de Cuidados e Cortejos Cenopoéticos.

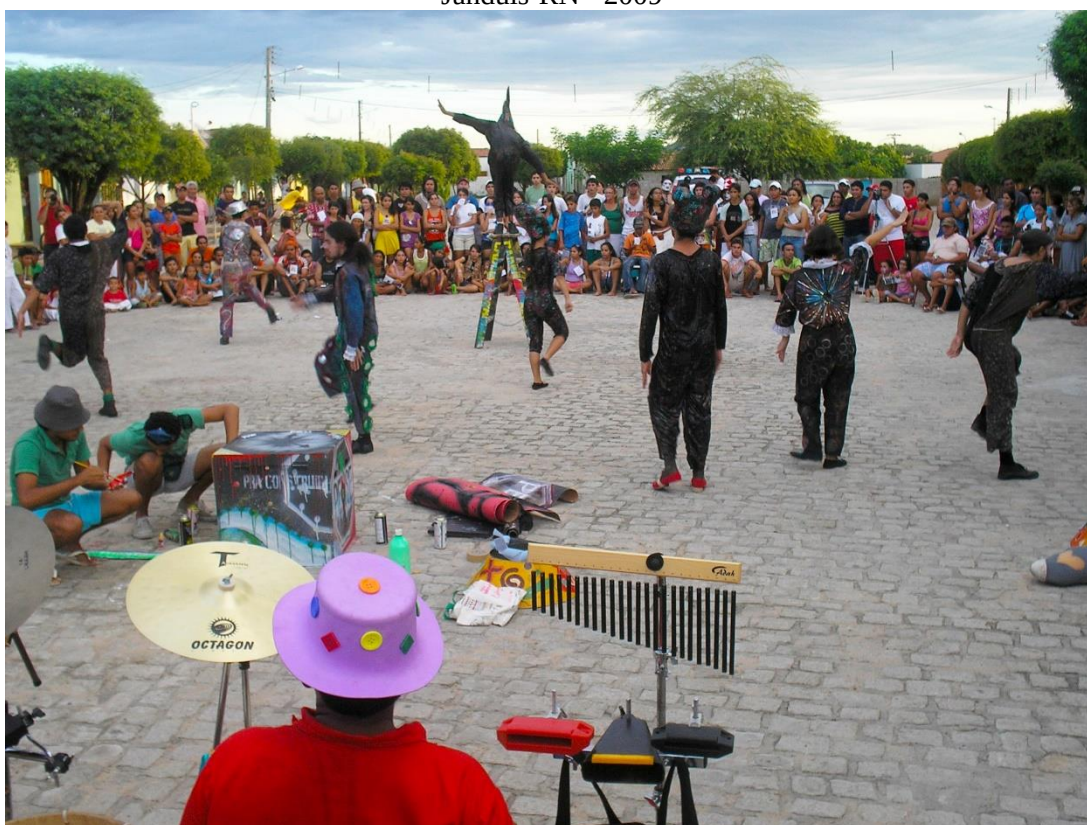
a) Roteiros Cenopoéticos

Os roteiros são caracterizados pela elaboração prévia de uma sequência de poemas, músicas e falas que problematizam temática específica. Ao mesmo tempo em que levam o sujeito à reflexão, buscam, também, a implicação deste com o assunto, com o ambiente, com o outro, instigando um processo de participação, de envolvimento. “O público participa da ocupação cênica do espaço, cantando músicas, dançando, produzindo uma percussão espontânea com palmas e outros movimentos, compondo a cena” (LANDIN, 2010, p.118).

Os roteiros cenopoéticos, mesmo possuindo uma estrutura textual prévia, organizados em processo de montagem cênica, são flexíveis e dotados de certa

imprevisibilidade, tendo em vista que os mesmos, ao serem lançados, podem sofrer interferências do contexto, do público e mesmo dos cenopoetas no ato da atuação. Tais situações, inclusive, têm a chance de mudar o percurso do roteiro, dependendo do nível de participação das pessoas ou da possibilidade dos próprios cenopoetas inserirem outros elementos (poemas, músicas, textos, coreografias, elementos visuais como indumentárias, adereços, etc.) que, por sua vez, melhor dialoguem com o que se passa no contexto no ato da ação cenopoética.

Figura 17 Roteiro Cenopoético: Cabeça de papelão – XXIV Escambo – Janduís-RN - 2009



Fonte: Acervo Movimento Escambo

Há casos em que os roteiros, conforme Lima (2012) podem ser construídos a partir de um movimento estrutural composto por quatro elementos básicos: anúncias, decursos, embates e conagração. **Anúncias** marcam o momento inicial de um espetáculo cenopoético; constituem um “rito de celebração e de abertura” que sensibilizam, acolhem, chamam atenção para o que irá se passar durante o espetáculo. Os **decursos** assinalam “a sequência dos atos no tempo do ato cenopoético”. Têm relação com o transcorrer do tempo, do ritmo, da interatividade entre cenopoetas, público e linguagens, com o clima que vai sendo estabelecido no decorrer do ato que se autorregula

por meio dos discursos e das intervenções. Os **embates**, por sua vez, são travados pelas tensões, conflitos que são geradas pelos discursos, provenientes de poemas, músicas, textos, das diferentes linguagens que vão tocando, mexendo, instigando ideias e visões de mundo. O **congraçamento** refere-se ao momento de celebração, de aproximação, de encontro, de culminância, de catarse “onde cada um reflete sobre si mesmo, suas condições, posturas e atitudes diante do outro e do mundo” (LIMA, 2012, p. 42). É um momento de busca pelo entendimento, pela comunicação, pelo diálogo e também demarca o encerramento do ato.

b) Intervenção cenopoética

As intervenções são interferências que surgem de forma espontânea para dialogar com um contexto. Lidam diretamente com a imprevisibilidade, com a momentaneidade e com a sensibilidade do cenopoeta no que tange a leitura do contexto e ao modo artístico de manifestar-se para intervir. Nessa modalidade não existe uma construção prévia como no caso do roteiro. O cenopoeta utiliza essa modalidade quando o ambiente, o debate, o clima de determinado momento lhe toca e este vai buscar no seu repertório, o conteúdo e a linguagem disponível que melhor comunique o que sente; sendo, em geral, um poema ou uma música, uma fala, um gesto.

Figura 18 Intervenção cenopoética em evento da Rede Unida – Centro de Convenções – Fortaleza - CE – 2014



Fonte: Acervo Movimento Escambo

Essa intervenção pode ser amorosa para mediar algum clima de conflito ou para reiterar as ideias discutidas; mais intenso para discordar da forma como algum assunto esteja sendo tratado; ou, ainda, mais alegre e motivador, fazendo as pessoas se movimentarem para dar um ritmo mais dinâmico a um encontro, são exemplos.

c) **Desafio de repente**

Como o próprio título sugere, o desafio de repente é uma composição elaborada com base no que dramaturgicamente se denomina de improviso teatral. Os cenopoetas partem de um mote, como fazem os repentistas cordelistas, só que desenvolvem este mote por meio de performances que já constam em seus repertórios. Os repertórios aqui se referem às experiências acumuladas - saberes, práticas e visões de mundo que cada indivíduo constrói em sua trajetória de luta existencial e que artisticamente se manifestam para dialogar dialeticamente com os contextos. É a partir do conjunto desses repertórios humanos que os cenopoetas vão sendo desafiados e é nele também que o ato cenopoético se consolida.

Figura 19 Desafio de repente - Encontro do Escambo no leito do rio Upanema-RN - 2009



Fonte: Acervo Movimento Escambo

Esse caráter improvisado, diferentemente de alinhavado, eleva o potencial criador cuja essência é efêmera. Desse modo, o desafio de repente não se repete e está sempre entrelaçado por um teor de novidade, de imprevisibilidade, pois está sujeito ao grau de

participação e envolvimento de quem se torna presente em ato ao ato, autorizando-se a ser autor do vivido, bem como à tensão dialógica estabelecida pelo conjunto do repertório dos que se dispõem a desafiar e a serem desafiados pelos contextos que se abrem:

espaço, cosmo e visão;
o corpo solto no ar,
um avião que quer pousar
sem campo de aviação.

a leveza ali é tanta
que o tempo de si esquece,
o corpo do chão amolece,
a gente sente se espanta.

um pretexto, uma vontade;
o contexto que se abre,
a síntese que se constrói
em diálogo e alegria.

a fantasia, o devaneio;
a alma livre que voa,
o ser que se diz à toa,
a criação que daí flui.¹²

Para este fim, o cenopoeta em ato nunca estará pronto e acabado. Cada contexto exigir-lhe-á muita criatividade, novos saberes e práticas, posturas, estratégias, atitudes.

O desafio de repente provoca o exercício da articulação de saberes, expressões e práticas humanas, construindo arranjos capazes de alcançar o entendimento humano, a sublimação, a reflexão profunda sobre a realidade, o diálogo existencial, a percepção e a revelação de práticas vitais diferenciadas.

d) Vivência cenopoética

A vivência cenopoética passou a ser incorporada como uma modalidade da cenopoesia à medida em que os cenopoetas foram participando de congressos, seminários, encontros de formação que apresentassem a linguagem cenopoética como mais uma possibilidade pedagógica, metodológica e intercomunicante.

As vivências cenopoéticas, sempre carregadas de muita emoção, criação, diálogo de corpo inteiro, são vividas no decorrer da própria ação sem ater-se a verbalização de conceitos ou modelos prontos. Dar-se por meio da vivência, do ritual, pelo interesse contido na prática cenopoética e enfatizam a descoberta dos repertórios dos sujeitos.

¹²Lima, Ray. www.cenopoesiadobrasil.blogspot.com

Figura 20 Vivência cenopoética: Qual a nossa arte? VIII SEMPE - Seminário de Metodologia para Projetos de Extensão - UNEB - Salvador, Bahia – 2013



Fonte: Acervo Movimento Escambo

De acordo com Lima (2014), esses repertórios são expostos ao passo que os participantes vão se relacionando com a cenopoesia, recobrando experiências armazenadas em sua memória, reconhecendo o que dela tornou-se corpórea e culturalmente imanente ao seu mundo real. Muitos relembram que sabem cantar, dançar, tocar um instrumento, que escrevem, que desenham, que têm poemas na memória; que podem inventar um movimento, um som, um gesto; que sua atuação pode complementar a atuação do outro e que sua expressão sintetiza parte de sua experiência de vida e das relações que estabelece com o outro e com o mundo.

O fato é que não há uma ideia fixa do que seja cenopoesia, a cada dia vamos reconcebendo-a de acordo com o que experimentamos, percebemos, refletimos, vivemos com o outro. Mais do que uma linguagem a cenopoesia aos poucos vai se transformando em uma visão, um modo de ver, de ser, de estar no mundo. (Lima, 2014)

A vivência tem a intenção de mostrar, ainda, que o ato cenopoético não se acha apenas na forma de espetáculo artístico, como muitas vezes se apresenta, mas, sobretudo na “intencionalidade política de seus agentes, os cenopoetas, em sua capacidade de dialogar com os contextos onde e com quem atuam, extraindo deles a matéria prima para a produção de suas sínteses” (LIMA, 2014). Apresenta-se assim, como um processo

formativo que leva em conta os saberes das pessoas, ou seja, aquilo que elas já sabem, que trazem de suas vivências e que ao se relacionar com o saber do outro vão construindo sínteses expressivas, mostrando as potencialidades de cada um expressas num ato coletivo.

e) Corredor Cenopoético de Cuidados

A origem dos corredores cenopoéticos de cuidados se remetem a aproximação da cenopoesia com o campo da educação popular em saúde. Conforme Lima (2014, Carta nº II), o corredor de cuidado é uma criação dos cuidadores e cuidadoras dos movimentos sociais ligados ao movimento de mulheres camponesas e a ANEPS, sendo aperfeiçoado pelo Espaço Ekobé e pelas Cirandas da Vida, difundidos especialmente nas tendas Paulo Freire, em encontros formativos, eventos e vivências, onde o reiki, a massoterapia, o xamanismo, a mística são comuns e ao se unir com as práticas artísticas, evidenciou seu potencial cenopoético ritualístico.

Inicialmente os corredores de cuidado dispunham principalmente de práticas como reiki e a massoterapia sob fundos musicais eletrônicos. Ao observarmos, fomos vendo que apesar de muito potentes terapeuticamente, os corredores não iam muito além do cuidado em si, da prática sem reflexão, espontânea, uma forma de acolhimento para eventos, encontros, seminários, abertura de atividades de educação popular. Foi aí que entendemos a necessidade de se pensar o corredor a partir da cenopoesia, como um ritual que além de proporcionar o cuidado em si, poderia provocar uma reflexão profunda dos sujeitos cuidados e cuidadores sobre sua condição humana, a gestão do seu corpo, do seu ser/estar no mundo com o mundo enquanto estão cuidando e sendo cuidados. Daí alguns atores e elementos novos foram sendo introduzidos no corredor original: a figura do cenopoeta, do poeta, do ator, do repentista, do cantador, do músico, do dançarino, do xamã, do canto, a récita, etc. (LIMA, 2014, Carta nº II)

Os corredores são estruturados com a formação de pessoas distribuídas em duas filas, uma de frente para a outra, sendo orientados por cuidadores que preparam misticamente os participantes por meio de práticas terapêuticas populares como reike, massoterapia, xamanismo, uso de maracas, etc. Cada pessoa recebe os cuidados desses profissionais e depois se entrega aos cuidados dos demais participantes distribuídos ao longo do corredor, onde cada um por vez faz a travessia sendo acolhido pela última pessoa que recebeu os cuidados. Assim, todos cuidam e são cuidados por todos. De modo geral, na extensão do percurso, as pessoas se entregam confiantes aos cuidados do outro, seguem de olhos fechados, são tocadas, ouvem expressões de afeto e são levadas a um profundo

estado de meditação. Ao final, essas filas se transformam em um grande círculo celebrativo, no qual as cirandas, o toré, as cantigas, entre outras manifestações se fazem muito fortemente frequentes no desenlace da ação, que ao invés de ser um fim, pode ser apenas o início de um novo ato.

Figura 21 Corredor Cenopoético de Cuidado – Tenda Paulo Freire –
13º Congresso Internacional da Rede Unida, em Fortaleza - CE, abril de 2014



Fonte: Acervo Movimento Escambo

Figura 22 Corredor Cenopoético de Cuidado –
Ação cultural para a liberdade: o saber em todo ser – Patrimônio da Penha – ES - 2015



Fonte: Acervo Movimento Escambo

Aproveitando essa conexão consigo e com o mundo, a cenopoesia foi aos poucos dando maior substância a essa prática. Trouxe novos sentidos e complementos a atividade a medida em que foi inserindo, não só as expressões artísticas como o canto, o som instrumental, os mantras, os poemas, as cantigas de roda, o repente, mas sobretudo por provocar reflexões para além do cuidado em si, ao passo que essas reflexões

[...] deslocam o sujeito do seu cotidiano e rompe com a rotina particular de cada um, levando-o a refletir com o corpo inteiro de dentro para fora, de fora para dentro sobre os universos interior e exterior, o sentido de pertença ao mundo e à vida que leva em sociedade, recuperando o equilíbrio, a consciência crítica com amorosidade da vida pessoal e coletiva.

É importante registrar que esse tipo de modalidade na cenopoesia tem intencionalidades bem definidas, seguindo um certo processo ritualístico e pode agregar outras modalidades da cenopoesia como o desafio de repente e a intervenção, além de se interligar a outros atos como o cortejo cenopoético, por exemplo.

f) Cortejos Cenopoéticos

Os cortejos são atos itinerantes que podem se constituir como uma ação fim, ou serem o anúncio ou a conclusão de outros atos. Caracteriza-se como *locus* privilegiado de comunicação e interação, posto que é uma ação que vai ao encontro da população. São atos artisticamente chamativos, atrativos que incentivam a participação comunitária a partir da construção de vínculos, numa relação de intimidade, por vezes casa a casa, pessoa a pessoa, possibilitando o entrelaçamento de olhares, sentimentos, manifestações e expressões evidenciando as possibilidades do diálogo, motivando-o.

Trata-se de uma ação que pode ter foco na comunicação intimista, sensível e ou na mobilização geral que à circular em espaços de aglutinação de pessoas como ruas, vias públicas, praças, becos, favelas, vilas, escolas, campus universitários, centro de convenções, feiras de livro, feiras livres, alojamentos de congressistas, etc., visam atrair as gentes para atos de celebração do comum.

Diferentemente de um desfile que passa, o cortejo cenopoético busca construir-se e constituir-se em mensagem que fica por meio da interação com o lugar (seus atores e seus conteúdos) encontrado no percurso, ativando os repertórios humanos dos sujeitos imbricados no jogo de acordo com o que a situação pede. Os cortejos podem acontecer de forma livre, e adicionar outras modalidades como a intervenção, o desafio de repente e também se basear em roteiro.

Figura 23 Cortejo Cenopoético
13º Congresso Internacional da Rede Unida, em Fortaleza - CE, abril de 2014



Fonte: Acervo Movimento Escambo

De um modo geral, a cenopoesia tem se apresentado como uma linguagem em construção, sem um conceito específico definido e sem características ou formas estanques. A experiência cenopoética tem demonstrado que suas formas são concebidas no experimentar e sua atuação é multifacetada dependendo em muito da momentaneidade, dos sujeitos envolvidos, dos saberes que trazem em seus repertórios e do diálogo que estabelecem entre eles e entre a conjuntura de contexto específico. Nesse sentido, as formas até aqui vivenciadas não restringem os modos de ser da cenopoesia, ao contrário, elas geram abertura para a possibilidade de surgimento de novas manifestações, a depender da necessidade de respostas criativas, interventivas que determinado contexto possa solicitar.

CAPÍTULO 4

CENOPOESIA E EDUCAÇÃO POPULAR: PERFIL, CONCEPÇÕES E EXPERIÊNCIAS DOS CENOPOETAS ENTREVISTADOS

Neste capítulo abordamos a relação entre cenopoesia e educação popular. Iniciamos com os significados e trajetória histórica da educação popular, estruturando os pilares em que se erguem seus principais fundamentos, tomando como fonte basal o pensamento freireano. Em seguida, expomos as análises das entrevistas realizadas com os sujeitos desta pesquisa, apresentando o perfil dos cenopoetas e a aproximação destes com a cenopoesia, a fim de compreender o que é ser cenopoeta, quando começaram a praticá-la e quais os motivos para praticá-la.

Posteriormente, apresentamos as visões dos cenopoetas quanto a origem da cenopoesia, pontuando o que motivou o seu surgimento e como vem se desenvolvendo ao longo de sua travessia histórica. Tratamos ainda das concepções dos cenopoetas acerca do que seja a cenopoesia onde procuramos identificar e eleger algumas categorias de análises a partir dos diferentes aspectos por eles levantados. Abordamos também a relação da cenopoesia com a educação popular, enfatizando a postura dos cenopoetas frente a compreensão dos elementos aproximativos presentes nessa relação. Por último, expomos algumas reflexões em torno da atuação dos cenopoetas analisando fatores presentes entre o discurso e a prática.

4.1 Educação popular: raízes históricas e significados

Os interesses políticos, econômicos e religiosos sempre detiveram maior relevância na base da estrutura educacional brasileira, em detrimento aos aspectos culturais e sociais. A educação popular surge justamente na contramão desses processos de aculturação, catequização, domesticação, dominação, preocupada com o rompimento de uma *educação para o povo* e comprometida com uma *educação com o povo*, alicerçada na busca por condições de vida digna e na afirmação da identidade de uma classe popular. Uma educação através da qual o sujeito das classes populares não se veja apenas como um anônimo sujeito da cultura brasileira, mas como um sujeito coletivo da transformação da história e da cultura do país. (Brandão, 2015, p.49)

Um ponto crucial para se compreender a educação popular parte da necessidade inicial de se perceber de que maneira o elemento “popular” incide sobre ela. Segundo Beisiegel (1979, p. 90 - 91), o termo “popular” enquanto instrumento de qualificação de um processo educativo é vago e impreciso. Contudo, acredita que se examinarmos seus significados numa perspectiva articulada entre processo educativo com as estruturas de dominação, essa indefinição se relativiza. Para o autor, a imprecisão do conceito favorece as classes dominantes, posto que estas têm em vista “integrar, homogeneizar, para assim diluir. Visa transformar a situação de classe em situação de massa, de povo, de cidadão comum”. Enquanto que uma análise mais profunda e crítica do termo adquire significados mais definidos, “na medida em que se orienta com vistas a explicitar junto a segmentos “populares” da coletividade a sua condição de classe e as potencialidades transformadoras inerentes a essa condição”.

Nesta última conotação, o elemento popular age como aquele capaz de contribuir para a construção de direção política de setores sociais que, em virtude de um sistema opressor sancionado ao longo dos anos, se veem à margem do fazer político. Dessa maneira, o popular não designa um tipo específico de educação, mas serve para diferenciar este fazer de outras vertentes educacionais. Destarte, Melo Neto (2004, p. 158) esclarece que uma educação é verdadeiramente popular quando suas demandas surgem dos setores sociais majoritários da sociedade ou de setores que, a despeito de não comporem, exatamente, tais maiorias, estão comprometidos com as lutas destas maiorias historicamente oprimidas.

Para Melo Neto (2015, p.4), do ponto de vista do conceito, a educação popular não comporta uma regra definitiva para uma demarcação conceitual única e sua expressão não pode ser formulada com base numa verdade última, dado que esta deve ser pensada numa guisa dialética e no contexto de sua historicidade. Considera que a educação popular é formada por um conjunto de experimentos realizados nos mais complexos ambientes, englobando inter-relações diversas, circunstanciadas em um certo tempo e movimento. Desse modo, de acordo com o autor, para explicar o fenômeno educativo popular, as teorias devem constituir um sistema intercomunicante, que, necessariamente, mantenha-se em aberto, comunicativo e em condições para comportar novas composições. Admite nessa possibilidade que vários são os ensaios históricos e em desenvolvimento para tentar abstrair seu significado:

Experiências e formulações teóricas vêm abalizando seu significado como um conjunto de elementos teóricos que fundamentam ações educativas relacionadas entre si e ordenadas segundo princípios alicerçados em vivências. Esses princípios, por sua vez, formam um todo ou uma unidade. Porém, mesmo resultando em uma unidade, esta se mantém em aberto, na medida em que relaciona ambiente de aprendizagem e sociedade, educação e o popular. (MELO NETO, 2015, p. 5)

Assim, a educação popular vai tecendo no chão da vivência, do experimento cotidiano e da realidade social, um construto que acompanha o percurso da história viva, em andamento, num movimento que absorve novos temas, novos valores, propondo novas leituras, novas atitudes, desse modo, incumbindo novas formulações.

Do ponto de vista histórico, a educação popular, segundo Paludo (2010, p.140), acha seus antecedentes já na Revolução Francesa, quando do envolvimento de setores populares na luta pela liberdade, fraternidade e igualdade. Para a autora, nesse período histórico se iniciaram as críticas radicais ao novo modelo de produção e de exploração humana. Conectada a essa crítica internacional mais ampla, a educação popular ensaia seus primeiros passos no Brasil, por volta dos anos de 1900, com as experiências educativas dos anarquistas e comunistas, junto aos movimentos reivindicatórios, de contestação, de libertação e de busca pelo poder político no século XX.

Para Brandão (2002), é na década de 1960 que a educação popular se firma no Brasil, inicialmente, intensificando-se na América Latina como uma concepção de educação das classes populares originando ideias e propostas de educação que se tornaram mundialmente conhecidas. O que se presenciou nesse contexto foi uma forte crítica a um ritmo desenvolvimentista que as elites dominantes tentavam imprimir à sociedade brasileira, ativando por outros caminhos, a busca e a criação de novos métodos, práticas e teorias educacionais, de inspiração e historicidade nacionais, que passam, de acordo com Bezerra (1984), a substituir ou, ao menos, fazer frente à forte importação dos modelos estrangeiros àquela época, nos diversos campos profissionais e, entre eles, também no campo da educação.

Neste período, as práticas educativas populares ocorreram em diversos contextos e situações, especialmente nas atividades de cultura popular, de educação de base e de alfabetização de adultos. Conforme relatos de Fávero (2003), o grande diferencial da educação popular nos anos de 1960 se deu pela perspicácia de pensar a educação pelo viés cultural como seu principal aporte político. Como afirma o autor, foram os movimentos de cultura popular os grandes sementeiros de ideias e de implementação de

experiências de educação popular e essas práticas, nesse cenário, não entraram pela via da educação pura,

[...] elas entram pela cultura, entram pela cultura popular, isso se dá totalmente diferente. Você vai partir do que o povo conhece, do que ele sabe e vai tentar fazer um instrumental de educação que vai mexer com a cabeça das pessoas. Você vai fazer uma ação educativa que tem um movimento que parte da cultura, de como homens e mulheres vivem, na cidade e no campo, como eles veem essa realidade, como você pode criticar essa realidade para instrumentalizá-la para uma mudança de base estrutural no país. (FÁVERO, 2003)

Nas linhas deste relato, observamos que a cultura popular foi a porta de entrada para se delinear uma concepção de educação popular e que dela emergiu um conjunto de propostas que interagiram como forma de mobilização social e de resistência a dominação imposta pelas elites. O Movimento de Cultura Popular MCPs, os Centros de Cultura Popular CPCs, o Movimento de Educação de Base MEB, entre outras experiências desenvolvidas na primeira metade da década de 1960 pelo Brasil, assentaram as pedras fundamentais para empreenderem práticas de uma educação que se pautou em transformar as estruturas sociais brasileiras como uma via pedagógica alternativa de teor político-cultural.

Pretendiam ir bem além de uma simples democratização da cultura ou de uma “ilustração” das camadas populares através de programas especiais de educação de adultos, de “arte para o povo” ou de desenvolvimento de comunidades. [...] havia a dimensão educadora de uma ação política libertadora por meio da cultura. (BRANDÃO, 2010, p. 103)

A cultura, trazida à tona por essas experiências, partia da compreensão que “toda cultura é medularmente aprendido. Na sua dinâmica o ser humano se faz, aprendendo a refazer-se” (FIORI, 2014, p. 67). A cultura popular seria ponto de partida para uma educação conscientizadora, ou seja, a aspiração e o esforço do povo em retomar seu destino histórico, num processo de desalienação. Ao reconhecerem na cultura popular uma dimensão qualitativamente humana e fecundamente revolucionária, esses movimentos populares vislumbravam, segundo Bezerra (1984, p. 33), a afirmação de uma cultura verdadeiramente nacional, a luta contra a invasão cultural, contra o imperialismo e a desnacionalização, a democratização pela valorização da expressão cultural e política das classes populares.

Ainda conforme Brandão (2010), embora a maioria desses movimentos de cultura popular da época não tenha subsistido ao golpe militar de 1964, a relevância e

originalidade de suas ideias permanecem visíveis e referenciáveis em inúmeras experiências atuais de educação popular na América Latina e em diversos lugares do mundo. Um exemplo dessa referencialidade se acha muito destacadamente nos escritos de Paulo Freire, notadamente, um dos principais teóricos da educação popular, concentrando suas leituras na realidade brasileira e latino-americana.

Por ter vivenciado a fundo as experiências germinadoras da educação popular, Freire compreende a educação como prática de liberdade, ato de conhecimento e de aproximação crítica da realidade. No centro da sua obra, o tema da educação das classes populares é discutido com profundidade a partir da relação entre opressor e oprimido, ratificando o cunho político no qual se estrutura a educação.

