

# UM OLHAR ARTÍSTICO PEDAGÓGICO NO PROGRAMA DE QUALIFICAÇÃO EM ARTES DO ESTADO DE SÃO PAULO

## *Resumo*

>

Como reflexão do meu trabalho na equipe curatorial do Programa de Qualificação em Artes (Teatro) no Estado de São Paulo, o artigo propõe o exame de algumas questões que envolvem o desenvolvimento do projeto artístico dos grupos participantes, desde suas metas iniciais à concretização efetiva do percurso criativo. Trata-se de examinar as expectativas e a idealização desses projetos por meio de uma reflexão apoiada na metodologia cartográfica.

Palavras-chave:

Cartografia. Elaboração de projetos.

Curadoria pedagógica.

**FERNANDA ZANCOPE  
ISA ETEL KOPELMAN**

# UM OLHAR ARTÍSTICO PEDAGÓGICO NO PROGRAMA DE QUALIFICAÇÃO EM ARTES DO ESTADO DE SÃO PAULO

FERNANDA ZANCOPE<sup>1</sup>

ISA ETEL KOPELMAN<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Fernanda Zancopé é mestranda em Artes da Cena, IA-UNICAMP. Bacharela em Artes Cênicas, UNICAMP, 2017. Participou da última turma do CPT com Antunes Filho, 2019; dramaturga e atriz do Manás Laboratório de Dramaturgia. Desde 2016 trabalha no Programa de Qualificação em Artes, POIESIS, e atualmente pertence à equipe curatorial do teatro como técnica artístico-pedagógica do programa. ORCID: 0000-0001-9956-0339. Email: fernanda.zancope@gmail.com

<sup>2</sup> Isa Etel Kopelman é atriz, diretora, dramaturga, tradutora de obras relacionadas a teorias teatrais e professora colaboradora no Programa de Pós Graduação da Universidade Estadual de Campinas. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2009). Atua na área de Artes Cênicas, com ênfase em Dramaturgia e Encenação, desenvolvendo pesquisas na área das dramaturgias contemporâneas e matrizes do teatro clássico. ORCID: 0000-0001-8117-5248. Email: isaetel@unicamp.br

Há sete anos acompanho os trabalhos do estágio do Programa de Qualificação em Artes<sup>3</sup> (Teatro), como estagiária, nas edições de 2016 e 2017; monitora, em 2018, 2019, 2020; técnica artístico-pedagógica da equipe curatorial, em 2021 e 2022. O artigo procura refletir sobre esse trabalho com apoio do método cartográfico<sup>4</sup>. Nesse caminho, passo a considerar o projeto artístico como um mapa móvel de organização das ideias, que incorpora as experiências do processo no projeto. Nessa reflexão, a experiência criativa é considerada como um conjunto de fenômenos pulsantes que desprendem constantemente novas possibilidades.

A cartografia investiga processos de produção criativa, cognitiva e subjetiva. Trata-se de um método em movimento, de valorização de acontecimentos, no percurso mesmo da criação. É um sistema que lida com regras movediças e ainda desconhecidas, no qual as respostas encontradas modificam eventualmente as perguntas iniciais. A esse respeito, a pesquisadora Suely Rolnik diz que a observação da paisagem pressupõe um distanciamento e a cartografia é um mapa que seguimos

<sup>3</sup> Disponível em: <https://oficinasculturais.org.br/programa/qualificacaoemartes/>. Acesso em: 10 jul. 2022.

<sup>4</sup> Segundo a pesquisadora Virginia Kastrup: “A cartografia é um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. [...] De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisa de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim” (KASTRUP, 2009, p. 32).

ao mesmo tempo em que o construímos. (ROLNIK, 2006, p.23).

Fenômenos de práticas artísticas são marcados pela subjetividade, transformação e processualidade; incorporam intervenções que modificam a realidade. Nas considerações de Virginia Kastrup, a modificação da realidade é intrínseca à pesquisa cartográfica. No caso da construção dessa metodologia, ainda que se destaque a especificidade de cada caso, é possível estabelecer algumas pistas para descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do cartógrafo/pesquisador (KASTRUP, 2009, p. 32-44).

Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros, afirmam a indissociabilidade entre o conhecimento e a transformação (da realidade e do pesquisador):

Toda pesquisa é uma intervenção: a intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção. Vale a pena considerar que o principal ponto de apoio da investigação é o “saber fazer”, isto é um saber que vem da experiência. Eis aí o caminho metodológico! (PASSOS, 2009, p. 17)

É nessa perspectiva que funciona nosso trabalho de curadoria no PQA. O programa corresponde a uma incubadora de grupos teatrais que se encaminham à profissionalização, por meio de procedimentos pautados fundamentalmente nos saberes práticos. Com objetivo de estimular o aperfeiçoamento artístico de grupos de teatro e de dança, orientar, propor oficinas, estimular apresentações e a formação de público, o Programa de Qualificação em Artes (PQA) é uma ferramenta importante para sustentabilidade do circuito artístico e da descentralização cultural no Estado de São Paulo. Nessa direção, o funcionamento das atividades do Programa se dá por meio do estímulo a ações colaborativas e pela formação de rede entre gru-

pos teatrais e artistas do Estado de São Paulo.

A natural relação entre a pesquisa/obra, o território/grupos de teatro e o pesquisador/orientador, instaura vínculos para a produção de saberes, produção de novas realidades e conexões territoriais. Os estagiários e orientadores do PQA tem como função fomentar a produção de saberes artísticos e estimular a experimentação de linguagens teatrais. O processo de orientação está longe de se caracterizar como um conjunto de aulas e/ou oficinas teatrais. De alguma forma, perseguimos uma interação entre essas redes. Assim, para o trabalho curatorial, é importante reconhecer os processos que fundamentam o grau de abertura entre cada grupo, cidade, pesquisa e orientador; cada projeto deve ser respeitado por sua especificidade, relação de aprendizado, troca e formação de rede de apoio. Tal procedimento estimula a dimensão cognitiva e social das práticas artísticas, não apenas da montagem de espetáculos.

Conhecido como Projeto Ademar Guerra<sup>5</sup>, o PQA nasceu em 1997 como um projeto de monitoramento de grupos de teatro, baseado na dinâmica de intercâmbio entre artistas. Essencialmente é um programa público do Governo do Estado de São Paulo, para atender grupos de teatro não profissionais do interior. O programa foi idealizado pela Comissão Estadual de Teatro, a partir das observações dos jurados do Mapa Cultural Paulista de Teatro<sup>6</sup> de 1996 que diagnosticaram as necessidades de ações que auxiliassem na formação artística para o desenvolvimento dos espetáculos teatrais. Atualmente, a mostra final do PQA tem o nome de Mostra Ademar Guerra.

Criado por artistas e para artistas, o Projeto Ademar Guerra foi coordenado por atores até 2002. Em 2003, o programa passou a ser liderado por profissionais gestores de políticas públi-

<sup>5</sup> A dissertação de mestrado *Indicadores Culturais: A experiência do Projeto Ademar Guerra* de André de Araújo Silva é o documento mais completo do histórico do Programa de Qualificação em Artes – Teatro: “O Projeto ganhou esse nome em homenagem ao diretor sorocabano, que alcançou grande sucesso no teatro e na televisão, mas não se privava de compartilhar seus saberes com os grupos locais em suas viagens. Ademar Guerra [1933-1993], ao apresentar seus espetáculos em cidades do interior do país com seu grupo, buscava contato com artistas locais, oferecendo cursos, oficinas e trocas de experiências, vislumbrando uma dinâmica de intercâmbio artístico que ilustraria muito bem os valores a serem trabalhados pelo então iniciante Projeto Ademar Guerra” (SILVA, 2017, p. 28).

<sup>6</sup> O Mapa Cultural Paulista é uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura. Trata-se de uma política de fomento cultural que dá visibilidade às produções artísticas nas áreas de teatro, dança, artes visuais, canto coral, música instrumental, literatura e vídeo, que existe há mais de 34 anos.

cas, fora da classe teatral, e com o apoio de uma “curadoria artística” contratada para cuidar do planejamento e execução das ações artístico-pedagógicas do programa. A partir 2005, o Governo do Estado de São Paulo adotou um novo modelo de gestão na condução dos projetos culturais, com o surgimento das Organizações Sociais de cultura, instituições de caráter privado e sem fins lucrativos. Esse formato de trabalho, baseado no enxugamento das ações do Estado e na gestão empresarial, resulta na terceirização de contratos de trabalho de curta duração e no aumento da rotatividade de profissionais, visto que os contratos de gestão do programa são renovados ciclicamente a cada quatro anos. Com essa mudança, o Projeto Ademar Guerra passou para tutela da Abaçai Cultura e Arte (2005 até 2008), depois à Associação de Amigos das Oficinas Culturais (2009 até 2010), até migrar para a gestão da POIESIS – Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura<sup>7</sup> – em 2011. Subordinado às Oficinas Culturais do Estado de São Paulo<sup>8</sup>, finalmente ganhou os contornos artísticos pedagógicos que tem hoje.

