

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FERNANDA CARON KOGIN

MAKING OF COMO PROCESSO FORMATIVO: CRIAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO  
NA CENA UNIVERSITÁRIA

CURITIBA

2023

FERNANDA CARON KOGIN

MAKING OF COMO PROCESSO FORMATIVO: CRIAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO  
NA CENA UNIVERSITÁRIA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação na linha de pesquisa: Linguagem, Corpo e Estética na Educação, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Jean Carlos Gonçalves

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DO CAMPUS REBOUÇAS

Kogin, Fernanda Caron.

*Making of* como processo formativo : criação e experimentação na  
cena universitária / Fernanda Caron Kogin – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de  
Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Jean Carlos Gonçalves

1. Educação – Estudo e ensino. 2. Ensino superior. 3. Ensino  
superior – Efeitos das inovações tecnológicas. 4. Ensino audiovisual.  
5. Teatro na educação. I. Gonçalves, Jean Carlos. II. Universidade  
Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Educação. III.  
Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EDUCAÇÃO -  
40001016001P0

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **FERNANDA CARON KOGIN** intitulada: **Making of como processo formativo: criação e experimentação na cena universitária**, sob orientação do Prof. Dr. JEAN CARLOS GONÇALVES, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 08 de Março de 2023.

Assinatura Eletrônica  
13/03/2023 14:11:02.0  
JEAN CARLOS GONÇALVES  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
13/03/2023 10:24:58.0  
CARLA CARVALHO  
Avaliador Externo (FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE REGIONAL DE  
BLUMENAU)

Assinatura Eletrônica  
13/03/2023 13:01:09.0  
CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
13/03/2023 09:59:39.0  
CECÍLIA ALMEIDA SALLES  
Avaliador Externo (PONTIFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO  
PAULO)

## DEDICATÓRIA

Dedico cada linha desta tese aos meus amores de alma;  
aos que sempre me apoiaram e fortaleceram;  
aos que partiram, mas que continuam reverberando em meu peito;  
e à minha fé inabalável que não me deixou desistir durante a pandemia.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer, para mim, é o ato mais sincero e singelo que uma pessoa pode fazer em vida. Acredito que a partir de uma palavra, o amor em seu estado puro e verdadeiro pode ser expressado nesta tese: Obrigada! São muitas pessoas que agregaram e continuam somando durante toda minha trajetória pessoal e profissional. Agradeço cada abraço, cada conversa e troca durante estes longos quatro anos de pesquisa que me ajudaram na construção de minha história. Seria inacabável as linhas com todos os nomes que pertenceram a esse intenso processo, mas espero que cada uma delas possa se reconhecer em minha escrita ao longo da tese. Minha eterna gratidão a todos que ajudaram para que esse sonho fosse possível.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Jean Carlos Gonçalves, que não só acreditou em minha pesquisa ao longo destes quatro anos de doutorado, mas também depositou sua confiança em mim a partir da iniciação científica em 2015. Ao longo dos anos, me deu a oportunidade de acreditar em meus sonhos acadêmicos, me incentivando desde o início da faculdade em 2013 a seguir em frente apesar dos obstáculos que a vida nos dá. Amadureci e consegui ver a vida e a pesquisa sob novas perspectivas graças a todas essas vivências. Obrigada pela liberdade na escrita, pelas orientações, trocas, indicações de livros, pelas aulas afetuosas e por me ensinar que a educação pode ser leve e livre.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR, que atualmente recebeu a nota máxima concedida pelo MEC e pela CAPES (nota 7). Tenho um imenso orgulho por tudo o que o programa já conquistou e com certeza conquistará, obrigada por todo o auxílio durante minha formação no mestrado e o doutorado ao longo desde 6 anos trabalhando juntos em prol da Educação.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida de doutorado entre janeiro de 2020 a março de 2023, que foi fundamental durante os quase 2 anos de reclusão em meio a essa terrível pandemia. Esta pesquisa não seria possível se não fosse pela ajuda de vocês. Obrigada!

Aos meus pais: Marcos Eloi Kogin e Simone Caron Kogin e irmã Eduarda Caron Kogin, que contribuíram para o meu crescimento pessoal e profissional, me ergueram nos momentos difíceis e celebraram todas as minhas conquistas. Obrigada pelo carinho, pelos abraços, pelo colo e afeto durante todo este trajeto, pela compreensão

da minha ausência durante estes longos anos de pesquisa acadêmica desde a faculdade. Graças ao amor de vocês, estou concluindo mais um sonho. Dedico a vocês, essa linda e intensa construção, pois nada se constrói sozinho, tudo começa a partir das nossas raízes. Amo vocês!

Ao meu grande amor, Leonardo Roveda, por construir comigo uma vida cheia de afetos, paciência, escuta e trocas durante estes lindos quatro anos de história juntos. Graças a sua parceria, seus longos abraços, seu amor, chazinhos e pães de queijo cheios de incentivo e apoio em todos os momentos bons e difíceis de minha vida, conseguimos realizar nossos sonhos, sempre de mãos dadas. Apesar de todas as dificuldades, nunca soltamos a mão um do outro. Sem você e nossa pequena Lunacita que esteve presente todos os dias ao nosso lado, a vida seria menos doce. Te amo.

Agradeço de forma carinhosa todos aqueles que passaram pela minha vida e deixaram um pedacinho em mim. Todos os amigos e familiares que torcem por mim. Principalmente meu avô Eloir Caron que me acompanhou ao longo da vida junto de minha avó Leoni Arlete Chaves Caron (Vó Dete), meus tios Ricardo, Kátia e minha priminha Lara.

À minha querida amiga Thaís Castilho, que me incentivou e me acolheu desde o mestrado a seguir em frente, me auxiliando no último dia de inscrição do doutorado a me emprestar seu notebook faltando 5 minutos para fechar o edital. Nunca esquecerei o quão suado foi aquela noite para que eu pudesse realizar o meu sonho de estar neste momento finalizando minha tão sonhada tese. Sem você, nada disso teria sido possível. Obrigada.

À minha querida amiga Annie que foi minha fortaleza e refúgio durante todos os anos nesta jornada como doutoranda, no revezamento de cuidado, parceria e auxílio uma com a outra sempre com muita leveza. Annie me ensinou sobre a força e através da energia da floresta, compartilhou comigo sua história e toda a sua luta. Graças ao doutorado conheci uma amiga que viverá para sempre dentro de meu coração junto com seu neném Cauã que já o amo muito. Te amo, amiga.

À minha querida psicóloga Izabela Vicente, que acompanha minha trajetória desde 2018, me auxiliando com muito afeto e dedicação, abrindo meu coração e mente para as múltiplas possibilidades que essa vida nos permite. Nossa troca foi fundamental principalmente durante a pandemia e durante toda a minha trajetória

como pesquisadora nestes anos. A escrita só sai leve se a mente e o coração também estão em paz. Obrigada pelo seu trabalho e afeto em todos estes anos.

Agradeço também de uma forma linda e poética a Nina, minha cachorrinha vira-lata que durante a escrita desta tese, fugiu por 21 dias e foi encontrada a 22km de casa depois de muita luta, renúncia e procura, mobilizando milhares de pessoas nas redes sociais e nas ruas. Nina me tornou uma pessoa forte, resiliente, restaurando a fé em meu peito e a esperança de que devemos sempre acreditar em nossa intuição e lutar pelos nossos sonhos até o último segundo, por mais impossíveis que nossos sonhos possam parecer a olhos alheios, devemos acreditar em nossa própria força, intuição e potência. Mesmo no escuro de qualquer informação, eu te encontrei. Você é o amor e a luz da minha vida. Graças a você, sou uma nova pessoa. Te amo Nina Nenê.

Agradeço de forma saudosa em uma singela homenagem a todos que infelizmente já partiram deste plano, mas que contribuíram diretamente e indiretamente em minha educação e sei que continuam me guiando ao longo da vida. Minhas avós Leoni Arlete Chaves Caron e Anna Kogin. Meu avô João Kogin. Meus queridos e eternos professores: Profº Laercio Ruffa, Prof Antônio Fontoura, Profº Fernando Calderari, Profº Luciano Stangue, e a minha amada escritora Lya Luft.

Agradeço a todos que diretamente ou indiretamente construíram minhas memórias e fizeram parte da minha caminhada não apenas durante estes quatro anos no doutorado, mas ao longo destes meus vinte e oito anos de vida neste plano, possibilitando esse privilégio de encontro no mesmo espaço-tempo.

Muito obrigada a todos!

*“Renda-se, como eu me rendi.  
Mergulhe no que você não conhece como eu mergulhei.  
Não se preocupe em entender,  
viver ultrapassa qualquer entendimento.”*

**- Clarice Lispector**

## RESUMO

Esta tese, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Educação, linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação, dialoga com o trabalho desenvolvido no âmbito do Grupo de Pesquisa Labelit/CNPq/UFPR (Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades) e da Diálogos – Rede Internacional de Pesquisa. O estudo, de caráter autoficcional, propõe-se a compreensão do *making of* como uma prática formativa universitária, considerando o registro processual como produtor e disparador de sentidos, a partir do desenvolvimento de uma narrativa documental performativa. Busca-se através desta investigação, discutir e analisar novas percepções visuais sobre os processos criativos universitários e práticas contemporâneas audiovisuais, que se fundem em uma linguagem híbrida, materializando essas interações em protocolos audiovisuais e verbo-visuais. Pretende-se ao longo desta pesquisa, discutir as possibilidades de percepção e valorização do registro audiovisual e fotográfico como potência criativa, experimental e formativa na construção do sujeito social, a partir das vivências híbridas nos processos criativos teatrais universitários. A criação e o desenvolvimento de conteúdos verbo-visuais são essenciais para o registro histórico, construção do olhar poético, criação de portfólio pessoal e coletivo, como também no registro de vivências artísticas na produção de dados para pesquisas acadêmicas. O quadro teórico metodológico apoia-se na perspectiva dialógica, que tem nos estudos de Bakhtin e o Círculo sua principal ancoragem. A partir da análise realizada ao longo da pesquisa, considera-se que o registro processual tem um impacto significativo nas práticas formativas e na divulgação de criações artísticas. Espera-se então, que a partir desse diálogo entre teoria e prática, esta tese possa contribuir para o avanço da ciência na área, especialmente pela defesa apresentada: de que o *making of* é uma prática artística experimental que deve constituir a formação do sujeito na universidade.

Palavra-chave: Teatro universitário. Making of. Processos criativos. Bakhtin e o Círculo. Audiovisual.

## ABSTRACT

This thesis, developed in the Graduate Program in Education, with an emphasis on Language, Body, and Aesthetics in Education, engages in dialogue with the work developed within the Research Groups Labelit/CNPq/UFPR (Laboratory of Studies in Education, Language, and Theatricalities) and Dialogues—International Research Network. Based on the development of a performative documentary narrative, the study proposes to understand the making of it as a university training practice, considering the procedural record as a producer and trigger of meanings. Through this investigation, we seek to discuss and analyze new visual perceptions about university creative processes and contemporary audiovisual practices, which merge into a hybrid language, materializing these interactions in audiovisual and verbal-visual protocols. It is intended throughout this research to discuss the possibilities of perceiving and valuing the audiovisual and photographic record as a creative, experimental, and formative power in the construction of the social subject, based on the hybrid experiences in university theatrical creative processes. The creation and development of verbal-visual contents are essential for the historical record, the construction of the poetic look, the creation of personal and collective portfolios, as well as the recording of artistic experiences in the production of data for academic research. The methodological theoretical framework is based on the dialogic perspective, which has its main anchorage in Bakhtin's studies and the Circle. From the analysis carried out throughout the research, it is considered that the procedural record has a significant impact on training practices and the dissemination of artistic creations. It is hoped, then, that this thesis will contribute to the advancement of science in the field, particularly for the presented defense: that the making of is an experimental artistic practice that must constitute the subject's formation in university.

Keyword: University theater. Making of. Creative processes. Bakhtin and the Circle. Audio-visual.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES OU GRÁFICOS OU FOTOGRAFIAS

Figura 1 - Registros de processos da peça “A serpente” – Carmen Group 2018.....	18
Figura 2 - Arte é para todos. ....	23
Figura 3 - Em busca por referências visuais na cidade (15 anos - 2009) .....	24
Figura 4 - Apresentação "Assim é, se lhe parece" Tanahora .....	28
Figura 5 - Infância no teatro .....	29
Figura 6 - Trajeto literal e artístico no meio do museu .....	31
Figura 7 - Mensagem na garrafa de água no dia de estreia da peça Homem ao Vento (mãe) .....	34
Figura 8 - Apresentação Emília no Ensino médio.....	35
Figura 9 - Minha avó Leoni Arlete Chaves Caron. 2000 .....	36
Figura 10 - Mensagem de Vó Dete no Livro “Pequeno Príncipe” .....	37
Figura 11 – Pai (Marcos Eloi Kogin) sempre com a câmera na mão .....	40
Figura 12 – Mãe (Simone Caron Kogin).....	41
Figura 13 - Eloir Caron (avô), Marcos Kogin (pai), Eduarda Kogin (irmã) e Simone Kogin (mãe) .....	42
Figura 14 - “E lá do alto você jogou o meu coração...” .....	43
Figura 15 - Primeira apresentação no Teatro Fernanda Montenegro (6 anos) .....	44
Figura 16 - Fadinha Express – 7ª série (14 anos) .....	46
Figura 17 - Trabalho voluntário de Emília 2010 (16 anos).....	47
Figura 18 - Peça realizada na escola durante meu ens. Médio 2011 (17 anos) .....	48
Figura 19 - Ilustração digital .....	49
Figura 20 - Aprovada no vestibular da UFPR (2013) e PUCPR (2011) 17 anos.....	50
Figura 21 - Making of das obras do prédio Histórico da UFPR em 1913 .....	53
Figura 22 - Praça Santos Andrade após 1926 .....	53
Figura 23 - UFPR no dia de um movimento social universitário 2019 .....	54
Figura 24 - Protesto contra os cortes do governo na Educação - UFPR .....	55
Figura 25 - Protesto contra os cortes do governo na Educação - UFPR .....	55
Figura 26 - Primeiro experimento com vídeo e performance na graduação (2014) ..	56
Figura 27 - Making of do curso de gastronomia na PUCPR - 2012 .....	59
Figura 28 - Victor e Fernanda no ensaio do Tanahora 2014 no TUCA - PUCPR .....	60
Figura 29 - Bastidores da peça “Assim é, se lhe parece” Tanahora .....	61
Figura 30 - Apresentação “Assim é, se lhe parece” - Tanahora .....	62
Figura 31 - Figurino confeccionado de papel no curso de Produção Cênica 2013 ...	64
Figura 32 - Making of do curso de gastronomia da PUCPR .....	66
Figura 33 - A liberdade é um cachorro vira-lata - Millôr Fernandes .....	67
Figura 34 - “You Lose?!” / Você perdeu?! .....	68
Figura 35 - Ilustrações realizadas por Fernanda Kogin .....	72
Figura 36 - Estudo de formato de rostos realizados por Fernanda C. Kogin .....	73
Figura 37 - Ilustração realizada baseada no texto de Manoel de Andrade .....	75
Figura 38 - Foto do protesto contra os cortes na Educação .....	76

Figura 39 - Rascunho do estudo da identidade visual da peça “Assim é, se lhe parece” – Tanahora 2014.....	79
Figura 40 - Rascunho do estudo da identidade visual da peça “Assim é, se lhe parece” – Tanahora 2014.....	79
Figura 41 - Flyer de peça para o Tanahora .....	80
Figura 42 - Flyer de Carmen Group em sua 1ª formação .....	80
Figura 43 - Flyer de Carmen Group em sua 1ª formação .....	81
Figura 44 - Apresentação do meu PIBIC no SEMIC (PUCPR 2015) .....	82
Figura 45 - Tabela informacional dos teatros de Curitiba. ....	86
Figura 46 - Indicadores para significar os teatros de Curitiba .....	87
Figura 47 - Tabela informacional dos teatros de Curitiba. ....	87
Figura 48 - Planilha com os valores de cor para cada indicador e teatro mapeado ..	88
Figura 49 - Capacidade de público dos teatros de Curitiba .....	88
Figura 50 - Gráfico - Mapeamentos dos teatros .....	89
Figura 51 - Logo para o aplicativo Bambolina – TCC de Design Digital .....	90
Figura 52 - Imagem da tela principal do aplicativo “Bambolina” .....	91
Figura 53 - Foto da parte interna da estrutura do Teatro Novelas Curitibaanas .....	92
Figura 54 - Foto da parte interna da estrutura do Teatro Novelas Curitibaanas .....	92
Figura 55 - Casa Hoffmann - 2016 .....	93
Figura 56 - Vídeo para o TCC de Design Digital .....	94
Figura 57 - Vídeo para o TCC de Design Digital .....	94
Figura 58 - Vídeo Carmen 2016 .....	95
Figura 59 - Logo da videoarte de Carmen Group 2015 .....	96
Figura 60 - Vídeo Carmen 2017 .....	97
Figura 61 - Flyer de peça para Carmen Group.....	98
Figura 62 - Making of dos equipamentos de trabalho.....	100
Figura 63 - Making of de um evento cultural .....	102
Figura 64 - Making of da Maquiagem da peça “Homem ao Vento”.....	103
Figura 65 - Registro do diário de viagem Tanahora 2013.....	106
Figura 66 - Apresentação “Assim é, se lhe parece” Tanahora.....	108
Figura 67 - Desmontagem Cênica de Carmen Group .....	109
Figura 68 - Última peça que apresentei no Tanahora 2015.....	111
Figura 69 - Evento de confraternização do grupo Tanahora – dez/2012 .....	112
Figura 70 - Apresentação de “A Serpente” em Itajaí .....	114
Figura 71 - Leitura de texto Tanahora .....	115
Figura 72 - Apresentação de Natal Tanahora .....	116
Figura 73 - Aquecimento pré apresentação de Carmen Group .....	118
Figura 74 - Aquecimento corporal Tanahora .....	119
Figura 75 - Peça Dueto – 2013 .....	121
Figura 76 - Aquecimento Tanahora.....	122
Figura 77 - Ensaio de Homem ao Vento 2013.....	124
Figura 78 - Ensaio de Homem ao Vento 2013.....	126
Figura 79 - Microfone no palco.....	127

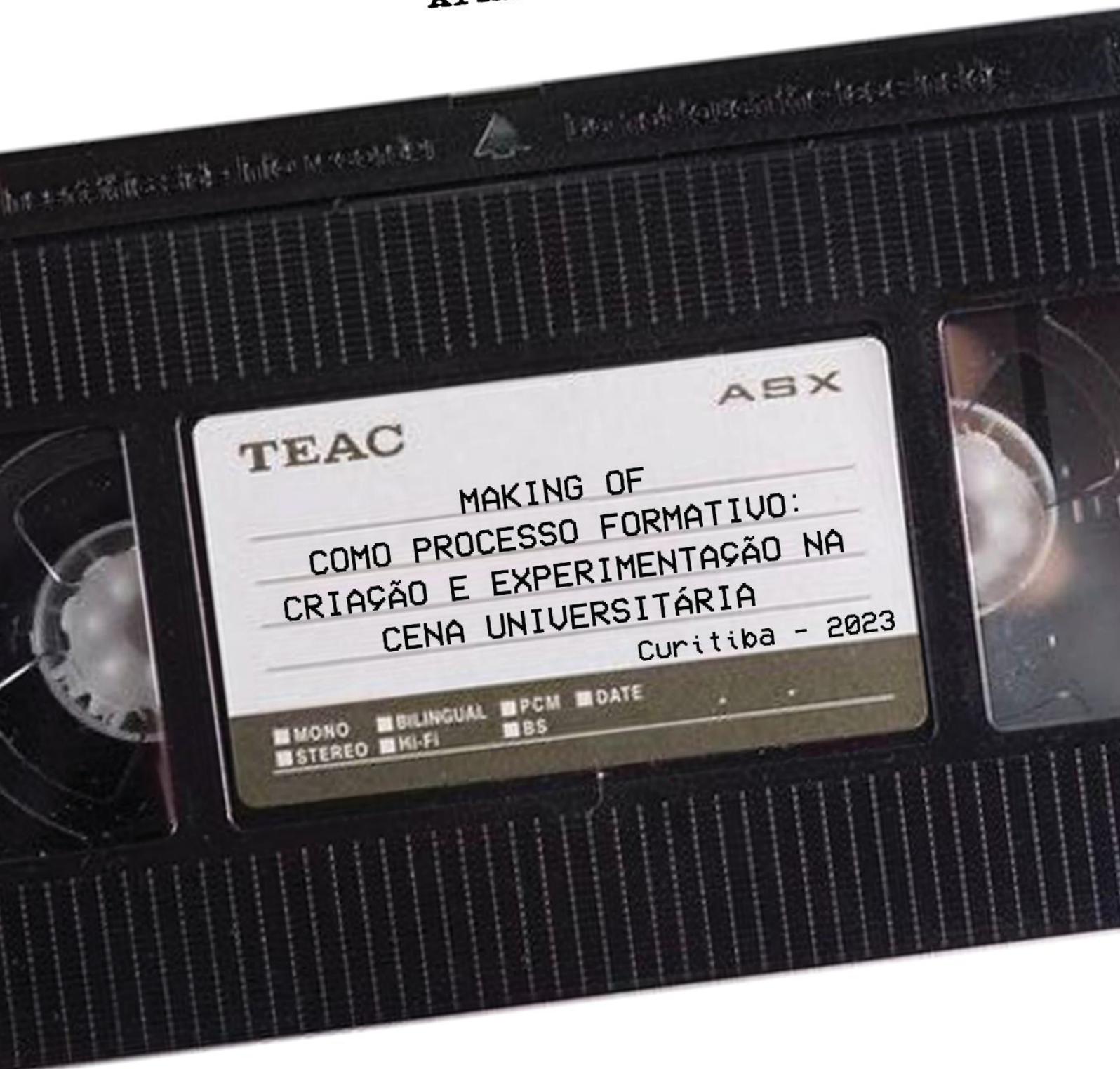
Figura 80 - Partituras corporais de livro durante aula do Mestrado .....	128
Figura 81 - Ensaio de Carmen Group .....	129
Figura 82 - Partituras corporais de Carmen Group.....	131
Figura 83 - Partituras corporais de Carmen Group.....	132
Figura 84 - Partituras corporais de Carmen Group.....	133
Figura 85 - Estudo do corpo em movimento.....	135
Figura 86 - Ensaio da peça “A Serpente” .....	136
Figura 87 - Ensaio da peça “Assim é, se lhe parece” 2014 .....	137
Figura 88 - Ensaio da peça “Assim é, se lhe parece” .....	139
Figura 89 - Desmontagem Cênica de Carmen Group .....	141
Figura 90 - Ensaio de “A serpente” Carmen Group .....	142
Figura 91 - Ensaio de Carmen Group no auditório do SEPT .....	143
Figura 92 - Aquecimento para apresentação Carmen Group .....	145
Figura 93 - Roda de conversa – CARMEN Group no TEUNI .....	146
Figura 94 - Roda de conversa – CARMEN Group.....	147
Figura 95 - Roda de conversa com professoras do Guido Viaro .....	149
Figura 96 - Apresentação de CARMEN Group no TEUNI .....	151
Figura 97 - Ensaio aberto para estudantes de Tec. em Produção Cênica UFPR ...	152
Figura 98 - Apresentação no TEUNI .....	153
Figura 99 - Workshop na Semana Acadêmica de Design da PUCPR 2019 .....	154
Figura 100 - Bastidores de captação.....	157
Figura 101 - Bastidores de captação.....	158
Figura 102 - Disciplina de fotografia da PUCPR - 2012.....	159
Figura 103 - Making of de um evento cultural.....	161
Figura 104 - Flores coloridas no meio da rua .....	163
Figura 105 - Elementos cênicos utilizados na peça “A Serpente” em Ibiporã .....	164
Figura 106 - Bastidores de gravação .....	165
Figura 107 - Making of de uma peça teatral .....	166
Figura 108 - Partituras corporais em Carmen Group 2016 .....	167
Figura 109 - Ensaio aberto – Carmen Group 2017 .....	168
Figura 110 - Ensaio aberto – Carmen Group 2017 .....	169
Figura 111 - Ensaio aberto – Carmen Group 2017 .....	170
Figura 112 - Ensaio aberto – Carmen Group 2017 .....	171
Figura 113 - Ensaio aberto – Carmen Group 2017 .....	172
Figura 114 - Gravação durante a pandemia com Leonardo Roveda. ....	173
Figura 115 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	176
Figura 116 - Acadêmicos assistindo a performance .....	178
Figura 117 - Estudantes gravando a performance .....	179
Figura 118 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	181
Figura 119 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	182
Figura 120 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	184
Figura 121 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	184
Figura 122 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	185

Figura 123 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	186
Figura 124 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	186
Figura 125 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	188
Figura 126 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	190
Figura 127 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	190
Figura 128 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	190
Figura 129 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi .....	192
Figura 130 - Primeira vez que saí para filmar durante a pandemia .....	196
Figura 131 - Bastidores de gravação durante a pandemia .....	198
Figura 132 - Bastidores de gravação durante a pandemia .....	199
Figura 133 - Bastidores de gravação durante a pandemia .....	200
Figura 134 - "Renascer" - Beco do Batman São Paulo .....	201
Figura 135 - Peça "Homem ao Vento" de Marcos Damaceno, direção – Laercio Ruffa .....	203

## SUMÁRIO

DEDICATÓRIA .....	5
UMA OBRA INACABADA (?) .....	18
A EXISTÊNCIA COMO POTÊNCIA: REGISTRAR É VIVER.....	29
1.1 O que move nossas paixões? .....	43
A UNIVERSIDADE COMO IMPULSO .....	50
2.1 O sujeito universitário em movimento.....	56
2.2 O teatro universitário .....	60
2.3 A transdisciplinaridade acadêmica .....	64
2.4 Design e teatralidade: Protocolos verbo-visuais .....	75
2.5 A artista-pesquisadora .....	82
O MAKING OF COMO REGISTRO.....	100
PROCESSOS CRIATIVOS TEATRAIS UNIVERSITÁRIOS .....	108
4.1 As relações entre os sujeitos em processo .....	112
4.2 O tempo e o espaço teatral .....	122
4.3 Estudo da corporeidade a partir do click .....	128
4.4 A (des)montagem cênica e os ensaios abertos .....	137
4.5 Rodas de conversa: atualizações e feedbacks.....	146
MAKING OF COMO PROCESSO FORMATIVO.....	154
5.1 O sujeito em formação .....	158
5.2 Experimentação documental performativa .....	167
5.3 Making of na universidade: em busca de uma construção colaborativa .....	173
ISTO (NÃO) É UMA CONCLUSÃO: CONSIDERAÇÕES INACABADAS .....	196
REFERÊNCIAS .....	205

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
APRESENTA:



ESCRITO POR:  
FERNANDA CARON KOGIN

## UMA OBRA INACABADA (?) ▶

“tal é a intensidade de sentir, escrevo para aprender.”

- Clarice Lispector



Figura 1 - Registros de processos da peça “A serpente” – Carmen Group 2018

Fonte: Autora da pesquisa

Inúmeros foram os questionamentos feitos durante o percurso da pesquisa até a delimitação do tema a ser desenvolvido nesta tese. “Qual a relevância do teatro universitário?”, “Como iniciar um portfólio a partir das vivências universitárias?” “É possível considerar uma obra como meio e não apenas como fim?”, “Quais práticas formativas são essenciais para o sujeito na universidade?”. A partir dos diversos devaneios ao longo de minha trajetória

acadêmica, esta tese se constrói com o objetivo de aprofundar ainda mais os meus estudos sobre o registro dos processos criativos teatrais, partindo da ideia de que o making of seja uma possibilidade de prática formativa principalmente no ambiente universitário. “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever” (LISPECTOR, 1999b, p. 11). Pois bem...aqui estou!

É desta forma que apresento nesta pesquisa, a composição de meus estudos de doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação na linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação vinculado ao grupo Labelit - Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (CNPq) da Universidade Federal do Paraná. Apresento aqui meu processo investigativo constituído pelas diversas vozes que fizeram parte de minha trajetória universitária, a partir de uma perspectiva dialógica com as minhas memórias e experimentações artísticas, vivências e voz enquanto mulher, atriz, produtora cênica, videomaker e pesquisadora:

O autor de uma obra só está presente no todo da obra, não se encontra em nenhum elemento destacado desse todo, e menos anda no conteúdo separado do todo. O autor se encontra naquele momento inseparável em que conteúdo e a forma se fundem intimamente, e é na forma onde mais percebemos a sua presença. (BAKHTIN, 2011, p. 399).

Esta pesquisa tem como objetivo geral compreender o making of como uma prática formativa universitária, considerando o registro processual como produtor e disparador de sentidos. Através desta prática, pretende-se que o sujeito acadêmico desenvolva uma narrativa autoral e documental a partir de sua vivência nos processos de criação universitários, visando obter uma experiência mínima para o mercado de trabalho pós conclusão de curso. Busco através desta investigação, discutir e analisar novas percepções visuais sobre os processos criativos universitários e práticas contemporâneas audiovisuais, que se fundem em uma linguagem híbrida, materializando essas interações em protocolos verbo-visuais. De acordo com Gonçalves (2013), os protocolos constituem-se como uma metodologia utilizada pelo professor para que os alunos possam se

manifestar por meio de materialidades discursivas sobre suas aulas (GONÇALVES, 2013). O termo “protocolo” não será aprofundado ao longo da pesquisa, será apenas citado em momentos pontuais como materialização do discurso verbo-visual.

Mais do que a construção de uma obra artística, aprimoramento técnico, atualização de portfólio ou a realização de uma prática acadêmica, propõe-se olhar o making of como uma possibilidade de constituição do sujeito através do desenvolvimento do olhar sensível, artístico, fomentando o pensamento crítico e a criação de uma narrativa poética com acabamento estético.

A análise será realizada ao longo da construção do texto a partir da perspectiva bakhtiniana e seus respectivos conceitos, referenciados historicamente a partir de 1920, um grupo de intelectuais de diversas áreas de formação entre eles, Mikhail Bakhtin (1895-1975), Medviédev e Volóchinov, que reúnem teorias que “se dedicam a estudos referentes à linguagem, adentrando o ambiente acadêmico por suas colaborações através de diversos campos do conhecimento.” (BRAIT, 2013). Dialogando de forma empírica, as dimensões verbo-visuais<sup>1</sup> e seus respectivos enunciados concretos que somam a minha história de vida junto com o andamento desta tese. As diversas fotografias e vídeos junto com as palavras deste texto, dançam nas entrelinhas uma poesia de pertencimento, unindo-se em um laço, que levemente se incorpora ao abraçar com muito afeto o percurso desta tese como um todo.

Ao longo de minha formação universitária, tive experiências interdisciplinares envolvendo o audiovisual, a fotografia e a produção cênica. A partir dos aprendizados híbridos no âmbito acadêmico, refleti sobre a minha participação no processo de montagem dos espetáculos teatrais, como também a vivência no registro destes acontecimentos, compreendendo esta vivência como a materialização de uma possível prática formativa no ensino superior. Através destas inquietações, busco nessa pesquisa costurar minhas paixões, experiências e memórias acadêmicas, a partir de registros fotográficos e

---

<sup>1</sup> “a verbo-visualidade se apresenta como constitutiva, impossibilitando o tratamento excludente do verbal ou do visual e, em especial, das formas de junção assumidas por essas dimensões para produzir sentidos.” (BRAIT, 2009, P. 143).

audiovisuais, que fizeram parte de meus processos criativos teatrais universitários durante os anos 2012 a 2019. Trata-se de um olhar empírico, uma construção que mesmo sendo coletiva, possui um ponto de vista individual e autoral.

Apropriando-me dos registros, transcrevo minhas experiências reais sob o viés teórico e poético da construção desse olhar universitário que narra toda minha trajetória até chegar no âmbito da atual pesquisa. É a partir de uma voz documental que possibilito a construção de uma escrita autoficcional e performática, utilizando-se diferentes imagens para narrar meus percursos, eis aqui “uma “dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem.” (KLINGER, 2008, p. 25).

Cria-se então, uma ação poética pertencente a um recorte daquilo tudo o que sou, fragmentos de minha trajetória acadêmica, um deslocamento das vivências físicas para a escrita verbal, carregando no texto as diversas vozes que potencializaram e possibilitaram minha constituição como universitária e atualmente doutoranda. A respeito do termo *autoficção*:

[...] uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a perguntar pelo lugar de fala (O que é ser escritor? Como é o processo de escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor, nos permite chegar próximos da definição que interessa para nossa argumentação. Qual a relação do mito com a autoficção? O mito, diz Barthes, “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão”. “O mito é um valor, não tem a verdade como sanção. (KLINGER, 2006, p. 55).

A produção dessa escrita encontra-se em uma estrita relação com minhas ignorâncias e, por justamente admitir o desconhecido e instável, me move a continuar a escrever, pesquisar e produzir novos sentidos (ESTEVES, ADÓ, 2020). Uma obra inacabada que cria um corpo no meio de uma pandemia. Corpo este que transborda nostalgia e esperança, que sobrevive a uma

exaustiva pandemia repleta de isolamento, máscaras, álcool em gel, angústias e inseguranças, mas que segue sedenta por aprender cada vez mais. Reinventando-me em um espaço incerto, esse espaço “se fazendo na escrita, criando-se no corpo de um pesquisar sempre por vir.” (ESTEVEVES, ADÓ, 2020, p. 356).

Assim, continuo a produzir, buscar e reviver as memórias a partir dos registros que compõe a formação do sujeito e respectivamente suas marcas pulsantes pelo mundo, “inventando uma versão da realidade e vivendo (e pesquisando) em função disso.” (ESTEVEVES; ADÓ, 2020, P. 356). Refletindo a partir do ponto de vista dos autores, partimos para um mergulho profundo em uma perspectiva que considera o fazer científico inseparável do sujeito pesquisador, pois somos feitos daquilo que nos afeta, um desdobramento de uma poética produzida no cotidiano. O que se apresenta é uma realidade das tantas possíveis, um recorte, um olhar individual sob o potencial coletivo. “Um instante impreciso no qual se confunde presente, passado e futuro.” (ESTEVEVES, ADÓ, 2020, p. 358).

Percebo meus estudos como uma pesquisa de caráter interdisciplinar em permanente expansão. Para melhor compreensão do termo, Monteiro (2016) define a cena expandida como aquela que não se limita apenas ao fazer teatral, aos meios de produção convencionais, mas sim que se interliga com diversas áreas. Ao falar sobre campo ampliado, a autora define como “uma rede de fricção e de indefinição, sua riqueza reside exatamente no não aprisionamento de formas artísticas” (MONTEIRO, 2016, p. 38), incorporando assim com repertórios oriundos das artes visuais, cênicas, dança, literatura, audiovisual entre outras. É justamente no encontro, no hibridismo, na intersecção entre tempos e espaços que Monteiro situa a cena contemporânea.

Para Ileana Dièguez Caballero (2010), o conceito de teatro expandido “transcendido e as disseminações da teatralidade nos cenários cotidianos referem um corpo que nos desvela outras dimensões representacionais.” (CABALLERO, 2010, p. 146). Ao falar sobre cotidiano, concordo com Monteiro (2016), ao afirmar que “a arte deveria se aproximar das coisas comuns, das

experiências cotidianas.” (2016, p. 38). Como na figura 2 em que estava escrito “arte é para todos” em uma loja de materiais artísticos de alto valor. Será que a arte é tão acessível a todos igualmente? É através de nossas inquietações, questionamentos e adaptação dos desafios diários que fortalecemos nosso repertório, nossas vivências e experimentações, articulando novas possibilidades e caminhos ao fazer artístico. Retrato essa reflexão na figura 3, foto tirada por minha mãe em meus 15 anos de idade em 2009, ano este em que estava começando a compreender a importância do papel da arte no espaço urbano e cotidiano em que vivemos.



Figura 2 - Arte é para todos.

---

Fonte: Autora da pesquisa



Figura 3 - Em busca por referências visuais na cidade (15 anos - 2009)

Fonte: Simone Caron Kogin (mãe)

Me interessa a investigação de “produções contemporâneas tomando a cena expandida como um meio de expressão artística que nasce da relação intrínseca entre o homem e a tecnologia” (MONTEIRO, 2016, p. 44). A importância do desenvolvimento deste tema, consiste em refletir e gerar discussão acerca das duas linguagens artísticas que dialogam neste trabalho: a prática teatral no contexto universitário e o registro do *making of*, como uma mescla de expressão artística a partir da linguagem visual contemporânea.

Peço licença para compartilhar e abrir ao longo desta pesquisa, minha caixinha de memórias visuais que estarão eternizadas nesta tese. A pesquisa mais do que uma formação acadêmica, é também a marca de vida no mundo, uma afirmação das múltiplas vivências e experimentações. Portanto, nada mais justo do que compartilhar com quem caminha comigo por estas linhas, memórias que pertencem a minha existência e ao meu repertório como artista, pesquisadora, videomaker e curiosa do mundo.

Muitas imagens em formato *polaroid* ao longo da tese, não serão aprofundadas, apenas apresentadas como uma poética visual, uma epígrafe, uma continuação ilustrada dos meus pensamentos e epifanias durante a escrita. Pretendo compartilhar meus “insights” visuais que auxiliaram na construção desta tese, como uma linda costura de retalhos visuais iguais emprestando o conceito dos bordados de minhas queridas e inesquecíveis avós: Vó Leoni Arlete Chaves Caron e Vó Anna Kogin. Duas senhoras, mulheres guerreiras, que criaram seus filhos com muito amor, dedicação, respeito e fé. Uma vida baseada em histórias, aconchegos e heranças culturais em que me vejo reproduzindo em meu cotidiano. Continuo ao longo do texto, tecendo fio a fio a junção de memórias, vivências, experimentações e diálogos com todos os sujeitos que diretamente ou indiretamente passaram pela minha vida ao longo destes anos até chegar neste texto que escrevo com tanto carinho e respeito.

Pretendo aproximar ao longo dos capítulos o saber empírico ao científico, das linguagens audiovisual e teatral a partir de minhas vivências universitárias, atravessando as possibilidades poéticas da linguagem com as múltiplas experimentações visuais. Ao longo do texto introduzirei autores que, mesmo pertencendo a diferentes campos de conhecimento, busca-se manter, como dito anteriormente, a linearidade teórica em todo o texto com base bakhtiniana para que se estabeleça uma reflexão dialógica com todas as temáticas de forma harmoniosa, didática e ética.

O primeiro capítulo introduz reflexões acerca da eterna busca pela compreensão da existência humana como potência criativa. A partir do registro e materialização dos nossos sonhos e ideias, eternizarmos nossa história de vida como forma de comprovar nossa passagem no mundo. Condensando nesta introdução, a potência da palavra como principal forma de comunicação afetiva e registro histórico no âmbito global e individual para a construção das memórias.

