

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

Cândice Moura Lorenzoni

**SER ARTISTA PROFESSOR:
TRAMAS, IMAGINÁRIOS E POÉTICAS EM JOGO
NOS ESPAÇOS DE ATUAÇÃO-FORMAÇÃO**

Santa Maria, RS
2018

Cândice Moura Lorenzoni

**SER ARTISTA PROFESSOR: TRAMAS, IMAGINÁRIOS E POÉTICAS EM JOGO
NOS ESPAÇOS DE ATUAÇÃO-FORMAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutora em Educação**.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Valeska Fortes de Oliveira

Santa Maria, RS
2018

MOURA LORENZONI, CÂNDICE
SEN ARTISTA PROFESSOR: TRAMAS, IMAGINÁRIOS E POÉTICAS
EM JOGO NOS ESPAÇOS DE ATUAÇÃO-FORMAÇÃO / CÂNDICE MOURA
LORENZONI. - 2018.
342 p.; 30 cm

Orientador: VALERKA FORTES DE OLIVEIRA
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em
Educação, RS, 2018

1. FORMAÇÃO DE PROFESSORES 2. IMAGINÁRIO 3. ARTISTA
PROFESSOR 4. POÉTICAS 5. JOGO I. FORTES DE OLIVEIRA,
VALERKA II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSC. Dados fornecidos pelo autor(s). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schenckel Fatta CRB 10/1728.

Cândice Moura Lorenzoni

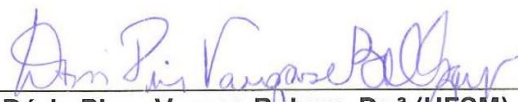
**SER ARTISTA PROFESSOR: TRAMAS, IMAGINÁRIOS E POÉTICAS EM JOGO
NOS ESPAÇOS DE ATUAÇÃO-FORMAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutora em Educação**.

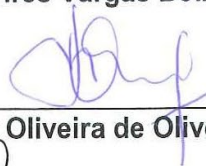
Aprovado em 11 de setembro de 2018:



Valeska Fortes de Oliveira, Dr.^a (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Dóris Pires Vargas Bolzan, Dr.^a (UFSM)



Marilda Oliveira de Oliveira, Dr.^a (UFSM)



Lucia Maria Vaz Peres, Dr.^a (UFPeI)



Eduardo Guedes Pacheco, Dr. (UERGS)

Santa Maria, RS
2018

DEDICATÓRA

Aos meus avós Nair e Lourenço Lorenzoni.

*Somos gente inventada
Ficção esgotada
Das frágeis bandeiras do que restou
Urge um outro possível
(Ruben Veloso)*

RESUMO

SER ARTISTA-PROFESSOR: TRAMAS, IMAGINÁRIOS E POÉTICAS EM JOGO NOS ESPAÇOS DE ATUAÇÃO-FORMAÇÃO

AUTORA: Cândice Moura Lorenzoni
ORIENTADORA: Valeska Fortes de Oliveira

Este trabalho de tese de doutorado em Educação foi desenvolvido na Linha de Pesquisa 1 – Formação, Saberes e Desenvolvimento Profissional, do Programa de Pós-graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Surgiu a partir de uma inquietação sobre professores de Ensino Superior das áreas Teatro e Cinema e as possíveis conexões entre os fazeres artísticos e os fazeres docentes. A partir dessa premissa, o objetivo que estabeleceu foi o de conhecer como se constitui a poética destes artistas professores na interface entre a arte e a docência. Esta pesquisa buscou aproximar conceitos das áreas do Teatro e Cinema com conceitos do campo da Formação de Professores, tais como: trabalho sobre si mesmo e o conceito de personalidade aliados à criação, um dos principais pilares da teoria do imaginário social de Castoriadis (1982 e 2004). Para tanto, a pesquisa contou com dois artistas-professores colaboradores das áreas já citadas. Como método escolhido utilizou-se as narrativas (auto) biográficas a partir dos escritos de Josso (2010) e Momberger (2014). Para mobilizar tais narrativas foi criado um jogo com regras contendo imagens e composições de palavras o qual foi realizado com cada um dos artistas professores. Esse jogo gerou cruzamentos pela repetição das imagens e pelas palavras que foram protagonistas nas narrativas tanto da pesquisadora quanto dos colaboradores, gerando outros núcleos de imagens e palavras. Desse modo, foi elaborado um segundo jogo chamado Jogo Solitário, no qual a pesquisadora elaborou narrativas a partir das palavras e das imagens, o que possibilitou a aproximação das significações imaginárias que deram pistas das possíveis articulações que constituem as poéticas dos artistas professores. O processo advindo do jogo gerou quatro núcleos de análise, que foram analisadas tendo como suporte a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer (2010 e 2015) e o imaginário social de Cornelius Castoriadis (1982 e 2004). A partir desse estudo, compreendemos que a poética para esses professores está ligada a modos do ser professor, aos quais pode se estabelecer as relações entre a arte e a docência.

Palavras-chave: Formação de Professores. Imaginário. Artista Professor. Poéticas. Jogo.

ABSTRACT

TO BE AN ARTIST-PROFESSOR: PLOT, IMAGERY AND POETICS IN GAME IN THE ACTING-TRAINING AREAS

AUTHOR: Cândice Moura Lorenzoni
ADVISOR: Valeska Fortes de Oliveira

This doctoral thesis work in Education was developed in the Research Line 1 – Training, Knowledge and Professional Development of the Postgraduate Program in Education, of the Federal University of Santa Maria (UFSM). It emerged from a concern on College Education professors from Theater and Cinema areas and the possible connections between the artistic and the educational acts. From this premise, the objective established was to know how the poetics of these artist-professors is composed in the interface between the art and the teaching. This research pursued to bring the concepts of Theater and Cinema closed with the concepts of Teachers' Formation field, such as: work about oneself and the concept of personality allied to the creation, one of the main pillars from the social imagery theory of Castoriadis (1982 and 2004). Therefore, the research counted on two artist-professors that are collaborators of the quoted areas. As a chosen method, the (self) biographical narratives were used according to Josso (2010) and Momberger (2014) writings. To mobilize such narratives, it was created a game with rules containing images and compositions of words which were performed with each one of the artist-professors. This game has produced crossroads by repetition of the images and the words that were protagonists in both researcher and collaborators' narratives, producing other centers of images and words. In this way, there was prepared a second play called "Lonely Play", in which the researcher prepared narratives based on the words and the images, what made the approximation of the imaginary significations possible, giving traces to the probable articulations that constitute the artist-professors poetics. The process resulting from the game has generated four centers of analysis, which were analyzed taking as a support the hermeneutics of Hans-Georg Gadamer (2010 and 2015) and the social imagery of Cornelius Castoriadis (1982 and 2004). From this study, we can understand that for these professors, poetics is tied to the ways of the professor being, to whom the relations between art and teaching can be established.

Key words: Teachers' Formation. Imagery. Artist-Professor. Poetics. Game.

Narradora (Voz Off)¹

Caro leitor:

É importante informar que as próximas páginas dizem respeito ao final de um processo e ao começo de outros. É o final porque um resultado se faz necessário, mas se transforma em início pelos próprios movimentos que foram exigidos e, por isso, imprimem uma sensação de novos começos. Um por vir.

Esta é uma tese que estabelece relações com o teatro e com o cinema, como dispositivos de criação. Para isso, o trabalho debruçou-se sobre escolher as melhores cenas, os melhores enquadramentos², os melhores takes³ para obter um todo harmônico.

Mas não se iluda. Essa harmonia pode não ser da ordem das respostas, dos encadeamentos. Ao contrário, pode ser que a nada responda e a tudo questione. Então no que vem pela frente, encontram-se escolhas, fluxos de pensamentos, dúvidas, inquietações que se enredam as muitas fases de um processo de criação de um espetáculo. As tramas e os dramas da artista professora, autora deste estudo.

Boa leitura!

¹ Voz que está fora de cena.

² Designa o processo mental e material pelo qual se chega a uma imagem que contém certo campo visto de certo ângulo. Algumas vezes também é utilizado o termo plano. (AUMONT, 2008).

³ No cinema, tem o mesmo sentido de 'tomada'. É do momento que liga a câmera até o momento de desligá-la. (AUMONT, 2008).

Escrever é buscar fora de nós o que já está dentro de nós. (DURAS, 1988, p. 166).

PRÓLOGO

As próximas páginas contêm um sumário, que aqui recebe o nome de escaleta, que em cinema significa a sequência de cenas em ações da história. Logo a seguir, em “Os encontros que se tramaram” e “Os impulsos de uma artista professora” o leitor encontrará um pequeno memorial, bem como as motivações que levaram a esta pesquisa, seguidas dos objetivos e principais autores que farão parte da trama.

Depois disso, encontrará a sinopse que contém a síntese da história, apresenta a personagem principal e o local onde tudo se passa.

Logo após, o roteiro artístico ou literário apresenta a sequência de ações e de diálogos sem conter os planos que farão parte do filme.

ESCALETA

1.1 ENCONTROS QUE SE TRAMARAM	10
SINOPSE	20
ROTEIRO ARTÍSTICO - Segundo tratamento	21
ENSAIO 1 - O INÍCIO DA JORNADA.....	22
Travessias de um caminho metodológico	22
ENSAIO 2 - TRABALHO SOBRE SI MESMO.....	62
ENSAIO 3 - JOGO.....	92
ENSAIO 4 - APRENDIZAGEM E ENREDO.....	123
Minha história na história dos outros: as aprendizagens e as desaprendizagens.....	123
ENSAIO 5 - INTERSEÇÃO, CONTÁGIO, AFETO	180
REFERÊNCIAS	209
ANEXOS	215
CENAS EXTRAS	215

1.1 ENCONTROS QUE SE TRAMARAM

Penso ser primordial tratar do meu encontro com o teatro, com a docência e com o cinema e de como estes vêm construindo tramas em minha caminhada. Esta palavra, encontro, traz-me sentidos poéticos, ao pensar em tantos encontros que estabelecemos: com os pares, com as leituras, com os processos de criação.

O diretor teatral polonês Jerzy Grotowski, ao falar sobre o processo no teatro e o trabalho do ator, na obra “Em busca de um teatro pobre” (1985), fala do encontro como essência. Para o autor, esse é um ato de autorrevelação, pois o homem faz um contato consigo mesmo. Trata-se de um confronto, sincero, disciplinado, preciso e total. Não um confronto com seus pensamentos apenas, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e o seu inconsciente até o seu estado mais lúcido. Também não deixa de ser um encontro entre pessoas criativas. Para ele, o diretor encontra o ator e faz com que a autorrevelação deste promova a revelação do diretor. Os atores e o diretor se defrontam com o texto. “O encontro é fruto de um fascínio.” (GROTOWSKI, 1992, p. 41).

No entendimento de Jorge Dubatti (2010, p. 10), o encontro é como uma “intersecção” que implica espaço e movimento. É a possibilidade que oferece um lugar onde as coisas se encontram. Com base nisso, é preciso “estar” para encontrar algo que não pode ser antecipado, pois deixaria de ser encontro.

A partir desse momento, apresento ao leitor alguns encontros que foram basilares para minha constituição de artista professora. Faço um recorte que inclui metade dos anos 80 para frente. Assim me mobilizo a partir de um processo de montagem de acontecimentos importantes da minha trajetória. São como *flashbacks*⁴ que revelam lugares, desejos, anseios, os quais impulsionaram minhas escolhas. Não posso me eximir de falar sobre isso, já que está embrenhado em mim e escoia neste trabalho.

Mesmo tendo feito teatro na escola, nas aulas de Educação Artística, nunca imaginei ser atriz. Cursei magistério no ensino médio, para ser

⁴ Imagens ou sons que denotam regresso no tempo. (AUMONT, 2008).

professora. Porém fiz milhares de outras coisas depois desse período de escolarização, onde a docência não estava incluída.

No final dos anos 80, entrei em contato com o audiovisual, por meio de comerciais de TV. No início dos anos 90, fui atriz de um documentário que contava a vida de Santa Tereza de Ávila, dirigido por Sergio Assis Brasil. Durante muitos dias fui ao convento das Irmãs Carmelitas para conhecer a rotina e me aproximar daquele universo de clausura e devoção. Atores e diretores chamam isso de laboratório, quando o ator vai a campo, a fim de se aproximar de um universo diferente do seu. Foi o despertar de outra paixão. A partir dali, atuei em vários trabalhos de audiovisual. Creio que isso foi o que me levou ao encontro do teatro.

Ao ingressar no curso de Licenciatura em Artes Cênicas, logo me apaixonei pelo que vi, senti, presenciei, apreciei e aprendi. Aquele universo consolidou-se como uma troca, como relações que se estabelecem nos movimentos de ensinar e de aprender. Estava no lugar que desejava. A partir daí minha trajetória foi sendo desenhada pela atuação em vários espaços profissionais, não só como atriz e diretora, mas também como docente pautada nas exigências do próprio curso.

No período de 1992 a 2010, também ministrei aulas de passarela, ensinando postura correta, como andar de forma elegante e como mostrar uma roupa. Os alunos consideravam-me a professora de passarela. Eu gostava daquele ofício, principalmente pela relação que estabelecia com aquelas crianças e jovens, de confiança, de admiração e de respeito.

Passei a ministrar vários cursos de interpretação para vídeo, baseados em minhas vivências como atriz de teatro e em trabalhos realizados na área de áudio visual. Trabalhei com direção de atores em curtas-metragens e em dois filmes longa-metragens produzidos em Santa Maria, sempre procurando aliar alguns procedimentos próprios do teatro, referentes à interpretação, trazendo práticas para os atores e pensando, muitas vezes, em adaptações dessas práticas para as necessidades que a própria linguagem exige.

Deparei-me, na maioria das vezes, com atores de teatro que buscavam vivenciar novos desafios que o cinema propõe para a atuação. Um palco onde o ator está distante da plateia é muito diferente de uma câmera, que enquadra

o rosto desse ator em primeiro plano.⁵ Dessa forma, o período em que era graduanda do curso de Licenciatura Plena em Artes Cênicas, junto às atividades artísticas que desenvolvia, foi definitivo para que eu percebesse que desejava ser professora universitária.

Não me via em outro cenário. Desconheço de onde vinha tanta convicção. Seguir os passos de alguém da família não foi, no meu caso, o elemento motivador. O que sei é que ele foi forte suficiente para que perseguisse esse objetivo.

Atuei como professora substituta do Curso de Artes Cênicas de 2000 a 2002, período em que tive a oportunidade de exercitar a docência no Ensino Superior. Colocar em movimento os meus saberes de atriz e de diretora de teatro, somados às minhas vivências no cinema, para contribuir na formação desses estudantes que seriam artistas. E que alegria era estar naquele espaço. Nesses dois anos, não deixei de fazer teatro, nem trabalhos audiovisuais. Os trabalhos de atriz e de diretora de elenco andavam juntos ao trabalho em sala de aula. Ao final desses dois anos, a sensação era de cortinas fechadas; veio com uma pitada de tristeza, pois era um ciclo encerrado. Ao mesmo tempo, sabia que era ali que queria estar. Sabia que amava esse ofício.

Dois anos depois, ministrei aulas em outra instituição de Ensino Superior por quatro anos. Aulas de teatro num curso de Direito. Outro contexto. Alguns encontros, muitos desencontros referentes à ideia de teatro e sobre o trabalho do ator. Mas o desafiador foi como eu me adaptei a esse espaço e como este foi um período de aprendizado, pois precisei me reinventar em um território desconhecido. Deparei-me com uma instituição que tinha a arte como suporte no ensino de Direito. Alunos que não seriam atores, mas que experienciar o teatro fazia parte da formação.

Atuava em disciplinas que valorizavam a expressão corporal-vocal, criava esquetes⁶ com temas concernentes ao Direito, proporcionava aos estudantes criarem cenas nas oficinas que eram oferecidas em horários alternativos. Proporcionar momentos de criação era meu objetivo e onde pensava que seria a minha contribuição mais significativa. Tinha consciência de

⁵ Imagem obtida pela posição de câmera bem próxima do objeto filmado. (AUMONT, 2008).

⁶ Termo indicado para caracterizar uma peça curta. (VASCONCELLOS, 2010)

que não eram atores e diretores em formação, e sim futuros juristas que tinham o teatro como dispositivo para o desenvolvimento de habilidades necessárias à profissão.

Durante minha atuação nessa instituição, mais precisamente no ano de 2005, ingressei no Mestrado em Educação na UFSM - PPGE com uma pesquisa na linha de Formação de Professores, na qual investiguei as relações do corpo-voz como mediadores do processo educacional. Estava aproximando elementos do teatro do contexto de formação de professores. Penso que trabalhar com teatro em outra área de conhecimento impulsionou-me muito a querer realizar a pesquisa. Observava os professores ministrando as aulas e chamava-me a atenção à questão do gestual, da expressão revelada na fala, no que o corpo é capaz de desenhar no espaço para comunicar algo. Ao mesmo tempo, era curioso pensar em como esses advogados tornaram-se professores.

Permaneci nesta instituição até início de 2009, ano em que tive a possibilidade de prestar concurso para o Departamento de Artes Cênicas da UFSM e retornar como professora efetiva.

Passei a atuar nos cursos de Licenciatura em Teatro e, também, de Bacharelado em Artes Cênicas da UFSM, e a formação de professores se consolidou como protagonista das minhas reflexões constantes. No curso de Bacharelado, ministrei uma disciplina de Interpretação para Vídeo. Esses fatores motivaram-me a procurar complementação para minha formação. Busquei a Especialização Lato Sensu em Cinema em uma instituição privada no ano de 2011, ocasião em que dirigi um curta-metragem que mistura as linguagens do teatro e do cinema. Esse ambiente foi, da mesma forma, um celeiro de convívio muito profícuo, pois além de ter contato com professores universitários das diferentes especificidades da linguagem cinematográfica, pude conhecer o trabalho que esses profissionais desenvolvem fora da universidade.

Nesta caminhada, foram surgindo desdobramentos conectados aos meus interesses de realizar uma pesquisa mais uma vez com formação de professores. Escolhi e fui acolhida no ano de 2014, no Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Imaginário Social (GEPEIS), coordenado pela

Professora Valeska Fortes de Oliveira e passei a participar do projeto que investiga o cinema na vida de professores. Espreitava o grupo de longe e achava instigante o fato de sujeitos de várias áreas do conhecimento partilharem de um mesmo objetivo: o trabalho com as histórias de vida na formação de professores e pesquisa (auto)biográfica, em consonância com o campo teórico do imaginário. Passei a perceber de forma mais detalhada e, dessa maneira, valorizar a importância da vivência dos sujeitos nos processos educacionais e do conteúdo simbólico presente em suas ações, influenciado pelo universo proposto por Cornelius Castoriadis e suas abordagens sobre o imaginário social.

Então, sensível aos contextos em que estou inserida, como artista professora, penso na universidade como um território de produção de conhecimentos, um espaço que pode possibilitar a articulação de saberes e de mundos que possibilitem incitar o pensamento. Pode motivar o sujeito a ler diferentes mundos que o cercam com toda a gama de complexidades. Foi nesse cenário, à medida que passei a observar o meu próprio ambiente de trabalho, a partir do convívio com os colegas, que comecei a ter ainda mais curiosidade sobre a formação de professores que atuam no ensino superior e, além disso, como se dá o desenvolvimento profissional desses professores. Ingressei no Doutorado com a proposta de investigar a trajetória de professores de Teatro e de Cinema de Ensino Superior que produzem fora da universidade, a partir dos estudos do imaginário social e da autobiografia.

A partir dessa premissa, apresento ao leitor:

Os impulsos de uma artista professora

É necessário muito tempo para que um diretor pare de pensar em termos dos resultados que deseja e, em vez disso, concentre-se em descobrir a fonte de energia do ator, da qual os impulsos verdadeiros podem emergir. Se se descreve ou demonstra-se o resultado que se busca, um ator pode, por um momento, reproduzi-lo. Entretanto, para ser capaz de fazê-lo em uma segunda vez com energia suficiente, o ator deve ter uma certeza tal, que faça com que esse impulso se torne verdadeiramente seu. Invariavelmente, para os atores, essa sensação de certeza vem do sentido interno de realidade, não da obediência às ideias do diretor. (BROOK, 2000, p. 118).

Escolho imaginar um plano fechado⁷ da citação acima do diretor inglês Peter Brook, e o transformo em pergunta: “De onde os impulsos podem emergir?” A palavra impulso é comum no vocabulário teatral. Ele é um dos componentes importantes para a realização da ação do ator em cena. Para Burnier (2009), quando a intenção está presente, ela se manifesta como uma energia que precisa ser projetada, efetuando a sua realização. Impulso: empurrar para fora, a partir do interior. Ele pode ser sutil, quase imperceptível. Grotowski (1992, p. 42) vai afirmar que o teatro é “uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelo contato entre as pessoas”. Richards (2012) coloca que o impulso é o que gera a ação, que a antecede. O impulso promove o transbordar da ação, o acontecer do jogo. Está tudo ali, na cena, ao alcance daqueles que observam e se tornam cúmplices daquele acontecimento.

O impulso que fez nascer este estudo sobre professores de Ensino Superior que produzem fora da universidade nasceu da minha trajetória de artista professora, que transita entre o teatro e o cinema, que produz fora da universidade e busca reflexões sobre possíveis conexões entre os fazeres artísticos e os fazeres docentes. Dois campos da arte protagonistas na minha história. A proposta foi pensar, questionar e movimentar os campos da pesquisa que são: formação, teatro, cinema e imaginário, tendo como aporte um processo criativo de teatro, o espetáculo *Um Homem Atlântico*, com direção de Pablo Canalles, no qual sou atriz. Ainda nesta esteira, se fez importante a participação de dois artistas professores de teatro e cinema, que, através das suas narrativas de formação, tecerão junto comigo as tramas que compõe esse estudo autobiográfico.

Sendo assim, a tese que mobiliza este trabalho aponta para a premissa de que a interlocução entre a arte e a docência dos artistas professores, constitui uma poética de ser professor, sendo artista.

Quando me refiro à poética reporto-me à ideia de que os atores fazem emergir uma poética em cada trabalho, a partir da criação. Também o diretor, no seu processo criativo, tem ao final uma poética que foi elaborada nesse trajeto de criação, e essa poética pode ser diferente a cada trabalho ou manter traços que caracterizam como uma assinatura, o artista. Esta constatação

⁷ Termo usado quando a câmera enquadra o objeto bem de perto. (AUMONT, 2008).

efetiva-se a partir de minhas vivências como artista professora, por isso minha tese se instala, pois acredito que o professor também possui a sua poética ou poéticas.

Neste primeiro momento, o sentido que atribuo à poética do professor é um jeito de ser-estar em ação, que aparece na sua atuação como docente. Pois há uma poética no ser professor dos artistas professores e isso alimenta sua atividade docente, ao mesmo tempo em que extrapola para sua produção fora da academia.

Nesse sentido, o artista professor está imerso nas tramas do seu próprio percurso artístico e acadêmico. Entendo essas tramas como movimento e como arranjos resultantes dos entrelaçamentos da vida pessoal e profissional de cada um. O imaginário social se faz presente, pois é a partir dele e de suas significações que fazem a história dos sujeitos que essas tramas podem ter a possibilidade de serem revistas, e, portanto, passíveis de reflexão.

A intenção é estabelecer diálogos entre os campos de conhecimento e olhá-los como mobilizadores do meu pensamento como artista professora nestes espaços de atuação-formação: O palco, a sala de aula e o set de filmagem com a intenção de rever minha trajetória e minhas poéticas, bem como dos colaboradores⁸, dos artistas dos professores que participarão da pesquisa.

Dessa maneira, anuncio que o leitor irá acompanhar o exercício que proponho de aproximar conceitos do teatro como: encontro, acontecimento, convívio, trabalho sobre si mesmo e adaptação. Nesta ficção em forma de roteiro, esses conceitos virão entrelaçados com terminologias próprias do cinema, como: enquadramento, planos⁹ e *flashback*. Esses conceitos e terminologias foram assim escolhidos por desejar criar relações com alguns conceitos do campo educacional. Dentre eles, o trabalho sobre si mesmo e o conceito de personalidade.

Sendo assim, as questões que povoaram esse processo de pesquisa foram: como professores de Ensino Superior das áreas do teatro e do cinema

⁸ Escolho referir-me aos artistas professores que participaram da pesquisa também como colaboradores e coautores.

⁹ Enquadramento, composição da imagem registrado pela câmera. (GRIFO NOSSO).

que possuem uma produção artística fora do âmbito acadêmico percebem os saberes da arte em relação aos saberes necessários para a atuação em sala de aula? Que significações imaginárias podem apontar para a possibilidade de a arte transbordar para a ação em sala de aula e repercutir nos conhecimentos desses artistas professores?

Coloquei-me em ação e exercício de criar espaços para que os conceitos concernentes ao teatro e ao cinema possam vazar para a formação e o desenvolvimento profissional desses artistas professores. Experimentar aproximações que possibilitem que eles se misturem, dialoguem, tencionem, para que dessas relações possam emergir outros sentidos, provocar outros pensamentos ou reformular os que já tenham seus lugares consolidados. Criar outras tramas, produzir movimentos de pensamento em mim e nos coautores que farão parte da pesquisa a partir de uma formação provocada pela arte. Permito-me fazer uma analogia com a montagem cinematográfica, que por diferentes cenas, que são combinadas, formam ou deformam um sentido e, assim, propõem uma narrativa.

É necessário apresentar pistas para o leitor desses caminhos que foram tramados. Motivada pelo desejo de conhecer como se constitui a poética de artistas professores na interface entre a arte e a docência, a partir das trajetórias de professores de Ensino Superior das áreas de Teatro e Cinema que produzem fora da universidade, senti-me implicada e tomei como desafios: compreender, a partir das narrativas de vida, as significações imaginárias que possam fornecer pistas sobre a produção de poéticas de ser artista professor. Senti-me impelida a identificar possíveis tensões entre a atuação no espaço acadêmico e a produção artística fora da universidade e também perceber se/como os professores articulam os conhecimentos da arte com a prática em sala de aula. Escolhi para tomar esse caminho fazer um jogo com os colaboradores como dispositivo metodológico para provocar as narrativas de formação.

Para tanto, é importante o conceito de dispositivo à medida que este impulsiona o processo da própria pesquisa. Marta Souto (1999) considera o dispositivo como agente nos processos de aprendizagem. Provém de um contexto que pensa sobre a formação de adultos que se relaciona com a minha

pesquisa. O dispositivo age no intuito de transformar e provocar outras formas e se presta como mediador, contribuindo como possível articulador de um desenvolvimento pessoal.

É nesse sentido que encontro no roteiro literário¹⁰ uma potência para elaboração da escrita, juntamente com outros dispositivos que também fizeram parte do meu processo criativo na elaboração da tese. Desse modo, cartas, diários, músicas, poema, imagens do jogo e fotográficas e dramaturgias¹¹ configuram-se como “espaços biográficos” (ARFUCH, 2010, p. 35), enredam-se num exercício de autoficção como relato de si. Arfuch reconhece que existe um limite tênue com o romance, pois: “coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais” e, por isso, “altera a história que o sujeito conta de si e a serena conformidade deste autorreconhecimento”. (2010, p. 137).

No entendimento de Catani (2004, p. 31), os procedimentos articulados que envolvem a autobiografia estão embuidos de um universo ficcional; sendo assim, “configuram-se como tipos de produções que reproduzem a experiência da realidade criando outras realidades no espaço do pensamento da compreensão ou da escrita”. Nesse movimento: “cria explicações, introduz linearidades e instaura novas realidades ou novas lógicas de apropriação da realidade”. (*idem*).

O contexto ficcional, na forma de roteiro, apresenta Helena como protagonista e uma narradora onisciente¹², que aparece como (V.O), voz em *off* (uma voz que está fora de cena) que é a própria pesquisadora intervindo nas cenas.

Parte dos textos que compõe a história se referem à transcrição das conversas feitas por mim e pelo diretor durante o processo criativo de Um homem Atlântico. Estes se transformaram em diários, os quais estão apresentados sob a forma de diálogos. Também compõem o trabalho, as narrativas, tanto minhas quanto dos artistas professores.

No roteiro, todas as personagens apresentadas são ficcionalizadas, compondo as tramas do trabalho. Acredito que optar pela ficção além de ser

¹⁰ Roteiro que não contem o mapa de planos do filme, somente os diálogos. Geralmente escrito com fonte Courier, tamanho 12. (grifo nosso).

¹¹ As cartas, os diários e as dramaturgias serão apresentadas em fonte arial tamanho 12.

¹² É quem conhece os personagens. Narra a cena em terceira pessoa (grifo nosso)

coerente com meu percurso de vida é a melhor maneira de propor que campos de naturezas distintas entrem em diálogo, onde imagens de docência, de teatro e de cinema se encontram em jogo e pelo jogo. Portanto, o conjunto desses elementos é parte desse jogo que construiu a tese e que foi a base para o dispositivo de captura.

Dentre os autores que participam desta história, conto com Ferry (2004), Nóvoa (2009), Anastasiou (2009), na formação de professores que se relacionam com autores do teatro como, o encenador russo Constantin Stanislavski (2010), o filósofo teatral Jorge Dubatti (2010 e 2009). Do cinema trago as contribuições de Aumont (2008). A autobiografia entra em cena com Delory Momberger (2014), e Josso (2010). Esses são os principais autores que dividem o palco e o set de imagem com Cornelius Castoriadis (1982 e 2004) no campo do imaginário social e com Gadamer (2010 e 2015) e Hermann (2014) no campo da hermenêutica filosófica.

SINOPSE

Helena, 46 anos, é a personagem principal da história que será contada. Uma atriz de teatro e cinema e professora no Ensino Superior, que atua artisticamente fora da universidade, atividade que concilia com a docência em teatro.

Em uma manhã de inverno, Helena está em sua casa, um antigo apartamento no centro da cidade em uma rua movimentada. Acorda em sobressalto de um sonho que lhe era recorrente. Sonhava com o mar. Senta-se na cama e escreve as impressões do sonho. Percebe que o mar é uma possível metáfora do próprio processo que estava vivenciando na tese. Estava começando a escrever a tese de doutorado e aquele sonho havia sido motivador o suficiente para que decidisse escrever sobre o processo criativo da tese entrelaçado com o espetáculo *Um homem atlântico*, dirigido por Homero. Escolhera escrever em forma de roteiro cinematográfico. A história acontece na cidade de Santa Maria, no transcorrer de cinco ensaios do processo criativo, os quais cada um deles se constitui como núcleo de reflexão sobre os acontecimentos e os atravessamentos vivenciados pela personagem.