O atual funcionamento do projeto, se estrutura por meio de uma coordenadoria<sup>9</sup> responsável pela contratação e supervisão de duas curadorias artísticas-pedagógicas, uma para a dança (desde 2014) e outra para o teatro. As diretrizes do programa são organizadas em edições anuais, sendo que o processo de orientação artística tem duração aproximada de oito ou sete meses. Os Editais de Chamamentos preve-

em a contratação de orientadores e estagiários. O Programa também conta com a contratação de grupos de teatro que são referência no interior do Estado de São Paulo para compor o time de orientadores. Na edição de 2022, observou-se a necessidade de direcionar os critérios curatoriais à contratação de mais profissionais do interior do estado. Percebe-se que a contratação de profissionais de fora da capital, fortalece ainda mais a construção de redes entre o seu público-alvo do Programa.

São orientados pelo projeto, tanto os grupos profissionais com CNPJ, sede, DRT, vários espetáculos no repertório – com um núcleo duro constituído – quanto os grupos em formação, voltados a iniciação teatral. Muitas vezes, estes são responsáveis pelos eventos cênicos e festivos da cidade – Paixão de Cristo, Feiras de Livros, Festivais Estudantis, etc. Na maioria das vezes, os integrantes não vivem economicamente dos seus trabalhos artísticos e ensaiam aos finais de semana e/ou fora do horário comercial.

Segundo André de Araújo, a partir de 2011, foi implementada a maioria dos conceitos curatoriais e das metodologias, vigentes no projeto<sup>10</sup>. Um “Eixo Curatorial” de perspectiva artístico pedagógica visava um percurso formativo, pautado em três pilares: direção, dramaturgia e atuação. Desse modo, o Programa de Qualificação em Artes tornou-se um agente facilitador de encontros e compartilhamentos de práticas artísticas. Assim, ao invés de difundir modelos artísticos pré-determinados, os con-

<sup>7</sup> A descrição detalhada da equipe e suas funções é uma informação pública e está disponível no link: <https://site.poiesis.org.br/sobre-a-poiesis/equipe/>. Acesso em 24 ago. 2022.

<sup>8</sup> Oficinas Culturais é um Programa da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo que atua desde 1986 na formação e na vivência no campo da cultura. Atualmente é gerida pela POIESIS – Organização Social de Cultura. <https://oficinasulturais.org.br/programa/qualificacaoemartes/>

<sup>9</sup> Kelly Cristine Chagas, formada em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero e especialização em Gestão Pública pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo – FESPSP e em Gestão Cultural: cultura, desenvolvimento e mercado pelo SENAC. Desde 2019 responde pela Coordenação do Programa de Qualificação em Artes – Teatro e Dança. Foi articuladora de comunicação de 2013 a 2018 na POIESIS – Organização Social de Cultura.

<sup>10</sup> No site do Edital de Chamamento o termo “Metodologias de orientação” tem um sentido mais próximo de organização do que propriamente metodológico: – Grupos em Formação: estágio inicial da formação, acompanhados por um estagiário de teatro (estudante universitário). – Núcleos Estáveis: grupos que tenham o objetivo de aprofundar a linguagem do seu trabalho, um repertório de no mínimo dois espetáculos, acompanhados por um profissional de carreira consolidada em artes cênicas. – Orientação Especial: grupos com necessidades específicas cujo planejamento de carga horária será desenvolvido junto com a equipe curatorial. – Grupo orienta grupo: estabelece a orientação e pesquisa, além de aprimoramento da gestão do grupo. – Circulação: espetáculos orientados em outras edições do PQA que recebem apoio para difusão do trabalho. A descrição completa encontra-se no link do edital: [https://site.poiesis.org.br/wp-content/uploads/2022/01/Chamamento-01.2022\\_Grupos-Teatro\\_Qualificacao-em-Artes.pdf](https://site.poiesis.org.br/wp-content/uploads/2022/01/Chamamento-01.2022_Grupos-Teatro_Qualificacao-em-Artes.pdf). Acesso em 24 ago. 2022.

ceitos pedagógicos do programa concentram-se no acompanhamento das apresentações cênicas e das manifestações comunitárias, estimulando o debate dos espetáculos apresentados pelos grupos (SILVA, 2017, p.38-40).