O segundo capítulo visa abordar a presença do sujeito na universidade como uma forma de resistência e movimento na constituição do ser social, profissional e pessoal. Um contemplar do sujeito universitário que busca um incentivo ao compreender suas potências e suas respectivas paixões. Busca-se neste capítulo conhecer a esfera universitária não apenas a partir de seu

contexto histórico, mas também sob viés crítico de que a universidade propõe um local de construção e debate da juventude. Sigo ao longo do texto, uma linguagem questionadora a partir de reflexões do papel do sujeito acadêmico dentro deste espaço institucional. Será que há visibilidade na experimentação artística dentro da universidade? A formação universitária é vista também como investimento no âmbito artístico?

No terceiro capítulo, aborda-se a relevância do registro de processo, como possibilidade da criação de um portfólio coletivo como também no registro de memórias, com as próprias vivências acadêmicas na universidade. Compreende-se que a partir da coletânea de registros processuais, seja no âmbito de registro fotográfico ou audiovisual, impulsiona-se o acadêmico a investigar por conta própria o desenvolvimento e criação de sua própria linguagem, voz documental e autenticidade de uma forma humana e ética, que será desenvolvida de forma mais profunda no capítulo V. Ainda neste capítulo abordarei temáticas como protocolos verbo-visuais e experimentações documentais performativas como possíveis conceitos para estes registros no âmbito da pesquisa e na construção desta voz documental que se faz presente na análise de dados ao longo de todo o texto.

No quarto capítulo, inicia-se um panorama dos processos criativos nos coletivos teatrais universitários, a partir de minha vivência artística e acadêmica no Grupo de Teatro Tanahora pertencente a Pontifícia Universidade Católica do Paraná durante meu curso de Bacharelado Desenho Industrial - Design Digital (2012 a 2016) e do Carmen Group na Universidade Federal do Paraná, durante meu curso de graduação em Tecnologia em Produção Cênica (2013 a 2017). A análise desta pesquisa, será aprofundada ao longo deste capítulo, a partir dos registros processuais realizados ao longo de minha permanência nos grupos teatrais durante os anos 2012 a 2019.

No quinto e último capítulo, busca-se em meus estudos referentes ao making of, aprofundar o exercício do registro processual como parte da formação do sujeito universitário, refletindo sobre possíveis práticas em sala de aula, permitindo uma construção colaborativa do vídeo entre acadêmicos e docentes. Espera-se que a partir desta análise de processo e orientação junto aos

docentes, os acadêmicos possam desenvolver uma narrativa autoral, criativa e performática na produção de sentidos. Pontuarei ainda neste capítulo a respeito da interessante relação entre a formação do sujeito, câmera e a educação. Afinal, o que difere um registro do outro? Será que apenas questão técnica pode configurar um bom registro processual? Como criar um olhar poético e ético a partir da efemeridade do teatro e do olhar técnico, transformando-os em signos? De que maneira podemos utilizar a prática do making of na formação do sujeito acadêmico? Busca-se aqui, reforçar e aprofundar a ideia de que a imagem é muito mais do que apenas um *click* na câmera, é a assinatura do sujeito no mundo.

Esta tese busca não apenas recordar minhas vivências universitárias (figura 4) e registros históricos (figura 5), mas também incentivar o registro universitário como parte da formação do sujeito, incentivando novas pesquisas e aprofundando olhares para campos ainda não explorados na área da educação, com novas práticas formativas a partir do âmbito universitário.

Para Brait (2013), os sujeitos da enunciação deixam marcas do lugar histórico e social de onde falam, de sua posição discursiva, dão pistas ao seu destinatário, e este vai produzindo também os sentidos que serão responsáveis pela construção dos seus dizeres (BRAIT, 2013). Portanto, todos os enunciados presentes nesta atual pesquisa, pertencem a um jogo de vozes de diferentes sujeitos, artistas, estudantes, professores, poetas, criadores e narradores visuais, criando uma relação dialógica com o texto escrito a partir de uma análise poética e teórica. Uma jornada visual e textual, questionando constantemente a vida durante nosso trajeto cotidiano, os processos criativos que me instigam enquanto pesquisadora, artista, mulher, sonhadora e apaixonada pelo universo criativo, visual e poético presente na universidade.

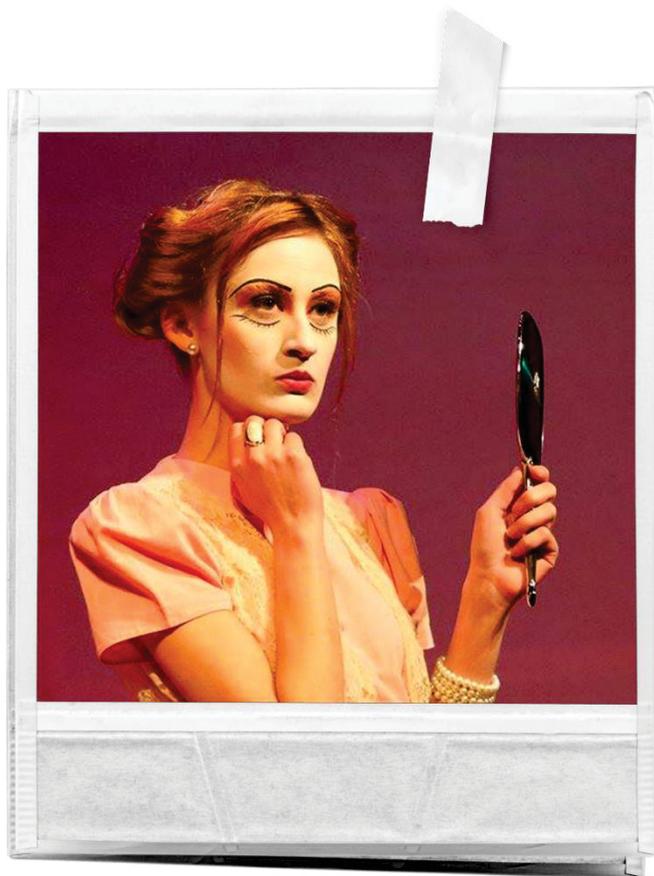


Figura 4 - Apresentação "Assim é, se lhe parece" Tanahora

---

Fonte: Chico Nogueira

## CAPÍTULO I ▶ A EXISTÊNCIA COMO POTÊNCIA: REGISTRAR É VIVER

“Só não conto qual é o segredo da vida porque ainda não aprendi. Mas um dia eu serei o segredo da vida. Cada um de nós é o segredo da vida e um é o outro e outro é um.” – Clarice Lispector



Figura 5 - Infância no teatro

---

Fonte: Simone Kogin (mãe)

Existimos e temos pressa no viver. A vida é uma contínua investigação. Ao longo da nossa trajetória, cria-se a necessidade de se expressar, de forma totalmente individual, algo que possa se caracterizar como um registro autoral. Documentando de forma autêntica todas as vivências e pensamentos possíveis que tivemos ao longo de nossas vidas. É no viés da concretude de nossas potências, que vejo na arte uma possibilidade de expressar-se no mundo, com o mundo e para o mundo, como comenta Vygotsky “a arte completa a vida e amplia suas possibilidades.” (2001, p. 312). Afinal, qual o propósito do registro

de nossas vivências? Concordo com Bakhtin (2011) ao dizer aqui que talvez a vida seja o próprio making of de nossa história:

Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativo emocional. A princípio eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas, a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo. (BAKHTIN, 2011, p. 374).

Temos sede de materializar nossos maiores sonhos, como se a nossa passagem por este mundo terrestre só se comprovasse a partir da realização deles. O homem cria a todo momento, materializa, constrói, organiza. Assim como comenta Ostrower: “O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando.” (OSTROWER, 2014, p.10).

Infelizmente nem todas as pessoas viabilizam a concretude de suas ideias ao longo da vida, mas é a partir da memória que ressignificamos e eternizamos a presença daqueles que atravessaram o nosso viver. Estes documentos podem ser representados na forma escrita, oral, simbólica ou corporal. Independente do formato de sua materialidade, todos eles “são vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo.” (SALLES, 2011 p.27).

Eternizamos as vozes e pensamentos de quem amamos, através das palavras ditas nas relações uns com os outros. “Usamos palavras. Elas servem de mediador entre o nosso consciente e o mundo. Quando ditas, as coisas se tornam presente para nós.” (OSTROWER, 2014, p. 21). A maior riqueza que temos em vida, é o nosso próprio tempo. Portanto, quando nos expressamos, materializamos nossa energia a partir das conexões que fazemos. Nossa obra, eterniza nossa passagem pelo mundo. Por isso toda representação, individual ou coletiva, tem sua importância pois, “toda obra tem memória” (SALLES, 2011 p. 16).

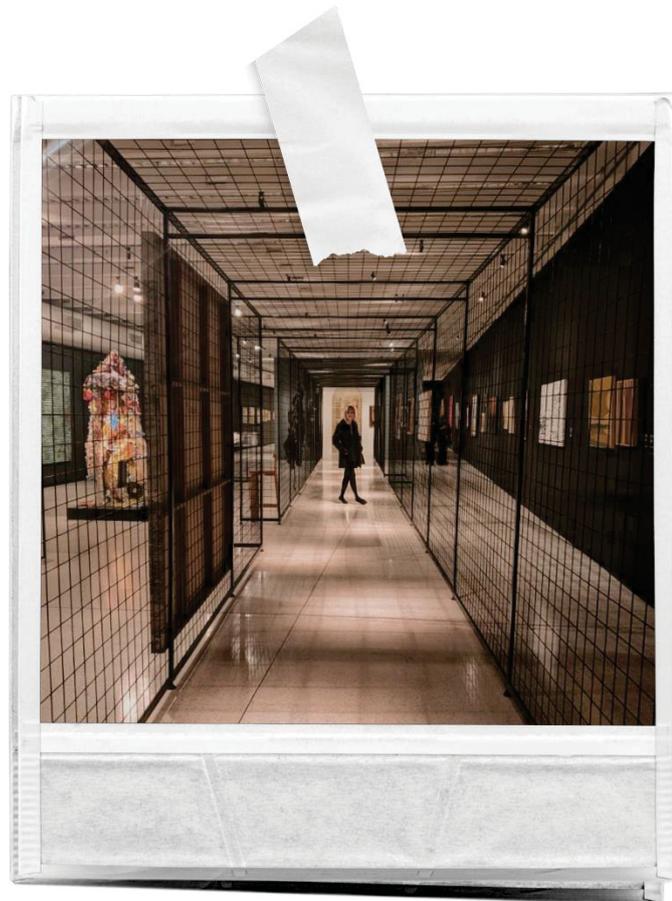


Figura 6 - Trajeto literal e artístico no meio do museu

---

Fonte: Leonardo Roveda

Observando as palavras ditas que atravessam o nosso viver, os sons, imagens, texturas e sabores também se fazem presentes na mediação de nossa existência no mundo em nosso próprio trajeto (figura 6). O conjunto sensorial eleva a qualidade de nossas relações através da comunicação, usando a voz, corpo, presença, que dançam através das palavras ou até mesmo no completo silêncio, sabemos nos comunicar. Pois acredito que a presença é a própria potência de nossa existência. LECOQ (2010) também acredita que o silêncio nas relações humanas também possui impacto no diálogo, aparecendo em dois grandes momentos: “antes e depois da palavra.” (LECOQ, 2010, p. 60). Antes do nascimento da palavra encontra-se o genuíno silêncio, e com ele, nos encontramos em um estado de pudor prestes a dizê-la. O segundo silêncio

aparece quando não há mais nada a dizer. O que nos interessa é justamente o primeiro silêncio, o nascimento do verbo em meio ao silêncio das páginas em branco. De acordo com Bondía (2002), o homem possui uma forte relação com a palavra:

O homem é um vivente com palavra. E isto não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa, ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra. (BONDÍA, 2002, p. 21).

A comunicação nada mais é do que nossa própria assinatura no mundo, e quando escrevemos sobre nós, o sujeito “escreve também sobre seus outros e suas relações: experiências vividas em determinado tempo e espaço.” (GONÇALVES, 2019b, p. 39). A criação a partir do movimento de enfrentamento com o vazio da página em branco, na disponibilidade e flexibilidade no embate com o outro, nos acontecimentos externos e nas alterações de percurso. O movimento dessa voz, seja ela verbal, verbo-visual, corpórea ou simbólica, representa vida, sendo assim vejo a “comunicação como a alma do mundo.” (RANGEL, 2015, p. 37). A palavra, assim como todos os modos de expressão, possui sua própria força e autenticidade. É a partir da mescla de sentidos, imagens, palavras, intuições e percepções, que ao longo dessas vivências e consequentemente memórias, que faço o movimento desta tese.

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. [...] Portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos em relação a tudo isso. (BONDÍA, 2002, p. 20-21).

Memórias estas que começam a fazer parte de nosso repertório individual, como também passa a ser coletivo a partir do momento em que elas tendem a tomar forma, significados no embate com o outro. A essência mais

pura do ser humano, é quando compreendemos que recordar é reviver nossas paixões ao longo da vida, mais de uma vez todos os dias, até o dia de nossa morte. Um intercâmbio de lembranças e esquecimentos, trocas e exclusões. Complemento minha ideia de intercâmbio com a fala de Rangel (2015) ao afirmar que a comunicação da obra se dá como participação e ambos dependem da memória:

Lembrar para esquecer. Lembrar para compreender. Lembrar para modificar. Lembrar para compartilhar. Lembrar para confirmar. O elemento comum na confirmação, mesmo no recordar, traz um componente de unicidade e de criatividade. A apetência e a competência única estão vinculadas no modo como a pessoa lida com o lastro da memória. Parte dela é incontrolável, parte dela é esquecimento, mas uma parte pode ser reinventada e atualizada como processo de criação. (RANGEL, 2015, p. 74).

Temos potência no existir e registramos essa vivência para continuarmos vivendo, mesmo em dias difíceis, pois a memória com registro se torna eterna. Como comenta Han (2012), “O ser humano se comunica para escapar à morte e para dar um sentido à vida.” (2021, p. 39). Sendo assim, as imagens são auxiliadoras para contar e documentar a história de forma performática as inúmeras memórias a partir de um olhar repleto de afetividade, sensibilidade e significações. “O diálogo representa uma forma bela de conclusão. Por isso ele pode promover sentido.” (HAN, 2021, p. 39). Toda história importa, toda vida possui uma memória que vale a pena ser contada. O sentido da materialização é a própria conclusão, um acabamento estético mesmo que prévio, daquilo que se dispõe a criar, falar, pensar. Uma simples mensagem de carinho, como o da minha mãe (figura 7), estampada em uma garrafa de água pode ser eternizada através da fotografia justamente por carregar sentidos e signos próprios.

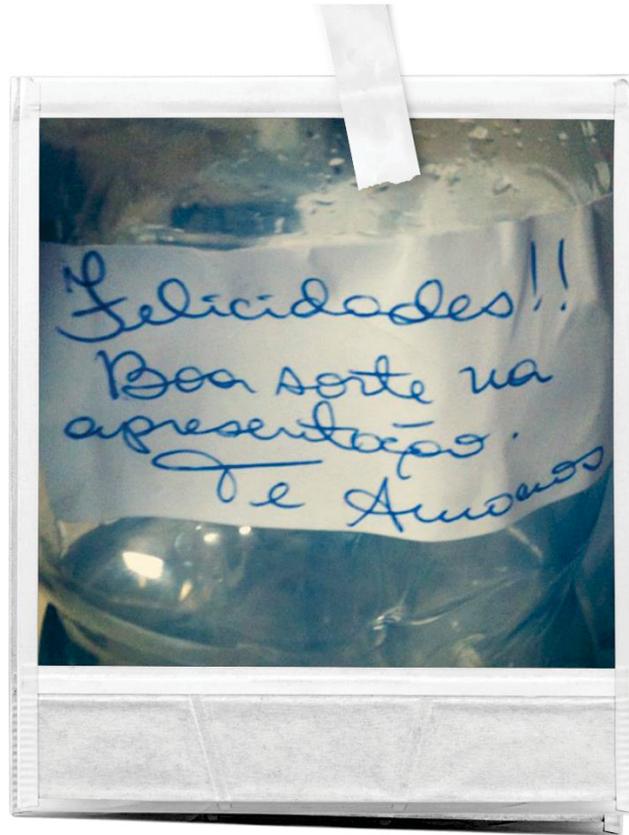


Figura 7 - Mensagem na garrafa de água no dia de estreia da peça Homem ao Vento (mãe)

---

Fonte: Autora da pesquisa

O que seria de nossa existência sem nossas memórias? Sem a materialização de nossos afetos? Como seria viver sem a necessidade de nos aprimorarmos, aprofundarmos nossa curiosidade a respeito das temáticas que movimentam nossas paixões? Entende-se a memória então, como "um conjunto de referências aos momentos vividos, percebidos ou herdados por cada pessoa, estando em constante reconstrução." (SILVA; BRITO, 2014, p. 204). Todos nós, seres pensantes, possuímos potências intelectuais, artísticas, afetivas e espirituais que são particulares e únicas. Vivências estas que nos auxiliam a construir nossas próprias conexões com nós mesmos através do autoconhecimento e com outros seres humanos, desenvolvendo projetos a curto e longo prazo através de um coletivo que possui valores similares aos nossos, carregando e exalando nossa essência a cada aprendizagem e concretização

em conjunto. Como diz Ostrower, “a percepção de si mesmo dentro do agir é um aspecto relevante que distingue a criatividade humana” (2014, p.10).

É sempre bom igualmente reconhecer nosso corpo como um pequeno universo habitado pelos que já se foram, grávido de sonhos e futuro. Também morada de futuro. Um corpo-muitos. Corpo-imensidão. Sendo assim gosto de pensar o corpo-esperança, corpo da humanidade, corpo único, porque no fundo todos os corpos são iguais em sua potência de dor, prazer e alegria. Em suas visíveis e invisíveis diferenças e cicatrizes. (AZEVEDO, 2020, p. 21).



Figura 8 - Apresentação Emília no Ensino médio

Fonte: Desconhecido

Peço licença ao compartilhar brevemente uma das memórias mais lindas que tenho de minha avó (figura 9), que participou indiretamente de um dos primeiros processos criativos teatrais em minha trajetória. No dia da celebração da minha primeira comunhão, ganhei dos meus avós maternos o livro “Pequeno Príncipe” de Saint-Exupéry quando tinha dez anos de idade. Minha avó

infelizmente veio a falecer três anos depois em 2007. Sua perda foi extremamente impactante em minha trajetória, pois sempre a considerei como minha segunda mãezinha. Com o tempo, ler e colecionar suas escritas se tornaram uma forma de amenizar a dor da distância física, aproximando-me afetuosamente da curva de suas palavras escritas à mão, uma presença através das palavras com a tinta de caneta que parecia recém fresca no papel.



Figura 9 - Minha avó Leoni Arlete Chaves Caron. 2000

---

Fonte: mãe Simone C. Kogin

Em 2012 com a minha entrada no grupo Tanahora, o diretor teatral Laercio Ruffa pediu para todos do grupo, a leitura de duas das obras escritas por Saint-Exupéry: “Terra dos Homens” e o coincidentemente, “O Pequeno Príncipe”. Ambos os livros nos serviram como base referencial de estudo para a nossa nova peça “Homem ao Vento”, escrita por Marcos Damaceno. Essa retomada da história anos depois com a escrita de minha avó, impactou diretamente em meu processo criativo, trazendo uma narrativa afetuosa e significativa junto com a peça. A cada frase dita em cena, ressurgia a Fernanda

de 10 anos de idade com seus olhos brilhando de saudade de sua avó. Estas foram as palavras escritas pela minha amada madrinha e avó Leoni Arlete Chaves Caron, mais conhecida como “Vó Dete” transcrita abaixo:

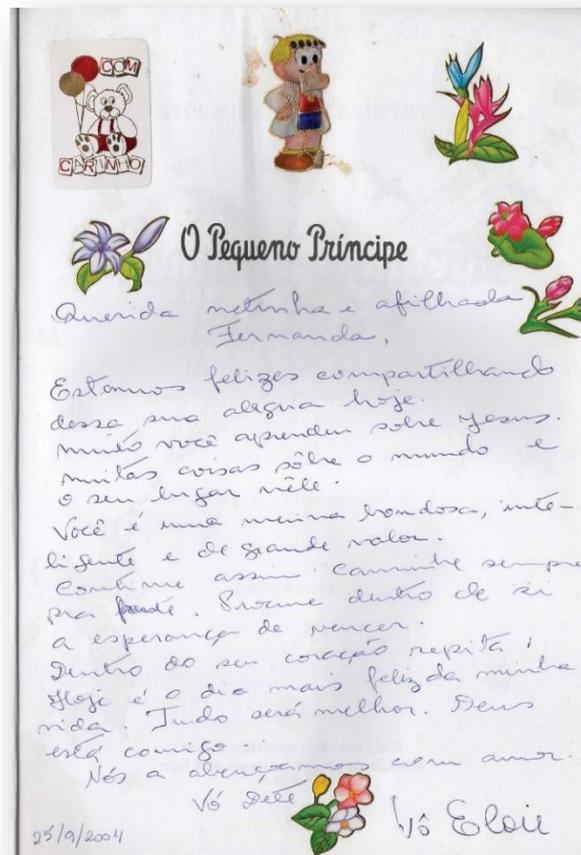


Figura 10 - Mensagem de Vó Dete no Livro “Pequeno Príncipe”

Fonte: Autora da pesquisa

“Querida netinha e afilhada Fernanda, estamos felizes compartilhando dessa sua alegria hoje. Muito você aprendeu sobre Jesus. Muitas coisas “sobre” o mundo e o seu lugar “néle”. Você é uma menina bondosa, inteligente e de grande valor. Continue assim. Caminhe sempre pra frente. Procure dentro de si a esperança de vencer. Dentro do seu coração repita: Hoje é o dia mais feliz da

minha vida. Tudo será melhor. Deus está comigo. Nós a abençoamos com amor. Vó Dete e Vô Eloir.”

Escrever é, portanto, "se mostrar", se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. (FOUCAULT, 2006, p. 156).

A palavra do outro, sempre há de existir, reverberar. A palavra é eterna seja na forma oral ou escrita. Uma vez dita no mundo, nada a substituirá. Bakhtin (2011) reforça essa ideia ao dizer que não existe a primeira ou última palavra, não há limites para o contexto dialógico. Para Bakhtin (2011), nem os sentidos do passado podem ser estáveis, acabados e concluídos, sempre irão se renovar e mudar no processo de desenvolvimento futuro do diálogo, pois “não existe nada absolutamente morto, cada sentido terá sua festa de renovação.” (BAKHTIN, 2011, p. 410). A palavra permanece viva em nossos diálogos e trocas cotidianas, assim passo a me constituir também a partir do acabamento do outro.

Mergulho na imensa curiosidade ao buscar compreender o “outro”, no movimento destes sujeitos universitários. Sujeitos estes inacabados que respectivamente produzem e buscam também novos enunciados em materialidades inacabadas. Até porque não há “trabalho de campo que não vise um encontro com o ‘outro’, que não busque um interlocutor.” (AMORIM, 2004, p. 16). Concordo com Bakhtin quando diz que “quando nós olhamos, dois mundos diferentes se refletem na pupila de nossos olhos.” (BAKHTIN, 2011, p. 21), um olhar que para Bakhtin é singular e condicionado pela “insubstituibilidade do meu lugar no mundo.” (2011, p. 21).

O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. (BAKHTIN, 2011, p. 23).

É na percepção e conscientização de que linguagem é viva, que o sujeito registra seus movimentos e mudanças a todo momento, atribuindo novos significados e produzindo cada vez mais sentidos a partir deles:

O outro é ao mesmo tempo aquele que quero encontrar e aquele cuja impossibilidade de encontro integra o próprio princípio da pesquisa. Sem o reconhecimento da alteridade não há objeto de pesquisa e isso faz com que toda atividade de compreensão e de diálogo se construa sempre na referência aos limites dessa tentativa. (AMORIM, 2004, p. 28-29).

Talvez o mistério da vida seja justamente a busca das sutilezas que permeiam nossos caminhos e a compreensão do aproveitamento máximo do próprio processo. Ao mesmo tempo que fascina, o instante amedronta, por ser um misterioso sopro de fragmentos, “tenho medo do instante que é sempre único.” (LISPECTOR, 1999a, p. 143). Uma breve vida de pura degustação de desejos, intenções, curiosidades e soluções para os desafios diários. Partindo deste pensamento, venho aqui por meio desta pesquisa, ressaltar a importância de celebrarmos a potência criativa do trajeto e não, apenas a celebração do destino. Assim como disse Saint-Exupéry (2006):

Se procuro entre minhas lembranças as que me deixaram um gosto durável, se faço o balanço das horas que valeram a pena, certamente só encontro aquelas que nenhuma fortuna do mundo ter-me-ia presenteado. (SAINT-EXUPÉRY, 2006, p. 32).

Esta jornada visual e textual que é o mundo da pesquisa, busca compreender e apresentar os registros dessa aproximação da vida com os processos criativos, instigando-me enquanto pesquisadora apaixonada pelo universo criativo, visual e poético, a criar conexões transdisciplinares e analisar o registro do percurso. Escolho então, analisar a partir do ponto de vista do artista-acadêmico, do universitário em cena, do curioso em formação, como cita Rangel “para o qual compreender, tornar visível e comunicável a sua poética e o processo construtivo da mesma, constitui o método.” (RANGEL, 2015, p. 21).

Apesar de acreditar que a criatividade não possa ser exercida apenas a partir de um método específico, e sim na pluralidade de caminhos e possibilidades, construo nestas linhas um método movido pela minha paixão híbrida e curiosa, uma forma de aprender continuamente novas formas de

percepção do mundo em que vivemos através do embate com o outro: “A percepção de si mesmo dentro do agir é um aspecto relevante que distingue a criatividade humana.” (OSTROWER, 2014, p.10). Meu interesse como pesquisadora se mantém na solução de problemas e nas possibilidades de produção de sentidos, ou seja, a partir das palavras de Ostrower (2014), estou “na busca intelectual de aprofundar a compreensão de problemas criativos em geral.” (2014, p. 5).



Figura 11 – Pai (Marcos Eloi Kogin) sempre com a câmera na mão

---

Fonte: Simone Caron Kogin (mãe)

A minha existência resultou do amor dos meus pais, mas mais do que isso, ao longo da vida no convívio diário, herdei também suas paixões: a paixão do meu pai Marcos Eloi Kogin pelo audiovisual (figura 11) e dos 38 anos de luta e amor eterno pela educação da minha mãe Simone Caron Kogin, minha primeira professora (figura 12). Ambos sempre me incentivaram e investiram em

meus estudos, batalharam muito para que eu pudesse seguir meus sonhos. Peço licença ao detalhar essa informação pessoal, pois foi através da observação e intuição, pude praticar olhares poéticos que me atravessaram durante a vida desde pequena e que seguem comigo até o momento atual de minha tese. A história do ser humano percorre diversas vozes e vivências, e é através destes registros que potencializamos os sonhos das gerações futuras. Como diz Kleon (2013) somos a soma de nossas influências. Afinal, a partir do momento em que nos consideramos criadores no mundo, sob o olhar de Salles (2011) compreendemos que nós artistas, somos inseridos e afetados, pelo nosso tempo e consequentemente nossos contemporâneos. Assim vejo a importância das relações, seja nos coletivos teatrais, nossos amigos e/ou família. Viver é uma eterna troca de afetos e ideias:

Ocorreram momentos em nossa vida, momentos conscientes, pré-conscientes, inconscientes, de grande intensidade emocional. Eles podem induzir em nós novas forças, estimular todo nosso ser, trazer novas ideias, reorientar-nos na vida. (OSTROWER, 2014, p. 73).

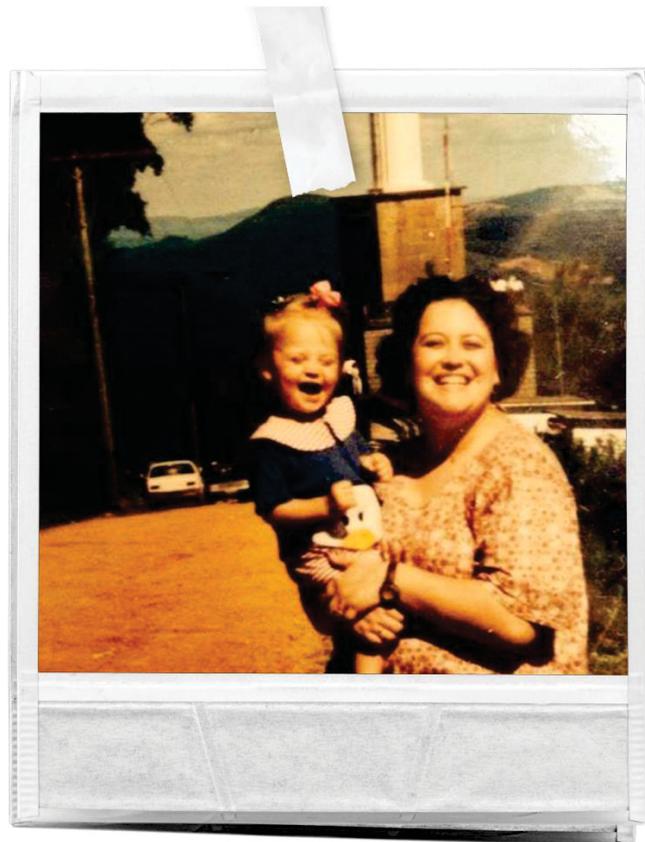


Figura 12 – Mãe (Simone Caron Kogin)

---

Fonte: Marcos Eloi Kogin

Talvez seja a partir dessa ideia de fragmentos, força e intensidade, que se constrói a presente tese. Uma pesquisa recheada de pensamentos e questionamentos, mas que juntas elaboram uma ideia concreta e instigante. Reforço a ideia de integração citando Ostrower (2014) ao dizer que “o ser humano não pode ser considerado em partes, só pode ser considerado como um todo integrado as suas partes.” (2014, p. 55).



Figura 13 - Eloir Caron (avô), Marcos Kogin (pai), Eduarda Kogin (irmã) e Simone Kogin (mãe)

Fonte: Desconhecido

A partir da reflexão apresentada a respeito das potências de criação a partir de nossa existência, compartilho meu pensamento ao entender a paixão não é apenas um fragmento de nossa vivência, mas sim, o principal condutor de movimento para nossos processos de criação. A paixão nos torna flexíveis, vulneráveis, nos interligando genuinamente em um híbrido diálogo com o mundo de forma corajosa e despretensiosa. A paixão move a nossa vida. Mas é bom

estar em alerta constante, pois assim como comenta Kleon (2020): “Todo mundo que transformou uma paixão em sustento sabe que o território é perigoso.” (2020, p. 83). Veremos no próximo tópico de forma mais detalhada a respeito do movimento das nossas paixões.

### 1.1 O que move nossas paixões?

“Não pensei nem mesmo em procurar prestígio na minha profissão de aviador. É tão mais audacioso subir até os últimos galhos de uma árvore só para dar bom dia à ninhada dos passarinhos e saber que eles já estão se emplumando!”

- Antoine de Saint-Exupéry



Figura 14 - “E lá do alto você jogou o meu coração...”

Fonte: Ilustração realizada pela autora

Acredito que o amor pode-se considerar como matéria-prima e a paixão o que movimenta, acelera e organiza a transformação no processo da

materialização. Considero assim como Salles que a “matéria-prima é tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra” (2011, p. 72). Trabalhar com o que se ama é uma decisão desafiadora e ao mesmo tempo apaixonante em nossas vidas. Pesquisar a partir de uma paixão exige muita sinceridade perante nossa essência e compreensão de nossas potências, como também muita paciência ao buscarmos compreender o fluxo de nosso próprio processo através do autoconhecimento, seja ele pessoal ou profissional:

A arte, pois, para nos salvar da verdade? Que traços dessas viagens existem em nossos corpos, em nossas memórias sensitivas, intelectuais, imaginárias? Que coeficiente de respiração, aspiração esses deslocamentos permitem a cada um? Como fica o espaço mínimo para o sonho? No fundo, a pergunta que não quer calar: que estamos fazendo de nossas vidas? Por onde passam nossos afectos? (LINS, 2014, p. 48).



Figura 15 - Primeira apresentação no Teatro Fernanda Montenegro (6 anos)

---

Fonte: Simone Kogin (mãe)

Um dos quesitos mais perigosos deste processo de entrega à paixão, é a certeza do encontro com o erro e a inevitável comparação com processos alheios. Neste momento a disciplina é necessária para compreender que cada trajetória possui sua particularidade, desafios e dificuldades, como também vale aqui ressaltar a nobreza da individualidade e do nosso olhar sensível, que é o que torna nossos projetos e materialidades únicos. Para Bondía (2002), a paixão é uma instigante tensão entre a liberdade e dependência, uma relação intrínseca com a morte. Uma morte que é vista como verdadeira vida, quase que condição de possibilidade de renascimento:

Ocorre também uma tensão entre prazer e dor, entre felicidade e sofrimento, no sentido de que o sujeito apaixonado encontra sua felicidade ou ao menos o cumprimento de seu destino no padecimento que sua paixão lhe proporciona. O que o sujeito ama é precisamente sua própria paixão. Mas ainda: o sujeito apaixonado não é outra coisa e não quer ser outra coisa que não a paixão. Daí, talvez, a tensão que a paixão extrema suporta entre vida e morte. (BONDÍA, 2002, p. 26).

Mas afinal, o que nos move até as nossas paixões? Onde e quando elas se estabelecem em um lugar prioritário em nossas vidas? É possível fortalecer o que amamos ao longo de nossas vidas? Para compreendermos melhor as consequências e perigos de sustentar nossas paixões como nosso cartão de visita, é de extrema importância a leitura biográfica daqueles que nos inspiram em nossa trajetória profissional, para que possamos observar o trajeto completo, se aproximando de sua história de forma humanizada e realista, detalhes dos obstáculos percorridos, das desistências e insistências até chegar no acabamento estético que todos conhecem da obra. É importante lembrarmos que a paixão, também cega. Cabe a nós então, enxergarmos o percurso completo e assumirmos também o risco de atravessar este trajeto no escuro.

Engana-se quem abraça como verdade os *clichês* de que a paixão profissional nasce e cresce apenas no âmbito artístico. A paixão é movida pela criatividade, conforme tomamos conhecimento do mundo e suas múltiplas e diversas especialidades ao longo de nossa vida. Para Ostrower (2014) fica claro

que o vício de considerarmos que a “criatividade só existe nas artes, deforma toda a realidade humana.” (OSTROWER, 2014, p. 39). Se pensarmos na arte como único possível caminho para a criatividade, eliminamos automaticamente a oportunidade de trazer novos percursos criativos, por exemplo, na área de exatas, biológicas ou humanas. Ao limitarmos a ideia de que a criatividade é utilizada apenas em profissões artísticas, deixamos de aprofundar e arriscar novos conteúdos que podem facilitar a acessibilidade e o desenvolvimento de projetos híbridos, dificultando assim a comunicação com o público leigo.

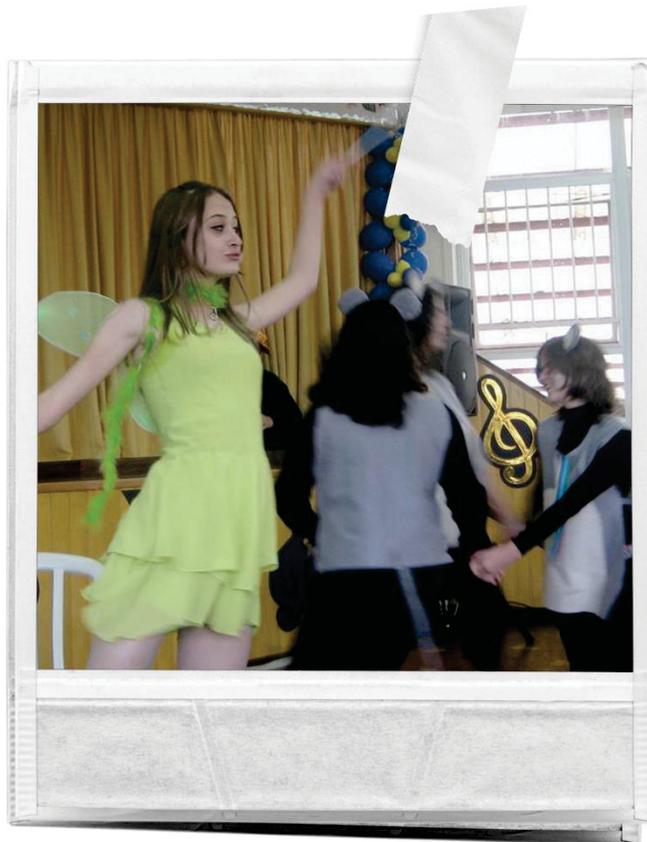


Figura 16 - Fadinha Express – 7ª série (14 anos)

Fonte: Simone Kogin (mãe)

É fundamental refletir o conceito das paixões de forma aprofundada. Há aquelas mais intensas e outras passageiras. Fogo intenso e outros de palha. Paixão aquela que nos constrói por anos ou nos sustenta por apenas um dia. Cabe a nós sabermos ponderar que tipo de paixões possuímos dentro de nós

mesmos que acabam reverberando em nosso foco profissional. Ostrower (2014, p.39) diz que “a imaginação criativa nasce do interesse, do entusiasmo de um indivíduo pelas possibilidades maiores de certas matérias ou certas realidades”. Quais são nossos interesses no viver? Vivemos entusiasmados a partir de qual movimento partido por nós? Seria esse movimento tendo como partida a própria paixão? Esses questionamentos perambulam em meus pensamentos a partir do momento em que percebo que todos nós somos atravessados por inúmeras temáticas e problemáticas que nos marcam ao longo de nossa vida. Como registrar a conversa que amei ouvir no ônibus que germinou a ideia de um roteiro teatral? Como trabalhar com a paixão de registrar momentos?



Figura 17 - Trabalho voluntário de Emília 2010 (16 anos)

---

Fonte: Foto tirada pela autora

Mesmo que de forma inconsciente, nosso cotidiano movimenta nossas ideias, reacende paixões antigas, cria inúmeros devaneios mesmo que nos transmita uma falsa noção estabilidade no tempo-espço. Sem perceber nos

movimentamos diariamente através da observação, pois felizmente nenhum dia é igual ao outro. Por que então não transformar estes pequenos hábitos da rotina em possibilidades de estudo, observação e investigação? Subestimamos as mudanças em nossos percursos diários, por achar que sabemos o suficiente os limites de nossos trajetos. Mas é a partir da mudança do ponto de vista que nos surpreendemos com o imprevisto dos detalhes e pensamos em novas possibilidades. Assim como ressalta Kleon (2020), “não é preciso ter uma vida extraordinária para criar trabalhos extraordinários. Tudo que precisamos para uma arte extraordinária pode ser encontrado na vida diária.” (2020, p. 104).