ROTEIRO ARTÍSTICO - Segundo tratamento

Eu agora sou ficção. Como ficção, eu posso existir.

(BRUM, 2011, p. 34)

ENSAIO 1 - O INÍCIO DA JORNADA

Travessias de um caminho metodológico

A elaboração ficcional, no entanto pode chegar mais perto do real do que supomos, porque, o imaginário arrebatada as amarras da hegemonia de uma pretensa subjetividade. O que torna a arte tão reveladora é sua função de instigar, empurrando para a percepção de um lado oculto do real, como o lado da lua. Essa percepção a aproxima do êxtase e da epifania. (TREVISAN, 2017, p. 116).

CENA 1**INT.- DIA- Quarto**

Helena acorda num sobressalto. Mais uma vez havia sonhado com o mar. Senta na cama, acende o abajur na cabeceira. Pega uma folha de rascunho que estava no criado mudo e escreve: "Todos os mares são meus. Olhá-los, sentir seus cheiros, ouvir o quebrar das ondas. Adentrar e tocar o desconhecido. Sim, todos os mares. Todos eles me causam estranheza e medo. Das cores alteradas pelo sol - Fascínio. Da dança das ondas - misteriosa beleza. Não vejo o fundo. Não posso ver o que tem lá. Preciso mergulhar de maneira intensa, mais e mais."

Levanta-se. Enquanto se veste pensa que o mar era para ela a representação do próprio processo que estava vivenciando na tese. Poderia usar isso como metáfora. O pequeno relógio no criado mudo indica que Helena já deveria ter saído. Deixa o apartamento e dirige-se para seu local de ensaio.

NARRADORA (V.O)

O ensaio é com Homero, o diretor de um espetáculo solo. Esse foi outro encontro fundamental para Helena.

Mas antes Homero deve ser apresentado. Homero tem 33 anos.

É professor do Departamento de Artes Cênicas da UFSM.

Helena foi sua professora na época em que atuou como substituta do Departamento de Artes Cênicas da UFSM.

Ele estava no terceiro semestre e fazia parte da primeira turma que ela teve contato nesse período.

Ela ficava admirada com a criatividade e dedicação daquele menino. A relação consolidou-se pelo afeto.

Nunca perderam o contato, mesmo depois que o período de Helena na universidade chegou ao fim. Algum tempo depois, ela foi atriz de um espetáculo que ele dirigiu.

Estiveram juntos em cena em muitos outros espetáculos, tanto em produções de dentro da universidade como fora, no grupo de teatro Uivo do Coyote, que fundaram em 2006 e que durou dez anos.

Dizer isso é ressaltar que fazem parte do processo formativo um do outro. Suas histórias de vida cruzam-se. Tornaram-se professores efetivos da universidade no mesmo ano e são colegas no Departamento de Artes Cênicas. Criaram e ministraram juntos uma DCG de comédia. No momento estão no mesmo imenso mar do Homem Atlântico. Ele faz doutorado e o espetáculo é o seu objeto de pesquisa. Agora vou contar como isso chega até Helena.

CENA 2-**INT. DIA- SALA DE ENSAIO**

Helena está fazendo seu aquecimento e Homero anotações em seu caderno. O som está ligado em volume alto. Homero baixa o volume.

HOMERO

Ontem eu estava transcrevendo uma das gravações das nossas conversas e era sobre o dia que eu te convidei para fazer o espetáculo, lembra?

CENA 3-**INT. DIA - CAFÉ (FLASH BACK - março de 2016)**

Depois de um tempo de conversa, já haviam pedido um café. Ele fala:

HOMERO

Eu conheci um texto numa aula do doutorado. Chama-se Homem Atlântico, da Marguerite Duras. Nós o estudamos e eu achei muito interessante.

HELENA

Sobre o que é?

HOMERO

É sobre uma mulher que se separa do marido e, para esquecê-lo, decide fazer um filme com ele. Tu tens que ler. Tenho certeza que tu vais gostar.

HELENA

Então é um filme no teatro. É isso?

HOMERO

Exato, inclusive o filme existe, mas é muito difícil conseguir. O fato é que eu estou com muita vontade de encená-lo e gostaria de te convidar para ser a atriz.

CENA 4 -

INT. DIA-SALA DE ENSAIO (presente)

HELENA

Aceitei na hora. Percebi que tinha total relação com a minha tese. Um processo criativo que caminharia paralelo a minha pesquisa, cujo texto traz as duas linguagens em diálogo. O teatro e o cinema.

Naquela tarde, fui até a livraria e encontrei um romance da Marguerite Duras: O amante. Havia assistido ao filme, com direção de Jean-Jacques Annaud no início da década de 90. À noite já iniciei a leitura. Duras tem

uma forte ligação com o mar. Identifiquei-me imediatamente. Dei-me conta da coincidência de, no roteiro que estava elaborando para a qualificação, colocar o fato de ter tido a ideia da pesquisa, em uma viagem de navio. Logo depois li o texto Homem Atlântico, que seria o mote do espetáculo. Foi amor à primeira leitura.

HOMERO

E na outra semana, a gente já começou a combinar ensaios.

HELENA

Sim. Em março. Então, olha só... ontem, estudando, percebi que estou lidando com um contrassenso na tese. Eu estou falando de professores que produzem fora da universidade, e o nosso trabalho é para dentro. O nosso trabalho vai ser produto de um doutorado. Corro riscos de estar me contradizendo. O que pretendo elucidar, ao dizer isso, é que esse processo criativo artístico me faz pensar muito e me deixou em estado alerta.

HOMERO

Eu concordo, mas discordo.

HELENA

Mas é um produto para a academia, certo?

HOMERO

Mas é uma coisa dupla. É para dentro, mas é para fora. Porque o trabalho do artista nunca é para dentro, eu acho. Eu concordo contigo. Acho que se nós pegarmos o nosso trabalho, ele vem numa linha e se bifurca, porque uma parte vai para dentro, mas uma parte vai completamente para fora. Nós estamos fazendo o espetáculo e estamos construindo, com a intenção de nos formarmos professores, mas em momento nenhum deixamos de pensar: o que isso vai causar na plateia? Para quem nós estamos fazendo? Sabe aquela imagem do cachorro mordendo o próprio rabo? É isso. Ao mesmo tempo em que nós estamos trabalhando como artista, estamos pensando em o que o público vai fruir disso. E, ao mesmo tempo, que tipo de contribuição social esse espetáculo vai dar. Aí tu pensas que essa contribuição social, ela está, inclusive, nas pessoas que fazem teatro, e isso pode levá-las a refletirem academicamente.

HELENA

Sim, eu entendo. Mas o que eu estou querendo dizer quando me reporto aos professores que produzem fora da universidade, que foi o disparador para tudo, é que não estou falando de produtos artísticos que são resultados de disciplinas. Nestes casos, o professor tem a obrigação de produzir aquele resultado. Tu és obrigado, porque é o resultado de uma disciplina. É um compromisso acadêmico. Eu não acho que seja menos artístico. Não é menos artista quem...

HOMERO

... produz na academia

HELENA

Exato! Até porque o professor pode não querer por vários motivos. Por exemplo, têm colegas nossos que eu acho que não querem. Não têm interesse, ou não sentem necessidade.

HOMERO

Vou tencionar isso. Eu fico pensando que Um Homem Atlântico vai meio à contramão disso, porque ele faz o caminho oposto. Nós começamos como algo fora da academia, a partir de um

desejo meu e teu, muito específico, em um momento muito particular da nossa vida, que era: quando eu voltar para Santa Maria, nós vamos fazer esse espetáculo juntos, porque nós temos que tratar desta temática que é muito urgente para mim e para ti, sabe. E aí nós começamos a fazer o espetáculo. Não tinha nenhum compromisso com a minha tese, só com a tua. Depois que falei com a minha orientadora é que decidi que faria parte da minha tese também.

HELENA

Sei. Isso mesmo.
O telefone dele toca. Ele levanta para atender. Retorna. Helena fica pensativa, olha no relógio.

HELENA

Vamos continuar depois essa conversa?
Vamos começar o ensaio.
Gostaria de passar a primeira parte.
Acho que está um pouco imprecisa ainda.

HOMERO

Claro. Vamos começar por ela. Quero te pedir para escolher uma canção

para que possamos experimentar numa determinada partitura¹³.

HELENA

Para eu cantar?

HOMERO

Sim.

Homero ligou o som. Colocou a música de Jeanne Moureau¹⁴. Os dois deram início ao ensaio prático.

NARRADORA (V.O)

Iniciaram os ensaios no mês de abril de 2016. Nas anotações de ensaio de Helena, ela escreveu: 16/04/2016:

“Cá estou eu, em processo criativo. Já apaixonada por criar”.

Os ensaios acontecem de uma a duas vezes por semana com duração de 3 horas. Quando as atividades são práticas, acontecem em uma sala de ensaios do Centro de Artes e Letras da UFSM, e algumas vezes, no caso de estudo de textos ou de conversas sobre o processo, os encontros são em um café no centro da cidade.

¹³ Uma série de movimentos ou ações que o ator realiza. Pavis denomina, a partir de Meierhold, Artaud, Grotowski. como escritura cênica (PAVIS, 279).

¹⁴ India Song é a canção de Jeane Moureau que foi utilizada como elemento para criação no decorrer do processo.

Geralmente, após as atividades práticas, Helena e Homero têm uma conversa sobre os acontecimentos do ensaio.

A criação do espetáculo Um Homem Atlântico foi uma espécie de âncora para a pesquisa de Helena. Esse processo fez-se inteiramente presente e trouxe as questões da tese e as problemáticas que apresenta como a cena anterior mostrou, as relações da arte e da docência. Como o artista professor articula esses saberes? Essas reverberações deram-se principalmente no que se refere às escolhas metodológicas, pois, da mesma forma que Homero tinha critérios e precisava fazer escolhas para dar conta da criação do espetáculo e da sua tese, Helena também tinha as mesmas necessidades. Então, o processo de teatro a impelia e a convocava a pensar sobre a produção da tese.

CENA 5 -

INT. NOITE - APARTAMENTO DE HELENA

Helena entra no apartamento e vai até o escritório. Faz as anotações sobre a conversa com Homero. Pega o gravador e narra sobre o processo pós-qualificação. O telefone toca. Era Eduardo, seu colega da universidade, confirmando a palestra. Helena, exausta, decidiu revisar o material que levaria no dia

seguinte. Depois disso, levanta-se, apaga o abajur e deixa o escritório.

CENA 5 - EXT. DIA. RUA

Helena entra no ônibus que vai para universidade.

CENA 6 - INT. DIA. PREDIO UNIVERSIDADE

Helena entra no prédio, dirige-se à sala indicada. Os alunos e o professor já a aguardavam. Helena entra e cumprimenta a todos.

EDUARDO

Então gente, convidei a Helena para vir hoje falar sobre a metodologia da tese, já que nossa disciplina é sobre Metodologia do Processo Criativo¹⁵. Vocês podem perguntar e ficar bem à vontade. Só para lembrar o que já falei para vocês, ela e o professor Homero estão num processo interligado de tese.

Antes de começar, Helena pega o gravador da bolsa para gravar a palestra.

HELENA

Bom dia pessoal, prazer em vê-los. Bem, vamos fazer uma conversa bem informal, vocês podem me interromper

¹⁵ Disciplina pertencente ao currículo do Bacharelado em Artes Cênicas da UFSM, ministrada no IV semestre.

e perguntar o que quiserem. Eu gostaria de partilhar esta parte da minha caminhada. Contar meus percursos e aventuras sobre duas interrogações: o quê? E como? Essas são as perguntas que traduzem para mim um percurso metodológico. Fico pensando qual é a palavra mais apropriada. Alguém pode sugerir alguma palavra que possa dar essa ideia de percurso?

ALUNO 1

Sei lá, caminho.

ALUNO 2

Travessia.

HELENA

Interessante. Alguém mais?

EDUARDO

Eu gosto de jornada.

HELENA

É uma boa palavra. Talvez pudesse falar sobre uma expedição.

(Busca o olhar dos alunos).

HELENA

Delory Momberger¹⁶ fala que “[...] os homens recorrem às palavras e às imagens que transpõem para uma representação espacial o desenvolvimento temporal de sua existência: linha, fio, caminho, trajeto, estrada, percurso, círculo, carreira ciclo de vida”. Trago essa autora para elucidar sobre essa questão de estar lidando com percursos de vida profissional e, para isso, que palavra utilizar que dê conta dessa dimensão? Talvez use todas elas. Da quantidade de anotações que tenho, tento organizá-las para que depois elas possam ser devidamente revisitadas. A sensação de pânico, por vezes, aparece ao recorrer a elas na esperança de lembrar o que se passava em mim no momento da anotação. Inspirações que vêm de sons, de palavras, de observações da vida cotidiana. Uma música, a fala de alguém, uma página de um livro, um poema, uma aula, uma banca. Tantas coisas!

Ainda que este trabalho esteja em elaboração, o que já vivi até este momento foi muito significativo, são

¹⁶ Nos diálogos, decidi organizar as referências das citações em notas de rodapé para não atrapalhar a fluência do texto e da imaginação do leitor para a fala dos personagens. As exceções são os momentos em que os personagens leem trechos, em que as referências foram mantidas no corpo do texto, como se fossem anunciadas por eles ao final da leitura. (Delory Momberger, 2014, p. 33).

momentos de grandes aprendizados. Após a qualificação, não tinha convicção de que o que propus como metodologia naquele texto seria cumprido. Não estava convencida da minha proposta metodológica. Tinha receio de que fosse muito condutiva no momento em que estivesse frente aos colaboradores. Sabia que não gostaria de fazer uma entrevista com perguntas elaboradas. Havia proposto trabalhar com entrevista em duas modalidades, uma presencial e outra que seria chamada de entrevista sem testemunha, onde o colaborador iria gravar um áudio sobre algum tema provocado por mim. Além disso, também propus trabalhar sobre imagens escolhidas por eles que dessem conta de suas histórias de vida. Essas imagens poderiam ser em vídeo ou foto.

À medida que o tempo foi passando, e com grande influência do processo artístico que estou participando, que se refere ao espetáculo Um homem atlântico, as ideias foram se deslocando. As certezas foram sendo abaladas.

Ao reler os pareceres dos professores da banca, dentre as decisões e escolhas, optei por ter dois colaboradores, pois sabia que não

gostaria de fazer um trabalho somente sobre minha trajetória. Pensava que seria mais rico ter a interlocução com outros artistas professores. Dessa forma, comecei a mapear quem seriam esses colaboradores. Havia um critério principal: ter produção fora da universidade. Gostaria de encontrar pessoas que tivessem processos e produtos artísticos que se desenvolvessem para outras instâncias e que não tivesse um destino acadêmico. Mas esse seria o único critério para encontrar essas pessoas? Pensei então sobre a formação desses colaboradores. Os professores que iria eleger deveriam ter formação nas áreas a que estava tratando: cinema e teatro. É importante salientar que a maioria dos professores de cinema das universidades do Rio Grande do Sul tem formação nos cursos de Publicidade e Propaganda e Jornalismo. Como cheguei a eles? O primeiro professor que convidei é Bacharel em Teatro e possui Mestrado e Doutorado em Educação, porém atua também em televisão e cinema. O professor de cinema é formado em Realização Audiovisual e possui Mestrado em Comunicação.

Sobre o professor de teatro, embora conhecesse o trabalho dele como ator na televisão, tinha conhecimento da sua produção no teatro, fora da universidade, através da mídia. Convidei-o para ser meu colaborador no V Seminário de Licenciatura e Teatro em 2016, evento realizado aqui no curso.

O colaborador da área de Cinema veio a partir de uma busca que realizei via internet e também com informações de pessoas envolvidas com Cinema em Porto Alegre. A partir daí, fui informada de que o professor em questão era um dos únicos com formação específica, além de atender o outro requisito fundamental: produzir fora da universidade. Bem, eu já conhecia este professor da Especialização em Cinema que realizei em 2011, na disciplina de Fotografia para Cinema. Pensei que poderia ser um elemento facilitador o fato de já nos conhecermos da sala de aula. Então entrei em contato via e-mail, no qual ele se mostrou muito receptivo.

Comecei a ficar ansiosa sobre a decisão em relação ao que efetivamente faria. Seria uma entrevista? Como? O que eu iria perguntar que não induzisse as

respostas? O que eu iria perguntar que não ficasse explícito o que eu gostaria de ouvir?

A única coisa que eu sabia é que iria utilizar imagens. Mas o que fazer com elas?

Revisei meus objetivos e minhas questões de pesquisa. Os primeiros pensamentos foram sobre propor coisas diferentes para cada um, visto que são de áreas diferentes. Folhava mil vezes os meus cadernos, relia anotações. Tinham coisas que já estavam mais claras, como por exemplo, meu colega, Homero, não poderia ser meu colaborador, pois conheço grande parte da sua trajetória.

Bem, um dia num dos meus encontros com o Homero, disse a ele que gostaria de trabalhar com imagens, fotografias ou imagem em vídeo, mas estava em dúvida sobre quais imagens escolher, além das que se relacionariam à trajetória de cada colaborador. Então, decidi, a partir daquela conversa, que utilizaria imagens da minha trajetória profissional e solicitaria a meus colaboradores imagens da trajetória profissional deles, o que me fez pensar em como solicitaria isso a

eles e o que eles entenderiam por isso.

Uma aluna levanta a mão indicando que gostaria de fazer uma pergunta.

HELENA

Pode perguntar.

ALUNA

Qual o seu critério para escolher as imagens da sua trajetória?

HELENA

Não foi nada fácil escolher entre tantos momentos importantes. Então escolhi 12 imagens entre cinema, teatro e docência.

Escolhi momentos da minha trajetória de artista professora que me marcaram. Nem sempre os motivos se relacionam as coisas boas ou a momentos felizes. Essas marcas podem se dar por vários motivos. Foram coisas muito pontuais. Outro fator também teve que ser levado em conta, era necessário que eu tivesse imagens do momento escolhido. Já posso adiantar que nem todas foram utilizadas.

Em relação às imagens, O Homero sugeriu as imagens de um jogo de

tabuleiro chamado Dixit¹⁷. Alguém conhece?

A maioria dos alunos manifestou-se negativamente.

HELENA

Bem, esse jogo contém mais de trezentas imagens feitas por diversos artistas visuais. Na mesma tarde o jogo chegou a mim. Examinei cada imagem. Olhei as cartas várias vezes e selecionei 26.

O critério de seleção se deu pelo impacto que me causaram e repercutiam nos temas que abordaria na tese: formação, trama, poética, teatro, cinema. A partir disso, a pergunta que retornava era: o que fazer afinal com essas imagens?

Comecei a solicitar, por e-mail, as imagens para os artistas professores, bem como uma sugestão de local para o encontro. Pensava que seria mais adequado que eles me recebessem em casa pela possibilidade de ficarem mais a vontade e, até, se fosse necessário, lançar mão de algo que quisessem mostrar no momento do jogo. Um objeto, por exemplo. Quanto às

¹⁷ O jogo *Dixit - Odissey*, um *party game* que hoje em dia é bastante popular no meio dos jogos de tabuleiro. Possui cinco expansões. O jogo, elaborado pelo *designer* Jean-Louis Roubira, e ilustrado pela dupla Marie Cardouat e Pierô, foi lançado no Brasil em 2011, e consta, basicamente, de uma trilha de pontos que vai do número 1 ao 30, 12 coelhos de madeira que servem de *meebles* ou marcadores, sendo que cada um deles representa um jogador. Há 12 cartelas de votação, com espaço para eleger da opção 1 à 12; e, o elemento mais importante do jogo: 84 cartas com diferentes ilustrações.

imagens, informei-os de que não teriam um número mínimo, ficaria a critério deles. Os e-mails retornavam com perguntas como: as imagens podem ser só de trabalhos ou têm que ser minhas também? As imagens são de cena ou são de docência? Fiquei com receio de responder e ser indutiva. Então a resposta foi: escolha o que você achar importante em sua formação. O professor do teatro enviou 25 imagens, e o de cinema 24.

A partir das minhas imagens, aliadas às imagens de cada um deles, cheguei à ideia de jogo, com a ajuda de uma colega de grupo de pesquisa.

ALUNO 3

Como assim? Um jogo como metodologia?

HELENA

Exatamente. Um dia desses li o seguinte, no livro *O sensível e sensibilidade na pesquisa em educação* (pega o caderno com a citação anotada): “um método científico é aquilo que procura o perigo. Seguro de seu acervo, ele se aventura numa aquisição”¹⁸. Então, o risco faz parte. No Mestrado, fiz com as professoras colaboradoras entrevistas semiestruturadas. Era pergunta e resposta. Eu gostaria que isso acontecesse de outra maneira. Pensei, então, em trabalhar pedindo que os artistas professores fizessem uma cena, ou em fazer um ensaio com eles. Um é da área de teatro, o outro do cinema. Eu estava procurando o perigo? Certamente.

NARRADORA (V.O)

Helena propôs um jogo para ir ao encontro dos artistas professores. O jogo que teria total relação com o teatro e o cinema. Pois bem, decidi elaborar as regras ou a mecânica do mesmo. As perguntas não paravam de surgir: que tipo de jogo poderia ser interessante e provocador as narrativas desses professores?

¹⁸ OLIVEIRA e SILVA, 2016, p. 48.

Poderia ser interessante utilizar as palavras que estão no título do projeto de tese: tramas, movimento, atuação formação, poéticas? Após alguns exercícios de explosão de ideias com colegas do GEPEIS, com a orientadora e também com Homero, Helena percebeu que jogar com os colaboradores seria bastante coerente, pois condizia com a ideia do entrelaçamento das narrativas de formação dela e dos colaboradores. As trajetórias poderiam reverberar umas às outras, sendo o jogo e as imagens elementos intercessores das narrativas. Pensou em chamar os encontros que teria com eles de ensaio, visto que nos ensaios, tanto de teatro, quanto de cinema, não tem como prever o que vai acontecer. O improvisado é um elemento sempre presente.

ALUNO 3

Como é o jogo? Estou curioso.

HELENA

Antes de apresentar as regras a vocês ou a mecânica do jogo, preciso contar que pensei que seria interessante fazer um jogo piloto. Para isso, escolhi um professor substituto do Departamento de Artes Cênicas, que é

ator e diretor que atende à exigência principal da pesquisa: produzir fora da universidade. Ele se dispôs a jogar. Solicitei para ele imagens da sua trajetória profissional. Ele enviou mais de 40 imagens. As imagens do jogo Dixit, do convidado e as minhas foram escaneadas para ficar do mesmo tamanho 13X18. Então, precisava decidir como eu apresentaria esse jogo ao convidado. Em que lugar seria mais adequado que acontecesse? Convidou-me para ir até sua casa.

Para o jogo, optei por um pano preto, pensando no fundo de um palco italiano, e para guardar os papéis com as palavras dispositivo e as demais indicações que o jogo contém, escolhi 3 objetos que já utilizei em cenas. Uma caixa de madeira antiga, uma maleta de guardar maquiagens, ambas que pertenceram a minha mãe, e outro estojo pequeno de couro.

Ao chegar à casa de meu colega, encontrei uma mesa grande. Sobre ela, abri a maleta e retirei o pano e os envelopes com as imagens separadas. Estendi-o e distribuí sobre ele as imagens, todas misturadas, viradas para baixo. Solicitei que ele as fosse virando. Na parte direita da mesa, a caixa de madeira com dez palavras dispositivo, como

“formação”, por exemplo, e no estojo as cinco composições, como exemplo cito “artista poética professor”. O jogo durou duas horas. Foi muito proveitoso para eu perceber o impacto das imagens sobre o jogador e perceber se o jogo criado poderia ser interessante, considerando o tipo de regras que elaborei.

O que foi possível perceber é que fiquei constrangida ao jogar. Eu queria estar totalmente atenta ao que estava acontecendo e parecia que jogar desviava meu foco. Eu ainda estava tensa com a condução, por estar sendo experimentado pela primeira vez. Gostaria que não ficasse confuso para o jogador. Outro elemento importante foi que eu já conhecia um pouco da trajetória do outro jogador, pois foi meu aluno no período em que fui substituta e atuamos juntos em dois espetáculos. Então, para mim, algumas respostas eram previsíveis. Eu tinha algumas dúvidas quanto às composições que eram combinações de palavras que eu preciso para a pesquisa, como por exemplo: “artista poética professor”. No momento do jogo, foi necessário que eu desse uma pequena explicação, abordando a aproximação de conceitos que eu proponho na tese. Isso

aconteceu principalmente com a composição: "conceito ou elemento do teatro e docência".

Após a realização do jogo, solicitei ao colega que ele sugerisse algo que estivesse faltando. Sugeri, então, que tivesse um papel com um ponto de interrogação para que ficasse livre para o jogador fazer uma pergunta ou falar livremente sobre o que desejasse, e ainda, sugeri um dispositivo no qual um jogador escolhe imagens do outro para que este a narrasse. A partir da experimentação e das sugestões, recriei as regras do jogo, melhor dizendo, a mecânica. Trouxe para vocês lerem. Vejam se são claras.

Helena entrega uma folha digitada para cada aluno e para o professor, explicando o jogo e suas regras, que são:

O JOGO¹⁹

O jogo é constituído por: uma Caixa grande com **palavras dispositivo** (composição, desafio, tramas, um ponto de interrogação, formação, desenvolvimento profissional, espaço acadêmico, aula, cinema/teatro, ser professor, ser artista). Uma caixa pequena com **composições** de palavras (artista professor/professor artista; conceito ou elemento do teatro/cinema e a docência, últimas produções fora da universidade e história de vida; professor poética artista;

¹⁹Os dois jogos na íntegra estão localizados ao final da tese em cenas extras.

saberes/fazeres artísticos e saberes/fazeres docentes), um dado de seis lados, imagens diversas, incluindo as dos dois jogadores que participarão do jogo.

As peças-imagens são dispostas sobre um pano preto, a fim de que ganhem destaque.

Na primeira etapa, cada jogador fala sobre o porquê da escolha das imagens.

O jogo inicia com o jogador convidado. Este retira da caixa um papel que contém palavras dispositivo. Lê e joga o dado que indicará o número de imagens que poderá escolher para falar sobre o tema proposto. Logo após, a jogadora pesquisadora joga o dado e faz o mesmo procedimento.

AS REGRAS

- As imagens manuseadas deverão voltar para a mesa, para que tenham a possibilidade de serem utilizadas novamente. Ou seja, a mesma imagem poderá servir a vários enunciados.

- O papel com **palavras dispositivo** não deverá retornar para a caixa, com exceção das palavras TRAMAS, COMPOSIÇÃO, DESAFIO.

- Sobre a palavra TRAMA - quando retirada, o jogador é convidado a narrar algum fato, momento significativo. Uma experiência formadora de sua trajetória profissional. Caso queira, poderá utilizar as imagens.

- Sobre o papel com **composição** de palavras - ele convoca o jogador a retirar um papel da caixa pequena que conterà composições de palavras, para que este possa discorrer sobre. Não serão usadas imagens.

- Sobre o papel **desafio** - ele indica que o jogador escolherá imagens do outro jogador e o convidará para criar uma narrativa sobre.

- Sobre o **ponto de interrogação** - ele possibilita ao jogador ficar livre para falar do que quiser, ou perguntar o que quiser.

O jogo termina quando todas as palavras da caixa pequena com as composições forem exploradas.

A proposta também é que cada jogador, ao final, dê um nome para o jogo a partir da sua vivência.

HELENA

Vocês entenderam o que eu propus? São claras as regras?

(A maioria sinaliza positivamente com a cabeça).

EDUARDO

E tu já fizeste o jogo com os professores? Que nome eles deram?

HELENA

Sim, fiz. O professor de teatro batizou de TramaDrama e o do cinema de Reencontro. Também pedi a eles que escolhessem como gostariam de ser chamados na tese. O professor de teatro batizou-se Caçapava e o de cinema P.

EDUARDO

Eu gostaria muito de saber como foi, mas não vai dar tempo. Pessoal (dirigindo-se para a turma) tem só dez minutos e temos que respeitar o tempo, pois há outros professores

para falar sobre seus processos.
Infelizmente.

HELENA

Gente, o que eu posso dizer, no tempo que ainda temos, é que foi muito interessante a vivência e a experiência do jogo com eles. Um jogo foi completamente diferente do outro. Depois desses encontros com eles eu passei por um longo processo até escolher o que fazer com todo o material que tinha em mãos. Eu teria ainda muito para contar a vocês, porém o tempo não permite. Mas, disponho-me a vir outro dia, quem tiver curiosidade, ou de repente, num outro momento, quando eu já estiver indo para finalização da tese. Pode ser?

EDUARDO

Vivência e experiência? Como assim?

HELENA

Sobre isso eu falo depois. Agora não daria tempo.

Os alunos lamentam a interrupção por conta do tempo, mas aceitam a proposta. O professor agradece a presença de Helena. Ela se despede da turma e sai da sala.

Avança pelo corredor até a escada satisfeita por ter falado sobre o processo de criação da metodologia. Esse era

um ótimo exercício para cada vez entender melhor as suas escolhas. Desce as escadas e sai do prédio em direção ao ponto de ônibus.

CENA 7 - DIA. EXT. RUA

Helena senta no banco próximo à janela, encosta a cabeça no vidro e, ao mesmo tempo em que observa o movimento dos estudantes que transitavam naquela avenida, pensa sobre a questão do jogo, das imagens, de como chegou até os colaboradores e suas narrativas. Lembra-se, então, de uma das conversas com Homero sobre o jogo como dispositivo da metodologia.

CENA 8 - DIA. INT. SALA DE ENSAIO (Flashback - dezembro 2017

HOMERO

Por que um jogo e não uma entrevista com perguntas?

HELENA

Porque eu queria que eles fossem provocados de outra forma. Aí tu podes me perguntar qual é a diferença entre o sujeito tirar um papelzinho que diz 'professor', e eu perguntar 'o que é ser professor'? A diferença é que no jogo ele não vai simplesmente dizer o que é ser professor, ou que ideia ele tem disso, mas ele tem um acervo de imagens que vão convidá-lo a falar através dessas imagens. No momento,

por exemplo, em que ele tira um papel com a palavra 'professor', rola o dado e o resultado é 2, a regra é escolher, então, duas imagens que ele relaciona com a palavra.