[...] a educação popular cuja posta em prática, em termos amplos, profundos e radicais numa sociedade de classe, se constitui como um nadar contra a correnteza é exatamente a que, substantivamente democrática, jamais separa do ensino dos conteúdos o desvelamento da realidade. É a que estimula a presença organizada das classes sociais populares na luta em favor da transformação democrática da sociedade, no sentido da superação das injustiças sociais. [...] é a que não considera suficiente mudar apenas as relações entre educador e educandos, amaciando essas relações, mas, ao criticar e tentar ir além das tradições autoritárias da escola velha, critica também a natureza autoritária e exploradora do capitalismo. E ao realizar-se, assim, como pratica eminentemente política, tão política quanto a que oculta, nem por isso transforma a escola onde se processa em sindicato ou partido. É que os conflitos sociais, o jogo de interesses, as contradições que se dão no corpo da sociedade se refletem necessariamente no espaço das escolas. E não podia deixar de ser assim. As escolas e a prática educativa que nelas se dá não poderiam estar imunes ao que se passa nas ruas do mundo. (FREIRE, 2000, p.101 e 102)

Para Freire, numa cultura de dominação, a educação é protagonizada pelos opressores que educam para a submissão, para a reprodução, para o conformismo, em razão disso, os oprimidos são submetidos à uma *invasão cultural*, na qual os invasores penetram o contexto cultural dos invadidos, impondo a estes, sua visão de mundo, enquanto lhes freiam a criatividade, ao inibirem sua expansão, com isso silenciam sua palavra e estes se desumanizam. Sentem-se impedidos de concretizar sua *vocação ontológica* e sua capacidade humana de *ser mais*. (Freire, 2003, p. 149)

Em contraponto, propõe uma *Pedagogia do oprimido*, aquela que não podendo ser teorizada, nem praticada pelos opressores, faz-se instrumento de descoberta, de transformação pelos oprimidos. Constitui-se dialógica, problematizadora e

conscientizadora, ao invés de uma pedagogia dos depósitos, bancária, antidialógica, que rouba dos oprimidos não só sua palavra, mas também sua expressividade, sua cultura. (Ibidem, p. 136)

A pedagogia na vertente freireana traz, na essência, a ideia de libertar os sujeitos da opressão, ressaltando que o processo de libertação deve ser coerente com o desafio de construir uma nova humanidade. Ao reconhecer sua *situação limite*, o oprimido pensa em enfrentá-la, em tornar possível a realização da sua utopia, o que Freire nominou por *inédito viável*, o sonho coletivo e possível realizando-se. Nesse sentido, a ação educativa não pode desprezar a participação do povo nos rumos educacionais, daí designa o entendimento de que a educação é popular quando feita com o povo, com os oprimidos, com as classes populares, mediante uma concepção libertadora e de uma ação dialógica, amorosa e solidária.

Nessa concepção, não há modelos impostos, nem expectadores, a realidade a ser transformada para a libertação dos oprimidos é a incidência da ação dos atores. Como partícipes do processo educativo, os atores, vão superando a cultura alienante e alienada, os aspectos induzidos, fazendo da realidade objeto de sua análise crítica, jamais dicotomizada da ação e vão se inserindo no processo histórico, como sujeitos (Ibidem, p. 181). Seu principal desafio é a afirmação de uma nova cultura, que não seja reprodutora de opressão, mas proporcionadora liberdade.

Como se pode perceber, o pensamento pedagógico de Freire, além de profundamente dialógico e fecundo, continua atual, em movimento, aberto às diferenças culturais propondo um caminhar que inspira práticas inovadoras, atitude criativa, participação política, luta cotidiana. Freire nos anima a manter vivas as experiências de resistência; a ler, a criar e a reinventar o mundo, instigando a criação de novas formas de expressão para manifestar nossa vontade de viver num mundo mais justo, mais digno e mais humano.

Diante do exposto, a educação popular encontra no referencial sistematizado por Paulo Freire uma *palavra-ação* produzida na *práxis*, no binômio dialético entre *ação-reflexão*, *teoria-prática*, *saber-fazer*, na qual o conhecimento se faz orgânico, pressupondo vida, relações entre sujeitos, afeto, amorosidade, solidariedade, ética, esperança, diálogo para pronunciar o mundo e desvelar seu potencial transformador.

Dessas leituras, se apreende que é com a eclosão dos movimentos populares na década de 1960 e com a estruturação de uma concepção de educação popular, sistematizada por Freire, que as classes populares assumem uma pedagogia

emancipatória. Todavia, com golpe militar de 1964, muitas das experiências se diluem, parte de seus protagonistas são exilados, alguns são presos, torturados, enquanto outras são abafadas, silenciadas.

Segundo Paludo (2006), é só por volta de 1978 que ressurgem os “novos movimentos sociais”, exigindo o fim do ciclo militar, a abertura política e o retorno a democratização. Assinala que na década de 1980 os movimentos populares reacendem o debate entre educação e protagonismo das classes populares, bem como o desejo de recobrar uma participação efetiva na cena política e na construção de um novo projeto de sociedade.

Nos anos de 1990, a literatura da educação popular registra preocupação com a transformação da realidade social, num contexto em que o Brasil e o mundo sofrem os impactos da globalização e do neoliberalismo, onde as conquistas sociais são ameaçadas pela racionalidade capitalista em prol da garantia do binômio produção-consumo. Os referenciais coletivos vão cedendo lugar ao individualismo, a competitividade, a exclusão, submetendo cada vez mais, as relações sociais à lógica mercantil. Paludo (2005) considera que nesse período a educação popular e seu referencial teórico de sustentação caiu numa certa marginalidade, fazendo-se necessário o resgate de suas raízes e a ressignificação de suas expressões.

Na atualidade, a educação popular se dispersa em milhares de pequenas experiências, ricamente diversas e complexas, contemplando uma multiplicidade de práticas em vários setores e não apenas no âmbito da educação. Ao que explicita Vasconcelos (2013, p.19), a educação popular hoje está voltada para preservar e construir uma sociedade que permita a todos os seres realizarem seus anseios mais fundamentais. Nessa perspectiva, a educação é vista como busca de plenitude da condição humana, não sendo possível alcançar esse fim sem rompimentos com estruturas de dominação. Assim, a educação popular anseia incluir no seio da educação os sujeitos marginalizados pela sociedade do capital e excluídos do conhecimento historicamente acumulado pela humanidade, mantendo sua intencionalidade transformadora e sua oposição aos modelos autoritários e reprodutivistas. Para isso, pretende “retomar o movimento da constituição da consciência como existência, (...) num sentido histórico que é visão e compromisso” (FIORI, 2014, p. 63). Desse modo, recobrar uma participação consciente e histórica do ser humano visando um redirecionamento da vida social é na atualidade “um ato de luta, nessa guerra em andamento contra forças que estão ameaçando submeter a vida à lógica do lucro monetário de uma minoria” (VASCONCELOS, 2013, p. 20).

Nessa breve revisão histórica e elucidativa dos seus significados, percebemos que o ideário da educação popular, sistematizado principalmente por Paulo Freire, representa um marco pedagógico no Brasil e no mundo influenciando práticas educativas dentro e fora da escola. Ancorada na seara da cultura, a educação popular reafirma ao longo dos anos seu potencial transformador retomando, no atual contexto, o debate acerca da conscientização, cujo ponto de partida continua sendo a leitura crítica da realidade social que desvela os sofisticados e complexos padrões de exploração possibilitando que as diversas práticas populares possam fazer-se resistência, presença histórica, reinventando criativamente o mundo que cotidianamente estamos vivendo.

Frente a essas percepções, consideramos que a educação popular também se expressa na cenopoesia, haja vista os depoimentos dos cenopoetas, que nas suas concepções e relatos de suas práticas, referenciam muitos dos seus atributos como podemos ver nas análises que se seguem ao longo deste capítulo e que vão fundamentalmente auxiliando a descortinar o questionamento chave desse estudo.

4.2 A cenopoesia nas vozes dos cenopoetas: o saber construído na experiência

Na perspectiva da educação popular, como expressa Freire (2002, p. 43), “o saber envolve o movimento dinâmico, dialético, entre o fazer e o pensar sobre o fazer”. A reflexão crítica sobre a prática, o olhar para o vivido, produz conhecimento. Ao colocarmos a prática sobre suspensão e análise recorreremos às percepções e as razões pelas quais determinada experiência ganha forma, conteúdo e sentido de ser. Ao mesmo tempo em que avaliamos seu percurso e recorreremos a sua revisão, assumimos um processo avaliativo perante o próprio fazer. E essa reflexão da experiência deve orientar para o fortalecimento das potencialidades e para o redimensionamento da prática, uma vez que, ao sistematizarmos esta prática tornamo-nos capazes, também, de melhorar esse fazer.

Diante do exposto, entendemos que a sistematização da experiência, torna-se uma ação importante no âmbito dos movimentos populares, visto que esta pode não só reconstruir a memória da experiência, dos saberes construídos socialmente nas práticas comunitárias, mas, especialmente, porque podemos aprender e ensinar com e a partir dela. Assim, à luz da análise crítica, permitimos um diálogo entre teoria e prática, que se refaz, conforme Freire, cotidianamente na *ação-reflexão-ação*. Deste modo, sistematizar experiências é produzir conhecimento, é dar conta de processos históricos e é,

fundamentalmente, compreender os posicionamentos políticos que dão sustentação ao fazer, no sentido de não nos adaptar, e sim, transformar a realidade.

Na nossa pesquisa, que traz à tona a experiência da cenopoesia, não poderíamos partir de uma conjectura de sistematização que desprezasse os principais atores envolvidos na experiência: os cenopoetas. A participação dos cenopoetas, enquanto sujeitos desta pesquisa, tem um significado extremamente relevante, em razão de que, estes são protagonistas dos saberes que vêm sendo construídos e acumulados ao longo de sua jornada histórica. Ouvir as vozes dos pioneiros, dos que abriram os caminhos da construção da cenopoesia e dos que vêm se engajando nessa experiência, significa ir na matriz da fonte de pesquisa. Os cenopoetas são a um só tempo, os atores e autores da cenopoesia. São os conhecedores natos dessa experiência. E aqui se dispuseram a recobrar fios da memória, a desnudar seus fazeres, suas formas de atuação, a revelar suas compreensões, suas concepções, suas angústias, limitações, motivações e utopias.

Quando, na ousadia, propomos discutir o tema cenopoesia num contexto acadêmico, sabíamos das limitações bibliográficas, das dificuldades de nos moldarmos aos padrões catedráticos da universidade, nas suas formas ainda muito convencionadas, mas, simultaneamente, sabíamos da riqueza, da capacidade expressiva dos cenopoetas e, sobretudo, da contribuição que essa sistematização pode trazer às pessoas, aos coletivos e aos movimentos populares que têm, na cenopoesia, uma possibilidade de expressão, de comunicação, de reflexão e de luta. Assim, caímos em campo e reunimos um grupo de 10 (dez) cenopoetas oriundos de cinco estados brasileiros (Ceará, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte e São Paulo,) e integrantes de coletivos vinculados a grupos artísticos e/ou movimentos populares, com atuação nos campos da arte, da educação e da saúde. A formação do grupo pesquisado atendeu ao critério de abranger cenopoetas pioneiros, que acompanham a cenopoesia desde a década de 1980 (30%), cenopoetas que começaram a atuar entre os anos de 1995 a 2005 (40%) e cenopoetas que passaram a atuar entre 2005 a 2010 (30%), de modo que todos estivessem atuando na atividade a mais de cinco anos para que pudessem trazer conhecimentos histórico, social, artístico, político e pedagógico sobre a cenopoesia. Atentamos, ainda, em incluir a participação de pelo menos 50% de cenopoetas integrantes do Movimento Popular Escambo Livre de Rua, por compreendermos que a cenopoesia agrega muitas características difundidas por esse movimento.

Como já explicitamos no primeiro capítulo desta dissertação, a distância geográfica dos entrevistados dificultou a realização das entrevistas presenciais, por isso

optamos pela aplicação de questionário aberto, com perguntas comuns a todos os participantes, que o responderam por correio eletrônico via internet. As questões foram distribuídas em quatro blocos: perfil do cenopoeta; vínculo do cenopoeta com a cenopoesia; entendimento sobre a cenopoesia; e relação entre a cenopoesia e a educação popular.

No processo de análise dos conteúdos manifestos pelos cenopoetas, em resposta aos questionamentos feitos, procuramos reagrupar as perguntas que estruturam os cinco tópicos de análises, sendo eles: o perfil dos cenopoetas e a aproximação com a cenopoesia; a origem da cenopoesia na visão dos cenopoetas; as concepções dos cenopoetas acerca da cenopoesia; a relação da cenopoesia e a educação popular na perspectiva dos cenopoetas; e, a atuação dos cenopoetas: análise entre o discurso e a prática, conforme seguem os próximos tópicos.

4.2.1 O perfil dos cenopoetas e a aproximação com a cenopoesia

Neste tópico, apresentamos o perfil dos cenopoetas entrevistados, enfatizando inicialmente, os seguintes aspectos: faixa etária, gênero, etnia, nível de escolaridade, área de atuação profissional e área de atuação artística. Posteriormente, destacamos as aproximações dos entrevistados com a cenopoesia, buscando compreender o que é ser cenopoeta, quando começaram a praticar a cenopoesia e quais os motivos que os levaram a praticá-la.

Os cenopoetas entrevistados compreendem uma faixa etária que vai dos 20 aos 59 anos, conforme se verifica na tabela 01:

Tabela 1 Distribuição dos cenopoetas entrevistados segundo a faixa etária

IDADE	QUANT. (Nº)	PERC. (%)
20 – 29 Anos	02	20%
30 – 39 Anos	02	20%
40 – 49 Anos	03	30%
50 – 59 Anos	03	30%
TOTAL	10	100%

Fonte: primária

Com relação à faixa etária, temos uma equiparação nos grupos entre 20 a 29 anos e 30 a 39 anos, ambos representam uma parcela de 20% cada. A mesma assimilação ocorre com os grupos entre 40 a 49 anos e entre 50 a 59 anos, com percentual de 30% cada. Os dados sinalizam que, embora o grupo de entrevistados esteja bem distribuído nas quatro faixas etárias, a maioria, 60%, encontra-se com idade entre 40 a 59 anos, o que

demonstra um nível de maturidade geracional entre os entrevistados. Todavia, isso não significa que represente o quantitativo expressivo dos praticantes da cenopoesia na sua abrangência, devendo-se considerar outras circunstâncias aplicativas para analisar o nível de participação das faixas etárias no contexto geral da cenopoesia.

Em si tratando da questão de gênero, os entrevistados se declararam conforme distribuição na tabela 02.

Tabela 2 Distribuição dos cenopoetas entrevistados segundo gênero

GÊNERO	QUANT. (Nº)	PERC. (%)
Gênero feminino	03	30%
Gênero masculino	07	70%
TOTAL	10	100%

Fonte: primária

Como podemos perceber, embora o questionário não tenha direcionado os tipos de gêneros, os cenopoetas se declararam entre os gêneros feminino e masculino. Observamos que os homens (70%) têm uma participação predominante na cenopoesia em relação às mulheres (30%).

Quanto à definição étnica, na distribuição da tabela 03, os cenopoetas se reconhecem como sendo:

Tabela 3 Distribuição dos cenopoetas entrevistados segundo etnia

IDADE	QUANT. (Nº)	PERC. (%)
Negra	03	30%
Branca	02	20%
Parda	02	20%
Negríndio remanescente afropotiguara	01	10%
Uma bagunça racial	01	10%
Brasileira	01	10%
TOTAL	10	100%

Fonte: primária

A tabela 03 evidencia que os cenopoetas entrevistados se distribuem entre seis tipos de etnias diferentes, sendo que a maioria 70% se declarou entre definições convencionais: negra (30%), branca (20%) e parda (20%). Já os demais 30% criaram uma maneira específica de se auto definirem etnicamente. Considerando que, diferentemente de uma questão de raça, a questão étnica designa características de identificação cultural, o que os cenopoetas demonstram com esse tipo de atitude é certa crítica aos padrões de definição étnicos tradicionalmente impostos, ocasionando certa dificuldade de se definirem dentro destes padrões. Outro aspecto dessa leitura, diz respeito à miscigenação

tão presente nos brasileiros, não só nos traços genéticos, mas, sobretudo, na herança cultural enraizada a partir da fusão das tradições dos povos nativos com as tradições das diferentes descendências populacionais.

No que se refere à formação dos cenopoetas, a tabela 04 apresenta a distribuição do nível de escolaridade:

Tabela 4 Distribuição dos cenopoetas entrevistados segundo o nível de escolaridade

ESCOLARIDADE	QUANT. (Nº)	PERC. (%)
Superior incompleto	03	30%
Superior	04	40%
Especialização	01	10%
Mestrado	01	10%
Doutorado	01	10%
TOTAL	10	100%

Fonte: primária

Como podemos ver, o nível de formação dos cenopoetas entrevistados é bem elevado, considerando que todos tiveram acesso ao ensino superior. Sendo que 70% destes já concluíram o ensino superior e 30% ainda não concluiu. No geral, 30% cursaram pós-graduação. De certo modo, pode-se manter a hipótese de que esse resultado é reflexo da ampliação do acesso à educação e do aumento do nível de escolaridade dos brasileiros nas últimas décadas. Ao mesmo tempo, também se cogita a possibilidade da vivência com grupos artísticos, do envolvimento com movimentos populares, com setores educacionais, terem incentivado o processo de escolarização dos cenopoetas.

Quanto à área de atuação profissional, a tabela 05 mostra quais os campos de atuação dos entrevistados:

Tabela 5 Distribuição dos cenopoetas entrevistados segundo área de atuação profissional

ÁREA DE ATUAÇÃO	QUANT. (Nº)	PERC. (%)
Arte	03	30%
Educação	02	20%
Saúde	01	10%
Arte e educação	02	20%
Arte e saúde	01	10%
Arte, educação e saúde	01	10%
TOTAL	10	100%

Fonte: primária

Ao examinarmos a tabela 05, verificamos que os cenopoetas entrevistados atuam preponderantemente em três áreas: arte, educação e saúde. Em análise separada, o campo da arte congrega uma maior atuação 30%, porém, ao agruparmos os respondentes de arte,

de educação e de arte e educação temos um índice de 70%. Já o agrupamento da arte com a saúde revela um registro de 50%. Sem dúvidas, temos uma ênfase na área de atuação da arte com a educação, sem desconsiderar que também é bem significativo a atuação da arte com a saúde. Contudo, chama atenção, o fato da atuação profissional dos cenopoetas ocorrer em mais de uma área de atuação, o que significa que estes têm uma atuação profissional diversificada, provavelmente uma peculiaridade propiciada pela atividade artística que promove essa possibilidade.

Ao direcionarmos a análise da atuação profissional com a atuação artística, podemos constatar quais as modalidades artísticas são mais praticadas pelos cenopoetas, conforme se distribui na tabela 06:

Tabela 6 Distribuição dos cenopoetas entrevistados segundo área de atuação artística

ÁREA DE ATUAÇÃO	QUANT. (Nº)	PERC. (%)
Cenopoesia	01	10%
Teatro	03	30%
Música	01	10%
Cenopoesia e teatro	03	30%
Cenopoesia, teatro e música	01	10%
Cenopoesia, música, artes plásticas, literatura e capoeira	01	10%
TOTAL	10	100%

Fonte: primária

Podemos notar, na tabela 06, que os cenopoetas atuam em áreas artísticas diversificadas, sobressaindo-se a cenopoesia, o teatro e a música. Destaca-se que 60% destes evidenciaram a cenopoesia como uma área de atuação artística e 40% mencionaram que mesclam sua atuação na cenopoesia e em outras áreas artísticas. É provável que estes 40% tenham o entendimento da diferença de quando estão atuando na cenopoesia e quando estão participando de uma atividade artística isolada. Interessante é que, embora alguns se definam como cenopoetas, na hora de definir em que área artística atuam, eles elegem uma atividade artística específica como teatro, 30%, e música, 10%. Presumimos que estes devem partir da compreensão de que atuam na cenopoesia com uma linguagem artística específica, aquela de mais domínio do seu repertório. Em contrapartida, os 10% que respondeu atuar apenas com cenopoesia, estima-se que tenha uma compreensão mais abrangente da cenopoesia, para além de uma expressão artística.

O olhar direcionado ao perfil dos cenopoetas nos permite sintetizar que, o grupo de entrevistados é formado por pessoas jovens e adultas, com maior abrangência da faixa etária entre 40 a 59 anos. A maioria (70%) é do gênero masculino e se define etnicamente

com denominações variadas, destacando-se que 30% destes se declararam negros e 30% criaram nominações próprias para se expressarem como sendo descendentes de vários povos e culturas, enfocando a miscigenação da população brasileira e ou discordando criticamente dos padrões étnicos estabelecidos. Quanto ao nível de escolarização, estes apresentam um índice elevado, no qual 70% teve acesso ao ensino superior e 30% cursou pós-graduação. Profissionalmente, os cenopoetas têm uma atuação diversificada, porém, concentrada nas áreas da arte, da educação e da saúde. No campo artístico, atuam enfaticamente na cenopoesia, no teatro e na música e alguns 40 % mencionam mesclar a atuação em mais de uma área artística.

Apresentado o perfil dos cenopoetas, direcionaremos as análises para compreender o processo de aproximação entre o cenopoeta e a cenopoesia. Mas antes, faz-se necessário entender o que vem a ser cenopoeta. Além da resposta basal de ser um praticante da cenopoesia, que respostas dão os próprios cenopoetas a essa indagação? Como se percebem? Vejamos o que disseram:

O cenopoeta pode ser aquele que se enxergando como um território criativo e produtivo em movimento, ambulante e único, busca governar-se a si mesmo, articulando suas forças e energias de dentro, capazes de produzir **liberdade** e recriar sua própria existência a partir de sua relação cuidadosa, inteligente e **amorosa** com o outro e da reinvenção cotidiana da vida no mundo. [...] O cenopoeta não é. Ele acontece sempre quando se propõe ir ao encontro do outro dialogar, interagir, realizar a “tradução cultural”, produzir a síntese **dialógica** resultante desse encontro. (*Cenopoeta 1*)

É **ser gente**, simples. [...] é despertar a inconsciência pra **provocar rupturas na consciência calejada, carregada de pré-conceitos**. E não somente uma forma de fazer arte mais principalmente uma opção de vida e de relação com um mundo caótico que precisa ser mudado todos os segundos. É **nadar contra a maré** costumeira da comunicação e da cultura de massa, buscando penetrar e se distribuir pelo mundo sem a perda da essência cenopoética que é vida. (*Cenopoeta 2*)

Ser cenopoeta é, antes de tudo, ser um educador ou **educadora popular**; é se permitir à livre expressão, ao compromisso **dialógico** com a construção de mundos possíveis pautados na solidariedade, na **criatividade**, na livre expressão, carregada de **críticidade** e de **amorosidade**. É, antes, de tudo [...] perceber-se um **ser inacabado**, e sempre em formação. Que capta e recria energias quando parece que não há como se produzir algo. (*Cenopoeta 3*)

É o lugar do mundo que eu escolhi para “ser” e a partir do qual me relaciono com o universo com os demais universos. (*Cenopoeta 4*)

O cenopoeta é um artista, **educador popular**, pesquisador, dentre outros papéis, mas ser cenopoeta é perceber que todos nós somos capazes de contribuir com processos vitais a partir das nossas

potencialidades, compreender que a arte não é só entretenimento, mas a arte do cenopoeta é um **instrumento político** de atuação no mundo. Ser cenopoeta é aprender a **ler o mundo de outras formas**. (*Cenopoeta 5*)

É um **articulador** e um ser **ativo** dentro de uma manifestação cenopoética, quando não é o próprio a provocar tal manifestação dentro de algum lugar. **Ativo porque não passivo**. Estar passivo na cenopoesia é assumir um lugar de incomunicabilidade, de apatia ou de espetamento. Ativo por falar e escutar ativamente, atenciosamente, sentindo a regência da conversa, das fluências e dos entraves. O cenopoeta, porque humano, possui um “repertório de vida”, os meios por onde fala, a bagagem que foi arrumando, estudando e ressignificando e escolhe os momentos onde esta fala cabe e é necessária. É um construtor trans-textual. (*Cenopoeta 6*)

É ser **livre** para se expressar, de maneira poética e **amorosa**, instigando o **pensar crítico, problematizando a realidade**, e **dialogando** com as pessoas. Ser cenopoeta é ser humano. (*Cenopoeta 7*)

É estar no meio das linguagens, da dança, da música, da poesia, do teatro, do palhaço, da composição, do espetáculo da vida. É **ser gente que dialoga**. É estar vivo. (*Cenopoeta 8*)

É ser **livre** para criar, recriar e seguir o fluxo, sempre compartilhando com o coletivo onde está inserido. (*Cenopoeta 9*)

É ter o corpo atravessado por acontecimento durante o momento que se dispõe a **dialogar** por meio da arte. (*Cenopoeta 10*)

As palavras e frases que destacamos em negrito (nas respostas acima) revelam que, ao se definirem como cenopoetas, os sujeitos da nossa pesquisa apontam algumas categorias que expressam não apenas os significados de ser cenopoeta, mas, também, as aproximações com a Educação Popular. Dentre esses destaques, as categorias diálogo, amorosidade, liberdade, criticidade e criatividade são emblemáticas. E, embora nem todos tenham articulado a definição de cenopoeta a ação política, alguns apontam uma visão crítica e fazem essa articulação, como podemos ver nas seguintes passagens: *Cenopoeta 2*: “provocar rupturas na consciência calejada, carregada de pré-conceitos (...) nadar contra a maré”; *Cenopoeta 5*: a arte do cenopoeta é um instrumento político de atuação no mundo; *Cenopoeta 6*: É um articulador (...) Ativo porque não passivo; *Cenopoeta 7*: “pensar crítico, problematizando a realidade”. Ademais, os *Cenopoetas 3 e 5* afirmam categoricamente que ser cenopoeta é ser educador popular.

De modo geral, ao revelarem suas impressões sobre o que significa ser cenopoeta, os entrevistados apontam muitos aspectos fecundos de interpretação. Todavia, delinearemos alguns avivamentos em torno de elementos presentes nas locuções.

Considerando que alguns dos entrevistados tenham explicitado que ser cenopoeta é ser artista e/ou é ser educador popular, a tônica central dos discursos perpassa questões mais profundas em torno do questionamento.

Percebemos que as falas tratam, com mais tenacidade, o cenopoeta como sendo um ser de vida, ser de livre criação e ser de diálogo. O *cenopoeta 1* anuncia essas três dimensões quando diz que “o cenopoeta não é, o cenopoeta acontece” quando se propõe a ir ao encontro do outro, para dialogar num território criativo e em movimento, na perspectiva de recriar sua existência, de reinventar a vida. Esse prenúncio vai sendo desvelado e intensificado no decorrer das outras falas. O *cenopoeta 2* reafirma dizendo que é a vida a essência da cenopoesia e é em atenção à dignidade dela que a cenopoesia deve “despertar a inconsciência pra provocar rupturas na consciência calejada”. Entendemos que é a arte uma ação humana ativadora do ato criativo capaz de provocar rompimentos com os padrões de vida e de relações estabelecidos. Nesse sentido, complementam os *cenopoeta 3*, o *cenopoeta 7* e o *cenopoeta 9* quando dizem que não é qualquer forma de arte impulsionadora da criação autêntica, mas a arte que permita a livre criação, a livre expressão. Uma arte desprendida de arquétipos estéticos, mas que seja capaz de ser produzida a partir do “repertório de vida” de cada um, como diz o *cenopoeta 6*. Ao mesmo tempo é uma arte arraigada não só na criatividade, mas na solidariedade, na amorosidade e carregada de criticidade conforme os *cenopoetas 3 e 7*. Observa-se aí um teor humano e político presente nas posturas dos cenopoetas. Esse vislumbre é afirmado pelo *cenopoeta 5* quando diz que essa arte não é mero entretenimento, “a arte do cenopoeta é um instrumento político de atuação no mundo” e pelo *cenopoeta 2* que também coloca que a cenopoesia é “não somente uma forma de fazer arte mais principalmente uma opção de vida e de relação com um mundo”. Os cenopoetas nesse posicionamento assumem-se como ativos no processo histórico, como parte de um tempo de possibilidades de diálogo e de recusa aos determinismos. O diálogo perpassa todos os depoimentos e ganha destaque na fala do *cenopoeta 6* quando trata da impossibilidade da passividade, da apatia na atividade cenopoética. Para ele, o cenopoeta é um ser “ativo por falar e escutar ativamente, atenciosamente, sentindo a regência da conversa, das fluências e dos entraves. Estar passivo na cenopoesia é assumir um lugar de incomunicabilidade, de apatia ou de espetáculo”. Essa fala sugere que o cenopoeta atua como uma espécie de animador de debates, aquele que ativa a participação, cuja qualidade não é simplesmente impor seu discurso com arte, ao contrário, ele provoca que o diálogo favoreça as qualidades expressivas de cada um, ao seu modo de conversar e essa sua

atuação, requer, como disse Freire (2002, p. 135), a escuta atenta, “aberta a fala do outro, ao gesto do outro, às diferenças do outro. [...] é escutando bem que me preparo para melhor me colocar ou melhor me situar do ponto de vista das ideias”. De uma escuta que, diferentemente da auto-anulação, burila a fala, não discrimina as diferenças e favorece um diálogo aberto e inclusivo. Nesse sentido, o cenopoeta, como ser de vida, de liberdade criativa é, sobretudo, um ser de diálogo, pois é no diálogo criativo e crítico que reinventa sua existência e encontra sentido para a vida.