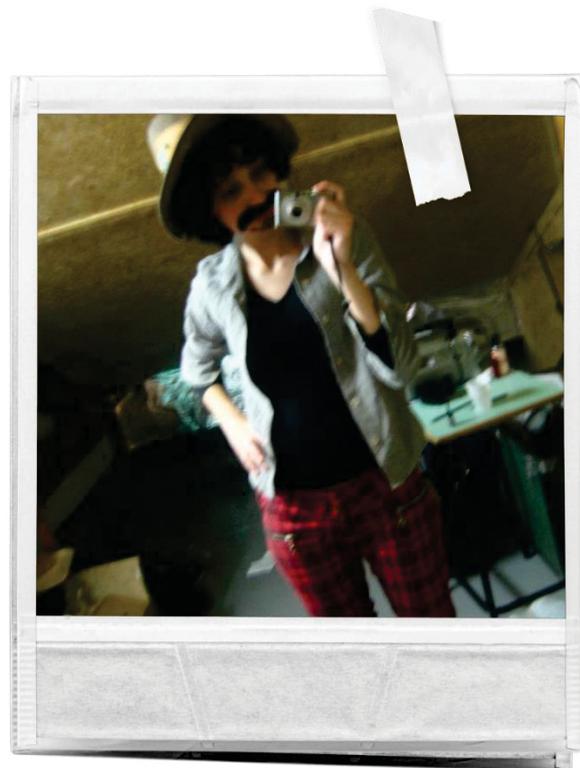


Figura 18 - Peça realizada na escola durante meu ens. Médio 2011 (17 anos)

---

Fonte: Foto tirada pela autora

Ostrower (2014) comenta que este interesse em que mencionamos acima, provém da capacidade de nos relacionarmos com a realidade ou materialidades que nos cercam e nos chamam a atenção durante a vida. Ao refletir sobre a ampliação do imaginar, Ostrower (2014) reflete também que a afetividade no trabalho “vincula-se a sentimentos e interesses que ultrapassam

qualquer superespecialização” (2014, p.39). É a partir do resgate de nossas paixões, memórias e afetos que organizamos nosso pensamento criativo e criamos a partir dele, nossos próprios enunciados. Para Bakhtin (2011), “o enunciado, seu estilo e sua composição são determinados pelo objeto do sentido e pela expressividade, ou seja, pela relação valorativa que com ele o locutor estabelece.” (2011, p. 315).

Sempre senti a necessidade de registrar os processos desde os tempos de escola, movida por pura curiosidade. Principalmente porque gostava de mostrar para os meus pais e amigos como foi cada apresentação de teatro (figura 15,16 e 17). O movimento de registro era autônomo e individual, provavelmente foi o que potencializou para que a paixão por processos criativos crescesse em mim e se materializasse agora como pesquisadora, videomaker e artista. Anos depois, descobri que meu impulso por registrar tudo e todos, poderia se tornar minha futura profissão ao entrar na universidade.

A arte sempre foi – e será - a manifestação de um sentimento de partilha de nossa subjetividade com o mundo à nossa volta. Mesmo quando absolutamente sozinhos criamos alguma coisa, nunca o fazemos para o nosso único e próprio uso e partilha. Ao contrário, tudo que nossa sensibilidade produz tem a finalidade única e primordial de atingir o outro. (HADDAD, 2022 p. 123).



Figura 19 - Ilustração digital

Fonte: Autora da pesquisa

## CAPÍTULO II ▶ A UNIVERSIDADE COMO IMPULSO



Figura 20 - Aprovada no vestibular da UFPR (2013) e PUCPR (2011) 17 anos

Fonte: Desconhecido

Ao construir as primeiras linhas deste capítulo, me questionei “Como é de fato a linguagem universitária?”, “Será que o papel formativo se restringe apenas à universidade?” No título deste capítulo, utilizo o termo “impulso” justamente por acreditar que a universidade pode ser uma das tantas possibilidades de aprendizado que existem, independente da inserção ou não do sujeito no ambiente acadêmico. Questões como essa, propõem uma forte e contínua reflexão a respeito da universidade e sua divisão social na

contemporaneidade. “Os caminhos para a formação do artista não parecem ser preestabelecidos, mas também não podemos descartar que a graduação em artes não seja um dos caminhos possíveis.” (SOGABE, 2010, p. 30).

O conhecimento se aprimora e se aprofunda, a partir de práticas que possam impulsionar o ser humano a questionar o mundo em que vive e a todos ao seu redor, a partir de suas habilidades e interesses, alimentamos a curiosidade em benefício próprio e conseqüentemente atingimos o coletivo em que vivemos. Como comenta Kleon (2013), “você tem que ser curioso com relação ao mundo em que se vive.” (KLEON, 2013, p. 27). E não basta apenas curiosidade, mas sim, mover-se pela paixão ao acreditar naquilo que você quer gastar tempo da sua vida dedicando sua atenção e energia.

A materialidade do despertar da curiosidade diretamente para a prática é o que aproxima o estudante de forma orgânica do campo teórico de seu eixo temático escolhido no vestibular. É no meio acadêmico que temos a oportunidade de testar e experimentar com mais espontaneidade nossos interesses, sem a pressão e o medo de arriscar como temos no mercado de trabalho.

Dialogar a respeito da universidade é compreender que falamos de um espaço de formação de sujeitos por meio da pesquisa, prática e extensão, um local de movimento e de pertencimento em constante construção. Uma dinâmica única presente no desenvolvimento da trajetória de cada indivíduo. Um pulsar criativo. Dentro do contexto político, é importante ressaltar a importância da universidade como um espaço onde acontecem as interlocuções e produções de novos sentidos – interação de sujeitos e formação da autenticidade / alteridade profissional e pessoal, como mobilizadores e críticos sociais.

É a partir do ambiente universitário que o sujeito fomenta autoconhecimento, o espírito e o pensamento crítico, constituindo-se no âmbito cultural, histórico, social e pessoal. “Esse entendimento de si é um processo e não um estado de ser.” (OSTROWER, 2014, p. 165). Uma de minhas paixões é estudar a dinamicidade da universidade, seu contexto acadêmico, mas sempre rumo ao objetivo de aprimoramento profissional, catalizador e potencializador de

sonhos. Espaço onde muitos sonhos se semeiam e são compartilhados. Onde a multiplicidade é vivida principalmente na universidade pública.

A partir do cenário universitário, ressalto a urgente necessidade de se olhar e refletir cautelosamente a tendência do ambiente formativo, relacionando “aspectos da mudança em curso produzidas no âmbito da Crise da Universidade, relacionada à crise estrutural do capital” (MONFREDINI, 2016, p.8), que para Santos (2005) refere-se a crise ao processo formativo no âmbito global, referindo-se à mercadorização da universidade, tanto pública quanto particular, transformando-as empresas.

Como afirma Santos (2005), a universidade torna-se “uma entidade que não produz apenas para o mercado, mas que se produz a si mesma como mercado, como mercado de gestão universitária, de planos de estudo, de certificação, de formação de docentes, de avaliação de docentes e estudantes.” (SANTOS, 2005, p. 21). Minha preocupação neste tópico reflete no seguinte questionamento: Onde está o espaço para a experimentação artística dentro da universidade? A formação universitária é vista como investimento no âmbito artístico? Como se encaixarão as vivências culturais em cursos que não estão relacionados às ciências humanas?

A respeito da formação de sujeito na universidade, Monfredini (2016), comenta da necessidade de considerarmos o curto período de institucionalização do ensino superior no Brasil. A partir disso, inicio este capítulo contextualizando com muito orgulho, a Universidade Federal do Paraná, reconhecida como a universidade mais antiga do Brasil. Fundada em 19 de dezembro de 1912, inaugurada em março de 1913 e federalizada em 4 de dezembro de 1950 pela Lei n. 1.254 do governo federal, a UFPR foi certificada pelo próprio livro dos recordes, o Guinness Book, ficando à frente da Universidade de Manaus, fundada em 13 de julho de 1913.

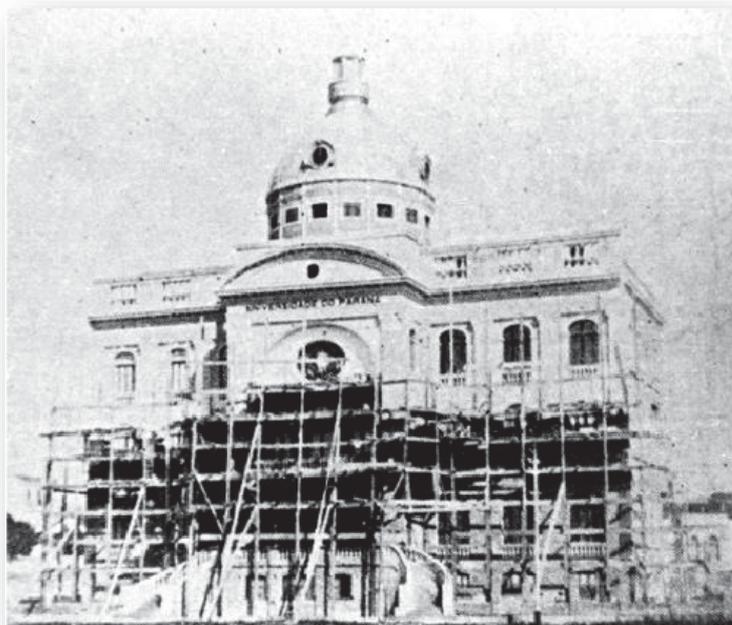


Figura 21 - Making of das obras do prédio Histórico da UFPR em 1913

Fonte: *Arquivo Histórico da ACS - Acervo Casa da Memória.*



Figura 22 - Praça Santos Andrade após 1926

Fonte: *Arquivo Histórico da ACS - Acervo Casa da Memória.*

Busco por meio deste capítulo não apenas uma elaboração teórica, mas também, compreender e aprofundar questões críticas, referentes à criatividade e suas potencialidades sob o olhar acadêmico no contexto social, a partir de uma análise humanizada e sensível de minhas vivências e experimentações enquanto pesquisadora, produtora e artista dentro da universidade. Monfredini (2016) faz uma reflexão a respeito da efetiva contribuição para a sociedade, acerca da pesquisa e extensão na universidade, na construção do sujeito a partir da “criação, fortalecimento e ampliação da democracia e participação ativa de movimentos sociais.” (MONFREDINI, 2016, p. 9).

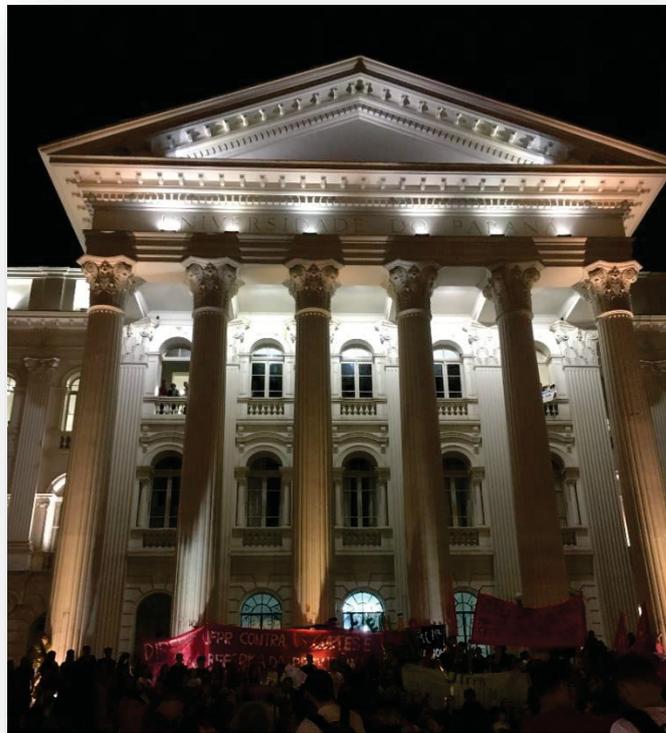


Figura 23 - UFPR no dia de um movimento social universitário 2019

---

Fonte: Autora da pesquisa

Diante deste contexto, busco compreender, aprofundando a ideia nos próximos tópicos, o papel do estudante como o principal sujeito no processo de experimentação e mobilização dentro e fora da universidade, a partir da

curiosidade e autonomia, busca-se desenvolver novas práticas, o aperfeiçoamento de suas habilidades com o caráter investigativo, pesquisando e aprofundando o conhecimento e evoluindo como sujeito social e não apenas no foco do aprimoramento técnico e teórico profissional. Pesquisar a linguagem universitária carrega a responsabilidade histórica do registro das memórias, como também contribuí para o legado de muitas gerações pertencentes a trajetória da própria instituição.



Figura 24 - Protesto contra os cortes do governo na Educação - UFPR

---

Fonte: Autora da pesquisa



Figura 25 - Protesto contra os cortes do governo na Educação - UFPR

---

Fonte: Autora da pesquisa

## 2.1 O sujeito universitário em movimento

“Contudo, eu me descobria cheio de sonhos. Sonhos que me vinham em silêncio, como água de nascente, sem que eu compreendesse, a princípio, a doçura que me invadia.”

- Antoine Saint-Exupéry



Figura 26 - Primeiro experimento com vídeo e performance na graduação (2014)

Fonte: Autora da pesquisa

Muito se fala sobre o aperfeiçoamento do sujeito presente no processo de criação na universidade: “Você ainda é muito amador”. Uma frase constantemente dita infelizmente com um certo peso negativo para estudantes nos primeiros anos de trajetória de curso. Afinal, o que caracteriza de fato, um trabalho ou até mesmo um sujeito universitário? O amadorismo nada mais é, no contexto acadêmico, que o desenvolvimento do universitário durante o curso formativo até obter a experiência e diploma necessários para ingressar no mercado de trabalho, vista como uma transição do iniciante para o “sujeito

profissional”. Interessa nesta investigação as práticas realizadas durante o percurso do sujeito com o carácter iniciante, não cabe aqui estender para o sujeito profissional, mas sim compreender a voz durante o processo de deslocamento deste sujeito como ser social e cultural ao longo de sua passagem na universidade, em constante movimento na busca de sua própria poética e na construção de sua autoria: “Sua identidade vai se construindo nas interações, por isso, o moldar-se é intrínseco às movimentações relacionais, às vozes sociais pelas quais o sujeito é constituído.” (GONÇALVES, 2019b, p. 77).

Ao longo de minha trajetória como estudante, o ambiente acadêmico sempre pertenceu a um vasto campo de experimentações de novos projetos e inquietações das formas mais genuinamente curiosas. Sempre me interessei em mergulhar e experimentar diferentes áreas para a elaboração de projetos acadêmicos. Um frescor de autenticidade em que só poderia ser degustado através do risco do desconhecido. Gastronomia e fotografia, design e teatro, vídeo e performance, jogos digitais e proteção animal. Mas para que o desenvolvimento seja possível, é necessário construir sua própria capacidade de seleção a partir de escolhas dentre suas limitações e interesses pessoais.

Vejo o sujeito universitário, com características próximas à definição do que seria o sujeito moderno, aquele está aberto para inúmeras possibilidades, riscos, encontros e experiências (BONDÍA, 2002) até encontrar seu eixo temático para se aprofundar durante a sua graduação ou até mesmo pós formação universitária no mercado de trabalho. Pode-se perceber que o risco é inevitável. É necessário então coragem para se apaixonar e entregar-se de peito aberto ao desconhecido, arriscar e experimentar algo pela primeira vez:

Seria preferível que, por maior que fosse, o artista nunca deixasse, durante a sua carreira, de ser amador, se dermos a essa palavra pleno sentido: aquele que ama. Aquele que não se doa à sua arte nem por ambição, nem por vaidade, nem por cupidez, mas unicamente por amor e, subordinando toda a sua pessoa a essa pura paixão, faz voto de humildade, de paciência e de coragem. (COPEAU, 2013, p. 112).

Muito se assemelha o sujeito universitário com o sujeito moderno. De acordo com Bondía (2002, p. 24), o sujeito moderno além de ser um sujeito informado, pode ser classificado como alguém em movimento, que opina, trabalha e pretende conformar o mundo, tanto o mundo “social”, “natural” ou “humano” quanto também sua “natureza interna” e “externa” segundo seu saber, poder e vontade. Para o autor, o sujeito moderno é animado por uma mescla de otimismo, progressismo e agressividade, que crê que pode fazer tudo, ou algum dia poderá realizar o que se propõe a fazer. Esse sujeito se relaciona com o acontecimento diretamente sob o ponto de vista da ação, do fazer, produzir. Esse desejo de realização, ao olhar de Bondía (2002), pode ser motivado pelo atravessamento da boa ou má vontade. Muito aqui se assemelha com o perfil do sujeito universitário, que também pode-se compreender com a ideia de “sujeito da experiência” que comenta Bondía (2002) ao dizer que “se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura.” (2002, p. 24).

Ao falar sobre sujeitos universitários, é fundamental comentarmos sobre os processos presentes nas práticas acadêmicas e suas respectivas possibilidades de atuação na área escolhida. As experimentações e o desenvolvimento de novas linguagens durante o ano letivo na universidade, além de servir como portfólio para sua inserção no mercado de trabalho após a conclusão do curso, auxiliam na estimulação da criatividade e autonomia de escolhas.

Fundamental também ressaltar sobre a importância da universidade ao oferecer um espaço fértil para “experimentação artística, que, em muitos casos, é mantido por financiamento de bolsas de estudo.” (SALLES, 2017, p. 196). Como foi meu caso, em que graças a minha participação no grupo de teatro Tanahora da PUCPR, tive auxílio em metade de minha mensalidade na graduação de Design Digital de 2012 até início de 2015.

A partir do ponto de vista pessoal, trago em minha pesquisa fragmentos de práticas universitárias que pude vivenciar em minha trajetória, como veremos no capítulo V sobre a formação destes universitários. Acredito que a universidade surge também como espaço não apenas de formação, mas

também, de experimentação e diálogo com diferentes áreas de conhecimento, possibilitando assim uma linguagem autêntica e laboratorial entre os estudantes e professores.

A respeito do termo laboratorial mencionado acima, busco aproximar nesta pesquisa a prática da experimentação direcionando principalmente ao contexto teatral nos quais a preparação de apresentações não é a única atividade (SCHINO, 2012). Schino (2012) ainda comenta que para a criação de um espetáculo pode também vir a ser uma tarefa labiríntica, o oposto de um processo linear. Um processo orgânico e complexo.



Figura 27 - Making of do curso de gastronomia na PUCPR - 2012

---

Fonte: Desconhecido

## 2.2 O teatro universitário



Figura 28 - Victor e Fernanda no ensaio do Tanahora 2014 no TUCA - PUCPR

---

Fonte: Desconhecido

Foi a partir da minha paixão pela arte que se desenvolveu durante toda minha infância e adolescência, que ao entrar na universidade mergulhei na possibilidade de participar de um grupo teatral universitário. Foi ali que iniciou uma nova trajetória em minha vida até hoje, misturando meu conhecimento teatral e design em meus estudos acadêmicos. Da mesma forma que outras artes, “o teatro representa a humanidade e sua linguagem, constituída pelas inúmeras formas possíveis de jogo, imitações, rituais e tipos narrativos, orais e escritos em meio às diversas práticas espetaculares.” (GONÇALVES, 2019b, p. 28). Aprofunda-se neste tópico, um breve panorama dos grupos teatrais que participei durante meu percurso acadêmico.



Figura 29 - Bastidores da peça “Assim é, se lhe parece” Tanahora

---

Fonte: Autora desta pesquisa

O primeiro grupo teatral universitário que participei, foi o Grupo de Teatro Tanahora. Fundado em 1980, na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), por Lineu Portela, foi classificado como o 3º grupo de teatro mais antigo do estado do Paraná. Após oito anos surgiu a possibilidade de Laercio Ruffa tomar a frente do grupo e assim ficou responsável pela direção por 25 anos, de 1988 até 2015, ano de seu falecimento. Em 2014, Chico Nogueira estreia no grupo como diretor teatral onde se mantém ativo até o presente momento, 2022. Participei do elenco do Tanahora a partir do ano de 2012 até 2015. Durante esses 3 anos, participei em diversas montagens e produções cênicas institucionais e internas da PUCPR como também tive a linda oportunidade de participar do processo criativo de dois grandes espetáculos abertos ao público que marcaram minha trajetória como artista: Homem ao Vento escrito por Marcos Damaceno, apresentado de 2012 a 2013 sob a direção de

Laercio Ruffa e Assim é, se lhe Parece de Luigi Pirandello apresentado durante 2014 e 2015 sob a direção de Chico Nogueira.



Figura 30 - Apresentação “Assim é, se lhe parece” - Tanahora

---

Fonte: Chico Nogueira

Após o desligamento de todo o elenco para uma nova configuração de atores que fizesse mais sentido com a proposta da nova direção, encontrei em CARMEN Group, um acolhimento e novas perspectivas de atuação dentro da universidade. O CARMEN Group - Centro de Treinamento em Corpo, Arte, Movimento e Encenação constitui-se, desde fevereiro de 2015 como uma linha de pesquisa no âmbito do Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (Labelit/CNPq/UFPR). O grupo surgiu como projeto da disciplina Laboratório de Improvisação e Laboratório de Encenação em 2015 no curso de graduação Tecnologia em Produção Cênica presente da Universidade Federal do Paraná (UFPR) sob direção do Prof. Jean Carlos Gonçalves com caráter avaliativo das disciplinas e assim se mantém ativo até hoje, consolidando-o como um coletivo teatral participando de festivais e convites externos para apresentações, mantendo-se ativo durante a pandemia em um novo formato: online. Seu crescimento foi reconhecido dentro do próprio curso de graduação

que instigou estudantes de vários períodos a assistirem os processos cênicos, como também, cresceu o interessante de participar do elenco:

O grupo tem como objetivo a realização de processos práticos de criação cênica e treinamento físico, ancorados em diferentes abordagens teóricas e metodologias de investigação, e busca sua centralidade epistemológica nos estudos de Bakhtin e o Círculo. Uma das características do CARMEN Group é a imersão de seus integrantes na experiência cronotópica (tempo e espaço como unicidade e singularidade). Os atores/performers, não necessariamente precisam fixar-se ao grupo, ou seja, a rotatividade é assumida e aceita como marca essencial para que se configure, a cada novo trabalho, uma Festa de Renovação. Os trabalhos são apresentados ao público em diferentes modalidades – Mostra de Processo Criativo, Espetáculo e Desmontagem Cênica, o que possibilita a compreensão de inacabamento estético como premissa fundamental para a produção da cena contemporânea (CARMEN GROUP, 2017).

A partir deste breve histórico, é fundamental observarmos as diferenças de cada universo acadêmico, sendo uma universidade federal e outra privada. É notável que há mais possibilidades de criação a partir do momento em que há um incentivo financeiro por trás do grupo em questão, como no caso do Tanahora que há 40 anos se mantém como atividade de extensão da PUCPR e possui auxílio diretamente do Setor Cultural da universidade para divulgação, equipe técnica, manutenção do teatro, como também bolsas estímulo em forma de desconto na mensalidade para os acadêmicos, reservando assim, dois dias integrais para o uso do espaço durante o final de semana.

Participar da experiência de participar de dois diferentes grupos teatrais universitários de 2012 a 2019, me aproximou do campo de investigação e pesquisa no âmbito da educação e do processo criativo teatral sob diferentes perspectivas. No capítulo IV abordarei de forma mais profunda os processos criativos referentes a esses dois grupos teatrais.

Krüger (2021) egresso do Grupo Tanahora, busca em seu artigo “Lugar de aluno é na sala de... ensaio” apresentar a experiência vivida no grupo universitário não apenas tratando-o como fronteira, mas também como comunidade de prática. Em suas palavras, Krüger (2021) comenta que a vivência

em uma comunidade de práticas artísticas, possibilita novas redes de relação como também possibilidades corporais, sensoriais, intelectuais, configurando-os em uma parte substantiva de qualificação de experiência única na trajetória de egressos.

Embora a concretização do espetáculo teatral, enquanto performance pública, possa ser vista como objetivo fundamental do grupo, o olhar antropológico para o processo de tornar-se ator, de experienciar um treinamento e de partilhar representações, valores e processos criativos é oportunidade única para uma antropologia comprometida com a educação e a arte. (KRÜGER, 2021, p. 38).

### 2.3 A transdisciplinaridade acadêmica



Figura 31 - Figurino confeccionado de papel no curso de Produção Cênica 2013

Fonte: Autora da pesquisa

A criatividade é dinâmica e plural. Após tomar conhecimento diante das múltiplas possibilidades desse movimento contínuo de busca artística, é preciso elaborar uma estrutura mínima como base, ordenando nossas experiências através de uma sequência processual para melhor compreensão, de forma que os elementos dispersos se interliguem, materializando-se. Percebe-se os elementos, abordados neste tópico, como auxiliares do percurso criativo a partir da transdisciplinaridade. As discussões conceituais contribuirão para o diálogo entre a teoria e a prática criativa.

Assim como afirma Kleon (2013), tudo aquilo que envolve a temática da criatividade, a limitação acaba sendo sinônimo de liberdade. Essa delimitação pode até não parecer de forma tão consciente inicialmente, mas todo aprisionamento é um caminho oposto ao que desejamos, ou seja, não nos ajuda na materialização da ideia ou até mesmo no desenvolvimento do projeto. A partir do momento em que compreendemos tudo aquilo que nos limita quanto seres criativos, começamos a selecionar caminhos e possíveis escolhas para a realização de nossos objetivos, ou metas. Lembrando que estas escolhas partem de um eterno e contínuo processo de configuração, até mesmo em sua negação. Pois como Ostrower (2014) mesmo comenta “negar critérios, é um critério também.” (2014, p. 37) assim como “o não ser é também um modo de ser.” (2014, p. 90).



Figura 32 - Making of do curso de gastronomia da PUCPR

Fonte: Autora da pesquisa

A nossa capacidade de improvisação está ligada diretamente com nosso repertório individual e coletivo, dialogando com nossa espontaneidade constante de experimentação. Esta fluidez se deve pela flexibilidade e autoconhecimento. Para que a liberdade flua de forma espontânea em nossos processos, é necessária uma certa maturação na compreensão de sua dinamicidade, como também uma flexibilidade perante nossas escolhas. Essa maturação é compreendida como autoconhecimento, um entendimento mais profundo sobre si e todos aqueles relacionados ao processo (OSTROWER, 2014). A partir do momento em que nos aprofundamos sobre nossas escolhas e possibilidades, percebemos conseqüentemente a nossa limitação, seja ela física, emocional, psíquica, motora, ou até mesmo do envolvimento da nossa energia com o mundo e o próprio processo em que se está inserido.



Figura 33 - A liberdade é um cachorro vira-lata - Millôr Fernandes

Fonte: Ilustração feita pela autora desta pesquisa

Ostrower (2014) compara a liberdade com a compreensão íntima do ser, a aceitação de que todos nós possuímos uma limitação, compreendendo nossa verdadeira dimensão, ao ocupar seu espaço de vida. A criação livre, é uma condição estruturada e seletiva, há uma intencionalidade presente na ação, esta vivência e a capacidade desse reconhecimento, é a mais plena e profunda interiorização de liberdade que podemos nos permitir como seres humanos. (OSTROWER, 2014).

Ao pensarmos a liberdade como um processo de escolhas e vivências, parto para a ideia de que o ócio criativo é necessário para encontrarmos nossos limites, respeitando o desenvolvimento do pensamento e não apenas a supervalorização do agir. Pausar, desistir e perder (figura 33) também são movimentos necessários para nossa evolução. Em nossa sociedade focada apenas no consumo imediato e excessivo, acaba nos isolando de nossa própria

liberdade emocional e psíquica sem necessariamente estar sendo produtivo ao mercado de trabalho, vivendo em um ritmo mecânico, sem desfrutar os prazeres da vida. Para Bakhtin (2010):

A arte cria uma nova forma com uma nova relação axiológica com aquilo que já se tornou realidade para o conhecimento e para o ato: na arte nós sabemos tudo, lembramos tudo; mas é justamente por isso que na arte o elemento da novidade, da originalidade, do imprevisto, da liberdade tem tal significado, pois nela há um fundo sobre o qual pode ser percebida a novidade, a originalidade, a liberdade –o mundo a ser conhecido e provado, do conhecimento e do ato, e é ele que na arte se apresenta como novo, é pela relação com ele que se percebe a atividade do artista como sendo livre. (BAKHTIN, 2010, p. 34).



Figura 34 - "You Lose?!" / Você perdeu?!

---

Fonte: Ilustração feita pela autora desta pesquisa

Bakhtin (2011) chama de mecânico aquilo que está unificado no tempo e espaço por uma relação externa. Quando as partes dos elementos são estranhas umas às outras, mesmo presentes lado a lado, não os atinge de forma profunda a unidade interna do sentido. Assim podemos dizer sobre a própria

relação humana dos dias atuais em sua grande maioria: uma relação frágil, sem envolvimento e aprofundamento de questões únicas do viver, sem criar e produzir sentidos de forma autêntica através daquela relação. O que de fato garante a conexão interna entre os elementos de acordo com Bakhtin (2011), é a unidade da responsabilidade. Ao pensarmos liberdade e educação, é inevitável não lembrar de Freire (2005) ao dizer que:

A educação que se impõe aos que verdadeiramente se comprometem com a libertação não pode fundar-se numa compreensão dos homens como seres vazios a quem o mundo “encha” de conteúdos; não pode basear-se numa consciência espacializada, mecanicistamente compartimentada, mas nos homens como “corpos conscientes” e na consciência como consciência intencionada ao mundo. Não pode ser a do depósito de conteúdos, mas da problematização dos homens em suas relações com o mundo. (FREIRE, 2005, p.77).

Para Bakhtin (2011), é fundamental que o ser humano saiba que a sua falta de exigência e seriedade quanto as suas questões vitais, são responsáveis também pela esterilidade da arte. A arte com gosto de veracidade, é aquela que vem de nossas entranhas, de nosso conhecimento e visão de mundo, da nossa sede do mergulho, uma arte que surge a partir de nossas dores e paixões, que nos arrebatam e permite-nos sermos livres acima de qualquer objeto estético. A verdade para Brook (2005):

[...] nunca pode ser definida nem imobilizada, mas o teatro é um mecanismo que permite a todos os participantes saborear, por um momento, um aspecto da verdade; o teatro é uma máquina para subir e descer pelos níveis da significação. (BROOK, 2005, p. 73).

Concordo com Bakhtin (2011) ao afirmar em seu texto que a inspiração que ignora a vida e é por ela mesma ignorada pela vida, não é inspiração e sim obsessão, eximindo-os de sua verdadeira responsabilidade. Pois de acordo com Bakhtin (2011), é muito mais fácil criar sem responder pela vida e viver sem contar com a arte. Assim, segue o mundo em direção ao comodismo de viver relações rasas e utópicas, uma arte estética sem reflexões e inquietações, uma

vida facilitada ao anular questionamentos e deixar passar despercebido nossas próprias inseguranças. Uma vida nos palcos que oculta os bastidores reais do viver.

Bakhtin (2011) afirma que a arte é diferente da vida, mas devem-se tornar algo singular, na unidade da responsabilidade a partir de nós mesmos. Como fazem suas dinâmicas? Por onde andam os atores pós-espetáculo? Como produzem dentro do prazo? O quanto se reinventam nas releituras? Quanto tempo preparam seus corpos? Arte é questionar a vida e vivemos para arte para responder com ainda mais questionamentos, um eterno ciclo de dúvidas e certezas inacabadas. “A obra de arte e a contemplação se relacionam com os sujeitos éticos, com os sujeitos do comportamento e com suas inter-relações sociais.” (BAKHTIN, 2010, p. 43). Ainda seguindo o pensamento de Bakhtin (2010):

É preciso lembrar de uma vez por todas que não se pode opor à arte nenhuma realidade em si, nenhuma realidade neutra: pelo próprio fato de que falamos dela e a opomos a algo, nós, como que a definimos e lhe damos um valor; é preciso apenas sermos claros com nós mesmos e compreender o verdadeiro sentido da nossa apreciação. (BAKHTIN, 2010, p. 31).

O teatro está em constante diálogo com a liberdade e respeito pelo caráter humano através de uma conexão sensível e única com o público. Eu sinto e conseqüentemente você também, ali sentimos juntos, você ao meu lado na plateia, nos unimos por uma força comum como espectadores. Uma característica geral presente em cena reproduzida pelos atores, fez com que naquele momento chorássemos por diferentes motivos em uma mesma cena e, naturalmente nos conectamos pelo choro ao nos deixarmos tocar pela arte em nossas vidas. É sobre essa potencialidade do teatro que me motivo a continuar pesquisando: o fato de estarmos interconectados mesmo sem o toque físico. É sobre essa relação profunda e sensível que o teatro busca atingir. “Vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda a plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja.” (BAKHTIN, 2010, p.33). Contemplando ainda esse pensamento com Brook (2005):

Naquela fração de milésimo de segundo em que o ator e a plateia se inter-relacionam como num abraço físico, o que importa é a densidade, a espessura, a pluralidade de níveis, a riqueza – ou seja, a qualidade do momento. Assim, qualquer momento pode ser superficial, sem grande interesse, ou, pelo contrário, profundo em qualidade. Quero frisar que este nível de qualidade em cada momento é a única referência pela qual um evento teatral pode ser julgado. (BROOK, 2005, p. 70).

Ainda a respeito sobre a limitação em sala de aula, é fundamental compreender também a necessidade que o docente aplique novas técnicas e métodos em suas disciplinas, de forma que facilite o diálogo com os estudantes. Por conta da constante atualização e utilização de recursos multimidiáticos, que são incorporados no cotidiano tanto do professor quanto do acadêmico, as expectativas individuais e aprimoramento técnico são fundamentais para auxiliar a associação dos conteúdos. Portanto, a interdisciplinaridade é essencial na prática formativa no âmbito universitário, pois é através da troca de informações que os alunos ampliam o repertório individual e coletivo, possibilitando novas ideias e perspectivas. Concordo com Gonçalves (2019b) ao dizer que é necessário ultrapassarmos as paredes da academia de modo que possamos contribuir para um campo” de conhecimento em construção, no entendimento de que a pesquisa é diálogo com pessoas, feita por pessoas, para pessoas.” (GONÇALVES, 2019b, p. 163).



Figura 35 - Ilustrações realizadas por Fernanda Kogin

Fonte: Ilustração feita pela autora desta pesquisa

Do início da ideia até o acabamento estético ou inacabamento da obra para o mundo, há um leque de possibilidades a partir da experimentação e da mobilidade e dinamicidade que o processo proporciona. O processo criativo pode ser desenvolvido a partir de inúmeros impulsos e insights de forma dinâmica, dialógica e não linear. “As relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes.” (BAKHTIN, 2008, p. 211). Todo processo é uma eterna busca de um olhar mais sensível a partir da subjetividade de nossos pensamentos. Em muitos momentos há apenas uma névoa sem definição daquilo que desejamos materializar, mas a vaga ideia já nos é suficiente para nos incentivar a criar e partir para algum movimento necessário para a sua realização. Desde o início do rascunho de nossas ideias até a concretização de nossos projetos, cabe a nós imaginar e projetar possibilidades e principalmente formas para que a ideia em si se materialize.

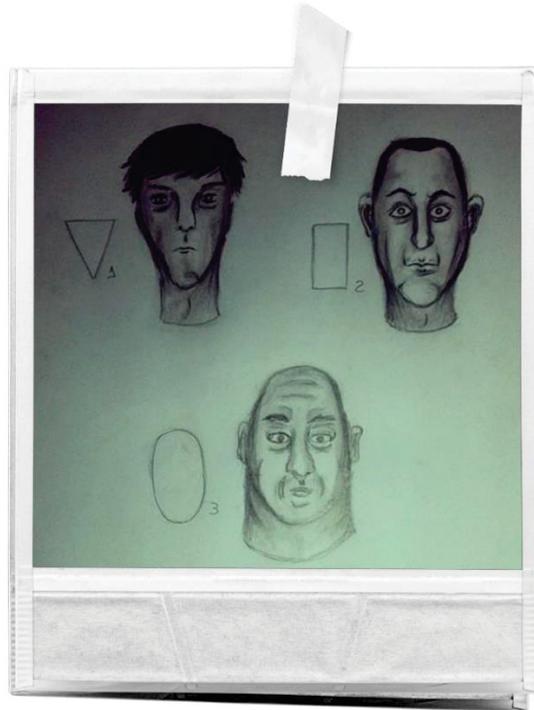


Figura 36 - Estudo de formato de rostos realizados por Fernanda C. Kogin

Fonte: Autora da pesquisa

De acordo com Salles (2011), “a experimentação está, portanto, relacionada ao conceito de trabalho contínuo.” (SALLES, 2011 p. 149). Estas experimentações a partir das incertezas podem surgir através de ensaios, novas e diferentes perspectivas de montagens de um mesmo filme, desmontagens cênicas, novas partituras corporais. Toda experimentação é válida e possibilita uma nova perspectiva do projeto em cena. Assim como nestas imagens que constituem este subcapítulo, busquei durante minha trajetória acadêmica experimentar a mistura de linguagens visuais e textuais na composição de poesias e ilustrações, a partir de diferentes materiais artísticos: nanquim, aquarela, canetas coloridas, giz pastel, como também o próprio digital através de uma mesa digitalizadora e softwares de edição de imagem.

Através das diferentes materialidades experimentadas, começam então a estabelecer critérios para que determinadas escolhas artísticas aconteçam e se consolidem dentro do projeto, de forma que uma materialidade se inicie no processo para que ele possa dar continuidade. Ao dialogar com a vulnerabilidade

do projeto, possibilitamos uma percepção dos diferentes modos de trabalho a serem realizados, a partir da definição de princípios direcionadores do projeto. A leveza na criação, interação e projeção de nossas ideias, sem a pressão de materializar com urgência aquele insight vago em nossa mente, possibilita um espaço mais dialógico com a criatividade e com o objetivo do produto criativo.

O risco não só pertence ao processo de qualquer projeto, como também é necessário para o movimento das escolhas. É inevitável que na criação surjam inseguranças, medos e dúvidas durante o percurso. Precisamos lidar constantemente com o nosso perfeccionismo, nossos limites, reconhecer os erros e as falhas. São múltiplos os fatores que naturalmente podem travar o ser humano na hora de criar algo que não está em seu cotidiano. Infelizmente, acontece: Ao enfrentar o desconhecido nos assustamos e paralisamos. “Só o desconhecido espanta os homens. Mas para quem o enfrenta ele cessa de ser o desconhecido.” (SAINT-EXUPÉRY, 2006, p. 41). É preciso muita disciplina e constância para que possamos arriscar, experimentar e desenvolver novas linguagens de forma autêntica e prazerosa. Até porque “não podemos esperar que alguém nos chame de artista antes de criar arte.” (KLEON, 2020, p.66).