HOMERO

Tu achas que o jogo dá mais autonomia para eles no papel de entrevistados ou colaboradores?

HELENA

Eu acho que é mais interessante, mais complexo. Coloca o sujeito para pensar: "que imagem eu vou escolher, que dê conta dessa ideia. Eu quis movimentar essa metodologia de outra forma, pelo que eu já havia feito no projeto de tese. A banca disse: "Tu fazes esse projeto todo para chamar de 'categoria de análise'? Tu deverias chamar, então de 'núcleo de imagem', no mínimo". Já estava no meu projeto de tese que eu trabalharia com imagens deles, mas ainda não sabia como. E no jogo, o universo dele estava ali, entre as imagens. Pensando agora, talvez quando eu começar a escrever, eu precise de outras informações, que eu não levei para o jogo. Isso é um risco.

CENA 9- EXT. DIA- RUA

Helena desce do ônibus e dirige-se a seu apartamento. No caminho começa a chover, ela apressa o passo.

CENA 10- INT. DIA- APARTAMENTO

Entra no apartamento. Sua cachorra, Lily, vem lhe receber abanando o rabo como sempre faz. Helena acaricia a cabeça dela. Entra no quarto, troca de roupa e dirige-se ao escritório. Liga o computador e localiza o arquivo da tese. Começa a escrever o caminho que percorreu depois de jogar com os professores. Decide mandar um e-mail para sua orientadora dizendo o seguinte:

Boa tarde Verônica

Gostaria de conversar contigo sobre o processo da metodologia, fiz vários estudos que estou chamando de decupagem²⁰ e que, depois, chamarei de encruzilhadas, para homenagear o Castoriadis. Mas gostaria que tu visses, para que possamos, a partir disso, marcar um encontro. É possível que nos encontremos esta semana?

Abraço

Helena coloca a música de Thiago Ramil²¹ que havia escolhido para cantar no ensaio de Um Homem Atlântico, levanta e vai até a cozinha preparar um café.

²⁰ É a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências. (AUMONT, 2008 p. 71).

²¹ O nome da canção é suspiro do álbum "leve embora" de 2015.

CENA 11 - INT. DIA- COZINHA

Helena serve uma xícara de café, toma um gole e sai da cozinha em direção ao escritório.

CENA 12 - INT. DIA - ESCRITÓRIO

Entra no escritório e, ao chegar à escrivaninha, certifica-se de que já havia resposta do e-mail que acabara de mandar. Dizia:

Helena querida

Sugiro que escreva todo o teu processo. Todas as etapas e mande para mim. Lembre-se de que você está fazendo uma invenção metodológica muito particular, mas o leitor precisa entender o teu processo. Certo? Então, a partir disso, conversaremos. Outra coisa, penso que podia trazer o que é esse artista professor. Por que não utiliza a palavra docente. Por que o artista vem antes do professor?

Bjinho e bom trabalho.

Helena suspira. A música já havia parado de tocar. Um silêncio se instala no escritório. Acaba de tomar o café, levanta-se e começa a reunir todos os estudos feitos, a fim de escrever as etapas do processo. Suas mãos pousam sobre teclado e escreve:

Santa Maria, 16 de fevereiro de 2018.

Prezada orientadora

Concordo que preciso falar sobre isso, inclusive porque esses binômios não são novidade em pesquisas de Mestrado ou Doutorado. Sou professora num curso de Licenciatura e o termo utilizado no PPC do curso é professor-artista. É a minha formação. Escolhi para a tese o binômio artista professor sem separação de nenhum sinal gráfico. Nas pesquisas que encontrei, como alguns exemplos, cito (KEISERMAN, 2011; ARAÚJO, 2016; ALMEIDA, 1997, VASCONCELOS, 2007), é possível encontrar os dois termos. Encontra-se também o professor citado antes do artista, como na pesquisa de (COSTA, 2009). Mas em relação aos termos professor e docente? Castello e Mársico (2007) definem o docente como aquele que tem a tarefa de educar, sendo esse termo agregador aos sujeitos de qualquer nível de ensino. Segundo os autores: "seu valor causativo, ganha o sentido de 'fazer aceitar'" (Mársico e Castello, 2007 p. 59). Já professor é definido pelos autores como: 'o que declama, ensina' e tem a concepção de 'mestre' (idem). A partir dessas definições, num momento inicial, posso dizer que escolho professor por ser chamada de professora, tem uma ideia de aproximação, porque é assim que os estudantes se referem a mim. Esse termo que percorre a pesquisa é ele que encontrei meus colaboradores, artistas professores.

Atuo num curso de Licenciatura em Teatro que se reporta ao estudante de duas formas em seu Projeto Político Pedagógico: quando faz referência ao perfil desejado do formando utiliza docente-artista, já no que tange às estratégias pedagógicas, lê-se artista-docente. No intuito de saber o que vem primeiro para meus colaboradores, propus no

jogo o binômio das duas formas: artista professor/professor artista. Pensar na minha trajetória me faz optar pelo artista vir antes do professor, porque me vi primeiro como artista. Pode ser que isso sofra mudanças no decorrer da pesquisa. E sobre os sinais gráficos, sejam hifens ou barras de separação das duas palavras, prefiro não os utilizar, pois, para mim, não existe essa cisão.

Sobre o que criei, o jogo e a partir dele, tento ajustar da melhor maneira todas as ideias. E elas não são poucas. Sempre penso que pode não estar tão certo. Fico buscando coerências e incoerências nessa elaboração. Paro. Olho. Escuto-me. Às vezes não me ouço, então repasso mil vezes mentalmente como isso poderá acontecer. Muito semelhante acontece quando estou em um processo artístico, até mesmo prestes a entrar em cena. Sei que não posso prever, mas me angustia o fato de querer fazer certo. Para mim, isso tem muita relação com a docência. Bem, vamos lá. Do jogo que elaborei tenho materiais distintos nas mãos. Como lidar com tudo isso agora?

Fazer cruzamentos ou encruzilhadas a partir das imagens pareceu-me o mais coerente para ser o ponto de partida que me levaria para a futura análise. Quais cruzamentos? As imagens foram utilizadas diversas vezes. Percebi nos dois jogos que algumas foram mais acessadas que outras. Então optei por um dos recursos que é utilizado no cinema: a decupagem²². Adotei esse termo, porque entendo que o que fiz inclui vários recortes até chegar a um resultado no final. As filmagens, as gravações em áudio e a legenda feita a partir da numeração das imagens foram fundamentais nesse processo de decupagem e também para as encruzilhadas que serão descritas posteriormente. Desse modo, descrevo-as da seguinte maneira:

²² Os mapas das decupagens podem ser vistos no final da tese - Cenas extras.

DECUPAGEM 1 (somente incluídos Caçapava e P.)

Para obter o plano geral dos dois jogos, elaborei um mapa disposto da seguinte maneira: Palavras dispositivo: todos os enunciados utilizados no jogo/o nome dos jogadores (Caçapava e P.). Em cada enunciado foi anotado o número da imagem escolhida²³ nos jogos de cada um deles. Desse modo, foi possível fazer um mapeamento das imagens recorrentes utilizadas pelos dois jogadores.

DECUPAGEM 2A (Helena e Caçapava/ Helena e P.)

Logo após isso fiz quadros separados de cada jogo, decupados da seguinte maneira: palavras dispositivo, jogadores e imagens utilizadas por eles. (Helena e Caçapava/ Helena e P.)

DECUPAGEM 2B

Após a observação desse mapa, elaborei outro contendo: Jogadores (Helena e Caçapava- um mapa / Helena e P.-, um mapa), imagens mais utilizadas pelos jogadores, o número de vezes que foram utilizadas e os enunciados correspondentes/ O resultado foi:

Caçapava- 13 e 2

Helena- 14 e 38

P.-14, 5, 13, 12, 38, 17 e 80

Helena - não repetiu nenhuma imagem

DECUPAGEM 2C

Essa elaboração levou-me para outro quadro dos dois jogos contendo: imagens que se repetem nos dois jogos, que foram: 13, 14, 38, 12, 40, 6 e 2 e imagens que se repetem nos mesmos enunciados incluindo os três jogadores, que foram: 14, 13, 21, 34, 12. Esta fase possibilitou-me perceber que somente a imagem 14 foi comum aos três jogadores.

²³ As imagens foram numeradas aleatoriamente, para o processo das decupagens. De 1 a 26- as imagens do jogo Dixit; de 30 a 41- as imagens de Helena; de 50 a 74- as imagens de Caçapava; de 80 a 103- as imagens de P. O leitor terá acesso somente às imagens referentes ao jogo Dixit, contidas nos anexos- Cenas extras, pois as de número 30 a 103 pertencem ao arquivo pessoal da pesquisadora e dos colaboradores.

Essa etapa teve como resultado um conjunto de: imagens comuns com enunciados correspondentes. Abaixo, o número da imagem e os enunciados seguidos dos jogadores que a utilizaram.

*14- Desenvolvimento profissional (Caçapava, P. e Helena)
Formação (Helena e P.)*

6- Formação (P. e Helena)

13- Formação (P. e Caçapava)

21- Aula (P. e Helena)

34- Desafio (P. Helena e Caçapava)

12- Ser artista (P. e Helena)

BUSCAR CAMINHOS... AVENTURAR-SE POR ENCRUZILHADAS

Depois de todas as decupagens descritas acima, senti a necessidade de um plano geral envolvendo os jogos: TramaDrama e Reencontro e também era necessário visualizar com as imagens, já que só tinham sido utilizados os números correspondentes. Para isso, entrar em contato com as narrativas, tendo as imagens, seria fundamental.

Assim, remontei os dois jogos de forma artesanal. Desse modo, imprimir as narrativas, fiz cópia em xerox das imagens e fiz um trabalho de recortar e colar esse material em folhas de desenho A3. Uma montagem respeitando a ordem do jogo, como aconteceu e a transcrição dele, seguida da narrativa correspondente²⁴.

ENCRUZILHADA 1

Para chegar a um caminho que me levasse ao núcleo final ou à composição final, fui em busca das imagens recorrentes nos jogos TramaDrama e Reencontro que somaram imagens (13, 14, 38, 12, 40, 6 e 2), as quais surgiram após examinar as decupagens referentes aos dois jogos. Porém percebi que outras imagens também foram bastante utilizadas. Por esse motivo decidi juntar imagens recorrentes, analisando os dois

²⁴ Exemplar do jogo TramaDrama e Reencontro em anexo nas Cenas Extras.

jogos com um olhar mais ampliado, que somaram 4 imagens (21, 8, 5, e 86) resultando num total de onze imagens.

Porém necessitava de 10 imagens, o que me levou a suprimir uma delas. Desse modo, embaralhei as imagens e as dispus viradas para baixo sobre a mesa. Retirei aleatoriamente uma carta com os olhos fechados, por já ter conhecimento da numeração que havia atribuído. A imagem retirada foi a de número 12.

Percebi com as decupagens que muitas imagens foram utilizadas pelo menos duas vezes pelos jogadores. Como então criar algo que contemplasse as narrativas de forma que eu, como pesquisadora, não ficasse aprisionada?

ENCRUZILHADA 2

Ao fazer todas as decupagens com as imagens, percebi as que eram recorrentes, desse modo pude fazer o mesmo com as narrativas, a partir de temas ou de palavras. Decidi por não dispor as narrativas em quadros, para não sugerir qualquer tipo de comparação. Optei por uma linha de ação que é feita no teatro, a partir da teoria de Stanislavski no trabalho com os textos dramaturgicos: a análise ativa, que é o estudo do texto detalhado, a qual possibilita descobrir a ação que está implícita no texto escrito pelo autor. A análise é um processo subjetivo onde a interpretação de quem analisa está em jogo. Geralmente o resultado são verbos que indicam ação e palavras que indicam acontecimentos ou situações. Desse modo, nesse estudo das narrativas, optei por palavras, temas que serão dispositivos pela recorrência apresentada nos dois jogos.

Li e reli muitas vezes as narrativas com as imagens. A cada leitura, fui destacando o que me impactava, o que achava mais importante, a partir da proposta do estudo. Minha intenção era encontrar, em minhas narrativas, nas de Caçapava

e de P., outras palavras dispositivo que possibilitassem o meu trabalho sobre elas para as análises. Nesse processo de atribuir palavras e verbos, fiz o possível para ser mais intuitiva e daí surgiram muitas dúvidas que geraram angústias. Será que não estou sendo superficial? Essas palavras são as mais adequadas? Elas dão conta do que o jogador falou?

ENCRUZILHADA 3

Neste contato com as narrativas, elegi palavras pensando em temas. A pergunta que fiz foi: do que ele está falando? A partir da questão, elegi palavras que pudessem contemplar a temática que percebi. No total resultaram 32 palavras, que são: aprendizagem, impulso, construção, marca, enfrentamento, conflito, enredo, bagagem, contraste, jogo, alteridade, criação, subversão, desafio, movimento, contraste, trabalho sobre si mesmo, paixão, transitar, afeto, abertura, (des) formatar, buscar, escolha, interseção, ruptura, tensionamento risco estabilidade, disciplina, entrelaçamento, atravessamento.

ENCRUZILHADA 4

Após, fiz uma triagem, selecionando num primeiro momento as palavras que se repetiam, que foram: contraste, aprendizagem, afeto, construção, interseção, ruptura, jogo. Palavras que foram utilizadas mais de uma vez, pois contemplavam diferentes enunciados, das quais algumas foram atribuídas mais de uma vez em diferentes momentos das narrativas.

Dentre as outras, elegi mais três, tendo como critério as relações que poderiam surgir com as temáticas da tese. Desse modo completei um grupo de dez palavras, consonante com o número de imagens selecionadas, as quais me possibilitariam

fazer o jogo solitário. Foram elas: contágio; trabalho sobre si mesmo e enredo.

A compilação de todas as possibilidades, dentre as tantas que tenho, funcionará da seguinte maneira.

Para o jogo solitário utilizarei o gravador, como com os professores, e o mesmo material. Estarão na cena do jogo, as caixas, o pano preto e as imagens. O dado de seis faces será substituído por um de dez.

O jogo será de uma só partida, tal qual fiz com eles, gravarei e transcreverei o material do áudio.

O disparador para a minha análise foram as transcrições.

Ufa, acho que acabei, espero que esteja da maneira como um professor de teatro me disse certa vez: "visível, legível e crível". Amanhã escreverei as regras do jogo solitário e depois falamos sobre isso.

Bjo

Helena

P.s: estou curiosa para jogar comigo.

NARRADORA (V.O)

Helena não havia percebido que já anoitecera. Ao olhar no relógio, verificou que já passava das 23 horas. Precisava dormir, pois, no outro dia, teria ensaio. Desligou o computador e saiu do escritório.

FIM DO ENSAIO 1

ENSAIO 2 - TRABALHO SOBRE SI MESMO

*Estranho, minha cabeça é uma folha
em branco.*

Eu sobre mim.

*(Diário Transcrições de Um homem
atlântico)*

CENA 13- INT. DIA SALA DE ENSAIO

Helena entra na sala e Homero está deitado no chão de olhos fechados, escutando uma música instrumental em volume baixo. Ela entra, deposita a bolsa sobre o banco. Ele abre os olhos e espreguiça-se.

HOMERO

Olá!

HELENA

Olá. Tudo bem?

HOMERO

Tudo bem e contigo?

HELENA

Não dormi bem e estou com um pouco de dor no corpo.

HOMERO

OK, então capricha no alongamento. Vamos passar aquela parte que é mais dançada.

Helena tira os sapatos, caminha até o centro da sala e começa a fazer os alongamentos como de costume. Ao terminar, dirige-se a Homero.

HELENA

Estou pronta

Homero faz as orientações e Helena repete a partitura de movimentos três vezes, acompanhada da canção de Jeane Moureau. Sentam-se no chão de frente um para o outro. Helena seca o suor do rosto com o vestido. Respira. Olham-se.

HELENA

A música é muito determinante para mim.

HOMERO

Dá pra perceber. Quando tu estás fazendo a partitura original, cuja única linha é, digamos assim, o teu texto da partitura, e quando tu tens a música, parece que é muito mais complexo te ver fazendo, especialmente na última, que tu tinhas que deslocar menos, parecia mais intenso. Que diferença tem para ti? Fazer a partitura original, a coreografia e a coreografia reduzida. Queria que tu tentasses me explicar como são distintas essas experiências, na partitura, para ti.

HELENA

É que, a música... Nem sei te dizer o que a música faz... Não é que ela facilite, mas ela induz uma

atmosfera, que me leva a deixar o movimento com mais dramaticidade. Talvez isso seja provocado por essa música. Parece que, quando reduz e eu não tenho a liberdade de movimentar o corpo no nível baixo, ou médio, por exemplo, o estado de atenção muda um pouco. Acho que tenho que ficar um pouco mais alerta, sinto-me com uma presença diferente.

HOMERO

Sim, eu percebo essa presença diferente.

HELENA

Mas agora, por quê? E parece que a música me convoca... Digo isso porque é o que penso no momento. Não sou bailarina, não tenho essa formação, mas me convoca a uma completude do movimento... Não sei se essa é a palavra... Parece que tenho um comprometimento com o foco²⁵. Mas por que a música faz isso, não sei te dizer. Parece que se tenho um foco, se faço aqui, a música me traz isso (fazendo movimentos no espaço para ilustrar o que estava afirmando). Talvez eu fique mais consciente, e isso tenha a ver com a presença. A

²⁵ O foco no teatro diz respeito à direção que o ator olha, mas também a um estado de atenção sobre algo. (grifo nosso).

música me chama, talvez seja a atmosfera, um desencadeamento. Uma atmosfera que é gerada por mim. Talvez com outra pessoa tu vás colocar essa música, mesmo tendo o mesmo movimento, não aconteça isso. Tem uma coisa melancólica nessa música, que daí junta com esse tipo de movimentação, o desenho que temos. Pra mim é muito dramático.

HOMERO

Ela serve como um disparador.

HELENA

Isso mesmo. Mas é curioso porque sempre trabalhei e acreditei em imagens mentais que me guiavam, entende? É uma foto, uma cena que me vem. E eu sempre trabalhei, como atriz, dessa forma. E quando não tenho isso, entro em colapso - estou exagerando, claro, pois até estou relax com relação a isso - mas quantas vezes já te disse isso aqui: "que estranho, minha cabeça é uma folha em branco". E isso está me acontecendo nesse processo, em alguns momentos. É bem curioso. Será que de repente algum fio desencapou por conta do processo? Ou surgiram outros fios? Ou desencapou os que tinham aqui?

HOMERO

Interessante, tu, uma atriz com tanto tempo de teatro, questionares isso agora. Talvez não tenhas uma resposta. Talvez seja esse momento.

(Homero olha no relógio)

Bem, precisamos ir. Vemos-nos amanhã? Ah, tem como dar uma olhada no texto para essa parte?

HELENA

Não posso prometer que vou conseguir memorizar, porque hoje ainda quero jogar comigo.

HOMERO

O jogo solitário?

HELENA

Sim. Quero fazer isso hoje.

HOMERO

Boa sorte.

HELENA

Obrigada

(Helena sai da sala)

NARRADORA (V.O)

Aquele ensaio havia sido provocador para ela. Estava inquieta com essa questão das imagens mentais, do como vinha se desenvolvendo naquele processo criativo. Era tudo diferente, era como se fosse outra Helena. Mas gostava disso, gostava desse elemento que a desacomodava. Ficara inquieta pensando quais as relações disso tudo com a docência. A questão da presença, do perceber-se em cena e de como qualquer elemento externo pode gerar mudança. Era um trabalho de percepção particular. Reflexão e análise sobre si.

Helena dirigiu-se a sua casa, pois precisava organizar o material para fazer o Jogo solitário.

CENA 14-INT. DIA- APARTAMENTO

Helena entra no escritório e começa a arrumar o material para o jogo. Pega a caixa de madeira, o dado, dobra os papeizinhos com as palavras, pega as imagens. Quando abre a caixa, percebe que tem dois papéis dobrados, quase escondidos nos cantos da caixa. Certamente, vestígios do Reencontro, jogo que fizera com P.. Pensou que esse era um elemento do acaso e que independente de quais palavras estivessem escritas ali, incorporaria ao jogo. Abriu o primeiro papel dizia tramas e o segundo desafio. Pegou um caderno e escreveu as regras do jogo solitário.

JOGO SOLITÁRIO

Esse jogo é para ser jogado sem parceiro, sem testemunha.

O jogo é constituído por: uma caixa com palavras dispositivo, um dado, imagens diversas e legenda referente às imagens e palavras e um gravador de voz. É necessário ressaltar que as dez imagens numeradas como: 14, 6, 38, 21, 8, 2, 5, 40, 13 e 86 foram renumeradas de 1 a 10 devido ao dado de dez faces que compunha o jogo. Essa renumeração se deu de modo aleatório, dispondo-as com o verso para cima, de maneira que eu não fosse possível reconhecê-las. Sendo assim, foram renumeradas da seguinte maneira: imagem 14 passou a ser 1; imagem 5 passou a ser 4; imagem 21 passou a ser 5; imagem 6 ficou com a mesma numeração; imagem 2 passou a ser 7; imagem 13 passou a ser 8; imagem 8 passou a ser 9.

As peças-imagens são dispostas sobre um pano preto, a fim de ganharem destaque.

*O jogo inicia quando o jogador retira da caixa um papel que contém uma ou mais palavras, enunciados. São eles: **aprendizagem, construção, contraste, jogo, afeto, interseção, ruptura, contágio, trabalho sobre si mesmo, enredo.** Lê e joga o dado que indicará um número que corresponderá a uma imagem que estará numerada e disposta sobre o pano preto. Neste momento a jogadora inicia uma narrativa com a composição indicada. Esta deverá ser gravada.*

Serão feitas 12 jogadas, independente das combinações. Dentro disso existe a possibilidade de muitas repetições tanto de palavras quanto de imagem, na mesma medida que algumas palavras e também imagens possam não ser acionadas.

As imagens, e as palavras não são excluídas da mesa, permanecem para que possam ser manipuladas novamente, possibilitando novas combinações.

NARRADORA (V.O)

Helena estendeu o pano preto sobre a mesa, dispôs as imagens viradas para baixo, arrumou a caixa com os enunciados e o dado. Sentou-se, ligou o gravador e jogou o seu jogo. Recolheu todo o material. No dia seguinte, sentou-se ao computador, ligou o gravador e transcreveu os resultados da seguinte maneira:

HELENA E O JOGO SOLITÁRIO

Palavras que foram sorteadas: contágio, jogo, aprendizagem, enredo, interseção, trabalho sobre si mesmo, afeto, tramas.

Em 12 jogadas, três palavras foram repetidas: contágio (3), interseção (2) e aprendizagem (2).

1 Jogada foi invalidada por repetir combinação.

Imagens repetidas: 6 (saiu 2 vezes e uma não valeu), 8 (2x), 7 (2x), 10 (2x).

Imagens não sorteadas: 1, 2, 3

As combinações foram as seguintes:

composição 1/ contágio com imagem 6

composição 2/ jogo e imagem 5

composição 3/ aprendizagem e imagem 10

composição 4/Contágio e imagem 6 (não pode)

composição 4 / enredo e imagem 10

composição 5/ Contágio e imagem 7/

composição 6/ interseção e imagem 4

composição 7/ contágio e imagem 8

composição 8/ trabalho sobre si mesmo e imagem 4

composição 9/interseção e imagem 8

composição 10 / afeto e imagem 7

composição 11/tramas

composição 12/aprendizagem e imagem 9

NARRADORA (V.O)

As páginas que seguem são dedicadas às análises elaboradas a partir das narrativas de Helena, P. e Caçapava. Os núcleos que reúnem palavras e imagens surgiram como resultado do jogo solitário. Animada por isso, Helena escolheu escrever essa parte em forma de dramaturgia, onde explica aos artistas professores como foi feito o último cruzamento que resultou em quatro núcleos para análise. A partir de agora o leitor irá se encontrar com uma construção dramaturgica que percorrerá todo o restante do ensaio.

Helena criou uma peça de um ato que se passa em um apartamento, para um público de, no máximo, dez pessoas. O cenário escolhido foi a casa de um dos artistas professores, P. e foi mais ou menos assim:

Entre Tramas e Dramas: Um Reencontro

Peça em um ato

Personagens:

Helena: artista professora de teatro e cinema

P.: artista professor de cinema

Caçapava: artista professor de teatro

Sala de estar de Pedro. Uma mesa grande, com doze lugares, ocupa o centro da sala. Num dos cantos, uma eletrola com uma bandeja contendo algumas bebidas. No outro, uma luminária azul sobre uma mesa de madeira. Somente a luz da luminária está acesa. Livros e filmes estão espalhados pelo cenário. O público senta-se a mesa, junto a P. que está sentado com os cotovelos apoiados sobre ela. Em uma das paredes estão sendo projetadas muito rapidamente imagens pouco nítidas de diversos filmes antigos. O som que faz parte das imagens torna-se confuso e desconexo pela fragmentação. Pedro olha e faz anotações. Em certo momento, a projeção muda de velocidade, ficando muito tempo parada numa mesma imagem: O mar. Em off, a voz de Helena:

- Caros colegas,

Na próxima semana, iremos nos encontrar na casa de P., aliás, agradeço a acolhida. Como vocês já sabem, prefiro dizer que teremos um encontro onde jogaremos novamente. Imagens e palavras se prestarão para que possamos refletir sobre o jogo TramaDrama e o Reencontro. Faz algum tempo que jogamos. Não quis, na época, dar muitas explicações sobre o que seria o meu trabalho com receio de que fosse de certo modo condutivo para as narrativas de vocês. Nesse intervalo, estabeleci uma relação com o que resultou dos jogos. Li muitas vezes. Remontava momentos em que estive com vocês ao redor de uma mesa e que, gentilmente, vocês se disponibilizaram a jogar comigo. Obrigada. Para mim foi muito importante. O receio de ter sido superficial ou exagerada existe, mas ele também faz parte de todo esse processo de pesquisa e apaixonamento. Estou ansiosa para reencontrá-los e jogarmos. Tenho um pedido a fazer, que é

fundamental. Gostaria que relessem o material que retornei a vocês com as narrativas. Vai ser importante para o nosso próximo encontro.

Abraço fraterno

Helena.

(O interfone toca)

| P.

- Quem é?

| HELENA

- Sou eu, Helena.

(P. levanta-se, guarda o caderno das anotações)

| P.

- Olá. Pode entrar. Fique a vontade. Você já conhece a casa. Quer um café?

| HELENA

- Aceito. E o Caçapava mandou alguma mensagem? Será que ele vai atrasar muito?

| P.

-Acredito que não. (o interfone toca. Os dois riem)

| P.

- Olha só, bem na hora.

| HELENA (pegando a xícara de café)

(P. vai atender a porta. P. entra seguido de Caçapava que cumprimenta Helena).

| P.

- Quer um café?

CAÇAPAVA

- Sim, aceito.

(P. entrega a xícara para Caçapava)

CAÇAPAVA

- Então? Estou curioso para saber o que vai acontecer.

HELENA

- Veremos quando chegar a hora. Eu vou usar a filmadora e também o gravador de voz. Tudo ok para vocês?

CAÇAPAVA E P.

- Claro

HELENA

- Podemos sentar à mesa?

P.

- Sim. Vamos nos acomodando. Eu estou curioso. E você? (dirigindo-se a Caçapava)

CAÇAPAVA

- Também estou. (Caçapava e P. sentam-se nas extremidades da mesa)

HELENA

- P. vou instalar a filmadora aqui (dirigindo-se para o canto esquerdo da mesa, posicionando-a meio na diagonal)

P.

- Vou ajudar, um momento (vai até Helena)

(Helena instala a filmadora com a ajuda de P. Depois pega uma bolsa e tira de dentro o mesmo pano preto e a mesma maleta que havia usado no jogo com eles. Estende o pano sobre a mesa. Deposita a maleta e senta-se).

HELENA

- Primeiro gostaria de agradecer por vocês aceitarem meu convite para um novo encontro. Bem, Caçapava lembra que tu me perguntaste, quando jogamos, numa das vezes que pegou o papel que tinha uma interrogação, sobre o que eu iria fazer com o material que estava sendo gerado?

CAÇAPAVA

- Sim, lembro.

HELENA

- Isso mesmo. E acho que fiz uma ótima escolha, optando pelo jogo.

P.

- Porque você achou que um jogo seria interessante, Helena?

HELENA

- Queria outra proposta para provocar as narrativas, e porque tem muita relação com tudo o que fiz. Vamos ao jogo, e vocês vão entender. Então, com o material de vocês, fiz vários processos de decupagem. Chamei de encruzilhadas, que consistem em cruzamentos que fiz de imagens que se repetiram, com palavras recorrentes nas narrativas, considerando temas que vi contidos nas palavras de vocês. Tudo isso levou bastante tempo para aparecer para mim nessa versão que nós vamos jogar agora.

(Helena abre a maleta, onde estão vários papéis com palavras e frases, um dado com dez faces e as imagens. Ela retira as quatro cartas e deposita sobre o pano preto com as imagens viradas para baixo. Retira o dado)

CAÇAPAVA

- Só quatro imagens?

HELENA

- Essa é a versão final que eu havia falado. Já é resultado de um processo de sistematização e de análise que fiz.

Pois, o jogo solitário, ainda passou por um último filtro, que foi:

Relacionei as minhas narrativas do jogo solitário aos enunciados que havia utilizado nos jogos TramaDrama e Reencontro. Um exemplo disso foi²⁶: composição 1- contágio com imagem 6, relacionei com formação e ser artista. Isso pode se repetir. Então comecei um processo de seleção das narrativas que correspondiam a esse resultado por uma associação particular.

Percebi que havia palavras que se repetiram em consequência do jogo solitário, por exemplo: a palavra contágio se repetiu três vezes, então separei as imagens que saíram combinadas com a palavra em cada uma das vezes²⁷.