No início de cada edição, os grupos, orientadores e a equipe curatorial estabelecem acordos referentes ao funcionamento dos trabalhos descritos em editais: carga horária, frequência, datas de compartilhamentos do processo etc. Esses acordos são renegociados em todo o decorrer do programa.

A confiança no percurso do projeto, com todas as incertezas que ele acarreta, a flexibilidade para superação de obstáculos e a capacidade de diálogo se constituem em condições para o amadurecimento criativo e profissional dos artistas envolvidos. Assim, é preciso levar em conta tanto os momentos de retrocessos, quanto os de avanços, repentinos e lentos. O ofício de curadoria, requer constante pesquisa e abertura ao trânsito de caminhos pedagógicos. Nessa direção, constitui-se em um desenvolvedor de procedimentos e cocriador de projetos artísticos. Com um leque bastante heterogêneo de participantes do programa, a curadoria volta-se à especificidade de cada projeto. É por meio de ações formativas que ela atua nos grupos inscritos no PQA, em contato direto com os orientadores.

O trabalho desenvolvido pelos orientadores e estagiários contratados resulta a) no desenvolvimento do projeto junto a seus respectivos grupos e, concomitantemente, b) num processo didático pedagógico de profissionalização dos próprios estagiários – estudantes de cursos superiores de artes cênicas (teatro, performance e dança), com contratos intermediados pelas universidades em que estão matriculados. Nesse processo, os estagiários são estimulados a assumir suas perspectivas artísticas e profissionais. Na medida em que os estagiários desenvolvem o monitoramento de seus respectivos grupos, eles são cobrados, no âmbito da gestão, sobre meios de produção e pela condução dos espetáculos a serem encenados e apresentados no final da edição do projeto.

Ao longo de sua existência, os processos pedagógicos do Programa, criados em 2011, têm sido aperfeiçoados. Uma das mudanças mais sig-

nificativas implementadas pela coordenadoria implicou diretamente na flexibilização e descentralização da curadoria. Em épocas anteriores, a figura do curador detinha uma incumbência centralizadora sobre as decisões dos caminhos percorridos. Uma nova visão pedagógica da coordenação recoloca, a perspectiva curatorial para uma prática de equipe, interagindo processualmente, em contato constante com os artistas orientadores e seus respectivos grupos.

Outra mudança no funcionamento do projeto se deu por meio do processo seletivo de 2021, onde os estagiários não seriam mais selecionados com jogos de improvisos. Um novo entendimento da atividade do estágio na condução de grupos teatrais em formação propunha a necessidade da compreensão dramática das situações cênicas e da ampliação de um repertório teatral. Assim, a seleção de estagiários deixou de focar na atuação dos candidatos/as, priorizando estudos de caso e análises de cenas.

Outro aspecto importante dessa mudança, foi relativo à presença da equipe curatorial completa nas reuniões de acompanhamento do estágio. Anteriormente – 2016 a 2019 – o acompanhamento dos estagiários era realizado por apenas um profissional assistente da curadoria – um único assistente para um grupo de quinze estagiários. Atualmente, as reuniões do estágio passaram a ser acompanhadas pelo conjunto de quatro membros da curadoria artística. Tal organização proporciona um ambiente mais amplo e democratizado ao debate das práticas pedagógicas e dos encaminhamentos desenvolvidos junto aos estagiários e seus respectivos grupos, e entre os estagiários e a equipe curatorial. Destaca-se aí um desdobramento de funções, na ação dos curadores sobre os estagiários e destes sobre os seus respectivos grupos. Nessa perspectiva, foram oficializados plantões de atendimentos individuais para detalhar procedimentos, planos de ensaio e rever encaminhamentos. Em outras direções, a curadoria artística também realiza visitas técnicas (on-line e presencialmente) para se aproximar dos grupos orientados, estreitando o contato com seus líderes.

Quanto ao trabalho dos estagiários, estes devem cumprir 12h/mês de orientações artísticas com seus respectivos grupos, 6h/mês de reuniões

com a equipe curatorial, 5 horas/mês de estudo, de pesquisa, voltadas aos projetos de seus respectivos grupos, e direcionadas a partir de diálogos com a curadoria, bem como 5 horas dedicadas à elaboração de relatórios e planejamento das orientações. Atualmente, o PQA Teatro atende um total de quarenta e sete grupos a cada edição, eu sou responsável por quinze estagiários/as em artes cênicas e quinze grupos teatrais em formação. O levantamento de pesquisa e repertório para as orientações artísticas é compartilhado com toda a equipe. A exigência por estudos e pela ampliação de repertório reverbera no desenvolvimento intelectual e criativo das orientações:

“Passei a ter mais segurança na administração das minhas próprias proposições de procedimento como orientadora. Os planejamentos passaram a ser mais orgânicos e menos calculados, tendo plasticidade para se adequar às necessidades que surgiam” (Depoimento de uma estagiária da PUC, 22 anos, ed. 2021)<sup>11</sup>.