## 2.4 Design e teatralidade: Protocolos verbo-visuais

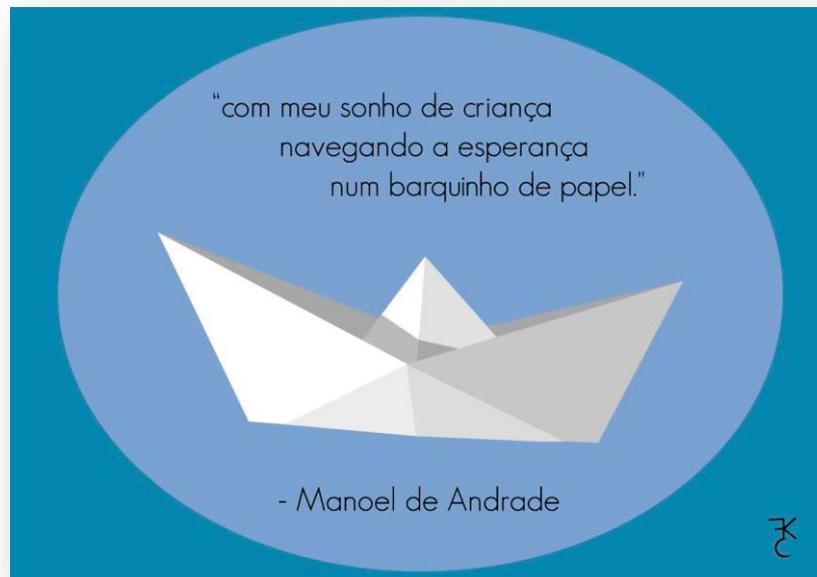


Figura 37 - Ilustração realizada baseada no texto de Manoel de Andrade

Fonte: Ilustração feita pela autora desta pesquisa

Ao refletir sobre experimentação e novas linguagens de forma transdisciplinar, trago aqui a materialização de minhas vivências referentes à união do teatro universitário com o design digital em minha trajetória acadêmica. Neste capítulo, trago exemplos de imagens verbo-visuais digitalizadas de meus estudos e rascunhos a respeito do processo de criação da identidade visual do flyer para a peça “Assim é, se lhe parece” do grupo Tanahora realizado em 2014 sob a direção de Chico Nogueira e respectivamente a divulgação de Carmen Group, assim como também outras experimentações realizadas durante minha graduação, seja através da fotografia ou colagem e ilustração digital.

As produções de caráter verbo-visual para Brait (2009), podem ser encontradas “em circulação em diferentes esferas, charges, propagandas, capas de revistas, páginas de jornal, aí incluída a primeira, poemas articulados a desenhos, comunicação pela Internet, textos ficcionais.” (BRAIT, 2009, p.144), podemos perceber que a abordagem dialógica bakhtiniana pode também ser

aplicada então a materiais visuais pois de acordo com Bakhtin (2008): “as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes” (BAKHTIN, 2008, p. 211). Ainda a respeito do verbo-visual, Gonçalves (2013) comenta a relação dessa dimensão no ponto de vista teatral que será mais para frente aprofundado nos próximos capítulos:

A contribuição da dimensão verbo-visual está justamente na soma das possibilidades de produção de sentidos, que possam captar o acontecimento/aula de teatro, com lentes até então não exploradas com afinco no contexto de formação superior na área. (GONÇALVES, 2013, p. 239).



Figura 38 - Foto do protesto contra os cortes na Educação

---

Fonte: Autora desta pesquisa

Para Brait (2013), os textos imagéticos não “podem ser separados, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, conseqüentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler, simultaneamente.” (BRAIT, 2013, 44). Portanto, vale enfatizar que o processo criativo da construção da identidade visual pode

inicialmente ter um significado diferente do que o do acabamento estético do flyer já em sua fase de divulgação, ou seja, como objeto acabado. “Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva.” (BAKHTIN, 2011, p. 297), continuando no pensamento de Bakhtin:

Não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecederam e o sucedem. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado. Entre os enunciados existem relações que não podem ser definidas em categorias nem mecânicas nem linguísticas. Eles não têm analogias consigo. (BAKHTIN, 2011, p. 371).

Foi durante minha trajetória na universidade, que tive a oportunidade e a curiosidade de arriscar neste mergulho profundo e híbrido de pesquisar o design com o teatro ao me desafiar caminhar por novas linguagens, “um idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual” (RANCIÈRE, 2012, p. 25). As disciplinas de Ilustração presentes na grade curricular curso de Design Digital da PUCPR, me permitiram mesclar imagens, desenhos, textos e utilizando fotografias. Todas essas práticas, me levaram a compreender uma questão do teatro universitário: a necessidade da criação da arte de divulgação dos espetáculos. Sem saber, estava criando enunciados para futuras pesquisas acadêmicas.

o homem é, antes de tudo, um ser falante, que se expressa e interage por meio da enunciação. Nessa perspectiva, tanto o pesquisador quanto o sujeito a ser pesquisado são produtores de enunciados, o que permite que a pesquisa aconteça por meio desse processo dialógico. (GONÇALVES, 2019b, p. 55).

A partir do momento em que percebi a possibilidade de contribuir com meus conhecimentos de fotografia e vídeo para o teatro, me dispus a criar algumas artes para os grupos universitários em que participava. Foi neste momento em que percebi que “o estudo da cena expandida ainda é território novo” nas universidades brasileiras (MONTEIRO, 2016, p. 44).

Aproveitando o pensamento de Isaacsson (2006), os elementos materializados no rascunho da escrita, são apenas um fragmento a ser reconhecidos dentro do pensamento criativos daquele processo, pois de acordo com o autor:

A viagem da criação cênica é, na verdade, pontuada por escolhas onde os caminhos abandonados muitas vezes não deixam rastros materiais. Os vestígios completos só se perpetuam integralmente na memória dos corpos e da mente de seus participantes. (ISAACSSON, 2006, p. 82).

Para a criação do flyer da comédia italiana de Luigi Pirandello, busquei referências e palavras-chaves pertencentes à época da peça teatral, brincando e associando signos verbais para a construção de uma imagem. A partir da seleção das palavras “segredo”, “curiosidade” “Itália” e “1940”, tirei foto de minha mão e fiz a montagem com um espelho, seguido de um estudo tipográfico para a aplicação do título como se fosse o próprio reflexo, a materialização deste estudo encontra-se na figura 40 e 41 abaixo:

A concretude dos rascunhos, esboços e ensaios está diretamente ligada à materialização da obra, ou seja, à formalização do conteúdo. O desenvolvimento da obra vai se dando na contínua metamorfose, no surgimento de formas novas. (SALLES, 2011, p. 78).

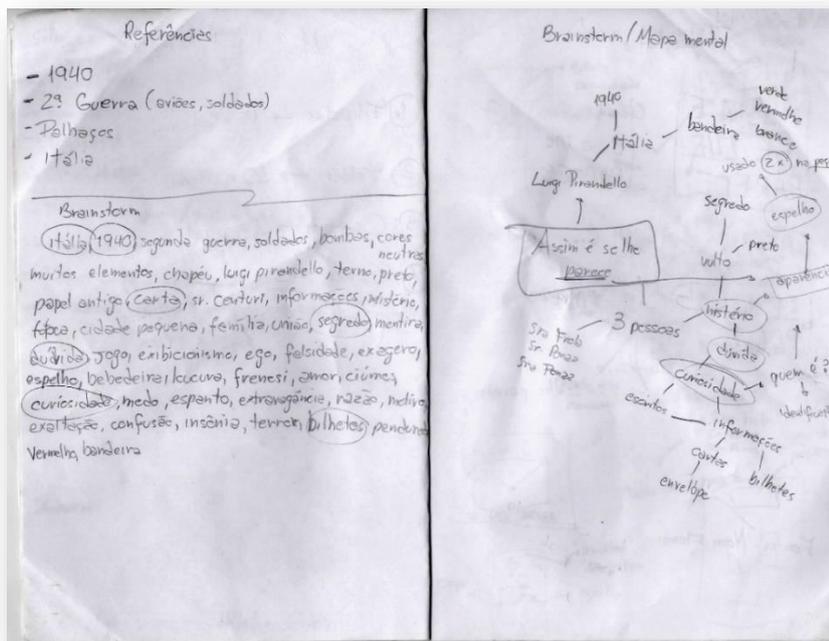


Figura 39 - Rascunho do estudo da identidade visual da peça “Assim é, se lhe parece” – Tanahora 2014

Fonte: Autora da pesquisa



Figura 40 - Rascunho do estudo da identidade visual da peça “Assim é, se lhe parece” – Tanahora 2014

Fonte: Autora da pesquisa



Figura 41 - Flyer de peça para o Tanahora

Fonte: Autora da pesquisa



Figura 42 - Flyer de Carmen Group em sua 1ª formação

Fonte: flyer criado pela autora desta pesquisa / foto: Bruna Cristina

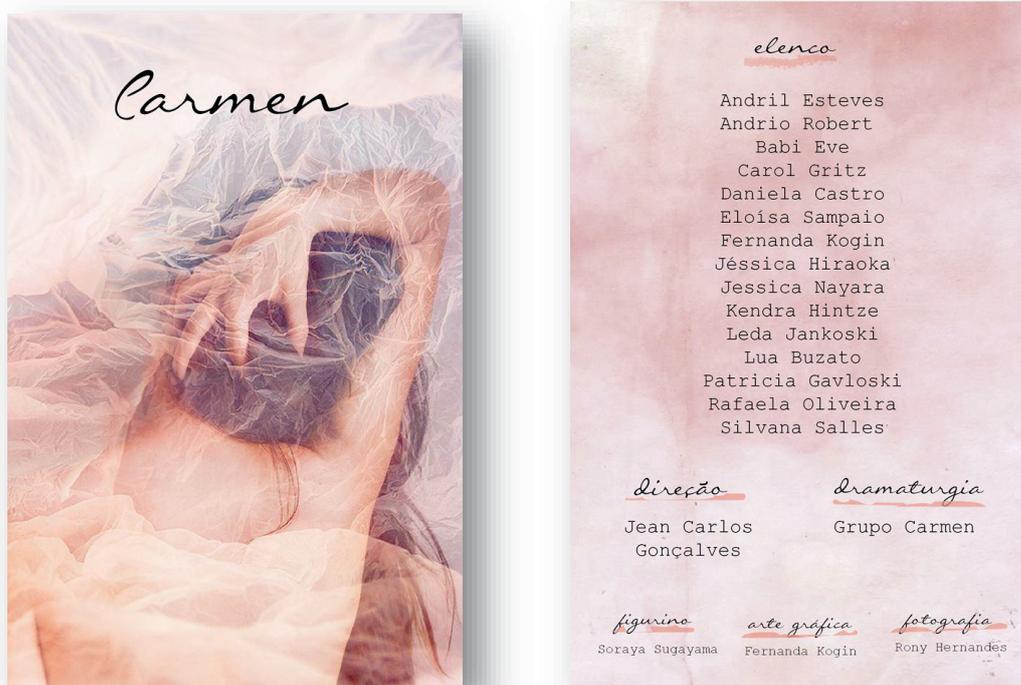


Figura 43 - Flyer de Carmen Group em sua 1ª formação

Fonte: flyer criado pela autora desta pesquisa / foto: Rony Hernandez

## 2.5 A artista-pesquisadora



Figura 44 - Apresentação do meu PIBIC no SEMIC (PUCPR 2015)

Fonte: Desconhecido

Falar da presença dos artistas no ensino superior, gera muito estranhamento entre os sujeitos que já pertencem à área artística. Por ser um movimento recente, ainda geram muitas dúvidas de sua necessidade: A parte prática já não é o suficiente? Quais as vantagens de cursos superiores voltados para o âmbito artístico? O que a pesquisa agrega de fato na vida prática de um artista? O autodidatismo do artista e os cursos livres não são o suficiente para sua profissão? Muitas inquietações surgem principalmente quando observamos o movimento dos sujeitos que possuem interesse pela pesquisa acadêmica: os artistas-pesquisadores. Mas considera-se aqui que todo artista já é um pesquisador. Pois:

Todo artista pode considerar que realiza uma pesquisa no processo de produção de uma obra, pois segue um processo sistemático de experimentos e procedimentos com os materiais e com a linguagem que utiliza. (SOGABE, 2014 p.21).

Ainda são poucos os acadêmicos de graduação que possuem interesse em produzir conteúdo teórico a partir de suas práticas e processos na universidade, pois ainda há uma certa limitação do que se entende por pesquisa dentro das ciências humanas. O que é pesquisar na área humana? Como se inicia uma pesquisa? É possível pesquisar no teatro ou no audiovisual? São alguns dos questionamentos que permeiam o ambiente universitário quando falamos sobre pesquisa acadêmica:

Com a formação do artista dentro da academia, surge o compromisso da pesquisa na arte nesse contexto. Embora a pesquisa e a academia sejam elementos que dialogam desde o início, no campo da arte é uma relação recente, quando comparada com outras áreas do conhecimento, principalmente no contexto da pós-graduação, onde a pesquisa é o foco. (SOGABE, 2014, p. 22).

Para que se possa romper os moldes textuais tradicionalistas no âmbito acadêmico, transformando em uma linguagem autêntica e dinâmica, é fundamental despertar o interesse e curiosidade dos acadêmicos não só por uma escrita criativa, mas sim, na busca de uma metodologia que possa fazer sentido em sua prática. Que os sujeitos possam compreender e se envolver durante a busca, aventurando-se em leituras de artigos, pesquisar novos autores e teóricos da área por conta própria e se apaixonar pelo processo de busca tanto da pesquisa quanto de si mesmos durante o processo, por isso é fundamental refletir sobre a necessidade de:

[...] se buscar procedimentos textuais que não tornem os textos acadêmicos extremamente fechados ou de difícil compreensão. Reflexões com fundamentação teórica não implica em compreensão limitada para os que conhecem as teorias escolhidas, nem a teoria que pouco nos aproxima do objeto estudado. Isto normalmente afasta leitores dos textos produzidos na universidade (SALLES, 2014, p. 38).

Como incentivar o aluno a se interessar pelo processo de uma pesquisa? Pesquisa-se para que se possa continuar avançando na história da sociedade, por isso, contextualizar a própria arte ao citar em seus estudos os seus

precursores, é aprender a reconhecer o passado com respeito, valorizando a história como um todo. “Ser pesquisador consiste em atuar em um sistema que permita a produção, a troca, a parceria, a discussão e a disseminação do conhecimento produzido.” (SOGABE, 2014, p.24). Ainda a respeito sobre a dificuldade dos artistas-pesquisadores no desenvolvimento das pesquisas, Salles comenta que:

quando este artista/pesquisador, que se propõe a desenvolver pesquisas no âmbito acadêmico, se defronta com os trabalhos de conclusão de curso de graduação, mestrados e doutorados e a consequente necessidade (sempre referida como envolta por muita dificuldade) de encontrar formas de sistematização, impostas pelos padrões acadêmicos, para as suas reflexões. Nesses contextos, as pesquisas sobre os processos de criação podem auxiliar tanto o pesquisador quanto o orientador para encontrar os nós da rede dos processos em discussão, que parecem ser mais significativos e, assim, ser o foco das reflexões verbais. (SALLES, 2014, p. 39).

O papel do docente no contexto da pesquisa acadêmica é justamente ampliar a capacidade crítica dos estudantes, orientando e aprendendo junto com a trajetória de cada acadêmico, compreendendo seus respectivos limites, particularidades e especificidades, sempre despertando a curiosidade e o incentivando a continuar buscando conhecimento de uma forma ética, disciplinada e responsável:

[...] deixando transparecer aos educandos que uma das bonitezas de nossa maneira de estar no mundo e com o mundo, como seres históricos, é a capacidade de, intervindo no mundo, conhecer o mundo. Mas, histórico como nós, o nosso conhecimento do mundo tem historicidade. (FREIRE, 2019, p. 31).

Não há arte sem estudo, sem questionamentos. Só é possível debater se há diálogo com o outro a partir de ideias. “Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino.” (FREIRE, 2019, p.30). É importante ressaltar a necessidade deste debate, para que a escrita acadêmica possa ser ampliada em novas possibilidades de práticas principalmente em sala de aula. Busca-se então de uma forma didática, a leveza e genuína curiosidade daquele sujeito que acaba

de entrar na universidade e ainda desconhece a possibilidade da pesquisa acadêmica, pois conforme Amorim (2021):

No ensino de pós-graduação, aluno e professor estão ambos posicionados numa mesma lógica, a lógica do desejo de pesquisa, do desejo de produzir pensamento. Enquanto o aluno de graduação, principalmente no primeiro ano, às vezes não sabe o que está fazendo ali. (AMORIM, 2021, p. 111).

Minha trajetória como pesquisadora teve início durante minha graduação aos 19 anos ao me deparar com a possibilidade de experimentar a transdisciplinaridade misturando a área teatral, a tecnológica e a parte escrita. Me interessei pela busca de novas fontes de conhecimento que pudessem agregar em minha arte, contextualizando-a teoricamente através das leituras complementares de cada disciplina nos primeiros semestres. A partir desse movimento próprio de busca teórica, fui incentivada por professores durante a graduação para começar a iniciação científica. “O que te move?” foi a pergunta que me fizeram para que a temática de minha pesquisa fosse então descoberta e direcionada para o orientador que pudesse abraçar minhas inquietações.

Marques (2006) resume minha escolha temática ao dizer que a pesquisa, de certa forma, tem a necessidade de estar ligada com as motivações e paixões do pesquisador. Escolhi então caminhar lado a lado com o teatro e o design, direcionando minhas inquietações a um caminho que hoje completam 11 anos de estudo, da graduação até o presente momento desta pesquisa de doutorado:

Para que um jovem artista possa hoje “existir”, deve saber onde se situa, isto é, saber localizar sua produção em relação à de seus contemporâneos; saber circunscrever suas referências e trabalhar em nível consciente certos diálogos e tensões que seu trabalho estabelece com manifestações contemporâneas e paradigmáticas. (REY, 2010, p. 25).

Minha primeira pesquisa científica teve início com o PIBIC: *“Identificação e mapeamento para a informação cultural na construção de cenários para uma cidade digital: estudo de caso em Curitiba, PR”* de 2013 a 2014 na PUCPR, sob

a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Lucia Maziero com objetivo de definir cenários urbanos de Curitiba que compõe digitalmente a cidade. Ao longo da pesquisa, coletei informações digitais de todos os edifícios teatrais de Curitiba e analisei estes dados através de uma tabela básica com estas informações. Com a identificação e classificação de mais dos 60 teatros de Curitiba (figura 44), foi possível relacionar os aspectos de identidade, estrutura e significação para estes teatros. Com isso foi necessário determinar indicadores (figura 45) e constituir valores destas informações obtidas com base em um sistema de cores (figura 46 e 47), possibilitando diferenciar características significativas sobre os teatros (figura 48).

Teatros de Curitiba	Foto Externa	Foto interna	Cap público	Endereço	Bairro
1 AVE LOLA - ESPAÇO DE CRIAÇÃO			40	Rua Portugal, 339	São Francisco
2 BAGOZZI			400	Rua Caetano Marchesini, 352	Portão
3 BARRACÃO ENCENA			158	Rua Treze de Maio, 160	Centro
4 BENTO MOSSURUNGA (CEP)			800	Avenida João Gualberto, 250, Alto da Glória	Centro
5 BOM JESUS			658	Rua 24 de Maio, 135	Centro
6 CAIXA CULTURAL			125	Rua Condeheiro Laurindo, 200	Centro

Figura 45 - Tabela informacional dos teatros de Curitiba.

Fonte: Tabela construída pela autora da pesquisa

Características principais	Significados						
	Primeiridade		Secundidade		Terceiridade		
	Característica arquitetônica externa	Construído para ser teatro	Constraste visual da arquitetura externa	Tempo de funcionamento como teatro	Elemento visual indicativo (denotativo) Placa/sinalização	Marco/Referência	Idade/Ano da edificação

Figura 46 - Indicadores para significar os teatros de Curitiba

Fonte: Tabela construída pela autora da pesquisa

Teatros de Curitiba		Características principais	Significados						Particular	Público	IPPUC
Identificação			Primeiridade	Secundidade	Terceiridade						
Nº	Nome		Característica arquitetônica externa Construído para ser teatro	Constraste visual da arquitetura externa	Tempo de funcionamento como teatro	Elemento visual indicativo (denotativo) Placa/sinalização	Marco/Referência	Idade/Ano da edificação			
1	A FÁBRICA - Centro Cultural A Fábrica										
2	AUDITÓRIO PAUL GARFUNKEL (Biblioteca Pública do PR)										
3	AVE LOLA - ESPAÇO DE CRIAÇÃO										
4	BAGOZZI										
5	BARRAÇÃO ENCENA										
6	BENTO (CEP)										
7	BOM JESUS										
8	CAIXA										
9	CASA DO DAMACENO										
10	CASA HOFFMANN										
11	CELEIRO										
12	CIA DO ABRAÇÃO ESPAÇO DE ARTE E CULTURA										
13	CLEON JACQUES										
14	CULTURA										
15	DANILO AVELLEDA										
16	ÉDSON D'ÁVILA (ANEXO AO LALA SCHNEIDER)										
17	ERVA HERZ - Livraria Cultura (Shopping Curitiba)										
18	ESPAÇO GÊNIO										

Figura 47 - Tabela informacional dos teatros de Curitiba.

Fonte: Tabela construída pela autora da pesquisa

Teatros de Curitiba		Características principais	Significados					Particular	Público	IPPUC	Capacidade	Edificação Funcionamento teatro	Telefone	
Identificação			Primeiridade	Secundidade	Terceiridade									
Nº	Nome		Característica arquitetônica externa	Contraste visual da arquitetura externa	Tempo de funcionamento como teatro	Elemento visual indicativo (denotativo) Placaz/sinalização	Marco/Referência							
1	A FÁBRICA - Centro Cultural A Fábrica									150	2007	3263-4241	Rua Ubaldino do Amaral, 925, Cent	
2	ANTÔNIO CARLOS KRAIDE									184	1988	3314-5063	MuMA - Museu Metropolitan de A	
3	AUDITÓRIO PAUL GARFUNKEL (Biblioteca Pública do PR)									154		3221-4900	Cândido Lopes, 133, Centro	
4	AVE LOLA - ESPAÇO DE CRIAÇÃO									40	1950 - 7	2112-9924	R. Portugal, 339 - São Francisco -	
5	BAGOZZI									400	2002	3521-2727	R. Caetano Marchesini, 952, Portão	
6	BARRAÇÃO ENCENA									158	2007	3223-5517	Rua Treze de Maio, 160, Centro	
7	BENTO MOSSURUNGA (CEP)									800	1959	3323-2112	Avenida João Gualberto, 250, Alto	
8	BOM JESUS									658	1975	2105-4034	Rua 24 de Maio, 135, Centro	
9	CAIXA									125	2004	2218-5111	Rua Conselheiro Laurindo, 280, Cent	
10	CASA DO DAMACENO									50		3223-3809	Rua Treze de Maio, 991, São Franc	
11	CASA HOFFMANN									70	1890 - 2003	3321-3228	Rua Cláudio dos Santos, 58 - Larg	
12	CELEIRO									220	2003	3015-8705	Praça Tiradentes, 106 - Centro	
13	CIA DO ABRAÇÃO ESPAÇO DE ARTE E CULTURA									60	2001	3362-9595	Rua Paulo Ildefonso Assumpção, 7	
14	CLEON JACQUES									100	1976 - 1998	3313-7190	Av. Mateus Leme, 4700, Abranches	
15	CULTURA									90	1998	3224-7581	Praça Garibaldi, 39, São Francisco	
16	ÉDSON D'ÁVILA (ANEXO AO LALA SCHNEIDER)									100	1994	3232-8108	R. Treze de Maio, 629, Centro	
17	EVA HERZ - Livraria Cultura (Shopping Curitiba)									97		3941-0292	R. Brigadeiro Franco, 2300, Batel	
18	ESPAÇO CÊNICO									80	1997	3338-0450	R. Paulo Graeser Sobrinho, 305, SBC	
19	ESPAÇO CULTURAL - FALEC									122		3352-2685	R. Mateus Leme, 990, Centro Cívico	

Figura 48 - Planilha com os valores de cor para cada indicador e teatro mapeado

Fonte: Tabela construída pela autora da pesquisa

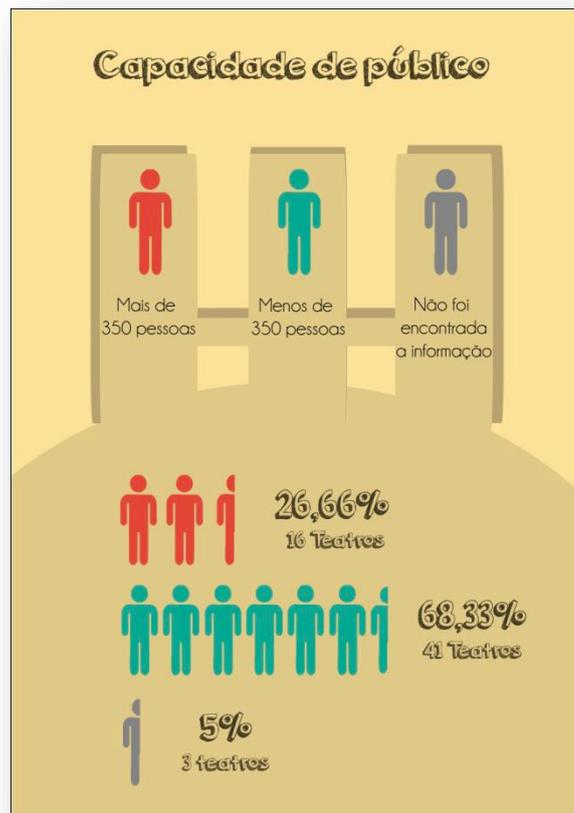


Figura 49 - Capacidade de público dos teatros de Curitiba

Fonte: Gráfico construído pela autora da pesquisa

Após a finalização e a apresentação da finalização de meu PIBIC referente à análise semiótica de mais de 60 teatros curitibanos pesquisados, investi na continuação desta pesquisa com minha orientadora para uma representação espacial destes dados. Portanto de 2014 a 2015 iniciou-se o PIBITI (que visa incentivar pesquisas acadêmicas no âmbito tecnológico): *“Teatros como patrimônio cultural: da significação a representação visual”*.

Neste projeto, pesquisou-se formas de representação contemporânea e buscou-se representar as informações e seus respectivos valores significativos por meio da representação espacial dos dados através do programa *GeoFlow*, uma extensão localizada dentro do programa *Excel*. Foi possível tridimensionar os resultados (figura 49) dos valores presentes nos indicadores da tabela (figura 47), possibilitando uma nova visão dos resultados das pesquisas destes teatros de forma mapeada, destacando através da altura o mapeamento destas estruturas na cidade. De forma espacial pude perceber a concentração dos teatros no centro, contribuindo com a ideia de elaborar um aplicativo para que divulgar os outros teatros de Curitiba de bairros afastados.

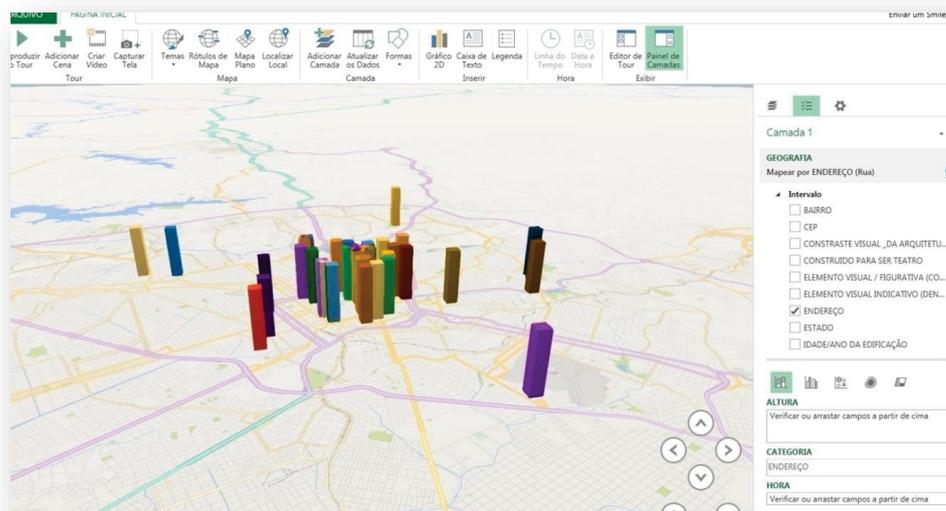


Figura 50 - Gráfico - Mapeamentos dos teatros

Fonte: Gráfico gerado pelo programa GeoFlow pela autora da pesquisa

Para a minha graduação no curso de Design Digital, o meu trabalho de conclusão de curso teve como objetivo apresentar os resultados do PIBIC (2013/2014) e PIBITI (2014/2015), discutindo critérios de design necessários ao projeto em que nomeei como Bambolina, que visa relacionar a falta de informação digital contextualizando os teatros como patrimônio cultural na cidade de Curitiba, PR. Este projeto teve como foco a elaboração de um aplicativo com informações teatrais junto com o mapeamento de todos os teatros da cidade, em busca da valorização do mercado cultural, organizando as informações e dados no formato digital.

Aliado às aplicações do design da informação, o trabalho defendeu a necessidade de atributos da semiologia gráfica para qualificar o componente do estudo, na busca por parâmetros que possam resultar em soluções funcionais e conceituais essenciais à sua gestão quanto instrumento de intervenção na cidade. Para que o aplicativo fizesse sentido à temática, criei uma identidade visual baseada em estudos teatrais que pudessem referenciar elementos pertencentes ao âmbito teatral.



Figura 51 - Logo para o aplicativo Bambolina – TCC de Design Digital

---

Fonte: Autora da pesquisa

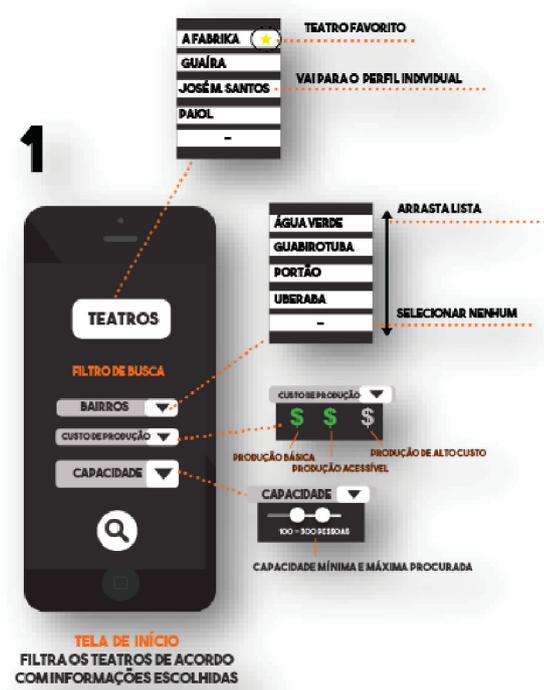


Figura 52 - Imagem da tela principal do aplicativo “Bambolina”

Fonte: Autora da pesquisa

Para a execução do aplicativo, como seria impossível registrar imagens dos sessenta teatros identificados e mapeados na cidade, optei por registrar imagens dos bastidores do teatro Novelas Curitibanas (figura 52 e 53). Foi a partir deste momento que comecei a me interessar cada vez mais por registros de bastidores teatrais.



Figura 53 - Foto da parte interna da estrutura do Teatro Novelas Curitiba

Fonte: Autora da pesquisa

---



Figura 54 - Foto da parte interna da estrutura do Teatro Novelas Curitiba

Fonte: Autora da pesquisa

---

Ao longo deste trabalho foi possível perceber como a busca de informações digitais sobre os teatros de Curitiba é limitada e pouco confiável, tendo em vista de que muitos dos dados básicos dos teatros relatados no trabalho foram identificados de modo aleatório, fragmentado e desatualizados, em diversos locais de pesquisa. Para complementar a pesquisa, busquei realizar um vídeo retratando de forma ficcional o desespero de uma produtora ao

procurar presencialmente as informações de cada teatro para a realização de um espetáculo.

Neste vídeo, mostrei elementos visuais referente aos teatros como fachadas, intervenções visuais urbanas espalhadas pela cidade, buscando justamente mostrar a realidade de muitos produtores sem o acesso das informações digitais necessárias. Foi a partir do desenvolvimento deste segundo produto para o TCC que me descobri como uma videomaker-pesquisadora.



Figura 55 - Casa Hoffmann - 2016

Fonte: Autora da pesquisa

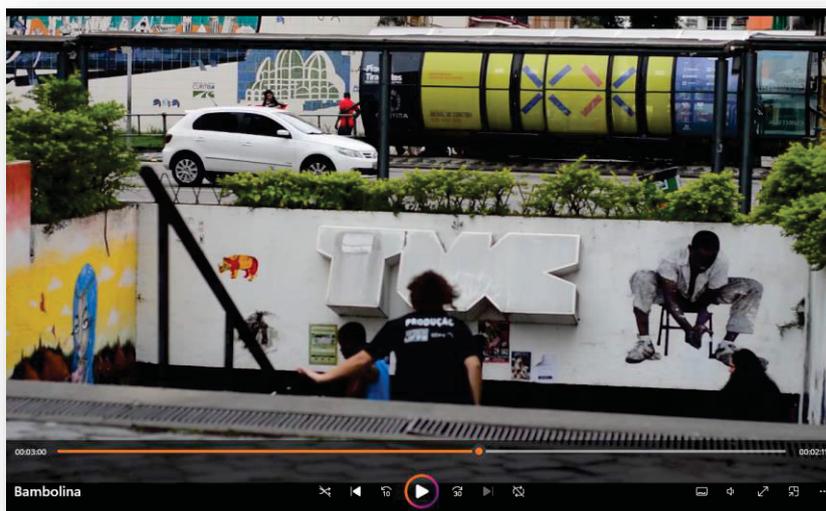


Figura 56 - Vídeo para o TCC de Design Digital

Fonte: Autora da pesquisa

---

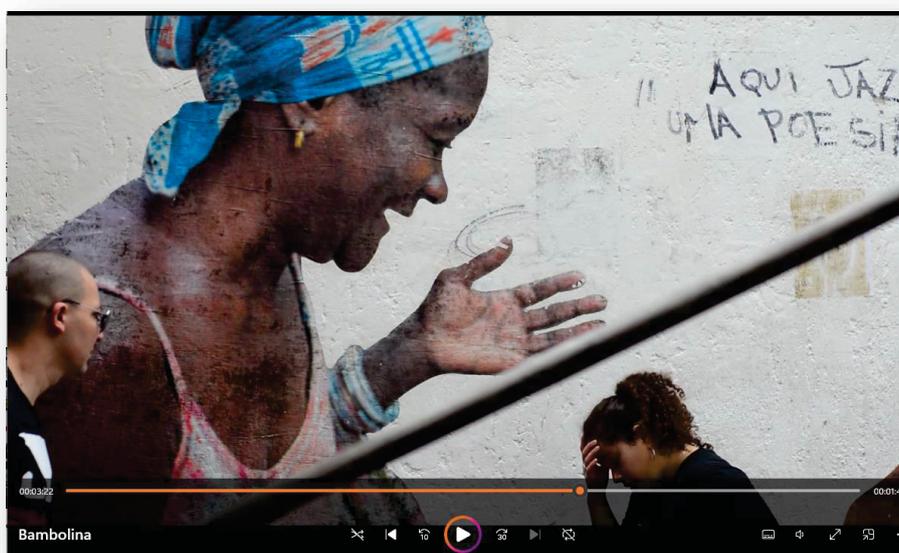


Figura 57 - Vídeo para o TCC de Design Digital

Fonte: Autora da pesquisa

---

Em 2015 ainda estava cursando os últimos períodos do curso de graduação Tec. em Produção Cênica na UFPR quando aproveitei a minha disponibilidade para inicializar uma 3ª iniciação científica junto ao Prof. Dr. Jean Carlos Gonçalves intitulada: A prática teatral em perspectiva verbo-visual: Diálogos bakhtiniano a partir do processo de construção do espetáculo Carmen. Nesta pesquisa, considerou-se como resultado, os discursos dos acadêmicos sobre o processo teatral CARMEN em questão, materializando a análise com a criação de um vídeo experimental, com o objetivo de compreender as marcas enunciativo-discursivas em suas memórias e corpos, através de partituras corporais utilizadas neste espetáculo. Foi minha primeira análise audiovisual misturando a teatralidade da cena junto com os conceitos bakhtinianos. Pesquisar em uma perspectiva bakhtiniana para Gonçalves (2019b) é trazer a importância do social em uma discussão sobre linguagem que “implica alteridade, multivocalidade e interação como constituintes do sujeito, tem fundamental contribuição a dar para os estudos em educação.” (GONÇALVES, 2019b, p. 50), como também:

interessar-se pelos modos de ser, de viver, de se relacionar. Interessar-se, inclusive, pelos modos de compreender os trajetos da própria investigação, em meio a tantas escolhas necessárias, em meio à academia, que ainda carrega em suas instâncias as prerrogativas institucionais de formalização e codificação. (GONÇALVES, 2019b, p. 53).



Figura 58 - Vídeo Carmen 2016

Fonte: Autora da pesquisa



Figura 59 - Logo da videoarte de Carmen Group 2015

Fonte: Autora da pesquisa



<https://www.youtube.com/watch?v=neRH0-tbUkM>

Com a conclusão dos cursos de Design Digital e Tec. em Produção Cênica, ingressei na Pós-graduação em Produção e Mercado Audiovisual na PUCPR graças a bolsa de estudos concedida por ter realizado duas iniciações científicas. Logo em seguida, em 2017 ingressei no Mestrado em Educação na linha Cultura, Escola e Ensino na UFPR, prosseguindo com meus estudos teóricos e práticos do PIBIC através da dissertação: *Teatro e design: reverberações verbo-visuais no processo criativo universitário de a serpente, do Carmen Group*. A dissertação teve como objetivo registrar todo o processo cênico ao longo dos dois anos através de fotografias, vídeos, materiais gráficos e relatos textuais, relacionando a prática teatral de Carmen Group com o universo audiovisual e analisando a sua dimensão verbo-visual a partir de uma abordagem bakhtiniana. De acordo com Gonçalves (2019b):

A interação entre o pesquisador e os seus dados é, portanto, fundamental numa pesquisa de abordagem bakhtiniana. As materialidades dão vazão à interpretação do pesquisador, e ele próprio é confrontado com as vozes que constituem sua análise. (GONÇALVES, 2019b p. 64).



Figura 60 - Vídeo Carmen 2017

---

Fonte: Autora da pesquisa



Figura 61 - Flyer de peça para Carmen Group

Fonte: Autora da pesquisa



[https://youtu.be/YcZuqJGH\\_Mw](https://youtu.be/YcZuqJGH_Mw)

Chego finalmente em 2019 no Doutorado em Educação, iniciando mais um desafio em minha vida na busca de compreender ainda mais toda a minha trajetória teatral, acadêmica e audiovisual. Construindo-me como pesquisadora em Educação ao longo dos anos. Graças às diversas vozes que me constituíram ao longo do caminho de pesquisa científica, vejo que a pesquisa se tornou uma narrativa visual de minha história registrando os caminhos e possibilidades, pois a dimensão verbo-visual está “presente na sociedade participando da constituição dos sujeitos e suas identidades.” (GONÇALVES, 2010).

A partir da minha escrita performática, minha voz documental se aproxima do âmbito teatral nas entrelinhas de tal forma como que conduz um autor de teatro, que ressalta a sociedade e suas questões sociais sempre em diálogo:

Um autor de teatro escreve sobre seres humanos, sobre a humanidade, suas relações, e estudam sobre as relações e as transformam em ações, movimento, narrativas, acontecimentos que ganham dimensão na nossa frente. (HADDAD, 2022 p. 87).