Fiz uma nova leitura sobre o que narrei de cada combinação. Transformei, sintetizei em uma frase²⁸. Fiz isso com as demais palavras que se repetiram no jogo solitário (contágio aprendizagem, intersecção). Percebi que algumas palavras não se repetiram, como enredo e jogo, mas foram inseridas e também sintetizadas em uma frase. Nesse processo de elaboração de frases que sintetizam ideias, notei também que havia recorrências e semelhanças. Então pensei na possibilidade de: essas palavras que não se repetiram serem somadas as outras, criando a possibilidade de uma amplitude do núcleo para a análise.

Essas frases semelhantes o que fiz? Enredo, eu juntei a contágio e a afeto. Então um grande núcleo se formou. As demais são núcleos separados.

Ao unir as palavras, ficaram cinco grandes núcleos:

1) contágio, enredo e afeto: minha história na história do outro: afeto como impulso

²⁶ Este processo encontra-se no anexo - Cenas Extras.

²⁷ Idem.

²⁸ Cenas Extras.

2) aprendizagem: entre mim e o outro: as aprendizagens e desaprendizagens

3) interseção: os processos e suas intervenções

4) trabalho sobre si mesmo: eu sobre mim

5) jogo: o jogo como acontecimento.

A ideia foi pegar as imagens que se relacionam com esses grandes núcleos. São sete imagens que abrem as análises das imagens correspondentes.

Parti para outra encruzilhada: observei as palavras repetidas (contágio, aprendizagem e interseção), mas também olhei para as imagens repetidas (10, 4, 8), a partir dessa observação, tramei as imagens e as palavras. Inseri a palavra afeto no núcleo composto pelas palavras interseção e contágio, por entendê-la como fundamental na narrativa de P. e inclui mais um núcleo que considere importante e impulsionador do meu caminho metodológico. Jogo e imagem correspondente (imagem 5).

Então já existe um contágio que se estabelece no momento em que vou tendo uma relação mais próxima com as narrativas, que me possibilita escolher uma palavra que julgo importante, mesmo que esta não tenha recorrência. É um processo muito subjetivo e intuitivo.

A partir dessa linha de pensamento, obtive quatro grandes núcleos:

1) trabalho sobre si mesmo/ imagem 4

2) jogo/ imagem 5

3) aprendizagem e enredo/ imagem 10

4) intersecção , contágio e afeto / imagem 8

Cada núcleo tinha um texto correspondente, resultado do jogo solitário. Ao fundirem-se os núcleos, os textos foram por mim sintetizados. Esses pequenos textos servirão somente como detonadores, como um primeiro lastro de imagem e de texto para compor os núcleos para análise. A partir deles, foram criadas frases sínteses que foram aproveitadas para alguns núcleos, já em outros, utilizarei epígrafes de diversas fontes referentes aos temas. De modo o resultado a que cheguei foi:

-Trabalho sobre si mesmo/ imagem 4 - trecho do diário Um homem atlântico

- Jogo/ imagem 5- trecho do diário Um homem atlântico

- Aprendizagem e enredo/ imagem 10 - Minha história na história dos outros: as aprendizagens e as desaprendizagens

- Intersecção, contágio e afeto / imagem 8- epígrafe obra de Mia Couto.

HELENA

- Bem, aqui estamos frente ao resultado desse último filtro. Eu pedi para relerem as narrativas de vocês que mandei em formatos diferentes para cada um. É importante que vocês relembrem o que foi falado no jogo. Certo? Então, quem tira o primeiro papel?

(Instala-se um silêncio. Depois de alguns segundos)

HELENA

- Eu posso começar se vocês não se importarem.

CAÇAPAVA

- Por mim tudo bem, e para você P.?

P.

- Claro. Fique a vontade.

(Ela retira o papel da maleta, que diz: trabalho sobre si mesmo)

HELENA

- Trabalho sobre si mesmo.

CAÇAPAVA

- Isso é Stanislavski. Esse conceito é fundamental na teoria dele.

HELENA

- Sim, depois vamos falar sobre isso.

(Ela pega o dado e lança sobre a mesa. O número é 4. Pega a imagem correspondente). Helena lê para eles o texto elaborado a partir dessa combinação no jogo solitário.

HELENA

- Trabalho sobre si mesmo aliado a essa imagem.

Figuras em frente a um espelho. Duas figuras que olham para uma terceira? Poderia trabalhar com a ideia de observação, talvez. Sou observado por outros e isso interfere nesse trabalho sobre mim. Essa reflexão sobre o que faço. Existem esses outros olhares que incidem sobre essa reflexão e também é um olhar meu acima de tudo, mas como que esses outros que participam desse processo, estou falando aqui de um processo de aprendizagem contínuo, como esses outros afetam, incidem sobre esse trabalho que eu faço sobre mim. A partir do que isso se dá?

O que, a partir dessa minha provocação, vocês podem pinçar das narrativas de vocês?

P.

- Quando eu penso em trabalho sobre si mesmo, vem uma imagem do jogo. Uma mulher que esta se esculpindo (imagem 14 ver). Sabe qual é? (Olhando para os dois)

(Helena e Caçapava fazem um sinal de afirmação).

HELENA

- Essa é uma das minhas imagens preferidas. Se você resgatou essa imagem, trabalhe sobre ela. Faça um trabalho sobre si, agora. (Risos)

P.

- ²⁹“Quero falar sobre a questão da nossa formação.

Acho que o coletivo vem para alimentar o indivíduo, mas o indivíduo tem que ter esse esforço individual na construção da sua formação. Eu acho uma coisa muito importante. Falo isso muito porque eu dou aula de direção de fotografia e é muito

²⁹ Neste ensaio, temos Caçapava e P. como personagens presentes na dramaturgia. Por isso as falas que estão entre aspas pertencem às narrativas originais oriundas do jogo. Estas podem ser vistas ao final, em Cenas extras, onde consta a ordem dos jogos, os enunciados e as imagens escolhidas pelos jogadores, referentes ao jogo Dixit.

ali no set, então parece que a direção de fotografia está ligada a um monte de gente, a um coletivo, mas é um trabalho muito solitário. É estar aqui, sentado, tomando um cafezinho e pensando nas possibilidades, lendo o roteiro, criando referências. Desse modo, a formação age coletivamente, mas tem que ter esse trabalho individual. É muito importante a gente saber fazer essa junção do privado para o coletivo no processo de formação. Que daí isso vai lapidando, então a imagem é fantástica. Ficou marcada para mim”.

HELENA

- A tensão entre o privado e o coletivo a que você se refere me possibilita fazer uma conexão com o pensamento de Castoriadis (1982). Vocês conhecem?

P.

- Eu não.

CAÇAPAVA

- Já ouvi falar, mas nunca li nenhuma obra dele.

HELENA

- Então vou falar um pouco sobre ele e sobre por que ele faz parte do meu estudo.

Ele é o referencial protagonista do grupo de pesquisa que faço parte, o GEPEIS- Grupo de Estudos e Pesquisa em Imaginário Social. É um autor que transitou entre a filosofia, as ciências políticas e a psicanálise para romper com a ideia de determinismo econômico, político e social. Sua obra provoca o pensamento a partir de um olhar voltado para a trama complexa, pela qual as sociedades humanas encontram-se enredadas, e para as várias formas que essas sociedades possuem de construção social e criação cultural. O homem, como ser histórico e social, agindo no mundo histórico, o mundo do fazer humano. Para ele, o ser humano é constituído pelos atravessamentos de seu imaginário. Esse imaginário é social. E se traduz como um bojo de significações. Significações que são imaginárias. Elas são imaginárias porque: “não são nem racionais (não podem ser “construídas logicamente”) nem reais (não podem ser derivadas das

coisas), não correspondem a “ideias racionais”, e tampouco a objetos naturais “³⁰. Essas significações, que toda a sociedade possui, lidam com emaranhados de significados que se referem a dimensões da ordem do simbólico, que é o elemento que abre espaço para que o imaginário se manifeste. Está relacionada com a criação, criação imbricada na imaginação, que neste contexto não é imaginação individual, mas o que o autor chama de imaginário social.

O simbólico é o que se conecta ao campo dos sentidos. Isso implica afirmar que tudo que se apresenta a nós no mundo está encharcado de imaginário ³¹. Para ele, o indivíduo “é uma fabricação social”³². Afirma que o que não é social no indivíduo é o que está na sua psique. Isso para ele é a imaginação radical, que é diferente de imaginário radical. A minha intenção com essa metodologia do jogo que criei foi me aproximar das significações imaginárias de vocês e também das minhas. Então quando P. fala que a formação é o coletivo e o individual juntos, esta é a significação imaginária dele sobre formação, e aí estão incluídas uma série de fatores que estão ligados a todo um contexto individual contaminado de social.

CAÇAPAVA

- Como assim significações imaginárias? Aliás, quando ele fala de imaginário está relacionando com imaginação? É uma ideia de imaginário que contrapõe o real?

HELENA

- Vou responder com outra pergunta: quando um diretor orienta um ator em um processo criativo e diz para ele recorrer ao imaginário para criar uma improvisação, a que ele está se referindo? Imagens mentais?

³⁰ CASTORIADIS, 2004, p. 66.

³¹ CASTORIADIS, 1982, p. 43.

³² CASTORIADIS, 2004, p. 166.

P.

- O Aumont³³, autor de cinema, vai afirmar que é “domínio e produto” da imaginação que é vista como faculdade criativa, é relacionado ao que é fictício. Sendo assim, a própria narrativa é um mundo imaginário.

HELENA

- Para Castoriadis, o imaginário é um “deslocamento de sentido”. Porque é uma criação “incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras, formas, imagens e somente a partir delas é possível falar de alguma coisa”.³⁴. Então, como isso se relaciona com a formação, que é um dos pontos que estamos tocando agora? Ainda posso complementar com o que Ferrarotti³⁵ aborda ao falar sobre o método biográfico. Ele declara que a vida dos homens se revela a partir de uma síntese de uma história social, mesmo no que se refere aos aspectos mais gerais. Os comportamentos e as ações particulares são reflexos dessa história social, refletindo nos nossos “atos, sonhos delírios, obras e comportamentos. E a história desse sistema está contida por inteiro na história da nossa vida individual”.³⁶.

P.

- “Penso que a gente está jogando para o mundo, e como é que o mundo vê isso e traz para nós. Acho que é um exercício muito individual e da gente se reconhecer nesse construindo; acho que romper essas pilastras da formação não é apenas romper com pessoas, mas também romper com escolhas nossas. É lapidar a si mesmo, porque a gente vai construindo. Então, o martelo (referindo-se a imagem 14) vai estar ali, porque a gente está construindo obras para o exterior, para outras pessoas, para o público, mas a gente vai estar sempre com esse tensionamento do que somos e do que estamos jogando para o mundo”.

³³ 2008.

³⁴ CASTORIADIS, 1982, p. 44.

³⁵ 2014.

³⁶ 2014.

Helena- A imagem que o P. trouxe, como resgate do jogo dele, também é forte para mim. A formação tem uma ideia de construção e desconstrução. Aprendizagem e desaprendizagem”.

CAÇAPAVA

- E como pensar tudo isso voltando-se para a formação?

P.

- Pergunto: “Como ficar se instigando a criar outros ambientes, outros climas e não ficar repetindo os métodos que dão certo? Esse ir se reinventando e compreender o que deve ficar em nós, o que devemos repetir e o que não. Esse tensionamento que é muito importante do desenvolvimento pessoal”.

HELENA

- Veja bem isso que você acabou de dizer. Tem duas palavras que me chamam atenção: você fala em se reinventar e compreender a si mesmo, quando você atenta sobre o que deve ficar em nós, o que devemos e não devemos repetir. Este, para mim, é o movimento da reflexão do trabalho sobre si mesmo. Elegi um autor para pensar sobre isso que é o Gilles Ferry³⁷, que pensa a formação justamente por essa dimensão do trabalho sobre si mesmo, como sendo um movimento pulsante na prática do professor. Constitui-se em pensar, ter uma reflexão sobre o que faz e buscar outras maneiras de fazer. Para isso, é preciso considerar condições de lugar, de tempo e de relação com a realidade como elementos essenciais. Caçapava, você está inquieto. Quer falar?

CAÇAPAVA

- Sim. “Vem muito forte para mim a questão da poética que é todo teu trabalho de burilar, de polir, de quebrar, de reconstruir e que gera ao final uma poética que pode ser personalizada”.

³⁷ 2004.

HELENA

- Para esse trabalho de quebrar e de reconstruir é necessário que haja reflexão. E esse autor elucida isso, quando afirma que o trabalho sobre si mesmo não pode ser confundido com o trabalho profissional, que é para outros. Quando o sujeito consegue voltar-se para si, há formação. De acordo com o autor, isso não ocorre no momento da aula, no aqui e agora, mas posteriormente, pois ao afastar-se ele pode se dar a oportunidade do pensar sobre. Ao pensar sobre as suas ações, é possível que tenha nesse movimento relações sobre a poética, que vai elaborando como uma marca pessoal. Poderia ser?

CAÇAPAVA

- “Vejo como um estilo do fulano, do sicrano. É um estilo, é uma forma muito peculiar, muito própria de criação de si, de uma criação de ti mesmo. Ela é oferecida, mas ela se centraliza num sujeito, numa subjetividade, numa forma de estar no mundo, numa perspectiva, numa maneira de ensinar, numa relação humana, própria desse ser que é esse professor e artista. A poética, construção”. Pensando agora no que Stanislavski preconizava como trabalho sobre si mesmo. Aliás, acho importante localizar esse autor, porque imagino que P. não o conheça.

P.

- Não.

CAÇAPAVA

- Constantin Stanislavski, diretor, ator e pedagogo, foi um dos artistas que se preocupou em estudar e encontrar uma “espécie de gramática que pudesse dar conta da complexidade da arte teatral e que através dela fosse possível expressar a vida do espírito humano”.³⁸ Suas pesquisas deram origem ao que ele chamou de sistema que tem como desdobramento o método das ações físicas. Esse sistema nasceu a partir de sua observação de si mesmo e de outros grandes artistas. Da mesma forma, a natureza humana e a vida, de uma forma geral, eram algo que lhe despertava especial interesse e contribuíram efetivamente para a criação de seu

³⁸ DAGOSTINI, 2007, p. 22.

método. Ele parte do princípio de que todo o ser humano possui em si as faculdades da criação, sendo que a tarefa do mestre consiste em despertar o entusiasmo para a análise da natureza dessas faculdades. Afirma que o “sistema” não foi inventado, mas tomado da vida, das suas observações pessoais sobre a natureza das faculdades da criação que atuam no teatro e está destinado aos que estão dispostos a dar um amor ilimitado a essa arte e se dedicar às qualidades do espírito e do coração. O “sistema” se dedica ao estudo da natureza das faculdades e dos sentimentos inerentes ao homem.⁵³ Para Stanislavski, observar a vida e a si mesmo demanda uma atenção detalhada sobre os cinco sentidos e o hábito de olhar as manifestações da vida com lentes de aumento, observando tudo que ocorre dentro e fora dele de forma minuciosa.

Você disse que aproxima esses conceitos?

HELENA

- Minha proposta foi essa aproximação, porque um autor é do campo da arte e o outro é referência na educação. Para mim é um conceito em interface com outro. Ao observar a vida e a si mesmo com lentes de aumento, como diz Stanislavski, posso refletir sobre minhas ações e, a partir disso, fazer escolhas e promover mudanças.

Nesse sentido, também faço uma relação com a criação em Castoriadis, à medida que ele afirma que a criação “não é a descoberta, mas constituição do novo”³⁹. Por isso esse autor tem lugar neste trabalho, porque o imaginário permite um olhar sobre o mundo de outras maneiras e, a partir disso, é possível produzir perguntas.

Eu propus no jogo algumas composições. Uma delas era: professor poética artista, que foi sobre o que Caçapava acabou de falar. Queria me aproximar desse imaginário de poética de vocês. Você do teatro (olhando para Caçapava) e você do cinema (olhando para P.).

P.

- Então, por exemplo, o que o Caçapava considera poética é a significação imaginária dele?

³⁹ CASTORIADIS, 1982, p. 162.

HELENA

- Sim e está contido em um grupo de significações. Isso que vocês trazem nas narrativas sobre formação, poética e desenvolvimento profissional vem à tona porque foi construído, em algum momento, por uma série de outros fatores que impelem vocês a elaborarem esses pensamentos, o próprio movimento em relação à linguagem, já que ela nos constitui e nos constituímos nela. Você traz outros elementos para a sua ideia de poética Caçapava. Você disse que agora é mais sincero. Não sei se esse é o termo.

CAÇAPAVA

- “Mais franco do que em alguns momentos, quando assim me desagrade algo. Muito mais franqueza e simplicidade pra expor o meu sentimento. É honesto, então vai construindo. Não que antes tu sejas desonesto, mas que antes tu és muito mais preso a paradigmas e dogmas e metodologias, e do que o outro falou [...] meio que tu vais limpando. Bom, são 30 anos, então a minha maneira de ser diante do aluno, a minha maneira de expor o que eu trago da arte para o espaço docente é mais sistematizada, mais sintética, mais burilada, mais simplificada, mais refinada. Ao mesmo tempo, a simplicidade é uma necessidade de refinamento. Ela não é simplória, ao contrário, é mais refinada. É simples e refinada. O ego desaparece, o ego vai ficando mais acalmado.

Eu não faço muita propaganda do que faço como artista, porque o espaço do artista, quando estou em cena ou num filme ou na tv, ele já tem uma mídia muito maior que o espaço do professor. O espaço do professor é muito mais bombardeado. O do artista é muito mais glamourizado, fotografado, entrevistado, no rádio, na tv ou nas redes sociais. Então eu não veiculo muito o meu lado artista”.

NARRADORA (V.O)

Essas falas foram escolhidas porque dialogam com o trabalho sobre si mesmo. A primeira fala é de P. que é professor de cinema, da área de

direção de fotografia. P. leciona em uma instituição privada e não tem dedicação exclusiva. Com vinte anos já era professor na mesma faculdade em que concluiu o curso de Realização Audiovisual um ano depois. Tem dez anos de docência. Caçapava trabalha como ator há trinta e oito anos. Leciona em uma universidade federal há vinte e sete anos. Dois artistas professores distintos pela faixa etária e pelo tempo de docência. Diferentes perspectivas e percepções de mundo.

Apontar um caminho metodológico pelo jogo possibilita a aproximação com esses colaboradores e ecoa na formação de Helena, uma vez que a relação que estabelece parte da intenção de trabalhar sobre narrativas de formação ou sobre fatos biográficos. Conforme as palavras de Delory-Momberger⁴⁰, aproximar-se dos percursos de formação, favorece uma retrospectiva, mobilização de acontecimentos passados, na qual o indivíduo constrói sua própria formação com base no balanço que faz de sua vida. Essa ação reverbera no próprio processo particular de reconstruir o vivido. Para Losada⁴¹:

⁴⁰ 2014.

⁴¹ 2006, p. 34.

(...) há sempre um passado, que é recriado a partir do presente. A relação com esse passado faz parte da instituição da sociedade: os conteúdos dessa tradição são recriados (reinterpretados?) segundo as significações imaginárias do presente.

Essas ações e conhecimentos são particulares dos sujeitos, mas, segundo Castoriadis⁴², ecoam como sintomas coletivos da sociedade. Helena percebe isso impresso nas palavras de P., quando este menciona que a formação:

(...) age coletivamente, mas tem que ter esse trabalho individual. É muito importante a gente saber fazer essa junção do privado para o coletivo no processo de formação. Que daí vai ser isso, que vai lapidando.

Helena encontra em Josso⁴³ e em Delory-Momberger⁴⁴ uma teoria voltada para formação dos adultos, pensando esta como um trabalho de reflexão sobre os percursos de vida, colocando em evidência os saberes subjetivos e não formalizados que os indivíduos utilizam em suas experiências, nas relações sociais e profissionais. Também percebe reverberação nas palavras de P., ao dizer que é preciso se reconhecer nos processos de ruptura que vão se estabelecendo nos percursos de vida. E isso tem um traçado forte percebido pelas autoras, na abordagem biográfica, relativo às questões da formação, na

⁴² 1982.

⁴³ 2004.

⁴⁴ 2014.

qual dão legitimidade à mobilização da subjetividade como um modo de produção do saber. A autora volta-se para o fato biográfico que vem a ser o fio condutor da figuração narrativa que está atrelado ao que é percebido na vida. Emana de um espaço-tempo interior, e o sujeito que narra representa seu desdobramento, porém desconhece o momento e o lugar que ocupa na figura de conjunto que lhe é atribuída⁴⁵. É com a força da narrativa que sua expressão se constitui consolidada e pode confundir-se com ela.

Caçapava vai falar sobre a tríade "professor poética artista" onde Helena vê clara relação ao trabalho sobre si mesmo, ao mencionar que poética é "burilar, polir, quebrar e reconstruir". Consonante a isso, Nóvoa⁴⁶ reafirma essa questão ao salientar que se as dimensões pessoal e profissional são inseparáveis, é importante que o professor se prepare para um trabalho sobre si mesmo, "de auto-reflexão e autoanálise".

Ambos trouxeram questões concernentes ao trabalho sobre si mesmo, porém em enunciados distintos. Para P., refere-se à formação e para Caçapava

⁴⁵ DELORY-MOMBERGER, 2014.

⁴⁶ 2009.

a composição de palavras professor
poética artista.

P.

- Pessoal, podemos dar uma pausa? Preciso ir ao correio buscar um equipamento que chegou. Desculpem. Podem ficar, que retorno em 30 minutos.

HELENA

- Tu te importas Caçapava?

CAÇAPAVA

- Não, meia hora podemos esperar.

(P. se despede, bate a porta. Helena levanta-se e começa a olhar os filmes que estão espalhados pelo palco. Encontra um dos filmes de P. sobre a vida de Caio Fernando Abreu. Coloca no aparelho, o filme começa a rodar. Caçapava junta-se a Helena para apreciar o filme. A luz vai diminuindo a ponto de desenhar a silhueta dos dois e a fumaça do cigarro. *Blackout*.⁴⁷ Só é possível ver a imagem do filme).

Pode ser que a história nesse cenário acabe aqui. Pode ser que outros encontros aconteçam em outros lugares. Devaneios de criação. Um fragmento de espetáculo teatral inserido em um roteiro que pode virar um filme. Devaneios de Helena.

FIM DO ENSAIO 2

⁴⁷ “Expressão inglesa que designa ausência de luz, escuridão total. O termo faz parte do vocabulário da iluminação cênica, podendo indicar mudança de cena, finais de ato, passagem de tempo, ou o final do espetáculo” (VASCONCELLOS, 2010, p. 42).

ENSAIO 3 - JOGO

(...) porque considero que o diretor vai jogando com o ator enquanto ele cria e o levando para outros lugares.

(Palavras de Homero, um homem atlântico).

NARRADORA (V.O)

A palavra jogo, aliada à imagem 5⁴⁸, foi a combinação sugerida pelo jogo solitário. Helena, na ocasião, disse ter sido provocada a pensar a formação. O ser em formação, o ser estar no mundo. Disse que, ao se pensar como artista, professora, pesquisadora atuante nesse mundo contemporâneo, dentro de uma universidade, trabalhando com arte, se deparar com a imagem desse rosto que também indica já ter uma bagagem. Esses pássaros saindo da cabeça sugerem movimento, abertura, deixar corpo e mente apreender. Pensa que isso tem toda a relação com o jogo, já que estar em jogo é estar aberto para o acontecimento que o jogo engendra. Estar em cena é estar inteiro. Tem uma escuta para o outro. É estar presente, e estar presente é estar aberto para o que possa vir. Solicita, convoca um corpo mente aberto.

CENA 15- INT. DIA- APARTAMENTO

Uma tarde ensolarada de sábado, Helena está sentada na poltrona que fica no canto do escritório. O sol que incide sobre o móvel reflete no papel branco do caderno que está em

⁴⁸ Ver esta imagem no Jogo solitário (cenas extras).

seu colo. Seus olhos passeiam pelas páginas com anotações sobre os ensaios, misturadas a outras da tese. Deitada num filete de sol, Lily faz companhia. Helena levanta-se e vai até o computador. Abre-o, localiza o arquivo da tese onde havia escrito sobre jogo, com base em um dos diários de Um homem atlântico.

A partir de agora a tese toma a forma dos diários que foram organizados como diálogos (transcrições de Um homem atlântico).

Santa Maria 23 de janeiro, sala 1321/ CAL- UFSM

HOMERO

- Eu já falei sobre mecânicas de jogo, não? O que define um board game, um jogo de tabuleiro moderno, são as diferentes mecânicas. Existem os euros, os ameritrashes, os party games, vários tipos. Aí tu criaste uma mecânica pro teu jogo, independentemente das imagens, das palavras, etc., existe uma mecânica, que é: o sujeito tira uma palavra, joga um dado e, de acordo com o número que tirou, ele seleciona imagens. É como o jogo funciona. Por exemplo, pif-paf: é um jogo de cartas, tu tens nove e precisas fazer trincas de naipes diferentes ou sequências de três cartas do mesmo naipe.

HELENA

- O final do jogo que criei para os professores era quando acabassem as composições, que eram somente cinco. Nas composições, não era necessário que recorressem às imagens, mas deixei livre.

Eu não posso esquecer que estou falando de formação de professores. Eu não posso me esquecer do lugar onde estou. Isso me deixa ansiosa, porque está sendo muito frutífero, muita coisa legal está surgindo. Essa história do jogo do jogo é muito bacana.

HOMERO

- Acho que tu vais ter que despender um tempo para pensar nisso. Se eu fosse psicólogo eu ia dizer agora: 'ficamos por aqui'. Eu pergunto: por que nós estamos fazendo esse espetáculo? Na prática, nesse momento em que eu e tu temos muitas coisas a fazer: por que continuamos o espetáculo? Posso responder do meu ponto de vista prático, além das paixões e tudo: porque ele entra na nossa tese... E por que estamos fazendo uma tese?

HELENA

- Por que temos perguntas a responder.

HOMERO

- Nós poderíamos responder essas perguntas se não estivéssemos fazendo a tese? Poderíamos.

HELENA

- Eu não sei se iria ser provocador como está sendo. Eu estou pensando muito mais no processo de atriz professora.

HOMERO

- De outro lugar.

HELENA

- Sim, de outro lugar, e me dá medo... Medo de não saber o que fazer com isso.

HOMERO

- Minha resposta. Estamos fazendo uma tese, porque nos preocupamos com a nossa formação como professores. Ou seja, por que estamos trabalhando com o espetáculo Um Homem Atlântico? Pela nossa formação de professores. É isso que acho que tu não percebes, desse lugar que estou percebendo agora. O processo de Um homem atlântico existe exatamente pelo que tu falas na tua tese,

que é: a formação do artista professor. Um Homem Atlântico só existe em função do artista professor. O que nós estamos fazendo?

HELENA

- O processo do espetáculo existe por causa da tese, e a tese é sobre formação de professores, para nos formarmos professores doutores. Se não tenho essa resposta ainda, é aí que acho que ela existe: o espetáculo entra para me formar professora-doutora, e te formar professor-doutor. Fazer o espetáculo é exatamente fazer a formação para o professor. Isso é o quê? Metaformação? (risos).

HOMERO

- “Tu te formas” professora sendo artista no Um Homem Atlântico.

HELENA

- (*suspira profundamente*) (*canta*) ‘Ela pensa ser... O mar...’

HOMERO

- Tu não precisavas fazer o espetáculo para o teu trabalho, tu simplesmente entraste como teu sujeito de pesquisa... (ri). *Vamos começar o ensaio.*
(Helena escolhe um lugar no espaço).

HOMERO

- Vamos fazer a coreografia pequena sem deslocamento. (Ele coloca a música de Jeanne Moreau, e ela realiza o exercício. Homero da outra orientação). Agora vamos fazer aquela coreografia maior, também sem deslocamento.
(Após fazer a sequência dos movimentos fala).

HELENA

- Eu já te falei que isso aqui, para mim, é uma dança? (Ela demonstra o momento final da partitura original).

HOMERO

- Não, tu não tinhas falado, mas é bem visível. É como tu transformaste aquela parte final, a cena do revólver, que não encaixava muito na estrutura, em uma dança. E ela tem significado aqui nessa cena (Ela repassa a coreografia).

HOMERO

- Vamos fazer agora a coreografia na cadeira, certo? (Ele coloca a música, e ela realiza o exercício). Ok. Eu quero propor dois exercícios pra ti: o primeiro é tu refazeres essa partitura na cadeira, sempre sentada, o que vira é só do tronco para cima. Pode mexer os pés, sem problema, mas sempre frontal. Junto a isso, é tu tentares tornar cotidiano, realista, cada um dos movimentos. Transformar cada um dos movimentos e das ações em algo mais próximo do real. E tu preferes fazer os dois juntos ou um de cada vez?

HELENA

- Os dois juntos. Vou tentar.

HOMERO

- E tu preferes com música? Porque agora não é mais uma coreografia, é uma improvisação. É trazeres para esse universo mais realista e cotidiano as tuas ações. E outra coisa: repetições. Se tu achares que pode cortar algumas repetições, concentrando na realização do movimento, apenas, pode ajudar. Se tu viras três vezes, e achas que realisticamente viraria uma só, podes substituir.

HELENA

- Tudo bem, vou tentar.

HOMERO

- Certo, vou deixar somente uma música de fundo enquanto tu fazes o exercício, enquanto tu improvisas. (Ela começa o exercício. Ao fundo, música de Chopin). É difícil saber quando tu terminaste, porque o desenho muda, não é?

HELENA

– É diferente!

PABLO

- É extremamente interessante te ver fazendo essa improvisação, porque tu sabes quando tens que transitar - não tem nenhuma proposta a não ser tornar o movimento e as ações mais realistas.

HELENA

- É complicado, porque eu fico procurando a coerência no que faço. Criar algo *sobre* essa escrita é como se agora eu reescrevesse o que eu já tinha como matriz, a partitura.

HOMERO

- Eu fiquei jogando contigo o tempo todo; entendia cada pequeno momento do que tu fazias, e não o entendimento de alguma história, por exemplo, mas via que alguma coisa estava acontecendo. E o mais louco é que eu trouxe aqui uma proposta para continuar o exercício, e muito do que vou te falar tu já imprimiste aí nessa improvisação. A proposta, agora, era te dar um contexto, mas tu já estavas completamente embuída dele. Eu coloquei aqui assim: “o contexto é confissão”. Tu estás aí, agora, confessando algo, e tu já fizeste muito disso, intuitivamente. Eu vou te dar dois elementos como referência agora, como circunstância dada, para tu retrabalhares essa improvisação. Eu gostaria que tu fizesses o mesmo, mas acrescenta: contexto-confissão. A ação é confessar para alguém na tua frente. Mais especificamente: tu vais falar para uma câmera. Pode ser qualquer parte do texto do espetáculo. É vir aqui na frente, ligar a câmera e fazer essa confissão. Claro, agora, somente com essas ações e movimentos. Depois conversaremos sobre as impressões, no final do exercício.