De uma maneira geral, constatamos que mesmo revelando ênfases na vida, na liberdade criativa e no diálogo, as percepções dos cenopoetas demonstram que não estes seguem um padrão definido para responder o que é ser cenopoeta; os elementos não são destoantes, ao contrário, as respostas surgem de leituras que fazem por intermédio das práticas vivenciadas por cada um, sem que repitam um entendimento predefinido. Assim, para melhor entendermos as visões dos cenopoetas, buscamos saber como se aproximaram da cenopoesia e quando começaram a praticá-la. Vejamos as respostas:

No início da década de 1980, com espetáculo que apresentava sinais importantes dessa busca junto ao grupo Revelação de Teatro no Rio de Janeiro. (*Cenopoeta 1*)

No final dos anos 80 conheci o poeta Ray Lima, [...] que acabava de se formar em Letras e vinha desenvolver um projeto de educação com arte na cidade de Janduís-RN. Ele me apresentou a CENOPOESIA. (*Cenopoeta 2*)

Entrei em contato com a cenopoesia ainda na década de 80 ao conhecer o seu sistematizador, o cenopoeta Ray Lima, atuando no município de Janduís – RN. (*Cenopoeta 3*)

Acerca de 7 anos, mais desconfio que já faço isso desde de quando me reconheci músico. (*Cenopoeta 4*)

Comecei a praticar cenopoesia a partir do teatro de rua [...] iniciei minha vivência com a cenopoesia a partir de uma experiência de trabalho em educação popular no campo da saúde na Secretaria Municipal de Saúde de Fortaleza. (*Cenopoeta 5*)

[...] quando eu era criança, em uma das Semanas Culturais de Icapuí. (*Cenopoeta 6*)

O primeiro contato com a cenopoesia foi vindo Júnio Santos e Ray Lima em atuação. A paixão foi imediata. Algo mexeu comigo, dentro do meu coração, que pulsava querendo extravasar! No início, não sabia muito o que fazer, simplesmente me deixava levar..., mas quando tivemos a oportunidade de realizar a Residência Artística Caparaó Cenopoético com Júnio Santos, Josy Dantas e Ray Lima, essa coisa latejando em meu peito explodiu de vez! (*Cenopoeta 7*)

Conheci a cenopoesia em 2009, em Brasília, quando encontrei Ray Lima, Vera Dantas e o grupo das cirandas da vida. Ali nos identificamos. (*Cenopoeta 8*)

Conheci a Cenopoesia com os mestres Ray Lima e Júnio Santos quando meu grupo de teatro os conheceu. (*Cenopoeta 9*)

Tive contato com esta manifestação [...] quando conheci os artistas/brincantes/poetas Júnio Santos e Ray Lima, durante uma edição da mostra Lino Rojas de Teatro de Rua, em São Paulo, no ano de 2009. (*Cenopoeta 10*)

Ao que podemos apreender, as aproximações dos cenopoetas com a cenopoesia estão muito ligadas ao envolvimento destes com atividades artísticas, culturais, educativas e de saúde. Destaca-se mais intensamente o vínculo de alguns com o teatro e mais especificamente com o teatro de rua. Reconhecem a aproximação com a através do contato com seu precursor, Ray Lima, e também com cenopoetas importantes no processo de propagação da cenopoesia como os citados Júnio Santos, Vera Dantas e Josy Dantas. Notamos, ainda, uma atribuição geográfica e temporal quanto ao processo aproximativo. Espacialmente, alguns dos entrevistados apontam os lugares onde tiveram seus primeiros contatos com a cenopoesia, o que demonstra uma mobilidade e raio de atuação em diferentes localidades do Brasil estando ligados por ações desenvolvidas por coletivos artísticos ou em projetos de caráter popular. Quanto ao período dessa aproximação, temos uma heterogeneidade temporal. Parte do grupo de entrevistados acompanha a cenopoesia desde seu surgimento na década de 1980, outro grupo envolve-se com a atividade por volta dos anos noventa e outro tem uma aproximação mais recente, depois do ano 2000. Porém, todos têm mais de cinco anos de prática da atividade.

Tratando-se dos motivos que levaram os cenopoetas a praticar a cenopoesia, pontuamos algumas falas referentes às leituras dos cenopoetas:

Para nós, interessava, além do conteúdo poético, o fenômeno criativo. (*Cenopoeta 1*)

O prazer primeiramente. Depois a liberdade da cena, do improviso, da ativação do teu repertório particular para junto com os demais se tornar de todos. (*Cenopoeta 2*)

O compromisso com a luta popular e o desejo de fazer da luta algo prazeroso, criativo, amoroso e crítico. [...] motivou-me sua potência crítico reflexiva, a diversidade de formas e possibilidades de fazejamento, de criação coletiva; a simplicidade de suas práticas e as infindáveis possibilidades de construir novos cenários, nos caminhos estéticos, sempre partindo das potências individuais que compõem constelações com a força do coletivo. (*Cenopoeta 3*)

A possibilidade da construção do novo a partir da articulação das várias habilidades e possibilidades, algumas adormecidas outras sem consciência de si paralisadas dentro dos nossos engessados saberes. *(Cenopoeta 4)*

A motivação aconteceu quando eu descobri que queria dizer algo ao mundo através do meu repertório humano, quando comecei a perceber que a arte que eu produzo tem uma contribuição significativa para pensar e atuar em favor de um mundo melhor e mais humano. Quando a significação de arte em minha vida passou para um estágio de compreensão ampliada. *(Cenopoeta 5)*

Não sei ao certo o que me motivou a participar das apresentações ou intervenções. Eu tinha interesse por poesia, música e naqueles ambientes tudo isso estava presente de maneiras bastante singulares. Um processo que fez e faz parte da construção de minha identidade. *(Cenopoeta 6)*

A cenopoesia para mim é uma forma de comunicação. É a maneira pela qual encontrei de me comunicar com os outros, com música, poesia, e muita amorosidade. Os atos cenopoéticos também são ativismos sociais, políticos e culturais, já que dialogam com a realidade local e momentânea. *(Cenopoeta 7)*

O desejo de ser médico e utilizar a linguagem como fonte geradora de saúde, [...]. *(Cenopoeta 8)*

O que é mais motivador da cenopoesia é sua flexibilidade, liberdade, praticidade e o quanto ela é funcional e parte do repertório artístico e de vida de quem a utiliza. *(Cenopoeta 9)*

A possibilidade de utilizar vários elementos artísticos em uma mesma manifestação. Fiquei intrigado com a facilidade e disponibilidade que o cenopoeta tem em brincar com o seu público, de forma a estabelecer um jogo cênico em que tudo faz parte de um todo, ator, público, espaço, corpo e palavra. *(Cenopoeta 10)*

Diante dos relatos dos cenopoetas, constatamos uma diversidade de motivos que os levaram a praticar a cenopoesia. Numa leitura geral, percebemos que esses motivos não têm uma atenção voltada, enfaticamente, para interesses individuais. Por mais que as leituras sejam subjetivas, estas sinalizam aspectos de envolvimento coletivo. Os motivos estão respaldados por aspectos singulares da cenopoesia, perpassando por questões de natureza artística e pela possibilidade da inserção e da participação política. Conforme o que foi evidenciado nos depoimentos, selecionamos três eixos consubstanciados das falas dos cenopoetas sobre os motivos que os levaram a praticar a cenopoesia: o fenômeno criativo, a ativação do repertório humano e o ativismo político.

A motivação via o fenômeno criativo se estabelece à medida que os cenopoetas se sentem num ambiente de liberdade criativa, sem estarem presos a regras artísticas ou a

dogmas estéticos. Essa liberdade de criação, de expressão genuína é propiciadora de prazer, como relatou o *Cenopoeta* 2 e geradora de saúde, conforme o *Cenopoeta* 8. Com esse sentimento de desprendimento vão se permitindo a criação, vão gostando de dizer algo ao mundo por meio de uma artisticidade própria, ao seu modo, sem a batuta de um diretor, de um coreógrafo ou maestro. Cada um, ao seu tempo vai trazendo sua expressividade própria, dialogando com um contexto e é nesse diálogo, entre os sujeitos de criação, que se estabelece o conjunto da obra cenopoética. Uma obra que, na perspectiva de ECO (1976, p.47), configura-se como “uma poética da sugestão”, ou seja, uma obra que se coloca aberta a livre reação, tanto do fruidor, quanto dos seus praticantes. Frisa ele, “uma obra que “sugere” realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas dos autores e intérpretes”.

Essa visão influencia diretamente não só o pensamento, mas a realização de prática cenopoética, que se torna flexível por não ter um padrão a seguir, podendo ser feita de diferentes formas; simples, por não requerer um aprofundamento técnico onde todos podem participar e cada um se expressa ao seu modo, recorrendo aos seus saberes; e prática, por não se limitar ao uso de determinado aparato técnico ou material para sua realização, basta o corpo com sua capacidade expressiva e pensante para que o ato aconteça.

Outro aspecto desse ato criador é que ele não se dá no isolamento, ele parte, conforme o *Cenopoeta* 3, das potencialidades individuais para compor uma constelação com a força do coletivo. Essa dinâmica se aproxima muito da concepção de criatividade de Rosas (2008, p. 23), que explica que no campo da “educação popular o debate sobre criatividade transita por outro viés que ultrapassando a dimensão do novo, do diferente, exprime radicalidade elaborada no coletivo, na dinamicidade política das relações humanas”. Esse sem dúvidas, parece ser para os cenopoetas, um motivo honroso para vivenciarem a cenopoesia, já que nesse ato coletivo, os sujeitos têm a oportunidade de se expressarem juntos, numa ação que é de todos, levando-se em consideração os repertórios de cada um.

Aliás, os cenopoetas entrevistados revelaram em muito sobre essa capacidade da cenopoesia em ativar seus repertórios humanos. O *Cenopoeta* 9, expõe claramente que algo significativamente motivador na cenopoesia é que ela parte do repertório artístico e de vida de quem a pratica. É interessante observar que a ideia de repertório para os cenopoetas está bastante relacionada aos saberes construídos ao longo da jornada de vida de cada um, são saberes, artísticos ou não, que no ato cenopoético as pessoas se sentem

provocadas a trazer à tona. São habilidades comunicativas, expressivas, que como disse o Cenopoeta 4, estão muitas vezes paralisadas, adormecidas dentro dos nossos engessados saberes. A cenopoesia acaba, assim, recobrando nas pessoas, essas habilidades que podem vir para o ato em forma de gestos, canto, poesia, brincadeira, discursos, sentimento, abraço, dança, grito, choro, escuta, desabafo, sorriso, energia, visões de mundo, etc. numa perspectiva comunicativa, dialógica.

Essa diversificação de potencialidades, de ativação dos repertórios de cada um, “faz parte de um jogo cênico em que tudo faz parte de um todo, ator, público, espaço, corpo e palavra” (*Cenopoeta 10*). A cenopoesia vai articulando esses repertórios, essa variedade de linguagens, em uma única manifestação. Essa manifestação, todavia, extrapola as linguagens intercomunicantes e recobra um sentido político.

Isso torna-se latente nas falas de alguns cenopoetas quando, por exemplo, dizem: “comecei a perceber que a arte que produzo tem uma contribuição significativa para pensar e atuar em favor de um mundo melhor e mais humano” (*Cenopoeta 5*). “Os atos cenopoéticos também são ativismos sociais, políticos e culturais, já que dialogam com a realidade local e momentânea” (*Cenopoeta 7*). Sentimos aí uma espécie de comprometimento com o social, colocando a ação artística em favor de um engajamento político. Essa adesão, contudo, ganha certa radicalidade e potencializa o encontro da arte com as lutas populares, visto no depoimento do *Cenopoeta 3*, quando diz ter se aproximado da cenopoesia pelo “compromisso com a luta popular e o desejo de fazer da luta algo prazeroso, criativo, amoroso e crítico”. Não se entenda aqui o *fazer da luta algo prazeroso*, como um processo de distração, pura diversão, ou apatia. Mas a descoberta, a compreensão de que a arte pode falar de coisas relevantes e sérias com alegria, com boniteza, na dimensão de que criação é ato político que também pode transformar o mundo.

4.2.2 A origem da cenopoesia na visão dos cenopoetas

Apresentamos, no terceiro capítulo, uma contextualização histórica da cenopoesia respaldada por escritos de Cordeiro e Lima (1990), Lima (2013, 2012 e 2009) e Dantas (2004). Retornaremos aqui, a esse ponto, com a intenção de destacar as percepções dos cenopoetas entrevistados quanto ao contexto de surgimento da cenopoesia, na perspectiva de ampliarmos o olhar para suas origens por meio da atenção à outras vozes.

As visões dos cenopoetas relativas a origem da cenopoesia foram pontuadas em resposta aos seguintes questionamentos: O que motivou o surgimento da cenopoesia? Como começou?

Analisando-se os relatos dos cenopoetas, vamos identificando como estes compreendem o contexto histórico-social e os motivos que deram origem ao surgimento da cenopoesia. Os cenopoetas nos possibilitaram uma visão ampliada do histórico da cenopoesia, visto que estes trouxeram informações para além do período de surgimento e fazem uma espécie de retrospectiva histórica, pontuando vários estágios de desenvolvimento da cenopoesia. Nesse direcionamento, destacamos algumas falas dos interlocutores de forma a permitir uma análise centrada nesse foco.

Considerando os relatos que tratam do contexto e dos motivos que deram origem a cenopoesia, as falas que se seguem retomam o contexto de seu surgimento na primeira metade da década de 80, no Rio de Janeiro, quando esta ensaia seus primeiros passos:

Historicamente a cenopoesia surge nos anos 80 do século XX, quando a poesia ganhava as ruas e praças do Rio de Janeiro. Era um momento muito forte da poesia de rua que avançava no modo de recitar poemas, geralmente com bom público atraído pela curiosidade em saber o que acontecia, deparando-se com rodas de poesia que pregavam o amor, mas denunciavam a ditadura, a inflação galopante, a corrupção, a repressão político-militar remanescente e as desigualdades sociais do país. A cenopoesia surge aí, nesse cenário propício para - no bojo de tantas inquietações e incertezas, sonhos por um Brasil melhor, diálogo, justiça e liberdade, etc. - buscar a reinvenção do Brasil e com isso criar linguagens, modos novos de reflexão e expressão desse sentimento de mundo, das transformações e futuridades chegantes. Tais formas emergentes de vida, de atuação política, de organização da sociedade, de relação entre os poderes, entre as culturas e as pessoas requeriam atualização também das formas de criação, de expressão artística e comunicacional. As linguagens da luta armada das esquerdas e da truculência dos governos militares e arautos civis da ditadura não correspondiam a um ideal de vida democrática, sem desmerecer naturalmente os esforços e o valor da luta dos que não se submeteram à opressão e ao emburrecimento do ser naquele período difícil da nossa história. (*Cenopoeta 1*)

Surge acredito que pela busca de espaço; a necessidade latente da vontade se expressar; o desejo de dizer e de mostrar ao mundo uma poética que rompia com a monotonia dos consagrados e principalmente a necessidade da urgente ocupação dos espaços públicos de rua e a distribuição dessa poética de forma livre e irrestrita. Tudo isso e muitas outras coisas resultou em um encontro de diversos artistas com práticas distintas e a necessidade de integrar os diferentes saberes sem que nenhum tivesse mais importância que o outro. (*Cenopoeta 2*)

Segundo relatos de Ray Lima, surge nos anos 80, quando este atuava em grupos de teatro no Rio de Janeiro e começaram a usar esse termo em atuações que faziam em espaços diversos nos quais se interfaciavam teatro e poesia e posteriormente com o poeta carioca Zé Cordeiro, escreveu e encenou um espetáculo que chamou de Linhas Cruzadas, o qual segundo o próprio Ray veio a consolidar esteticamente a cenopoesia, como a concebiam nas vivências no Rio de Janeiro. Desse tempo sei apenas das histórias que conta o poeta e do livro que conheci quando aportei em Janduí-RN onde essa proposta encontra-se com o Escambo em seu nascedouro e vai influenciar a maioria dos grupos partícipes do movimento, em especial os de Janduí e Icapuí. (*Cenopoeta 3*)

“Surgia, ainda nos anos 80, no Rio de Janeiro, essa espécie de linguagem híbrida que mistura teatro e poesia, música e outras linguagens trazendo a leveza e lirismo ao espetáculo, mesmo quando trata sobre temas “salgados” do nosso cotidiano. O poeta Ray Lima foi o primeiro a usar o termo para intitular um espetáculo encenado na UERJ por vários jovens poetas, entre eles Zé Roberto e Joaquim Fares, que daí em diante passaram a utiliza-lo em suas atuações em bares, teatros, e nos mais diversos espaços”. (LIMA. 2012, p 19) *respondeu com citação de LIMA. (Cenopoeta 5)*

O termo cenopoesia veio pela primeira vez da cabeça do Ray Lima, nos anos 1980. Ele me contou que um dos motivos foi por estar descontente com a maneira formal e seca de como os poemas tradicionalmente eram recitados (declamados). Tendo contato com o teatro, junto a seus colegas, fez a poesia entrar em cena dançando, cantando, colorindo-se. Mais tarde a ideia foi amadurecendo. (*Cenopoeta 6*)

Ray se deu conta de que há um vácuo provocado pela sociedade capitalista industrial moderna entre as diferentes atividades artísticas, sendo esta separação mantida por leis de mercado da indústria do entretenimento. Ali ele se põe. No espaço público. Na ancestralidade. No poder da palavra e no poder do silêncio. Se junta com outros artistas igualmente poderosos, criadores, desafiadores da cultura de um mundo caduco. E nasce a cenopoesia, dialogando o mundo, o eu, o mundo. (*Cenopoeta 8*)

A primeira observação dos cenopoetas é que a cenopoesia desponta vinculada a um panorama histórico marcado por fortes impactos da ditadura militar. Esse contexto traz à tona iniciativas artísticas emergentes da reflexão e expressão dos sentimentos vividos naquele momento. De acordo com o *Cenopoeta 1*, essas iniciativas artísticas correspondiam não somente a vontade de existência de um ideal de vida democrática, mas, “requeriam atualização também das formas de criação, de expressão artísticas e comunicacionais”. Pelo que se verifica, esse sentimento ressoa no contexto inicial da cenopoesia envolvendo poetas do Rio de Janeiro, entre eles Ray Lima, Zé Cordeiro, Zé Roberto, Joaquim Fares, entre outros, conforme citam, que se mostravam “descontentes com a

maneira formal e seca como os poemas tradicionalmente eram recitados” (*Cenopoeta 6*) e “principalmente da necessidade da urgente ocupação dos espaços públicos de rua e a distribuição dessa poética de forma livre e irrestrita”. (*Cenopoeta 2*)

Podemos aferir, de acordo com os relatos, que o cenário de surgimento para esse novo formato poético, que ocupou os mais diversos espaços, especialmente praças, teatros e bares, calçou-se na produção de sínteses poéticas envolvendo o hibridismo artístico (mescla de poesia e teatro), a liberdade criativa (rompimento com o padrão tradicional de declamação poética/ inserção de uma estética livre) e uma participação política (conteúdo poético vinculado a luta pela democracia).

Um segundo momento de enraizamento da cenopoesia, consoante com os entrevistados, está relacionado ao seu processo de alargamento, no final dos anos 80 e início dos anos noventa, quando rompe com o cenário de atuação no grande centro urbano e se insere em pequenos municípios do Nordeste e com o processo de criação do Movimento Escambo.

Não sei exatamente o que motivou o surgimento dessa linguagem/proposta, mas lembro do contexto de criação do Escambo. Muitos de nós, vínhamos de um rompimento com estruturas formatadas do movimento de teatro vinculado às Federações e Confederações de teatro amador. Ansiávamos por vivenciar um caminho de expressões ao mesmo tempo mais livres no sentido estético e que se vinculassem à luta popular por vida digna, por livre expressão. Estávamos envolvidos com o sonho de construir em pequenos municípios como Janduí e Icapuí uma sociedade socialista onde a arte e a cultura não fossem apenas adornos, folclore, mas, algo vivo e enraizado na luta. Acreditávamos e vivenciávamos sem medo de errar as possibilidades de construção de processos onde a estética surgisse da nossa expressividade e identidade e não que nos formatasse. Estávamos livres para experienciar o que Freire chamaria de inédito viável. As situações-limite- a fome, a miséria, a seca, a pistolagem, a falta de incentivos culturais - não nos imobilizavam, pelo contrário, despertavam em nós potências. Nossos espaços eram as ruas pobres do sertão, sem calçamento, as pedras que viravam maravilhosos teatros. As escolas públicas os alojamentos onde cozinávamos, produzíamos textos, jornais mimeografados em aparelhos manuais, onde compartilhávamos o que sabíamos e nos preparávamos para o embate político com os poderosos. A produção dos nossos atos cênicos se dava pela contribuição solidária da comunidade que cedia adereços, roupas, e as vezes nos ajudava a construí-los. Nesse contexto a cenopoesia com sua perspectiva dialógica emergia como potencial e colocava na roda as cantigas, as poesias, a palhaçaria, a capoeira e o teatro livre de rua sem a preocupação de uma linguagem engolir a outra. Queríamos nos expressar, estávamos buscando possibilidades em carências. Parece-me hoje lembrando o que vivemos, que naquele momento a cenopoesia era para nós essa zona de indeterminação e os espaços dialógicos que ela possibilitava despertava essa potência vital que nos fazia superar a

falta água, de comida, de apoio público e privado, para conjugar o verbo esperar como nos ensinou Paulo Freire. (*Cenopoeta 3*)

A percepção que tenho é que a cenopoesia foi renascendo em contextos, em solos cada vez mais substanciais. Inicialmente em lugares mais ligados a atividades em que Ray esteve presente. Primeiro na cidade de Janduís-RN, onde aconteceu aquela ebulição artística e cultural no final dos anos 1980 e início dos 1990, onde o dizer começava a encontrar seu significado de libertação, de transposição das dificuldades de se viver em um ambiente árido – do sol e da opressão do estado, da pistolagem e de um coronelismo moderno. Através de arte, jovens reinventavam maneiras de ser e dialogar pelo teatro, pelo dizer poesia e assim puseram a cidade em outro movimento. Isso serviu como uma das bases para a fomentação de encontros entre os grupos artísticos da região, que originou o Movimento Escambo Livre de Rua, outro espaço de grande importância para a contextualização da cenopoesia. Depois em Icapuí no início dos anos 1990, recém emancipada, com o grupo Flor do Sol, por exemplo, que realizava práticas teatrais e poéticas tanto na cidade como nas dunas e falésias. A impressão que tenho é que até aí a cenopoesia não tinha se difundido tal como a compreendemos hoje, mas continuava a ser algo por descobrir, uma prática ainda não amadurecida e muito associada ao “dizer poesia a céu aberto” de uma forma mais articulada. Ou ainda não se tinha consciência do que era a cenopoesia ou não se tinha noção do que ela podia vir a ser. (*Cenopoeta 6*)

Nesse novo ciclo, pelo que se referem, os cenopoetas estavam “envolvidos com o sonho de construir em pequenos municípios como Janduís e Icapuí uma sociedade socialista onde a arte e a cultura não fossem apenas adornos, folclore, mas, algo vivo e enraizado na luta” (*Cenopoeta 3*). Nesse novo ambiente, coteja-se que a cenopoesia absorveu novas características advindas de uma realidade cultural e social diferente, incluindo-se não só as “dificuldades de se viver em um ambiente árido – do sol e da opressão do estado, da pistolagem e de um coronelismo moderno” (*Cenopoeta 6*), mas também, a diversidade artística na qual se “colocava na roda as cantigas, as poesias, a palhaçaria, a capoeira e o teatro livre de rua sem a preocupação de uma linguagem engolir a outra” (*Cenopoeta 3*).

Observamos nas falas, que as principais influências desse novo contexto vieram da precariedade da situação social, do contato com o teatro de rua e com outras artes e com o surgimento do Movimento Escambo Livre de Rua, como respaldado pelos entrevistados. Nessa segunda fase evidenciam que a cenopoesia já não corresponde apenas a fusão entre poesia e teatro e se acha articulada a outras linguagens artísticas.

Notadamente, diante dos questionamentos feitos aos entrevistados, verifica-se que o *Cenopoeta 6* foi o que mais se estendeu sobre os fatores que motivaram o surgimento da cenopoesia, tendo uma percepção de conjunto da obra cenopoética, de

modo a relatar o fluxo histórico da cenopoesia numa perspectiva de desenvolvimento contínuo, como algo que, estando em estado de realização, está em movimento, absorvendo novas demandas sociais e se refazendo sempre. Nesse sentido, aponta para uma nova fase da cenopoesia:

O solo onde a cenopoesia realmente encontrou adubo e sol necessário para eclodir de vez e se erradicar foi o meio da Saúde e Educação Popular, digo, em meio aos encontros direcionados para estes temas. Ela passou a servir como uma maneira de articular conhecimento, práticas e diálogos nestes dois campos – que são campos que se relacionam com a vida das pessoas em geral. Serviu como uma possibilidade de desconstruir academicismos, desarticular a linguagem científica e excludente e direcionar os encontros e práticas em educação e saúde para o acolhimento, para o diálogo possível, para a escuta, para o contato entre os corpos. (*Cenopoeta 6*)

Conforme relato deste Cenopoeta, esse terceiro momento ocorreu, quando da aproximação da cenopoesia com o campo da educação popular e saúde vindo a influir, ampliar e aprofundar sua concepção e sua prática. Quando essa, pensada para além da fusão artística “passou a servir como uma maneira de articular conhecimento, práticas e diálogos nestes dois campos – que são campos que se relacionam com a vida das pessoas em geral”.

Pelo exposto, essa aproximação ocorrida por volta de 2005, trouxe um redirecionamento a cenopoesia, posto que, incidiu sobre a prática novas formas de atuação no campo popular, transgredindo a perspectiva artística ao incorporar outras dimensões como a relação com o cuidado, o acolhimento, a escuta, a afetuosidade, a espiritualidade, entre outros que como diz Wong-Un (2014, p. 186), “se misturam aos processos sociais de busca pela saúde”. Essa atenção, contudo, não significa dizer que a cenopoesia perdeu suas características originais, ou que não atentava em momentos anteriores para essas dimensões, mas vem reafirmar sua pluralidade artística, seu compromisso político e seu envolvimento com questões sociais relacionadas com a dignidade da existência humana.

4.2.3 As concepções dos cenopoetas acerca da cenopoesia

Nesse tópico, procuramos identificar as concepções dos cenopoetas sobre o que seja a cenopoesia. As concepções dos cenopoetas entrevistados foram colhidas em respostas a indagação: O que compreende ser a cenopoesia? Situamos nossa análise, no

diálogo entre as falas dos cenopoetas junto com os pressupostos teóricos do estudo, buscando extrair do conjunto das representações/concepções dos cenopoetas características balizadoras sobre sua conceituação numa perspectiva aberta.

Com este propósito, fomos delineando algumas categorias de análises ao longo dos diferentes aspectos levantados pelos cenopoetas, com uma preocupação de não as compartimentar, mas de analisá-las mediante seus diferentes aspectos, de modo articulado, pensando em elementos que se conectam, se complementam e que compõem sua integralidade. Dessa forma, estruturamos quatro categorias de análise, que agregam algumas subcategorias correlatas, que tentam expressar o conjunto das visões dos cenopoetas quanto as representatividades de suas concepções. As categorias e subcategorias foram organizadas conforme a figura 24.

Figura 24 Categorias e subcategorias de análises das concepções sobre cenopoesia



Fonte: Dados da pesquisa – Foto: Acervo Movimento Escambo

Categoria 1: concepção da cenopoesia como ato aberto

Discorremos no segundo capítulo desse estudo, a inviabilidade de se definir conceitos definitivos quando se trata de temas que envolve o campo da arte. Com base no referencial de Eco (1976, p. 51), compreendemos que a arte está sempre em movimento, em “contínua reversibilidade dos valores e das certezas”, se estabelecendo em campo sempre aberto. Nesse sentido, ouvir das vozes dos cenopoetas suas concepções sobre cenopoesia é inserir a discussão no plano da abertura conceitual procurando revelar aspectos da sua pluralidade, sem a perspectiva de definir nenhum sentido fixo.

As falas abaixo correspondem as percepções dos entrevistados que ponderam sobre a dificuldade de definir conceitualmente a cenopoesia e que enfocam acepções aproximativas com o discurso de obra aberta.