## CAPÍTULO III ▶ MAKING OF COMO REGISTRO



Figura 62 - Making of dos equipamentos de trabalho

Fonte: Leonardo Roveda

Como pode-se observar nos capítulos anteriores, mais do que apenas um registro memorial, o making of serve como estudo de processo artístico e dados para futuras análises de pesquisa. De acordo com Salles (2017), os documentos possuem dois papéis do processo criativo “armazenamento e experimentação.” (2017, p. 57). Mas além de experimentações, vejo o making of como relato de processo de vida, imagens estas que são compostas de afetos, sensibilidades e voz ativa.

Ao longo de minha trajetória na universidade, me percebi registrando o percurso dos estudos e escolhas artísticas conforme fui sendo direcionada durante as disciplinas à criação de novos materiais visuais. Documentar

processos auxilia não apenas no registro histórico, mas também como estudo de percurso artístico para o desenvolvimento criativo. Muitas vezes ao lermos registros em diários, ensaios ou anotações de rodapé, encontramos apenas um conjunto de palavras avulsas. Em uma primeira leitura, as palavras e imagens podem não parecer ter nexos ou ligações umas com as outras, mas muito se engana quem ainda acha que são apenas rabiscos de ideias, pois como comenta Clarice Lispector (1999a): “cada palavra solta é um pensamento grudado a ela como unha e carne.” (1999a, p. 72).

O pensamento já se configura como uma materialização da pré-ideia. Ao utilizarmos o rascunho ou esboços das nossas ideias de projetos em imagens, textos, áudios ou vídeos, já estamos na metade do percurso da materialização do que se imagina ser o processo criativo. Assim como afirma Lispector (1999a): “Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou. Na verdade, o pré-pensar é o que nos guia, pois está intimamente ligado à minha muda inconsciência.” (LISPECTOR, 1999a, p. 18).

Através do registro processual, é possível perceber vários aspectos como a espacialidade, ordem cronológica, possibilidades de equipamentos, as diversas ferramentas utilizadas, as mudanças de percurso, as múltiplas linguagens utilizadas para captura. Em algumas imagens houve maior preocupação estética, outras é perceptível que o registro foi feito de forma momentânea sem muita nitidez e preocupação harmoniosa, basicamente um registro simples dentro do possível para o momento do *click*.

É fundamental a compreensão da dimensão e das possibilidades de registros e documentos de processo. É através destes registros audiovisuais e fotográficos, que se pretende contribuir para a produção de sentidos nesta pesquisa, costurando a linguagem visual, teatral e a educação. Através dos enunciados sobre a vivência artística, busca-se compreender as diversas possibilidades contemporâneas a partir da hibridização das linguagens artísticas. Segundo Salles (2014):

Há uma grande diversidade de estudos sobre o processo de criação de artistas específicos de manifestações diversas e a partir de documentações, as mais variadas, como cadernos, diários, esboços, registros audiovisuais etc. Que buscam pelos modos de

desenvolvimento do pensamento em criação daquele artista. (SALLES, 2014, p. 37).



Figura 63 - Making of de um evento cultural

---

Fonte: Regra dos Terços

O sujeito que registra os momentos através das câmeras, cria sua própria linguagem a partir da própria observação e visão de mundo. O receptor que visualiza a imagem, traduz a partir de sua própria perspectiva, podendo assim, ressignificar para outros contextos para além dos bastidores, criando uma cena única de referência. Pois Bakhtin (2011) já dizia que quando tentamos interpretar e explicar uma obra apenas “a partir das condições de sua época, nunca penetramos nas profundezas dos seus sentidos.” (BAKHTIN, 2011, p. 363). Não é possível uma monologia da leitura ou uma interpretação correta da obra, mas sim, ressignificações a partir da obra vista e do que ele propicia.

Danilo Miranda, diretor do Sesc São Paulo, apresenta na introdução do livro dedicada à memória do Grupo Galpão (MOREIRA, 2021, p. 8), sobre a efemeridade do teatro:

O teatro é uma arte que experiencia o tempo de modo peculiar. Sua efemeridade essencial coloca desafios à memória relacionada a artistas, encenadores e profissionais do palco, bem como às suas criações. Diferentemente de outras linguagens artísticas, cuja permanência permite que sucessivas gerações conheçam aquilo que foi produzido em determinado contexto, as artes cênicas dão-se plenamente no aqui-agora; posteriormente, o que resta é vestígio (MIRANDA, 2021, p. 8).

Cabe a nós então, apaixonados por bastidores, registrar cada momento como forma de preservação da memória, mas também como estudo a partir da construção do processo. Mais do que apenas bastidores “as pesquisas que se debruçam sobre os processos se interessam por pessoas, por interações, por modos de ser e viver em arte.” (GONÇALVES, 2013, p. 238). A ideia do registro do making of ultrapassa o ambiente acadêmico, as práticas formativas e avaliativas tradicionais, com o objetivo de transcender tanto a linguagem quanto a comunicação e acesso do conhecimento teatral, audiovisual e fotográfico para um patamar universitário, projetando o pensamento artístico de uma forma mais acessível e didática.



Figura 64 - Making of da Maquiagem da peça “Homem ao Vento”

---

Fonte: Desconhecido

Durante o isolamento na pandemia, o audiovisual cresceu de forma explosiva, criando cada vez mais vínculos entre artistas em diversas partes do Brasil e mundo, compartilhando vivências de *backstage* dos próprios processos criativos, que até então eram exclusivos do grupo ou até mesmo não se tinha uma certa preocupação em compartilhar o processo online. A tecnologia mais do que nunca impulsionou o compartilhamento de processos em novos e diversos formatos de forma didática para artistas que até então eram leigos funcionais no âmbito tecnológico e das redes sociais, como também para o público leigo a respeito das possibilidades da arte do corpo. A partir da ideia de adaptabilidade no isolamento:

Em situações difíceis de nossa vida pode dar-se em nós esse tipo de reestruturação de dados, produzindo nova medida de ordem e permitindo-nos novamente compreender e controlar a situação (OSTROWER, 2014, p. 68).

O vídeo no âmbito teatral, sempre soou distante daquilo que de fato é o “fazer teatral”, uma demonstração a princípio fria do corpo presente. Analisávamos o vídeo com um olhar vago e não tão funcional para o que gostaríamos de transmitir através de nossa corporalidade. Portanto o vídeo no teatro sempre foi mais interessante a partir de um olhar como *backstage* do que uma obra audiovisual. O que a meu ver, acaba se transformando em um novo material artístico.

Lembrando que o registro de processo é apenas um fragmento da totalidade cênica, pois é impossível captar e registrar toda a vivência teatral, justamente por ser uma arte efêmera, a presencialidade é fundamental para contemplar a experiência em sua totalidade e não apenas o contexto do recorte realizado em seu formato visual. De acordo com Salles (2017):

Essa necessidade de preservar experimentações é especialmente observada nos grupos que trabalham com o improvisado como matéria-prima, mas não somente nesses casos. O registro desses embriões de criação em potencial parece ser um meio de preservar a fugacidade do efeito causado por essas experimentações. (SALLES, 2017, p. 88).

Materializar uma cena em imagem é construir narrativas, produzir composições a partir de um processo artesanal do deslocamento do olhar.

Trabalhar com o universo visual, consiste no aprimoramento de inquietações e na elaboração de um posicionamento crítico, estético e ético acerca daquilo que se produz. Neste subcapítulo falarei a respeito da mistura de acervo fotográfico e audiovisual que se inicia como fio condutor da memória.

O que contribui para a realização do recorte, é a prática do olhar perante a cena do momento. Cada imagem possui uma proposta estética singular, a partir do cruzamento de ideias e referências, umas com viés mais artístico, outro informativo, jornalístico ou até mesmo documental.

Assim como comenta Santaella (2005), basicamente a fotografia foi a responsável por extinguir “o mito de que nosso olhar é algo natural e inocente.” (2005, p. 22). Nosso olhar é treinado, esculpido ao longo da vida a partir de nossas vivências e relações estabelecidas no meio em que vivemos. O olhar seria então um eterno processo de uma construção social? Para Santaella (2005), é “uma construção dependente de pontos de vista física e culturalmente instituídos, dependente da proximidade ou distancias físicas e ideológicas que estabelecemos com objetos percebidos.” (2005, p.22).

Ao longo dos anos, a disponibilidade e a acessibilidade dos equipamentos são os responsáveis pelo “desenvolvimento da artemídia” (SANTAELLA, 2005, p. 56). A partir do fácil acesso ao uso da câmera, vivemos bombardeados por inúmeras imagens que “logo serão descartadas e estão, na maior parte do tempo, desvinculadas do sentido que a nossa experiência e percepção conseguem atribuir.” (RANGEL, 2015, p. 58).

Afinal, qual o real sentido do registro? O que nos move a eternizar um momento, um rosto, uma cena ou até mesmo um objeto? O quão necessário é o registro para contarmos os bastidores de nossas vidas? Será que a imagem terá o mesmo sentido e importância fora do contexto que foi produzida?

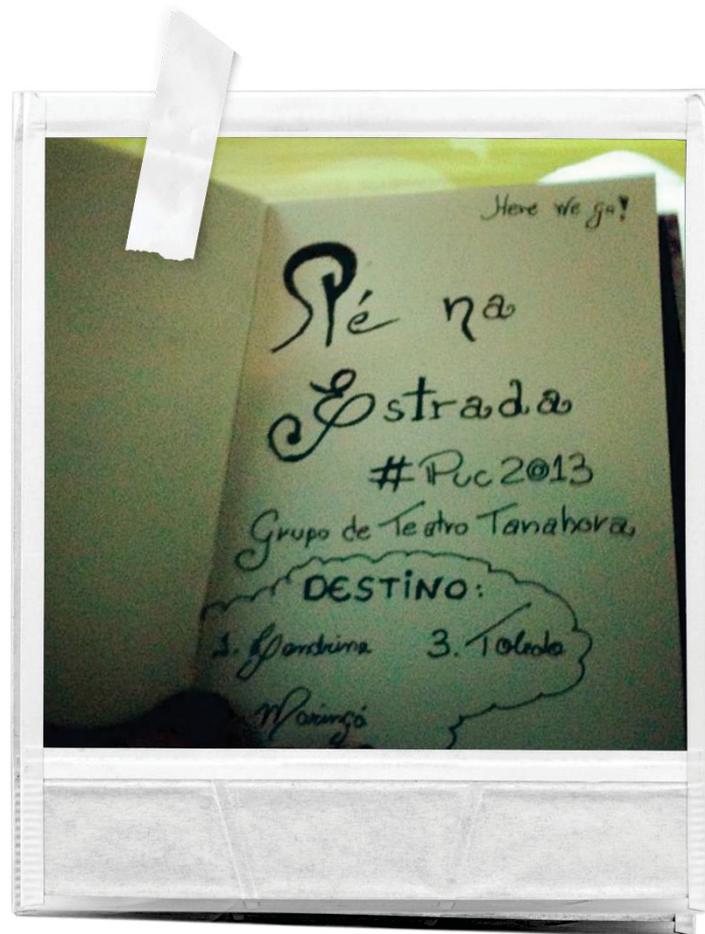


Figura 65 - Registro do diário de viagem Tanahora 2013

Fonte: Autora da pesquisa

Ampliando e aprofundando a pesquisa com foco no registro, busca-se analisar ao longo da pesquisa, as diversas técnicas presentes no estudo do making of como um formato multimidiático, delimitando-o como registro de processo no âmbito da universidade. Dentre todas as várias ramificações e experimentações no audiovisual, encontra-se no conceito “*documentário performativo*” uma possibilidade de estrutura de linguagem experimental, por acreditar ser um formato flexível, com um novo e amplo campo de investigação na sua potência poética e visual. Para além de um discurso verbal, trabalhar com vídeo possibilita a inserção de diversos elementos na linguagem, “mais do que um jogo de falar, uma polifonia como queria Bakhtin, no cinema temos um jogo

de olhares, uma ‘polivisão’, cuja natureza é difícil de decifrar.” (MACHADO, A. 2007, p. 14).

Irene Machado discute justamente a ideia de texto na perspectiva bakhtiniana e o conceito semiótico sob a perspectiva do vídeo ao dizer que “há uma evidente contraposição entre o conceito bakhtiniano de texto e o conceito semiótico: enquanto este se abre para o movimento sígnico, inclusive extrassistêmico, em Bakhtin, a signicidade do texto gravita em torno do discurso e de sua enunciação.” (MACHADO, 2013, p. 142). Para Bakhtin (2012), toda enunciação constitui-se “tanto pelo fato de que procede de alguém como pelo fato de que se dirige a alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte.” (2012, p. 117). Ou seja, um constante inacabamento provisório. Dessa forma, compartilho aqui mais um ponto de vista de Irene Machado:

Se, por um lado, o inacabamento imprime em seu discurso a dimensão semiótica de um discurso em devir pela interação com o discurso do outro, por outro abre para a emergência da multiplicidade dos pontos de vista que constrói o inacabamento como mundividência. (MACHADO, 2010, p. 83).

Ao falarmos de vídeo, podemos começar as reflexões teóricas a partir de sua base linguística, do latim “eu vejo”, primeira pessoa do verbo “*videre*” (ver). Como comenta Santos (2012) “sua utilização sintática flutua, normalmente, aparecendo antes ou depois do nome.” (2012, p. 67). Seguindo o pensamento, Santos (2012) comenta sobre a introdução do vídeo como mais um espaço possível que “amplia a capacidade de agenciamento do espectador sobre a linha narrativa daquilo que está sendo contado/mostrado.” (2012, p. 71). O vídeo não pode ser visto apenas como um recurso ou apresentação visual, mas sim como uma forma de pensamento, linguagem, comunicação, estado de imagem, uma forma que pensa por meio das telas, disposição dos espaços, criação de ambientes, a separação de sons e imagens. Assim como consideramos a palavra escrita ou a palavra dita oralmente como conteúdo, o audiovisual também possui seu poder na sua informação. Uma maneira de pensar a imagem e dispositivo em um só. “Uma forma que pensa.” (DUBOIS, 1990, p.116).

## CAPÍTULO IV ▶ PROCESSOS CRIATIVOS TEATRAIS UNIVERSITÁRIOS

...todos outros homens vivem como se nunca fossem morrer,  
mas o ator, em sua solidão, sabe que é mortal.  
Razão pelo qual os homens vivem e o ator atua.

Michel Bouquet



Figura 66 - Apresentação "Assim é, se lhe parece" Tanahora

Fonte: Chico Nogueira

Muitas inquietações percorrem no desenvolvimento deste capítulo: Qual a especificidade do teatro universitário? Qual a necessidade de se estudar os processos criativos no âmbito acadêmico? Ao longo do texto, vamos dialogando com essas múltiplas vozes que constroem uma narrativa processual universitária. O que os registros podem nos auxiliar quanto a formação de sujeito neste processo? Em um geral, entende-se o papel da peça e das apresentações, mas o que acontece quando o público não está assistindo? Quantos meses de

montagem, pesquisa, estudo da dramaturgia, corporeidade, aquecimentos, são registrados como memória pertencente ao processo? Será que só os registros das apresentações têm valores significativos?

As discussões em torno do modelo de teatro de grupo têm ganhado espaço nas universidades, nos contextos de produção cultural, nos congressos da área, e por sua vez, acabam se constituindo como uma voz dominante no contexto teatral intelectual brasileiro. É um modelo que nega o estrelato, a relação do ator com a fama e o sistema mercadológico da cultura (pelo menos na esfera do discurso, o que pode ter implicações diferentes na prática ou em diferentes contextos de produção teatral em tal formato. (GONÇALVES, 2019b, p. 145).

O processo criativo para Salles (2011), é uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, uma troca recíproca de influências que envolve resistência, flexibilidade e domínio (2011, p. 77). Vejo essa troca como uma construção diária não só de projetos, mas de confiança com o próprio coletivo e suas possibilidades de criação. “O artista entrega-se ao trabalho de cada fragmento com dedicação plena, e esse trabalho, é por sua vez, sempre revisto na sua relação com a obra em construção.” (SALLES, 2011 p. 83).



Figura 67 - Desmontagem Cênica de Carmen Group

Fonte: Arthur Firmino

Organizar os registros dos processos teatrais acadêmicos, é também resgatar a história do teatro universitário. Neste capítulo, apresentarei recortes de processos e um breve panorama histórico, a respeito dos grupos universitários que participei ao longo dos últimos dez anos durante minha jornada dentro da universidade. A principal ideia, será analisar de forma poética o making of do processo cênico destes grupos e suas principais características, estabelecendo um diálogo com as práticas teatrais, contribuindo não apenas para a memória dos grupos, como também para ressaltar a importância da prática teatral e audiovisual no campo da formação universitária que será aprofundada no capítulo V. Pois “olhar para o processo de criação teatral, tentar compreendê-lo, buscar seus sentidos, requer um diálogo com vozes de diferentes campos do conhecimento.” (GONÇALVES, 2019b, p. 57). Para Fischer (2010), quando se fala em processos colaborativos no teatro, entende-se que se refere a um:

[...] o procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas sob uma perspectiva democrática ao considerar o coletivo como principal agente de criação e aglutinação de seus integrantes. (FISCHER, 2010, p. 61).

A materialidade analisada neste capítulo é tratada como enunciado, expressando-se através de imagens o contexto da prática teatral universitária, utilizando a compreensão verbo-visual os diversos sentidos atribuídos a peça não só pelos alunos pertencentes ao grupo, mas também por mim, autora da presente pesquisa. Para Gonçalves (2012):

Compreender o sujeito como autor do enunciado é alocá-lo em um lugar a partir do qual sua voz possa ser ouvida em meio às tantas vozes que o constituem. Escutar seus dizeres é também uma forma de compreensão do mundo, e por que não do mundo teatral com suas especificidades? Ouvir, ler, dialogar com os enunciados dos sujeitos autores, é possibilitar reflexões a partir de suas considerações. E suas próprias considerações, neste caso, acabam proporcionando reflexões sobre o sentido da autoria nos processos colaborativos. (GONÇALVES, 2012, p. 169).



Figura 68 - Última peça que apresentei no Tanahora 2015

Fonte: Chico Nogueira

Para Krüger (2021), a reflexão, percepção e a fabricação de si em meio a um coletivo pertencente a um coletivo de estudantes heterogêneos, originários de formações e contextos sociais diferentes, potencializa a aprendizagem contextualizada e significativa na vivência universitária do grupo. Partindo destas reflexões, aproveito para aprofundar em cinco tópicos as principais características pertencentes aos grupos teatrais universitários que considero fundamental o registro desses processos para estudo e registro histórico. Passando então pela compreensão das dinâmicas dos grupos, corporeidade, ensaios e desmontagens, rodas de conversa com o público e a relação de tempo e espaço durante o trajeto e imagem.

Se existe uma cultura escolar nos entremeios de uma montagem teatral, ela pode ser identificada pelo lugar no qual está inserida: a universidade; pelos limites que a definem, a disciplina curricular; e pela existência de alunos e professores, para os quais a interação é fato estabelecido por historicidades e construções sociais. (GONÇALVES, 2019b, p. 69).

#### 4.1 As relações entre os sujeitos em processo



Figura 69 - Evento de confraternização do grupo Tanahora – dez/2012

Fonte: Desconhecido

O teatro universitário é também esse espaço possível de encontro e ao mesmo tempo de fuga do mundo. Local de respiro, meditação, partilha, reflexão e muito aprendizado. É a pausa da nossa vida cotidiana para o fazer artístico, uma imersão e reinvenção coletiva e individual. O grupo surge neste momento um lugar como necessidade de troca, onde nossa presença, corporalidade se unem para um propósito: a de fazer o corpo dialogar com o mundo. É através do contato, do calor do corpo, da troca, do sentir e permitir que trocamos experiências e vivências como ser humano.

Quanto a presença do diretor no grupo, reconheço-o como norteador dos projetos, o responsável por direcionar os artistas-acadêmicos e principais escolhas que definem a trajetória de um grupo teatral. Uma liderança de respeito, que escuta, acolhe e apadrinha os jovens mergulhados em seus próprios sonhos e metas universitárias. Apesar do diretor obter um grande papel dentro de um

grupo teatral, o coletivo é formado por sujeitos que interagem a todo momento, sendo eles a equipe técnica, estudantes, professores convidados e o próprio público.

São de interesse das vozes do teatro, as maneiras de ensinar, de aprender, de dizer, de conviver, que não são peculiaridades do ambiente educacional, que não estariam sendo ditas pelos sujeitos se eles estivessem em um ambiente que não fosse também um lugar de prática teatral. (GONÇALVES, 2019b, p. 58).

A ideia de pertencimento dentro de um coletivo é fundamental para a permanência dos participantes em um grupo teatral. Mais do que o sentimento de pertencimento, companhia ou responsabilidade coletiva, “o desenvolvimento do pensamento em grupo sempre se deu por meio de interações.” (SALLES, 2017, p. 22). É a partir das trocas de experiências ao longo da convivência que se fortalece o processo criativo e leitura de mundo para o fazer artístico. Para Azevedo (2020):

A necessidade de pertencimento, possível pelo aparecimento também fundamenta nossa existência de ser social, dá sentido à luta de sobreviver a cada dia, reforça nossa identidade e nos garante a segurança de estar entre pares. Ao contrário desse agir transformador em sociedade encontramos os ‘cadáveres vivos’ da nossa era e seus corpos automatizados e sem potencial alteridade, privados de identidade real, sem reconhecimento de si como pessoa única e muito menos dos outros, com quem dividem os espaços da sua existência. (AZEVEDO, 2020, p. 38).



Figura 70 - Apresentação de “A Serpente” em Itajaí

---

Fonte: Jennyfer Berté

A ideia de pertencimento tem início em seu processo de seleção, o início da confiança para a montagem da equipe. Quem será selecionado para o novo elenco? É possível que laços afetivos surjam a partir da convivência dos ensaios? É possível amar através de um olhar? Os parênteses silenciosos das coxias, escondem saudosas lembranças de segredos trocados, histórias compartilhadas, um braço amigo que nos ergueu e ninguém viu. Fala-se aqui dessas relações entre parênteses, colchetes e coxias.

Uma relação única de entrega do corpo entre a presença e ausência no palco, a distância entre o abraço de boa sorte, ou melhor “*Merda merda*” no ouvido e o adeus doloroso do último ensaio. Ao falar de relações de sujeitos no processo teatral, lembro-me do devorar-me por inteira, devorar-se em grupo, dos detalhes das entrelinhas durante dos ensaios que sorriem em minhas lembranças. Entregar-se é preciso e:

O melhor jeito de se entregar é sempre através do coletivo com o qual você está trabalhando. Não há desenvolvimento individual sem desenvolvimento coletivo. E não há crescimento coletivo sem crescimento individual. Não como eu formar indivíduos para uma manifestação que é coletiva. No teatro, o afeto coletivo é a rede na qual os atores se jogam. É o que dá segurança, para os atores se jogarem.

Se você está desligado dessa teia afetiva, fica difícil a sua manifestação. (HADDAD, 2022 p. 83).

O *Adeus*. Foi o que me pesou no peito durante anos. O silêncio de um diretor que saiu de cena. Foi a partir dos laços que criei que descobri a verdadeira força e união de um grupo, que mesmo “comigo ou sem migo” o teatro continuou, ao menos estas foram as últimas palavras em vida de Laercio Ruffa. O teatro há de continuar. O que nos move, não é apenas a força do grupo, mas a arte pela arte.



Figura 71 - Leitura de texto Tanahora

Fonte: Desconhecido

Cria-se assim, um elo de confiança, amizade e companheirismo a partir do processo. Resultando em um fortalecimento em cena quanto nos bastidores. O sentido de encontro se ressignifica na constância dos ensaios, nas horas seguidas de trabalho de preparação para temporadas de apresentação teatral, onde inevitavelmente através da disciplina, criam-se laços e vínculos que ultrapassam o âmbito profissional e acadêmico, uma construção de amizade e parceria que podem se prolongar por anos. Eternizada em fotos e vídeos,

aniversários e mensagens. Como foi no meu caso com meus colegas de elenco que depois de 10 anos de convívio, ainda mantemos viva a amizade e as boas lembranças. Um corpo que pulsa dentro e fora dos palcos:

A convivência não se restringe às aulas, ensaios e apresentações: os jovens estudam juntos, saem juntos, vão à mesma igreja, namoram. A prática em grupo resulta, portanto, em um compartilhar de valores e tempo que em muito remete à convivência familiar. (HIKIJ, 2006, P. 131).



Figura 72 - Apresentação de Natal Tanahora

---

Fonte: Chico Nogueira

Como nessa pesquisa falo a respeito da dinâmica de grupos universitários, a ideia de pertencimento deixa de ser algo garantido e passa a ser efêmero e temporário, um ciclo necessário a ser cumprido após certo prazo: a da formação acadêmica ou até mesmo por escolha pessoal. Enquanto era universitária, mergulhei em dois grupos teatrais: Tanahora e Carmen Group. Foi a partir deles que entendi que a rotatividade do elenco não é apenas necessária, como também é natural, assim como na vida. Aos poucos nos despedimos

daqueles que buscam outros caminhos, trancam os cursos, mudam de cidade ou até mesmo investem em outros projetos pessoais e até mesmo acadêmicos. A vida é movimento. Como o próprio Jean Gonçalves (2010), diretor de Carmen Group dizia há uma rotatividade como marca essencial para a cada novo trabalho realizado. “Eu quero mostrar que a vida é movimento e o teatro também é movimento. O ator tem que sair da inércia. Teatro é movimento! Você sentiu que a vida tá correndo e não vai?” (HADDAD, 2022 p. 83).

A diferença dos dois grupos, é que em Carmen pude notar uma maior rotatividade de integrantes justamente por ser realizada no âmbito de disciplinas semestrais da UFPR realizada de forma autônoma, sem apoio financeiro e compromisso direto com a universidade por se tratar inicialmente de uma prática em sala de aula, diferentemente do grupo de teatro Tanahora que recebia auxílio do setor cultural da PUCPR para a produção das peças, materiais de divulgação, compra de materiais cênicos, como também financiava as bolsas de estudos para os acadêmicos integrantes do grupo. Concordo com o ponto de vista de Salles (2017, p. 181) ao dizer que: “Não há dúvida de que o momento histórico e apoio financeiro são determinantes para o desenvolvimento, a continuidade ou o fim dos grupos.”

Outro elemento importante, para todos os participantes de um processo desse tipo, é a disponibilidade e a generosidade em relação às propostas e às sugestões trazidas. Devemos lutar contra os prejulgamentos de qualquer espécie e experimentar, defender e abraçar a ideia do outro como se ela fosse nossa. (ARAÚJO, 2006, p. 133).



Figura 73 - Aquecimento pré apresentação de Carmen Group

Fonte: Autora da pesquisa

Ao vivenciar práticas em um coletivo teatral, muito aprende-se sobre flexibilidade, escuta, disponibilidade, empatia como também muita responsabilidade afetiva e disciplina em relação ao desenvolvimento do outro. Salles (2011) diz que a criação sempre estará acompanhada da mobilidade do pensamento, e ao mesmo tempo, “estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade.” (SALLES, 2011, p. 33). Há de se ter muita disposição nessa entrega não apenas consigo mesmo, mas com o grupo todo a qual pertence. É saber que a conexão com o outro é o que estrutura e sustenta a relação do coletivo. A partir destas relações que há o embate com o outro, atravessados por vozes de diferente gerações e vivências. O grupo teatral é um encontro de convívio constante que necessita de um cuidado afetivo e ao mesmo tempo profissional, um equilíbrio quase que poético para que o funcionamento dessas relações aconteça de forma saudável durante o processo de criação.

Um corpo vivo pulsando perto de nós, em sala de aula ou no palco, nos leva direta e certamente em direção ao nosso próprio corpo e suas revelações; a alteridade inata, a que compreende nos colocarmos, uns no lugar dos outros, é a responsável por essa capacidade que nos torna realmente humanos. (AZEVEDO, 2020, p. 49).



Figura 74 - Aquecimento corporal Tanahora

Fonte: Desconhecido

A partir da ideia de mobilidade dos grupos teatrais, há o constante estímulo de interesse nos coletivos teatrais para que haja harmonia durante o processo de criação e a permanência dos participantes até pelo menos o fim de cada temporada, mantendo o compromisso, respeito e comprometimento com todos do grupo e equipe técnica. Diante tantos métodos, dinâmicas e possibilidades, de acordo com Salles (2011), “o artista precisa sentir-se estimulado a discorrer sobre os seus próprios ‘métodos’ e a ‘experimentar’ seu pensamento como criação.” (2011, p. 22). É no sentido de pertencimento ao grupo que a criação da obra artística passa a fazer parte do corpo da pesquisa do processo criativo e não apenas “considerada como um anexo apêndice a ela.” (RANGEL, 2015, p.22). Para Fischer (2010):

Muitas vezes é muito mais difícil um ator isoladamente continuar desenvolvendo-se artisticamente e sobreviver ao mercado de trabalho se não estiver inserido em um grupo. Por essa e outras razões, o perfil dos alunos e das próprias universidades têm se modificado ao

reconhecer no teatro de grupo o caminho mais viável de inserção profissional e na continuidade de suas pesquisas. (FISCHER, 2010, p. 54).

Ao serem narradas as relações estabelecidas nos encontros a partir de imagens, contornam-se as memórias do espaço junto ao tempo sob um prisma único daquele coletivo, atribuindo assim, significados de pertencimento e movimento. Gonçalves e Gonçalves (2016) nos dizem que:

Para os processos de criação teatral em contextos educacionais, é fundamental a compreensão de que uma criação está sempre em uma relação de valores com outras pessoas, outros objetos, outras coisas. Pessoas, objetos e coisas que vivem juntos, o mundo da arte e o mundo da educação (GONÇALVES e GONÇALVES, 2016, p.53).

A materialização dos relatos dessas experiências, auxiliam na construção e na organização de memórias, selecionando e reunindo momentos de vivências em um só conjunto, como para Certeau (1994), compreende-se este movimento de registro e seleção como “percursos de espaço.” (1994, p.199). No tópico a seguir, aprofundarei melhor a ideia de tempo e espaço que percorrem entre essas relações:

um ator não cria apenas um personagem, um iluminador não cria somente o seu projeto de luz, um sonoplasta não cria unicamente a trilha do espetáculo, mas todos, individual e conjuntamente, criam a obra cênica total que será levada a público. (ARAÚJO, 2006, p. 129).

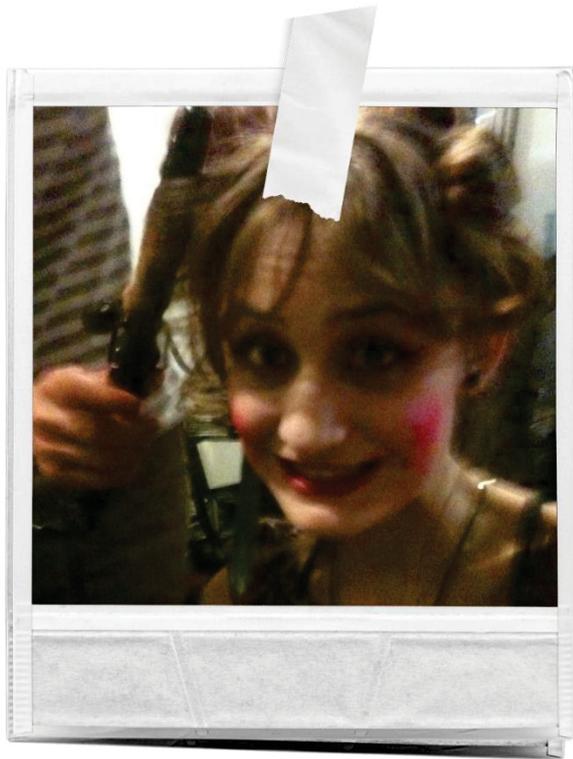


Figura 75 - Peça Dueto – 2013

---

Fonte: Autora da pesquisa

## 4.2 O tempo e o espaço teatral

“O teatro é eternamente velho e eternamente jovem.”

HADDAD



Figura 76 - Aquecimento Tanahora

Fonte: Claudia Nogata

Nada é fixo, todo lugar é passagem, todo tempo se esgota. Como um rio vivo que deixa rastros em seu percurso, os lugares possuem suas próprias estruturas de memórias e relatos de existência transformadas pelos próprios sujeitos. A estrutura física abriga, os ponteiros do relógio nos orientam, mas são as experiências sociais que definem o valor que aquele lugar e/ou tempo possuem, as relações humanas em que nele se criam, transformando-os em espaços vivos. Ou seja, todo o relato realizado de acordo com Certeau (1994), é "um relato de viagem – uma prática de espaço." (CERTEAU, 1994, p. 200).

A descrição do sujeito presente nos relatos, de acordo com Certeau (1994), possui um poder distributivo como também uma força performativa quando se possui um certo conjunto das circunstâncias. Sendo assim, para o

autor, toda descrição “é mais do que uma fixação, é também um ato culturalmente criador”. A descrição é uma “fundadora de espaços.” (CERTEAU, 1994, p. 209).

Assim como aponta Certeau (1994), o lugar implica uma indicação de estabilidade, uma configuração de posição. Já o espaço deve-se levar em conta temporalidade, pelo conjunto de movimentos que se desdobram. Para Certeau (1994), o “espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada.” (1994, p. 202), uma comparação melhor para compreensão desta experiência da relação do sujeito com o mundo é o espaço da rua urbanizada que é transformada ao longo do tempo pelos pedestres (CERTEAU, 1994). Humanizando assim o lugar físico com memórias, vivências e pertencimentos únicos do ser humano.

O registro da mudança de espaço também nos ajuda a compreender os impactos do tempo durante o processo, o desenvolvimento, o aprimoramento da técnica. Ao focar nosso olhar para o teatro a partir destas reflexões, percebe-se que o espaço e tempo teatral se reinventam a todo momento, assim como tudo na vida. A pausa, o respiro, o improvisado dos espaços para cada apresentação, os lugares limitados para ensaio, os prazos curtíssimos, o próprio tempo da apresentação, tudo pertence aos bastidores do universo teatral.

O making of nesta pesquisa parte da urgência e necessidade de se registrar o efêmero daquilo que o público não vê: os bastidores. Trabalhar com o que está disponível visualmente no momento é quase que um desafio diário. Basicamente as peças se constroem baseados nas urgências e prazos, confecções de figurinos, cenários, preparação corporal, disponibilidade de elenco e equipe técnica, improvisos como também encaixe em apresentações, parcerias e convites repentinos. O prazo acaba sendo o impulso criativo necessário para a finalização da obra. Para Salles (2017), o prazo “é uma restrição externa que age como delimitadora de tempo de maturação, que os ensaios procuram preservar” (2017, p. 178). Para entendermos um pouco mais a produção de sentidos teatrais neste tempo-espaço, trago aqui o conceito bakhtiniano de cronotopo:

[...]numa obra, o cronotopo sempre inclui o elemento axiológico, que só numa análise abstrata pode ser destacado do conjunto do cronotopo artístico. Na arte e na literatura, todas as noções de espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico-emocional. [...] Contudo, a complação artística viva (claro que também repleta de pensamento, mas não abstrato) nada separa e nada abstrai. Ela abrange o cronotopo em toda a sua integralidade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas de valores cronotópicos de diferentes graus e dimensões. (BAKHTIN, 2018, p. 217).

Assim como o crescimento de uma árvore, é necessário que o nosso próprio tempo, quanto o do outro, seja respeitado. Como comenta Rilke (1980): O tempo não serve de medida – ser artista não significa calcular e contar, mas sim amadurecer como a árvore que não apressa a sua seiva. Aprendo diariamente: a paciência é tudo. A pausa se faz necessária, ela é extremamente essencial para nossa vida. Ostrower (2014) já dizia que “mais do que tempo externo, a maturidade exige um tempo interno.” (2014, p. 131.) e cabe a nós reconhecermos este limite como parte do nosso contínuo processo em vida. A criação, no ponto de vista de Salles (2014):

pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, aos recursos criativos, assim como, os diferentes modos como se organizam as tramas do pensamento em criação. (SALLES, 2014, p. 34)

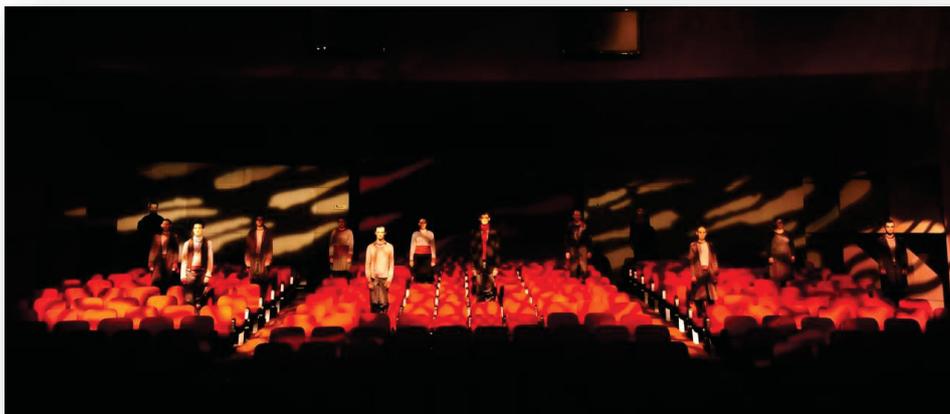


Figura 77 - Ensaio de Homem ao Vento 2013

---

Fonte: João Borges

É preciso compreender que através do aprofundamento e amadurecimento da ideia representação que conhecemos sobre o tempo, que “reconhecemos a presença e ausência” (SANTOS, 2012, p. 110). Pois o tempo não apenas corre em direção ao futuro, ele por sua vez é o “grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas” (SALLES, 2011 p. 40).

Um dos fatores mais complicados com os quais temos de lidar durante os semestres universitários é a organização do tempo. Não raramente, nossos semestres são resultado de verdadeiras corridas contra o tempo, pois a forma de organização das aulas não proporciona tempo hábil para as montagens e encenações, o que acarreta uma série de ensaios, encontros e apresentações fora dos horários de aula.” (GONÇALVES, 2019b, p. 112)

Han já dizia que “aceleração destrói as suas estruturas próprias de sentido e tempo.” 2021, p. 13. Portanto, de nada adianta quereremos acelerar o próprio processo em benefício próprio, pois cada processo possui sua própria estrutura e cronograma de realização. Assim como o momento de comemoração a cada temporada realizada com sucesso, ou a cada finalização de ciclo dentro de um grupo, Han faz essa ligação ao dizer que “O tempo da festa não é um tempo do relaxamento ou da recuperação. A festa é, ela mesma, uma forma de conclusão. Ela deixa que um tempo inteiramente outro comece” (HAN, 2021, p. 31). Respeitar a nossa pausa diz mais sobre o nosso mundo, do que o mundo dos outros. Segundo Bondía (2002):

[...] parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a ação e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24).



Figura 78 - Ensaio de Homem ao Vento 2013

Fonte: Rodrigo Ziolkowski

A pausa é respiro cru.