(Ela se prepara. Homero coloca o celular no modo gravar, com câmera frontal, para que ela possa realmente gravar o exercício de confissão. Helena levanta, aciona o play da câmera e volta a sentar-se. Fala para a câmera, um trecho do texto Homem atlântico).

HELENA

- Ontem à noite, depois de sua partida definitiva, fui àquela sala do térreo que dá para o quintal, ali onde sempre fico no mês trágico de junho, esse mês que inaugura o inverno. Havia varrido a casa, limpado tudo como antes de meus funerais. Tudo estava limpo de vida, isento, vazio de signos, e depois me disse: vou começar a escrever para me curar da mentira de um amor que se acaba.

(Helena, num devaneio faz uma transição para a tese).

Marguerite Duras escreve para curar suas dores. Eu escrevo para falar sobre meu trabalho de atriz criadora em processo numa tese de doutorado e em um espetáculo. Um universo se funde no outro para criar ainda outro, que irei descobrir. Será? Optei por uma criação que envolvesse o que me constitui, o que me mobiliza e me faz viva, pulsante. Para isso escolhi criar para o trabalho com as narrativas outra via de acesso a elas. São narrativas de pessoas que não conhecia. Pessoas que me relataram parte de suas dores, de suas memórias, de seus rastros de passado, marcas de presente. Essa outra forma de trazer à tona aspectos, acontecimentos da vida profissional dos artistas professores e da minha vida pelo jogo mostrou-me que ao disponibilizar as minhas imagens sou coautora e participo das histórias deles. Uma via de mão dupla. Esse é um dos elementos que me levam a escolher a hermenêutica como caminho mobilizador para pensar a tese. Jogo já era uma palavra referida desde o projeto de tese a partir das considerações da hermenêutica filosófica de Gadamer, que tem uma abordagem pelo viés da arte. O imprevisível é próprio do jogo, concordas?

(Homero concorda fazendo um pequeno sinal com a cabeça)

Então, no caso da tese não foi diferente, pois não estava previsto que o jogo se transformaria no elemento principal e impulsionador deste processo. Em nosso trabalho de ator e de diretor o jogo está implícito. Não tem teatro sem jogo. Vou me reportar à Huizinga, na obra *Homo Ludens*, quando ele diz: “É sempre possível que a qualquer momento, mesmo nas civilizações mais desenvolvidas, o “instinto” lúdico se reafirme em sua plenitude, mergulhando o indivíduo e a massa na intoxicação de um jogo gigantesco.”⁴⁹

Mas o francês Jean Pierre Ryngaert⁵⁰ é o autor que melhor colabora com as ideias que desejo trabalhar. Interessa-me, no momento em que ele reconhece o jogo como: “experiência sensível, experiência artística e relação com o mundo”⁵¹. O jogo inerente ao teatro. O teatro é uma arte em jogo.

⁴⁹ 1972, p. 54.

⁵⁰ 2009.

⁵¹ RYNGAERT, 2009, p. 34.

HOMERO

- Isso tem relação com essa tal de Hemenêutica? (risos)

HELENA

- Para mim, sim. Tem abordagens diferentes em se tratando de hermenêutica. O autor que melhor dialoga com o meu trabalho é o Hans Georg Gadamer. Ele concebe a hermenêutica filosófica no sentido oposto ao trabalho de exegese que era realizado com hermenêutica sobre textos jurídicos, bíblicos e religiosos. O foco de interesse deste autor é o sentido da compreensão por quem interpreta, seja qual for o objeto: um texto ou uma conversa.

Isso tem mais sentido para mim inclusive porque estou tratando de narrativas de formação, por meio dos fatos biográficos; somado a isso o respaldo do imaginário social faz da hermenêutica um caminho consistente para a análise. A respeito disso, “O trabalho da reflexividade biográfica é de natureza hermenêutica; assim como o hermeneuta considera o texto como totalidade com a qual se relaciona cada uma de suas partes, o autobiógrafo representa para si sua vida como um todo unitário e estruturado com o qual relaciona os momentos de sua existência. [...]”⁵².

O autor estabelece como fundamental o diálogo, sendo assim a linguagem se faz protagonista para atribuir sentido a essa compreensão, onde o escutar e o ser escutado acontecem na relação em jogo. Gadamer estava implicado em reconhecer na arte essa potência.

Desse modo, aponta dois vértices do pensamento hermenêutico que são a arte e a tradição histórica, que para ele são por si só portadoras de fenômenos hermenêuticos. Em relação à arte, considera que a obra envolve aspectos interpretativos, à medida que a proposta seja perceber o que a obra tem a dizer, no sentido de uma apresentação e não de uma representação. De forma similar, entende que, na tradição histórica, a distância dos fatos provoca pensar no caráter de veracidade que contém.

(Helena levanta-se e pega vários papéis com anotações. Começa a ler em voz alta, dividindo o olhar entre Homero e a câmera).

⁵² DELORY- MOMBERGER, 2014, p. 57.

A verdade é inerente ao fenômeno hermenêutico, pois todo o fenômeno sempre nasce de um sentido já embrionário, atizado por uma relação de atração pelo que está em jogo. Segundo ele:

(...) o modo como experimentamos uns aos outros, como experimentamos as tradições históricas, as ocorrências naturais de nossa existência e de nosso mundo é isso que forma um universo verdadeiramente hermenêutico.⁵³

Nesta mesma obra também aborda a projeção e a importância que esta tem no movimento de interpretação, pois o sentido do que se busca aparece, porque essa busca já vem carregada de uma intenção de sentidos⁵⁴.

Desse modo, atribui valor à arte por ser diálogo que é peça fundamental desse jogo que é proposto pelo autor, que se volta para a uma ideia de atividade compreensiva. Gadamer posiciona-se em relação à obra de arte ao dizer que ao nos defrontarmos com qualquer obra, seja nas artes visuais, no teatro ou música, o sujeito se pergunta: O que significa? O que esta acontecendo? Essas perguntas ao se instalarem dão início ao diálogo entre o interprete e a obra em questão. Esse diálogo não acontece por imposição de sentidos, nem por parte do interprete, nem pela determinação do que se quer interpretar. Não se trata de uma troca de posições ou informações entre as partes. Esse diálogo se torna profícuo à medida que os envolvidos se encontrem abertos à possibilidade de transformação pelo diálogo. Para o acontecimento dialógico é preciso estar aberto. Esse diálogo é jogo. Em relação ao teatro entendo que o teatro é jogo, mas nem todo jogo é teatro.

Em Gadamer a linguagem acontece a partir de uma fusão de horizontes, onde cada um dos parceiros traz um horizonte prévio. Essa fusão a que o autor se refere acontece pelo modo como essa relação de integração com o outro se manifesta.

E essa noção que interessa nesta tese, pois fala diretamente com a noção de jogo lançada por Gadamer, que compreende a arte como jogo⁵⁵.

⁵³ GADAMER, 2015, p. 32.

⁵⁴ GADAMER, 2015.

⁵⁵ GADAMER, 2015.

O autor percorre um caminho que atribui ao jogo sua importância pelo prazer de jogar tendo esse uma capacidade libertadora, não deixando de valorizar a “alegria criativa”⁵⁶ e o caráter lúdico que daí emerge. Mas, em um segundo momento, fortalece o lugar do jogo na arte, como libertador, porém não isento de regras que dão possibilidades de desenvolvimento do próprio jogo.

Para o jogo faz-se necessário estar em jogo, é condição fundamental estar aberto para o acontecimento que o jogo engendra. Tem uma escuta para o outro que está presente, e estar presente é estar aberto para o que possa vir. Isso exige estar atento para receber e perceber o que acontece. Convoca um corpo mente aberto. Afetar e deixar-se afetar. O jogo implica essa relação.

Para Brazil:

Ao jogo não é possível impor modelos, em nome dos quais a ordem se legitima e aperfeiçoa seus meios de influência e produção. O jogo é uma via, e, no seu percurso, se constituem as significações do sujeito. O jogante, mesmo seguindo regras estando referido a algo externo - o brinquedo-, dispõe-se a incerteza, a possibilidade ao risco⁵⁷.

E essa relação é na vida, na sala de aula, na docência, é com os estudantes, com o que está em relação no processo. Está clara essa parte do texto?

| HOMERO

- Sim, eu entendo. O que estás querendo dizer a partir disso?

(Helena deposita os papéis no colo e olha para Homero)

| HELENA

- Quero me desafiar a compor, criar as tramas que são próprias da tese. As próximas linhas se desencadeiam de uma maneira que permite que as ideias e conceitos que colocar em diálogo se tornem protagonistas junto às vozes de Caçapava e P. Fragmentos sobre aula, ser artista, cinema, teatro,

⁵⁶ GADAMER, 2010, p. 15.

⁵⁷ BRAZIL, 1988, p. 79.

desenvolvimento profissional serão tramados aos conceitos de acontecimento, de formação de professores, de criação.

HOMERO

- Ok, pode continuar. Mas gostaria de saber o que os teus coautores falaram que te permite fazer essas tramas.

HELENA

- Espera aí. Tenho aqui gravado uns momentos que selecionei do jogo com o P. (Helena liga o gravador e os dois ouvem atentos).

P.

- Pensar nisso, ser artista, traz uma angústia de liberdade, então ser artista é mais difícil de viver, a gente está mais nesse tensionamento entre luz e sombra, tem uma angústia mesmo por a gente poder ser múltiplo.

(pausa a gravação)

HELENA

- Meu exercício é trazer fios para compor tramas. Então, quando ele traz a imagem de luz e sombra, dessa dualidade estabeleço um jogo com Delory-Momberger⁵⁸ ao se voltar para o fato biográfico, quando afirma que este possui como traço uma figuração narrativa que está enredado no que percebemos na vida. É um espaço-tempo interior, segundo a autora. Para P. é um tensionamento, e para isso traz como imagem a dualidade entre luz e sombra. Entendo como força oposta que sugere contrastes e fala em angústia de liberdade. Em outro momento diz que esse tensionamento vem a partir: P.: [...] do que manter dentro de nós, o que expor para os outros. Ser artista é saber trabalhar com o outro.

O P. inclui o outro na relação de ser artista, que convoca a ideia de jogo trazida por Gadamer. Leva em conta a subjetividade do ser humano ao se comportar de forma lúdica, tornando o próprio jogo um risco para quem está jogando. Penso

⁵⁸ 2014.

que esse movimento se estabelece como jogo no processo de criação, pois, segundo Gadamer, “cada jogo coloca uma tarefa ao homem que joga”.⁵⁹

(Helena aciona o play e ouvem a fala de P.)

| P.

- É o conflito do privado com o público, com o externo, um jogo do que a gente sente com: como é que as pessoas vão reconhecer e como elas vão sentir aquilo que a gente está sentindo.

(Ela pausa o gravador)

| HELENA

- Entendo aqui essa preocupação do artista com sua criação, com a sua inscrição pessoal na obra e desta ser compreendida. Nesse sentido, Gadamer aponta para a questão da obra de arte não representar nada. Isso, para ele, é dizer que a obra tem um sentido que a transcende. Ele afirma que está contido na obra o que ela tem a dizer, o que leva a derrubar a ideia de que as obras contêm uma intenção específica do autor a qual é passível de ser desvelada. Isto posto, não quer dizer que tal obra não tenha intenção de dizer nada. O autor reforça essa ideia, afirmando que é preciso dar um salto sobre as suposições, possibilitando abrir uma fenda de horizontes entre quem aprecia e interpreta e o autor.

Sobre a aula, P. também traz essa questão.

(Liga o gravador)

| P.

- Acho que dar aula e trabalhar fora também é um pouco isso, tem esse tensionamento de ter essa vida mais regrada.

(Helena pausa o gravador novamente)

⁵⁹ GADAMER, 2010, p. 161.

HOMERO

- Parece-me que ele está se referindo à vida mais regrada, como a que faz parte da academia. Será isso? É o meu exercício hermenêutico que me autoriza a dizer isso.

HELENA

- Pode ser isso mesmo, inclusive das imagens que fizeram parte do jogo, uma em especial representava para ele esse contraste da academia e da vida artística. Um menino que paira no ar sobre uma bicicleta (12). E ele diz que tem sempre esse jogo das regras em contraponto com a liberdade do fazer artístico. Penso que esse jogo pode ser o próprio diálogo do dentro e fora, dos tensionamentos do individual com o social. Já que lidamos e convivemos com instituições que, para Castoriadis, são “uma rede simbólica, socialmente sancionada, onde se combinam em proporções e relações variáveis um componente funcional e um imaginário”.⁶⁰

Eu escolhi essa fala porque ela traz um dos pontos do trabalho que apresentam possíveis tensões entre a atuação no espaço acadêmico e a produção artística fora da universidade. Ele aborda bem esse ponto. A imagem que ele escolhe do menino voando sobre a bicicleta traz a ideia desse jogo, num tensionamento que vem ao encontro do que Huizinga fala como características gerais do jogo, “a tensão e a incerteza. Está sempre presente a pergunta “dará certo?”⁶¹

⁶⁰ CASTORIADIS, 1982, p. 159.

⁶¹ HUIZINGA, 1972, p. 55.

NARRADORA (V.O)

Helena e Homero continuam a conversar sobre o jogo e sobre a interferência das imagens no processo. Quando os sujeitos falam por imagens, tendo-as como dispositivos, Helena afirma que o pensamento vai sendo elaborado pela narrativa e vai se fundindo com as imagens que a atribuem cor e movimento as histórias singulares que ali são expostas. Homero e Helena concordam que isso também faz parte de um jogo. Ela recorre a Gadamer⁶² para apoiar a ideia de que o jogo está envolto em uma consciência própria dele mesmo, que não depende da consciência do jogador. Homero complementa salientando que as imagens são potentes para esse jogo. Mesmo que o protagonismo seja das narrativas, estas foram provocadas pelas imagens.

HELENA

- Nesse movimento está incluso o que o autor chama de “vaivém”⁶³, referindo-se a algo que não se fixa, como ele mesmo diz: “uma dança”⁶⁴. Isso vai ao encontro da ideia de jogo, pois, para tanto, não importa o que ou quem faz o movimento. O jogo é o próprio movimento. Quando afirma que o sujeito que joga não se faz fixo, está falando, ao meu ver, na própria fluência do processo.

⁶² 2014.

⁶³ p. 156.

⁶⁴ p. 156.

HOMERO

- E o Caçapava fala o que sobre essa tensão do dentro da universidade com o fora?

HELENA

- Tem um momento do jogo que ele fala algo muito interessante sobre a composição artista-professor/professor-artista que parece que vê essa tensão de outra maneira.

(Helena procura no gravador o arquivo com a fala de Caçapava. Aciona o play)

CAÇAPAVA

- Tem mestres que não são da área artística, mas eles têm uma personalidade, uma aura que tu podes até dizer: bah, esse cara é um artista! É um senso comum, mas porque tem um brilho, tem um gesto, tem uma entonação, tem uma forma de sedução que seriam atributos da presença de um artista. Estou pegando assim um geral. Tem momentos que tu estás mais inspirado e aí tu estás professando, tu estás educando, estás dando certa sequência sistemática de conhecimentos que não é necessariamente o momento de criação artística ou de representação, mas que tem os fundamentos e que tem a inspiração justamente. É um tipo de binômio, uma combinação que começou a surgir de um tempo pra cá, antigamente não se discutia muito isso e acho desta preocupação que tu disseste agora que é quem trabalha com arte, de estar produzindo, estar criando. Mesmo que seja dentro da instituição como aquele teu trabalho, mas é com outras parcerias. Não é uma função docente, é uma função de criação, de ensaio, mesmo que seja no espaço institucional, não é fora da universidade, mas a universidade está propiciando que a criação aconteça lá dentro. Se tu não consegues fazer fora, tu consegues fazer dentro, e acho que as universidades federais, pelo menos na que eu trabalho, dão muita possibilidade de tu inventares projetos, onde essa criação esteja presente, mesmo dentro das regras mais restritas que a própria universidade tem. Acho que é um tema bem importante de ser discutido; e, oxalá, que as pessoas que trabalham com a docência em arte

tenham o desejo e a possibilidade de realizar, porque pode ser que muitas vezes tenham o desejo, mas que não consigam vencer determinadas barreiras para realmente realizar essa criação, esse processo criativo. Acho que pode ter dificuldades. Eu me sinto beneficiado porque vim de fora da universidade e trouxe isso pra dentro. Mas outros que estão só dentro não sei se conseguem fazer o movimento contrário, pode ser complicado. Talvez seja.

(Helena pausa a gravação)

HOMERO

- Percebo que ele aborda também esse tensionamento do fora e do dentro e desconecta a criação da função docente. Ele diz que não é um momento de criação artística, mas que tem uma inspiração e tem uma (pausa). Coloca de novo para eu ouvir, por favor?

HELENA

- Não precisa. Eu já memorizei. Disse que não é representação e que tem uma inspiração. Parece que se liga um pouco também a poética do professor, pois entende que essa inspiração é o brilho, o gesto e a entonação a que ele se refere. Tu concordas? Ainda para mim existem aí movimentos, chamados por Castoriadis como, o instituído e o instituinte. O instituído como o que já existe, que está posto, talvez como regra, posso dizer. O instituinte é o movimento do novo, o por vir. Seria possível pensar nesse por vir sendo carregado pelo movimento fora da instituição universidade.

Caçapava destaca que a universidade também possibilita a criação artística.

Teve um momento que, motivada pelo que ele estava falando, perguntei como ele percebia o olhar dos alunos para o professor que produz fora da universidade. E ele disse o seguinte:

(Helena aciona o play e coloca a gravação no seguinte trecho).

CAÇAPAVA

- Para eles é significativo, porque parece que te aproxima por outro caminho que não é só da relação professor aluno. Irmana-te. Então todos somos artistas, uns mais jovens, outros mais velhos, mas somos artistas.

HELENA

- Posso dizer que isso não deixa de acontecer, quando se produz dentro da universidade. As vivências que tive de fazer espetáculos, tendo alunos como parceiros de cena, foram muito potentes, porque colocaram aluno e professor na mesma região de experiência.

HOMERO

- Esse termo é do Dubatti, certo? Ele diz que o convívio entre artista e espectador produz um campo subjetivo em que nenhum nem outro são dominantes, mas acaba por gerar um estado semelhante de benefício para ambos em um terceiro que se estabelece na região de experiência. E aí ele reforça que essa experiência não é capturável. É da ordem do imprevisível, e isso é teatro.

HELENA

- Mas isso também pode conversar com a aula e com o jogo. O que se estabelece entre os jogadores esta na região de experiência⁶⁵. E posso pensar sobre esse aspecto se transpor para um momento de aula.

No jogo, quando fui falar sobre o espaço acadêmico, escolhi a imagem do espetáculo Zero (38), que foi um processo bem importante para mim dentro da academia. O espetáculo trazia à tona, questões referentes a uma educação desumana, coibida por uma professora autoritária e repressora, que era a minha personagem. Foi muito potente discutir artisticamente com os estudantes e estar em cena com eles, ainda mais por serem licenciandos. Mas como já me referi antes, foi um processo resultante de uma disciplina. Geralmente, uma vez por

⁶⁵ DUBATTI, 2010.

ano, desenvolvo algum trabalho fora da academia e, quando isso não acontece, parece que não oxigena alguma coisa que não sei muito definir o que é.

Isso pra mim está imbricado na docência. Enfim, preciso pensar mais efetivamente sobre isso, eu sei que preciso. Mas o que me vem agora é essa questão do estar vivo. Algo que é vivo e que está em movimento. Então, a partir da imagem, falei o quanto o processo havia sido rico e fiz uma relação, a partir do espetáculo e da minha personagem, dizendo o que penso do espaço acadêmico e de seu teor aprisionante e dos enquadramentos que fazem parte deste espaço. Depois, quando falo sobre teatro, digo: o teatro é uma coisa que não sei viver sem, não consigo não fazer teatro, não consigo ser apenas professora, não consigo me contentar com isso. Eu preciso estar em criação para existir, eu acho.

Dentro dessa perspectiva, avalio que criar é necessário para o meu existir no mundo, e essa afirmação encontra pouso nas palavras de Betton⁶⁶, quando afirma que: “toda a criação é um ato lúdico, um jogo elaborado”⁶⁷. Dessa maneira, todo o artista realiza-se plenamente quando cria, na ação de sua liberdade criadora. Essas palavras fazem um contraponto com os ‘enquadramentos da instituição’. O que Caçapava traz é uma visão sobre trazer um respiro para os enquadramentos da universidade pela criação.

Encontrei uma dissertação cuja pesquisa foi feita sobre a poética de professores universitários, mas somente da área de Teatro. Ela fala algo que vem ao encontro dessas questões. Fala sobre a quantidade de professores universitários que desempenham suas funções artísticas também fora da universidade e dentro de outras áreas como figurinistas, cenógrafos etc. Esse fator torna a discussão relevante, pois é perceptível que muitos profissionais têm interesse em continuarem ativos num movimento de autorrenovação pelo seu fazer artístico, contagiando seu fazer docente.⁶⁸

Na voz de P., a composição professor poética artista toma forma com a palavra limitação, que considero consoante ao enquadramento que utilizo. Ele diz que a limitação exigida pela instituição não exclui a criação e faz uma analogia com o enquadramento do cinema. Sobre a associação que ele faz:

⁶⁶ 1983.

⁶⁷ BETTON, 1983, p. 85.

⁶⁸ ARAUJO, 2016.

P.

- Se a gente for pensar que o enquadramento tem bordas, então a gente está trabalhando, mesmo artistas que somos, com bordas, pois na tela tem formatos, então sempre tem limitação. A limitação é potencializadora, o enquadramento, o recorte da câmera é potencializador, porque ele faz com que a gente tome decisões e faça escolhas que são importantes para a criação poética.

HOMERO

- Tu percebeste nas falas algum tensionamento em relação às linguagens propriamente ditas?

HELENA

- Sim. Tem um contraponto entre o teatro e o cinema, que se apresenta à medida que Caçapava traz a ideia de teatro, a partir de uma imagem de dois espetáculos. Ele coloca que a atriz e o ator são o veículo principal, não tem nenhuma artificialidade, é puro jogo e só pode acontecer de forma teatral. E não tem como transpor isso, o que foi criado para esses dois espetáculos, para outra linguagem.

Elejo essas duas falas, porque elas colocam em diálogo o teatro e o cinema, duas peças importantes neste trabalho.

HOMERO

- Pode falar sobre onde o cinema e o teatro se encontram?

HELENA

- A partir da própria voz deles.

HOMERO

- Como?

HELENA

- O que o P. coloca sobre esse movimento da criação do cinema, em que do individual tu vais para o coletivo e volta para o individual, esse, no meu

entendimento, é o diálogo hermenêutico em movimento, e ele frisa como arte do grupo. O que precisa haver em um grupo? Para mim e nas palavras dele também isso aparece fortalecido como o exercício constante que nos colocamos com os outros. Tanto na arte, quanto na docência, encontro nas palavras de Gadamer, quando se refere ao processo artístico, que “o fazer humano conhece uma gigantesca variabilidade entre o experimentar e o rejeitar, o ter sucesso e o fracasso. A arte só começa realmente na medida em que podemos agir de outra forma. Justamente onde se fala de arte e de criação artística em sentido eminente, o decisivo não é a realização de algo feito, mas o fato de aquilo que é feito possuir uma peculiaridade particular. Ele “tem algo em vista “e não é, contudo, aquilo que tem em vista.”⁶⁹

Já o que Caçapava traz sobre teatro reporta-me ao que Dubatti⁷⁰ tanto enfatiza. Veja bem, eu coloquei em diálogo um profissional do cinema e um do teatro que também faz cinema. Caçapava não hesita em ressaltar o que só o teatro pode promover. O jogo que se dá pelo encontro. Acho importante trazer a ideia desse autor e porque ele é convocado para esse diálogo. Para ele: “É o teatro que se concretiza pela ação do trabalho humano, configurando-se então como um acontecimento do trabalho humano”. Dubatti define três subacontecimentos que, segundo ele, estão relacionados: o convívio, a poíesis e a expectativa.

Nesta primeira inserção desse autor, vou escolher somente o que ele coloca a respeito do convívio; deterei-me aos outros dois elementos mais tarde.

O convívio refere-se à reunião entre as pessoas envolvidas no processo teatral (os ensaios, o próprio processo criativo). O convívio de artista e de espectador origina um campo subjetivo, em que nem um nem outro são dominantes, mas acaba por gerar um estado parecido de benefício mútuo em um terceiro, e isso se estabelece na região da experiência. Essa experiência não é capturável, ela é da ordem do imprevisível, e isso é teatro. Para isso, submetem-se às leis da cultura vivente, sendo efêmero, sem poder ser retido, conservado como experiência vivente teatral.

⁶⁹ GADAMER, 2010, p. 52.

⁷⁰ 2010.

Então, a particularidade do teatro é a potência de sua linguagem, pois aí se transformará um espaço de acontecimento específico. O teatro propõe um acontecimento diferente, que é o convívio. Esse convívio é gerado pelo corpo do outro, do ator, através de imagens e palavras, e isso é o que o cinema não pode fazer, “um corpo vivo que se transforma em convívio, daí emerge uma linguagem única”⁷¹.

Sendo assim ele propõe uma reflexão sobre cinema e teatro muito pertinente. Não está dizendo que um é melhor que outro.

HOMERO

- Mas ele faz questão de ressaltar que são linguagens totalmente diferentes, e me parece que tem uma pontinha de crítica.

HELENA

- Pode ser. Vou ler uma parte aqui. Quando compara o teatro ao cinema, Dubatti defende a singularidade do “corpo vivo atravessado pelo real do teatro”, em contrapartida com o signo do cinema, é esse o fator que ele levanta como sendo a grande força da arte teatral, o que não pode ser capturado pela tecnologia, a presença.

No teatro, o ator e o público estão em convívio no presente, e isso se estabelece pela presença de seus corpos.

Ele faz uma colocação simples e que acho bem interessante: Por isso retorno ao cinema, onde o corpo do espectador está presente, mas o do ator não está. No teatro, o corpo do ator e do espectador partem da mesma região de experiência, não se pode negar que a maneira como o espectador se afeta influencia no trabalho do ator. Já no cinema, o corpo do ator e do espectador não está na mesma região de experiência. O espectador sabe que o ator não está ali e não sabe onde está o ator, o que pode estar fazendo naquele momento. O teatro é o espaço e o tempo compartilhados em uma mesma região de afetação, região única que se cria uma única vez e de forma diferente em cada apresentação. O cinema admite tecnoconvivialmente a multiplicação de enlatados

⁷¹ DUBATTI, 2010, p. 50.

e de apresentações, o que faz sair-se muito bem com o mercado, mas rompe o vínculo convivial ancestral.

Para Dubatti a potência do teatro é ser uma forma de desafio por sua via política, em uma forma de viver. Uma maneira de se relacionar com o mundo. Uma forma de elaborar um território de subjetividade alternativa. “Um espaço de resistência, resiliência e transformação”. Nesse sentido, vem ao encontro do que Caçapava falou no jogo em uma das imagens que escolheu sobre uma leitura dramática que foi feita na rua, durante as ocupações⁷² no ano de 2016. Ele disse que é “Uma subversão. Uma aula, uma leitura dramática sendo feita na rua, diante da faculdade, também pelo movimento de ocupação, do movimento de luta de alguns professores junto aos alunos, dentro e fora do espaço acadêmico literalmente e metaforicamente, falando de uma situação que nós estamos vivendo agora, pegando um texto do Brecht⁷³ dos anos 30, mas falando agora de uma censura e de um cerceamento e de uma doutrinação do professor para falar aquilo que é supostamente sem doutrina ou sem ideologia, o que não existe, eu acho impossível”.

Outra fala de Caçapava em que é possível notar a postura política a qual costura a aula e o teatro: Caçapava- Acho que a aula pode ser isso, né. Oferece e deixa que o caminho aberto sirva de nutriente para algumas pessoas. Inventar, criar, pintar, desenhar, sonhar, voar. Ainda mais no espaço artístico, em que me sinto com bastante liberdade para isso. A apresentação diante de um público, numa aula estamos sempre diante dos alunos e aí o colocamos também na situação de quem vai sair da cortina e se mostrar. Mostramos a imagem de uma aula num período de greve e aponta: “aula como um engajamento ético, estético e político”. Eu sempre digo esses três eixos do nosso trabalho, do artista também.

Como diz Arfuch⁷⁴, no biográfico está envolvida impreterivelmente a relação do sujeito com seu contexto imediato: “aquilo que permite se situar no (auto)reconhecimento”; isso inclui a família, a cultura, a nacionalidade. Para ela:

⁷² As ocupações foram um movimento que aconteceu no ano de 2016 que mobilizou estudantes de várias regiões do Brasil, como alerta para a calamidade da situação da educação brasileira. Foi inspirado nas ocupações dos secundaristas de São Paulo. (grifo nosso).

⁷³ Bertold Brecht, poeta, dramaturgo e encenador alemão do século XX definia suas peças como experimentos sociológicos e tinha como marca aspectos da sociedade e a urgência de transformá-la (ROSENFELD, 2000).

⁷⁴ 2010.

“nenhum autorretrato, então, poderá se desprender da moldura de uma época [...]”.⁷⁵

Dubatti, nesse viés, traz a teatralidade natural que, para ele, é a teatralidade que está envolvida na totalidade da vida humana. Pode ser a da sala de aula, a pulverizada na ordem do social. O trabalho do professor artista, segundo Caçapava, está imbuído de político, estético e ético, esse movimento é também social.

HOMERO

- Não deixa de ser uma crítica. As duas coisas, a do Dubatti para o cinema e do Caçapava com a instituição. Mas tudo bem, pois é um filósofo do teatro e um professor de uma universidade pública com trinta anos de docência e de arte. Cada um com as suas questões.