[...] o discurso cenopoético é uma construção, um porvir permanente, por isso mesmo desafiador em nossas tentativas de conceituação. A cenopoesia não possui pré-conceitos ou conceitos formados a priori sobre si própria. Ela se constrói no tempo-espço e mostra-se. E ao se mostrar busca dizer o que é e a que veio em ato. [...]o termo em si não dá conta da concepção do que hoje pode alcançar a ide-a-ção cenopoética. O termo parece redutivo do que a linguagem em jogo, permanentemente em construção, é capaz de produzir. [...]Trata-se de conceito e prática abertos. [...] nada está pronto e acabado, mantendo-se sempre aberta para o devenir e inesperado. (*Cenopoeta 1*)

A cenopoesia está sempre se libertando das amarras, dos conceitos, dos pré-conceitos, se abrindo para novas descobertas. Nada está pronto e acabado, tudo vai se inserindo, se complementando no acontecer. [...] nada muito estabelecido, tudo maleável, aberto. (*Cenopoeta 2*)

A arte cenopoética tem como perspectiva dar outro sentido as linguagens artísticas, abri-las para novos horizontes e possibilidades. A cenopoesia também é uma quebra com o sentido estético ortodoxo da arte, quer dizer que ela se propõe a produzir novos jeitos e modos de se fazer arte. (*Cenopoeta 5*)

Nas falas dos cenopoetas, observamos que estes não apresentam um conceito definido sobre a cenopoesia, ao contrário, assinalam nas suas concepções a dificuldade ou a impossibilidade de definição conceitual em razão da sua abertura para o inesperado, para a possibilidade de novas inserções, para novas descobertas, para novos horizontes. Posto essa conotação, a cenopoesia se revela como gênero de abertura, em contínuo estado de inacabamento, pois se refaz a cada novo ato.

Conforme Eco (Idem), uma obra aberta se caracteriza por sua capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, podendo ser definida como obra em movimento. Para o autor, o fenômeno da obra em movimento especifica-se pela sua mobilidade, pelas

estruturas elementares que assumem disposições diversas, criando continuamente seu próprio espaço e suas próprias dimensões. É uma obra sugestiva que provoca novas possibilidades de relação e de realização apresentando-se sempre renovadas a cada nova vivência.

A abertura e o dinamismo de uma obra, [...] consiste em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os a priori para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos. (ECO, 1976, p. 63)

A cenopoesia pensada sobre o prisma da obra aberta assume forma indeterminada, ou seja, na sua *vitalidade estrutural*, cada ato tem sua singularidade, que é construída a partir da disponibilidade e da integração dos repertórios das pessoas que participam do ato e das suas relações com o espaço e com o contexto discursivo em debate, dependendo assim das *estruturas imprevistas*, como salientou Eco.

Diante destas constatações, observa-se ainda um sentido de abertura relativo a característica da momentaneidade presente na cenopoesia.

A cenopoesia é um ato, algo que acontece assim, de estalo, naquele momento. É o resultado da observação, é a nossa resposta ao mundo, é como devolver às pessoas algo que nos foi percebido. [...] A cenopoesia é tudo ao mesmo tempo em que a cenopoesia é ela mesma. (*Cenopoeta 7*)

É a utilização das linguagens do repertório do cenopoeta conforme o fluxo ou a necessidade de cada momento. (*Cenopoeta 9*)

Os relatos dos *Cenopoetas 7 e 9*, expressam bem essa perspectiva momentânea, transitória, colocando a cenopoesia diante do provisório, concebida na sua parcialidade, pois se cada ato é único, quer dizer, que não se repete, não cabe, portanto, a fixação de um conceito exclusivo, definitivo, já que responde as necessidades expressivas de cada momento, segundo múltiplas intervenções e interpretações.

Compete ainda, dentro da discussão de abertura da cenopoesia, destacar o embasamento teórico que diferencia uma obra de arte aberta de uma obra de arte tradicional. Ainda segundo Eco (1976), a obra tradicional resulta do “reconhecimento final da forma” enquanto que a obra aberta é reconhecida pelo “processo continuamente aberto que permite individuar sempre novos perfis e novas possibilidades de uma forma”. Reconhece-se aqui a obra aberta como aquela que se instaura no decorrer do processo criativo, e não no produto final da obra.

A cenopoesia, enquanto obra processual, momentânea e inacabada, por isso mesmo, aberta, exige respostas conceituais livres e inventivas, resultando suas formas das relações inesgotáveis entre pessoas, saberes, espaços e linguagens, apoiando-se no processo dialógico e coletivo de criação que acata o diverso sem deixar de ser ela própria.

Categoria 2: concepção da cenopoesia como ato híbrido

A percepção da cenopoesia como ato híbrido foi bastante evidenciada pelos cenopoetas nos seus depoimentos. Sendo assim, estabelecemos essa categoria de análise procurando compreender como o hibridismo está contido nas concepções dos cenopoetas ao se referirem à cenopoesia.

É articulação permanente de linguagens, saberes, experiências, repertórios humanos interagindo com os mais diversos espaços de produção da vida com seus atores em seus atos e contextos. Tanto a poesia quanto o teatro, embora sejam elementos fundantes da cenopoesia - e têm sido linguagens dominantes em atos, vivências e intervenções, etc. esta não se limita à articulação dessas duas linguagens, vai mais além, é muito mais abrangente como infinda a busca por novas relações, novos imbricamentos com as mais diversas linguagens, saberes, atores, espaços, tempos, etc. (*Cenopoeta 1*)

A possibilidade de convivência de todas as formas de arte em pé de igualdade. Dialogando entre si de forma livre. (*Cenopoeta 2*)

Forma singular de produção artística onde dialogam diversas linguagens. [...] uma linguagem agregadora que se articula e interfacia com outras linguagens [...] uma das suas características é a sua possibilidade de acolher múltiplas linguagens, sem que haja o abafamento ou submissão de nenhuma em função da outra. Essa linguagem híbrida que nos lembra e faz dialogar com Nestor Canclini, ao nos falar dos hibridismos culturais tão presentes nessa sociedade multicultural. (*Cenopoeta 3*)

A contemporaneidade consolidou a fragmentação da expressão artística humana, a cenopoesia restaura ao ser uma via possível a complexidade. Os constitutos e fragmentos cenopoéticos – os mundos – são complexos nunca completos. (*Cenopoeta 4*)

Cenopoesia é uma linguagem construída de outras linguagens, que ao se juntarem produzem um discurso particular, porém, tem a finalidade de se articular com o universal. São linguagens de cunho híbrido onde podem se entrelaçar para produzir cenários de formação política, de cuidado, afeto e produção de vida. (*Cenopoeta 5*)

Vai além da cena teatral, pois não é feito a partir de textos prontos e decorados... o roteiro é criado no ato, a partir do repertório de cada um e do momento, do espaço, das pessoas presentes... vai além da poesia, pois não é só o “dizer” a poesia... é algo vivo, pulsante, que reverbera em nossa alma e sai em forma de poesia... (*Cenopoeta 7*)

Dentro do que entendo, a cenopoesia pode ser considerada uma forma de expressão artística que agrega várias linguagens sem que uma se sobreponha a outra ou limite a outra. (*Cenopoeta 9*)

Um repertório dramático, que envolve teatro, músicas, poemas, imagens, narrativas, etc. para estabelecer relações diretas entre as pessoas. (*Cenopoeta 10*)

Conforme tratamos no início do terceiro capítulo, a arte, na contemporaneidade, vem absorvendo novas possibilidades de abordagens estéticas no que tange à fusão de técnicas, linguagens e meios tradicionalmente presentes nas modalidades artísticas e da incorporação de novos elementos, resultando, vale dizer, em singulares composições híbridas.

O hibridismo, discutido numa perspectiva cultural por Canclini (2001), vem se expandindo na atualidade, como resultado das complexas relações sociais, especialmente pelos impactos da mercantilização e da globalização. Para Canclini (2001, p.70 e 71), apesar das tentativas da elite de conferir à sua cultura um perfil moderno, restringindo a difusão da cultura indígena e colonial entre os setores populares, a mestiçagem interclassista decorrente desses inter-relacionamentos teria gerado formações híbridas em todos os estratos sociais latino-americanos. Nesse sentido, o autor observa que emergem desse processo, também, novas maneiras artísticas de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõem dos aparatos tecnológicos, comerciais e políticos, mas que através de sua arte afirmam um projeto emancipador, expansivo, renovador e democratizador da América Latina; cujos países são, hoje, um produto da sedimentação das tradições culturais e linguísticas de grupos autóctones, bem como da sua justaposição e entrecruzamento com as tradições dos setores políticos, educacionais e religiosos de origem ibérica.

No campo artístico, particularmente, o hibridismo vem provocando novos significados e redirecionamentos inclusive ao conceito de arte. Na cenopoesia, a percepção é a de que o hibridismo se acentua na medida em que diversas expressões se misturam imbuídas de um sentimento de liberdade criativa e desprendidas de modelos preestabelecidos para compor sínteses originais a partir dos repertórios humanos envolvidos.

Uma das primeiras observações feitas em apreciação ao discurso dos cenopoetas trata da articulação de linguagens como condição essencial à composição da cenopoesia. Destarte, fazem uma conexão com o momento de surgimento da cenopoesia quando

estabelecem a combinação da poesia com o teatro como princípio inicial de sua constituição. Tal mescla originária é evidenciada em algumas falas, porém, essas são acrescidas de outras dimensões. O *Cenopoeta 1*, por exemplo, afirma que a cenopoesia “não se limita à articulação dessas duas linguagens”, mas que se propõem para além, estando em “busca por novas relações, novos imbricamentos com as mais diversas linguagens, saberes, atores, espaços, tempos, etc.” Na concepção do *Cenopoeta 10*, a cenopoesia é uma espécie de repertório dramático, repertório este que envolve teatro, músicas, poemas, imagens, narrativas, etc. para estabelecer relações diretas entre as pessoas. O hibridismo cenopoético absorve, assim, outros aspectos que não só as linguagens artísticas. Há um envolvimento mais amplo que requer uma disponibilidade para a vivência do ato onde as linguagens artísticas dialogam com as mais diversas linguagens, saberes e experiências e essa característica comporta parte de sua singularidade.

Para os cenopoetas, contudo, não basta apenas misturar linguagens: é necessário, ainda, que esse hibridismo denote uma postura de não submissão, de não hierarquização, de não limitação entre as elas. Para o *Cenopoeta 5* “O que diferencia a cenopoesia de muitas outras práticas artísticas híbridas é primeiramente o entendimento de que não há uma linguagem soberana ou linguagem submissa a outra”. Observamos que a cenopoesia, enquanto manifestação de diversos, de dissonantes, revela um efeito sinérgico, democrático e único. Desta maneira, nenhum tipo de participação pode ser castrado, todas as formas expressivas encontram um lugar singular de diálogo, de participação na cenopoesia “sem a preocupação de uma linguagem engolir a outra” (*Cenopoeta 3*). Esse conjunto, resultado da pluralidade dos repertórios humanos, ou seja, das maneiras próprias de compreender e de se expressar de cada um, num contexto espacial e temporal específico “está prenhe de imagens, sentidos que, multifacetados, vão sendo resignificados na produção de uma linguagem única, porém aberta e viva” (*Cenopoeta 3*)

A possibilidade de manifestar seus repertórios humanos em diálogos densos, complexos, não hierárquicos, em espaços e tempos contextuais, provoca, em conformidade com os relatos, estados de livre criação. Não tendo que está limitada a qualquer tipo de imposição, de critérios ou de regras, a cenopoesia inspira liberdade, invenção, abertura à novidade. Essa acepção muito se aproxima do pensamento de Canclini (2001) quando compreende que o hibridismo é desencadeador de combinatórias e sínteses imprevistas, possibilitando novos desdobramentos com base no poder criativo e na diversidade cultural.

Nesse esboço, preconiza-se que os cenopoetas concebem a cenopoesia numa perspectiva híbrida, enfaticamente no tocante à diversidade de seus repertórios, das aprendizagens absorvidas nas suas experiências de vida, das complexas relações sociais, das combinações geradas no diálogo, nas misturas de linguagens, no cruzamento entre saberes, na interseção entre liberdade criativa e postura política, no entrelaçamento entre cuidado e afeto, no encontro entre seres.

Categoria 3: concepção da cenopoesia como ato dialógico

Diálogo é um termo significativamente circular nas falas dos cenopoetas. Verificamos que 100% dos entrevistados no decorrer de seus depoimentos, nos diversos questionamentos, e não somente na pergunta que move este subtópico, destacam o diálogo como uma das categorias fundantes da cenopoesia. Observemos algumas falas que enfatizam o diálogo de forma mais enfática e como este é concebido pelos cenopoetas no ponto de vista da cenopoesia.

A cenopoesia é um processo que se dá em ambientes de muita **dialogicidade**, de **interação** e **afetividade**. [...] sempre disposta a **dialogar** com todas as formas de saber; talvez, seu grande princípio seja o **diálogo**, a **interação** entre tudo e entre todos, presentes ou referidos no ato. (*Cenopoeta 1*)

Uma ação **dialógica** humana. (*Cenopoeta 2*)

[...] essa linguagem não existe por si só, sua **existência** estaria necessariamente vinculada à convivência **dialógica** com as outras o que parece abrir novas possibilidades **comunicativas** que podem superar as limitações da língua escrita e falada. [...] a cenopoesia eu diria que ela parece revelar-se também como estratégia educativa a partir da qual é possível **refletir** e **problematizar** a **realidade**, lançando mão de inúmeras possibilidades de **criação** e **expressão** com base na ideia que cada ser humano é um mundo e carrega consigo um repertório humano que lança mão em contextos diversos e em **diálogo** com outros seres. (*Cenopoeta 3*)

Quando uma arte é posta acima de outras se está afirmando, na verdade, uma soberania entre pessoas. Em um ato cenopoético, uma cantiga não serve como trilha sonora para a encenação. A cantiga, a música, a encenação, a fala, a dança, **dialogam** entre si. São pessoas **dialogando**, construindo e desconstruindo imagens, sons, cores numa perspectiva **horizontal**. E por isso é fundamental a noção de **escuta**, eis aí talvez o valor mais profundo da cenopoesia. Pois não são atores interpretando um papel. As ações, os dizeres estão mais próximos do **existir**, do ser. E um ser em coletividade, uma **existência** em coletividade. (*Cenopoeta 6*)

A cenopoesia é mais uma ferramenta de **comunicação**, de promoção de **diálogo**, de não só **problematizar** a **realidade**, mas como apontar

caminhos que podem ser percorridos, ou até mesmo serem desbravadores de novos caminhos até então encobertos pela cegueira da sociedade. (Cenopoeta 7)

É um convite para a atenciosidade, para a escuta, para o toque, para o enxergar, para o cuidado com a afetividade. (Cenopoeta 6)

Método **dialógico** de linguagens culturais e transculturais. [...] O **diálogo** proposto pela linguagem cenopoética ensina a **pensar**. (Cenopoeta 8)

[...] forma de **dialogar** com o outro levando em conta seu histórico de vida, respeitando a **criação** e a **opinião** de cada um. (Cenopoeta 9)

A discussão do tema diálogo foi tratada previamente no capítulo terceiro, quando o elegemos como um princípio matriz da cenopoesia, compreendido de forma associada as suas intenções práticas e políticas. Retomamos ao assunto, agora em forma de categoria de análise acrescentando-se aos referenciais bibliográficos as percepções dos cenopoetas.

Grifamos nos relatos acima, palavras que estão diretamente relacionadas as concepções dos cenopoetas sobre a percepção da cenopoesia enquanto ato dialógico. Observamos como a constância do uso de termos como *diálogo*, *dialogar*, *dialógica* e *dialogicidade* são assíduos nas falas dos cenopoetas. Mas em que ancoram seus entendimentos sobre diálogo?

Assessorando a categoria em análise, outras palavras presentes nas falas dos cenopoetas vão esculpindo o juízo que fazem sobre diálogo. A expressão *existência* aparece como a segunda mais citada, seguindo *de realidade*, *problematizar*, *interação*, *criação*, *comunicação*, *expressão*, *afetividade*, *escuta*, *opinião*, *pensar*, *refletir* e *horizontal*. Essas palavras vão delineando uma concepção de diálogo calcada numa perspectiva comunicativa em prol da existência, na qual a problematização da realidade favorece um pensar crítico em que se revelam as contradições sociais, além de provocar uma atitude dialógica que minimize os condicionamentos socioculturais e inclua os históricos de vida dos sujeitos de comunicação “respeitando a criação e a opinião de cada um” como se referiu o Cenopoeta 9. Essa perspectiva, notadamente, em muito se próxima do pensamento de Paulo Freire, de quem os cenopoetas têm reiterado profunda identificação.

Levando-se a cabo, a teoria freireana sobre dialogicidade, reavemos que o diálogo exerce um papel central para uma educação que se quer libertadora. O diálogo é uma questão cerne em toda a obra de Freire, especialmente, na sua obra *Pedagogia do oprimido*, o autor fundamenta e elabora uma teoria acerca do diálogo, na qual, é visto como um processo dialético-problematizador, um fenômeno humano que implica uma

práxis social autêntica, ou seja, a coerência entre a palavra dita e a ação. “Não há palavra verdadeira que não seja *práxis*. Daí que dizer que palavra verdadeira seja transformar o mundo” (FREIRE, 2003, p. 77).

Constituído dialeticamente nas dimensões da ação e da reflexão, “o diálogo é uma exigência existencial” por isso não pode ser negado aos humanos. “Existir humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo” (Idem, p. 78 e 79). Freire, parte do princípio que o diálogo, enquanto comunicação crítica e esperançosa, não pode ser um privilégio de alguns, mas direito de todos. O diálogo abre caminhos para que possamos pensar a vida, nossa existência no mundo, nossos modos de viver em sociedade, expor nossos pontos de vista, dar testemunhos das nossas práticas, sujeitar nossas convicções políticas.

[...] ele é o encontro em que se solidarizam o refletir e o agir de seus sujeitos, endereçados a um mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar ideias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de ideias a serem consumidas pelos permutantes. (FREIRE, 2003, p.79)

Portanto, o diálogo na obra de Freire “é um ato de criação e recriação” (Idem) e funda-se na abertura ao outro, na interação solidária com os outros, pois é nesse encontro que problematizam e pronunciam o mundo na intenção de transformá-lo sem que se tenha a pretensão da imposição de uma verdade única, mas no respeito e consideração aos conhecimentos e experiências dos sujeitos envolvidos no processo dialógico. Nesse sentido, o diálogo implica uma dimensão crítica de leitura do mundo que envolve um processo de conscientização desvelada pelas relações que os sujeitos estabelecem no encontro com o outro, no qual estes “se encontram para a transformação do mundo em co-laboração” (FREIRE, 2003, p. 165).

Ao articularmos a abordagem dialógica freireana com as concepções dos cenopoetas, vamos percebendo que na cenopoesia, o dialogo assume uma dimensão criativa possibilitada pela articulação dos repertórios humanos, pela articulação de linguagens, pela escuta atenta, pela relação afetuosa, pelo respeito ao saber do outro, pela liberdade de expressão, pela horizontalidade das relações, pela crença no ser humano e no seu poder de fazer e de refazer, na sua capacidade de criar, de recriar e de transformar, na sua vocação de *ser mais*.

Deste modo, se para Freire, “o diálogo é uma exigência existencial” e “um ato de criação” para os cenopoetas, a cenopoesia é “uma ação dialógica humana” (*Cenopoeta* 2), “não existe por si só” (*Cenopoeta* 3), “está sempre disposta a dialogar com todas as

formas de saber” (*Cenopoeta 1*), “ensina a pensar” (*Cenopoeta 8*), e adesbravar “novos caminhos até então encobertos pela cegueira da sociedade” (*Cenopoeta 7*).

Através desses testemunhos, fundamentamos as bases argumentativas que sugerem que a cenopoesia é, por conseguinte, um ato dialógico.

Categoria 4: concepção da cenopoesia como ato vivencial

Nas suas concepções sobre cenopoesia, os cenopoetas trazem ainda, o elemento da vivência como sendo um dos seus constitutivos. Partindo da compreensão de que a cenopoesia acontece em ato, ou seja, numa ação, os cenopoetas associam sua prática como um ato vital, conforme orientam os depoimentos a seguir:

O **ato** cenopoético **vive-se**. E ao **vivê-lo** sente-se, compreende-se. Ao compreender esse **fazer/viver** podemos então conversar sobre o que compreendemos. [...] acode-se ao que existe no universo criativo humano e dos ensinamentos da natureza, do que há na literatura e fora dela, do ainda não dito ou crivado pelos dicionários, pelas academias, ou seja, vale-se também do ainda **não concebido**. Desta feita, o **ato** cenopoético é **livre** e quase sempre uma **novidade** que pode ser construída a partir do e ou com o já sabido. A **novidade** na cenopoesia é a produção de **sínteses** singulares que depende de cada contexto, dos atores envolvidos e seus repertórios humanos. O **ato** cenopoético é **vivencial**. Torna-se difícil compreender a cenopoesia sem **vivê-la, experimentá-la**, como quaisquer linguagens. Aprende-se falar, falando. Aprende-se a escrever, escrevendo. Aprende-se **viver, vivendo**. [...] é dessa reflexão e desse desafio, desta compreensão e também da busca de uma linguagem que seja a um tempo sustentável e expresse a sustentabilidade do **ser** que a cenopoesia se manifesta. (*Cenopoeta 1*)

[...] é se jogar no jogo, se entregar na cena e se habilitar na **prática**. Sinto até que a cenopoesia vai bem além de uma **prática** de arte, poderia sintetizar que é sem dúvida uma forma de **vida**. [...] um **acontecer**. (*Cenopoeta 2*)

[...] só se efetiva em **ato corporificado**. [...] é que a interação que se estabelece desvela a possibilidade de trabalhar com tempos e construções mais **livres** e autorreguladas pela própria **ação-interação**. (*Cenopoeta 3*)

Uma forma de ver, **ser** e estar no mundo. [...] o que mais me atrai ao **fazer** cenopoético é a **liberdade** de **ser** e de **fazer** no **ato** cenopoético que pode ser levado para o **cotidiano**. (*Cenopoeta 4*)

A cenopoesia lida necessariamente com os **acontecimentos** relativos ao contexto de onde o **ato** se realiza, lida com a fluência dos **acontecimentos**, com a resposta de cada um. Não há um produto pré-fabricado, mas sim um diálogo. Por isso talvez seja impossível enquadrá-la em uma definição prévia muito menos assessorá-la,

empacotá-la, vendê-la. Assim como o teatro de rua, ela só existe no presente do **ato**. Se a cenopoesia não pode ser mercantilizada, porque, pelo que sei, o que se pode é mercantilizar meios de se comunicar e não o diálogo entre as pessoas, tampouco ela pode servir como instrumentou ou ferramenta política. Orientações desse tipo podem acabar prejudicando o processo, podendo tornar a **ação** panfletária ou professoral. Cenopoesia já é um **ato** político, como todo **ato** em uma sociedade também o é, mas um **ato** consciente e emancipatório. (*Cenopoeta 6*)

Como se pode visualizar, nos relatos acima, os cenopoetas abordam a vivência como algo a ser respeitado no âmbito da cenopoesia. Nos seus depoimentos, a noção de *ato* se torna mais clarificada, à medida em que concebem a cenopoesia como um fazer/viver, um acontecer. A vivência, nos seus posicionamentos, designa relações de vida profunda, ultrapassando a experiência sensorial e subjetiva imediata e envolve dimensões que marcam os seus contextos de existência.

Deste modo, vão emergindo das suas falas, colocações importantes que alicerçam suas concepções. É o caso das expressões do *Cenopoeta 1*, ao relatar que “torna-se difícil compreender a cenopoesia sem vivê-la, experimentá-la” posto que é ao vivê-la, que a entendemos. Isso implica a compreensão que escrever ou ler sobre a cenopoesia tem suas lacunas, sua incompletude, dado ao seu caráter vivencial. Todavia, não é impedimento para que se sistematize esse experienciar.

Por outro lado, a perspectiva dos cenopoetas remete a ideia de vivência como uma ação interativa, uma disposição, uma entrega no ato, sem que demande uma formação antecipada para a atividade, ou uma sujeição a normas pré-existentes, visto que se *habilitam na prática*, como expõe o *Cenopoeta 2*. Diante disso, a cenopoesia “lida com a fluência dos acontecimentos” (*Cenopoeta 6*) o que requer uma ativação do potencial criativo de cada um, respondendo, as especificidades de determinado contexto. Conforme salienta o *Cenopoeta 1*, na cenopoesia “acode-se ao que existe no universo criativo humano”.

Nesse aspecto, evidenciamos uma correspondência entre o ato cenopoético com a noção de *práxis criadora* discutida por Vasquéz (1977). Para o autor, a criação é um processo incerto e imprevisível, *a priori*, e que só se determina e torna preciso no próprio curso de sua realização. Assim, o ato criativo, antagônico a *práxis imitativa* onde o processo prático já existe de forma acabada e pronta para ser repetida, tem algo de aventura, como explicita:

Trata-se de realizar uma possibilidade que só depois de realizada é que podemos compreender que era uma possibilidade realizável. A obra de arte não existe como possibilidade a margem de sua realização: daí a aventura, o risco, a incerteza que atormenta o artista. (VAZQUÉZ, 1977, p. 256)

A cenopoesia e seus atos muito traz dessa aventura que é própria da *práxis criadora*. Como não tem um padrão a seguir, seus atos, que dependem dos repertórios dos sujeitos envolvidos em determinado contexto situacional, não podem ser presumidos, pois não se sabe antecipadamente como cada um irá agir, reagir, se expressar diante do contexto. Assim, cada ato cenopoético é único, imprevisível e irreprodutível, daí seu caráter momentâneo, experimental, vivencial.

Seus atos são, ainda, percebidos pelos cenopoetas como atos políticos, conscientes e emancipatórios em virtude de sua atenção em contribuir com a formação de uma nova realidade social. De acordo com LIMA (2012, p. 39), “o espaço cenopoético é o lugar do ser sensibilizado para um ato de prazer reflexivo e amoroso, politizado, participante e transformador”. Deste modo, a vivência cenopoética transcende seu aspecto momentâneo, a medida em que, leva do momento vivencial um significado permanente para o cotidiano, para a vida.

4.2.4 A relação da cenopoesia e a educação popular na perspectiva dos cenopoetas

No decorrer das nossas análises, verificamos que os cenopoetas vêm evidenciando muitos indícios que sinalizam uma aproximação entre cenopoesia e educação popular. No entanto, ao serem questionados diretamente sobre essa relação, os cenopoetas trazem considerações mais aclaradoras sobre essa imediação. A esse despeito, indagamos se percebem relação entre cenopoesia e educação popular e pedimos que justificassem suas respostas. Como se pode conferir nas respostas abaixo, 9 (nove) entre os 10 (dez) cenopoetas entrevistados confirmam que existe sim relação entre cenopoesia e educação popular e 1 (um) apesar de não discordar, considera que a resposta a esse questionamento depende do entendimento que se tenha de educação popular. Notemos como os cenopoetas compreendem essa relação e que dimensões sobrelevam.