Reconhecer a natureza de cada grupo, significa encontrar um perfil próprio para cada dinâmica de trabalho. Ainda assim, há um percurso comum para auxiliar os estagiários a lerem e reconhecerem no projeto do grupo os três pilares em que eles devem se apoiar para melhor desenvolver o seu trabalho de campo: direção, dramaturgia e atuação. Com a pandemia de COVID-19, em 2020, o PQA incorporou a criação de um espaço virtual para o compartilhamento do “diário de bordo”, um espaço de compartilhamento digital de materialidades cênicas, com uma intensa troca de vídeos aproximando as distâncias entre grupos situados em vários pontos do estado.

No cenário cartográfico as definições são provisórias, relativas a uma subjetividade em construção. Essa subjetividade se constitui em meio à dinâmica da propagação dos desejos que se movem no processo de criação. O principal destino desse movimento é dar fisionomia às intensidades que aí ocorrem. No caso das artes da cena, a relação entre comunidade, artista e espetáculo gera a expansão do conhecimento no campo da cultura. O principal recurso do Programa de Qualificação em Artes é o material

humano, são os seus participantes, a formação de circuitos interativos, a troca de experiências entre grupos, em diferentes fases.

De modo geral, um dos principais desafios do estágio é articular o seu tempo de orientação com os pontos demarcatórios propostos pela curadoria. Nesse sentido, se estabelece um cronograma para a edição do programa, a fim de que o estagiário perceba a organização do tempo que ele despense no programa:

a) Abril – Encontro Preparatório: encontro inicial com todos os participantes. Primeiras informações dos critérios e procedimentos do programa para orientadores e estagiários: responsabilidades e autogestão – organização de viagens, gestão dos adiantamentos financeiros recebidos para transporte, hospedagem, alimentação – prestação de contas, manutenção das listas de presença etc.

b) Maio – definição dos aspectos fundamentais dos projetos, escolhas dramáticas e procedimentos essenciais da prática artística do grupo.

c) Junho – verticalização das improvisações e desenvolvimento da montagem do espetáculo. Pede-se a gravação de uma cena em sala de ensaio com até 15 minutos:

“A realização do vídeo trouxe crises e realidades. Eles conseguiram visualizar melhor a história e ter insights sobre linguagens e vontades, mas também trouxe a realidade da história complexa e a dificuldade de escrever o roteiro. Os obstáculos foram vencidos e vejo como os elementos do vídeo continuam no projeto, como o teatro de sombras, projeções e a forma narrativa de contar a história” (Estudante/ Estagiário, PUC, 21 anos, ed. 2022).

“Acredito que impulsionou o projeto ao dar maior confiança para o grupo, que de certa forma se orgulhou do resultado obtido. O vídeo também deu um panorama geral do projeto para os membros do grupo, servindo de ponto de partida para o restante da montagem” (Estudante/ Estagiário, Unesp, 25 anos, ed. 2022).

“O grupo vinha de um histórico que estava parado há dois anos, então a gravação do vídeo gerou um engajamento positivo no grupo. Porém para o desenvolvimento do novo projeto não foi tão positivo pois, dado que o grupo entrou no programa tardiamente, não tínhamos tempo hábil para desenvolver algo novo a ser exibido. Desta

<sup>11</sup> Para garantir a manutenção do sigilo e da confidencialidade preservando a identidade durante toda a pesquisa, algumas informações de identificação foram ocultadas e/ou alteradas.

maneira, foi necessário desenvolver um trabalho que já tinha uma estrutura para o vídeo e paralelamente dar início a novas pesquisas” (Estudante/Estagiário, Universidade Anhembi Morumbi, 22 anos, ed. 2022).

d) Julho – Mostra de Processo: apenas alguns grupos orientados são selecionados para o evento presencial. Entretanto, todos os Grupos em Formação recebem retornos da equipe curatorial sobre os vídeos e apresentações presenciais:

“A mostra foi muito significativa para nós enquanto grupo. Foi um momento de engajamento total dos membros que participaram. Tivemos vários ensaios anteriores, nos programamos para viajar, conseguimos as datas no trabalho e todos os quatro integrantes que viajaram se envolveram o tempo todo com a mostra. Resumidamente, houve muito empenho de todo o grupo para que o momento ocorresse da melhor forma possível” (Líder de grupo, região de Franca, edição 2022).