(PAUSA)

HELENA

- Interessante isso de ter uma tinta mais forte que difere e particulariza as narrativas e isso vem das palavras, ou então, ao modo da hermenêutica filosófica, da linguagem, que também é a articulação dos discursos que são externados.

Nós, jogadores, fomos impelidos a falar sobre fatos, apresentar recortes do nosso percurso formativo. E com isso, duas palavras me chamaram a atenção no jogo do P.: tensionamento e afeto. Já no jogo com Caçapava: a questão da ética, estética e política. Por isso chamo esses autores para a conversa, entende?

HOMERO

- São as tuas escolhas bibliográficas e que se dão por uma rede de conhecimentos que tu foste tecendo, ou tramando para usar um termo eleito por ti. O Dubatti também vai aparecer na minha tese.

⁷⁵ ARFUCH, 2010, p. 141.

HELENA

- Em uma ocasião, um aluno me perguntou por que dizer que ele é um filósofo e não um teórico. Segundo esse autor, a filosofia do teatro apresenta-se como um campo mais restrito que a filosofia e mais amplo que a teoria teatral. A teoria do teatro pensa o objeto teatral por ele mesmo e para ele mesmo, já a filosofia do teatro busca investigar a relação do teatro com a totalidade do mundo no acordo de dois outros entes, recuperando os privilégios de sua entidade filosófica, que a teoria teatral, por sua vez, não reivindica: a relação do teatro com o ser, com a realidade, e os objetos reais, com os entes ideais, com a vida como objeto metafísico, com a linguagem, com os valores, com a natureza, com Deus, com os deuses e o sagrado, etc..⁷⁶

Sobre isso penso na teoria de Castoriadis como contribuição, à medida que no acontecer dessa teatralidade natural é o homem quem atua. O ator social. Ela é mobilizada pelo homem que é um ser social histórico a agir no mundo, nas sociedades na qual vive. Para Castoriadis⁷⁷, esse mundo é movido por significações imaginárias. Está envolto na noção de imaginário radical como sendo o celeiro para pensar a alteridade e a criação, convergindo, a partir daí, em uma nova possibilidade do homem se produzir de outras formas.

Homero gostaria que tu ouvisses essa fala do P. (Helena lê).

P.

- Então o ser artista, a gente faz muito para a gente, como catarse de coisas que a gente passou, que a gente faz a arte, mas a arte vai estar ao encontro também de outras pessoas que vão se chocar com os outros mundos, e isso que eu acho que é bonito. Também, acho que o cinema só se concretiza quando ele encontra outras pessoas. E a responsabilidade que a gente tem com a arte em geral, que às vezes a gente imprime coisas na tela, num livro, que chegam às pessoas de uma forma que a gente não tinha imaginado.

Encontro, nas palavras de Salles⁷⁸, palavras que convergem com o que P. coloca sobre o ser artista. O autor de uma obra está presente no todo da obra.

⁷⁶ DUBATTI, 2010.

⁷⁷ 1982.

⁷⁸ 2013.

Não será encontrado em nenhum elemento separado do todo da obra e, menos ainda, no conteúdo da obra, se estiver isolado do todo. O autor encontra-se no momento inseparável em que conteúdo e forma se encontram.⁷⁹

Isso te diz alguma coisa, senhor diretor?

(Homero sorri)

Em consonância a isso, Betton⁸⁰, em sua obra *Estética do cinema*, coloca que o autor se conta em suas obras, fazendo sempre o mesmo filme, por conta disso todas as obras são: “mais ou menos autobiográficas e sempre se repetem”⁸¹. Segue afirmando que as ideias do autor, que para ele é sempre o diretor do filme, coincidem com suas personagens.

HOMERO

- Dialoga com o que falamos várias vezes nos ensaios. E não tem relação só com o espetáculo, com a obra artística. A tese é uma criação. Por que tu escolheste esse tema? Onde tu estás implicada? Eu não acredito que alguém possa realizar algo tão pessoal como um processo criativo e ser apartado de si. E o P. fala em ser catártico. Tu disseste: a Marguerite Duras escreve para sarar a dor, nós teatramos. Tu complementaste isso dizendo que a tua escrita também é um modo de lidar com isso, pelas dores, pelos rastros do passado. É bem isso. Cada obra, cada escolha tem um pedaço de nós ali, naquelas palavras, naqueles movimentos, naqueles gestos.

HELENA

- O “artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento”, é como já nos diz Cecilia Salles⁸². É possível pensar no que Dubatti afirma sobre o acontecimento. Tu estás lendo sobre isso também não é?

⁷⁹ SALLES, 2013.

⁸⁰ 1983.

⁸¹ BETTON, 1983, p. 84.

⁸² p. 84.

HOMERO

- Ele fala do acontecimento teatral. Mas tu, pelo que me disseste, trazes esse conceito para educação.

HELENA

- Existem muitos conceitos sobre acontecimento. Fiz uma escolha por vários motivos que vou ainda discorrer, mas fazendo uma ressalva sobre o que você falou. Não é que eu traga para educação. A minha intenção é como se eu olhasse por outra janela. Para arejar, quem sabe, um campo que, para mim, também é da ordem do sensível com um conceito da filosofia teatral. Ele se refere ao acontecimento como sendo “um ser do estar-acontecer no mundo”, e esse é o interesse da filosofia teatral a partir desse pensamento. Como disse, aqui neste recorte me detive no convívio e ainda voltarei a ele, pois acho o elemento que mais se aproxima para falar sobre a formação de professores. A poética e a expectativa não serão esquecidas, inclusive porque quero discutir esses conceitos de poética e poiesis a partir do Dubatti e do Castoriadis, e também trarei outros autores, claro, tecendo um diálogo com as ideias dos artistas professores sobre poética.

Vou ler o que Caçapava fala sobre o enunciado: saberes fazeres artísticos/ saberes fazeres docentes: Caçapava- se a formação de teatro for substancial, for consistente, ela dará recurso pra esse docente, ela ensinará coisas sobre uma disciplina de trabalho, de realização que o docente, muitas vezes, só com a formação sistemática para a docência pode não ter, relacionado à arte. Penso que os saberes artísticos, uns vêm com aquilo que inventamos quando somos criança, então o meu conhecimento se formalizou no momento em que fui estudar teatro. Ele se formaliza, cursos, oficinas, ateliers, etc. Mas tem um saber em relação ao teatro que vem da infância, da criança, do adolescente, que sempre desejei representar alguma coisa na frente de pessoas. O engraçado, o divertido, que conta piada, que faz macaquices, digamos, nos tempos de colégio. Esse é um saber que acho que vem do jogo infantil. Do prazer e do jogo infantil em relação à dramatização e à representação, depois se formaliza como conhecimento. E o de docência eu também acho que vem um pouco de jogo,

porque eu brincava de ser professor, quando me lembro que ganhávamos uns quadros, umas lousas.

Castoriadis⁸³ vai afirmar que o homem é, por essência, criação e autocriação, e esta é a “primazia ontológica”.⁸⁴

Um dos últimos enunciados retirados da caixa no jogo Reencontro era uma composição e estava escrito: conceito ou elemento do Cinema e a docência. Essa proposta veio por estar aproximando conceitos da educação e da arte.

Era clara para mim, mas nos dois jogos os coautores não entenderam o caminho que iriam escolher para tal provocação. Foi necessário elucidar essa composição. A narrativa de P. foi a que escolhi para terminar esse ensaio, a partir da aproximação que faz com Vilém Flusser (1983), um filósofo tcheco da teoria da comunicação.

P.

- Então acho que talvez seja interessante (referindo-se ao conceito ou elemento do cinema), para quebrar um pouco o paradigma do formalismo da docência, que também de certa forma é o formalismo do cinema. Tem uma comunicação né, porque o Flusser diz que a gente não deve usar a câmera como ferramenta, a gente deve brincar com a câmera. O Flusser tenta pensar as relações adultas, tentando voltar com essa ideia de jogo da infância, de que a gente não pode usar as coisas de maneira tão pragmática, mas que a gente sempre tem que ter uma interação de jogo, de brincar, de arriscar. A brincadeira leva ao risco. E acho que no cinema às vezes a gente é muito pragmático. Aí, eu escolho tal câmera, posiciono assim, a luz tal. A gente não brinca tanto. E acho que essa ideia do Flusser de jogo, de brincadeira, é muito importante para o cinema e muito importante para a docência. Para a docência também não ser uma relação verticalizada, uma linha reta. Mas que a docência é brincar, é jogar com o aluno também e o deixar brincar, jogar com o conhecimento que a gente está dando. Não uma coisa só de fixar o conhecimento, mas de brincar com esse conhecimento que ele vai fixar de outras formas e levando a outros caminhos. Essa ideia do Flusser de brincadeira com o aparelho, o aparelho fotográfico, é

⁸³ 1982.

⁸⁴ p. 41.

muito importante *para a docência* no sentido de expandir a relação com o conhecimento e com os objetos. Eu acho que isso é o mais importante. E permitir o erro, porque brincando, tu te permites perder também. Por que às vezes eu acho assim: ah tá exposto errado, essa luz não está boa. O que não está boa, numa imagem, numa coisa que é tão polissêmica? Eu acho que a docência tem que pensar nessa brincadeira em que perdendo no jogo tu também estás aprendendo. É que nem quando criança. Perder a brincadeira forma a personalidade dela. Então, instituir o brincar, tanto no cinema quanto na docência é muito forte. Só para fechar agora, eu estava estudando Christopher Doyle, que é um diretor de fotografia, que trabalhou muito com Carl Way; uma dupla, diretor de fotografia e diretor, que é muito marcante no cinema contemporâneo do anos 90 até hoje, e vem ao encontro um pouco desse conceito do Flusser, de brincar, que perguntaram para ele: Como tu escolhe a câmera? Como é que tu faz a câmera? Ele diz que gosta muito de filmar sonhos, eu acho que o cinema é filmar sonhos, filmar realidades além. Ele fala: as pessoas ficam tentando aprender a câmera. Eu penso, porque a câmera não deve começar a olhar como nós sonhamos? Eu acho que é um pouco essa ideia do Flusser. A gente não tem que só aprender a câmera, a gente não pode virar escravo da câmera. A gente tem que usar essa câmera, talvez impor uma forma, para que ela sonhe como a gente quer que ela sonhe. Eu achei muito bonito nesse sentido. Porque a gente fica assim: tem que decorar o menu da câmera. Não, tenho que ver o mundo, tenho que sonhar, para essa câmera sonhar junto, não só dominar a técnica. É mais expandir isso para criar imagens mais potentes, não ser só o óbvio. Eu acho que isso se comunica tanto com o cinema quanto com a docência.

(Homero desliga o celular. Ambos começam a rir).

HELENA

- Eu me empolguei e esqueci-me do exercício da confissão.

HOMERO

- Para mim, foi um tipo de confissão do mesmo jeito. Percebi a tua transição para o trabalho e como isso tudo está em ti. Então teu texto foi esse hoje.

HELENA

- Ufa. Estou exausta!

HOMERO

- Por hoje encerramos. Mas amanhã nós iremos jogar.

HELENA

- Jogar o quê?

HOMERO

- Lembras que eu falei que gostaria que um dos exercícios de criação fosse a partir de um jogo de tabuleiro? Pois já escolhi, chama-se Patchwork, acho que tu vais gostar.

HELENA

- Ok, já estou curiosa.

HOMERO

- Nos vemos amanhã.

(Helena levanta, calça os sapatos, pega a bolsa. Despedem-se. Ela sai)

Helena fecha o diário. Olha pela janela e percebe que já estava entardecendo. Levanta-se e deixa o escritório.

Fim do ensaio 3

ENSAIO 4 - APRENDIZAGEM E ENREDO

Minha história na história dos outros: as aprendizagens e as desaprendizagens

CENA 16- INT. DIA. SALA DE ENSAIO

Homero ouve do corredor do prédio Helena cantando. Ela gostava de cantar no seu ritual de aquecimento, era parte da sua prática. Ele abre a porta lentamente. Entra, larga a mochila sobre a mesa. Senta e observa Helena no espaço a se movimentar cantando. Ela percebe e pára para cumprimentá-lo.

HELENA

Oi, não percebi a tua chegada.

HOMERO

Desculpa o atraso, não queria interromper.

HELENA

Tudo bem. Como não sabia o que íamos fazer, já fui aquecendo.

HOMERO

Como eu havia falado, vamos jogar. O jogo é o Patchwork.

Vai até a mesa e tira um pequeno jogo da mochila. Os dois sentam no chão, frente a frente.

Bem, deixa eu dizer algumas coisas. Nessa busca por um jogo, acabei escolhendo o *Patchwork*, de Uwe Rosenberg, lançado no Brasil em 2014. Esse jogo me foi emprestado por um amigo, que elogiou a mecânica simples, mas, ao mesmo tempo, bastante eficaz desenvolvida pelo *designer* alemão. Cada jogador recebe um *tabuleiro de colcha*, basicamente uma grade de 9x9 quadrados, um *marcador de tempo* de uma cor específica - pode-se jogar com o verde ou o amarelo - e 5 botões, que são o

dinheiro no universo do jogo. Existe também um *tabuleiro central*, com uma trilha a ser seguida, no qual andam os marcadores de tempo. O objetivo: ser o participante que, ao final da partida, tenha feito o melhor *Patchwork*, ou seja, acumulado mais botões e criado a colcha de retalhos com menos espaços faltantes. Para isso, existem diversos pedaços de pano espalhados circularmente pelo espaço de jogo e, uma vez por turno, quem joga deve selecionar apenas um fragmento de tecido, dentre os 3 disponíveis naquele momento, e encaixá-lo na sua base de 9x9, tentando sempre utilizar o espaço da melhor forma possível, já que os tecidos são irregulares. Não se pode perder de vista, também, que os tecidos são comprados utilizando-se botões, que são adquiridos conforme o jogo se desenvolve. Também é importante frisar que, à medida que os marcadores de tempo dos participantes deslocam-se pelo tabuleiro central, há pequenos pedaços de couro que podem ser coletados, com o intuito de serem peças coringa, que podem preencher espaços vazios deixados na colcha de retalhos a ser construída. Vamos jogar uma partida?

HELENA

Vamos. A princípio não me parece complicado.

Homero distribui as peças sobre tabuleiro central. Jogaram duas partidas.

HOMERO

E então, gostou?

HELENA

É bem interessante. E o que vamos fazer em termos cênicos com isso?

HOMERO

Já tenho alguns planos, mas vamos jogar mais antes de começarmos.

(Jogaram mais duas partidas)

Então, agora nós vamos iniciar outra partida normalmente. Porém eu vou te pedir algumas coisas. Iniciaram o jogo.

NARRADORA (V.O)

O exercício cênico a partir do jogo aconteceu da seguinte maneira: cada vez que Helena pegava um retalho para montar a colcha, após ter posicionado no tabuleiro de 9X9 de espaços, Homero solicitava a ela que observasse a forma do pedaço de tecido e criasse, no espaço, uma figura corporal. Essa figura deveria corresponder, de acordo com sua subjetividade, à forma e à cor do tecido escolhido. Cada peça escolhida por Helena, junto com a decisão de onde a colocaria no tabuleiro, era permeada por um metajogo, pois algumas regras tinham sido adicionadas ao jogo original. Isso foi nomeado partitura matriz. Esse jogo originou a elaboração de cenas onde foram criadas três estruturas

diferentes com a mesma partitura-matriz.

Após duas horas desse exercício de criação⁸⁵ a partir do jogo, sentaram-se no centro de sala como de costume.

HELENA

Enquanto as regras não são dominadas, não tem como viver o jogo. Aprender as regras é fundamental para essa criação.

HOMERO

Para mim isso se relaciona diretamente ao trabalho de ator. Aprender o jogo, ensinar o jogo.

HELENA

E se as regras forem transgredidas? (Homero reage com uma expressão de dúvida). Nas vivências com o jogo que criei, as regras foram transgredidas por mim.

HOMERO

Em que momento?

HELENA

Bem, com o P. eu não joguei até o fim.

⁸⁵ Todo esse processo foi registrado, através de fotos, por Homero para composição das partituras que farão parte do espetáculo.

HOMERO

Por quê?

HELENA

O encontro com P. aconteceu dois meses depois de encontrar Caçapava. Foi um ponto positivo, pois tive o tempo de me distanciar do jogo. P., assim como Caçapava, recebeu-me na casa dele. Não o via desde a Especialização em Cinema em 2011.

A impressão que ficou daqueles momentos que nos encontramos foi de um jovem professor, tímido e, por isso, que tinha sim, prejulgamentos, não os nego. Achava que esse fator o levaria a falar pouco. Mas por que o colaborador deve falar muito? Isso é algo da minha imaginação de pesquisadora artista professora. Confesso que muito disso se deve aos e-mails trocados e às imagens que P. me mandou. Digo isso porque dentre as imagens não havia nenhuma do seu trabalho docente e sim de seus trabalhos artísticos.

Então, em 26 de outubro de 2017, numa quinta-feira, por mensagem, perguntei a P. se poderia chegar meia hora antes para montar a filmadora e armar o jogo sobre alguma mesa que ele

pudesse me disponibilizar. Respondeu positivamente.

Cheguei a casa, senti-me muito à vontade. Ele preparou um café, começamos a conversar. Conteí que não seria uma entrevista e sim um jogo. Enquanto degustávamos o café, avistei a mesa da cozinha como possibilidade para armar o jogo. Ele prontamente concordou e foi o que fiz. Monteí o tripé com a filmadora. Liguei os gravadores. Não queria correr o risco de perder nada. Comecei a distribuir as cartas na mesa. Começamos a virá-las. Ele gostou de ver as imagens do seu acervo.

A primeira palavra retirada da caixa foi: Tramas. Expliquei qual era a proposta com a provocação desta palavra. Entendo-a como próxima ao significado de enredo, que é o que dá sustentação a uma história. Trama e enredo sugere uma imagem do que é tecido junto. É preciso vários elementos para compô-los. E o Jogo começou.

CENA 17- INT. DIA- APARTAMENTO DE P. (Flashback - 26 de outubro de 2017)

P.

Minha segunda escola de cinema foi esse filme aqui (imagem 102). A gente começou a planejar ele em 2008, eu me formei em 2006. Ele é um filme que, um longa-metragem, foi o segundo longa-metragem que eu fotografei, o primeiro tinha sido com o Z.B., que tinha sido meu colega e tal. Esse aqui foi um desafio muito grande, porque ele foi dirigido pelo G.V, que era o professor que eu mais admirava na faculdade, inclusive ele foi paraninfo da minha turma, da primeira turma de cinema. Eu tive esse acompanhamento na faculdade e fui chamado para um filme de um professor que eu admirava muito, lembro-me da insegurança que eu estava. Era um filme que misturava ficção com documentário, um filme ficcional, em que a personagem é o M.C., que vai numa viagem ao Uruguay, mas ele vai vagando e a câmera vai acompanhando ele em situações que também são documentais, então se ele entrava num bar a gente começava a filmar e, às vezes, desenvolvia ali um diálogo e tal e isso se tornava ficção,

tornava-se a própria cena. Sendo assim, era um desafio muito grande, porque tinha que estar super alerta; no cinema geralmente a gente tem muito controle, é quase engessado demais, os atores ficam né... não pode se mexer pra cá... tem que ficar na luz. A gente acaba engessando, e aqui era um filme muito livre. Pra mim, era uma responsabilidade muito grande. Tanto por eu estar trabalhando com o G. Bah, pois o cara era de uma produtora que eu admirava um monte na faculdade e, de repente, eu estava naquela produtora pra filmar o primeiro longa de um diretor que eu admirava muito o trabalho. Pra mim, foi quase um rompimento desse momento mais estudantil e me jogou direto para o mundo, tanto que eu fui fazer muitos curtas, a maioria deles foram depois desse longa. E longa ali, trinta dias filmando, tu tens que ter muita saúde mental para resistir às pressões e tal ao que é uma filmagem de um longametragem. Então, lembro que o desafio foi muito grande, a gente teve muita pré-produção, mas o G. foi muito generoso também de entender isso e ele queria trazer esse frescor para o filme assim, e é incrível porque foi um dos primeiros filmes que eu fotografei e

que tenho orgulho até hoje. Porque acho que a gente conseguiu tencionar, assim, estava mais livre... eu tinha muito medo por ser novo, mas também tinha uma pureza da imagem que aos poucos a gente vai perdendo e isso eu tento batalhar comigo mesmo pra não perder...vai passando o tempo e a gente vai..sei lá, isso nem funciona então nem vou me jogar no chão, porque sei que esse enquadramento não funciona, e quando tu tens ali 20 anos...bah vou me jogar no chão, tu te arriscas um pouco mais e sempre lembro desse filme com esse carinho de conseguir me arriscar, muito. Sempre fico tentando recuperar essa pureza do olhar, porque a gente vai criando... vai viciando nosso olhar, eu acho que para o ator deve ser a mesma coisa, tipo, essa posição vai ficar meio estranha, então nem me arrisco a fazer... Então acho que esse filme é uma grande marca do meu trabalho e é um filme que volta muito pra mim seguidamente, das minhas experiências assim...

HELENA

Eu jogo contigo. Eu vou falar de uma trama a partir dessa imagem (imagem 33), que foi um espetáculo de 2011, em que eu faço uma prostituta; é um

texto do Plinio Marcos, Navalha na Carne. O espetáculo acabou chamando-se No fio da navalha e foi um processo muito... foi uma das coisas mais importantes que eu fiz , parece que se assemelha um pouco a tua história, porque o menino que dirigiu ainda era estudante e ele super se aventurou, ele gosta do autor e nós fizemos um processo de imersão de quatro dias sem nenhum tipo de comunicação, só com o texto, e quando tocava uma caixinha de música tirávamos um papel, isso 2 meses estudando o texto, nós não sabíamos o horário, só se era dia ou noite e nós tirávamos um número, número 5, por exemplo, era o número da situação do texto que a gente nós já sabíamos de cabeça e tínhamos que começar a improvisar. Então, assim, eu apanhei muito, é a história de um cafetão, eu engordei 6 quilos para fazer esse espetáculo, não tirava mais sobancelha, não pintava o cabelo, deixei todas as minhas vaidades e o espetáculo era para 15 pessoas. Tinha um bico de luz, as pessoas colocavam a cadeira onde elas queriam, nós não tínhamos contato com o público, não tínhamos olho no olho com o público, as pessoas podiam mudar o cenário. Então nós tentamos levar esse clima

de improvisação para o espetáculo, por exemplo, eu não sabia se ele ia me bater se ele ia me pegar pelo braço ou se ele ia me jogar no chão. Tipo a cena tal tem uma briga que ele desce o cacete nela, mas eu não sabia como que ele ia fazer isso e fazer isso nessa... tentei fazer esse espetáculo com 22 anos de idade e saí do processo. Óbvio. Depois entendi por quê. Não tinha a menor condição, e foi uma das coisas mais importantes pra mim, como atriz, e tenho muito orgulho desse trabalho e o diretor também, justamente por ser um guri inexperiente, mas com toda uma inteligência e sensibilidade para um processo que foi super difícil. Nós apresentamos sete vezes apenas. Não tínhamos como coreografar. Tinha que ser muito verossímil, porque eu estava muito próxima do público. Foi importante para minha vida.

CENA 18- INT. DIA- SALA DE ENSAIO (PRESENTE)

HELENA

Homero, P. retirou da caixa a segunda palavra. Era formação. P. jogou o dado que indica o número 6. Começou a passear pelas imagens. Escolhe uma do meu acervo. E foi organizando-as de forma a elaborar uma narrativa. E ele não economizou sequer uma palavra. Sua língua destrava de tal forma que as palavras iam saindo, arrisco dizer, do coração. O brilho nos olhos começou a me capturar e me vi emocionada. Tocada pela maneira e pela entrega com que P. se jogou na proposta. E como foi lindo vê-lo elaborando e surpreendendo-se com as próprias palavras. Comecei a ficar desconcertada. Não sabia o que fazer se tivesse que falar daqui dois minutos. Pensava: e se eu chorar? Isso não pode acontecer. Minha mente fez mil voltas tentando achar uma saída. Afinal, nem conheço P., estive em alguns momentos com ele entre outros vinte alunos. Como iria me expor daquela forma? Ele não entenderia. Talvez me julgasse.

Algo me tomou e eu não tinha mais vontade de falar. Eu não queria jogar com ele e sim ser testemunha do seu jogo. Eu queria só ouvi-lo. Observá-lo.

Percebi também que cada manifestação dele demandava muito tempo. Esse fator também começou a me deixar ansiosa. Passava tudo na minha cabeça em fração de segundos. O que vou fazer? E se não jogar com ele será que vou violentar o caminho metodológico que criei? E se eu estiver fazendo errado?

Ele parecia muito entusiasmado com o jogo. Na maioria das vezes o dado indicava o número 6. Quanto mais alto, mais imagens a escolher, mais produzia narrativas. Até que a filmadora parou. Havia gravado somente 43 minutos. Esse fato desviou a minha atenção. Precisava me certificar de como iria garantir a captação do jogo. A partir disso, seria só por áudio e ainda tive que anotar a numeração das imagens para saber mais tarde as imagens eleitas para as narrativas. Um detalhe curioso foi que P. não me fez muitas perguntas sobre o jogo. Como se não estivesse preocupado em errar. Ele se envolveu. Jogamos por mais de duas horas e penso que teríamos ficado

mais se o tempo permitisse. O jogo acabou. Saí da casa dele muito animada e com a certeza de que tinha nas mãos um bom material.

Passado esse primeiro impacto, alguns dias depois, com o encontro ainda fresco em minha memória, percebi que esses atravessamentos possibilitam que tenhamos que resolver situações, tomar decisões. Deixei-me levar por um lado sensível e até emotivo e outro ainda funcional que me deixava insegura pela falta de tempo. Também, não poderia dizer para P. falar menos. Afinal: a pesquisa é sobre o que mesmo? Foram muitos fatores que me levaram a conduzir o jogo de outra maneira. Eu estava ali presente, ambos estávamos. De alguma forma, estava jogando com ele, não como havia planejado, mas o jogo se estabeleceu de outra maneira.

HOMERO

Tu não jogaste mais ao mesmo tempo estava ali com uma escuta sensível para o jogo. De certa forma, deste suporte para ele, possibilitando o acontecimento do jogo. Tu foste a interlocutora, a parceira de jogo. Por que tu escolheste inserir as narrativas do início do jogo?

HELENA

Porque já percebo uma relação entre elas no momento em que trazem fatos biográficos que foram considerados como tramas e estão conectados a momentos do percurso profissional, voltados ao fazer artístico. Momentos recortados, fatias de tempo que foram marcantes pela aprendizagem que ambas as tramas retratam. Este é um dos pontos que mostra a importância de se efetivar as narrativas orais, pois DELORY propõe que:

(...) é o ato de narrar que delega papéis aos 'personagens' de nossas vidas, demarca posições e valores entre eles, as ações, as relações de causa, de meio, de finalidade, polariza as linhas de nossos enredos entre começo e fim e os leva a uma conclusão, que transforma a relação de sucessão dos acontecimentos em encadeamentos finalizados; que compõe uma totalidade significativa, na qual cada evento encontra seu lugar, segundo sua contribuição na história contada⁸⁶.

Percebo a importância e o lugar que tem esses fatos apresentados. P. enreda-se numa trama, a qual um artista em início de carreira vai fazer um trabalho profissional com um professor que ele admirava muito durante sua formação. Segundo ele marca uma ruptura em sua vida. A minha trama traz um momento muito significativo do meu percurso profissional. Ao contrário de P., não

⁸⁶ DELORY-MOMBERGER, 2014, p. 35.

era uma atriz em início de carreira. Queria fazer aquela personagem pelos desafios, pelas desconfortos que o texto, as condições das personagens me causavam. Isso me levou ao encontro de um trabalho de interpretação que teve sua força pelo aprendizado, pela oportunidade de criar algo diferente do meu entorno, das minhas vivências. Trazer esses fatos, esses recortes foi possível nessa prática narrativa com o auxílio e a provocação das imagens oferecidas e escolhidas pelos colaboradores.

Há de se considerar que, mesmo as imagens tendo passado por uma seleção prévia, por um filtro por parte de quem as escolheu, no momento em que estão dispostas em jogo causam outro efeito, pois são apresentadas misturadas a outras, que contam outras histórias. Segundo Momberger⁸⁷, quando temos uma imagem diante de nossos olhos, a cena relacionada não é re-vivida, mas é vivida em sua "emergência de origem".

HOMERO

Bem, deve ter sido muito interessante mesmo. Que bom que tu conseguiste escrever sobre isso. Tem o elemento do acaso, do inesperado, que foi

⁸⁷ 2010.

importante e que foi surpreendente, causou algo.

HELENA

É semelhante ao teatro no que tange ao jogo e à improvisação. Em meu jogo, existe um dado que é um elemento do acaso, que dá ao jogador a possibilidade de trabalhar com o número de imagens que este indica, somado a uma gama de palavras. Isso reverbera na escritura desta vivência que é muito mais rica, a meu ver, e com muito mais possibilidades que a lógica de uma relação binária de pergunta-resposta.

HOMERO

Diga-me, para pensarmos: o que emociona mais, a forma ou a visceralidade? Porque tu tiveste duas 'entrevistas', uma que pensaste que era mais formal, maravilhosamente organizada e linda, mas que não te chegou tanto quanto aquela que 'é'. Uma é forma, a outra 'é'. Ela existe, provoca o encontro.

HELENA

As duas vivências de jogo que tive me impelem a pensar na experiência estética. Não tenho a intenção de atribuir um juízo de valor ou fazer

comparações. É de outra ordem. É semelhante a assistir dois espetáculos bons, mais um fala mais direto, chega ao coração. Com o P. arrisco dizer que tive uma experiência estética.

HOMERO

Por que estética?

HELENA

A perspectiva da experiência para Gadamer é estética. Bem, penso que a primeira coisa nessa abordagem é descolar a questão da estética ligada ao belo do século XVIII. A palavra estética vem entrelaçada com a experiência, a fim de indicar um sentido voltado ao sensível. Vou te mostrar um texto que estou escrevendo sobre isso para a tese, tenho uma cópia aqui, pois vou entregá-lo hoje para a Verônica.

Helena pega dentro de uma pasta o texto e lê em voz alta.