Sim. Uma das coisas mais importantes nessa interface são dimensões como: **problematização**, **dialogicidade**, relação horizontal entre os sujeitos; o estudo e a percepção da potência (**repertórios e poder criativo**) dos sujeitos, seus contextos e suas realidades singulares como espaço de reflexão crítica permanente e possibilidades de reinvenção do mundo, etc. (*Cenopoeta 1*)

Se entendermos que a educação se dá através do prazer, do contato, da troca, sem que haja educando e educador, creio que pode até ter uma relação com a educação **popular**, desde que esta não seja a “educação **popular**” de gabinete, **bancária**, de muitos projetos de extensão e da educação **popular** da moda, dos governos, do sistema. Essa que intelectuais posam, bebem, escrevem seus livros e ganham rios de dinheiros com ele. Acredito numa educação **popular** onde tudo é **popular** e retorna ao **povo**, aos movimentos sem ônus. [...] A cenopoesia é na sua essência **popular** e sendo assim é movida pela relação, pela troca, pela entrega, pela sinceridade, isso não será educação? (*Cenopoeta 2*)

Sim. A meu ver a relação entre cenopoesia e educação **popular** é visceral. Se nos debruçarmos sobre seu construto teórico-metodológico veremos que seus princípios, caminhos e práticas se confundem com os próprios princípios, metodologias e práticas de educação **popular**. Um dos princípios fundamentais da educação **popular** é o **diálogo**, que também é fundante para a cenopoesia como uma proposta essencialmente **dialógica**. A **amorosidade**, outra base fundamental da educação **popular** é também aspecto fundamental da cenopoesia e em ambas se articulam à perspectiva de um projeto de sociedade pautado na **solidariedade** e na **libertação** das situações de **opressão**. Se vislumbrarmos os caminhos, os modos de fazer da cenopoesia, também encontramos lá os modos de fazer da educação **popular**. A **problematização** da realidade que produz reflexões críticas, a ideia de que na cenopoesia se trabalha com roteiros e não com produtos acabados; a referência e o respeito ao **saber de experiência feito** como ponto de partida, expresso na concepção de que todos trazem consigo um **repertório humano** e que se efetiva na prática cenopoética especialmente se considerarmos o **desafio de repente**, uma das modalidades da cenopoesia; a horizontalidade e interatividade que se estabelece entre atores e público, e entre estes e as diversas linguagens, só para citar algumas questões. (*Cenopoeta 3*)

Sim. **Liberdade** e **criatividade** são as palavras chaves dentre outras que poderiam justificar uns cem números de relações entre um e outro. Na verdade, as expressões das causas para **emancipação** humana estão intimamente conectadas pelos fios invisíveis que nos une fraternalmente. (*Cenopoeta 4*)

Sim. A cenopoesia traz em sua dimensão política alguns pressupostos da educação **popular**, a começar pela ideia e ao mesmo tempo ação do **diálogo**, que tem a ver com o processo de **dialogicidade**, no qual Paulo Freire cunhou em seus estudos. Outro ponto é a questão profunda da **autonomia** do sujeito e dos sujeitos, a cenopoesia afirma a tomada de atitude dos diversos atores populares, assim como o próprio cenopoeta é protagonista de sua ação no mundo. Por fim reconhece que todos temos um **repertório humano**, ou seja, que todos nós temos **saberes** diferentes e que durante toda a **vida** é necessário que se construa a possibilidade de trocar esses **saberes** de forma **solidária** principalmente no que diz respeito a **emancipação** humana. Ou seja, meu processo de **emancipação** está completamente relacionado com o meu agir no mundo. (*Cenopoeta 5*)

Sim. A cenopoesia é um convite para a atenciosidade, para a escuta, para o toque, para o enxergar, para o cuidado com a **afetividade**. O que é mais educativo que esse exercício de abertura para o outro e para si mesmo? (*Cenopoeta 6*)

Sim, muitas. Pois a cenopoesia vem da educação **popular**, “para defender nossos resquícios culturais”, para manter **viva** a **sabedoria** e a **cultura popular**. É uma resposta que vem do **povo** para o **povo**, feito pelo **povo**, no meio do **povo**, com o **povo**, por isso é popular, está nas ruas, mas também está na academia, está em todo lugar! (*Cenopoeta 7*)

Absolutamente sim, pois o **diálogo** proposto pela linguagem cenopoética ensina a pensar. A reflexão através do **diálogo** cultural é fundadora de nossa humanidade e desse modo nos faz impregnar de sentido o **viver**, nos educando, nos fazendo aprender, nos modificando, nos curando. Tudo se encontra através da cenopoesia. (*Cenopoeta 8*)

Sim. Porque são formas de **dialogar** com o outro levando em conta seu histórico de **vida** e respeitando a **criação** e **opinião** de cada um. (*Cenopoeta 9*)

Sim. Ela é uma ferramenta pedagógica que transita entre as mais variadas disciplinas. Por seu caráter **popular** que tem um alcance que permite o sujeito comum, aquele que é apartado de bens necessários à **vida**, ser inserido na representação da **vida** cotidiana. (*Cenopoeta 10*)

As falas demonstram que todos os cenopoetas afirmam que a cenopoesia de fato está articulada a educação popular. Considerando suas justificativas prevalece uma compreensão de que a cenopoesia está fundamentada por “princípios, caminhos e práticas que se confundem com os próprios princípios, metodologias e práticas de educação popular” (*Cenopoeta 3*). Isso se dá ao passo que vão relacionando algumas categorias-chaves da educação popular aos modos de ser da cenopoesia, acrescentando-se, evidentemente, as suas peculiaridades. Nessa perspectiva, ficam expostas categorias (grifadas acima) como: *popular, dialogicidade, vida, problematização, amorosidade, solidariedade, libertação, opressão, emancipação, autonomia, cultura popular, povo, criação, saber*; palavras muito próprias do contexto central da educação popular e que também caracterizam os fundamentos da cenopoesia. Notadamente, essas palavras recobram significados mais específicos na ação cenopoética, que ganham alguns acréscimos, ou ângulos diferentes de leitura como no caso das categorias liberdade criativa, repertório humano, horizontalidade das relações, diálogo entre linguagens, etc., conforme já explanamos em tópicos anteriores.

Porém, mas do que uma listagem de categorias relacionais, as falas dos entrevistados sinalizam a profundidade político-filosófica que dimensiona a postura dos cenopoetas frente a compreensão dos elementos que aproximam a cenopoesia e a

educação popular. Percebemos que estes demonstram certo conhecimento da base conceitual da educação popular na proporção que foram não só descortinando algumas categorias que são referências para a educação popular, mas principalmente à medida que foram associando essas categorias a prática cenopoética.

Nesse sentido, reiteramos algumas passagens que foram revelando aspectos que delineiam questões cernes da aproximação entre a cenopoesia e a educação popular. Uma delas é a que trata do aspecto **popular**. Na compreensão do *Cenopoeta 7*, “a cenopoesia vem da educação popular”, isto é, origina-se da mesma fonte de inquietação, da mesma fonte de indignação, da mesma vontade de mudar o mundo, embasando-se na mesma concepção de educação: a educação libertadora, àquela que feita com o povo, está orientada para a transformação da realidade. A cenopoesia, ao que revelaram os cenopoetas na revisão histórica, emerge em solo popular sendo praticada, desde o princípio, por pessoas que de algum modo estão envolvidas, ativas na transformação do meio onde vivem. “É uma resposta que vem do povo para o povo, feito pelo povo, no meio do povo, com o povo, por isso é popular, [...]” (*Cenopoeta 7*). Nessa direção, acrescenta o *Cenopoeta 10*, ao dizer que “seu caráter popular tem um alcance que permite o sujeito comum, aquele que é apartado de bens necessários à vida, ser inserido na representação da vida cotidiana”. Desse modo, entendemos que a cenopoesia é também um ato popular, um ato do povo, uma expressão da cultura popular, uma possibilidade do sujeito se integrar ao contexto sócio histórico à medida que vai assumindo na sua expressão o compromisso de “criar e transformar o mundo, sendo sujeito de sua ação”. (FREIRE, 2002, p. 38)

Uma outra questão que aparece em todo o transcurso das entrevistas e que ressurge nessa relação de modo consubstancial é o **diálogo**. 50% dos cenopoetas, evidenciaram nesse questionamento, o diálogo como categoria imprescindível tanto para a educação popular quanto para a cenopoesia. É o que dizem categoricamente o *Cenopoeta 3* e o *Cenopoeta 5*, respectivamente: “Um dos princípios fundamentais da educação popular é o diálogo, que também é fundante para a cenopoesia como uma proposta essencialmente dialógica”. “A cenopoesia traz em sua dimensão política alguns pressupostos da educação popular, a começar pela ideia e ao mesmo tempo ação do diálogo [...]”.

Do ponto de vista da educação popular, a liberdade das pessoas depende do desenvolvimento da capacidade dialógica, com a perspectiva de superar a indução, a invasão, a dominação antidialógica. Neste sentido, se a educação popular consolidou através de Paulo Freire uma fundamentação teórico-filosófica sobre o diálogo como

processo dialético-problematizador que impulsiona o pensar crítico e oportuniza os sujeitos a dizerem sua palavra e a expressarem suas leituras de mundo, a cenopoesia também corrobora desse fundamento ao compreender que seus atos possibilitam “[...] dialogar com o outro levando em conta seu histórico de vida e respeitando a criação e opinião de cada um” (*Cenopoeta* 9).

Na cenopoesia, observamos que o diálogo tem um ritmo muito próprio, os cenopoetas se comunicam por meios expressivos que vão além da palavra falada e se manifesta na palavra cantada, na palavra dançada, na palavra gesto, na palavra tocada, na palavra rimada, etc. É um diálogo polissêmico, em que se busca desmonopolizar a palavra, e seu conteúdo se revela numa cadência inesperada, para além de códigos linguísticos, pelos meios mais diversos de dizer a palavra, seguindo o fluxo comunicativo, o potencial criativo, a sensibilidade de cada um, os saberes de cada um. Nesse universo, entre diversos “[...] o diálogo proposto pela linguagem cenopoética ensina a pensar” (*Cenopoeta* 8), pois a palavra independente de ser falada, cantada ou tocada é antes de mais nada, palavra pensada. Assim, os cenopoetas ao reconhecerem que seus atos são atos dialógicos, nos quais sentem-se sujeitos do seu pensar e do expressar esse pensar em atos, percebem o potencial que a cenopoesia tem em reverter a *cultura do silêncio* numa *ação cultural para a liberdade* onde o diálogo tem papel fundamental no desenvolvimento de um pensamento crítico e conseqüentemente emancipador.

Mais um dentre os aspectos que unem a cenopoesia e a educação popular destacados pelos cenopoetas foi a **amorosidade**. De acordo com o *Cenopoeta* 3, a amorosidade se acha como um princípio comum a ambas: “A amorosidade, [...] base fundamental da educação popular é também aspecto fundamental da cenopoesia e em ambas se articulam à perspectiva de um projeto de sociedade pautado na solidariedade e na libertação das situações de opressão”. Nessa leitura, o cenopoeta demonstra consonância com o pensamento freireano que compreende que “o amor é um ato de coragem, nunca de medo, o amor é compromisso”, uma forma de nos comprometermos com nós mesmos, com o outro e com a causa da nossa libertação. (Freire, 2003, p. 80) A amorosidade de que trata Freire e que respalda essa categoria na educação popular, se concretiza no afeto, no querer bem as gentes. Diferentemente de paternalismo, sentimentalismo extremo, apropriação do outro ou exclusão da cognoscibilidade, o amor na visão de Freire é uma intercomunicação íntima de consciências que se respeitam. Desse modo, amar o outro, mas do que acolher suas diferenças é também condição inerente de gente que sente, que deseja, que sonha.

Como prática estritamente humana jamais pude entender a educação como uma experiência fria, sem alma, em que os sentimentos e as emoções, os desejos, os sonhos devessem ser reprimidos [...]. Lido com gente e não com coisas. (FREIRE, 2002, p. 163 e 165)

Para os cenopoetas o amor é encontro e conforme Lima (2013, p. 34), sugere como caminho a construção de um espaço em comunhão, onde os diferentes estão no mesmo nível e lugar, usufruindo a riqueza coletiva do pensar criativo sem abdicar de suas cores e das motivações que lhes dão forma e sentido. Referindo-se a força da amorosidade, o poema nos diz:

Quando a gente se encontra
É bem mais que um encontro
O som, a cor, a luz aquele onto-
O que haverá de ser
O nosso amor,
Estranho amor,
O meu amor por você.
Quando a gente se encontra
É bem mais que um encontro
O céu apaga, o sol desmancha,
Novos astros nascem luz
Pra refletir o nosso amor
De ser pra ser
O meu amor por você.
Quando a gente se encontra
É bem mais que um encontro
Contigo aprendo e me dou conta
Do grande ser que há em ti
Do nosso amor
Do que é amar
Do meu amor por você.
(LIMA, 2013, p. 35)

Ao que demonstram, a cenopoesia provoca contato, aproximação, convivência afetiva entre pessoas que assumem na sua expressividade relações compatíveis entre ato de amar, ato de conhecer e ato de lutar, mostrando que sua dimensão estética se move entre atos amorosos e sensíveis com os quais tocam as pessoas sem reprimir aquilo que humanamente temos de mais digno: nossa capacidade de amar. E como disse o *Cenopoeta* 6, o que é mais educativo que esse exercício de abertura para o outro e para si mesmo?

Outro aspecto que os cenopoetas trazem para explicitar a relação entre cenopoesia e educação popular é a **autonomia**. Para o *Cenopoeta* 5, um dos pressupostos dessa afinidade está na “autonomia do sujeito e dos sujeitos”, para ele, “a cenopoesia afirma a tomada de atitude dos diversos atores populares, assim como o próprio cenopoeta é

protagonista de sua ação no mundo”. O que o cenopoeta procura sublinhar é que nossas atitudes, são de certo modo, respostas as formas como assumimos nossos posicionamentos frente ao mundo. Neste sentido, este conceito é cerne na discussão da educação popular, haja vista, que é condição fundante para libertar o ser humano de cadeias deterministas.

Para Freire (1996, p.120), a autonomia se caracteriza pelas decisões que vamos tomando ao longo da vida. “Ninguém é autônomo primeiro para depois decidir. A autonomia vai se construindo na experiência de várias, inúmeras decisões, que vão sendo tomadas”. É, portanto, um processo de amadurecimento, onde cada um vai forjando sua própria autonomia, posto que, “ninguém é sujeito da autonomia de ninguém”. Vale dizer, que para o autor, a autonomia é resultante do aprendizado que vamos adquirindo a cada atitude tomada. É assunção das consequências que assumimos no ato de decidir. Por isso, a autonomia deve se dar num processo responsável e contribuir com o nosso vir a ser.

Enquanto processo de aprendizado, esse aspecto vai se consolidando na cenopoesia pela confiança que os cenopoetas vão adquirindo no seu histórico particular, ou seja, nos seus repertórios humanos, que são formas de decidir o que dizer, como dizer, porque dizer de tal modo a sua palavra, de fazer a sua intervenção. Na cenopoesia, a autonomia anda muito próxima do conceito de liberdade. Embora todos sintam-se livres para se expressar, essa expressividade vai ganhando certa maturidade. Não como forma de reprimir, mas porque, a ação protagonizada por cada um tem suas implicações no coletivo, no ato como um todo, já que são atos coparticipados. Esse fator vai processualmente transformando esse aventurar expressivo num amadurecimento potencialmente mais crítico. Ou seja, vai exigindo uma reflexão mais aprofundada da sua prática o que permite compreender que cada um seja o que é sem querer replicar no outro um espelho de si mesmo.

Aliás, essa questão nos leva a retomar outro aspecto proferido pelos cenopoetas quando versam sobre as relações que estreitam a cenopoesia e a educação popular: trata-se da categoria **saber**, ou mais precisamente, como menciona o *Cenopoeta 3*, o *saber da experiência feito*. Essa categoria tão preñe de significados na educação popular conota a postura de assumir que existem diferentes tipos de saber, deste modo, busca desmistificar a absolutização da ignorância, ao mesmo tempo em que respeita profundamente os saberes construídos socialmente na prática comunitária e na experiência existencial. De acordo com os argumentos de Freire (2003, p. 81), não há ignorantes absolutos, nem sábios absolutos: há seres que em comunhão, buscam saber

mais. Por esta razão, a educação popular rompe com a dicotomia entre os que sabem e os que não sabem e reitera o saber da *experiência feito* como valorização do saber popular construído na cotidianidade do processo cultural e como princípio da prática educativa baseada na criticidade que parte sempre dos conhecimentos prévios do educando.

As abordagens dos cenopoetas estão muito próximas dessa visão e inserem algumas especificidades que retratam como a categoria saber, concebida na cenopoesia, está relacionada com a educação popular. Para o *Cenopoeta 7*, um dos desafios da cenopoesia é a defesa dos “nossos resquícios culturais” como modo de “manter viva a sabedoria e a cultura popular”. De modo geral, fica visível nos depoimentos, que para os cenopoetas, o tema saber não só reitera a valorização da cultura popular como está interligado ao que consideram repertório humano, isto é, aos saberes aprendidos nas experiências de vida, que são gerados no convívio sociocultural e que se tornam vitais para o nosso existir. É nesse sentido, que o *Cenopoeta 5* “reconhece que todos temos um repertório humano, ou seja, que todos nós temos saberes diferentes e que durante toda a vida é necessário que se construa a possibilidade de trocar esses saberes de forma solidária”. O cenopoeta, não só reitera a perspectiva da educação popular, de que não existem ignorantes nem sábios absolutos, como reafirma a necessidade de socialização do saber, de democratização do conhecimento, numa conectividade de trocas entre intersubjetividades, por esta razão, uma educação de base solidária.

Na mesma linha de raciocínio, o *Cenopoeta 3*, compreende que a referência e o respeito ao *saber de experiência feito* são um ponto de partida da cenopoesia e se expressa “na concepção de que todos trazem consigo um repertório humano e que se efetiva na prática cenopoética especialmente se considerarmos o *desafio de repente*, uma das modalidades da cenopoesia”. No seu ato prático, a cenopoesia se concretiza por meio de várias modalidades como explicitamos no capítulo três. O *desafio de repente*, como o nome sugere, é um ato não programado que surge de acordo com o fluxo dialógico que determinado contexto demanda provocando a manifestação dos repertórios das pessoas presentes no ato. Conforme Lima (2015, carta nº IV), o *desafio de repente* nos incita a exercitar a capacidade de articular saberes, expressões e práticas humanas, construindo arranjos para alcançar o entendimento humano, a sublimação, a reflexão profunda sobre a realidade, o diálogo existencial, a percepção e a revelação de práticas vitais diferenciadas.

Nesse sentido, damos ênfase a uma fala do *Cenopoeta 1*, quando coloca:

“[...] a cenopoesia não se contenta em comunicar ou informar. E, por isso mesmo, leva o ser a com seus instrumentos e repertórios que possui arriscar-se como ser cognoscente, sensível, criativo, a refletir e se refazer da sua condição humana nos contextos em que vive, no mundo em que vive, a pensar, produzir conhecimento; buscar caminhos epistemológicos que deem conta das suas inquietações e dos desafios da atualidade vivida, construindo com o outro sempre a futuridade que necessita para uma existência fundamentada na dignidade”.

Ao que podemos compreender nestes relatos, a cenopoesia nas suas diferentes modalidades, não está desprendida de um *modus pensante*, ao inverso, se estrutura como produtora de significados, sentidos e saberes que se efetivam no diálogo, na problematização e intervenção da realidade existencial, na articulação entre os repertórios de cada um, numa dinâmica relacional criativa tendo em vista a elaboração de um saber que nasce “na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros” (FREIRE, 1987, p. 58). Portanto, o saber situa-se na dimensão de abertura para a permanente procura, no reconhecimento do nosso inacabamento, na nossa capacidade para aprender, onde debruçamos a nossa curiosidade na aventura do conhecer e no querer saber sempre mais.

Isto posto, relacionamos que o saber, tanto na perspectiva da educação popular quanto na perspectiva da cenopoesia, resulta do ato da pergunta, da perene problematização do mundo, das relações com o outro, o que torna o conhecimento social e histórico, por isso, deve potencialmente destinar-se a emancipar o ser humano do contexto que o oprime.

Na análise de algumas das passagens que os cenopoetas desvelaram como aproximações entre a cenopoesia e a educação popular podemos ampliar nossas leituras e acrescentar outras categorias que caracterizam a cenopoesia. Entre outros atos podemos dizer que a cenopoesia se caracteriza como ato popular, ato amoroso, ato autônomo e ato de conhecimento. Isso nos possibilita dizer ainda, com base nos relatos dos cenopoetas, que a cenopoesia é uma expressão da educação popular desde que se dê “através do prazer, do contato, da troca” e que sobretudo seja uma manifestação genuinamente popular, uma resposta que vem do povo, com o povo.

Nos traz ainda, a leitura que a cenopoesia tem uma identificação profunda com a educação popular por não ser uma expressão bancária, ou seja, de imposição de um modelo, de um saber ou de uma prática a ser depositada no outro, mas construída com sujeitos em ação, por pessoas comuns protagonizando com seus repertórios e suas leituras de mundo.

4.2.5 A atuação dos cenopoetas: análise entre o discurso e a prática

Na medida em que vamos lendo e refletindo as respostas dos cenopoetas frente aos questionamentos das entrevistas, vamos observando que suas falas vão sendo fundamentadas a partir das suas vivências com a cenopoesia. Naturalmente, a atuação de cada um tem suas especificidades e revela as particularidades do conhecimento de mundo, o tempo e o espaço em que os processos cenopoéticos acontecem. Assim, intencionamos elucidar algumas reflexões em torno da atuação dos cenopoetas analisando fatores presentes entre o discurso e a prática, sem a perspectiva de polarizar tais aspectos, mas de liberar observâncias aí latentes.

Uma das primeiras observações feitas sob este paralelo, diz respeito aos lócus de atuação dos cenopoetas onde buscamos saber: Onde atuam? Como atuam?

Como vimos no item 4.2.1, que trata do perfil dos cenopoetas entrevistados, suas áreas de atuação se concentram entre os campos da arte, da educação e da saúde. Campos estes que se entrecruzam ocasionando uma atuação diversificada e permeada pela arte. Nesse sentido, fica exposto na leitura dos relatos que suas experiências ocorrem significativamente no âmbito dos movimentos sociais, em coletivos artísticos, de educação e de saúde, em organizações institucionais governamentais e não governamentais, em iniciativas comunitárias e populares, entre outras, conforme expõem:

Nossa experiência tem ocorrido em processos formativos de atores, atrizes, educadores, gestores e trabalhadores da saúde, da educação, dos movimentos sociais e coletivos da ANEPS; da Rede Unida, Petrobrás, do Movimento Escambo, Cirandas da Vida, Programa Zumbi, Escola Zumbi, Showniões, Iniciativa Comunidade de Aprendizagem Latinoamericana-IIPE-Buenos-UNESCO/Fundação Kellogg, Aires-AR, ANEPOP; do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, Rede Brasileira de Teatro de Rua; e vivências em universidades e instituições como: IIPE-AR, UFPB, UFMT, UFGO, UFC, UFSE, UFBA, UERN, UFRN, UNIFOR, UFPI, UERJ, UFAL, UPAC, UF de Passo Fundo-RS, UECE, Universidade Biocêntrica-CE, Escola de Saúde Pública do Ceará, Ministério da Saúde, e mais recentemente o Edpopsus-Fiocruz-RJ/MS, demonstrando que a cenopoesia e a arte em geral pode ainda ofertar muitas possibilidades de interação com a educação, mormente com a educação popular. (*Cenopoeta 1*)

[...] na nossa ação coletiva temos ocupado espaços de acolhida e problematização em encontros, eventos, aulas em cursos de curta duração, em disciplinas de graduação e pós-graduação. Nos campos de saúde coletiva e de educação, encontros de planejamento de ações de saúde, conferências de saúde, encontros de educação popular, entre outros. Também temos atuado com esses atos como momento inicial de círculos de cultura, ou mesmo como a forma de trabalhar uma

determinada temática em cursos, encontros, eventos, seminários.
(*Cenopoeta 3*)

De acordo com estes cenopoetas, a diversidade de espaços em que a cenopoesia vem atuando é notória e chama atenção a compreensão que estes têm quanto a potencialidade pedagógica da cenopoesia enquanto efeito de sua ação. Isto é evidenciado pelo *Cenopoeta 1*, que ao relatar os espaços em que atua, apresenta uma variedade de espaços em que sua ação cenopoética tem sido realizada, ao passo que também percebe o público que tem abrangido e as possibilidades de interação dessa ação com a educação e especificamente com a educação popular. Importante registrar que os espaços de atuação elencados pelo *Cenopoeta 1* são aqueles em que a sua experiência em particular tem incidido, o que não quer dizer que seja o *locus* prevaletente da ação dos demais, visto que cada um encontra seu espaço de inserção com a cenopoesia de acordo com seu campo de atuação, mas representa nesse caso, um bom exemplo de mobilidade da atuação cenopoética.

Por sua vez, o *Cenopoeta 3*, observa que a cenopoesia ocorre como uma ação coletiva, ocupando espaços de acolhida e de problematização, além de se mostrar potencialmente como “*forma de trabalhar*” determinadas temáticas, revelando sua característica didático-pedagógica. Este cenopoeta, expressa inclusive, que tem utilizado a cenopoesia não só em atividades eventuais, como também na sua prática profissional e educativa ao ministrar aulas em cursos de curta duração e em disciplinas de cursos de graduação e de pós-graduação, como exemplifica. O que demonstra a capacidade multifacetada, plural e adaptativa da cenopoesia as diferentes situações, espaços e contextos.

Essa ênfase na diversidade de espaços e de contextos em que a cenopoesia tem se inserido nos provoca a explorar um pouco mais ação cenopoética desenvolvida por cada um, de modo a compreender não só onde estes atuam, mas também como atuam. Em mais algumas passagens evidenciam onde e como se dá essa atuação:

Digo, canto, toco, faço cenas, finjo saber o que não sei, desorganizo as ideias e os movimentos, provoco desencontros em busca de encontros. Brinco, me divirto e me encho de arte que me dá vida e de vida que me dá arte. (*Cenopoeta 2*)

[...] tenho atuado de diversas formas. Na experiência das Cirandas da Vida trabalhamos muito com atos e intervenções cenopoéticas, que muitas vezes partem de roteiros cenopoéticos [...]. Outra linguagem cenopoética com a qual tenho me envolvido é o desafio de repente. Nesta forma de atuação, não temos algo pré-estabelecido e cada

cenopoeta lança mão do seu repertório humano. Este é um dos modos de fazer, que, a meu ver, mais potencializa o envolvimento de todos, se configurando como caminho estratégico de inclusão e de livre expressão. (*Cenopoeta 3*)

Participo de processos formativos através das ações que compõem a Cenopoesia como: Roteiro cenopoético, Desafio de repente, Corredor cenopoético de cuidado, Intervenções cenopoéticas. Portanto, minha atuação vai da música ao ato de cenopoematizar, de intervir e contribuir com as discussões quer no campo da saúde, arte, cultura, educação, etc. (*Cenopoeta 5*)

Utilizo-a a todo momento em meu trabalho de ator e psiquiatra. Mesmo no consultório utilizo recursos multilinguagens como música e poesia para dialogar com meus pacientes que tem quadros como esquizofrenia, psicose crônica, síndromes paranoides com grande êxito. Utilizo-a nas apresentações públicas de meu grupo de teatro e também nas oficinas de ação expressiva que realizamos regularmente há 8 anos com o laboratório tupi nagô e o teatro de dyonises. (*Cenopoeta 8*)

A cenopoesia vem sendo utilizada por mim dentro do meu grupo de teatro e nas aulas de educação popular que ministro para agentes comunitários em saúde. (*Cenopoeta 9*)

Como ator uso no meu processo pessoal de aprendizado, buscando ampliar meu repertório. Como oficinairo de teatro, por vez, uso como ferramenta pedagógica. (*Cenopoeta 10*)

Os relatos das atuações dos cenopoetas vão trazendo elementos importantes para as nossas análises. A perspectiva do *Cenopoeta 2*, por exemplo, apresenta aspectos relacionados a sua atuação artística na cenopoesia (digo, canto, toco, faço cenas) percebendo que essas ações estão inter-relacionadas a propósitos dialógicos, problematizadores (desorganizo as ideias e os movimentos, provoco desencontros em busca de encontros) e também existenciais (Brinco, me divirto e me encho de arte que me dá vida e de vida que me dá arte).

Já os *Cenopoetas 3 e 5*, dão visibilidade as modalidades da cenopoesia como modo de explicitarem que suas atuações podem se diversificar mediante o tipo de modalidade cenopoética a ser desenvolvida em determinado contexto. Afirma o *Cenopoeta 3*: “[...] trabalhamos muito com atos e intervenções cenopoéticas, que muitas vezes partem de roteiros cenopoéticos [...]. Outra linguagem cenopoética com a qual tenho me envolvido é o desafio de repente”. Na mesma linha de raciocínio, o *Cenopoeta 5* aponta: “Participo de processos formativos através das ações que compõem a Cenopoesia como: Roteiro cenopoético, Desafio de repente, Corredor cenopoético de cuidado, Intervenções cenopoéticas”. Ao expressarem os tipos de modalidades da cenopoesia presentes em suas

vivências, estes cenopoetas recorrem a explicações de que algumas modalidades têm favorecido suas atuações por proporcionar abertura para a participação das pessoas "potencializa o envolvimento de todos" e por não necessitar de uma elaboração antecipada "não temos algo pré-estabelecido", possibilitando várias formas de atuação e permitindo estruturar discussões, reflexões e intervenções em diferentes campos e espaços.

O *Cenopoeta 8*, vincula sua atuação cenopoética com a sua ocupação profissional, no caso a psiquiatria, e ao seu envolvimento artístico com grupo de teatro utilizando a cenopoesia tanto na sua performance de ator, quanto na realização de oficinas para formação de atores. Os relatos deste cenopoeta nos desperta como a atuação da cenopoesia no campo da saúde vem tomando proporções que chegam a influenciar até algumas condutas médicas: "Mesmo no consultório utilizo [...] para dialogar com meus pacientes que tem quadros como esquizofrenia, psicose crônica, síndromes paranoides com grande êxito" (*Cenopoeta 8*).

Essa mescla na atuação dos cenopoetas também é manifesta nos depoimentos dos *Cenopoetas 9 e 10*. Estes percebem que a cenopoesia está inserida nas suas atuações por meio do teatro, com suas formações pessoais, com a formação de seus grupos e com as suas atuações profissionais de modo particular. "Como ator uso no meu processo pessoal de aprendizado, buscando ampliar meu repertório. Como oficineiro de teatro, por vez, uso como ferramenta pedagógica". (*Cenopoeta 10*) "A cenopoesia vem sendo utilizada por mim dentro do meu grupo de teatro e nas aulas de educação popular que ministro para agentes comunitários em saúde". (*Cenopoeta 9*). Estes cenopoetas apresentam de forma clara o potencial didático-pedagógico da cenopoesia percebendo-a como uma *ferramenta pedagógica* que auxilia processos de ensino-aprendizagem.