“Houve boas provocações por parte dos curadores, a questão com a Arena [espaço cênico] reverberou bem no grupo. Algumas serviram para reflexão, mesmo que através da discordância. O tempo para diálogo sobre cada processo foi um pouco curto, algumas questões que poderiam ser abordadas com a participação dos grupos acabaram ficando para uma conversa “pós-evento” (Líder de grupo, região de São José do Rio Preto, edição 2022).

“Acreditamos que o nosso processo era o mais cruento entre os apresentados. Poucas horas de ensaio na semana, com atores novos e com pouca bagagem resultaram em um processo pouco explorado. Esperávamos ver outros grupos que estivessem na mesma situação que a gente, porém levamos um balde de água fria ao vermos que o processo de todos está caminhando muito mais rápido que o nosso. Encaramos isso não como um problema, mas como um desafio a ser vencido e agora estamos trabalhando firmemente para levarmos nosso processo para a mostra” (Líder de grupo, região de Presidente Prudente, edição 2022).

e) Agosto – Organização de oficinas. Junto com a montagem do espetáculo, é indicado o desenvolvimento de oficinas, o estagiário auxilia o grupo a organizar uma oficina aberta na cidade. Tal procedimento auxilia o grupo a refletir sobre as suas próprias práticas artísticas, selecionar e repetir procedimentos importantes na sala de ensaio. É uma forma de estender o processo do programa à comunidade, atração de novos

atuantes e aproximação de novos parceiros. Ao longo do projeto, nota-se que a sustentabilidade de vários coletivos teatrais está profundamente ligada à formação de novos atuantes, novos parceiros e à rotatividade de participantes:

“O segundo procedimento mais relevante aplicado foi uma oficina teatral aberta para o público artístico geral do município de Mogi Mirim. Nesta oficina tivemos público diverso, pessoas que já tinham e que não tinham nenhuma experiência fazendo teatro, de adolescentes até adultos. Conseguimos através de jogos cênicos, compartilhar a pesquisa do grupo com os participantes, e levantar repertório cênico para criação do espetáculo. Como último objetivo alcançado com este procedimento, aproximamos novos artistas parceiros para somar no projeto, seja como elenco, seja como produção” (Estudante/Estagiário, Faculdade Célia Helena, 27 anos, edição 2022).

f) Setembro – Montagem do espetáculo. O Programa dá atenção ao percurso formativo dos grupos que participam de várias edições. E assim, os Grupos em Formação evoluem para Núcleos Estáveis, e Núcleos Estáveis, orientados em edições passadas, podem ser contratados como orientadores na modalidade Grupo Orienta Grupo. É o caso de um coletivo, que participou de quatro edições do Programa e mantém um repertório de apresentações cômicas na sua cidade, apoiado pela Prefeitura. Trata-se de um grupo atuante em festas comunitárias e eventos; seus integrantes são adultos, acima de trinta anos e participam de outros coletivos artísticos; a rotatividade do elenco é alta, entre uma edição e outra, porém esse fato é incorporado na estrutura do grupo, que mantém o seu núcleo duro. Há anos, seus atores estão focados em montar um repertório em torno da cultura caipira. Nos primeiros quatro meses de encontros, as solicitações de orientação eram muito definidas e determinadas pela diretora do grupo, que solicitava apoios específicos de técnicas vocais e musicais. No decorrer do processo, a presença e as sugestões da orientadora, foram sendo incorporadas pelo elenco de forma colaborativa. Destaca-se aí uma relação de confiança e trocas na produção poética que é, ao mesmo tempo, uma investigação cognitiva. A esse respeito, o diretor Antônio Araújo tem palavras muito precisas

quando aproxima a intervenção do artista ao trabalho da investigação cênica:

“A pesquisa como um dispositivo de criação e o artista como um criador de dispositivos de pesquisa. Em nossa área, a produção de conhecimento não ocorre somente ao final, com a apresentação da obra, mas se dá diariamente, no cotidiano da sala de ensaio, em todas as etapas do trabalho. A improvisação como gatilho do conhecimento, como forma de habitar o lugar de incerteza da criação. E o saber aí produzido – ou melhor, experimentado – não pode ser avaliado apenas quantitativamente, mas sim, por seu potencial crítico, pelas conexões suscitadas e, principalmente, pela transformação daqueles que participam de sua elaboração” (ARAÚJO, 2012, p. 107).