Parar para respirar é autoconhecimento.

Contemplar o silêncio é sabedoria.

E fazer dele uma arte, é ser artista.

- respiro -



Figura 79 - Microfone no palco

---

Fonte: Autora da pesquisa

- Silêncio da pausa –

Aperfeiçoando o olhar da teatralidade com a câmera, percebe-se que a câmera posicionada frente ao ator ou ao elemento/objeto principal da cena em que será gravada, possibilita contornos e recortes que acabam criando um ponto de vista do espaço. Ou seja, a partir do enquadramento escolhido pelo videomaker ou fotógrafo inicia-se um novo espaço. Santos (2012) compara este recorte de imagem como um jogo entre alguém que enquadra o que deve ser visto, o corpo que é visto e o corpo daquele que vê o que foi determinado para ser visto” (2012, p. 55). Esta limitação visual também acontece na atuação e deslocamento do ator com a imagem, pois ele “passa a deslocar-se no espaço em função da câmera, dos limites impostos pelo enquadramento. Sua presença

está diretamente ligada à como e a que parte do seu corpo está sendo mostrada pela câmera” (SANTOS, 2012, p. 78). Para Santos (2012), o vídeo:

rompe com as marcas do espaço tradicional, dirigindo nosso olhar para outro lugar, fora da perspectiva ilusória, existente até então, e a que o palco italiano nos acostumou. O olhar do espectador, através das projeções videográficas, desloca-se em um campo prismático e fractal do espaço cênico. (SANTOS, 2012, p. 68).

No próximo tópico, aprofundarei melhor a relação do corpo com a imagem no teatro.

### 4.3 Estudo da corporeidade a partir do click

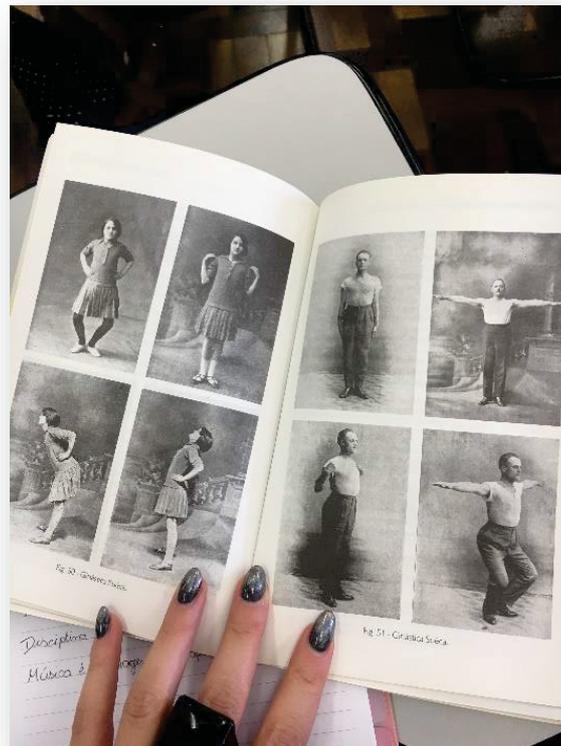


Figura 80 - Partituras corporais de livro durante aula do Mestrado

Fonte: Autora da Pesquisa

O corpo se comunica, se movimenta, se impõe, se identifica. É através do corpo que expressamos nossos desejos, sentimentos, percepções, resistências, nossa disposição e o mais importante: nossa presença. Como comenta Santaella (2005), “o corpo está em todos os lugares. Comentado, transfigurado, pesquisado, dissecado na filosofia, no pensamento feminista, nos estudos culturais, nas ciências naturais e sociais, nas artes e na literatura.” (2005, p. 133). Pensar o corpo em processos teatrais, é ter a oportunidade de confrontar a multiplicidade de trajetórias e momentos de criação do artista, um estudo visual a partir da investigação corpórea e a improvisação do movimento baseado em diferentes olhares. Ter a possibilidade de registrá-lo torna ainda mais única a experiência de eternizar esse momento de estudo corpóreo em torno das dinâmicas individuais e coletivas. Para Sônia Azevedo (2020):

Pensar um corpo é pensar um eu. Um eu corpo em vida. Um corpo habitado. De si mesmo. Em si mesmo. Eu corpo que se percebe vivo, sente, emociona-se, pensa, relaciona-se e cria mundos imaginários na tentativa de entender. De se entender. Que conta suas histórias tecidas e guardadas entre os músculos. Pensar o corpo é pensar uma pessoa. Pessoa. Persona. Do latim personare: soar através de. (AZEVEDO, 2020, p.20).



Figura 81 - Ensaio de Carmen Group

Fonte: Fernanda C. Kogin

O trabalho do ator e de quem o registra, é silencioso. É necessário descobrir possíveis caminhos e partituras, enquadramentos em cena para que o corpo seja registrado a partir do olhar atencioso. Estudar o corpo é estudar as possibilidades da anatomia em cena, conseqüentemente se aprofundar na técnica de luz e sombra, profundidade e possibilidades que a cena permite no enquadramento. Corpos improvisados que dançam (en)cena:

Cada vez que um ator entra em cena, ele está inventando o teatro. Toda a história do teatro entra em cena com ele. Do primeiro homem das cavernas até o último ator. Tudo isso está ali porque ele é o ser humano que faz a síntese dessa história. (HADDAD, 2022 p. 118)

Não é recente a ideia de que o registro corporal auxilia a compreender as partituras corporais, como possibilidades de estruturação do artista em cena, compreendendo seus movimentos e flexibilidade. Ao registrar o corpo, nasce também a possibilidade de produção de sentidos e múltiplas significações. Basicamente um nascimento simbólico com pequenos recortes. Refletir a respeito do estudo do corpo em uma perspectiva teatral e audiovisual, nos leva a inúmeras possibilidades de ressignificações do corpo, composições, sobreposições e movimentos em um espaço dinâmico e virtual que possibilitam ampliar nossa capacidade e potência criativa para novas percepções de mundo. O corpo fala. Mesmo em pausa. – *silêncio* - em um completo silêncio, ele continua carregado de histórias para contar:

o verbo do ator é o verbo estar. Ele deve conjugar primeiro o verbo estar. Ninguém é nada sem antes estar. Estando tudo pode acontecer. Estar é essencial. Ser é a pior coisa. Geralmente o ator quer ser e não conjuga o verbo estar, que é básico da vida, da existência e do teatro. Nada será se não estiver. (HADDAD, 2022 p. 91).

Ao registrar o estudo do processo corporal do ator, seja este registro no formato fotográfico ou audiovisual, criam-se laços profundos e afetuosos com o público, aproximando-os não apenas da obra, mas também do processo criativo em questão. Humanizando os erros, riscos, práticas de uma trajetória lenta e

cuidadosa ao estudar o próprio movimento do corpo. Para Santos (2012), identifica-se o corpo do ator justamente como um dos elementos fundamentais para “gerar uma relação de afeto no encontro do tele/espectador com a tela.” (2012, p. 55).



Figura 82 - Partituras corporais de Carmen Group

---

Fonte: Fernanda C. Kogin

Corpos estes que crescem e envelhecem, que afetam e são afetados, se modificam de forma contínua ao tempo e espaço em uma dinâmica crescente de transformação e absorção, pertencendo ao meio em que vivem. Registrados em curtos fragmentos de movimentos e pausas, eles se entrecruzam na identidade do ser, junto com a narrativa e a performance dos gestos. O movimento ao paralisar, congela e se eterniza nas fotografias em uma representação única do ser. Um olhar afetuosamente perante o corpo que se concretiza

em uma materialização respeitosa daquilo que se vê, atravessando o óbvio, aprofundando pensamentos e transformando em poesias visuais a partir de um olho vivo e um olho mecânico. Santos (2012) comenta justamente a respeito dessa natureza invasora do olhar da câmera, que mede “o grau de intimidade entre o corpo do indivíduo exposto e o olhar do indivíduo que descobre esse corpo.” (SANTOS, 2012, p. 55).



Figura 83 - Partituras corporais de Carmen Group

Fonte: Fernanda C. Kogin

Assim como foi comentado anteriormente a respeito do recorte do espaço corporal, é nas diversas possibilidades de ângulos, cores e enquadramentos que os corpos se dispõem a retratar um registro momentâneo daquilo que vivem no momento, um estado de presença único. Ainda sobre a presença do corpo do ator frente às câmeras, Santos (2012) comenta que a dimensão dessa presença no audiovisual:

[...] se dá na forma como se revela a intimidade de um corpo que é dissecado em sua gestualidade. É na tensão que existe entre o olho humano e olho mecânico, no momento de captar as qualidades expressivas do ator, que aparecem os testemunhos da invisibilidade da matéria humana. (SANTOS, 2012, p. 59).

Não apenas o registro visual do material físico do corpo do ator torna-se importante para o teatro, mas também a captação dos sentimentos, emoções por eles realizadas. A partir dessa limitação na imagem, o corpo do ator como comenta Santos (2012), está inicialmente “fragmentado, dilatado e (re)cortado pelo olho mecânico da câmera.” Por isso, é necessário refletirmos a respeito da “artificialidade tecnológica para a impressão das emoções do ator na tela.” (SANTOS, 2012, p. 55).

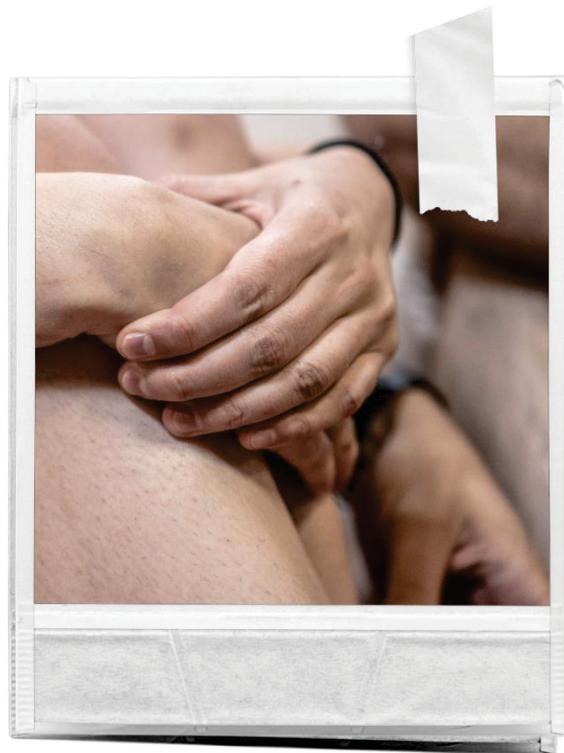


Figura 84 - Partituras corporais de Carmen Group

---

Fonte: Autora da pesquisa

Ao falar da arte do corpo, é fundamental a reflexão também acerca das técnicas necessárias que participam da preparação deste corpo para a montagem cênica. Um trabalho primário que consiste em práticas e estudos para

atingir o estado de presença no palco, disciplina, foco, concentração, leitura de textos, criação de personagem, entre outros:

Para além do interesse pela montagem de um espetáculo, o olhar para o que estes alunos-atores querem dizer da/na relação com seus corpos, desejos e identidades motiva diferentes arranjos e estados performáticos, traduzidos por entrelaces de partituras, textos e diferentes materialidades produtoras de sentido (GONÇALVES, 2019a, p. 18).

À medida em que o estudante inicia o processo de registro do corpo para análise, ele compreende os interessantes contrastes possíveis que podem ser realizados ao experimentar ângulos, diferentes enquadramentos, partituras corporais e possibilidades de movimento em cena. Durante a preparação corporal e o desenvolvimento do autoconhecimento durante os ensaios, podemos obter resultados de forma gradativa, analisando o corpo como dispositivo simbólico.

É nessa perspectiva que os integrantes do Carmen Group apoiam seus projetos cênicos, que consistem muito mais em olhar e conhecer seus corpos-a(u)tores, realizando um trajeto de imersão em pesquisas individuais e coletivas, do que em transformar esses corpos em cena apresentável (GONÇALVES e GUTERRRES, 2019, p. 86).

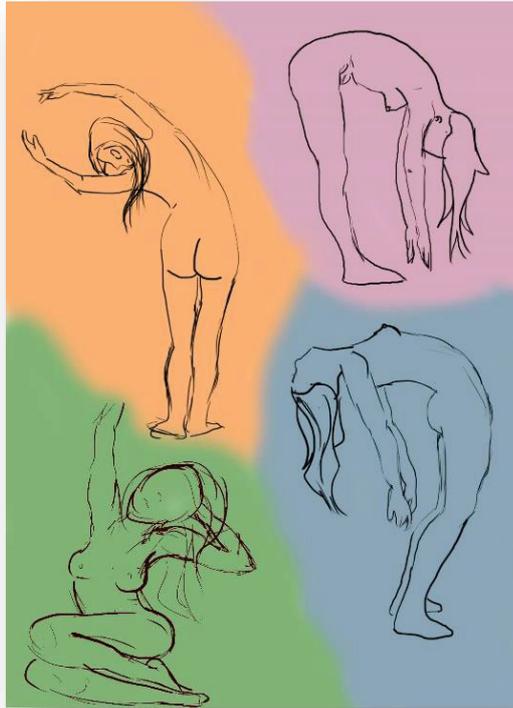


Figura 85 - Estudo do corpo em movimento

Fonte: Autora da pesquisa

Vários artistas tinham o costume de fazer desenhos sobre suas pesquisas, um processo individual de investigação muito mais demorado do que hoje em dia ao fotografar ou gravar. Registrar o conhecimento, é também uma forma de memorização e expansão de nossa curiosidade e interesse, compreender de forma visual nossos gestos e movimentações. Essa investigação do corpo para Azevedo (2020), é uma investigação de si mesmo. Este corpo que normalmente mantemos “afastado de nós no dia a dia e que só se manifesta, se é que se manifesta, à noite quando sonhamos e conseguimos nos lembrar dos nossos sonhos.” (AZEVEDO, 2020, p. 45). Ainda para Azevedo (2020):

Nosso corpo é um corpo mundo, que ressoa mundo afora como o vento que persona ressoando pelas folhas das árvores, como o fogo que persona entre as brasas da lareira. Nós “personamos” uns para os outros, para todos os outros que nos rodeiam. Somos pessoas. Somos corpos vivos na imensidão do mundo vivendo, tentando viver juntos, em sociedade. (AZEVEDO, 2020, p. 20).



Figura 86 - Ensaio da peça "A Serpente"

---

Fonte: Jennyfer Berté

#### 4.4 A (des)montagem cênica e os ensaios abertos



Figura 87 - Ensaio da peça “Assim é, se lhe parece” 2014

Fonte: Desconhecido

Pretende-se neste tópico debater não apenas a peça como obra final em sua apresentação para o público, mas principalmente, o processo de construção de uma obra, sua montagem, desmontagem cênica e ensaios abertos, nos interessam mais neste momento. Pouco se mostra em que espaços e disposições de ensaios estes grupos desenvolvem ao longo de suas criações. O registro processual destes ensaios nos mostra muito mais do que curiosidades de bastidores, as imagens nos mostram um processo de formação do sujeito, suas relações com o espaço, com o grupo, como também a relação com as roupas que utilizam, a forma como memorizam suas falas, se aquecem e se concentram antes das apresentações. Detalhes estes que o público provavelmente só verá em um ensaio aberto.

A maior riqueza de pertencer a um grupo de teatro, de uma forma geral, é a possibilidade de ler e compreender novas linguagens em seus processos de

ensaio, abrir-se a um novo tipo de relação com a dramaturgia. O estudo por trás de cada processo criativo, nos auxilia tanto na construção de personagens, quanto na compreensão cronotrópica do tempo-espaço de uma determinada obra. Mas além do que apenas memorizar textos teatrais, é necessário compreendermos em que tempo acontece aquela determinada cena. O que vestem? Quais os meios de comunicação daquela época? Quais as principais referências políticas e históricas? Todas essas questões transitam nos grupos de teatro de forma geral. Atuar ultrapassa a memorização de um texto:

Não é o papel que faz o ator. O que faz o ator é a liberdade, a sensibilidade, a consciência política, o nível de opinião que ele tem sobre ele, sobre o mundo em que ele vive e sobre o teatro que ele quer fazer. Eu me preocupo, então, muito mais a ver com cidadania do que com habilidade. (HADDAD, 2022 p. 84).

Além da leitura da obra, realiza-se uma leitura de mundo, da sociedade como um todo. É através da união, estado de presença e da disciplina pertencente ao ensaio, que a obra se concretiza. Como diz a artista Rangel (2015) *ensaio* pode se configurar dentre as várias acepções que a palavra pode incluir, mas para as artes cênicas é uma “palavra aconchegante que habita a intimidade do espetáculo.” (RANGEL, 2015, p. 35).

Observar o desenvolvimento dos estudos na criação de cada personagem, cenário, escolha de figurinos e objetos, possibilita compreender uma parte das escolhas de cada pensamento. O que ele leva nos ensaios? Como se estuda? Utiliza-se o texto ou apenas recortes de cena? A partir das fotografias de ensaio, observa-se uma variedade de possibilidades seja para uma apresentação, desmontagem ou ensaio. Através da imagem, observamos o acadêmico-artista em formação.



Figura 88 - Ensaio da peça “Assim é, se lhe parece”

Fonte: Chico Nogueira

Observar os registros destes ensaios, é como captar a essência da peça em sua forma mais pura. As leituras preenchidas com risadas, estranhamentos, conflitos e novas percepções colorem o cansaço dos ensaios e facilitam a troca de ideia durante a construção da obra. Contextualizar o texto teatral, exige um movimento de leveza, de estudo, paciência e muita responsabilidade com aquilo que se é representado em cena. A partir das fotos e vídeos, podemos acompanhar mais de perto das múltiplas possibilidades de criação, trajeto, tentativas, desistências e possíveis escolhas até o acabamento estético da peça.

Nas palavras de Sonia Rangel (2015), ela aprofunda a ideia do ensaio, não especificando apenas no que se diz às artes cênicas, mas sim em um geral ensaístico, não como algo extremamente inicial, mas sim, com um ato de coragem e pura determinação:

O ensaio não quer dizer ausência de rigor, pelo contrário, somam-se nele exaustivas tentativas de se configurar às vezes o inconfigurável. O rigor do ensaio está na sua matéria mole. Maleabilidade para a direção da busca poder incluir o que encontrar de mais significativo nas tentativas e nas bordas, nas surpresas e encontros do caminho (RANGEL, 2015, p. 35).

O que auxilia o amadurecimento na formação deste artista-acadêmico, é a liberdade de escolha de suas respectivas funções, estabelecidas em parceria com grupo e o diretor. Essa liberdade de escolha que aqui falo, não apenas representa a decisão dos sujeitos teatrais, mas também lembrando da presença dos sujeitos que estão nos acompanhando nesta jornada, a partir dos seus registros durante os ensaios. Estes registros também são frutos de escolhas audiovisuais, seja no enquadramento, na posição da câmera, no limite do espaço em que se pode participar durante as cenas:

Neste modelo os sistemas de processo de encenação são discutidos a partir de sínteses como a necessidade de partilhar tarefas na criação artística; é um negar da fragmentação das profissões do teatro. Cada integrante do grupo pode contribuir no todo da obra, e não somente nas funções de ator, diretor ou dramaturgo. (GONÇALVES, 2019b, p.145).

Para que a dialogia do grupo aconteça durante os ensaios, é fundamental que haja uma semelhança entre o autor, o grupo e o público, ou seja, um repertório cultural em comum. O ensaio parte como uma incerteza até a obra acabada para apresentação, como diz Rangel (2015) “é a incerteza que me faz produzir a exatidão.” (2015, p. 36). Ao observar os ensaios, percebe-se as roupas leves que permitem maior flexibilidade no movimento, objetos cênicos sendo colocados no palco conforme o desenvolvimento da cena. Mas de todas as análises que podem ser feitas a partir dos registros durante os ensaios, é em relação a entrega e o estado de presença de cada acadêmico que nos chama a atenção. Sobre estado de presença podemos compreender sua relação direta com o artista-acadêmico nos ensaios:

Eu não tenho ensaio individual. Meus ensaios são sempre coletivos e abertos. Todos participam da maneira que bem entendem. Eu ofereço o espaço, roupas, adereços, música e liberdade. O tempo todo o ator vai trocando de pele, vestindo personagens, seguindo os estímulos dados pela música, pelo coletivo, e eu vou administrando as relações que se estabelecem na coletividade. (HADDAD, 2022 p. 85).



Figura 89 - Desmontagem Cênica de Carmen Group

Fonte: Arthur Firmino

Difícilmente sabemos quando um ciclo no teatro finaliza. Assim como comenta Santos “para um artista, toda finalização é um início de outro processo. Uma obra nunca está acabada.” (2012, p. 107). Por isso para Santos (2012) é essencial que o pesquisador sistematize o processo, tecendo possíveis finalizações através de conexões que devem ser fundamentais. Por mais que haja uma organização de prazos, locações, apresentações, a vida sempre poderá nos surpreender, assim como aconteceu no Tanahora em 2015 com o falecimento repentino do diretor Laercio Ruffa. Recordo-me bem que naquele momento estávamos ensaiando uma peça, uma peça que ficou inacabada, mas que tivemos que recompor nossas forças para continuar e finalizar aquele ciclo. Como comenta Han (2021), “não apenas o tempo narrativo é uma conclusão. Também o instante que o contenta e satisfaz é uma conclusão, pois ele é fechado em si próprio.” (2021, p. 13).



Figura 90 - Ensaio de “A serpente” Carmen Group

Fonte: Jean Gonçalves

Não existe um único formato de apresentação ou até mesmo de ensaio. Cada montagem possui seu próprio processo interno do grupo de forma coletiva e individual, um método próprio, uma prática em constante movimento. Para Sônia Azevedo (2020), os processos de criação passam a “criar suas próprias normas e códigos de elaboração à medida que a obra vai sendo tecida e criada, como num sonho.” (2020, p. 29). É fundamental pensarmos durante a montagem de um espetáculo, não apenas o desenvolvimento do coletivo, mas também do sujeito de forma individual e as vozes que os constituem:

[...] e que constituem a própria montagem, é tarefa que carece de reflexões, pois há que se considerar a multivocalidade constituinte dos sujeitos e seus enunciados. O teatro universitário é campo fértil para tais discussões, principalmente quando se dá voz aos integrantes de uma montagem para que falem de tal processo. (GONÇALVES, 2019b p. 127).

Qual formato é mais pertinente ou interessante para se registrar o processo cênico para o grupo? É possível construir um novo cenário a partir

deste local? Compreender o espaço é também entender suas limitações cênicas e o desenvolvimento da peça. Assim como também questões de produção, iluminação, dinâmica do palco, possibilidades de camarim para troca de figurinos, estruturação da plateia. Podemos observar os diferentes tipos e formatos de apresentação, ensaios e como isso interfere diretamente na montagem cênica da obra.

Veremos a seguir alguns exemplos de tipos de apresentação como forma também de estudo, ressaltando a importância de registro para futuros estudos cênicos de produção teatral. “É o diretor que se propõe a provocar, julgar e esboçar os processos de ensaio até que o trabalho esteja apto para ir a público. Seu trabalho termina quando a peça estreia.” (GONÇALVES, 2019b, p. 131):

É na exploração dessa perspectiva que o processo Carmen tem encontrado lugares de autoria em meio à academia, que passam sempre por construções individuais e reconstruções de grupo, para que o espetáculo se organize de forma coerente e para que a temática se apresente com pelo menos alguns indícios de arquitetônica uníssona, ou seja, que o emaranhado de vozes construa sentido para um todo complexo e nem sempre harmonioso. (GONÇALVES, 2016, p. 54).



Figura 91 - Ensaio de Carmen Group no auditório do SEPT

Fonte: Autora da pesquisa

O processo de montagem e desmontagem cênica consistem na exploração, improvisação e investigação de questões que são centrais ao projeto, implicando um certo desprendimento e flexibilização do grupo como um todo para a retirada de algumas cenas após a experimentação:

As desmontagens começaram a ser uma espécie de performances pedagógicas na intenção de tornar visíveis os percursos, dispositivos e a tessitura da cena, sempre a partir de propostas e desenvolvidas primordialmente pelos atores em diálogo com os diretores. E, se tornaram um “espetáculo” que complementava o repertório dos grupos, eram, acima de tudo, performances que evidenciavam a complexidade poética e técnica dos criadores cênicos. (CABALLEROS, 2014, p. 8)

Cada cena, por possuir uma singularidade por parte dos artistas, atribui significados preciosos para quem as produziu, principalmente se pensarmos que este repertório remete às histórias de vida pessoais. (ARAÚJO, 2006). Para Araújo (2006), há uma necessidade de uma negociação firme por parte do dramaturgo, muitas vezes conflituosa e exaustiva, para que todos cheguem a um acordo e desprendimento para o levantamento do material cênico e o andamento da peça da forma mais harmoniosa possível:

Neste modelo os sistemas de processo de encenação são discutidos a partir de sínteses como a necessidade de partilhar tarefas na criação artística; é um negar da fragmentação das profissões do teatro. Cada integrante do grupo pode contribuir no todo da obra, e não somente nas funções de ator, diretor ou dramaturgo (GONÇALVES, 2019b, p.145).



Figura 92 - Aquecimento para apresentação Carmen Group

---

Fonte: Autora da pesquisa

O ensaio aberto, é uma prática recorrente em produções teatrais, que consiste justamente em convidar pessoas de fora da produção do espetáculo, para que possam assistir o trabalho e propiciar novas reflexões acerca do que foi visto em cena antes da apresentação em seu formato final da montagem. Esse processo auxilia na percepção de como o público receberá essa obra final, possíveis mudanças e alterações. “O ensaio aberto é lugar de conversa, interlocução, sondagem e percepção do que funciona ou não na técnica e na estética do espetáculo.” (GONÇALVES, 2019b, p. 161).

A seguir, aprofundaremos a ideia de rodas de conversa que auxiliam justamente nesse feedback, pós ensaio aberto, com o elenco e produção técnica com possíveis mudanças de pensamento e reflexões sobre novas percepções do processo.

#### 4.5 Rodas de conversa: atualizações e feedbacks



Figura 93 - Roda de conversa – CARMEN Group no TEUNI

Fonte: Autora da pesquisa

Não há como pensarmos em linguagem teatral sem debatermos questões econômicas, culturais, históricas do ser humano. É fundamental compreender que todas são questões que constituem o ser como sujeito social e não o ser de forma isolada. Falar a partir de uma perspectiva dialógica é compreender que esta dimensão vai além de uma teoria linguística e sim, uma percepção de mundo, da existência humana.

É a partir do contato direto com o outro que, ao questionarmos, nos fortalecemos, resistimos e até mesmo compreendemos nossa alteridade durante o embate discursivo cotidiano das relações. É a partir do embate, do tom cotidiano e acessível, que se recriam as práticas sociais. Ao reconhecer o outro, seja como ser um singular ou no coletivo, compreendemos que este ser possui seus próprios critérios e valores, possibilitando assim, novas relações de

intersubjetividades e interdiscursivas, realizando um intercâmbio de ideias. Para Gonçalves:

A apresentação é o momento em que todos os integrantes da montagem, inclusive os professores, passam pelo crivo do público, o que se configura em um outro tipo de avaliação. (GONÇALVES, 2019b, p. 97).



Figura 94 - Roda de conversa – CARMEN Group

---

Fonte: desconhecido

Mais do que compreender e aprofundar-se no processo criativo coletivo teatral, é necessário também um olhar cuidadoso para o público a qual dirigimos a nossa peça. Nem todo público tem a formação necessária para compreender as ramificações, referências e possíveis leituras a partir da peça. O que move o nosso processo? Para quem desejo entregar a minha obra? Toda e qualquer visibilidade é válida? Qual público almejo dialogar? É fundamental pensarmos quais ações discursivas nos movem a contextualizar, por exemplo, um texto de Nelson Rodrigues? Será que um texto de Anjo Negro terá a mesma aceitação em 2022 do que há 10 anos atrás? Como podemos mobilizar este diálogo de

uma forma respeitosa? Ou será que devemos apresentá-la de uma forma carnavalizada?

O ator não pode ser passivo! Tem que ser capaz de refletir para não virar prisioneiro da vaidade. Ser prisioneiro da vaidade significa ser prisioneiro da opinião do outro. Ser dependente da aprovação do outro. (HADDAD, 2022, p. 82).

Estes e outros inúmeros questionamentos, por mais que envolvam aspectos mais amplos, estão interligados e servem como pontos de partida para a reflexão acerca do nosso diálogo com os diferentes públicos que todos os coletivos teatrais se apresentam. Desde o grupo de teatro de rua, universitário, empresarial, infantil, dentre outros tantos possíveis nichos da teatralidade, todos possuem uma responsabilidade ética e um compromisso quase pedagógico com a democratização da arte ao facilitar a comunicação entre os diferentes públicos, a partir de uma mesma obra, sem perder a autenticidade do grupo e/ou do artista de forma individual.

A discussão aqui proposta neste tópico, tende a analisar a pluralidade dos pontos de vista que envolvem a formação do sujeito, a sua capacidade de alteridade, assim como a inconclusibilidade humana, possibilitando uma viagem cronotrópica entre as vozes sociais em um diálogo enriquecedor a partir de rodas de conversa. E mais do que isso, a importância do registro destes momentos para análise de feedback e registro documental dos variados públicos em que se apresentou a obra.

Observa-se a partir das fotografias diferentes modos de interação com o público, em alguns momentos o grupo se situa no palco, outros sentados no chão junto ao público, trazendo a ideia de horizontalidade no debate pós-apresentação. A partir de algumas imagens conseguimos perceber a quantidade e as variações das reações desse público. Algumas pessoas escrevem, outros escutam atentamente, outros participam com questionamentos, enquanto outros simplesmente não permanecem para ouvir o debate assistindo apenas a peça. É a partir deste aperfeiçoamento do olhar junto a imagem, que se pode perceber a dimensão da entrega, escuta e diálogo do público no pós-espetáculo.



Figura 95 - Roda de conversa com professoras do Guido Viaro

Fonte: Autora da pesquisa

Sendo assim, centralidade da palavra é uma questão ética, pois só possui significado através do contato com o outro. Podemos perceber isso diretamente em uma apresentação: a interpretação sobre a obra só pode ser debatida em torno no objeto, se passar pelo embate discursivo com o outro. É na troca com o público que possíveis mudanças podem se materializar e novos elementos podem se construir nas próximas apresentações:

O espetáculo é a tentativa de organização mais que perfeita das relações que se estabelecem entre o que é público e o que é privado. Entre o que é do espetáculo e o que é do ator. Como é que você equilibra essas relações - o espetáculo tem necessidades, o ator tem necessidade – para produzir uma obra que deverá ser a utopia representada, a possibilidade de ser o humano viver bem em sociedade. (HADDAD, 2022 p. 87).

Destaco aqui o propósito e a importância dos debates pós-espetáculos, que auxiliam no fluxo e na continuidade do diálogo teatral, mobilizando o percurso do discurso para além dos palcos e interagindo com diversas comunidades:

A comunicação do ator não deve ser vetorial. Quando você se relaciona vetorialmente com outro ator, com a cena, com a plateia, você limita a vida, você exclui o que está em volta. Eu gosto sempre de pensar numa hipérbole. Para chegar no outro, eu passo por um longo caminho que inclui a espacialidade, o texto que está entre os atores, a plateia. Não é reto, é circular, como o tempo. (HADDAD, 2022 p. 97).

As denominadas “rodas de conversa” realizadas pós-espetáculo, são fundamentais para compreender o processo criativo como um percurso inacabado, não linear e sem hierarquias, pois a partir da palavra do outro, posso ser diretamente afetada e através dela justificar e mudar minhas escolhas a partir de um olhar valorativo sobre mim mesma, como também a partir do outro, possibilitando o intercâmbio das ideias. “Não há linguagem sem possibilidade de diálogo, isto é, sem possibilidade de resposta. Falar é falar a outros que falam e que, portanto, respondem.” (AMORIM, 2004, p. 95).

Podemos observar essas reverberações como uma pluralidade de pontos de vista, ordenando princípios direcionadores ou conceitos que possam agregar em um futuro projeto, ou até mesmo, modificar o processo em uma laboriosa e inacabada construção. Para dar concretude a esses nexos, é excepcional analisar todos os sentidos construídos e produzidos nestes vários discursos e pontos de vista, carregados de subjetividade, tendo em comum a aproximação da obra com a vida cotidiana destes sujeitos em seu processo criativo. Essa fluidez de associações, facilita a comunicação entre o público de forma humanizada e objetiva, dando vitalidade ao processo, interagindo com os sujeitos. Para Araújo (2006) a ideia da dramaturgia tem como desafio “encarar uma proposta de texto não como definitiva, mas sim como fonte de sugestões, de pistas para caminhos possíveis ou, ao contrário, de estradas que não levarão a lugar algum.” (ARAÚJO, 2006, p. 130).



Figura 96 - Apresentação de CARMEN Group no TEUNI

---

Fonte: Autora da pesquisa

A análise destes discursos, desenvolvidos durante as rodas de conversa, poderá ser realizada através de traduções intersemióticas apresentadas pelo próprio elenco ou equipe, cooperando assim, com o envolvimento do grupo em busca de respostas, ideias, reflexões e futuros questionamentos acerca do que o público lhe ressalta. A partir disso, o grupo questiona a relevância dos apontamentos e filtra possíveis mudanças para o espetáculo. Ao construir essa necessidade de interação com os outros, o próprio grupo se fortalece conforme se aprofunda e ocupa seu lugar no processo, um pertencimento coletivo da obra geral. Os modos de trabalho horizontalizados, facilitam essa interação e agregam as diversas vozes presentes no grupo teatral, potencializando modos de desenvolvimento de pensamentos do grupo:

são fruto de muita experimentação, de um longo amadurecimento e de constantes negociações entre os integrantes. São consequência, ainda, da complexa rede de interdependências que marca todo o processo. É muito comum, por exemplo, haver contínuas mudanças de opinião e de

posicionamento em razão desses embates criativos. (ARAÚJO, 2009, p. 51).



Figura 97 - Ensaio aberto para estudantes de Tec. em Produção Cênica UFPR

---

Fonte: Autora da pesquisa

Essa prática de debates, auxilia a experimentação e exploração de espaços enquanto artistas e seres sociais, buscando compreender este universo de vagueza e imprecisão em que vivemos, enfrentando nossos bloqueios, buscando disciplina e encorajando a resistência de nossos limites, explorando novos modos de trabalhos dentro do processo criativo teatral.

Sob a perspectiva das teatralidades híbridas da cena contemporânea, busco neste estudo, algumas similaridades entre os coletivos teatrais, de forma que a criação teatral esteja a todo tempo interligada com outros nichos, e que possa fortalecer seu potencial de exploração através dos diversos mecanismos criativos. Para compreendermos mais a respeito do conceito de teatralidade, trago para diálogo Silvia Fernandes:

O conceito de teatralidade tem se revelado um instrumento eficaz de operação teórica do teatro contemporâneo, especialmente por levar em conta a proliferação de discursos de caráter eminentemente cênica que manejam, em sua produção, e em diferentes graus, múltiplos enunciadores do discurso teatral. (FERNANDES, 2010, p. 113).



Figura 98 - Apresentação no TEUNI

---

Fonte: Autora da pesquisa

## CAPÍTULO V ▶ MAKING OF COMO PROCESSO FORMATIVO

“Se mergulhar no universo do cinema é poder viver uma grande emoção, porque não aprender também? Será que o cinema é apenas diversão, sem nenhum valor educativo?” Notadamente que não!  
Roseli Pereira Silva (2007, p.52)



Figura 99 - Workshop na Semana Acadêmica de Design da PUCPR 2019

Fonte: Fotografos da Nômade

Chego neste último capítulo, após toda construção de pensamento e embasamento teórico e prático com o seguinte questionamento: Mas afinal, como o making of pode potencializar a prática formativa? De que modo poderá ser discutido essa prática em sala de aula no ensino superior? Há espaço para que esses profissionais do audiovisual possam deixar o conhecimento acessível a outras áreas de conhecimento? São essas “perguntas que nos conduzem

desafiadoramente estão intrinsecamente vinculadas a formas particulares de ver, compreender e atribuir sentido ao mundo.” (COSTA, 2005, p. 201).

A proposta desse capítulo consiste em auxiliar na reflexão e promover um debate sobre possíveis novas práticas que possam colaborar na formação universitária de forma dinâmica e transdisciplinar. Ao investigar o processo do making of como um exercício pedagógico, busca-se praticar o registro processual sob um viés humano, ético e afetuoso de modo que possa colaborar na transdisciplinaridade durante a formação dos acadêmicos na busca de um olhar poético e afetuoso.

Busca-se a partir deste diálogo, registrar ideias e pensamentos acerca do âmbito teatral e educacional a partir do audiovisual para que novas pesquisas possam explorar caminhos e possibilidades a respeito do making of como formação de sujeito na universidade. Compreende-se aqui o desenvolvimento de making of não apenas para os grupos teatrais universitários, mas que a partir de uma abordagem e didática acessíveis, aproxime qualquer acadêmico na aplicação dessa mesma ideia de registro processual em sua área de conhecimento, utilizando o vídeo como ferramenta ao eternizar memórias e auxiliar no registro de dados.

Utiliza-se aqui, a câmera (profissional ou de celular) como dispositivo tecnológico pedagógico, produtor e disparador de sentidos. De forma que possa organizar, acessibilizar e incrementar o conhecimento. Quanto ao termo tecnologia, Moran (2009) diz que:

As tecnologias nos ajudam a encontrar o que está consolidado e a organizar o que está confuso, caótico, disperso. Por isso é tão importante dominar ferramentas de busca de informação e saber interpretar o que se escolhe, adaptá-lo ao contexto pessoal e regional e situar cada informação dentro do universo de referências pessoais. (MORAN, 2009, p. 68).

Observo a universidade como espaço de reflexão para que os acadêmicos possam desenvolver a capacidade de produção, análise e disparador de signos,

aprofundando o olhar em questões sociais e éticas. Aproximando a prática da teoria audiovisual. Ao materializar questões internas e coletivas, de reflexão social, os estudantes passam a ter autonomia e a segurança necessária para a criação de novos projetos autorais. A ideia é justamente auxiliar no processo de desenvolvimento humano e percepção de processo através da mediação do professor.

Portanto meus estudos buscam a formação crítica, não apenas dos educandos como também dos docentes, a formação e desenvolvimento questionador como também a própria autonomia para pensar, produzir e consumir arte a partir da elaboração visual e análise semiótica. Buscando principalmente a formação de docentes com novas perspectivas para o ensino a partir da prática audiovisual.