Grosso modo, os relatos endossam alguns apontamentos apresentados ao longo dessas análises, como por exemplo, a percepção de que a atuação dos cenopoetas não ocorre dentro de uma linearidade, mostrando-se diversificada a partir das particularidades contextuais em que os cenopoetas vivenciam. Deste modo, fica explícito que são vários os espaços e as formas de atuação com a cenopoesia comportando desde uma manifestação inesperada em ruas, praças, bares, a atuações pontuais, previstas ou interventivas, em eventos, seminários, congressos, etc., a ações de cunho mais permanentes e sistemáticas em que se enfatiza o seu viés pedagógico empregado na condução de processos formativos de pessoas, grupos, coletivos, movimentos sociais, projetos e ações institucionais e comunitárias, entre outros.

Notamos ainda que a atuação dos cenopoetas extravasa as modalidades da cenopoesia, visto que estes, estão envolvidos com ações cotidianas de suas comunidades, de seus grupos artísticos, de seus setores de trabalho, dos movimentos sociais que integram, de modo que suas atuações com a cenopoesia perpassa também pelo engajamento político dos cenopoetas em frentes de resistência e de luta, enfatizando aspectos que favorecem a comunicação, a participação, a problematização, a reflexão criativa, *configurando como caminho estratégico de inclusão e de livre expressão*.

Indispensável nessa análise é observar a estreita ligação dessa atuação dos cenopoetas junto a experiências que têm por fundamentação a educação popular. Em várias passagens, estes falam dessa proximidade situando suas atuações nos grupos, nos movimentos, nas comunidades, nos projetos, nas aulas que ministram, nos eventos que participam, destacando aspectos relativos aos princípios da educação popular. Há uma preocupação constante em desenvolver uma ação que tenha por base o diálogo, que respeite o saber e as formas de expressão das pessoas, que as relações se estabeleçam com amorosidade, que problematize suas condições de existência, que fortaleça os coletivos e suas lutas, tudo isso permeado com muita arte, reflexão, compromisso e alegria necessários para seguir em frente e “instaurar a gostosura de ser livre”, como nos disse Freire (2001, p.100).

No panorama geral dessas nossas reflexões em torno da atuação dos cenopoetas, vamos delineando um entendimento que a prática cenopoética nasce do experimentar, do aventurar criativo desprendido de um método ou modelo pré-estabelecido, baseando-se na livre expressão e manifesta por meio dos repertórios das pessoas envolvidas nos seus atos. Deste modo, é uma prática em movimento, aberta para o inesperado, que “lida com a fluência dos acontecimentos, com a resposta de cada um” (*Cenopoeta 6*), mostrando-se passível de transformação e de mudança a depender da inserção dos atores e de seus repertórios, visto que estes, “trazem consigo seus princípios, suas crenças, seus modos de pensar, produzir, agir, sua ética, sua estética, seus processos criativos e epistemológicos” (*Cenopoeta 1*). Assim, é uma prática essencialmente dialógica, um processo de livre criação, um convite a participação, a interação, a olhar o mundo que nos rodeia por meio da articulação das mais diversas linguagens, ampliando as lentes que possam nos ajudar a pensar criticamente a realidade, sobre os padrões das relações que estabelecemos com o outros e com o mundo.

O discurso cenopoético, por sua vez, não está estruturado numa perspectiva lógica abstrata, posto que, não é fruto de teoria desenraizada, nem estruturada de modo

anterior a prática. É um discurso em construção, conceitualmente aberto que vai assumindo gradualmente as palavras que testemunham o vivido e os sonhos que movem esse viver. Destarte, os cenopoetas não copiam um discurso pronto, mas expressam juízo daquilo que reflexivamente vivem descobrindo-se como sujeitos de uma prática por eles pensada e por eles posta em ação, exigindo-lhes sempre um novo pensar para um novo agir, um novo agir para um novo enunciar.

Portanto, a atuação dos cenopoetas assume a visão dialética de práxis, da impossibilidade de separar aquilo que nos atos cenopoéticos são inseparáveis: teoria e prática. Ambas estão em ato, estritamente imbricadas, posto que refletem, o vínculo concomitante entre pensamento, linguagem e realidade objetiva atuando processualmente num sentido orgânico, crítico e libertador. Na sua autenticidade, entendemos que a cenopoesia é pois, “algo que se faz e que se vive enquanto dele se fala com a força do testemunho” (FREIRE, 2002, p.41). É palavração, materializada na singularidade dialética de cada um, em diálogo com o outro, com suas possibilidades de expressão para dizer a sua palavra, na aventura de pronunciar, transformar e recriar o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: REFLEXÕES SOB OLHAR CENOPOÉTICO

O que dizer...
do conjunto de palavras,
páginas aqui escritas?
Que substratos, detalhes
podemos perceber
nessas linhas expressas
e infindas?
Quanto de vida,
poesia e arte
se abstrai
da experiência
refletida, absorvida?
O que se revela
na esfera ávida de sonhos
e outros olhares
da cena destes desprovida?

Sob um olhar cenopoético, compreendemos que a dissertação produzida se assemelha ao que na cenopoesia se nomeia por Roteiro Cenopoético. Caracterizado no corpo desse estudo como uma forma de ser da cenopoesia, o roteiro cenopoético é construído a partir de um movimento estrutural composto por quatro elementos básicos: anunciações, decursos, embates e congraçamento. Analogamente, se retomarmos aos momentos constituintes de um roteiro cenopoético, convencionaríamos ponderar que estas considerações finais se intitulariam Congraçamento, isto é, o momento de desfecho, de síntese, de reflexão, um momento de celebração e também um instante de esperança, de renovação das nossas utopias.

Todavia, se o congraçamento representa o fechar de um ciclo que continua a mover-se e a despertar a abertura de novos ciclos, este seria também o momento de rever o percurso trilhado, os diálogos estabelecidos, os obstáculos superados, as posturas assumidas, além de todos os aprendizados abstraídos da experiência vivida, o que significa dizer que, para chegar-se ao momento de congraçamento, outras fases lhe antecedem. Assim, reportando-nos ainda aos momentos que constituem um roteiro cenopoético, voltemos ao momento primeiro: as Anunciações.

Na cenopoesia, as anunciações referem-se à abertura do ato, ao ritual de chegada, a uma espécie de aquecimento em que os cenopoetas proclamam o mote do diálogo a ser estabelecido. Foi isso o que fizemos no nosso primeiro capítulo quando anunciamos o tema a ser debatido, quando narramos nosso encontro e nossa convivência com o tema; quando apresentamos os argumentos que justificariam os propósitos de refletir sobre a

experiência cenopoética; quando delineamos que o objetivo deste estudo foi compreender e interpretar a cenopoesia enquanto especificidades artística, a fim de desvendar se podíamos identifica-la como expressão da educação popular; quando sinalizamos o caminho que aspirávamos seguir, num trajeto não necessariamente tão nítido e regular, mas certo da importância de solidarizar os saberes teóricos e práticos na perspectiva de produzir um saber múltiplo, polifônico.

Ao anunciarmos a abertura do ato, tão logo emergiram os questionamentos, as dúvidas, as curiosidades, as incertezas, as tensões de ideias que certamente movem a procura, a pesquisa. Nesse instante, percebemos que já estávamos numa nova etapa do roteiro: nos embates. Os embates instituíram o diálogo, o momento de entrelaçamento dos diferentes olhares e aqui representaram não um entrechoque, uma reação contrária, mas o momento da problematização em que nos despimos das certezas e nos posicionamos face um estado de espírito que incita a dúvida, a imprecisão.

Essas inquietações, certamente impulsionaram a sequência dos seus entreatos, o que na cenopoesia se concebe como o momento dos Decursos. Os decursos têm a ver com decorrer, com prosseguimento, com a continuação lógica das partes que formam o conjunto do ato. Segundo Lima (2012), não se trata de uma forma pronta, mas de uma busca, de algo que vai sendo construído no decorrer do ato, num clima de interatividade entre autores-atores. Na nossa analogia, podemos correlacioná-lo com a sequência dos nossos capítulos, ou seja, ao modo como optamos em elaborar as partes que fossem capazes de alcançar as respostas para nossos questionamentos e objetivos.

Desta prerrogativa, estruturamos os demais atos e discutimos no segundo capítulo a natureza conceitual do que seja arte, procurando compreendê-la numa perspectiva plural, ao mesmo tempo em que fomos encontrando, nas suas conexões históricas e nas suas formas de produção, conectivos importantes para entender as implicações da arte na cenopoesia.

As leituras sobre o conceito de arte nos possibilitaram a percepção de que não há uma unicidade conceitual sobre o fenômeno. Este que, por sua vez, mostra-se aberto, em uma contínua descoberta, sempre renovável, visto que é passível de modificações e sofre efeitos sociais e culturais de cada contexto. Ademais, apesar da multiplicidade de significados, concepções e formas de coexistirem, converge o entendimento de que a arte é uma necessidade humana vital, um artifício de criação e uma forma de conhecimento da vida.

Nesse sentido, ao perpetrarmos um passeio pela história da arte percebemos que esta, em todos os tempos, da pré-história à contemporaneidade, tem sido uma mediação privilegiada entre a subjetividade e a complexidade do mundo, de modo que não podemos dissociá-la da vida, nem do processo histórico, uma vez que se articulam em uma unidade viva.

Outra nuance apreendida foi a de que na atualidade presenciamos crescente processo de hibridismo artístico, em que as formas tradicionais de arte se fundem a novos elementos e técnicas contemporâneas, dando gênese a novas composições artísticas. Por outro lado, ficou evidente que vivemos um momento de intensificação da indústria cultural de massa e de mercantilização das produções artísticas em que a ideologia dominante tem se camuflado nas formas de arte para fortalecer seu projeto hegemônico.

Quantos poemas cabem numa bolsa de valores?¹³
 Que valor na bolsa tem um verso?
 Como se negocia um verso?
 Um verso avesso a moedas?
 Será que humanos seriam imortais
 se fosse a poesia moeda forte, universal?

Em contraponto, identificamos que outras experiências artísticas, dessa vez de cunho não mercantil, são gestadas com uma preocupação centrada na transformação social. São práticas artísticas não conformistas que florescem em forma de resistência, num movimento dialético e engajado em processos de libertação e emancipação humana. Assim sendo, compreendemos que é nesse solo que a cenopoesia emerge e que ganha sentido de ser.

Chegue mais perto, ator, atriz,¹⁴
 Companheiro, companheira dia a dia.
 Venha logo, home, deixe de bobagem!
 A arte é nossa linguagem de tecer cidadania.

Dessa maneira, ao refletirmos quais as implicações da arte presentes na cenopoesia, podemos dizer que a cenopoesia pauta-se numa perspectiva artística de base híbrida, em que suas obras resultam de um processo de criação democrático e aberto, acolhendo todas as formas de expressão, de saberes, de experiências e de linguagens, no qual todos podem vivenciar.

¹³ LIMA, Ray. Poema: Lâminas. 2009.

¹⁴ LIMA, Ray. Cantiga: Chegue mais perto. 2013.

Essa conotação de obra aberta e inclusiva faz com que a cenopoesia busque retomar a natureza humana da arte, tendo em mente que todos podemos e somos capazes de viver e de fazer arte. A arte está em todo ser. Dessa premissa, ergue-se uma das bandeiras concernentes à cenopoesia: superar um pensamento hegemônico e excludente de que a arte é dom de uns poucos iluminados, encarada como uma excepcionalidade, buscando restaurar nas pessoas a sua condição ontocriativa e a descoberta de suas habilidades artísticas.

Por isso falamos tanto nesse estudo de repertórios humanos, na capacidade da cenopoesia em despertar nos sujeitos aquelas habilidades por vezes adormecidas, incentivando com que tragam para o jogo cênico e dialógico aquilo que no cotidiano sabem fazer de melhor. Esta não precisa ser, necessariamente, uma ação definida dentro do padrão convencional das modalidades artísticas, mas uma ação, seja ela qual for, como um simples abraço, por exemplo, que, por sua vez, ao ser expresso com pretexto, com vontade de intervir no mundo, dialogando com um contexto coletivo e cênico, ganha plasticidade, sentido de ser, se poetifica.

Outro momento do decurso se deu no desenvolvimento do nosso terceiro capítulo, quando procuramos reconhecer na atividade prática da cenopoesia a sua denotação híbrida, seus fundamentos teóricos e conceituais, sua trajetória histórica e a caracterização de suas formas. Para nós, ficou evidente que a cenopoesia, por nascedouro, desponta de uma perspectiva híbrida, inicialmente formando-se da interação entre o teatro e a poesia, com a intenção de romper com os formatos tradicionais da *récita*, expressando um desejo latente de democratização nas formas e nos meios de comunicação.

Essa primeira composição, que unia lirismo e dramaticidade, sem sacrificar a poesia e nem aniquilar o teatro, refletia ainda o espírito da conjuntura histórica em virtude dos intensos protestos sociais, em meados da década de oitenta, pelo fim do Regime Militar, momento tal em que a cenopoesia ocupou ruas e espaços públicos com o intuito de fortalecer o movimento pela liberdade e pela democracia. Desta forma, o hibridismo cenopoético mostra-se, também, político, consoante com o pensamento de Canclini (2001), o qual parte da ideia de que não basta tão-somente misturar linguagens; para além disso, é preciso encontrar, em suas fusões, a sua autenticidade, sua particularidade criativa, seu envolvimento social e sua participação histórica.

A pesquisa sobre sua trajetória histórica nos mostrou que a cenopoesia não se acomoda num modelo único, que está sempre se abrindo a novas possibilidades. Ficou claro que ao aportar no sertão e no litoral nordestino, na década de noventa, a cenopoesia

absorveu destes contextos novas implicações culturais e novas problematizações existenciais, expandindo-se hibridamente. Sua inserção desde o momento de gestação do Movimento Escambo proporcionou uma convivência direta com outras linguagens artísticas, ampliando, logo, sua mescla, de modo que passou a ser concebida como uma linguagem que articula linguagens.

Entretanto, analisamos que a cenopoesia, nas suas perenes transformações, caminhou na última década num território que lhe trouxe maior aprofundamento teórico e prático: o campo da educação popular e saúde. Sua atuação nesse setor ocorre em coletivos que atuam na valorização das potencialidades da arte e da cultura como formas de enfrentamento aos desafios do cotidiano, além de fortalecer o protagonismo popular na produção de saúde. A experiência junto a este setor aprimorou a prática cenopoética, inclusive no próprio Movimento Escambo, uma vez que agora sua atuação se estende também à articulação de saberes, de conhecimentos, de experiências, de cuidados, estruturando-se para além das práticas artísticas e expressando-se como “uma maneira de ser, sentir, ver e problematizar o ser/estar com o/no mundo” (*Cenopoeta 1*).

Esse caminhar em chãos de diversidades faz com que sua prática transite em trilhas transcênicas e plurais, manifestando-se a partir de algumas modalidades que foram se delineando no percurso, na imprevisibilidade da experimentação. Entre estas, nosso estudo conseguiu caracterizar as seguintes: Roteiros Cenopoéticos, Intervenção Cenopoética, Desafio de Repente, Vivência Cenopoética, Corredor Cenopoético de Cuidados e Cortejos Cenopoéticos. Essas modalidades – que expressam não só cultura popular, mas, educação popular – foram surgindo como respostas criativas e interventivas, atendendo as especificidades solicitadas em determinados contextos, variando de acordo com os sujeitos e com os repertórios trazidos para dialogar no ato.

Destarte, no último momento do decurso abordamos a relação da cenopoesia com a educação popular e expomos as análises das entrevistas realizadas com cenopoetas. Tivemos a oportunidade de ampliar nossas leituras sobre os significados e a história da educação popular, compreendendo que esta surge preocupada com o rompimento de uma *educação para o povo* e se ergue compromissada com uma *educação com o povo*, alicerçada na busca por condições de vida digna e na afirmação da identidade de uma classe popular, de modo que vai sendo tecida no chão da vivência, do experimento cotidiano e da realidade social.

Observamos também que a cultura popular foi porta de entrada para se delinear uma concepção de educação popular e que dela emergiu um conjunto de propostas que

interagiram como forma de mobilização social e de resistência à dominação imposta pelas elites. O ideário da educação popular, sistematizado principalmente por Paulo Freire, nos revelou o cunho político no qual a cultura de dominação estrutura a educação em bases reprodutivistas, alienadoras e conformistas, nos mostrando a necessidade de se propor, antagonicamente, uma educação referendada por uma *pedagogia do oprimido*: aquela que, não podendo ser teorizada nem praticada pelos opressores, se faz instrumento de descoberta e de transformação pelos oprimidos, constituindo-se, então, dialógica, problematizadora e conscientizadora. Essa pedagogia, cuja essência traz no seio a ideia de emancipação, posiciona-se coerentemente com o desafio de se construir uma nova sociedade.

A educação popular representa um marco pedagógico no Brasil e no mundo e na atualidade continua influenciando, em diversos âmbitos, uma multiplicidade de práticas educativas que se dispersam em milhares de experiências, ricamente diversas e complexas. Seu ponto de partida continua sendo a leitura crítica da realidade social que desvela os sofisticados padrões de exploração, possibilitando que as distintas práticas populares possam fazer-se resistência, presença histórica, reinventando criativamente o mundo. A nosso ver, a cenopoesia é uma dessas experiências.

Nossa afirmação de que a cenopoesia é uma experiência referendada pelos princípios da educação popular tomou por base o cruzamento entre referências teóricas, nossa convivência ativa com essa prática desde a década de noventa e as experiências dos cenopoetas que participaram desta pesquisa.

Ouvir as vozes dos pioneiros, dos que abriram os caminhos da construção da cenopoesia e dos que vêm se engajando nessa experiência significou ir à matriz da fonte de pesquisa e foi, sem dúvidas, a grande riqueza desse estudo. Os cenopoetas, são a um só tempo os atores e autores da cenopoesia. Para estes, o cenopoeta é um ser de vida, de liberdade criativa e, sobretudo, um ser de diálogo, pois é no diálogo criativo e crítico que reinventa sua existência e encontra sentidos para a vida. Atua como uma espécie de arranjador de repertórios, atizador de debates, ativando a participação, e provocando diálogos que favoreçam a expressividade das pessoas.

Os motivos que levam os cenopoetas a praticarem a cenopoesia estão respaldados por aspectos diversos, especialmente pela liberdade de criação (fenômeno criativo), perpassando por questões de natureza artística (ativação do repertório humano) e pela possibilidade da inserção e da participação política (ativismo político). A motivação via o fenômeno criativo se estabelece à medida que os cenopoetas se sentem num ambiente

de liberdade criativa, sem estarem presos a regras artísticas ou a dogmas estéticos. Outro motivo extremamente recorrente é o de que cenopoesia parte do repertório artístico e de vida de quem a pratica. Seus atos constituem-se da articulação desses repertórios, configurando-se, como propõe Eco (1976), como uma “poética da sugestão”, uma obra que se coloca aberta a livre reação, o que possibilita a composição de uma manifestação única, irreproduzível. Já o motivo da inserção política tem a ver com o engajamento da cenopoesia em lutas populares, recobrando “o desejo de fazer da luta algo prazeroso, criativo, amoroso e crítico” (*Cenopoeta* 3).

Esforçamo-nos, também, em analisar nas falas dos cenopoetas as suas concepções sobre cenopoesia. À necessidade de tal análise foi determinada por um dos nossos questionamentos base: o que é a cenopoesia? As análises revelaram que suas concepções se pautam num entendimento de que a cenopoesia se constitui como ato aberto, ato híbrido, ato dialógico e ato vivencial.

Pensada sobre o prisma da obra aberta, a cenopoesia assume conceito indefinido e forma indeterminada, posto que responde as necessidades expressivas de cada momento situacional, preocupando-se com o decorrer do processo criativo e não com o produto final da obra. Como ato híbrido é uma manifestação do diverso, resultante da pluralidade dos repertórios humanos em que suas combinações são geradas em virtude da mistura de linguagens, do cruzamento entre saberes, da interseção entre liberdade criativa e postura política, no entrelaçamento entre cuidado e afeto. Enquanto ato dialógico, ela é encontro entre seres, calcando-se numa *práxis* criativa em prol da existência e na interação solidária com o outro, pois é nesse encontro que problematiza e pronuncia o mundo na intenção de transformá-lo. Como ato vivencial, pressupõe que só se torna preciso no próprio curso de sua realização, visto que não existe *a priori* como forma pronta para ser repetida, tem algo de aventura. Como não tem padrão a seguir não se sabe antecipadamente como cada um irá agir ou reagir, diante da cenopoesia. Contudo, a cenopoesia transcende seu aspecto momentâneo ao passo em que leva do momento vivencial um significado permanente para o cotidiano, para a vida.

Os cenopoetas nos trazem ainda considerações aclaradoras sobre a imediação da cenopoesia com a educação popular. Para eles, existe, de fato, relação entre ambas, especialmente porque a cenopoesia está fundamentada por “princípios, caminhos e práticas que se confundem com os próprios princípios, metodologias e práticas de educação popular” (*Cenopoeta* 3). Percebemos que estes demonstram conhecimento da

base conceitual da educação popular na proporção em que foram associando algumas de suas categorias à prática cenopoética.

A análise destas categorias nos levou a sublinhar que a cenopoesia se relaciona com a educação popular uma vez que caracteriza sua prática como ato popular, ato dialógico, ato amoroso, ato autônomo e ato de conhecimento. É uma prática que emerge em solo popular sendo praticada por pessoas que, de algum modo, estão envolvidas e ativas na transformação do meio onde vivem. É dialógica, igualmente, porque busca reverter a cultura do silêncio numa ação cultural para a liberdade, desmonopolizando a palavra, revelando-a de modo polissêmico. É amorosa, provoca contato, convivência afetiva entre pessoas; é ato de coragem, compromisso com a causa da libertação. É ato autônomo, aliás, porque se firma na tomada de decisão e mostra que a ação protagonizada por cada um tem suas implicações no coletivo, no ato como um todo, já que são atos coparticipados. É ato de conhecimento, reitera o saber da *experiência feito*, respeita os diferentes saberes, valoriza o saber popular e rompe com a dicotomia entre os que sabem e os que não sabem.

Isso nos possibilita a leitura que a cenopoesia tem uma identificação profunda com a educação popular por não ser uma expressão bancária, ou seja, de imposição de um modelo, de um saber ou de uma prática a ser depositada no outro. Ao contrário, ela é metodologicamente erigida com sujeitos em ação, por pessoas comuns protagonizando os espaços de atuação com seus repertórios, suas potencialidades criativas e suas leituras de mundo.

Por último, analisamos a atuação dos cenopoetas urdindo algumas reflexões em torno do discurso e da prática. Conseguimos compreender que a atuação destes toma por base um saber construído na *práxis*, sendo, por isso mesmo, legitimado como um saber pensado a partir de suas vivências, de suas experiências de vida. Eles se assumem como sujeitos críticos unindo sua identidade pessoal com a profissional e levam a cenopoesia para os diferentes *lócus* de sua ação. *Lócus* esses situados em coletivos e em movimentos sociais populares, espaços de resistência e fruto de conquistas.

A prática cenopoética caracteriza-se essencialmente dialógica, como processo de livre criação, um convite à participação. Seu discurso é conceitualmente aberto, em permanente construção e tecido por palavras que testemunham o vivido e os sonhos que movem esse vivenciar. Destarte, os cenopoetas não copiam um discurso pronto, mas expressam juízo daquilo que reflexivamente vivenciam, descobrindo-se como sujeitos de

uma prática por eles pensada e por eles posta em ação. A cenopoesia é para os cenopoetas espaço de reconhecimento, se fortalecem e se refazem nesse fazer-pensar.

Nesse momento de conagração, tudo isso nos convence, a cenopoesia é mais uma forma inventiva de resistência criada pelo povo para se fazer presença na história, é manifestação dialógica em prol da liberdade criativa, da democratização comunicativa, da emancipação humana, portanto, uma expressão genuína da educação popular.

No entanto, é oportuno lembrar que a cenopoesia no âmbito de sua *práxis* deve ser pensada enquanto movimento, em fluxo contínuo, sempre aberta a novas descobertas e inserções, um devir que se nutre da momentaneidade, da inconclusão, da diversidade e da relação com o outro transformando-se a cada novo ato. Afinal, como se costuma cantar nos seus atos

Nada continua como está
tudo está sempre mudando
o mundo é uma bola de ideias
se transformando,
nos transformando.¹⁵

Por isso, pensamos em conagração ao invés de conclusão, na celebração afetiva e circular que mira no horizonte um novo caminho para continuar a trilhar, sem perder de vista a crença no sonho e na possibilidade da utopia. E já que a cenopoesia se refaz a cada novo ato, como cenopoeta, penso que chegar até aqui é reencontrar outros caminhos para prosseguir. Prosseguir com arte, arte que dá vida e com vida que dá arte.

No mais, esperamos que este trabalho, que foi construído sob um olhar pedagógico atento e preocupado com a função social da arte e com uma educação popular sensível e criativa, possa trazer contribuições significativas para os ávidos por arte, pela educação popular e pela cenopoesia, e que possa ter continuidade através de outras visões, de outras leituras e de novas sistematizações.

¹⁵ Poema de Júnio Santos, in Lima, 2013.

REFERÊNCIAS

- ATEM, Reinaldo. **Panorama da Poesia contemporânea em Curitiba**. Dissertação: UFPR, 1990.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução Luís Antero Reto, Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BARROS, José D'Asunção. **O projeto de pesquisa em história: da escolha do tema ao quadro teórico**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BEISIEGEL, Celso de Rui. Cultura do povo e educação popular. Revista Fac. Edu. São Paulo, 5 (1/2): 77 -92, 1979. Disponível em: www.revistas.usp.br/article/download/32249/35987. Acesso em: 15/08/2015.
- BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. e HABERMAS, Jurgen. **Textos escolhidos**. Tradução de José Lino Grunnewald [et. Al.]. – 2. Ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os pensadores)
- BEZERRA, Aída. **As atividades em educação popular**. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (org.). A questão política da educação popular. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Em campo aberto: escritos sobre educação e a cultura popular**. São Paulo: Cortez, 1995.
- _____, **Educação Popular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____, **A educação popular na área da Saúde**. Interface (Botucatu) vol.5 nº 8 Botucatu Feb. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo> Acesso em: 15/06/2015.
- _____, **A educação popular na escola cidadã**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- BRECHT, B. **Poemas 1913-1956**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Poema Elogio do Aprendizado, p.121.)
- BYINGTON, Elisa. **O projeto do Renascimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: diálogo indispensável**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.
- CAMARGO, Marcos Henrique. **As estéticas e suas definições da arte**. Revista Científica/FAP, Curitiba, V.4, n.1. p. 1-15, jan/jun. 2009. Disponível em: www.fap.pr.gov.br. Acesso em: 13/10/2014.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidade**. Nueva edición. Argentina: Paidós. 2001.

- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Coleção Todas as artes.
- CIVITA, Victor. **Teatro Vivo: Introdução e história**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- CORDEIRO, Z. LIMA, R. **Linhas cruzadas: um livro? Um espetáculo? Uma cenopoesia**. Rio de Janeiro: Mimeografado, 1990.
- CRAIG, E.G. **Da arte do teatro**. Cadernos de Teatro Nº 89. Rio de Janeiro: O Tablado, 1981.
- CRUZ, Maria Teresa e SILVA, Raquel Henriques. **Arte Contemporânea**. Dicionário crítico de arte, imagem, linguagem e cultura. Disponível em: <http://www.arteco.pt/index>. Acesso em: 12/03/2015.
- DANTAS, M. J. **Escambo, uma escola itinerante: a formação de artistas e cidadãos através de um movimento de arte popular**. Monografia: UERN, 2004.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. (Coleção Debates – Estética)
- FREIRE, P. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____, **Pedagogia do oprimido**. 36ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- _____, **A educação na cidade**. São Paulo: Cortez, 2005.
- _____, **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 23ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. (Coleção leitura)
- _____, **Educação e Mudança**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.
- _____, FREIRE, P; NOGUEIRA, Adriano; MAZZA, Débora (Org.) **fazendo escola conhecendo a vida**. 5ª ed. Campinas: Papirus, 1996.
- GARCEZ, Lucília e OLIVEIRA, Jô. **Explicando a arte brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**- 4. Reimpr. – São Paulo: Atlas, 2011.
- HADDAD, Amir. **Arte pública**. Palestra proferida no Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, 18 de junho de 2011, Instituto de Artes da UNESP: São Paulo. Disponível em: <http://teatroderuanobrasil.blogspot.com.br/> Acesso em: 20/03/2015.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manoel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

JAEGER, Werner. **Paidéia, a formação do homem grego**. Tradução de Athur M. Parreira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JANSON, H. W e JANSON, Anttony. **Iniciação à história da arte**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LANDIN, D. **Poemia do mundo, poesia dos sentidos**. São Paulo: Rev. Arte e Resistência na Rua. Ano II, nº02, julho de 2010.