g) Outubro – Dez grupos são selecionados para apresentar seus trabalhos na Mostra Ademar Guerra. Representantes dos grupos, não selecionados, são convidados para assistir aos espetáculos e participar dos debates, palestras e eventuais oficinas que envolvem o evento, acompanhados dos estagiários e orientadores.

h) Novembro – Finalização e Mostra de Compartilhamento, sob responsabilidade dos grupos participantes do programa. Nesse momento, os grupos se apresentam em suas respectivas cidades. É um modo de contrapartida do grupo pelas orientações recebidas. O PQA os auxilia no contato com as prefeituras, para divulgação dos espetáculos, reservas de espaços de ensaios e apresentações.

No relato acima, pode-se verificar o aspecto bem-sucedido do PQA com o desfecho da edição nas cidades e comunidades do Interior do Estado. No entanto, um ponto questionável nessa parceria é a hiper idealização do sucesso, do próprio projeto e das ferramentas que o programa pode oferecer. Essas expectativas tornam-se, algumas vezes, causa da frustração e desistência de artistas iniciantes. Um exemplo relacionado a essa questão descreve a discrepância entre a capacidade de realização criativa, de produção, a realidade financeira dos artistas e o desejo de profissionalização:

Um grupo com dois integrantes, que trabalham há 10 anos juntos, sediado em uma cidade de 12 mil habitantes e poucos equipamentos culturais, tem apoio do município para locais de ensaios e apresentações. Eles são padeiros e

se inscreveram no programa para conseguir se profissionalizar e migrar para a carreira teatral. A dupla está engajada na realização de um espetáculo rentável financeiramente, com intenções de abrir uma empresa/produtora cultural. Ao montar o cronograma de trabalho com eles, a orientadora percebeu que faz parte do projeto a participação em eventos municipais, como a Festa Junina e a Feira do Livro, vinculados à estreia da peça. Porém a remuneração é pequena e o grupo busca em vários editais os subsídios financeiros para realização do espetáculo. No decorrer dos meses de orientação, eles foram perdendo fôlego, diminuindo a frequência de ensaios e a dedicação à produção da cena. O trabalho de sustento, na padaria, tomava-lhes o tempo de ensaios. No entanto, eles chegaram até o final da edição, mesmo sem realizar apresentações ou oficinas.

As políticas públicas de distribuição de recursos por meio de editais contradizem, em parte, a ideia processual na formação de grupos teatrais. De todo modo, parte dos editais de cultura e arte, quando focados na difusão, financiam, majoritariamente, as obras idealizadas e não as obras realizadas. Editais de difusão, em última análise, exigem de artistas experientes e iniciantes uma promessa de sucesso, justamente por valorizar a formulação de expectativas, em detrimento de uma abertura ao desconhecido e do contato com o público. Por mais que a expectativa de um resultado exitoso tenha um caráter motivacional para produção do espetáculo almejado, na maioria das vezes, ela cria vetores pré-determinados para as salas de ensaio, burocratizando as práticas artísticas.

Um processo de criação ou especulação de sonhos acontece porque nós nos deixamos sonhar. É também um modo de se relacionar com as experiências vividas. É o desejo que nos permite viver o encontro com nossos sonhos e torná-los reais. Desejar é parte do nosso movimento de produção de realidades sociais e poéticas. O desejo impulsiona nossa capacidade de imaginar. Assim, o campo material e o campo da representação estão amalgamados. Como bem afirma Suely Rolnik “[...] a produção de desejo, produção de realidade, é ao mesmo tempo e indissociavelmente material, semiótica e social”



(ROLNIK, 2016, p. 46). Por outro lado, diz ela, o capital se apropria da própria vida com uma versão neoliberal do desejo, constrói uma subjetividade muito angustiante e disfuncional na percepção da realidade:

[elas] são tão ansiosas: estão sempre correndo atrás de alguma coisa que, por princípio, nunca está onde elas chegam. E quanto mais ansiosas ficam, mais intensamente investem o sonho de um dia chegar lá. [...] Como é que as pessoas aceitam investir seus afetos desterritorializados nessa direção tão contrária à expansão de sua vida. [...] Como engolem, assim tão inocentemente, sem a menor problematização, a hierarquia de valorização das linguagens (ROLNIK, 2016, p. 105).