A utilização do audiovisual como prática pedagógica em sala de aula não é uma prática recente, pois lembro-me das vezes em que as professoras selecionavam filmes em VHS na biblioteca para assistirmos e depois debatermos em grupos, criando textos, seminários e outros formatos de apresentações, baseadas em nossa interpretação individual e coletivo sobre determinada temática escolhida para agregar o conteúdo da disciplina. Ao longo de todos estes anos como estudante, me deparei com minha trajetória no ambiente escolar cercada pelo cinema. Agora, ao estudar sobre o ambiente universitário, percebo que muitos docentes possuem uma certa limitação ao tentarem se aproximar do audiovisual, talvez uma certa insegurança de não conseguir corresponder às expectativas da geração atual que cresceu em um mundo online:

Os estudos fílmicos tradicionais, transformados pela preponderância absoluta das denominadas novas tecnologias, desembocaram no paradoxo de oferecer um simulacro fílmico igualmente vinculado tanto às práticas do cinema comercial como do independente, seja experimental ou autoral. Por seu lado, as práticas artísticas contemporâneas expandiram a produção audiovisual até as redes, a performance interativa, as instalações imersivas, os dispositivos móveis, e os processos de transmissão. (FERLA, 2014, p. 132).

É fundamental que o vídeo não seja apenas proposto como atividade final, mas sim, discutido em sala de aula antes de sua construção conjunta. É preciso

integrá-lo a um contexto social para que sua importância seja intrínseca à aprendizagem do acadêmico. É necessário trazer em sala para questionamento, aprofundamento das informações, toda questão é válida, sempre um aprendizado. A discussão a respeito do processo pode acontecer antes da gravação ou até mesmo depois da entrega final dos vídeos em sua devolução ao grupo. O feedback sobre o processo dependerá do prazo disponível para que seja possível a realização destas trocas em sala de aula ou do grupo teatral.



Figura 100 - Bastidores de captação

Fonte: Desconhecido

Pontuschka et al (2009) ao discutir o contexto do ensino da sua área, a Geografia, destaca que é esse tratamento da informação dado pelo professor, que o transforma em conhecimento. Assim, vemos o docente fazendo parte da formação do sujeito na universidade ao contribuir que o acadêmico possa exercer a profissão a partir de seus próprios valores éticos e sociais:

(...)professor tem um papel importante nesse processo, como mediador entre o aluno e a informação recebida, promovendo o “pensar sobre” e desenvolvendo a capacidade do aluno de contextualizar, estabelecer relações e conferir significados às informações. (PONTUSCHKA et al, 2009, p.262).

## 5.1 O sujeito em formação



Figura 101 - Bastidores de captação

---

Fonte: Desconhecido

Apesar do aprofundamento ao longo do texto de questões relacionadas ao processo criativo de grupos teatrais a partir dos docentes em sala de aula, é fundamental refletirmos que “não se pode pensar em equipe, sem se falar do processo de cada sujeito.” (SALLES, 2017, p. 45). Por trás de toda profissão, há uma pessoa que pulsa e assina o trabalho. Há uma presença de um ser único no mundo, que carrega suas vivências, histórias, desafios e cicatrizes. Um ser que a partir das suas particularidades e sombras, nutre-se e se desenvolve com seus erros e acertos, aprimora sua autenticidade a partir das experimentações e de suas próprias orientações no percurso. “Estudar o mundo humano se constitui num olhar para o outro, num debruçar-se sobre o pensamento do outro, seus enunciados, seus valores.” (GONÇALVES, 2019b, p. 54). Sujeito este que se desconstrói para poder se reconstruir através das múltiplas tentativas, que se transforma a cada prática mal ou bem-sucedida, ressignificando a sua própria trajetória na universidade:

em uma aula, espera-se que o professor conduza o processo. É dele essa responsabilidade. Isso remete a uma expectativa que o aluno tem ao interagir com o professor. Ao participar do trabalho educativo, o aluno precisa ser orientador em seus processos. (GONÇALVES, 2019b, p. 71)

Por trás de cada câmera, há alguém que arriscou um ângulo, ajustou o foco rapidamente para eternizar através de um registro, um momento único e efêmero. Há um corpo, há vida, cicatrizes e histórias únicas. Um corpo que move memórias dentro de si e a partir dele criam-se registros de tantas outras novas possibilidades de narrativas. Para Azevedo (2020) ao trabalharmos a partir do corpo:

Descobrimos nossa própria história gravada nos ossos, articulações, músculos, carne e sangue. E descobrimos assim nossas cicatrizes ocultas muitas camadas abaixo da pele e das quais nem tomávamos consciência, na rotina corrida dos nossos dias. (AZEVEDO, 2020, p. 45).



Figura 102 - Disciplina de fotografia da PUCPR - 2012

---

Fonte: desconhecido

Ao criarmos, nos conectamos diretamente com nossa visão de mundo. Para Ostrower (2014), a criação se articula principalmente através sensibilidade

seja no âmbito conceitual ou intelectual. A autora ainda comenta que “como processos intuitivos, os processos de criação interligam-se intimamente com o nosso ser sensível.” (2014, p. 12). A partir disso, compreende-se que precisamos urgentemente humanizar também os processos criativos audiovisuais. Afinal todos nós estamos em constante aprendizagem, possivelmente em estágios diferentes, mas todos sempre de forma contínua. A empatia com o tempo de cada um, torna-se fundamental para que haja uma troca sincera através do afeto e escuta, transformando pequenos diálogos em grandes transformações e ressignificações. Graças a essas entregas sinceras, nos tornamos seres sensíveis ao mundo, aperfeiçoando e ajustando nosso olhar poético a esse mundo caótico e automático. Segundo Ostrower (2014), “A sensibilidade é uma porta de entrada das sensações. Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós.” (OSTROWER, 2014, p. 12).

É perceptível que a tecnologia se modifica conforme o movimento e potência do desenvolvimento humano, movimento este que surge pela insaciável sede de transformação. Mas é fundamental que o autoconhecimento cresça na mesma medida em que buscamos informações técnicas para aprimorarmos nosso lado profissional. Mais do que nunca, é necessário que a nossa curiosidade também se direcione para o nosso interior. *Filmmakers? Videomakers? Videastas? Cinegrafistas? Cineastas? Diretores de fotografia?* São tantas as nomenclaturas que partem do mesmo princípio, mas que muito estão longe daquilo em que a nossa realidade nos escancara diariamente: E os universitários, qual espaço estes sujeitos pertencem durante esse processo de aprendizagem?



Figura 103 - Making of de um evento cultural

Fonte: Desconhecido

Com a evolução da tecnologia e a popularização dos equipamentos fotográficos e audiovisuais, facilitou-se o acesso à criação e produção de imagens cotidianas e pessoais, possibilitando novos experimentos e sentidos imagéticos a partir de novos pontos de vistas: a de um olhar autoral. Mas mais do que comemorar a revolução tecnológica, é compreender que uma nova era está cada vez mais presente, permitindo que “milhões de pessoas com renda média possam se tornar produtores de suas próprias imagens, de suas próprias mensagens, de seus próprios sites na internet, enfim, que se tornem produtores culturais sem sair de casa.” (SANTAELLA, 2005, p. 59).

Todos temos algo a dizer, algo a mostrar. É direito do ser humano expressar o seu sentimento, sua arte, seu olhar perante o mundo. Assim como “ser significa ser o outro através dele, para si.” (BAKHTIN, 2011). É a partir da troca sensível e dialógica que mergulhamos em outros mundos com nosso próprio olhar e visão de mundo. Para Bakhtin (2011), o homem está todo e sempre na fronteira, pois ao olhar para dentro de si, ele olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro. Uma troca sincera e poética de visão de mundo. É a

partir desta reflexão que vemos a importância de um processo formativo a partir da prática audiovisual: uma possibilidade para que os acadêmicos possam experimentar novas linguagens e formas de se conectar com o mundo seja de forma visual, verbal ou verbo-visual. Com a mediação dos docentes nesse processo, facilita a segurança na construção da autonomia e na busca de uma voz poética e performativa.

É fundamental refletirmos ao longo desta pesquisa, a importância da assinatura do sujeito sobre sua obra, como comenta Gonçalves (2013), a respeito da autoria que pode também ser discutida sob a ótica do autor-artista em relação a sua obra se “compreendermos que a dimensão verbo-visual é, neste caso, enunciado proveniente de uma esfera artística e que, de certa forma, se constitui também em expressão artística.” (GONÇALVES, 2013. p. 237) somando com a ideia de Ostrower (2014) que parte da ideia de que “a sensibilidade do indivíduo é aculturada e por sua vez orienta o fazer o imaginar individual”. (2014, p. 17). Onde está a voz daquele que vive para registrar os outros?

Cada voz retém uma singularidade. Essa singularidade se origina no uso específico de formas, modos, técnicas e estilos num determinado filme, e no padrão específico de encontro que acontece entre o cineasta e seu tema. (NICHOLS, 2012, p. 77).

É a partir desta reflexão que direciono o olhar para todos aqueles que gastam horas de suas vidas registrando de forma sutil, quase que invisível, o processo alheio, os bastidores. Cabe aqui pincelar uma grande questão acerca do meio pertencente aos bastidores: os direitos de uso de imagem e o registro de quem registra, mas mais do que apenas um crédito formal, é importante ressaltarmos o olhar daquele que possui a “sensibilidade permeando todo o processo.” (SALLES, 2011 p. 59).

A sensibilidade do olhar poético nada mais é do que uma construção, uma percepção das sensações a partir de uma elaboração mental (OSTROWER, 2014) que organiza e dialoga diretamente com nossas memórias afetivas e visuais. É preciso compreender de onde vem aquilo que aplicamos, pois nossas referências são bagagens, acervos imagéticos e sonoros, que

carregamos durante a vida, que nos ajudam muitas vezes de forma subjetiva a tomarmos decisões com base naquilo que acreditamos como verdade, mesmo que indiretamente. Ao entendermos a origem deste repertório, disparamos sentidos e signos a partir de sentimentos chaves que podem contribuir de forma efetiva para nossos insights, tudo isso colabora para uma linguagem autoral e autêntica.

A noção de autoria permeia os debates e discussões a respeito das relações entre sujeito durante a elaboração, construção e composição de novos enunciados. Uma construção de si a partir da palavra do outro. Para Bakhtin “não se pode representar adequadamente o universo ideológico do outro sem permitir que ele mesmo ressoe, sem revelar sua própria palavra.” (BAKHTIN, 2015, p. 127). A partir desta reflexão de autoria, utilizo aqui a ideia de território sensível ao buscar o desejo que cada sujeito tem ao querer, ou não, se enraizar em um lugar ou:

em uma história, em uma cultura para que, quando o desejo de outros mundos o convoque, nada os impeçam sonhar com um alhures, não mais identitário ou molar, não mais fixado ou enraizado, todavia pássaro voador, porque livre e aberto ao novo, ao devir, ao molecular. É a isto que chamamos territorialização/desterritorialização ou molar/molecular. (LINS, 2014, p. 47).



Figura 104 - Flores coloridas no meio da rua

---

Fonte: Autora da pesquisa



Figura 105 - Elementos cênicos utilizados na peça “A Serpente” em Ibiporã

---

Fonte: Autora da pesquisa

Pode-se dizer que, a intuição pertence ao campo da sensibilidade no processo criativo, constituindo o sujeito como ser perceptivo e presente no mundo em que o rodeia. O estado de presença na captação de momentos efêmeros, é de extrema responsabilidade ao se relacionar com o incômodo e a pressão da urgência do registro. A urgência de viver nos movimenta, portanto, nos gera uma sensação familiar uma leve ansiedade de materializar e concretizar aquilo que se planeja. É com base no incômodo que disparamos sentidos e criamos possibilidades de improvisação a partir de nosso repertório individual. Nossa capacidade de seleção, parte não apenas de uma escolha estética, e sim, um processo da construção de um olhar ético até a materialização do *click* feito.

O caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, nem de emoções – embora resultado de tudo isso. Engloba, antes, uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se integra e onde a cada decisão e a cada passo, a cada configuração que se delineia na mente ou no fazer, o indivíduo, ao questionar-se, afirma-se e se recolhe novamente das profundezas de seu ser (OSTROWER, 2014, p. 76)



Figura 106 - Bastidores de gravação

---

Fonte: Daniel Komarchevski

É a partir desse olhar sensível que precisamos nos reinventar enquanto pesquisadores na área da Educação, trazendo a humanidade, a poesia, a criatividade e o afeto para nossas pesquisas e práticas formativas em sala de aula. Buscando através de nossas vivências pessoais, uma produção que potencialize as diversas vozes que nos atravessam em vida, em uma linguagem híbrida e autêntica, gerando assim outras reflexões e diálogos na sociedade em que vivemos e compartilhamos memórias.

a arte- sua linguagem própria e seus atravessamentos - é um dos vetores possíveis, se não para promover mudanças na vida social, pelo menos para ativar e intensificar a percepção da cidade como lugar de compartilhamento de experiências do campo do sensível (RAUSCHER, 2014, p. 96).



Figura 107 - Making of de uma peça teatral

---

Fonte: Leonardo Roveda

## 5.2 Experimentação documental performativa

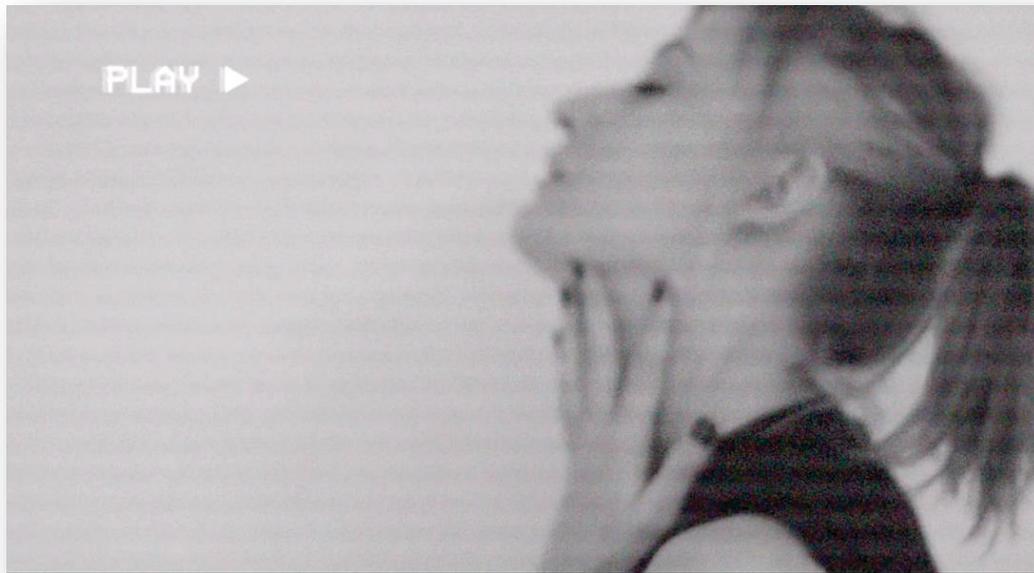


Figura 108 - Partituras corporais em Carmen Group 2016

Fonte: Autora da pesquisa,

Ao longo de minha trajetória acadêmica e profissional, convidei poeticamente o vídeo para ser meu companheiro de jornada de pesquisa na área da Educação, por acreditar que possa ser utilizado como recurso didático. No próprio processo de criação de minha tese, aprofundi a análise dos vídeos com o caráter documental performativo, conceito este que abraçou afetosamente o encaixe com minhas práticas. Segundo Silva (2004), são vídeos baseados nas experiências pessoais, na tradição da poesia, da literatura e da retórica “que sublinham a complexidade do conhecimento sobre o mundo ao privilegiar as dimensões subjetivas e afetivas da narração.” (SILVA, 2004, p.68):

[...] uma questão pertinente aos filmes performáticos: não é apenas a cultura, nem a história, que produzem narrativas envolventes, mas a ideia de que essa narrativa é produto de uma vivência histórica, uma apropriação do mundo sob determinado olhar, faz toda diferença. Filmes performáticos, como viemos estabelecendo através dos textos, rejeitam fórmulas de representação do mundo e se concentram nas peculiaridades da interpretação, extraindo relevância das experiências em si. (SILVA, 2004, p.150).

Santaella (2005) também assimila a característica do vídeo como um meio de produzir a sensação de intimidade e extensão no gesto do artista, comparando-o com a gestualidade associada à pintura. Com o vídeo, segundo a autora, permitiu-se ser registrado e observado o gesto do artista e respectivamente o seu corpo no próprio ato de criar. Este foi um dos fatores responsáveis pela “entronização relativamente rápida do vídeo nos ambientes artísticos.” (SANTAELLA, 2005, p. 54).

[...] o vídeo tende a se disseminar de uma forma processual e não hierárquica no tecido social e isso acaba por confundir os papéis de produtores e consumidores, donde resulta, pelo menos nas experiências mais bem sucedidas, um processo de troca e de diálogo pouco comum em outros meios. (MACHADO, A. 1993, p. 10).



Figura 109 - Ensaio aberto – Carmen Group 2017

Fonte: Autora da pesquisa

Tendo em vista que o making of artístico é uma linguagem pouco explorada em comparação com outros tipos de mídia no viés comercial, observa-se nesse recorte audiovisual partindo para o documental performático, uma possibilidade maior de fluidez nos caminhos da experimentação cênica como também uma liberdade visual na própria montagem e captação de imagens. Este formato audiovisual permite representar sensações através dos sons, imagens,

brincando com a escolha de texturas, sobreposições de imagens sendo elas analógicas ou digitais. “O discurso videográfico é impuro por natureza” (MACHADO, 1997).

Como comenta Maio (2005), “se o vídeo é um discurso orgânico e não somente a mera reprodução da realidade, então se faz necessário lê-lo e não apenas vê-lo.” (MAIO, 2005, p. 80). Graças às redes sociais, os vídeos puderam ter um maior alcance e fácil acesso comparado com décadas passadas onde a foto era protagonista dos conteúdos visuais de fácil compartilhamento online. O impacto digital ao adicionar o recurso audiovisual, possibilitou a aproximação de públicos acadêmicos e profissionais, a partir do compartilhamento de informações de seus nichos específicos. Com a facilidade das gravações, utilizando câmeras de baixo custo e até mesmo o uso de celulares, junto com a possibilidade de um rápido upload de arquivos na internet, a interação possibilitou o surgimento de um novo público: os que experimentam criar de forma genuína e curiosa.



Figura 110 - Ensaio aberto – Carmen Group 2017

---

Fonte: Autora da pesquisa

Busca-se aprofundar neste eixo dentro do audiovisual, como uma modalidade com mais possibilidades de criação referente a linguagem, estética, edição e até mesmo na parte conceitual, ampliando assim, o olhar poético e a experimentação a partir dos registros.

O vídeo como arte deve ser distinguido dos usos do vídeo em documentários, reportagens e outros usos utilitários, não importa quão aparentemente artísticos eles possam ser. Técnicas artísticas podem estar presentes em programas de televisão, na publicidade etc., mas elas não são capazes de transformar tais programas ou intervalos publicitários em realizações artísticas. (SANTAELLA, 2005, p.57).



Figura 111 - Ensaio aberto – Carmen Group 2017

Fonte: Autora da pesquisa

A estética do documentário, convida-nos a acreditar de forma fiel aquilo que estamos assistindo, uma evidência das imagens, um ato de confiança do espectador com o cineasta. Uma lógica que organiza e sustenta uma afirmação sobre o mundo histórico. (NICHOLS, 2012). Diferentemente dos materiais audiovisuais de ficção, repletos de efeitos especiais que distanciam essa fé do público em relação à realidade proposta na imagem, o vídeo documental aproxima o espectador. “Esperamos nos envolver com filmes que se envolvem no mundo.” (NICHOLS, 2012, p. 55). Como Nichols (2012) comenta, o público

busca veracidade ao crer que “aquilo que vemos é o que estava lá.” Para Ramos (2008):

(...) podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p. 22).



Figura 112 - Ensaio aberto – Carmen Group 2017

Fonte: Autora da pesquisa

A partir destes aprofundamentos no âmbito documentário performativo, registro aqui como uma possibilidade de experimentação visual para acolher os meus experimentos ao longo destes anos que até então os denominava como videoarte em meu mestrado. Deixo em aberto minhas inquietações para as possíveis futuras investigações acerca desta temática, utilizando a ideia do making of como documentário performático, valorizando a poética dos registros processuais universitários. Busca-se no próximo tópico, experimentar e analisar

a prática desta linguagem audiovisual como exercício de formação de acadêmicos de diferentes áreas de conhecimento.



Figura 113 - Ensaio aberto – Carmen Group 2017

---

Fonte: Autora da pesquisa

### 5.3 Making of na universidade: em busca de uma construção colaborativa



Figura 114 - Gravação durante a pandemia com Leonardo Roveda.

Fonte: Autora da pesquisa

Depois de muitas experimentações de vídeo a partir da pesquisa acadêmica, durante o doutorado me veio o seguinte questionamento: É possível aplicar a ideia do making of como uma prática formativa na universidade? Como criar e desenvolver um olhar poético a partir da efemeridade do teatro e do olhar técnico, transformando-os em signos? Desde então iniciei a reflexão sobre uma possível prática em sala de aula.

Para que o exercício do making of seja efetivo com os acadêmicos, é fundamental que haja uma introdução teórica e um direcionamento técnico básico para que na fase prática do making of, o universitário possa construir uma narrativa coerente para o entendimento do espectador que consumirá o vídeo em seu formato final. Este direcionamento inicial ajudará a nortear as primeiras

escolhas na hora de gravar e selecionar as cenas. “Será que essa cena fará sentido ao meu projeto?” “Que leitura as pessoas podem fazer a partir do que registrarei?” É a partir deste início de troca e de questionamentos que a educação se faz presente, dialogando abertamente a possíveis dúvidas e particularidades. Deste modo, é na relação entre acadêmicos-artistas e docentes que o trabalho se potencializa:

Se o sujeito é constituído nas suas relações, por meio da interação que acontece no jogo de vozes sociais, o aluno é constituído pelo professor e vice-versa. Além disso, professor e aluno também são constituídos pelas vozes da escolarização, vozes das relações escolares, da esfera educacional da qual fizeram e fazem parte, e por isso, ao falar de tal esfera reproduzem enunciados repletos de sentidos pertencentes a ela. (GONÇALVES, 2019a. p.67).

Proponho neste tópico, uma possibilidade de exercício pedagógico no ensino superior: a de uma construção colaborativa, fazendo uma comparação com o termo “ensaio aberto” presente no âmbito teatral visto no capítulo III, como uma possibilidade de prática no audiovisual, justamente por já ter vivenciado essa troca dinâmica, livre e dialógica junto aos grupos de teatro.

Busca-se nessa ideia, uma troca entre docentes e acadêmicos para analisar e debater acerca do que foi gravado, abrindo espaço para justificativas de suas escolhas, pontos de vistas, criação de uma voz poética para o desenvolvimento do vídeo final. Busca-se refletir nesta prática, de uma forma didática e acessível, a importância do registro processual em diversos coletivos artísticos universitários ou em diferentes cursos de graduação. A ideia aqui presente é acessibilizar o conhecimento a respeito da imagem, seja ela fotográfica ou audiovisual, para que possa ser aplicada em qualquer área de conhecimento, utilizando – ou não – uma ferramenta profissional.

A ideia de uma construção colaborativa surge como uma forma de comunicação afetuosa e técnica do docente com os acadêmicos, “ouvir e escutar amorosamente a palavra do outro.” (FARACO, 2007, p. 99). Uma aproximação humana entre o conhecimento e a visão do mundo. A partir dos debates e análises dos registros em sala de aula, o docente pode auxiliar como condutor

inicial e orientar até o final do projeto na criação de novos enunciados, para que o discente possa distinguir e justificar suas escolhas a partir do que se filma para o que de fato entrará na edição final do vídeo ou foto editada de forma individual. A respeito dos enunciados orientados pelo professor:

vemos a imagem de professores que questionam, que incitam o debate, que dão voz aos alunos provocando-os, no sentido de os fazerem chegar a conclusões importantes sobre suas criações, sobre seus processos vivenciais. (GONÇALVES, 2019b, p. 80).

Este filtro a respeito das escolhas de certos enunciados, precisam ter uma preocupação não só estética em seu acabamento, mas também para que haja uma preocupação ética e coerente no olhar, principalmente pensando na interpretação de quem assiste: Este making of possui uma coerência narrativa? Quem aparece no vídeo? O que está sendo falado? Quais músicas e sons são mais apropriados para transmitir um sentimento específico? Esses e tantos outros questionamentos que surgem durante o processo, fazem parte da construção colaborativa da formação entre os discentes e docentes, auxiliando na materialização de uma visão poética e ética que para Bakhtin (2011):

(...) urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois, de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento. (BAKHTIN, 2011, p. 23).

No segundo semestre do ano de 2019, ainda durante meu doutorado, recebi um convite para dar minha primeira aula na PUCPR no curso de Pós-graduação em *Filmmaking*. Foi neste momento em que tive a oportunidade de dar meu primeiro passo como professora no ensino superior, no módulo “Estúdios e locações improvisadas”. Foram apenas dois dias de teoria e prática

para a disciplina. Mas o suficiente para potencializar minhas inquietações e materializar a vontade de estar do outro lado, agora como docente, em uma sala de aula. Que – por curiosidade - foi a mesma sala em que iniciei meu curso de graduação em Design Digital em 2012.

Nesta disciplina eletiva, pude ter a rica experiência de trazer aos alunos à realidade de um *videomaker* ao captar imagens em diferentes espaços dentro da universidade. Cada espaço possui sua singularidade, tempo e dinâmica, por isso é muito importante se atentar ao movimento para poder captar o que há de mais espontâneo ao criar o conteúdo audiovisual.

Para que os acadêmicos, que eram de diferentes formações, pudessem ter uma experiência sensorial única com o espaço, resolvi elaborar uma prática não muito convencional comparado ao restante das disciplinas da Pós-graduação em *Filmmaking*. Como o tempo para a prática com os acadêmicos era relativamente curto, ao invés de propor assistirmos uma peça e acompanhar os ensaios e bastidores de um grupo teatral, optei por uma performance para que desta maneira, pudesse representar a cena artística dentro do tempo disponível. Convidei o artista Yiuki Doi para realizar a performance intitulada “Voo das Bandeiras” em um dos espaços abertos da universidade.



Figura 115 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

---

Fonte: Luiza Urbano

Antes de iniciar a performance no gramado da universidade, introduzi brevemente em sala de aula de forma sobre o trabalho e a trajetória do artista aos acadêmicos, auxiliando-os na contextualização do que é uma performance e qual a sua relação com o meio audiovisual. Basicamente tudo o que já foi aqui apresentado durante o capítulo IV, a respeito dos processos criativos teatrais.

Graduando em Dança da FAP/UNESPAR e integrante do Diretório Acadêmico do Campus II – Curitiba, Yiuki Doi criou a intervenção como forma de manifestação e defesa dos Direitos Humanos no cenário de desmonte à educação e a cultura resultante do último governo em nosso país. Sua performance busca o voo como forma de libertação ao direito da educação, aposentadoria, saúde, cultura e moradia a todos.

A partir desta aproximação do artista com os estudantes, foi possível desconstruir a ideia inicial dos alunos do que seria uma performance, ao aproximar a criação de um vídeo junto com a realidade do artista e assim reinventar o olhar do mercado de trabalho na área audiovisual com o meio artístico. É a relação viva da arte que aproxima o sujeito com o mundo, com a vida:

É através do homem vivo que o teatro indaga sobre o homem vivo. O pintor, nas telas e nas tintas; o músico, nas partituras e nos instrumentos; o escultor, no espaço e na forma. O ator, em si mesmo. No centro do teatro está o ser humano, não a sua projeção. Não os seus símbolos, mas ele mesmo. O homem vivo, gerando seus sinais. (HADDAD, 2022 p. 118).



Figura 116 - Acadêmicos assistindo a performance

Fonte: Autora da pesquisa

Como comenta Freire (2019), a minha tarefa como docente não era apenas ensinar os conteúdos da disciplina, mas também ensinar a pensar de forma crítica, a partir de novas formas de criação e interpretação de uma dada materialidade. Através deste ponto de vista, pude aproximar os alunos de Pós-graduação que nunca tiveram a oportunidade de assistir uma performance, a se juntarem do lado externo à universidade, para assistirem primeiramente como público a apresentação. Após esta experiência, eles comentaram o que sentiram e quais as memórias foram ativadas ao verem os movimentos do performer e como foi a sensação de experimentar assistir uma performance em um local aberto, e não em um auditório fechado como é de costume na universidade.

A prática do observar, ajuda o sujeito a entender o contexto de seu tempo e a dinâmica do espaço ao ver o que acontece no entorno, auxiliando a prática e na aprendizagem. Para Freire (2019), é fundamental conhecer o conhecimento existente quanto saber que estamos abertos e aptos à produção do

conhecimento ainda não existente. Ou seja, não há observação sem participação, pois ao sentir, ouvir, ver e presenciar a prática, automaticamente incluímos o indivíduo para dentro da corrente de atividades da qual a vida transcorre – ou seja, sem uma composição íntima, na percepção como na ação, entre observador e observado (INGOLD, 2000, p.108). Sendo assim, ao observar, o sujeito busca compreender como funciona o seu entorno e seu papel no mundo perante a presença do outro indivíduo.

A observação e a participação trabalham de forma conjunta, mas não necessariamente de forma simultânea, pois os processos de produção de dados são diferentes, sejam eles objetivos ou subjetivos. Sendo assim, o ato de se observar, cria-se uma experiência única no processo de aprendizado, dialogando de forma criativa com a atenção do observador junto às pessoas e coisas ali pertencentes ao momento da ação, auxiliando para o momento da prática.



Figura 117 - Estudantes gravando a performance

---

Fonte: Autora da pesquisa

Momento após a roda de conversa, os estudantes utilizaram suas câmeras e celulares para produzir seus registros a partir da performance, agora

sendo vista pela segunda vez. Aqui neste caso a ideia de qual ferramenta a ser utilizada para a gravação, pouco importava, pois a qualidade do equipamento não era o foco do exercício proposto, mas sim, a criatividade do conteúdo a partir da temática dada. Como a ideia do exercício era fazê-lo de forma simultânea com todos os acadêmicos, os estudantes capturaram momentos únicos e percepções individuais do espaço, movimento e corpo do artista, como também tudo o que estava entorno a ele de forma que não afetasse a visibilidade do outro na gravação. Sobre a câmera:

As máquinas de bens simbólicos possuem a capacidade de já produzir, em seu próprio interior, uma linguagem específica a elas. Todos nós sabemos, por exemplo, a diferença de se escolher um tipo ou outro de câmera fotográfica, para poder tirar fotografias de uma determinada maneira desejada. Cada câmera, cada jogo de lentes, cada filme possui estruturas simbólicas. Isso representa estruturas de linguagem que, independentemente do que se intenciona criar, já permitem que estejamos em diálogo com uma dada realidade, ou seja, já contêm seus ditames de linguagem a partir da construção de próprio dispositivo. Passamos a perceber que não podemos conceber essas máquinas como um mero suporte na arte. Elas são linguagens mediadoras entre nós e uma percepção do mundo. (MELLO, 2004 apud FARO, 2010, p. 07).



<https://www.youtube.com/watch?v=5no0j0t2foY>



Figura 118 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

---

Fonte: Diego Cim

Deste modo, tanto a participação do aluno ao filmar a performance quanto a observação anterior de primeira instância, provoca um estranhamento único e ao mesmo tempo de pertencimento ao conhecê-lo por um novo viés. Ingold (2010) compara a observação participante com a vida, ao comentar que não possuímos um fim preestabelecido, pois estamos em constante modificação em nossos processos, com diversas leituras de mundo. E essa constante mudança em nossa vida, se materializa em escolhas improvisadas que fazemos a partir das situações inesperadas, assim como no processo de criação de um vídeo documental performático.



<https://www.youtube.com/watch?v=BfoxsZwgxNI>



Figura 119 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

Fonte: Diego Cim

O artista Yiuki Doi, retratou a sua performance recheada de signos, através da escolha estética de uma bandeira branca seguida de uma longa haste, dançando na grama junto com movimentos que remetiam a lutas marciais. Após a bandeira ficar esticada no chão, o performer utilizou carvão em cima da bandeira branca e passou a pintar o seu corpo a partir dos resquícios deixados

pelo carvão ao friccionar um no outro. Esta sequência de partituras, movimentos e relação com os objetos despertou nos estudantes curiosidade e empolgação na forma como poderia ser captado naquele momento.

É preciso que um olhar técnico esteja em constante diálogo com a parte afetiva realizada durante a gravação ao se perguntar: O que devo fazer com o material gravado? Quem assistirá? Em qual plataforma o vídeo será publicado? Como posso criar um ritmo e construir uma narrativa a partir do que registrei no momento de euforia? O que foi gravado colabora com a informação ou distrai para o objetivo final? O trabalho do making of possui inúmeras etapas, mas sem dúvida, os dois principais focos consistem na captação e na edição deste material. Tanto o vídeo quanto a foto, ambos precisam ter uma narrativa interessante e uma possível linearidade básica visual para que se tenha compreensão de sua totalidade.

O conhecimento é compartilhado entre todos, cada um dando a sua contribuição, sua percepção, seu olhar, e a gente vai desmontando aquele autor e entendendo o discurso por trás daquelas palavras, daquelas ações. (HADDAD, 2022 p. 88).

Após a gravação, é interessante analisarmos de forma crítica, filtrando e aprimorando os contornos poéticos que possam ser interessantes para a montagem de uma nova narrativa do making of. Nesse momento, é fundamental o aprimoramento de ferramentas básicas para edição dos vídeos para um melhor resultado nesta costura imagética. Diante das captações dessas imagens, é possível dar início à exploração e análise dos signos presentes em cada uma das imagens. Quais simbologias são representadas e podem ser apresentadas ao espectador? Quais possibilidades de cores podem ser utilizadas para auxiliar em tal significado? Quais elementos gravados auxiliam na reflexão de forma subjetiva e poética? Para que possamos compreender a imagem visual do objeto que assume a configuração de produto ideológico, trago o pensamento bakhtiniano:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico

possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. [...] E toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, outra realidade. (BAKHTIN, 2012, p?).

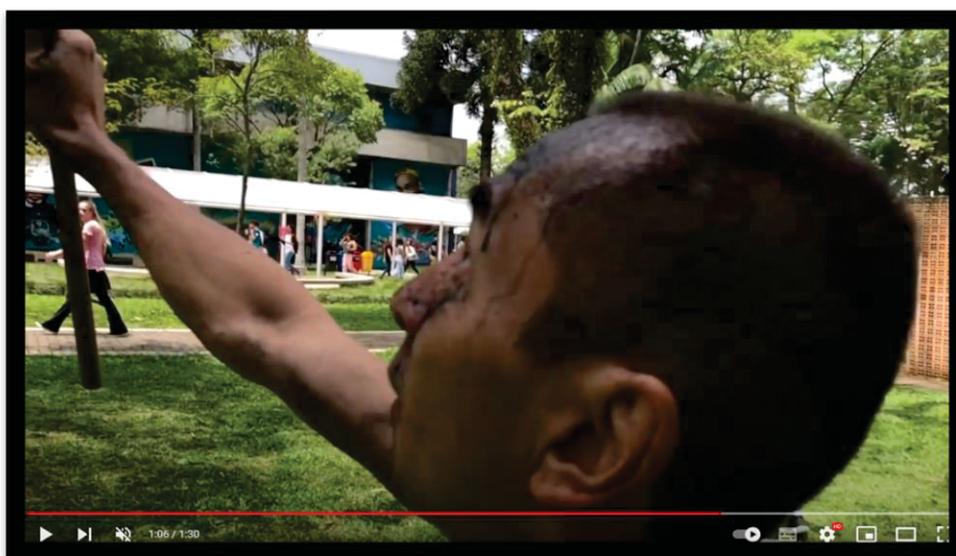


Figura 120 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

---

Fonte: Diego Cim



Figura 121 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

---

Fonte: Luiza Urbano



Voo das bandeiras 3

<https://www.youtube.com/watch?v=4THgg26CzNQ>



Figura 122 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

Fonte: Diego Cim

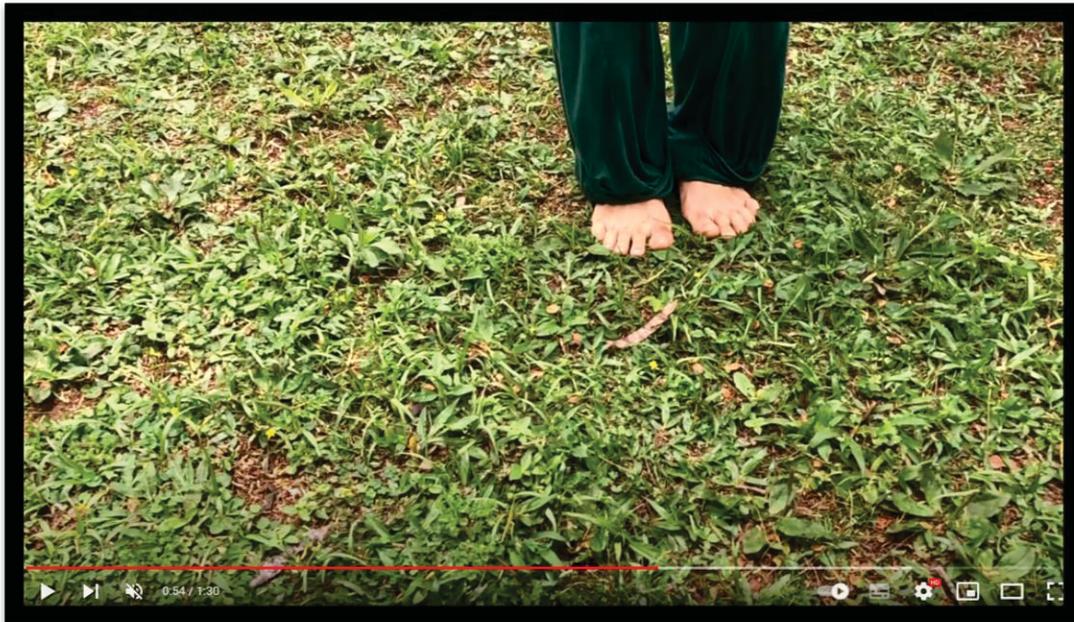


Figura 123 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

Fonte: Diego Cim

---



Figura 124 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

Fonte: Matheus Bossoni

---

Após tanto costurar, é necessário neste momento de aprendizagem, descosturar, desapegar de certas imagens para poder perceber a importância da escolha de cada fio e linha, compreender que o material em que está sendo preparado pode ser revitalizado para novas significações, é necessário desunir para compreender cada fragmento de forma ética e segura. Para isso, complemento minha análise utilizando conceito de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété:

Analisar um filme ou fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente 'a olho nu', pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para 'desconstruí-lo' e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva, segundo os desígnios da análise. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p.15).

Na edição de um registro processual, não há regras exatas a serem seguidas, mas existem certos direcionamentos que serão facilitadores para que haja uma melhor compreensão daquilo que foi gravado e conseqüentemente uma melhor renderização para que mantenha a qualidade do conteúdo final. Dialogar sobre um processo de edição é também fazer pesquisa em grupo. Buscar referências, trocar conhecimentos e experiências, ampliar repertório, despertar para outras possíveis ramificações dentro do audiovisual ou do âmbito teatral, auxiliam para a construção do “eu” que para Zavala (2009):

o eu só existe relacionado a um tu: “ser significa comunicar-se”, e um “eu” é alguém que, por sua vez, é um “tu” para o outro. A onipresença da voz é equiparável à ubiquidade do outro em nossa existência, de tal modo que a construção do eu, mediante o verbal, passa pelo diálogo como forma primária de comunicação e pensamento e, mais ainda, como concepção de sujeito e seu ser. O outro representa a intersubjetividade – outro sujeito, o outro da linguagem. (ZAVALA, 2009, p. 156).