HELENA

A experiência é tratada, na hermenêutica gadameriana, como experiência voltada para a finitude do homem, que nos possibilita a compreensão acerca das nossas limitações na vida. Não podemos

prever os acontecimentos, então a dor e o sofrimento são inerentes. Sendo assim, a experiência constitui-se como não controlável, avessa aos ideais da ciência. A experiência, então, é algo que nos dá suporte para fazer novas experiências e com elas aprender. Em primeiro lugar, somos humanos, históricos e a experiência, como "essência da história do homem"⁸⁸, mostra-nos que somos atores de uma história onde os fatos são irrepetíveis.

Gadamer escreve sobre a consciência hermenêutica como fonte de abertura para os movimentos das experiências, pois mesmo que novas experiências surjam, é possível ter a consciência de que nada está previamente fixado. Nesse fluxo, aposta em um jogo da experiência, pois quem sofre a experiência é que pode dizer que a viveu e, por isso, a compreende, ao mesmo tempo só compreende quando se dá conta da própria experiência.

Diante disso, a experiência estética se legitima ao deparar-se com a obra de arte. O que ocorre é que a arte oportuniza a quem a aprecia um deslocamento de seu horizonte de compreensão, de seus repertórios,

⁸⁸ GADAMER, 2015, p. 525.

sem, com isso, descolar do aqui e agora.

É aventurar-se num jogo de suspensões consigo mesmo. É algo que é apreendido pela sensibilidade. É onde a arte pode interferir, ampliando maneiras de ver o mundo, por meio dos sentidos. .

HOMERO

Tu tiveste a suspensão, a surpresa. Sentiste-te completamente atravessada, no momento em que parou e pensou: o que é que eu faço agora? Tirou do eixo, mexeu no teu 'horizonte de compreensão'. E tu não sabias o que fazer com aquele sentimento que te invadiu e precisavas resolver naquele momento.

HELENA

Perfeito. Para mim, é semelhante a um susto. Essa é a metáfora. Como se eu estivesse ali sentada, naquela cozinha, e de repente ele diz algo e tudo muda. Uma sensação de perder o controle que é desestabilizadora. Hermann⁸⁹, a partir de Gadamer⁹⁰, afirma que a experiência estética trata de "um acontecimento, de um encontro, um processo revelador que

⁸⁹ 2010.

⁹⁰ 2014.

descobre a realidade como um acontecer”⁹¹. Esse abalo, essa suspensão é movediça. E isso também pode ser a própria aula, o estar em cena, e também é o próprio ensaio: processos de criação.

A partir do momento em que a palavra ‘suspensão’ sugere a ideia de pausa, autorizo-me a dar sequência nesse fluxo de pensamento com os escritos de Pacheco⁹², quando este traz a pedagogia do silêncio como potência para pensar a educação. Ao tomar a arte como produtora de sensações, a pedagogia do silêncio admite-a como modo de produção de sentidos e não de comunicação, pois se “o músico pensa através de acordes, assim como um filósofo o faz através da criação de conceitos”⁹³. Então o autor sugere que “o desenvolvimento e crescimento humanos, estejam conduzidos não somente pela razão, mas pela produção de sentidos nos contextos educacionais”.

Para isso, convida esses espaços a serem tratados como: “...lugares identificados com a composição em Artes”⁹⁴.

⁹¹ HERMANN, 2010, p. 115.

⁹² 2016.

⁹³ PACHECO, 2016, p. 03.

⁹⁴ PACHECO, 2016, p. 03.

HOMERO

Vem bem na direção do que estás falando na tua tese. Como ele trata a questão da composição?

HELENA

Pelo viés do Silvio Ferraz (2005), não se busca a composição pela organização, mas por formas, figuras, sons, materiais que, ao se encontrarem, possam produzir potências de sensação⁹⁵.

HOMERO

E que também vem ao encontro do trabalho do ator e do diretor. Estou vivenciando isso agora nesse processo contigo.

Quando estou ali e penso: onde é que eu vou escrever? Essa é a minha questão. Porque eu sei que, a partir do momento em que eu disser "isso não está bom" ou "isso é muito bom" ou ainda "Meu Deus nós precisamos manter isso", eu estarei escrevendo, porque eu estou decidindo que nós iremos tomar um caminho e não outro. Eu estou escrevendo sobre a tua escrita, ou melhor, na tua escrita. É uma inscrição. A primeira escrita é tua, e a segunda, a elaboração disso, é minha. Não é uma escrita somente

⁹⁵ FERRAZ, S. in PACHECO, E. 2016

racional, é uma escrita a partir de tudo aquilo que me atravessa.

Então pode ter o mesmo sentido que ele fala sobre composição como encontro. Acrescentaria também a palavra convívio. Poderia dizer que é uma experiência estética?

HELENA

É uma escrita sensível. A experiência estética é diferente. Mas penso que pode vir a ser uma experiência estética.

HOMERO

Parece-me que o que fizeste é semelhante ao diretor que dá a possibilidade de o ator criar e que vai jogando com o ator, enquanto ele cria, levando-o a outros lugares. Para mim, é o que tu fazes com os teus entrevistados, trazendo outras possibilidades de leitura, ou melhor, de escrita. Caso aquela imagem não estivesse lá, ele não teria se colocado tanto quanto ele se colocou no trabalho. Pelo menos é como imagino.

Vamos fazer um jogo de transposição da entrevista, para a relação do diretor com o ator. Acho muito mais interessante o jogo que tu criaste, que possibilita conhecer a pessoa por

outros ângulos. Então vamos pensar pelo vies de ter um texto e segui-lo de forma tradicional ou ter a criação de dramaturgia que estamos fazendo, que é a dramaturgia em cena. O que é mais potente?

HELENA

A entrevista da forma clássica traz respostas sob o ponto de vista do que o entrevistado pensa: "o que é ser professor para ti?". Parece que ele já tem uma resposta, existe uma base de ideias daquilo que ele quer falar. Por outro lado, quando são colocados o imaginário e o corpo do entrevistado em jogo, as respostas mudam, pois são mais abrangentes. Se pensássemos que vou transcrever essa entrevista, ou esse encontro - acho uma palavra mais adequada - poderíamos pensar que seria um texto pronto, previamente escrito, quando abordado da forma tradicional.

HOMERO

Já sobre o jogo que tu propuseste, poderíamos dizer que existe uma escrita em cena, uma escrita em processo, que é inclusive afetada/contaminada por ti. Existe um diálogo.

Por exemplo, se tu perguntasses algo para o P., ele responderia, tu tomarias nota. Penso que esse exercício, segundo tu mesmo dizes, é hemenêutico. E o caminho do diálogo pelo jogo se torna mais efetivo com essa tua prática. E a questão que potencializa esse jogo é que tu escreves junto, porque não só propões o jogo. É quase como tecer um patchwork.

HELENA

Tem um fragmento de um texto de Peres⁹⁶ sobre imaginário, a partir da ótica de Durand e Bachelard, que diz que nos ciclos de vida das pessoas, nos percursos vividos, acontecem os processos de socialização de absorção do mundo para si. Esses percursos fazem-se conhecimento sobre o mundo vivido e sobre tudo o que faz parte dele. Nesses trajetos, os sujeitos deparam-se com diferentes realidades, quer elas sejam vivenciadas no plano das ideias, quer empiricamente, na qual se incluem as crenças e as emoções. Sabe que metáfora ela usa para isso?

⁹⁶ 2009, p. 108.

HOMERO

Não.

HELENA

Ela chama de Patchwork, como "Uma grande extensão de interações".

HOMERO

Não seria extensivo ao trabalho de atuação? Por exemplo, memórias, situações vivenciadas, são estímulos para a criação. Usado um termo que tu gostas: dispositivos. Certo? Muitas vezes tu tens muitas peças de tudo isso, muitos retalhos, e é preciso costura-los, combiná-los para que construas algo: uma colcha, uma manta, não sei. Os atores têm como materiais muitos retalhos que fazem parte de um retalho. E sobre isso, o ator e o diretor, vão bordando, colorindo, recortando, alinhavando. É uma grande extensão de interações com outros matizes.

Tomando o jogo que criaste como exemplo, tu colocas imagens tuas, tu estás sendo coautora da escrita deles. As coisas vão se costurando para formar um todo. Mesmo com retalhos diferentes. Esses retalhos diferentes é o que Peres fala sobre o individual e o coletivo. O individual e o social.

Era exatamente o que eu vinha pensando no caminho para cá: "onde escreve o diretor?" no caso desse trabalho que estamos fazendo, com criação de dramaturgia. Eu penso que o ator é sempre o primeiro autor, é ele quem começa a escrever, seja no espaço, no tempo... É ele sempre o primeiro autor. Então, onde que o diretor escreve? Como se dá essa escrita e qual é o estofamento necessário para escrever a cena?

Vamos pensar que se alguém, que não seja do meio teatral, te assistisse fazendo a cena, faria um tipo de escrita, e que tipo de escrita eu, que tenho um estofamento já para isso, diferentemente de alguém que não é da área, faria? Acredito que sejam várias questões interligadas.

Quando começamos a conversar sobre as 'entrevistas' eu pensei: "gente, é exatamente isso". Tu escreveste junto com teus sujeitos, então não é uma entrevista.

HELENA

A tônica é o 'outro' no processo tanto artístico, quanto docente. O que falamos até agora é sobre esse outro, que no caso pode ser o ator, o diretor ou o professor, dependendo do lugar que se ocupa na criação. Certo?

É o ponto que me interessa: o diálogo.

Em relação ao jogo, eu estou com o outro em relação, e isso permite que eu me veja a partir do outro. Flickinger⁹⁷, que é um comentador da obra de Gadamer, escreve que o diálogo vivo abrange um desafio, onde o que está implícito é que "algo ou alguém queira nos dizer algo"⁹⁸ e nessa relação existe um risco, pois se instala um jogo de perguntas e respostas, onde ambos precisam estar abertos para que aconteça.

Exige mais que o reconhecimento do outro. Implica não só a intenção de entendimento, mas "refletir e até tomá-la como espelho"⁹⁹. Aponta ainda que o outro é o que move a nossa opinião atual e, para haver reflexão sobre isso, é preciso aceitar o outro como espelho.

HOMERO

OK. E há que considerar as interferências que provém disso, as misturas, os contágios.

HELENA

Por isso vou trazer algumas contribuições também recorrendo a

⁹⁷ 2014.

⁹⁸ FLICKINER, 2014, p. 83.

⁹⁹ FLICKINER, 2014, p. 84.

Delory¹⁰⁰, quando ele fala sobre a capacidade da narrativa do outro de provocar a experimentação do sujeito construir sua própria narrativa. Isso dá condições de “deslocar-se, reconfigurar-se, alargar seu horizonte; onde se põe a prova como escrita de si”¹⁰¹.

A autora refere-se à heterobiografia que é o processo de escuta/leitura e compreensão da narrativa autobiográfica realizada pelo outro. E penso que se conecta com o trabalho do ator e do diretor, pois o que o ator cria com a colaboração do diretor é uma implicação que faz parte do processo, para criar uma poética. No caso, a poética do espetáculo. Tem um processo de escuta que é necessário.

É sobre isso que estou tratando na tese, porém voltada aos artistas professores, já que penso e sinto que essa implicação também tem um papel importante na relação de sala de aula. É uma implicação no processo pedagógico no sentido que Barbier¹⁰² emprega ao termo, ao dizer que a implicação se dá quando o sujeito identifica a simultaneidade que

¹⁰⁰ 2014.

¹⁰¹ P. 61.

¹⁰² 2002.

existe em implicar e sentir-se implicado pelo outro.

Nesse sentido que penso em como artistas que se tornaram professores veem o seu fazer artístico e seu fazer docente. Como pode haver contaminação entre esses campos.

Recorro a Delory novamente, à medida que ela ajuda a entender os eventos acerca das narrativas e suas potencialidades no que diz respeito a “[...] compreensão dos processos de formação, de conhecimento e de aprendizagem e informam, a seu modo, a questão da construção de si”.¹⁰³

HOMERO

Isso endossa a potência das narrativas. Do artista professor revisitar suas memórias e reconstruir fatos que foram marcantes durante o seu percurso profissional, que envolve sua formação.

HELENA

O percurso de formação é parte do desenvolvimento profissional, envolve os caminhos trilhados pelos artistas professores. Inclui desde a formação inicial até o exercício continuado da docência.

¹⁰³ JOSSO, *in* PERES e KUREK, 2009 p. 121.

Esse processo é contínuo sistemático e, porque não dizer, reflexivo, pois abarca escolhas formativas, caminhos desenhados que possibilita ao sujeito tramar histórias, formar enredos, em espaços de atuação- formação. Compreendo aqui como sendo as instituições de Ensino Superior, com o foco mais específico na sala de aula, o palco e o set de filmagem, e todos os processos inerentes ao trabalho dos artistas.

Existe atuação na sala de aula, no palco, no set de cinema. E isso pode ser formador. Abrange a construção de um repertório de saberes e fazeres voltados à docência.

Isso implica o saber e o saber-fazer como componentes da profissão, os quais se constituem ao longo da formação. Pois bem, eu quero ler para ti um fragmento do texto da Anastasiou¹⁰⁴, que trata sobre a prática e a teoria em processo de formação continuada de professores universitários.

Helena levanta-se e pega um texto da bolsa.

A autora afirma que a docência é uma das profissões que necessita de um engajamento afetivo para se desenvolver; é preciso saber traduzir, lidar com o inesperado e o novo contando com as consequências disso, pois gera angústia,

¹⁰⁴ 2009.

estresse e depressão. Para enfrentar isso ela defende a “construção de si” e para isso é necessário um olhar específico e para a autora acontece a partir de um olhar voltado para a relação que nasce do lugar que se ocupa, mas que é provocada pela existência do outro”¹⁰⁵. Para Hermann ¹⁰⁶, a ética na educação possibilita acesso ao outro por um movimento de abertura. Defende que esse movimento é proporcionado pela via das emoções, forças vitais que estão implicadas na sensibilidade.

HOMERO

Tu me falaste da tese de uma colega do GEPEIS, sobre os saberes do professor e que ela traz outro saber como proposta. É isso?

HELENA

Sim. Trata dos saberes e fazeres de professores universitários de cursos de Licenciaturas. Ela propõe, a partir de um estudo sobre o imaginário e a criação, o saber sensível-criativo, como outro saber a ser considerado e articulado pelos professores ligados ao humano, “no desenvolvimento das habilidades de empatia, no exercício de olhar e se colocar no lugar do outro, para um trabalho colaborativo, interligando

¹⁰⁵ P. 65.

¹⁰⁶ 2014.

os mais diversos saberes que já compõem o ser professor".¹⁰⁷

HOMERO

Olhar e se colocar no lugar do outro é o exercício da vida! No teatro e na docência são fundamentais. Nas relações humanas, como ela coloca.

HELENA

Eu gostaria de fazer um microdocumentário, a partir de um trecho de cada um dos jogos.

A ideia é que a câmera não filme o rosto de ninguém. Serão as vozes e partes do cenário, como livros, filmes, móveis. Dar uma ideia, pelas imagens, do universo das personagens. A câmera passeia pelo ambiente, por vezes filma os movimentos das mãos, pequenos gestos. Eu gostaria de brincar um pouco com isso. E os fragmentos que escolhi são esses:

Helena localiza no celular as falas e mostra para Homero.

Selecionei uma fala de cada coautor. Para a primeira eu imagino uma câmera que passeia lentamente pelas imagens sobre a mesa. Depois ela ficaria fixa na altura da mesa e enquadraria os movimentos das mãos dele. A ação dele

¹⁰⁷ DEBUS, 2017.

de jogar o dado sobre a mesa. A câmara seria um observador.

Helena pega o material com as narrativas e lê a fala de P. para Homero.

HELENA

P. fala que: Ser artista acho que é essencial para tu compreenderes a dimensão do conhecimento, não só a transmissão, vertical do conhecimento, mas a gente sabe que o conhecimento é uma coisa viva. E se a gente for só professor, muito tempo, não sendo artista, talvez a gente esqueça disso. Porque a memória, parece que as coisas foram mais exatas, mas a gente sabe que as coisas não são tão exatas. E acho que para a aula é essencial a gente compreender, nessa ambiguidade, essa complexidade que a arte tem. Que a gente sabe que as pessoas aprendem diferente, as pessoas têm referenciais diferentes e um professor artista acho que vai conseguir lidar melhor com essa frustração de entender que aquele aluno, às vezes, parece não ser um bom aluno. Parece não estar gostando, também está pensando em outras coisas, talvez, a gente quer formar artistas, então a gente não pode

trancar os artistas aqui (alusão a imagem 15), se a gente sabe que precisa dessa liberdade, eles também precisam, então eu acho que ser artista deixa a aula viva.

HELENA

Homero veja como ele aborda vários pontos na fala dele. Chama-me a atenção a ideia de transmissão do conhecimento e deste ser algo vivo.

Ele se refere a uma ideia tradicional de educação. Parece paradoxal. A palavra transmissão, em meu entendimento, é avessa ao que estou trabalhando para potencializar: atravessamentos, subjetividades. Isso vai de encontro à ideia de transmissão vertical.

Penso no conhecimento sendo agitado em várias direções, pois aí se encontra, ao meu ver, esse caráter dialógico do que está em jogo. Talvez por enquanto a palavra seja pulverização. Também a questão de que ser só professor não basta, mas precisa do fazer artístico para alimentar o ser professor. Ele traz a memória como elemento necessário contrária ao esquecimento, que pode ser provocado no caso de somente o professor se estabelecer. E outro ponto interessante é sobre a

ambiguidade da arte, que necessita ser compreendida para a atuação do professor.

Poderia dizer que a fala de P. é uma reverberação do que Dias¹⁰⁸ escreve. A autora, ao narrar sobre uma de suas vivências em sala de aula, fala sobre a disposição de correr riscos e que, para tal, se faz necessário o exercício de escapar da noção cartesiana de sujeito do conhecimento e, para isso, colocar-se num 'entre'. Um 'entre lugar' que possibilite abrir-se para o inesperado, permitindo uma maleabilidade para lidar com os acontecimentos.

Então, para a continuação do documentário, pensei em utilizar uma fala de Caçapava. A minha ideia, é dar imagem a essa narrativa com a câmera enquadrando uma foto de um espetáculo que está na parede da casa dele. Depois fazer um passeio pelo ambiente até parar nas imagens sobre a mesa. Os movimentos de câmera devem ser bem lentos, a fim de prender a atenção do espectador nos detalhes que forem sendo mostrados. A fala que selecionei é a seguinte:

Helena lê a fala de Caçapava para Homero.

¹⁰⁸ 2011.

Caçapava falou: O meu fazer artístico e a minha educação para o teatro serviram muito para o meu saber docente. Meu saber/fazer docente, porque eu não vim de uma formação sobre a docência, sistematizada. Assim, quando tu és aluno, tu vais criando uma ideia do que é ser professor, mas no momento que tu tens que atuar com isso, a minha educação como artista, como ator, foi muito útil pra várias atividades e várias posturas do fazer docente. Então, quando trabalho com alunos de teatro, futuros professores de teatro, falo pra eles que é preciso ter um conhecimento específico sobre a docência. Leituras, mas, se a formação de teatro é substancial, é consistente, ela dá recurso pra esse docente, ela ensina coisas sobre uma disciplina de trabalho, de realização, que o docente muitas vezes só com a formação sistemática para a docência pode não ter, relacionadas à arte. Então eu acho que os saberes artísticos, uns vem com aquilo que a gente inventa quando é criança, então o meu conhecimento se formalizou no momento em que fui estudar teatro. Ele se formaliza, cursos, oficinas, ateliers, etc. Mas tem um saber em relação ao teatro que

vem da infância, da criança, do adolescente, que sempre desejei representar alguma coisa na frente de pessoas. O engraçado, o divertido, que conta piada, que faz macaquices, digamos, nos tempos de colégio. Esse é um saber que eu acho que vem do jogo infantil. Do prazer e do jogo infantil em relação à dramatização e a representação, depois se formaliza como conhecimento. E o de docência também acho que vem um pouco de jogo, porque eu brincava de ser professor, quando me lembro que a gente ganhava uns quadros, umas lousas. Era um presente infantil. Minha irmã tinha, eu tinha. Então eventualmente tu jogas, faz a brincadeira de ensinar a alguém, alguma coisa. Eu lembro que eu gostava de fazer isso também. Então eu acho que é um saber de docência que vem do lúdico, nasce do lúdico, de uma fantasia, depois se formaliza meio assim (pega uma imagem da mesa - nº 14), meio a escultura, porque eu entrei na faculdade meio duro em relação à docência, desconhecendo muita coisa, e fui aprendendo assim também, machadando um pouco, quebrando uns pedaços... Uns pedaços meio mal colados e outros mais bem esculpidos, porque quando chega num momento de certa

trajetória, tem partes mais bem esculpidas, mais polidas.

HELENA

Tu percebes que Caçapava traz pontos interessantes para pensar a docência e a arte?

As significações imaginárias mais acentuadas para mim são: o aluno criar a ideia do que é ser professor enquanto é aluno, e ainda o saber artístico que ele afirma que já tinha. Com isso ele defende uma formação artística consistente, como elemento importante para uma docência efetiva.

Penso também que o aluno criar a ideia de ser professor configura-se como significações imaginárias sobre o que é ser professor. Isso é construído ao longo da vida, pois existimos por uma constituição além de biológica, social, que se legitima num coletivo, mas nos particularizamos pela psique, segundo Castoriadis¹⁰⁹, e essa conjunção do coletivo com o individual emerge pelas significações imaginárias. Penso que o que P. trouxe também corrobora essa questão do professor modelo e, neste caso, a câmera poderia enquadrar a mão dele,

¹⁰⁹ 1982.

retirando uma imagem da mesa. Poderia ser a imagem de número 6, que é o tríptico da mulher frente a espelhos. Ele fala:

A formação também faz com que as pessoas projetem seus próprios sonhos e desejos na tua pessoa, então acho que a formação tem essa troca de nós querermos nos espelhar nas pessoas, nos professores. Então já tem essa projeção, da gente nos outros, esses líderes, mentores, mas acho que tem essa troca do outro lado como professor que a gente também se inspira nos alunos e projeta.

Nessa direção, Oliveira¹¹⁰, em um de seus escritos sobre docência universitária, traz a pergunta título: em que espelhos nos projetamos? E a partir do imaginário social e da escrita autobiográfica traça essa ação de olhar e permitir ser olhado: “olhar no e/para o espelho”¹¹¹, impulsionado por um agir que se dá nas projeções de desenvolvimentos pessoais e profissionais, motivados por aprendizagens e desaprendizagens.

Em outros momentos do jogo também apareceram alusões sobre as impressões dele como aluno, para

¹¹⁰ 2009.

¹¹¹ OLIVEIRA, 2009, p. 119.

falar da docência. Isso aparece em falas como:

Helena lê para Homero a narrativa de P.

O P. disse: eu vejo muito assim... A gente tem reunião de colegiado toda semana. Então toda semana os professores se reúnem para conversar. E às vezes falam: aí, tal aluno não fala em aula, os professores reclamam. Eu fico pensando: eu não falava nada em aula, será que eles pensavam isso de mim também. A formação. Às vezes o aluno que mais fala não é o que vai ter mais talento para certa atividade. A formação, ela é complexa nesse sentido. Complementando essa ideia da fronteira entre ser aluno e ser professor, mais uma fala dele me chamou atenção. Eu comecei a dar aula no mês seguinte ao que me formei. Então foi uma coisa que meio me deixou desesperado. Meu Deus, vou começar a dar aula para os meus colegas de aula praticamente. Porque eu estava no terceiro ano, eles estavam no segundo, fazendo festa junto, tudo junto, e agora eu vou passar que conhecimento? Tu percebes, Homero, como aqui aparece novamente outra significação

imaginária de P. sobre conhecimento e a expressão 'passar conhecimento', que tem o mesmo sentido de conhecimento transmitido?

Sobre isso Anastasiou fala que, na ação docente, estão envolvidas as relações interpessoais, as estratégias pessoais em consonância com as coletivas já vivenciadas e sedimentadas nos processos de transmissão e de aquisição de informações e conhecimentos que são parte da cultura institucional vigente, a de considerar que o que muitos movimentam, em sala de aula, têm estreita relação com as experiências que foram vivenciadas como estudante.¹¹².

O que apontam Marcelo e Vaillant (2012) vêm ao encontro disso, pois os futuros docentes chegam à sala de aula com várias crenças e imagens, a partir de experiências anteriores, e isso é parte do que mobiliza em sala de aula. Segundo os autores, são "aprendizagens informais" que entram em contato em seu percurso discente. É um fazer intuitivo que tem a capacidade de imprimir marcas na vida das pessoas.

¹¹² ANASTASIOU, 2009.

HOMERO

Acho que falta nesse documentário alguma narrativa tua. O que achas?

HELENA

Dentre as minhas narrativas, escolhi um momento do jogo com Caçapava, quando falávamos sobre a composição: fazeres/saberes artísticos, saberes/fazeres docentes.

Pensando no documentário, nesta parte eu colocaria a câmera enquadrando a minha boca.

Helena lê para Homero o que disse no jogo TramaDrama.

HELENA

Eu tenho essa memória muito presente de brincar de ser professora. Eu levava aquilo muito a sério, os meus alunos imaginários. Na minha casa não era permitido, pois morávamos em apartamento e o pó do giz fazia muita sujeira. Então era o que eu mais gostava de fazer na casa da minha avó. Era uma casa grande e nos fundos tinha outra casa de madeira que ocasionalmente ela alugava. Lembro-me de um longo período que ficou desocupada. Minha brincadeira favorita era brincar de aula. Era assim que eu chamava àquela brincadeira a qual eu era a

professora de alunos imaginários. Esta é uma questão minha de reflexão assim, onde é que as coisas se encontram e se desencontram e como que uma se serve, não se serve porque é uma palavra muito utilitária, mas como elas escorrem uma coisa na outra. Esses fazeres e esses saberes do nosso campo do teatro e como que isso se liga com a docência. Talvez por uma vivacidade, uma coisa que eu necessito que esteja sempre em ebulição e viva, por isso que eu não consigo não fazer teatro. Se não estou em movimento com a minha arte eu não estou em movimento com a docência. Isso é uma coisa que sempre me inquietou. Acho que desde aluna. Eu pensava: como que os meus professores não fazem teatro e eu não entendia aquilo. Isso foi se agravando. Não foi uma coisa que eu joguei na gaveta e fechei a gaveta. Eu sou oriunda de um curso e sou professora no mesmo curso e eu não vi isso mudar. Mudou muito pouco. Então talvez tenha esse berço. Se tivesse feito o curso numa universidade que tem uma realidade, com aquele grupo...não, porque o grupo agora que está mudando, porque as pessoas foram se aposentando, mas eu fui substituta com o mesmo grupo e com o mesmo

panorama anos depois. Então é curioso, eu acho no mínimo curioso na falta de uma palavra melhor.

HOMERO

Fazendo um apanhado geral, vejo pontos que se sobressaem nas falas. As narrativas se tocam em alguns momentos. Assim como Caçapava, também seria possível dizer que tu também trazes um saber que vem do lúdico, o jogo que se estabelece com alunos imaginários em brincadeiras da infância. Fazer o papel da professora.

Concordo com Caçapava quando ele fala que, na época em que somos alunos, vamos criando uma ideia de ser professor. Também penso ser importante o alerta sobre os outros conhecimentos necessários a docência, partindo do pressuposto de que ele não teve essa formação pedagógica. É muito curioso quando ele diz desses saberes artísticos serem oriundos da infância, do jogo infantil.

Mas aí soa um pouco como se os saberes pedagógicos, no caso a formação que tem nas licenciaturas, fossem uma garantia de produzir um bom professor.

HELENA

São muitos fatores que estão envolvidos, todos os saberes que fazem parte de uma composição de docência. Tu não tiveste essa formação. Tu fizeste bacharelado. Tu te achas um bom professor? Tu e eu temos um ponto em comum. Somos professores no mesmo curso em que nos formamos. Lembro-me da sensação de uma responsabilidade ainda maior, pois meus professores eram meus colegas.

O P. fala de uma questão que também é interessante em relação a isso, e pensei enquanto cena, nesta parte enquadrar só o perfil dele num plano mais fechado enquadrando só a boca. O texto é o seguinte:

Helena lê o texto para Homero.

O P. diz: Eu não tinha ali, nem muito saber artístico nem saber docente, quando comecei a dar aula, então admiro os alunos assim, hoje eu vejo assim... Meu Deus, não sei se eu teria coragem de botar um aluno meu para dar aula no meu lugar agora. Observastes como a distância entre ser aluno e ser professor aconteceu de forma abrupta para ele? Suas

palavras denotam uma fragilidade que diz respeito aos saberes da docência, que na perspectiva da sua vivência eram tão frágeis quanto os saberes artísticos. É um processo contínuo de aprendizagem docente, que para Isaia e Bolzan¹¹³, é interpessoal, porém ele acontece numa "trama dialógica" (p. 137) que os sujeitos estão implicados nela. Esses sujeitos pertencem a diferentes grupos com valores, crenças, convicções diferenciadas. Então Homero, para complementar a ideia de aprendizado, recorro a Clandinin e Conelly¹¹⁴ que trazem outros fios para essa trama. As contribuições tem como referência a antropóloga Mary Catherine Bateson. O foco dessa autora esta calcado sobre a aprendizagem e junto a esse viés acrescenta elementos como continuidade e improvisação. A autora trabalha sob a perspectiva da improvisação no sentido de uma resposta para as incertezas da vida. A aprendizagem para ela é um esforço humano o qual a continuidade esta presente e que reverbera em transformação. Essa transformação é resultante da aprendizagem, pois aprender é transformar-se.¹¹⁵.

¹¹³ 2009.

¹¹⁴ 2015.

¹¹⁵ BATESON *in.*: CLANDININ e CONELLY, 2015.

Gostaria de fazer um exercício de tensionamento, a partir de Dias¹¹⁶. A autora investe na ideia de aprendizagem e desaprendizagem para mapear o que "força a pensar".

HOMERO

Isso me parece Deleuze, não?

HELENA

Sim, é um dos referenciais fortes na pesquisa dela. Mas eu gostaria de dizer o que me interessa nessa ideia, mesmo que não me detenha nesse autor. Ela trabalha sobre a perspectiva de possíveis movimentos de aprendizagem e desaprendizagem e questiona a possibilidade de ensinar a desaprender, apoiada na noção de um método que não seja aplicável, passível de interpretação ou codificado, e sim demanda ser vivido politicamente.