A contradição inerente aos projetos de artes cênicas, formulados para concorrer em editais, marca toda trajetória que percorre a produção, do início ao fim. Entre o produto acabado e o idealizado, o candidato deve prometer êxito, como se soubesse dos resultados cênicos, antes mesmo de sua efetiva realização. A disposição dos fomentos leva os agentes culturais a dedicar mais tempo a formulações de hipóteses e expectativas, do que às salas de ensaio ou às apresentações públicas. Se a distribuição de recurso é focada no sucesso dos projetos, é necessário que a prioridade dos artistas se volte para sua elaboração, antes mesmo da prática cênica. Situação mortal para o processo criativo. Situação em que os processos poéticos de ensaio e pesquisa ficam em segundo ou terceiro plano.

Muitas vezes, a produção de expectativas é um ponto de fuga para as dificuldades da criação, uma distorção de realizações concretas. Nessa direção, cito um grupo que se inscreveu com uma proposta de dramaturgia própria. Seu diretor e dramaturgo acredita muito na qualidade do texto e demonstra a melancolia do não reconhecimento público de sua peça. Para buscar os recursos necessários para produção do espetáculo, o grupo reivindicava ao orientador as ferramentas de apresentação de projetos. Atendendo ao pedido do grupo, o PQA ofereceu oficinas de produção. Entretanto, todos faltavam nessas orientações e nas

próprias práticas de cena. O ponto de interesse, nesse caso, está no fato de que foram outros quatro grupos que aproveitaram essas orientações das oficinas oferecidas.

Projetos iniciais, como o narrado acima, apresentam expectativas e certezas que prometem resultados excelentes. No entanto, o excesso de certezas pode ser mais um fator de impedimento do que de avanços. A necessidade de corresponder à contrapartida proposta no edital, impele o espaço de ensaio a perseguir essa meta. O cuidado curatorial, ainda que atravessado por desejos pautados em especulações no campo da criação, concentra-se na reversão de possíveis frustrações traumáticas originadas por expectativas que não correspondem ao percurso real do processo.

Na paisagem de casos relatados há situações bem-sucedidas e outras nem tanto. Verifico aí, que o trabalho curatorial se guia por técnicas que estabelecem conexões entre práticas artísticas diversas. O termo “artista orientando artista”, usado no Edital de Chamamento do PQA, enfatiza a horizontalização entre saberes. O aspecto poético e ético desse caminho é o fortalecimento das escolhas artísticas e modos de produção. A experiência artística não é uma experiência de resultados exatos, como os das ciências duras. Pelo contrário, trata-se de um processo de surpreendentes descobertas, avanços e recuos. O excesso de certeza impede a escuta e a abertura ao imprevisível, elemento fundamental da criatividade. Estar vivo, interagindo com nosso espaço e tempo, é uma experiência sagrada e imersa em contradições, às vezes, inconclusivas. A atividade criativa não responde no imediato, sua natureza e amadurecimento são o avesso da produtividade compulsória e midiática que o neoliberalismo tenta nos impor. Ela possibilita um respiro fundamental à nossa existência. Os princípios acima relatados percebem a incerteza e a imprevisibilidade como parte essencial da vida e os incorporam no ato criativo.

## REFERÊNCIAS

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade** – Porto Alegre: Sulina, 2009.

RAMOS, Luiz Fernando (org.). **Arte e ciência: abismo de rosas**. São Paulo: Abra-ce, 2012. 256 p. Disponível em: [http://portalabrace.org/impressos/2\\_arte\\_e\\_cien-cia\\_abismo\\_de\\_rosas.pdf](http://portalabrace.org/impressos/2_arte_e_cien-cia_abismo_de_rosas.pdf). Acesso em: 24 jan. 2021.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. 2ª edição, São Paulo: n-1 edições, 2019.

SILVA, André de Araújo. **Indicadores culturais: a experiência do projeto Ademar Guerra**. 2017. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Doi: 10.11606/D.27.2018.tde-11012018-153440. Acesso em: 21 out. 2022.

## **Abstract**

As a reflection of my work in the curatorial team of the Qualification in Arts Program (Theatre) in the State of São Paulo, the article proposes the examination of some issues involving the development of the artistic project of the participating groups, from their initial goal to the effective realization in the creative journey. It is about examining the expectations and the idealization of these projects through a reflection supported by the cartographic methodology.

## **Keywords**

Cartography. Project elaboration. Pedagogical curatorship.

Recebido em: 12 set. 2022

Aceito em: 24 nov. 2022

Publicado em: 21 dez. 2022