O que realmente importa na comunicação desta experimentação visual? Qual o principal objetivo deste vídeo? O que é ético manter ou não na escolha desta narrativa? Todos esses questionamentos fazem parte da educação do

olhar, da narrativa, da construção da linguagem. Percebo neste momento, a importância da figura docente como orientador neste processo inicial da aproximação do registro processual com o acadêmico. Por trás de toda escolha, há inúmeras possibilidades, questionamentos e valores próprios de cada pessoa. Para Salles:

é importante estarmos disponíveis para a possibilidade ou necessidade de discutir nossos próprios processos de produção, envolvendo contínuo questionamento de propostas metodológicas e articulações teóricas. (SALLES, 2014, p. 38).

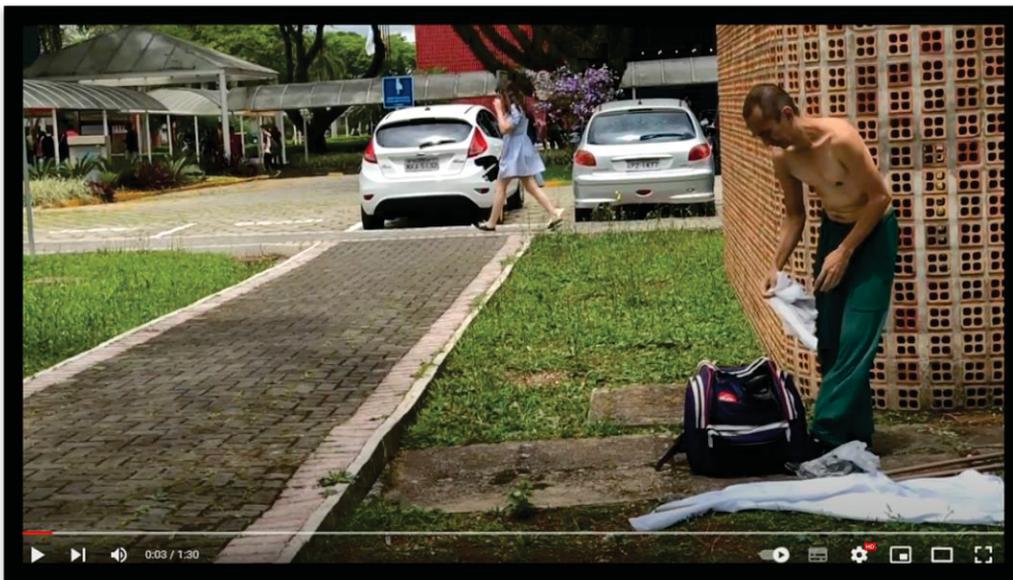


Figura 125 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

Fonte: Diego Cim

Editar um making of também é saber o que ocultar e denunciar. O que pode ou não ser mostrado? Há muita responsabilidade em cada escolha. Escolha essa que pode influenciar na vida de outras pessoas. É fundamental perceber e compreender quais são os limites da individualidade do outro que aparece em cena, o que é possível compartilhar sem prejudicar a privacidade alheia? A partir do momento em que você tem acesso livre aos bastidores, você consequentemente se dispõe a um pacto ético, participa da individualidade e da intimidade das pessoas e trabalha de forma coletiva durante este processo, isso

consequentemente pode gerar um desconforto e conflitos em algumas situações, caso não se estabeleçam algumas regras e limites antes. A montagem para Nichols (2012) tem uma função comprobatória. “Ela não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de alegação ou afirmação que o filme faz sobre o mundo.” (NICHOLS, 2012, p. 58).

A criação de uma narrativa processual para representar suas ideias e perspectivas a partir de uma montagem com imagens e sons, auxilia não só no entendimento da criação de uma obra artística sob uma perspectiva autêntica, como também, humaniza o processo criativo na elaboração de uma voz documental. O grande desafio da edição está justamente na transformação de um simples registro em uma câmera ou celular, em um possível documento performático, uma exploração maior de significados, que possui alteridade, potencializa a própria voz como autores e aprofundando a autenticidade no olhar.

Embora convidados a ver por nós mesmos, e a inferir o que ficou subentendido ou não foi dito, o que vemos não é uma reprodução do mundo, mas uma maneira de representação específica com uma perspectiva específica. A ideia da perspectiva, isto é, de uma lógica informativa e de uma organização, separa o documentário da simples filmagem ou dos registros(...) (NICHOLS, 2012, p. 78-79).

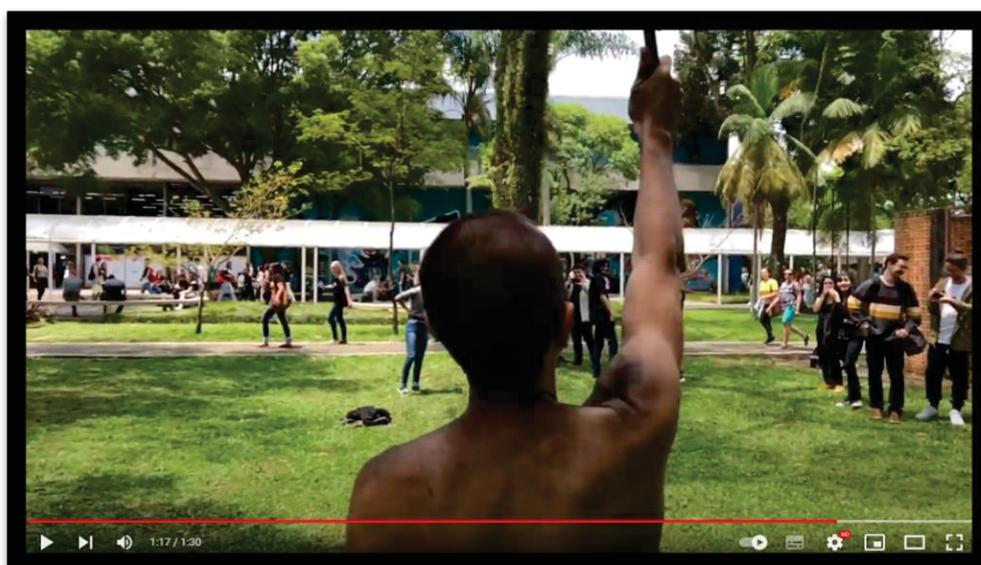


Figura 126 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

Fonte: Diego Cim

---



Figura 127 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

Fonte: Luiza Urbano

---

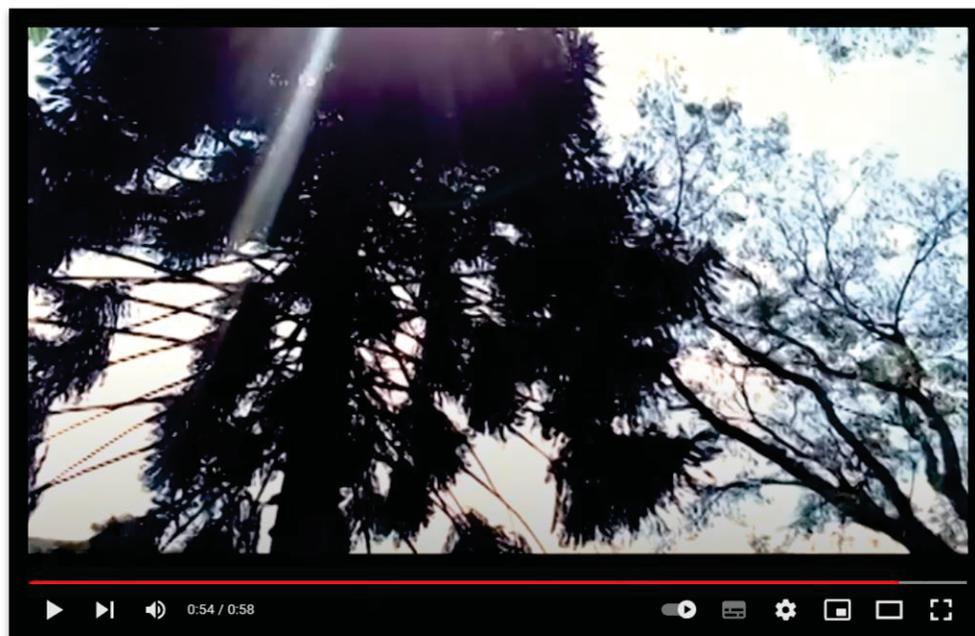


Figura 128 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

---

Fonte: Thatyana Bohling

A partir das captações e edições, foi possível perceber a diversidade das imagens, enquadramentos, cores e na riqueza de detalhes em que os acadêmicos registraram a partir da performance. Como forma avaliativa do módulo “Estúdios e locações improvisadas”, sugeri que os acadêmicos pudessem enviar junto com a entrega dos vídeos, uma reflexão a partir da prática audiovisual e a performance realizada durante a disciplina, tendo em vista que não teríamos uma nova data para nos reunirmos e debater sobre o processo de cada um. Este foi um dos depoimentos escolhidos para ilustrar a voz destes acadêmicos que participaram do processo:

O “Making Of” consiste em um compilado de gravações de uma performance, intercaladas entre si: imagens de seus bastidores e de sua apresentação final. As imagens da apresentação final estão coloridas em um ajuste que propicie ao espectador uma sensação confortável, de uma manhã ensolarada e quente em um ambiente externo. Os tons utilizados são abertos e iluminados. Para os bastidores, foram utilizados tons de cinza para que houvesse um contraste significativo entre as partes. Dessa forma, é possível observar com clareza essas mudanças durante a composição. O intuito de apresentar um vídeo arte apenas com imagens e uma música suave ao fundo, é transmitir os dois pontos de vista de uma mesma performance: o primeiro é o de quem apenas assiste a performance, como em uma transmissão ao vivo; e o segundo, é o de quem está produzindo e filmando este evento, com todas as pessoas envolvidas em questão. A experiência de assistir a uma performance ao vivo durante uma aula me fez pensar sobre esses dois pontos de vista diante de uma apresentação como essa: o de quem assiste ao vivo (com todas as interferências que o ambiente proporciona) e o de quem o transmite para outras pessoas (através de transmissões ao vivo, vídeos editados, etc). Por isso, minha intenção foi apresentar essas duas ideias em um mesmo projeto. Esse tipo de prática durante as aulas é sempre construtivo no aprendizado de um aluno, pois o instiga a produzir algo com o material disponível, a partir de sua criatividade e seu repertório. (T.B.).



Figura 129 - Voo das bandeiras - Yiuki Doi

Fonte: Thatyana Bohling



<https://www.youtube.com/watch?v=SrpFZcBbQc8>

A partir deste relato, foi possível perceber a potencialidade da prática deste exercício com acadêmicos de diversas formações, que mesmo sendo uma prática individual, respeitaram a coletividade ao longo do processo, sem

comprometer os colegas, mantendo a autoria e suas particularidades na forma de gravar, pois todos estavam praticando a atividade ao mesmo tempo, trazendo a teatralidade como novidade na forma de editar o material.

Da mesma forma que qualquer profissão, que exija uma ferramenta específica para aquela função, necessita ter experiência e aprendizado para que se possa extrair ao máximo para alcançar o objetivo do trabalho em si. Este é um dos debates que deixo em aberto, de forma inacabada, justamente para que a reflexão seja feita acerca da temática. Muitos podem até possuir uma câmera seja profissional ou até mesmo no celular, mas para que isso se torne uma ferramenta de trabalho e estudo, o sujeito interessado precisará se aprofundar como qualquer outro hobby ou profissão. Moldar o pensamento pelo audiovisual, é necessário técnica e aprimoramento constante, principalmente com as atualizações de softwares e programas de edição.

Essas informações podem exercer seu papel didático justamente ao deixar acessível o conhecimento valorizando-o e respeitando sempre a trajetória daquele que passou anos estudando na área. Por isso é sempre interessante convidar alguém da área, caso seja em um grupo de teatro, ou até mesmo uma disciplina com foco no audiovisual com estruturas básicas que possam ser inseridas em outros cursos de graduação, auxiliando no desenvolvimento da transdisciplinaridade na construção do pensamento, sem banalizar a profissão:

Qual o sentido, porém, da expressão 'se deixar orientar pelo pensamento?'. Significa que o pensamento pressupõe eixos e orientações, segundo os quais ele se desenvolve. Por que o pensamento e não a opinião? Porque o pensamento, como a filosofia é uma geografia, antes de ser uma história, que traça as dimensões antes de construir sistemas. (LINS, 2014, p. 45).

Busca-se integrar a prática do making of em sala de aula como ponto de partida e não de chegada. Que o processo seja a própria obra e a obra final ainda como apenas uma parte do processo. Espera-se a partir da vivência destas práticas formativas junto aos docentes, que o processo investigado por estes acadêmicos ultrapasse a sala de aula, vá além do foco da entrega avaliativa do

semestre. Fazendo uma comparação com o sistema avaliativo das práticas teatrais, percebe-se que o processo avaliativo dentro do audiovisual passa pelas mesmas questões:

Mais do que o foco no processo, justifica-se, para as práticas teatrais universitárias, uma avaliação bastante distante em termos conceituais e práticos da realizada em outros contextos e de forma tradicionalista e escolar. (GONÇALVES, 2019b, p. 94).

Imagina-se estes projetos finais, realizados em sala de aula, viajando para festivais, cinemas, museus, engajando e interagindo entre as variadas redes sociais. Que estas investigações verbo-visuais mergulhem em debates, congressos, eventos e até mesmo nos copos cheios em mesas de bar. Que as imagens possam resistir e inspirar.

Observa-se neste processo metodológico compartilhado, uma esperança de que os acadêmicos tenham sempre coragem de arriscar e experimentar novas possibilidades, romper limites e barreiras invisíveis, que possam investigar novas áreas de conhecimento e linguagem a partir de trocas humildes e horizontais. Por isso utilizo para análise desse processo, a perspectiva bakhtiniana, pois a partir dela, tem a possibilidade de pesquisa calcada na alteridade, na qual “o próprio pesquisador entende sua prática, permite-se à mudança e abre-se a dialogar com seu objeto de estudo.” (GONÇALVES, 2019b, p. 57).

Que este debate sobre a transdisciplinaridade, auxilie na construção de um olhar autêntico, de uma poética autoral e uma consciência corpórea. Que a criatividade e o contato com a arte contribuam para uma visão de mundo afetuosa e dialógica, semeando possíveis ramificações no desenvolvimento de metodologias e práticas educacionais na cena contemporânea. Sempre com muita escuta, troca e sinceridade no processo. Para Sobral (2009, p.?), o “mundo está no sujeito, do mesmo modo como o sujeito está no mundo, pois o ato responsável do indivíduo altera o mundo onde ele está inserido e esse ser também é alterado por esse mundo”. Que a universidade, principalmente a pública, resista e se liberte dos moldes tradicionais, se reinventando a partir dos

sujeitos que a modificam ano após ano. Que a teatralidade esteja presente em diversos sujeitos ao longo da vida:

Ao considerar o teatro como uma prática intrínseca à diversidade, delimitá-lo como conceito torna-se desnecessário, até porque cada situação estética ou pedagógico-teatral depende das escolhas e possibilidades dos sujeitos que dela participam, sejam eles artistas ou espectadores. As artes e linguagem são responsáveis pelas maneiras de ser e possibilidades de viver. São elas que, em meio às respostas e ações espontâneas, dão ao homem sua concepção do mundo. (GONÇALVES, 2019b, p. 28).

Acredita-se que a juventude possa caminhar de forma independente e transformadora, mas não existe tamanha disciplina e foco individual que substitua a presença e a orientação de um professor. Presença esta que acolhe o acadêmico para além de suas necessidades profissionais, através de uma comunicação afetiva e humana, a corporeidade, as relações, criações e as paixões dialogam sempre no coletivo. Por isso compreendo e ressalto a importância da presença do professor como condutor do início até o fim do processo. Sua presença na orientação na universidade, agrega no despertar da consciência social e profissional rumo a autoria e segurança do acadêmico. Há muita responsabilidade em relação ao conteúdo e é a partir da experimentação que se cria repertório na busca da própria poética.

Não existe amor no singular, não há crescimento sem colaboração, sem diálogo, não existem laços sem trocas sinceras. A “linguagem acessível, liberdade, humor, celebração, horizontalidade, respeito às individualidades poderão ser alguns dos aspectos dessa nova ética/estética.” (HADDAD, 2022 p. 132). A técnica importa, mas não é o suficiente para se tornar um sujeito autêntico e ético nos dias de hoje, o afeto é urgente! “A ética gera uma estética.” (HADDAD, 2022 p. 95).

## ISSO (NÃO É) UMA CONCLUSÃO: CONSIDERAÇÕES INACABADAS



Figura 130 - Primeira vez que sai para filmar durante a pandemia

---

Fonte: Autora da pesquisa

Chego ao fim deste texto, acompanhada das reflexões ao longo da pesquisa, destacando a necessidade de proximidade do audiovisual com a educação, possibilitando uma prática de formação do sujeito quanto ao entendimento da importância da presença e do olhar sensível perante o processo, como ser social, cultural, histórico. Buscando assim, a essência da criação não apenas de forma comercial e artística, mas na essência de quem estuda e pesquisa o trajeto da criação da obra. Compreendendo, de alguma forma, os desejos, frustrações e dificuldades, do sujeito universitário como também, suas respectivas conquistas, diálogos, visões e contribuições durante o processo formativo a partir de seus registros processuais.

Diferentemente da escrita e do tempo aventureiro dos romances gregos, essa pesquisa trata um acontecimento histórico, a partir dos indícios das máscaras presentes nas fotos, a solidão da escrita e o silêncio dos grupos teatrais. O registro de uma pandemia que se iniciou em março de 2020 e que persiste ainda ativo em nosso cotidiano, na presente entrega desde texto, em março de 2023. Um relato sincero de um momento em que ainda não há previsão de acabar.

Esta pesquisa se constituiu a partir de breves e lentos fragmentos, em tempos diferentes, correspondentes a escritas isoladas até a formação unificada e previamente inacabada. Uma viagem na relação tempo-espço que caminha em momentos distantes de uma inesperada pandemia, equilibrando com momentos de tensão, fragilidade e prazer na escrita. Foram momentos em que me permiti reviver memórias a partir de meus registros fotográficos e audiovisuais de um tempo em que era possível viver sem máscaras. A noção de inacabamento para Bakhtin (2011):

Se eu mesmo sou um ser acabado e se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver, nem agir: para viver devo estar inacabado, aberto para mim mesmo - pelo menos no que constitui o essencial da minha vida -, devo ser para mim mesmo um valor ainda por-vir, devo não coincidir com a minha própria atualidade. (BAKHTIN, 2011, p.34).

Sinto-me na liberdade de fazer algumas considerações, como licença poética ao falar deste momento em que vivemos. Ainda é nova a vivência a partir da ausência do teatro em minha vida. Construir uma tese em meio a uma pandemia, foi um longo e árduo desafio processual a se realizar no escuro. Sinto que a parte corpórea se distanciou de mim nos últimos anos, na mesma proporção da saudade que tenho dos palcos e dos abraços afetivos de quem amo. Nunca fiquei tanto tempo longe do ambiente teatral, universitário, da produção, da minha maior motivação enquanto pesquisadora, artista e sonhadora. Apesar do vazio crescente inexplicável, ainda há esperança de uma nova construção artística pós isolamento, um fortalecimento que se fez crescente nos últimos anos:

Por isso eu acredito que uma forma de fazer as coisas avançarem é fazendo teatro, porque ele é o alimentador da esperança, a possibilidade de que as coisas se transformem, avancem, possam ser de outro jeito. Acredito demais no teatro como restaurador da esperança. É onde o teatro repousa. (HADDAD, 2022 p. 117).



Figura 131 - Bastidores de gravação durante a pandemia

Fonte: Jenny Berté



Figura 132 - Bastidores de gravação durante a pandemia

Fonte: Jenny Berté

O mundo, infelizmente, já não permanece mais o mesmo, principalmente em termos biográficos. Nossas vidas pessoais e acadêmicas se entrecruzaram e fundiram-se em apenas uma esperança: a de continuar persistindo dentro do nosso possível. Assim como comenta Ostrower (2014, p. 5) “criar e viver se interligam”. O silêncio durante um ano da pesquisa (março de 2020 a março de 2021), se configura em meu hiato extra temporal, surgido em um momento de tensão, medo e desesperança. Um momento em que não havia data para a possível vacina nem certezas sobre o destino da educação em nosso país por conta do (des)governo dos últimos anos que, felizmente, se encerrou em outubro de 2022, dando espaço a uma nova esperança democrática em nossas vidas a partir de 2023. “O autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão, [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 364).

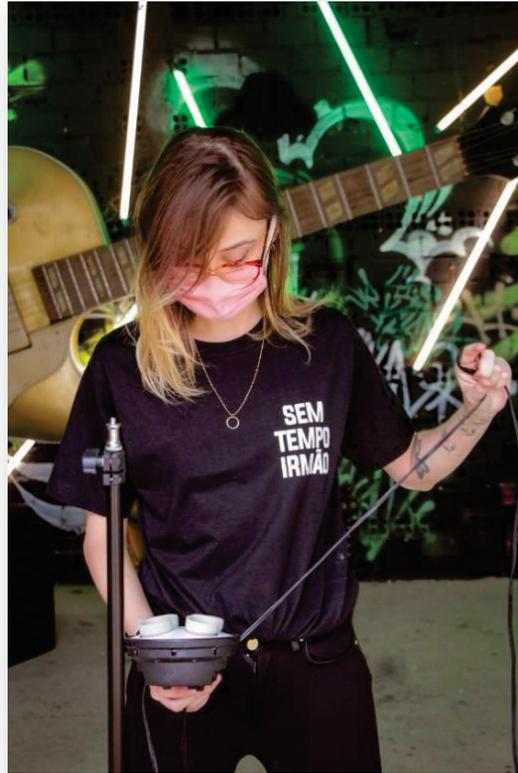


Figura 133 - Bastidores de gravação durante a pandemia

---

Fonte: Jenny Berté

A dificuldade da pausa, se faz presente. De acordo com Salles (2011, p. 86), “não faltam depoimentos que falam das dificuldades de se determinar momentos de parar ou de se considerar a obra em construção um objeto acabado”. A pesquisadora cita o excesso de desabafos a partir dos processos criativos de grandes artistas como Picasso (1985, p. 80) e sua constante insatisfação com o inacabado “Não gosto nunca de concluir um quadro. É muito mais fácil terminá-lo do que deixá-lo inacabado”.

Sigo com inúmeras perguntas carregadas de sentidos, ainda que com respostas incertas e provisórias sem precisão. Quando a luz dos palcos novamente se acenderá? Será que ainda é cedo para sermos otimistas de que será em breve essa intuição? E os sons dos cochichos das coxias cheias de gente antes da peça começar? Espero de forma otimista, a partir dessas

inúmeras e novas incertezas que percorrem meus sonhos antes mesmo de acordar, possam iluminar minha trajetória com futuras reflexões, ideias e projetos:

Quem não ama a incerteza não pode amar a dança, nem a arte, constantemente percorridas que elas são por este quê de vago e de ambiguidade; elas mesmas portadoras de inesgotáveis interrogações, de uma multidão de pistas de explorações e de uma imensidade de possíveis, todos prováveis, todos desejáveis. (MARTIN, 2014, p.57).

Enquanto isso, continuamos reverberando em nossos sonhos, nossos corpos em ascensão, a busca de uma nova linguagem que possa preencher a lacuna e o vazio nessa longa solidão. “O que salva é dar um passo. Mais um passo. É sempre o mesmo passo que se recomeça...” (SAINT-EXUPÉRY, 2006, p. 40). É preciso renascer, recomeçar:

Gosto de ser gente porque, inacabado, ciente que sou um ser produzido pelo condicionamento, mas consciente desse inacabamento, sei que posso ir mais além. Esta é a diferença profunda entre o ser condicionado e o ser determinado. (FREIRE, 2019, p. 59).



Figura 134 - "Renascer" - Beco do Batman São Paulo

---

Fonte: Daniel Komarчевski

A partir dos relatos acima, mostro-me sensível em um processo mais humanizado de compreensão, ao relatar com sinceridade a voracidade perante meus sentimentos de necessidade de continuação desta pesquisa. “A arte nos move”. Laercio Ruffa me disse no hospital antes de partir em 2013, antes de finalizar seu próprio fim de ciclo, não só em vida, mas como diretor teatral do Grupo Tanahora, justamente para que o trabalho prossiga energizado e potente completando com as palavras “comigo ou sem migo, o teatro há de continuar, a arte nos move”.

Pois agora, cabe a mim contrariar o perfeccionismo do acabamento e polimento das palavras, para deixar espaço ao inesperado pós-pandemia. A necessidade de sobrevivência é maior do que o risco. A arte é o nosso próprio risco, e a partir de nossas vivências e maiores compreensões da vida, que nos inspiramos para novos projetos e processos? Para Azevedo (2020):

Estar vivo é assombroso quando contemplamos a própria vida existindo nesse corpo que somos. E que está completamente vivo num aqui/agora que parece estender-se num tempo sem fim que o trabalho traz consigo. A contemplação. A autocontemplação em tempo alongado. (AZEVEDO, 2020, p. 46).

Portanto, a arte me moveu na construção dessas linhas, na esperança de que ao resgatar as memórias, estaria resgatando a mim mesma durante todo este processo, “escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida.” (LISPECTOR, 1999a, p. 13). A escrita transforma e dialoga com o mundo, mas “às vezes escrever uma só linha basta para salvar o próprio coração.” (LISPECTOR, 1999a, p.103). Utilizarei aqui, as palavras de Kleon (2020) para expressar meu sentimento de esperança ao seguir em frente com o meu fazer artístico a necessidade de “se abrir às possibilidades e se permitir transformar.” (KLEON, 2020, p. 135). Seguimos resistindo, percorrendo este caminho turbulento rumo ao desconhecido, busco nesta contínua expansão de meus estudos, plantar poderosas sementes ao

longo do caminho na pesquisa acadêmica para que futuros trabalhos dentro do âmbito teatral e audiovisual surjam renovados de esperança na educação. Deixo a seguir, palavras de cura e força da incrível artista que me motivou nesta tese a continuar, Ostrower:

Caminhando, saberá. Andando, o indivíduo configura o seu caminhar. Cria formas, dentro de si e em redor de si. E assim, como na arte o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver. Chegará ao seu destino. Encontrando, saberá o que buscou. (OSTROWER, 2014, p. 76).

Que a potência do encontro fortaleça nossos sonhos. Recupere nossa energia e esperança em longos e fortes abraços. Abraços estes que movidos pela saudade, nos obrigarão a sair do chão.

A esperança é a penúltima que morre! Depois dela morre o ator, o teatro. O ator é a personificação da utopia, da esperança, da crença de que as coisas podem ser melhores, podem dar certo! Não há como fazer teatro sem esperança. (HADDAD, 2022 p. 117).



Figura 135 - Peça “Homem ao Vento” de Marcos Damaceno, direção – Laercio Ruffa

---

Fonte: João Borges

Finalizo esta tese em homenagem ao meu querido diretor Laercio Ruffa, com um trecho final da peça Homem ao Vento, escrita por Marcos Damaceno e apresentada em 2012:

- Vamos ler de novo.

- Do começo?

- Eu não gosto do fim.

- Sim. Desse ponto. Eu não gosto do fim.

- Não. Estou falando por mim mesmo. Não gosto destas últimas páginas. Deste fim.

- Nem mesmo sabemos se este é o fim.

- O fim é o começo.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo como modo de criação**. Olhares, São Paulo, n. 1, p. 46-51, 2009. Disponível em: <https://olhairesceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/8> Acesso em: 21 dez. 2022.
- \_\_\_\_\_. **O processo colaborativo no teatro da vertigem**. Revista Sala Preta. São Paulo, v. 6, n. 1, p. 127-133, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>>. Acesso em: 20 dez. 2022.
- AMORIM, Marília. **O professor, seu outro e seu corpo** – fragmentos de uma experiência no ensino universitário. In: BRAIT, B.; GONÇALVES, J. C. (Orgs.) Bakhtin e as Artes do Corpo. São Paulo: Hucitec, 2021. p. 83-120.
- \_\_\_\_\_. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo. Ed. Musa, 2004.
- AZEVEDO, Sônia. **Pele, poro, pó ou rios de sangue desaguando em doces corações em meio à ventania. Somos. O começo de tudo ou o viver como poesia**. In: GONÇALVES, J. C.; AZEVEDO, S. M.; FERRACINI, R. Corpo e(n)cena: ensaios urgentes. São Paulo: Hucitec, 2020. p. 15-54.
- BAKHTIN, M. **Teoria do Romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Teoria do Romance I: A Estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015 [1934-36].
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 13ª ed. São Paulo: Hucitec. 2012.
- \_\_\_\_\_. **Estética da Criação Verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária**. In: \_\_\_\_\_. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 6. ed. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 13- 70
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28,

2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em: 01 abril. 2022.

BRAIT, Beth. **Olhar e ler, verbo-visualidade em perspectiva dialógica.** Bakhtiniana, São Paulo, n° 8 (2): 43-66, Jul./Dez. 2013.

\_\_\_\_\_. **A palavra mandioca do verbal ao verbo-visual.** In: Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso. Número 1. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica: São Paulo, 2009.

BROOK, Peter. **O Peixe Dourado & Não há segredos.** In: A Porta aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução de Antônio Mercado. Quarta edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 [1995], pp. 65 –102

CABALLERO, Ileana Dièguez. **Cenários expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades.** Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, v. 1, n. 15 (out. 2010) – Florianópolis: UDESC/CEART.

\_\_\_\_\_. **Desmontagem Cênica.** Revista Rascunhos, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12, jan./jun. 2014.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano 1: artes de fazer.** Petrópolis, Vozes, 1994.

COPEAU, Jacques. **Apelos.** Apresentação e tradução de José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, M. **Velhos temas, novos problemas - a arte de perguntar em tempos pós-modernos.** Caminhos Investigativos III – riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 199-214.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** Tradução de Mateus Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ESTEVES, Diego W. e ADO, Máximo Daniel L. **Escrita e Poética na pesquisa em Educação: Autoficção e Performance.** ETD – Educ. Temat. Digit. 2020, vol. 22, n.2, p. 354-368.

FARACO, Carlos. **O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica.** In: FARACO, Carlos et al. Diálogos com Bakhtin. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

FARO, P. **Cinema, vídeo e videoclipe: relações e narrativas híbridas.** 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

FERLA, Jorge La. **Artes audiovisuais: a educação sentimental.** In: RIBEIRO, Walmeri; ROCHA, Thereza (orgs.). Das artes e seus territórios sensíveis. São Paulo: Intermeios, 2014.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FISCHER, S. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FOUCAULT, Michel. (Org.) MOTTA, Manuel Barros da. **Ética, Sexualidade, Política**. Tradução: Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 59. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GONÇALVES, Jean C. **Laboratório, espetáculo, desmontagem: experimentos teatro[dia]lógicos do Carmen Group em A serpente**, de Nelson Rodrigues. *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso*. 2019a, vol. 14, n. 3, p. 15-34.

\_\_\_\_\_. **Teatro e Universidade: Cena. Pedagogia. [Dialogismo]**. São Paulo: Hucitec, 2019b.

\_\_\_\_\_. **Protocolos teatrais verbo-visuais: produção de sentidos para a prática teatral universitária**. In: *Bakhtiniana*, São Paulo, 8 (2): 106-123, Jul./Dez. 2013.

\_\_\_\_\_. **Processo colaborativo no teatro universitário: Utopia? Possibilidade?** *Repertório*, Salvador, n° 19, p. 163-171, 2012.

GONÇALVES, J. C.; GUTERRES, G. H. R. **Treinamento Físico no Teatro Universitário: reflexões [bakhtinianas] a partir de experimentos laboratoriais do Carmen Group**. **Repertório: Teatro e Dança**, Salvador, v. 33, p. 76-97, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/27895/0>. Acesso em: 20 set. 2022.

GONÇALVES, J. C.; GONÇALVES, M. B. **Carmen em perspectiva dialógica: reverberações inquietas de um processo de construção dramatúrgico-performativa no contexto universitário**. **Revista Signótica**, Goiás, v. 28, n. 1, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/40591/22148>. Acesso em: 16 dez. 2022.

HADDAD, Amir. **De todos os teatros**. (Org.) 1ª ed. Rio de Janeiro, Cobogó, 2022.

HAN, Byung-Chul. **Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo**. Petrópolis: Vozes, 2021.

HIKIJ, R. S. G. **A música e o Risco: etnografia da performance de crianças e jovens**. São Paulo: Edusp, 2006.

INGOLD, T. **The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill**. London, UK: Routledge, 2000. 579

INGOLD, T.; VERGUNST, J.L. (Eds.). **Ways of walking**: ethnography and practice of Foot. Surrey, UK: Ashgate Publishing, 2008.

\_\_\_\_\_. **Da transmissão de representações à educação da atenção**. Educação, v. 33, n. 1, p. 6-25, 2010.

ISAACSSON, Marta; CARREIRA, André. **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. [s.l.] : 7 Letras, 2006.

KLEON, Austin. **Siga em frente**: 10 maneiras- de manter a criatividade nos bons e maus momentos. Tradução: Sofia Soter. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

\_\_\_\_\_. **Roube Como Um Artista**: 10 dicas sobre criatividade. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 209 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. **Escrita de si como performance**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 12, 2008. Disponível em: Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

KOGIN, F. C; MAZIERO, L. T. P. Identificação e mapeamento para a informação cultural na construção de cenários para uma cidade digital: estudo de caso em Curitiba, PR. In: 3o Congresso Sul Brasileiro de Iniciação científica & Pós Graduação, 2014, Curitiba. <http://www2.pucpr.br/reol/eventos/cicpg/>, 2014

KRÜGER, Cauê. **Lugar de aluno é na sala de... ensaio**. Revista Educação Online, Rio de Janeiro, n. 38, set-dez 2021, p.19-40

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC SP, 2010.

LINS, Daniel. **Artes e territórios sensíveis**. In: RIBEIRO, Walmeri; ROCHA, Thereza (orgs.). Das artes e seus territórios sensíveis. São Paulo: Intermeios, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida - pulsações**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na Tela Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

\_\_\_\_\_. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

\_\_\_\_\_. **O vídeo e sua linguagem.** Revista USP, São Paulo, nº16 8-17, 1993.

MACHADO, Irene. **Concepção sistêmica do mundo:** Vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica, Bakhtiniana, São Paulo, 8 (2): 136-156, Jul./Dez. 2013

\_\_\_\_\_. **Inacabamento como modelo artístico de mundo.** Rev. Bakhtiniana, São Paulo v.1 nº3 2010.

MAIO, Ana Zeferina. **Um modelo de núcleo virtual de aprendizagem sobre percepção visual aplicado às imagens de vídeo:** análise de criação, tese de doutorado, UFSC, 2005.

MARQUES, Mario osorio. **Escrever e Preciso - O Princípio da Pesquisa.** rev. Ijuí: Ed. Unijuí, 2006. Disponível em: <<https://www.saraiva.com.br/escrever-e-preciso-o-principio-da-pesquisa-2604410.html>>. Acesso em: 02 de jan de 2023.

MARTIN, Andrée. **Cabe ao dançarino construir o mundo.** In: RIBEIRO, Walmeri; ROCHA, Thereza (orgs.). Das artes e seus territórios sensíveis. São Paulo: Intermeios, 2014.

MONTEIRO, Gabriela. **A cena expandida:** alguns pressupostos para o teatro do século XXI. In: ARS Journal. V. 3, n. 1, 2016. pp 37- 49

MORAN, José Manuel. **A educação que desejamos:** novos desafios e como chegar lá. In: Como utilizar as tecnologias nas escolas. Editora Papirus. Campinas - SP. 2009.

MOREIRA, Eduardo. **Grupo Galpão:** tempos de viver e de contar. São Paulo: SESC SP, 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** 2. ed. Campinas/SP: Papirus, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 30ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

PICASSO, Pablo. **O pensamento vivo.** São Paulo, Martin Claret, 1985.

PONTUSCHKA, Nídia; PAGANELLI, Tomoko; CACETE, Núria. **Para ensinar e aprender geografia.** 3. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANGEL, Sonia. **Trajeto Criativo.** Lauro de Freitas, BA: Solisluna Editora, 2015.

RAUSCHER, Beatriz. **Tecer com o real: o lugar como território sensível**. In: RIBEIRO, Walmeri; ROCHA, Thereza (orgs.). *Das artes e seus territórios sensíveis*. São Paulo: Intermeios, 2014.

REY, Sandra. **O que significa, hoje, ser artista e o que se espera da formação do artista?** In MARCELINA. *Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*. São Paulo, 2010, p. 16-28.

RILKE, Rainer M. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre, Ed. Globo, 1980.

SAINT-EXUPÉRY, A. **Terra dos Homens**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006

SALLES, Cecília A. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

\_\_\_\_\_. **Algumas reflexões sobre uma possibilidade crítica para arte e comunicação**. In: RIBEIRO, Walmeri; ROCHA, Thereza (orgs.). *Das artes e seus territórios sensíveis*. São Paulo: Intermeios, 2014.

\_\_\_\_\_. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 5ªed. São Paulo: Intermeios, 2011.

\_\_\_\_\_. **Arquivos da criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. **Redes da Criação**: construção da obra de arte. 2ª ed. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintomas da cultura. São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, Boaventura Sousa. **A Universidade no Século XXI**: para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Lau. **Tela e Presença**: o diálogo do ator com a imagem projetada. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2012.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa**. Trad. Maria Clara Cescato e Anita K Guimarães. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SILVA, Juliana Carolina da; BRITO, Luciana. **A abstração do narrador na construção da memória e da representação social nos romances *Cidadela, de Saint-Exupéry e Cidades Invisíveis, de Ítalo Calvino***. *Miguilim Revista Eletrônica do Netlli*. v. 3, n. 2, p. 203-216, maio-ago. 2014.

SILVA, P. R. **Documentários Performáticos**: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade, Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, UFRJ/ECO, 2004.

SILVA, Roseli P. **Cinema e Educação**. São Paulo: Cortez, 2007.

SOBRAL, A. **Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin**. Campinas: Mercado de Letras, 2009

SOGABE, Milton. Arte e pesquisa na Academia. **Das artes e seus territórios sensíveis**. São Paulo: Intermeios, p. 21-32, 2014.

\_\_\_\_\_. **“O ensino de artes e a formação do artista na academia”**. In MARCELINA. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. São Paulo, 2010, p. 29-38.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (UFPR). Disponível em:  
<https://www.ufpr.br/portalufpr/a-mais-antiga-do-brasil/>

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2002.

VYGOTSKY, L. S. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZAVALA, Iris. O que estava presente desde a origem. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 151-166.