LIMA, R. **Pelas ordens do rei que pede socorro: um roteiro-manifesto da cenopoesia**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2012.

_____, R. **De sonhação em sonhação a vida é feita, com crença e luta o ser se faz: Roteiros para refletir brincando: outras razões possíveis na produção de conhecimento e saúde sob a ótica da educação popular**. Brasília-DF: Ministério da Saúde, 2013.

_____, R. **Lâminas**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

_____, R. **Tudo é poesia**. Mossoró: Queima Bucha, 2005.

_____, R. **Ultrapassagem**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 1994.

_____, R. **Roteiro: Ação cultural para a liberdade, “secuide-me”**. 11º Congresso Internacional da Rede Unida. Fortaleza: 09 a 13 de abril de 2014.

_____, R. **Cenopoesia, uma vivência**. São Paulo: Rev. À poética da Rua. Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito. Núcleo Pavanelli. Gráfica Bartira, 2013.

_____, R. **Carta a Josy Dantas Nº I**. Maranguape-CE, 25 de abril de 2014. Disponível em: www.cenopoesiadobrasil.blogspot.com

_____, R. **Carta a Josy Dantas Nº II**. Maranguape-CE, 25 de junho de 2014. Disponível em: www.cenopoesiadobrasil.blogspot.com

_____, R. **Carta a Josy Dantas Nº III**. Maranguape-CE, 25 de setembro de 2014. Disponível em: www.cenopoesiadobrasil.blogspot.com

_____, R. **Carta a Josy Dantas Nº IV**. Maranguape-CE, 01 de junho de 2015. Disponível em: www.cenopoesiadobrasil.blogspot.com

LINHARES, A. M. B. **Três histórias para um começo de conversa sobre arte e saúde**. In: Saúde e Educação: uma relação possível. Ministério da Educação. Secretaria de Educação à Distância. Ano XIX boletim 17 - Novembro/2009.

MARTINS, L. A **“Geração AI-5” e Maio de 68: Duas manifestações intransitivas**. Rio de Janeiro: Liv. Argumento, 2004.

MARTINS, M. J. S. **Interações entre arte, educação e terapia na Extensão Popular: diálogos e experiências com profissionais do sexo**. In. CRUZ, P. J. S. C. Educação

popular na universidade: reflexões e vivências da Articulação Nacional de Extensão Popular. São Paulo: Hucitec; João Pessoa: Editora Universitária UFPB; 2013.

MARX, Karl e ENGELS, Frederick. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. Tradução de José Paulo Neto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MELO NETO, J. F. **Extensão universitária, autogestão e educação popular**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

_____, **Educação popular: sistema de teorias intercomunicantes**. Disponível em: www.prac.ufpb.br. Acesso em: 12/08/2015.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 32ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

OLIVEN, Ruben George. **Cultura e Modernidade no Brasil**. São Paulo em Perspectiva. Vol. 15. Nº 2. São Paulo: Abril/junho de 2001. Disponível em: www.scielo.br. Acesso em: 24/03/2015.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PALUDO, Conceição. **Da raiz/herança da educação popular à pedagogia do movimento e a educação no e do campo: um olhar para a trajetória da educação no MST**. ANPED, 2006.

_____, **Educação popular e movimentos sociais**. In: Anais do VIII Seminário internacional de educação – educação, cultura e trabalho: possibilidades e desafios da inclusão social. Novo Hamburgo, Feevale, 2005.

_____, **Educação popular**. In: Dicionário Paulo Freire. Danilo R. Streck. Euclides redin, Jaime José Zitkoski (orgs.). – 2. Ed., ver. Amp. 1. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 2005. 3. reimp. da 14 ed. (Coleção Primeiros Passos)

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 16ª ed. – 8ª impressão. São Paulo: Editora Ática, 2003.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas** / Roberto Jarry Richardson, colaboradores José Augusto de Souza Peres... (et al.) – 3. Ed. – 15. reimpor. – São Paulo: Atlas, 2014.

RODRIGUES, Neidson. **Elogio à educação**. São Paulo: Cortez, 1999.

SALGADO, D. **Dramaturgia e Escambo**. Seminário nacional de dramaturgia para o teatro de rua. Caderno I. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito. Núcleo Pavanelli. UNESP, 2011.

SARDO, Delfim. **Arte Moderna. Dicionário crítico de arte, imagem, linguagem e cultura**. Disponível em: <http://www.artecoa.pt/index>. Acesso em: 12/03/2015.

TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VAZQUEZ, A. S. **Filosofia da Práxis**. Tradução de Luiz Fernando Cardoso. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

WEITZ, Morris. **O papel da teoria na estética**. Tradução de Célia Teixeira. Disponível em: criticanarede.com/fil_teoriaestetica. Acesso em: 10/10/2014.

APÊNDICES

APÊNDICE I:
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado (a) Senhor (a) _____

Esta pesquisa intitulada **CENOPOESIA, A ARTE EM TODO SER: das especificidades artísticas às interseções com a educação Popular**, está sendo desenvolvida pela pesquisadora Maria Josevânia Dantas, aluna do Curso de Mestrado em Educação, da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação da Prof.^a Dr^a Aline Maria Batista Machado. O objetivo do estudo é compreender e interpretar a cenopoesia enquanto especificidade artística a fim de desvendar se podemos identificá-la como expressão de educação popular. A finalidade deste trabalho é conhecer o significado, como se constitui e como atua a cenopoesia analisando sua presença no contexto de movimentos e práticas de educação popular. Esta pesquisa trará resultados benéficos para o campo da educação popular, visto que, está sendo construída sob um olhar pedagógico atento e preocupado com a função social da arte e com uma educação popular sensível e criativa, de modo que possa trazer contribuições significativas para o campo das artes, da educação popular e da cenopoesia mediante sua sistematização. Assim, vimos solicitar a sua colaboração para nos conceder entrevista, como também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área de educação e de arte, bem como, em eventuais publicações científicas. Por ocasião da publicação dos resultados, seu nome será mantido em sigilo. Informamos que essa pesquisa não oferece riscos, previsíveis, para a sua saúde. Esclarecemos que sua participação no estudo é voluntária e, portanto, o (a) senhor (a) não é obrigado (a) a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pelo Pesquisador (a). Caso decida não participar do estudo, ou resolver a qualquer momento desistir do mesmo, não sofrerá nenhum dano, e a sua decisão será respeitada. A pesquisadora estará a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa. Diante do exposto, declaro que fui devidamente esclarecido (a) e dou o meu consentimento para participar da pesquisa e para publicação dos resultados. Estou ciente que receberei uma cópia desse documento.

Assinatura do Participante da Pesquisa ou Responsável Legal

Contato com a Pesquisadora Responsável caso necessite de maiores informações sobre o presente estudo:

Maria Josevânia Dantas

Endereço: Av. Tonheca Dantas Nº 1026 – Carnaúba dos Dantas/RN

Telefone: (84) 3479 2052 ou (84) 8719 8967 E-mail: josevaniadantas@yahoo.com.br

Ou Comitê de Ética em Pesquisa do CCS/UFPB – Cidade Universitária / Campus I Bloco

Arnaldo Tavares, sala 812 – Fone: (83) 3216-7791

Assinatura do Pesquisador Responsável

APÊNDICE II:
QUESTIONÁRIO ABERTO APLICADO A CENOPOETAS

Dissertação de mestrado: CENOPOESIA, A ARTE EM TODO SER: das especificidades artísticas às interseções com a educação Popular

Mestranda: Maria Josevânia Dantas

Orientadora: Aline Maria Batista Machado

Entrevista N°: _____

I- Perfil do entrevistado

1. Nome:
2. Idade:
3. Sexo:
4. Etnia:
5. Formação:
6. Atuação profissional:
7. Atuação artística:

II- O entrevistado e a cenopoesia

8. Fale da sua experiência com a cenopoesia
9. Quando começou a praticá-la?
10. O que o motivou a praticá-la?
11. Como é sua atuação com a cenopoesia?
12. O que é ser cenopoeta?

III- Sobre a cenopoesia

13. O que compreende ser a cenopoesia?
14. O que motivou o surgimento da cenopoesia? Como começou?
15. Quais os constitutos artísticos da cenopoesia?
16. O que a diferencia de outras expressões artísticas?
17. Que princípios fundamentam a cenopoesia?
18. Que questões a cenopoesia se põe desafiada a pensar?

IV- Cenopoesia e Educação Popular

19. Você percebe relação entre cenopoesia e educação popular? Por quê?
20. Em caso positivo da questão anterior: Como a cenopoesia tem se inserido no contexto da educação popular?

ANEXOS

ANEXO I: CARTA A JOSY DANTAS Nº I

Josy, o artigo “Cenopoesia: arte e utopia animando resistências para além da crise do capital”¹⁶ está muito interessante.

Acredito que é o começo de um trabalho valioso para a PRÁXIS cenopoética e todos aqueles para quem esteja valendo a máxima, não sei se de Deleuze ou Espinosa, que mais ou menos diz: não há conteúdo novo sem expressão nova e expressão nova que não traga consigo alguma novidade. Claro que não deve estar proposto desta forma, esse foi o jeito que entendi-lembrei, mas tenho consciência do papel da cenopoesia nesse sentido. Portanto, creio que a imagem do “banvalho” - aquela metáfora em que o bambu é enxertado no carvalho e daí nasce um ser novo, estranho e comum aos dois, que já não se trata de carvalho tampouco de bambu, mas de “banvalho” - pode ajudar-nos a pensar a cenopoesia como um caminho diferente de expressão e produção de conteúdos rumo à construção de um DEVIR ESTÉTICO e um DEVIR-MUNDO que, de alguma maneira, vimos experimentando em miniatura dia a dia nos mais variados contextos e espaços de atuação.

Seria a cenopoesia realmente uma linguagem-mundo ou expressão-linguagem- devir do presente, que se realiza no quefazer-refletir-criar do cotidiano, onde o passado e a futuridade estão imbricados aí? Se crêssemos que o passado não muda o presente e o futuro não existe a priori, poderíamos dizer que algum passado se não tem a capacidade de mudar pelo menos influencia o presente, alimentando avanços ou atrasos nos processos vitais do presente, infiltrando-se nas coisas do presente. Por sua vez o futuro é, como alguns querem, gestado no presente e vivido ou não. O que não é vivido - nem passado nem presente? – mas ainda assim pode estar prenhe de futuridade, de utopia transformadora e isso nos impulsiona a querer mais que o vivido, mais que o passado e o presente e seguir criando e recriando a vida e o mundo para além mesmo de nós.

Assim, a cenopoesia pode se tornar uma linguagem do dia a dia das pessoas, do artista e não artista, do cientista e do alquimista, do padre e do padeiro, do médico e do barbeiro. Uma linguagem que não se contenta em comunicar ou informar e, por isso mesmo, leva o ser a com as ferramentas que tem, o repertório que possui arriscar-se como ser cognoscente a refletir sobre sua condição humana no contexto em que vive, no mundo em que vive, a pensar, produzir conhecimento, buscar caminhos epistemológicos que deem conta das suas inquietações e dos desafios da atualidade vivida para daí construir com o outro a futuridade que necessitam para viver. E viver se possível for, porque sobreviver não interessa, não basta a um ser pensante, a um sujeito de linguagem e histórico. Um instrumento que potencializa o ser, podendo torná-lo mais livre, mais autônomo, mais solidário e ágil no sentido de uma cultura de paz porque sente, enxerga, pensa e age com o corpo todo, corpo autocrítico, cultura adentro.

A cenopoesia aí se apresenta em forma de linguagem híbrida, multiforme, polissêmica, transtética, transdialética, transcomunicativa, ultrahumana. Metamorfosando-se

¹⁶ Artigo apresentado como componente avaliativo da Disciplina: Tópicos em Educação Popular, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Aline Maria Batista Machado.

articulada e constantemente, deslocando-se na velocidade do olhar-sentir-perceber-refletir-atuar das pessoas implicadas e aplicadas, a cenonopoesia sai da condição de simples expressão de uma forma artística, ou seja, expressão da expressão de um sentimento, de uma ideia-mundo, de uma leitura de mundo (crítica ou não) para o que poderíamos apelidar de LINGUAGEM-MUNDO ou EXPRESSÃO-LINGUAGEM-DEVIR- MUNDO- que se movimenta em tempo real e em alta velorrotatividade. Um lugar de produção cinética onde a ideia do criador em série se desfaz para se construir como criação de uma auto-ri-da-de (autoria) comum (o artesão coletivo e diverso) em que todos sentem, pensam, criam e agem ao mesmo tempo, de forma articulada e solidária sem perder as singularidades, os tempos de cada um, as potências individuais. Ao contrário, buscando valorizá-las sempre a partir de um processo de articulação, de arranjo da diversidade presente de atores, saberes, estilos, competências, repertórios humanos com o fim de superar os desafios, transformando saltos mortais em vitais, a cultura e os espaços de morte em cultura e espaços de vida; as linguagens e a economia de morte em potencialização das energias vitais, produzindo futuridade - novidade-mundo o tempo todo sem suas micro ou macro ações, gerando novas possibilidades de experimentar a vida em plenitude em plena vida onde quer que se esteja e fazendo o que for.

Como então poderíamos exercer a cenopoesia a partir da expressão escrita? No artigo, você já começa a fazer isso. Articulando ideias, pensamentos, conceitos, sem deixar de se incluir como ser cognoscente e agente, cenopoeta. O cenopoeta vai mais além do ator e do escritor, do pesquisador reprodutor de citações e ideias prontas encontradas na literatura oficial e formalmente reconhecida pelos cânones acadêmicos. O cenopoeta atua antes de tudo como arrajandor, articulando seu repertório com os conteúdos-mundo na diversidade de linguagens e estilos, formas de expressão e conhecimento. Ele articula imagens, criando possibilidades, “linhas de fugas”, para arquitetar outros dizeres e formas criativas de redizer o dito, conectando sua criação à reinvenção do mundo que ao ser redito, desta e não daquela forma, rearranjado pode manter elementos do mundo anterior, mas trata-se de outro mundo, partindo das ciladas e situações desafiadoras deste mundo de contextos complexos e concretos, vivos, dóceis, perigosos, fascinantes.

O ato cenopoético que é uma das formas de expressão da linguagem cenopoética é um processo não um resultado de um processo como acontece, por exemplo, normalmente com o espetáculo teatral. Quando montamos uma peça de teatro, o que se almeja é o espetáculo que resultante de todo um processo de trabalho e criação às vezes longo que à medida que se aproxima da estreia, o processo vai sendo esquecido em nome do produto que por sua vez é o que ao público também interessa. Essa é a mesma lógica dos meios de produção capitalista. O que interessa é o produto, o que vai poder ser comercializado, apresentado ao público e dar lucro a uns poucos que participam do processo, geralmente com menos esforço do que a maioria, os atores e trabalhadores.

Do ponto de vista cenopoético, o processo é mais importante. Não se cadeifica na estressante corrida para o ouro de obtenção do produto. O processo é que vai dizer se o produto é limpo, honesto, democrático, ético, humano. Por isso, é difícil medir a eficácia estética de um ato cenopoético pelos olhos da lógica (da produção) do espetáculo. É no processo que podemos identificar a qualidade das relações em que as coisas são

produzidas, se há humanidade ou não nessas relações. Mas para entender o ato (desafio de repente ou com base em roteiro) ou a vivência cenopoética em ato, é preciso fazer um exercício de desapego a algumas crenças já estabelecidas da esteta tradicional burguesa ou não, moderna, clássica ou pós-moderna. Quando partimos para uma ação cenopoética, temos em mente a ideia do inusitado, do inesperado, de lidar com as incertezas do mundo, da vida, das ciências e da arte. Por isso, a cenopoesia também não é uma religião, embora lide bem com rituais. Não há certezas. Há possibilidades do encontro, da generosidade, criticidade, cuidado, curiosidade, vontade política, disposição para aprender com o outro que também é o mundo, a natureza, as pessoas, a história, os lugares, a sociedade, as instituições. Primeiro a observação e a escuta do que esse mundo tem a nos dizer, depois e ao mesmo tempo, o que podemos a partir disso construir para redizer o mundo ao mundo.

Ray Lima,

Maranguape, 25 de abril de 2014.

ANEXO II:
CARTA A JOSY DANTAS Nº II

*“Não grite com a felicidade
Que a tristeza tem sono leve”.
(Mestre Gilberto Calungueiro)*

Querida Josy,

Venho pensando, refletindo sobre o fazer cenopoético e acho bom. Creio que quanto mais falarmos, debatermos sobre isso mais e melhor vamos compreendendo os caminhos por onde essa linguagem se constrói e de como pode contribuir com que sejamos também melhores do ponto de vista humano, no sentido inverso da abundante produção tecnológica e científica que nos parece proporcionalmente não tem influenciado na diminuição da violência e na qualidade das relações entre as pessoas. Digo compreender e menos explicar. A cenopoesia, antes mesmo de ser uma linguagem com valor estético, séria e validada pela ciência e a academia, pode ser encarada como uma sublime brincadeira, uma maneira de dizer/pensar o mundo, de animar os processos vitais com alegria. E aqui nos valem de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro) para ilustrar esse sentimento:

*Se eu morrer muito novo, oiçam isto:
Nunca fui senão uma criança que brincava.
Fui gentio como o sol e a água,
De uma religião universal que só os homens não têm.
Fui feliz porque não pedi cousa nenhuma,
Nem procurei achar nada,
Nem achei que houvesse mais explicação
Que a palavra explicação não ter sentido nenhum.*

*Não desejei senão estar ao sol ou à chuva –
Ao sol quando havia sol
E à chuva quando estava chovendo
(E nunca a outra cousa),
Sentir calor e frio e vento,
E não ir mais longe”.*

Gostaria muito de poder explicar a cenopoesia e seus atos. Embora esteja sempre disposto a dialogar com todas as formas de saber, o discurso cenopoético é uma construção, um porvir permanente, por isso mesmo desafiador em nossas tentativas de conceituação. O ato cenopoético vive-se. E ao vivê-lo sente-se, compreende-se. Ao compreender esse fazer/viver podemos então conversar sobre o que compreendemos. A cenopoesia, assim

entendida, está mais para arte do que para a ciência, para práxis do que para a teoria desenraizada, o teorismo.

Criar no ideário cenopoético é articular saberes, experiências e linguagens. A cenopoesia não possui pré-conceitos ou conceitos formados a priori sobre si própria. Ela se constrói no tempo-espço e mostra-se. E ao se mostrar busca dizer o que é e a que veio em ato. Acode-se do que existe no universo criativo humano e dos ensinamentos da natureza, do que há na literatura e fora dela, do ainda não dito ou crivado pelos dicionários, pelas academias, ou seja, vale-se também do ainda não concebido. Desta feita, o ato cenopoético é livre e quase sempre uma novidade que pode ser construída a partir do e ou com o já sabido. A novidade na cenopoesia é a produção de sínteses singulares que depende de cada contexto, dos atores envolvidos e seus repertórios humanos. O já sabido é que sabemos insuficientemente, mas que somos criativos e que tudo está em transformação incessante. O não sabido é o que podemos fazer com o que sabemos e temos ao nosso dispor.

O ato cenopoético não se expressa apenas em forma de espetáculo acabado. Por ser a cenopoesia uma visão de mundo, uma maneira de ser, ela pode acontecer de múltiplas formas e expressões. O ato cenopoético é um processo, não é resultado de um processo como acontece normalmente com o espetáculo teatral.

O ritual cenopoético, um dos últimos achados da cenopoesia, hoje está muito associado às práticas integrativas e populares de cuidado. Como linguagem catalisadora, a cenopoesia a partir de processos vivenciados junto às práticas integrativas e populares de cuidado pode observar a riqueza de formas de expressões do cuidado em saúde. Dentro desse contexto, o corredor de cuidado - uma criação dos cuidadores e cuidadoras dos movimentos sociais ligados ao movimento de mulheres camponesas e a ANEPS, depois aperfeiçoado pelo Espaço Ekobé e Cirandas da Vida, onde o reiki, a massoterapia, o xamanismo, a mística são comuns – revelou seu potencial cenopoético ritualístico.

Inicialmente os corredores de cuidado dispunham principalmente de práticas como reiki e a massoterapia sob fundos musicais eletrônicos. Ao observarmos, fomos vendo que apesar de muito potentes terapeuticamente, os corredores não iam muito além do cuidado em si, da prática sem reflexão, espontânea, uma forma de acolhimento para eventos, encontros, seminários, abertura de atividades de educação popular. Foi aí que entendemos a necessidade de se pensar o corredor a partir da cenopoesia, como um ritual que além de proporcionar o cuidado em si, poderia provocar uma reflexão profunda dos sujeitos cuidados e cuidadores sobre sua condição humana, a gestão do seu corpo, do seu ser/estar no mundo com o mundo enquanto estão cuidando e sendo cuidados. Daí alguns atores e elementos novos foram sendo introduzidos no corredor original: a figura do cenopoeta, do poeta, do ator, do repentista, do cantador, do músico, do dançarino, do xamã, do canto, a récita, etc.

A ideia de ritual foi se constituindo na medida em que o tempo, a organização do espaço, a criação do ambiente, as regras de participação eram aclaradas para todos os envolvidos. A cenopoesia foi substanciando, dando a essa prática de cuidado um sentido novo de um ritual que possui intencionalidade, começo, meio e fim; propósito claro para todos; é amoroso e reflexivo, formador e transformador; desloca o sujeito do seu cotidiano e rompe com a rotina particular de cada um, levando-o a refletir com o corpo inteiro de dentro para fora, de fora para dentro sobre os universos interior e exterior, o sentido de pertença ao mundo e à vida que leva em sociedade, recuperando o equilíbrio, a consciência crítica com amorosidade da vida pessoal e coletiva. Aposta na transformação do sujeito quanto a uma melhor relação consigo mesmo e com o outro já a partir de sua saída do ritual. Dentro de um ritual cenopoético de cuidado podem ser utilizadas outras modalidades da cenopoesia como o desafio de repente, por exemplo.

Fora os corredores de cuidado vivemos outros rituais cenopoéticos em alguns encontros do Movimento Escambo Popular Livre de Rua. Um deles se deu no 7º Encontro em Santa Cruz-RN. Num momento de séria crise, quando os escambistas não se entendiam por conta da falta de condições para a realização do evento, principalmente pela falta alimentação. Foi preciso valermos-nos de um ritual para sairmos da crise e retomarmos o equilíbrio, encontrarmos os caminhos de viabilização e realização daquele escambo. Durante várias horas cantamos, dançamos, falamos, recitamos, abraçamos, refletimos de corpo e alma inteiros, quando aí todos nos integramos por meio daquele que foi o recurso que nos devolveu a energia, a inteligência múltipla para compreendermos mais que a luta, os processos da luta, trazendo-nos o equilíbrio necessário e as condições humanas, sociais e políticas para continuarmos lutando e produzir um dos mais encantadores escambos já realizados na história do movimento.

Durante o 13º Congresso Internacional da Rede Unida, em Fortaleza-CE, abril de 2014, os rituais cenopoéticos de cuidado significaram um marco fundamental da Ação Cultural para a Liberdade que transversalizou todas as ações do congresso, contribuindo definitivamente para a humanização do espaço gigantesco e fragmentário do centro de eventos de Fortaleza.

Ray Lima,

Maranguape, 25 de Junho de 2014.

ANEXO III:
CARTA A JOSY DANTAS Nº III

LINGUAGEM CENOPOÉTICA: EXPRESSÃO CULTURAL E ANÚNCIO DA
EXISTÊNCIA DE OUTROS POSSÍVEIS MUNDOS?

Cara Josy,

Cada vez mais me fica claro que não sou, não pretendo nem me reconheço como um especialista da arte, o que comumente chamam de artista, o profissional de estrelato, aquele que está acima dos pobres mortais e anda sobre tapetes vermelhos e, como deus, acha-se onisciente, onipresente e onipotente. Apenas quero me reconhecer como esse outro, um ser humano que tem a arte como prática vital, orientadora do diálogo com o mundo, de nossas intervenções nele e principal meio de comunicação para ampliar as energias que fortalecem e dão sustentabilidade ao nosso ser em comunhão com o outro, considerando todos os desafios e complexidades que isto representa.

Nesta perspectiva, em tempos de guerra, aliás, o Augusto de Franco afirma que a autocracia e o estado-nação, que é autocrático por natureza, não vivem sem guerra e seus necessários inimigos, a cenopoesia pode ser encarada como expressão e anúncio de um certo mundo, de um certo modo de enxergar, observar, conviver; de organizar a vida, de nos relacionarmos, de produzirmos culturas que convergem para uma sociedade sem fronteiras, feita de pequenas comunidades autônomas e livres que interagem com seus saberes, experiências e fazem movimentar muita energia criativa, repleta de atitudes solidárias e cuidado recíproco. O Vitor Pordeus, médico, cenopoeta, ator, artecientista e educador, diz que a cenopoesia é seu método de diálogo. Ele ficou de escrever sobre o tema.

Tantos encontros que temos tido com ações coletivas praticadas a partir desse ideário são demonstrações claras de que se trata de verdadeiras expressões de mundos que almejamos e cremos, de que não se trata de tentativas de consertar o mundo dos autocratas, do poder de capital, das grandes corporações, dos estados-nações, da vida aprisionada sob as ordens de minúsculas castas ou de grupos armados de ganância e avareza.

E cada vez que experimentamos viver esses ensaios de mundo e relações sociais, políticas e culturais novos, mesmo no interior de velhas estruturas, mais vamos aclarando os caminhos a trilharmos. Contudo, os mundos de que falo são interativos, democráticos, afetivos e fluidos; móveis e não hegemônicos; mundos em movimento que se deslocam em velocidade, porém no tempo de cada um, e “expandem seus afetos” por donde passam, porém não sabem nem querem ser iguais, nem aceitam reduzir os diferentes seres em um só ser ou em um ser só. Na verdade, quando ensaiamos esses padrões de relações, nos

organizando assim, nos damos conta e reconhecemos a existência concreta de pessoas e pequenos mundos interagindo e vivendo com autonomia, liberdade e intensidade a beleza criativa de viver.

E para não ficarmos em suposições vamos às evidências. O Movimento Escambo Popular Livre de Rua é uma realidade presente há vinte anos nestes termos. Os processos vividos por agentes comunitários de saúde e de endemias junto com educadores populares, mediadores e orientadores de aprendizagens, apoiadores e gestores em nove estados brasileiros figura como uma demonstração em outro nível e dimensão. O espaço Ekobé em construção na Universidade Estadual do Ceará e a Universidade Popular de Arte e Ciência com o Hotel da Loucura confirmam essa tese. A ação cultural para a liberdade durante o 11º Congresso da Rede Unida em Fortaleza-CE e a primeira etapa do processo formativo com atores dos movimentos sociais e populares do Rio Grande do Norte e Ceará reforçam nossos argumentos. Recentemente experimentamos isso em Passo Fundo, na Tenda Paulo Freire e na Mostra Regional de Atenção Básica do Norte do Rio Grande do Sul. Outro momento rico, de experimentação e muita densidade foi o encontro provocado pelo Grupo Tia, de Canoas-RS, entre movimentos de teatro de rua, poetas, médicos, palhaços, músicos, atores, dramaturgos, encenadores, psicólogos, pesquisadores, educadores, etc. Algo tão forte que ao sairmos dessas vivências e ensaios de outros mundos possíveis não sabemos explicar o que sentimos. Quase sempre saímos pensando por que não continuar esse padrão de regulação, organização e relações humanas? Curioso é o fato de que vivemos assim o tempo todo sem perceber.

*“Quando a gente se encontra
É bem mais que um encontro
Contigo aprendo e me dou conta
Do grande ser que há em ti
Do que é amor
Do que é amar
Do meu amor por você”. (Ray Lima - Lâminas)*

Por outro lado, quando deixamos que a burocracia, a autocracia, onde normalmente há alguém dando ordens, centralizando as decisões, interferindo em tudo, determinando como tudo tem que acontecer, o começo e o fim da história, as coisas degradingolam e se perdem em disputas pelo poder, regidas por mentiras, más querências, intrigas, reprodução da violência, guerra, adoecimento, morte das relações. Os indicadores e as evidências da autocracia com sua relação doentia de controle sobre tudo e a centralização do poder e das riquezas do mundo está em toda parte, em todos os setores das sociedades humanas.

Uma das linguagens que ilustram bem esse tipo de sociedade está no mundo da política, onde as eleições mais parecem um mercado financeiro, uma mesa de apostas ou uma feira de oportunidades de negócios espúrios do que um espaço de promoção e aprofundamento da democracia, das relações de qualidade, da liberdade humana, da alegria vital. O sistema eleitoral no Brasil não tem alterado em quase nada a qualidade das relações políticas entre as pessoas e as instituições, tampouco a cultura política dos políticos profissionais e dos eleitores. Não tem passado de uma brecha aberta com o fim da ditadura que não temos sabido aproveitar melhor como mecanismo de radicalização da democracia. O sistema eleitoral como tem ocorrido até aqui só acirra ainda mais a cultura de violência simbólica e física, o separatismo de classes, os preconceitos, o fisiologismo, as desigualdades.

Outro exemplo está no mundo acadêmico. As universidades estão cansadas de demonstrar as forças autocráticas que as possuem e perduram em pleno século 21. É curioso como se desvirtuam o sentido das coisas e a autocracia se instala aí em nome da libertação do homem e de conceitos e práticas caras para nós. Há universidades que têm linhas de pesquisa levando o nome de educação popular e tendo Paulo Freire como referência, mesmo assim são capazes de atrocidades. Por exemplo, punir educandos por apresentarem projetos inovadores que saem dos cercamentos farpados da literatura de cartas marcadas, conhecida, estudada e do domínio absoluto dos professores. Nada de novo se pode inventar nas academias porque não há literatura produzida em abundância para dar conta de tudo que somos capazes de imaginar e nos interessarmos. Ou seja, o discente terá que refugar sua potência criadora, seu próprio desejo de pesquisa para se enquadrar no iluminismo tardio, no neocolonialismo cultural das universidades. Cada orientador não tem só suas linhas de pesquisas, mas também seus autores preferidos para “orientar suas orientações” dos estudantes. Até aí tudo bem, mas a universidade não tem o direito nem pode exprimir sua raiva à liberdade e à criatividade, como aconteceu com uma colega nossa na Universidade Federal da Paraíba ao propor investigar o tema da cenopoesia sob o prisma da educação popular. A academia, por mais ortodoxa que seja, não pode oprimir em nome da limitação ou do gosto pessoal de um professor orientador, não pode reprimir a vontade de mudança e inovação de seus pesquisadores. Ao contrário, tem por obrigação de ofício que ajudá-los a se libertarem das próprias ciladas acadêmicas para produzir ciência de verdade e não ficar a vida inteira repetindo e reproduzindo um saber de vaidades, o que já foi pensado, difundido sem impacto algum para a vida concreta das pessoas e das populações. A academia não deve medir esforços para que o incipiente pesquisador tome gosto pela investigação, pesquisa como ato de criação, por transformar o mundo, recriando-o, reinventando-o não só a partir dos conhecimentos produzidos, mas principalmente da maneira como são produzidos, os caminhos percorridos para a produção de tais saberes, já que como diria o filósofo: “a qualidade do que produzimos está diretamente relacionada à qualidade das relações que estabelecemos com o outro”. Portanto, o processo de produção do conhecimento torna-se mais

importante, neste caso, para o aprendiz do que até mesmo os resultados que daí advêm. Mas as academias também são feitas por aqueles que na resistência criam brechas para olhares generosos e instigadores de libertação e criação. Enquanto isso, podemos criar nossos universos e seguir com eles a vida que desejamos e merecemos.

*Do buraco negro iminente
À percepção sensível
Do salto imortal divino mítico
Ao ser em sobressalto a superar-se
“Eis-me diante do abismo
e me faço ponte.”
“Eis-me diante do abismo
e me faço ponte.”*

*O tempo todo observo o que é morto em mim,
o que nasce,
renasce,
o que vive em mim;
o que fixa,
o que me move, se move e remove;
o que me seduz,
reduz,
multiplica.
E entre o que vive e morre,
o que reduz ou multiplica,
destaco, extraio e dissemino
o que se manifesta como revolução singular,
diária e permanente.*

Ray Lima,

Maranguape-CE, 25 de setembro de 2014.

ANEXO IV:
CARTA A JOSY DANTAS Nº IV

MEMÓRIA PUXADA POR UMA CONVERSA DE TELEFONE FIXO

Josy,

Entrei no Grupo Revelação de Teatro, de Magalhães Bastos, por volta de 80. O grupo tinha basicamente sua sede no Centro Social Urbano- CSU do bairro. O Revelação passou a ser um grupo muito importante numa comunidade extremamente pobre, dominada pelo tráfico e violência policial remanescente da ditadura em fase de derrocada. Um bairro conhecido como Fumacê, constituído pelos famosos blocos (prédios) da COHAB e habitado por muita gente que saíra da região do Caju, em virtude da construção da Ponte Rio-Niterói. Por acaso conheci algumas pessoas do grupo, me convidaram para fazer teatro, achei interessante, terminei tomando isso como fundamento da minha existência. Ali no auditório do CSU, entre uma e outra pedrada no telhado da meninada que não conseguia entrar para ver o que estava acontecendo, ensaiávamos, fazíamos nossas oficinas e estudávamos teatro. Com o tempo passamos a circular pela região oeste do Rio e depois criamos um circuito teatral envolvendo os CSU de todo Rio de Janeiro e mais Niterói e São Gonçalo do Amarante. Uma experiência incrível. Levávamos peças infantis, esquetes, espetáculos. Após entrar, mais ou menos dois anos, o grupo passou por mudanças com a ida de um de seus dirigentes para os Estados Unidos, quando assumi a direção de teatro e dirigi o primeiro espetáculo: Um Momento com Fernando Pessoa. Para o grupo foi uma grande experiência porque até então tinha como carro chefe o teatro infantil e espetáculos de variedades.

Um momento com Fernando Pessoa – 83/84 – várias apresentações no Rio – 2º lugar no I Festival de Teatro Amador Carioca – FESTACAR, realizado na Escola Souza Lima, em realengo, pela Federação de Teatro do Rio de Janeiro. Depois convidado para o seminário internacional sobre Fernando Pessoa em Vitória-ES e Portugal, mas não se efetivou, o grupo Revelação de Teatro entrou em crise e perdeu vários componentes. Considero que este “espetáculo” foi, sem termos consciência disso, o primeiro exercício de ato cenopoético com base em roteiro. Minha relação com o grupo durou até 87, quando fui para a escola Martins Penna, tomando outros rumos.

De 84 a 86 já estudando na UERJ participamos de muitos movimentos e ações culturais dentro e fora da universidade. Com isso tentei reestruturar o grupo revelação, levando Um momento com Fernando Pessoa para o teatro dos alunos, hoje Teatro Noel Rosa, e montando Ladainha para um pé descalço, o Mendigo ou o Cachorro Morto, de Brecht, o espetáculo infantil Três Peraltas na Praça que fazia parte do repertório do grupo, mais recitais poéticos e shows musicais com Jádriel Guerra e Cláudia Baldarelli que se juntaram ao grupo nesse período de renovação.

Paralelo havia o movimento dentro da universidade a partir do centro acadêmico de letras que tinha o Licko Turle e o Cláudio Lopes (pintou de Cataguases que acabamos amigos e criando a partir dele uma relação com a cidade e aquela região de Minas Gerais durante um bom tempo).

Na UERJ havia as semanas de poesia, as vinholadas e os recitais abertos nos auditórios puxados pelo CA de filosofia e letras e grupos independentes.

O termo cenopoesia surge nesse período, creio que 86, quando nomeamos o recital estruturado pelo Joaquim Fares e José Roberto, estudantes da UERJ. Na verdade, não se tratava ainda de um ato cenopoético, mas a descoberta do nome despertou a partir daí a ideia do que viria ser uma linguagem, uma forma singular de dizer, expressar o sentimento de mundo articulando, fazendo dialogar saberes, pessoas e expressões diferentes, estruturando um discurso muito potente e único para das falas e linguagens isoladas, fragmentadas.

Esse também foi um período de muita ebulição política. Havia a luta pela democracia e contra a ditadura militar, mas havia nesse bojo outras lutas. As lutas feministas, o direito à cultura, à universidade gratuita para todos, a luta pela saúde para todos (o embrião do SUS), a reforma agrária tomava novo fôlego, a luta por moradia, um sem fim de frentes de lutas. Em meio a isso, na Tijuca surgiu o movimento Pró-Cultura Zona Norte, Cultura Já que aproveitava o slogan das Diretas Já e reivindicava o direito à cidadania cultural na região. Lembro-me de debates com Tizuka Yamasaki, Ruy Guerra, entre outros que se juntavam a essa frente. Havia um bar na Rua São Francisco Xavier que servia de encontro para poetas, músicos, artistas de todas as linguagens que ali tinham um espaço para dar seu recado. Foi nesse bar que conheci o Zé Cordeiro, quando ele entrevistou na minha intervenção e reagi como se tivéssemos ensaiado, foi maravilhoso, todo mundo gostou muito. Aquilo, tempos depois, serviria para minhas reflexões cenopoéticas. Efetivamente, sem pensarmos, realizamos um desafio de repente perfeito.

Era muita coisa. A partir do movimento Pró Zona Norte, Cultura Já conhecemos novos poetas e grupos como o Poça D'água do Zé Cordeiro, o João Batista, Sérgio Alves, etc. Entre tantos, um cara muito jovem e louco, o Atualpa, de Teresina, nos convidou para ajudá-lo no processo que havia iniciado no SESC da Tijuca. Não deu outra, formamos o movimento Verbo Encarnado que não durou muito, mas foi bom enquanto durou. Tinha até um jornal e tudo. Fomos expulsos do SESC porque um dia com muita gente, salão lotado, aí o Atualpa surge no meio de todos só de cueca, todo molhado, com muita espuma de sabão no corpo. A gente só via o povo se levantando, indo embora. Foi literalmente a gota d'água. Éramos muito barulhentos, acho que algumas pessoas do SESC não toleravam aqui. Precisam de um motivo.

Enquanto isso, os recitais rolavam soltos na Cinelândia, no centro do Rio, que nos finais de semana passávamos a noite toda tomando vinho quente, chope e dizendo poesia na praça, nos bares onde as pessoas se amontoavam para curtir.

O poesia no metrô, os circuitos da Rio Arte. Um dia fomos para a favela Jacarezinho, dizem que o Escadinha ainda mandava no pedaço, não sabemos. O certo é que não faltou nada, fomos recebidos e tratados como gente grande, grandes artistas. Era uma atividade

da Rio Arte. Fizemos um recital para 3 mil pessoas. Éramos quatro: Zé Cordeiro, Elaine, Zé Cordeiro e Eu. Para sair fomos escoltados até a entrada da favela. O cara disse, daí para frente se acontecer alguma coisa já não é conosco e nos deixou.

AS DIRETAS JÁ

Saí cedo de casa para me juntar com um amigo. Ficamos rondando pelo centro da cidade. Depois seguimos por volta de meio dia para as bandas da Cinelândia onde já havia grande concentração de gente. Depois foi ficando aquele mar de gente e já à tarde seguimos rumo à Candelária onde seria o ápice com shows de Milton Nascimento, Fafá cantando o hino nacional, e discursos de Lula, Brizola, Franco Montoro, Ulisses, Teotônio Vilela, Tancredo, entre outros. Lembro que levei um empurrão na Avenida Rio Branco e só fui me equilibrar com outras centenas de pessoas em frente ao palanque, na igreja da Candelária, onde havia o, acho que era Osmar Santos, pedindo para todo mundo sentar. Foi a salvação minha e de muitos que vinham naquela onda de gente cai não cai. Sentamos. Ufa! Quando olhei para trás: aquele mar de gente que se estendia até a Central do Brasil na Presidente Vargas. Uma emoção imensa. Uma sensação de esperança e mudança profunda, de revolução, de liberdade anunciada. Meu olhar sofreu um impacto, uma sacudidela que até hoje sinto os efeitos. Há muito que fazer. Pensei: é só o começo. Meu Deus! Se isso, com tanta gente morta, torturada, desaparecida que segue em memória com esse povo todo mobilizado, vivo. Então, imagine o que pode, o que vai acontecer no mundo da gente, da arte, na vida, na sociedade. Era só o começo mesmo. E ainda não parou de começar. Ainda estamos ali, sentados na Presidente Vargas, mirando os homens da política e ouvindo seus discursos. A cenopoesia nasce também daí. Dessas reflexões sobre aquele dia. Precisamos de vida nova, linguagens novas, discursos novos, rituais verdadeiros, muito além dos rituais da política partidária dos palanques, dos congressos, dos palácios, dos fóruns, das igrejas e delegacias, das tevês, do consumo. Inventar linguagens que deem conta da grandeza dos nossos sonhos e reconheçam as limitações dos nossos meios de traduzi-los e expressá-los, tornando-os acessíveis a todos e todas sem exceção. Linguagens irmanadas com ações e práticas da existência humana e das quais se assumem como suas expressões legítimas, reduzindo a distância entre o que se faz e se fala. Nesse sentido, a cenopoesia já é uma contribuição importante. Na medida em que só realiza quando alguém age em articulação, comunhão, em diálogo com o outro. Ela não é, se faz e se constrói, se fortalece no encontro com o outro. Por isso, é uma linguagem profundamente humana, de muita esperançosidade.

PASSA NA PRAÇA QUE A POESIA TE ABRAÇA

Todos os domingos, o Poço D'água puxava o mote PASSA NA PRAÇA QUE A POESIA TE ABRAÇA, ocupando alguma praça do Rio, depois inda até Niterói por todas, pelo menos as principais, praças do Rio terem sido visitadas em alguns anos de ação poética. Ali se vendia livros, folhetos, fanzines, artesanatos, tudo que se imagina. A roda aqui era aberta, mas sob o controle do grupo. Em alguns casos para organizar alguém do grupo fazia inscrição. Isso porque também tinha aqueles poetas que queria dizer vários poemas de uma vez e aí tomava o tempo todo porque geralmente se dava numa manhã.

As rodas de poesia do Poça D'água já significavam, sem dúvida, um avanço na forma de dizer poesia se pensarmos nos recitais clássicos e duros, formais para além da conta, de dar sono em criança superativa, que aconteciam no Real Gabinete Português de Leitura, na Casa de Leitura Portuguesa, na Associação Cristã de Moços, nos SESC de Ramos e Tijuca, onde havia também concursos literários, e até nas universidades, onde tudo era regrado com microfone, inscrições, sem alma. Porém, apesar dos avanços, as rodas do Poça D'água não ultrapassavam os limites do recital, mesmo considerando que a poesia saía dos salões para as ruas e praças, se popularizava. Foi a época que a poesia tinha a força que o teatro de rua hoje, pelo menos no Rio, isso era um fato. De grupo de teatro na rua só havia o Tá na Rua começando e o João Siqueira.

Tivemos atividades inacreditáveis, eu, Zé Cordeiro, Mano Melo, Douglas Carrara e outros, fomos convidados para comemorar o primeiro aniversário do Município de Arraial do Cabo. Uma delícia. Um fato raríssimo. Ao invés de shows com estrelas, bandas, etc. poetas. Essa turma fazia também, puxada por Mano Melo, ações em praças no bairro de Santa Teresa. Havia um movimento pela construção de um teatro na Ilha do Governador e fomos para lá, uma turma boa, várias vezes somar forças e pressionar o governo. Inicialmente essa luta foi encabeçada pelo grupo GATIG onde o Licko Turle que depois foi trabalhar com o Boal e o Amir iniciou sua vida no teatro com Tia Helb, uma senhora maravilhosa. Nessa época conhecemos o Amir e o Tá na Rua ainda com pouco tempo de formação, atuando quase sempre na Cinelândia e Largo da Carioca, onde havia um grande palhaço de rua (cenopoeta incrível), o mestre Tigre. Sim, tinha os saraus, noites poetanas em bares da região de Vila Isabel, Tijuca, Méier, etc. Além de encontros poético-musicais nas casas dos amigos. As mais organizadas, regadas a vinho e muito papo literário era na casa do Paulo Verdan, nome literário de Paulo César dos Santos Leal, grande amigo. Ele era muito culto e politizado, vinha das lutas dos anos 60/70 e ficou um tempo na Bolívia, Argentina e Chile em função das perseguições dos milicos. Foi com Paulo e sua companheira, Deusa, que viajamos em 86 por esses países, incluindo o Peru, ainda no tempo que havia o famoso “trem da morte”. Saía de São Paulo e seguia pelo pantanal até Corumbá-MS e de lá outro trem saindo de Quijaro, já na Bolívia nos levava até Santa Cruz de La Sierra. De Santa Cruz subíamos para Cochabamba de ônibus e La Paz. Uma loucura. Quase dois meses como mochileiros pelos andes e desertos. Mas essa é outra história que não cabe aqui.

Já em 87, na tentativa de criar um grupo de teatro, inventei de fazer concurso vestibular para ator na Escola Martins pena. Foi um momento de muito estudo acadêmico do teatro e de autoestudo. Formamos um grupo que não se contentava com as aulas cotidianas e passamos a fazer experimentações estéticas e de ator com “intervenções de rua” ou “intervenções em espaço aberto” em vários lugares do Rio. Nosso lugar estudos mais fixos era a praça da república, o campo de Santana, onde iniciávamos atividades às 5 da manhã e ficávamos até meio dia. Além disso, fizemos experimentos na Ilha de Paquetá, na mata do Silvestre, no aterro do Flamengo, entre outros lugares. Foi a partir dessas experimentações que Wilson Belém juntou a gente mesmo estudando na Calouste Gulbenkian. Aprendemos muito entre nós. Essas intervenções me serviram muito para o

que hoje chamamos de intervenções cenopoéticas. Desse grupo saiu figuras como Wilson Belém que depois foi para o Anônimos e a Gisele, uma atriz incrível. A Maria Ceíça, que era da minha turma também, não se envolveu com essa experiência, mas era muito ligada a gente. Hoje ela faz muito cinema e fez algumas novelas. O fato é que o cortejo cenopoético “O pão Fulano de Tal” tem muito a ver com esses experimentos do grupo de estudos. Nessa época conheci Eugênio Barba em uma oficina para diretores de teatro do Rio e também Roberto Bacci, fundador do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale (Centro para Experimentação e Pesquisa Teatral). Atualmente denominada Fondazione Pontedera Teatro, atua nas áreas de criação e produção teatral, educação, treinamento, apresentação, publicação e disseminação do teatro na Itália. Desde 1986 o Teatro Pontedera abriga o Workcenter de Jerzy Grotowski. E também o Pino Buduo, do grupo Potlach, com sede em Fara Sabina, que me fez um convite ficar um tempo com eles na Itália. Não fui por vários motivos, um deles é que não tinha o básico, uma passagem. Ele ainda fez cartas me recomendando para o Instituto Italiano de Cultura, mas não deu. E acho que também não fiz muito esforço.

Da Martins Penna saí antes de concluir o curso. Meu objetivo era constituir um novo grupo que quisesse aprofundar a linguagem teatral, estudar e atuar livremente, revolucionariamente. Frustrei depois de um ano de busca. Apesar da experiência inicial com aquele grupo maravilhoso, agora cada um começava a sonhar individualmente com suas carreiras artísticas em tevê ou cinema. O Wilson acabou sendo atraído pela escola de circo e se juntou a João Artigos, Márcio Libar, Shirley, Regina, entre outros que criaram o Anônimos. Com isso, saí da Martins Penna sem ninguém saber. Quando a Beatriz e o Fernando Lobo, diretor e vice da escola, souberam foi pela reportagem da rede globo em outubro de 89, dois anos mais tarde, eu já em Janduí. O Fernando tinha muito carinho por mim, ele um diretor de teatro muito sério e exigente, brechtiniano até a alma. CATAGUASES-MG, terra de Humberto Mauro, Cesário Fusco, Ascânio Lopes, Fernando Cesário e Luiz Rufatto. Cataguases foi um caso a parte porque acabou nos adotando durante muito tempo. Ficou uma marca nossa na cidade. Abrimos caminhos, experimentamos a rua, ocupamos o cineteatro que era só da burguesia e dos globais, os bares, uma loucura. Fizemos grandes encontros, grandes recitais, ótimos shows e espetáculos sob o apoio incondicional de Fernando Cesário e sua companheira, Pequeno, Baeso, Cláudio Lopes, Quim (que abria o bar para as noites repletas de arte, principalmente música e poesia) entre outros.

UM RETORNO PARA RESPIRAR.

Em 90 voltei ao Rio com o intuito de divulgar a experiência de Janduí e buscar recursos para fortalecer e tocar o processo. Não falei com ninguém que essa era minha intenção, nem com o Zé Bezerra, Irene, Júnio, Valdécio, Bosco, Beto. Havia também um processo natural de mitificação muito forte, era do povo mesmo, uma coisa que me sufocava muito. Isso foi outro fator para me afastar um pouco e refletir sobre o que estava acontecendo. Tornou-se uma experiência importante porque aí foram fortalecidos os comitês de solidariedade a Janduí em Brasília, onde estive Eduardo Jorge, Chico Vigilante, Magela, entre outros. Em Minas, Cataguases, em São Paulo, Vicentinho teve um papel importante.

No Rio, fui convidado desde Janduís, pela secretária de cultura de estado da cultura, Aspásia Camargo, para palestrar sobre a experiência e participar como convidado especial de todo Fórum nacional dos secretários estaduais de cultura. Segundo, a própria Aspásia em entrevista na televisão, nossa intervenção foi o ponto alto do fórum. Ela também fez referência no jornais O Pasquim e Jornal do Brasil. Outra parte dessa história o Júnio conta quando o seu secretário, o então presidente da fundação Jose Augusto, chega a Natal-RN e pergunta sobre mim. O resto ele conta melhor que eu.

Bem, ainda no Rio, morando numa república com o hoje famosíssimo escritor Flávio Carneiro, o poeta Wilberth Cleiton, Bith, e o músico Miguel Falbo que estiveram em Janduís, fundamos o *Apetite de Hipopótamo*, aproveitando o espaço de um restaurante de comida caseira que fechava à noite. Ficava em Vila Isabel, próximo onde morávamos. Um ambiente muito agradável que chamava atenção pela qualidade da programação e sua leveza. Muita arte, papo afinado e tranquilidade. Porém, em Janduís, o povo fazia pressão psicológica para que voltasse. Vera e Hélio ligavam e a gente falava muito sobre a possibilidade de um movimento, um encontro dos grupos do estado em Janduís, de reunir esse povo, de lutar junto. O papo que tinham com o Júnio e outras pessoas, eles me atualizavam. Ficava sabendo das notícias, do grupo cultural Nhanduí, da saudade dos meninos, das dificuldades enfrentadas, dos desafios, do esforço e da resistência de Júnio, Hélio, Vera, Valdécio, Bosco e companhia. Não resisti. Um dia recebemos a visita da Irene Lopes que vinha de São Paulo e aí fizemos uma reunião em um almoço no restaurante onde funcionava o *Apetite de Hipopótamo* e decidi voltar. A Irene demonstrou ao grupo a importância de meu retorno, mesmo assim havia uma torcida para que ficássemos por lá. Havia uma perspectiva de continuar a vida universitária. Os meninos já estavam em seus mestrados, outros já pensando em doutorado. Mas Janduís foi mais forte. E estava certo. No início de 1991 realizávamos o primeiro Escambo. E aí não paramos mais.

Incrível é que a partir principalmente da matéria da *Veja*, recebi muitos convites e propostas interessantes. Uma delas era do pai de um professor da Universidade de Michigan que falava de uma tal fundação Kellogg que poderia se interessar pela experiência de Janduís, enfim, que me iria por em contato com seu filho que ensinava em Michigan e conhecia a fundação. Ainda marquei um encontro com esse cara no Rio e acabou ele tendo que viajar antes da data marcada. Não deu. Esqueci. Passados oito anos, já em Aracati, atuando o assentamento Zumbi, chega a Babila com um formulário para preencher que tinha que ser enviado naquele mesmo dia. Era o concurso da Kellogg para a seleção de projetos e constituição da Iniciativa Comunidad de Aprendizaje Latinoamericana em parceria com o IIPE-UNESCO -Buenos Aires que tinha o comando da Ana Maria Torres que recentemente foi ministra da educação do Equador. Maktub, estava escrito. Fomos selecionados entre quase duzentos projetos de toda América Latina e Caribe, depois foi arrochando o nó e a gente passando de fase, até o afunilamento de Cabreúva-SP entre os trinta semifinalistas de onde saíam 15, na verdade 14, porque o Haiti foi retirado da disputa. Na etapa finalíssima fomos entrevistados pela própria Ana Maria que fez questão de fazer a entrevista conosco, eu e o Guto, ela perguntou: vocês

querem fazer revolução? Olhamos um para o outro e em coro: estamos aqui para isso. Ela riu. Depois, o resultado todos sabem por que vivemos juntos boa parte desse processo.

LINHAS CRUZADAS, O PRIMEIRO ATO DE FATO.

Era preciso fazer algo para consolidar a cenopoesia como linguagem. Um dia o Zé Cordeiro, a gente caminhando do bairro Abolição para o Méier, uma caminhada e tanto beirando a linha do trem, ele falava de uma construção nova, o Metaleitor. Fiquei impressionado com a ideia. Aí começamos a pensar num espetáculo, em um ato que se junta os poemas Estilhaços e Metaleitor. Daí surgiu o Linhas Cruzadas, um diálogo profundo entre os dois poemas. A discussão entre a amorosidade e a opressão, a democracia e autocracia, a horizontalidade e a hierarquia na relação entre o autor, o leitor e o ator. Dessa relação inicial fomos explorando outras formas de relação entre o teatro e a poesia, a poesia e música, a dança e o canto, forma e conteúdo, expressão e conteúdo, escrita e oralidade, a linguagem visual e a sonora, a corporal, o claro e o escuro, enfim entre o dizer e o fazer, a intenção e a realização. Algo delicado, profundo, complexo, mas realizado num ambiente de muita simplicidade.

45 pessoas podiam participar por vez. Ficavam uns de frente para outras em cadeiras organizadas em forma de cones formando um círculo no quadrado de um grande salão nobre do Instituto de Educação do Rio de Janeiro.

Após os espetáculos íamos todos para uma pizzeria ao lado do Instituto e conversávamos até altas horas a respeito de tudo que tinha acontecido. Às vezes, ficávamos mais ansiosos pelo papo do que pelo próprio ato. Aí para mim estava a chave para tudo na cenopoesia, a escuta, o diálogo, o olhar do outro, o repertório humano expresso na crítica, os desafios de construir uma linguagem a partir das linguagens existentes, e dos conteúdos e expressões existentes construir outros mais condizentes com nossos sonhos de coletividade, de colaboração, de desprendimento, de liberdade e libertação permanente.

O Linhas Cruzadas é o marco, efetivamente inicial, do que hoje chamamos Cenopoesia. O grupo Arribação era formado por mim, Zé Cordeiro e Elaine Procópio. Do Linhas Cruzadas participaram também: Lenivaldo Almeida que era o prefaciador e Posfaciador; Wilson Belém como arranjador cenopoético; Jadiel Guerra como arranjador musical; e Fernando de Oliveira como arranjador do ambiente, incluindo a iluminação. Todos sempre pitaqueando em tudo. Um processo horizontalíssimo e prazeroso. Disse-me uma vez a Elaine Procópio que eu e Zé brigávamos muito, mas era das inquietações, do clima de descoberta, do que estávamos percebendo de novo. O Zé e a Elaine se descobrindo como atores e eu me vendo diante da revelação de uma poderosa linguagem. Para eles, creio que ainda hoje era um lindo espetáculo. Para mim, o começo de uma nova forma de ver o mundo, de agir sobre, dialogar com ele, de encarar o difícil ofício de existir como criador, recriador da própria vida e do mundo. Foi como um grito interior indomável de libertação. Aí pude entender melhor as possibilidades nas impossibilidades concretas de Janduí. Aí enxerguei de fato a potência do que fazíamos naquela pequenina cidade. Corri para lá a reencontrar as crianças, meus irmãos Júnio, Hélio, Vera, Bosco, Valdécio, Zé Bezerra, Irene, Beto, os companheiros e companheiras do Recriança, a Regina que depois se engajaria no projeto e tantos outros e outras que nos acolheram sempre junto com

aquele povo fantástico. Não contamos história, fizemos a história acontecer como devia. Não tinha mais volta. O Caminho do Mato, o Nhanduí, a Capoeira, o Escambo. Uma revolução, principalmente em nós. O Bith escreveu um poema que resume tudo que sentia nesse retorno e está publicado no Nhandupoema:

POEMA PÓS-FÁCIO (RAY LIMA)

janduisso

não é cura

é um viço

rima pobre

rima rica

um companheiro

um compromisso

e além

- desse intervalo

—

—

um piço

-

Bith

Rio/90

Ray Lima,

Maranguape, 01/06/2015