Então defende a produção de uma obra aberta, a partir de Humberto Eco, e de uma formação por vir, a partir de Deleuze, onde as ações de aprender e de desaprender "jamais se perdem dos paradoxos que lhes fornecem sentido"¹¹⁷. Para isso, sua abordagem

¹¹⁶ 2011.

¹¹⁷ DIAS, 2011, p. 169.

recai sob dois aspectos: "faça como eu" e "faça comigo".

O primeiro refere-se a um modelo dado antecipadamente, como um transmissor de informações. Já o segundo, opera no sentido da "liberdade, do que difere"¹¹⁸. Está focado na experiência e, com isso, o verbo de ação passa a ser arriscar, e o imprevisível torna-se parte disso. Vai ao sentido inverso a qualquer tipo de padronização.

HOMERO

'O faça comigo' é o que se relaciona com a desaprendizagem. Parece-me que traz um sentido de incompletude, não sei como dizer. Usando um termo que tu usas, algo que é movediço.

Noutro sentido, impermanente. Pode ser? É onde se contrapõe ao pensamento de Bateson que apoia a transformação pela aprendizagem. Então causa um estranhamento, certo?

HELENA

Sim. Estou colocando elementos para pensar, mas não para esse pensamento se fechar. São faíscas.

¹¹⁸ DIAS, 2011, p. 169.

HOMERO

Stanislaviski diria que são iscas. Atraem outras ideias. Eu li no teu projeto de tese o conceito de adaptação de Stanislavski que tu também trouxeste com os outros conceitos do teatro, como aproximação com a educação.

Essa relação é interessante porque, dentre as leis que ele elencou para o trabalho do ator, está incluída a adaptação que, para ele, é uma das mais importantes.

A adaptação é "importante na comunicação, pois é uma necessidade do ser humano adaptar-se às pessoas e principalmente a si mesmo, as condições e circunstâncias que a todo o momento se fazem presente, exigindo do sujeito, ajustes"¹¹⁹.

Ele classificou em dois tipos as capacidades de adaptação: consciente e subconsciente. O segundo é espontâneo, e o primeiro tipo é gerado a partir da reflexão.

Cenicamente, a que é consciente exige muito trabalho para que possa ser incorporada a natureza artística do ator, já as inconscientes surgem de forma surpreendente e possuem uma força orgânica evidente.

¹¹⁹ STANISLAVSKI, 2010, p. 281.

As possibilidades de adaptação são muitas, dependem das capacidades do ator de imaginação, agilidade mental, disposição e capacidade de jogo. Posso fazer um exercício de complementar as tuas relações entre conceitos.

O teatro é efêmero. Isso inclui a possibilidade de não ser repetível. Então pensando sobre os fazeres do professor e sobre o que se passa naquele espaço de atuação, ou de atuação-formação como tu trazes na pesquisa, são situações que ocorrem no aqui agora, naquele espaço-tempo e que são efêmeras. É um instante onde se passam muitas coisas por meio do encontro da relação professor com os estudantes, e esse está imerso em acontecimentos vivos.

HELENA

E esses acontecimentos provocam afecções ou não. Esse encontro é corporal e se dá no tempo e no espaço. Dá-se em relação. Reforço a ideia de que professores se deparam com inúmeros acontecimentos o tempo inteiro, o que caracteriza esse processo como um estar em movimentos, são acontecimentos em movimento.

Seja na sua prática artística, seja na sala de aula. Esses elementos

incidem sobre os professores e em sua relação com os estudantes e outros pares fora do ambiente da sala de aula.

Olha só, Homero, anotei algumas coisas do livro da Dias¹²⁰ que têm conexão com isso tudo. Posso ler?

HOMERO

Sim.

HELENA

Ela aponta deslocamentos para a formação de professores. O foco é a aprendizagem de adultos. Em um dos deslocamentos aborda o desenvolvimento e a aprendizagem a partir da ideia de experiência, como um processo contínuo de maturação. Para isso, processos de adaptação e transformação estão implicados aí.

HOMERO

Vem ao encontro dessa ideia de Stanislavski. Concordo que a transformação pode ser uma consequência advinda da adaptação. Tem relação com tudo que falamos até aqui, sobre o processo artístico criativo. Mas, essa é a ideia de experiência, como processo de

¹²⁰ 2011.

maturação. Preciso anotar algumas coisas sobre isso.

Homero pega um bloco que estava sobre a mesa e começa a anotar, enquanto Helena guarda seu material.

Bem, ficamos por aqui hoje. Tu sabes que agora só ensaiaremos daqui a quinze dias. Mesmo assim, tenho umas tarefas para ti.

Entrega dois envelopes para Helena.

Quero que leias somente amanhã.

HELENA

Sabes que sou curiosa.

HOMERO

(Olhando sério para ela, fala de modo incisivo). Amanhã.

Ela guarda os envelopes na bolsa. Os dois recolhem suas coisas e deixam a sala.

FIM DO ENSAIO 4

CENA 19- INT. NOITE- QUARTO DE HELENA (EntreEnsaio)

Helena deitou-se em sua cama. Já era muito tarde, estava exaurida das atividades daquele dia. Fechou os olhos, respirou profundamente.

NARRADORA (V.O)

Pensou em descansar, se tivesse um controle remoto daria pause. Fechar um pouco as cortinas antes de acabar o espetáculo. Desligar-se, quem sabe. Mais uma noite que Helena se deita para dormir. O sono é uma visita rara. Sente-se cansada, o corpo não consegue reagir para saltar da cama. A mente está desperta, fazendo relações, configurando imagens, falas, articulando memórias. A frase de Clarice Lispector¹²¹ faz música naquele momento: "não gosto que pinguem limão nas minhas profundezas e fazem com que eu me contorça toda..." como é lindo isso... Pensou sobre o que Homero proporia a partir do jogo que havia aprendido naquela tarde. Pensou no que poderia haver naqueles envelopes. Exaustão. Colapso. Que figurino usaria no espetáculo? Gostaria de um vestido redundantemente longo que, no decorrer das cenas, fosse me

¹²¹ 1998.

enredando e, ao mesmo tempo, se desmanchando. Des manchar... Tirar a mancha. Voltar à manha. E amanhã?

Aquele modo de atravessar a noite era velho conhecido. Era assim há três anos, o desencontro de corpo e mente na hora do tão sonhado sono profundo. Então recebe a visita de uma memória não muito recente. Seu espetáculo de formatura no curso de Educação Artística - Artes Cênicas. Aquele processo fora uma aprendizagem. Era a diretora do espetáculo. Ensaiou por seis meses com duas atrizes diferentes, ao final acabou sendo atriz dela mesma.

Helena, em seu estado de entresono, começa a criar uma pequena peça de teatro, que era mais ou menos assim:

A DAMA DAS MALETAS

Era uma vez uma personagem sem nome que tirava muitas roupas de uma mala, e cada roupa era carregada de lembranças que desencadeavam mil histórias. Histórias que saíam de malas. Roupas que compunham lembranças que poderiam ser traçadas do presente, alinhavadas por fios de tempos remotos.

Entram em cena/sonho/devaneio vozes de Caçapava e P.

CAÇAPAVA

- São inúmeras viagens que a gente faz, inúmeros congressos, inúmeros deslocamentos, como ator ou como professor. Também porque têm expressões que os castelhanos usam e que os

franceses usam também. O que tu levas, quais são as tuas maletas, pega a tua maleta. Tua maleta é quando tu tens as coisas ali dentro. Tua educação, tua formação, na tua maleta. Aonde tu vais, abres a tua maleta e mostras o que conheces, o que tu és, e a maleta do artista também, a quantidade de coisa que a gente tem. A maleta das máscaras, a maleta dos adereços.

DAMA DAS MALETAS

-... Das máscaras que têm a ver com esses entrelaçamentos de teatro com docência, acho que mala tem muito a ver com essa ideia mambembe e é um símbolo muito forte em cena.

P.

- Na aula, a gente lida com a bagagem dos alunos, a gente não pode ver o aluno como grupo, mas ver o aluno na sua individualidade dentro desse grupo. Mas, a gente lida muito com a nossa bagagem e acho que esse é um dos maiores prazeres de dar aula.

CAÇAPAVA

- Então me veio las maletas, em castelhano que a gente diz. O que tu tens, ou se tu entras em cena com nada é porque está faltando alguma maleta.

FIM DO ENTREENSAIO e do entresono.

Ela finalmente adormece.

ENSAIO 5 - INTERSEÇÃO, CONTÁGIO, AFETO

"A história de um homem é sempre mal contada. Porque a pessoa é, em todo o tempo, ainda nascente. Ninguém segue uma única vida, todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens". (Mia Couto).

CENA 20- INT. DIA- APARTAMENTO

Helena acorda de mais uma noite de sono agitado. Levanta-se, vai até a sala onde havia deixado a bolsa e pega os envelopes. Estavam numerados. Abriu o número 1. Sentou-se e leu.

Helena

Nesses dias que estarei fora te deixo algumas tarefas.

Para realizar a primeira, tu vais ter que escolher um poema que tenha relação com o tema do espetáculo, para fazeres uma interferência. Já sei que deves estar perguntando: como assim uma interferência? Quero que interfiras no poema com as tuas palavras, a partir das tuas sensações sobre tudo o que estás vivendo no processo ok? Será necessário que tu me envies por e-mail cada uma das tarefas, com uma escrita sobre as tuas impressões. Bjo e bom trabalho.

Helena lembrou-se de alguns poemas guardados há mais de quatro anos, que um amigo lhe escrevera em guardanapos de papel. Ela gostava de um em especial que seria perfeito para a tarefa. Encontrou-os em uma das gavetas do móvel do escritório. Separou o seu favorito. Leu-o e em voz alta.

NARRADORA (V.O)

Desalinha em mim a boca que morde meu pulso
Seus dentes de tempo
Os caninos pendulando,
Marcando passo sobre minhas veias
Como o cálculo do bote derradeiro
Marcando passo sobre minhas veias
Seus dentes... de tempo¹²²

(Começou a trabalhar sobre o poema)

CENA 21- INT. DIA- ESCRITÓRIO

Helena escreve um e-mail com um poema para Homero.

*Meu querido diretor,
Aqui vai o resultado da primeira tarefa. Para não perder o costume, inseri
uma canção.*

Bjo

Helena

¹²² Poema de Daniel Retamoso Palma (2013)

Poema inter(ferido)

*Era preciso fazer alguma coisa, Eu... Paralisada.
Não dá pra brincar com o tempo. Silêncio, já passou...*

Desalinha em mim a boca que morde meu pulso

Seus dentes de tempo

Os caninos pendulando,

Marcando passo sobre minhas veias

Como o cálculo do bote derradeiro

Sumíamos cada dia um pouco nas nossas estranhezas.

Tão presentes, tão em carne viva.

Marcando passo sobre minhas veias

Eu olhava. Você olhava. Não víamos nada.

De repente abro uma porta e sou invadida por uma canção

Mas que canção era?

Seus dentes... de tempo

Quem cantava? Éramos nós?

Cortei o dedo, quando você se foi

Ainda não sarou

Só quando você voltar meu amor

Aí eu paro de sangrar

Após mandar o email, Helena abre o envelope número 2 e lê.

Helena, vamos a segunda tarefa?

Gostaria que tu escolheesses uma das narrativas dos artistas professores que tenha te impactado. Memorize-a. De preferência ouça o áudio e perceba as inflexões na voz, tente lembrar-se do momento do jogo, se algo lhe chamou a atenção, em termos de gestual. Tente perceber como ele conta aquele fato.

Outra informação importante. No nosso último encontro, num momento em que saíste da sala, escrevi a instrução da última tarefa na penúltima folha do teu caderno.

Bjo e bom trabalho.

P.S- Uma dose de Marguerite para te inspirares.

(...) abrir o vazio, para deixar que venha o imprevisível, a evidência. Abandonar, depois retomar, voltar atrás, ficar inconsolável tanto por ter deixado quanto por ter abandonado. Desobstruir de si. E depois, às vezes, sim, escrever.¹²³

Helena ficou intrigada, mas, ao mesmo tempo, gostava dos desafios propostos. Consultou o material dos jogos, aquele feito com colagens das imagens, seguido das narrativas. Releu algumas partes. Escolheu uma fala que, no momento do jogo, lhe chamou a atenção. Gastou todo o tempo daquele resto de dia ouvindo a gravação do jogo e memorizando cada palavra. Foi até o escritório, pegou o caderno e localizou a folha com a última tarefa, escrita com uma letra muito pequena. Leu as instruções.

¹²³ DURAS, Os olhos verdes, 1988, p. 24.

Helena

*Assim que tu já memorizares, monte a filmadora e coloque num ângulo que possa te enquadrar sentada num plano médio¹²⁴. Depois disso, quero que tu graves o texto que memorizaste. A inspiração para esse exercício é o filme *jogo de cena*¹²⁵. Quero que faças o exercício na nossa sala de ensaio. Preciso que me envies até segunda-feira, pois mostrarei para a minha orientadora.*

Bjo e bom trabalho

P.S: escreva-me sobre suas impressões do exercício e mande junto com o vídeo.

CENA 22- INT. NOITE. APARTAMENTO

Helena senta-se a frente do computador e escreve uma carta para Homero.

Santa Maria, 6 de maio de 2018

***Um nó que se desata em outras tramas*¹²⁶**

Domingo. Amanheço de uma noite mal dormida. Outro sonho. Corria desesperadamente por ruas de pedras irregulares. Corria para aonde? A cada esquina que chegava, olhava para todos os lados, ofegante e não sabia qual caminho escolher. Olhei atentamente e percebi que estava na rua onde ficava a casa da minha avó. Eu havia escolhido o caminho do meio. Fui até ela. A casa estava intacta. Sentei-me no portal. A respiração foi acalmando aos poucos. Uma sensação de relaxamento tomou conta do meu corpo naquele entardecer.

Uma respiração profunda fez-me lembrar que sempre odiei ensaiar aos domingos. Faço minhas as palavras de Eliane Brum: o domingo tem dentes. Os

¹²⁴ Plano que mostra a pessoa com enquadramento da cintura para cima (grifo nosso)

¹²⁵ Filme de Eduardo Coutinho que reúne narrativas de mulheres sobre fatos importantes das suas vidas. Junto a isso o cineasta convida atrizes que interpretam a seu modo, as mesmas histórias. (grifo nosso).

¹²⁶ A resolução cênica para esta carta é mesclar Helena escrevendo com a voz em off de Caçapava. Por isso utilizei o nome dele para indiar quando ele fala.

dentess desse foram ainda maiores, pois caia uma chuva fina e estava frio. Precisava deixar meu ninho. Tirei forças que estavam guardadas em minhas maletas. Nas maletas da dama das maletas.

Homero, o meu sonho me mostrou vários caminhos a escolher. Posso fazer uma alusão aos caminhos que a imagem 8 traz em sua ilustração. Aqui vai o texto produzido no jogo solitário:

Uma imagem, talvez um desenho do que possa ser a interseção desse caminho que é cortado, que tem uma tesoura aqui que traz uma ideia de interrupção. Posso trabalhar a partir dessa interseção, como sendo essas misturas, essas ligações, essas relações que vão sendo tecidas, tanto com o conhecimento com as redes de relações, com os meus pares, quanto com as minhas amizades, com os meus afetos. Essa interseção convida a imagem a falar sobre esses caminhos que se cruzam, essas intervenções que se dão nos processos e, por hora, pode haver interrupções.

Então, parto da sensação de estranhamento para definir o ensaio da tarde. Aliás, meu querido diretor, essas palavras a partir de agora serão endereçadas a ti.

Pediste para que eu memorizasse uma fala de um dos artistas professores. A que escolhi fala sobre um momento da vida de Caçapava que se passou nos anos 80, época em que decidi morar na Europa. Queria ser famoso.

A Bélgica foi o lugar onde ele conseguiu trabalhar com um grupo de dança-teatro depois de fazer alguns cursos. Contou-me que trabalhou primeiro na parte técnica, ajudando a montar os espetáculos e, logo depois, foi convidado para fazer parte de um espetáculo. Com isso surgiu uma situação que lhe exigiu uma tomada de decisão. Precisava fazer uma escolha. Sobre isso, ele diz que:

Caçapava- eles iam abrir testes, na França e na Bélgica. Se eu dissesse que sim, teria contrato por um ano, e aí eles já tirariam uma vaga que seria pra mim, porque eu já estava trabalhando com eles, já me conheciam.

Caçapava tinha três dias para decidir. O que isso causaria? Ele teria um contrato com tudo pago para ficar por um ano trabalhando com esse grupo.

Caçapava- Eu não quis. Depois me arrependi. Eu tenho certo arrependimento, que eu estava falando... Porque não fiquei, porque não fiz, todo mundo queria, era um sonho, todo mundo ir pra fora... Era uma época muito ruim

aqui no Brasil, de inflação, de falta de trabalho, de falta de perspectiva. Eu já estava lá, já estava trabalhando com esse grupo, já estava morando no coração da Europa, com contrato assinado, faltava só decidir. Já tinha ganhado dinheiro com eles, porque tinham me oferecido um workshop para as atrizes e bailarinas, já tinha dado um workshop pra eles, já tinha viajado com eles e não aceitei.

Homero, ele voltou ao Brasil num momento muito ruim em termos econômicos. Não sei se lembras dessa época no nosso país, acho que eras muito pequeno ainda, mas foi uma década em que se instalou uma crise em termos econômicos que respingou em todos os setores do desenvolvimento. Uma década muito marcada pela inflação. Então ele volta para cá nesse contexto. Ficou frustrado, estava sem dinheiro.

A depressão se instalou, pois optou por não aceitar o convite e retornar.

Caçapava- Então é uma trama, ali tem um nó. Eu peguei essa aqui (referindo-se a imagem 20), porque é quase uma força e outra puxando e tinha que decidir, não fiquei, voltei, e aí também essa trama, esse nó se desata numa outra trama, que é: eu voltei, não sabia o que fazer, e eu já tinha visto muito trabalho com Educação Especial fora, aí eu resolvi trabalhar com surdos. Sem estar na universidade, não era pra fazer teatro como ator, era uma função social da arte, ajudando, uma ideia assim benevolente, ajudando o outro. Aí fiz um projetinho assim... bem tristonho, cachorro humilde com o rabo no meio das pernas e aquilo abriu todo um outro campo profissional artístico até hoje, eu sou, eu tenho uma larga formação no trabalho com surdos, acadêmica, artística e que gerou todo um outro campo entre a arte e o espaço social, espaço educacional, a partir dessa não decisão de: vou me assumir e vou ser um artista na Europa [...] Uma coisa que tanta gente ambicionava. Aí depois eu entendi, tu vais fazendo tua própria avaliação da tua trajetória. Bom, abriu outro universo, autêntico, verdadeiro, que eu batalhei, me tornei pioneiro nesse trabalho, aqui no Sul pelo menos. Então há males que vêm pra bem. Essa é a trama que eu te conto.

Escolhi essa fala, Homero, porque é um pedaço de história que fala de uma descoberta de um outro universo de um artista que queria ser famoso, decidiu, e essa decisão, usando um termo da linguagem cinematográfica, foi o ponto de virada para ele. Ele se descobriu em criação.

Portanto, confesso que não me senti muito bem em me apropriar ou reproduzir essa fala. É uma experiência muito particular e muito significativa, pois imprimiu outro sentido à vida desse artista professor. Poderia traduzir esse momento como um salto para reinvenção.

Recordo de uma parte de um texto de Josso, na qual ela fala sobre o “momento charneira”, onde a autora afirma serem momentos considerados formadores que são articulados pelas narrativas. São formadores porque lançam o sujeito em uma situação de escolha. Reorientam o sujeito a buscar novos rumos por meio de novas atividades. Muitas vezes esses momentos podem levá-lo a confrontar-se consigo mesmo.

No entendimento de Josso: “A descontinuidade em que vive o sujeito impõe-lhe transformações, mais ou menos profundas e amplas. Surgem-lhe perdas e ganhos [...]”¹²⁷.

Percebo como um fato biográfico narrado por Caçapava que foi um divisor de águas na vida dele. Por isso faço um plano detalhe em um trecho desse momento com a intenção de frisar o que apresenta: Caçapava- [...] gerou todo outro campo entre a arte e o espaço social, espaço educacional, a partir dessa não decisão. E conforme Pineau e Le Grand¹²⁸, ele se “re-apresentou” e isso ocorreu a partir da motivação do jogo.

Caçapava fala sobre ser professor, como uma: [...] sensação que eu tenho do professar né, que é uma tarefa difícil, sensível, e nunca foi a minha escolha principal ser professor, eu resultei, eu cheguei nesse espaço de atuação e acho que faço bem (risos). Acho que cumpro bem com esse trabalho.

Esses dois momentos desse artista professor mostram essa virada de perspectiva em relação à profissão, sendo visto e reconhecido no momento presente.

A expressão utilizada - ‘sensação de professar’, é percebida como um termo que flagra um ato de reconhecer-se de maneira sensível na ação de exercitar, abraçar, que, no momento do jogo, se verbaliza quase como uma confissão no ato de narrar, onde o artista professor reconhece se já refletiu ou reflete sobre seu trabalho e se mostra satisfeito no percurso profissional.

¹²⁷ JOSSO, 2014, p. 67 in NÓVOA e FINGER.

¹²⁸ 2012.

Isso mostra um movimento do processo formativo, que Almeida ¹²⁹expõe como sendo: “a capacidade de olhar para si, para o ensino e para a aprendizagem como uma ação dinâmica, viva, contextualizada e transformadora, ou seja, como uma prática social complexa”.¹³⁰

Conecto a isso que Kelchtermans¹³¹ aponta sobre a abordagem narrativo-biográfica da autocompreensão dos professores e do seu desenvolvimento profissional, como elemento ativo para reconhecer as divergências entre os professores e seus contextos. Além dos professores serem agentes e responsáveis por fazer escolhas e agir, essa abordagem reconhece a dimensão temporal e espacial como uma confluência acompanhada do ambiente histórico e estrutural em que estão inseridos.

No entanto o autor afirma que, mesmo que a autocompreensão se desenvolva, levando em conta a dimensão temporal e espacial, o contexto mais imediato para o ensino recai sobre o relacionamento entre o professor e os estudantes. Escolho uma fala de P. que dialoga com a valorização dessas relações e penso que isso compõe os enlaces entre arte e docência. Ele fala que:

P.

- Acima de tudo, o que eu espero de mim é ser artista, se eu tivesse que cortar um deles, seria cortar o professor, acho que isso é... pelo menos nesse momento. Só que não consigo me desvencilhar de ser professor, porque acho que essa troca viva me alimenta muito como artista. Os alunos me questionam. É muito saudável alguém que te questione, que tenha uma referência nova. A gente vai ficando viciado também no nosso círculo de referências do que a gente gosta. O nosso gosto vai ficando padronizado. E os alunos vêm questionar: bah... acho isso aqui horroroso. Gente, mas sempre amei essa cena! Eu acho que eu sou um artista melhor sendo professor e sou um professor melhor por ser artista também. Acho que eles estão bem unidos assim.

¹²⁹ 2012.

¹³⁰ ALMEIDA, 2012, p. 81.

¹³¹ 2009.

Por isso meu querido diretor, endosso essas interseções entre arte, educação, formação, utilizando as palavras de Caçapava ao definir como um grande ‘contato humano’, o que se estabelece entre professores e estudantes e que as palavras de Dias dão conta de colocar em primeiro plano.

Os professores e alunos se cruzam nas salas onde aprendem e ensinam, deixando marcas profundas uns aos outros (ou não). Suas experiências são construídas como uma obra aberta e dependem da aprendizagem, da sensibilidade, dos afetos forjados. A experiência de uma sala de aula ajuda, criando intensidades, áreas sombrias, penumbras, tempos, vazios, em uma quase atuação, deixando espaço-tempo para que a obra continue a ser criada, permitindo que algo nos passe, nos aconteça no cultivo da arte do encontro entre professores e alunos, entre ensinamentos e aprendizagens. Desse modo a experiência é sobretudo, habitada por um educador, que no movimento capta o dia a dia, sem artifício, e forja o jeito de fazer o planejamento de uma aula, de intervir na leitura, de abrir-se para movimentos de uma aula (DIAS, 2011, p. 103 e 104).

Essas experiências podem ser vislumbradas pelo professor que se entende no mundo como obra aberta. Junta-se nesta seara o que Pineau e Le Grand falam a respeito dos processos de produção de histórias, que mostram as marcas que as experiências imprimem na vida. Sobre isso afirma que quanto mais impactante for a experiência, menos rapidamente ela pode ser compreendida. É preciso que ela se “re-exprima” que volte a fazer seu movimento “em câmera lenta. É preciso que ela se re-apresente e para isso é preciso um trabalho de rememoração e, junto a isso o surgimento do novo como sincronização de vários tempos como dádiva, presente”.¹³²

Este processo de encontro do sujeito com suas lembranças é como retratos colados em folhas do tempo, portanto requer a vontade de escavar.

O que pode vir à tona é da ordem do imaginário e isso se aproxima ao trabalho da montagem no cinema, pois à medida que o sujeito narra, aciona um processo de montagem, considerando que existe um trabalho de organizar, sobrepor e contrapor. Selecionar takes da sua própria história. Requer dar um enquadramento aos acontecimentos, colocar fatos em planos detalhes ou em plano aberto.

¹³² PINEAU e LE GRAND, 2012 p. 112.

Ao narrar-se, o sujeito se posiciona como ser no mundo, protagonista de vivências que o singularizam num espaço tempo. Seja passado ou presente, pois pelas palavras de Oliveira¹³³, “reconstruir, (re) significar, por meio das imagens orais, das imagens escritas, fotográficas, trajetórias de vida pessoais e profissionais” é uma possibilidade, uma abertura de escuta de si.

Podes me dizer depois o que achas de tudo isso. Hoje encerro aqui, vencida pelo cansaço. Um abraço.

H.

CENA 23-INT. DIA. CAFÉ

Helena está num café no centro da cidade, esperando Verônica, sua orientadora. O telefone toca. Verônica avisou Helena que atrasaria, pois havia tido um problema com o carro. Helena abre o computador e começa a escrever outra carta para Homero.

Santa Maria, 8 de maio de 2018

Na corda bamba: um ensaio sem encontro

Gostaria de escrever sobre a vivência de domingo. Estou sendo levada pela correnteza das minhas percepções, dos meus sentimentos. Quando fui estudante na graduação, não passei pela experiência do monólogo, desse modo não sei bem o que é me trancar em uma sala e trabalhar sozinha. Talvez seja uma falha em minha constituição artística. Admito que, como atriz, sou dependente de um diretor. Então, sobre o último domingo tive que enfrentar a mim mesma e foi um tanto desconcertante. Foi um ensaio sem encontro e sem convívio. Entro em conflito com o que Dubatti aborda, pois isso, segundo ele, não foi um acontecimento.

Essa vivência, ou melhor, experiência está sendo provocadora. Proporcionaste para mim momentos de um trabalho solitário, para além da tese.

¹³³ 2006, p. 171.

Digo isso porque, quando estou em meu ninho, solitária, a escrever, parece que estou a falar contigo, com os artistas professores, com a minha orientadora. Só que, no domingo, me senti muito só. O que se concretizava nos encontros e no convívio foi-me tirado nesses últimos dias. Por isso escolho falar sobre esses temas tão próprios do teatro e tão próximos da educação em minha concepção.

Acontecimento e encontro são elementos esses que relaciono com os fazeres dos professores, mais especificamente, com a aula. Dubatti fala do teatro como a arte do convívio, uma “intersecção”¹³⁴. Onde espaço e movimento estão implicados, é a possibilidade que oferece um lugar onde as coisas se encontram.

E o que é a sala de aula, senão encontro e convívio? O que pode provocar esse encontro e esse convívio? Penso que acontecimento e encontro fazem parte do fazer teatral e da sala de aula.

Vejo nas palavras de P. um tipo de encontro a que ele se refere, pois abordou essa questão ao dizer:

P.

- a formação também, além da nossa relação mais pessoal com os professores e o conhecimento, ela vai criando os grupos, principalmente na graduação. Os grupos interferem muito no que tu vais ser na projeção também do teu futuro. Faz parte da formação a gente reconhecer esses grupos e projetar, junto com eles, o que queremos buscar, o que acreditamos. .

As palavras de Bertaux¹³⁵ encontram-se com essa fala, ao dizer que não é possível compreender as ações de um sujeito nem a própria produção dos sujeitos, se ignoramos tudo sobre os grupos dos quais ele/ela fez parte em algum momento de sua existência. Seu próprio projeto de vida, decidido em certo momento da existência, não foi elaborado in abstracto dentro de uma consciência isolada, mas foi falado, dialogado, construído, influenciado e negociado ao longo da vida em grupo.¹³⁶

Escolho esse fragmento por pensar que diz o suficiente ao que me proponho falar neste trecho do caminho da tese. O autor ressalta que os grupos

¹³⁴ DUBATTI, 2010, p. 10.

¹³⁵ 2010.

¹³⁶ BERTAUX, 2010, P. 53.

de que o sujeito faz parte são nichos importantes, para que se possa compreendê-lo como um todo.

As palavras desse autor remetem a processos de contágio e de interseção, que só podem se dar, a partir da teoria de Dubatti, em presença pelo convívio.

O convívio é parte do acontecimento juntamente com a poíeses e a expectativa. É a reunião de corpos que não podem ser anulados, num mesmo tempo e espaço da cultura vivente. E isso não deve ter interferência tecnológica para que não afete a presença vivente e aurática dos corpos. Uma obra teatral pode incluir outras formas de linguagem, como o cinema, por exemplo, mas não pode eliminar a presença dos corpos no convívio.

O convívio é um paradigma das relações humanas e determina formas diferentes no que diz respeito ao artístico. O teatro possui uma veia dialógica e, por isso, inclui o encontro com o outro. É um lugar para viver de acordo com o conceito de convívio e de cultura vivente.

Então, penso a docência também a partir desses elementos, por acreditar nas imbricações e nas provocações que podem causar no contexto educacional, e isso diz respeito ao contexto universitário.

Numa visão particular de artista professora, o convívio e a expectativa estão presentes na sala de aula e se dão pela relação estabelecida entre os estudantes e os professores. Trago esses elementos para juntos movimentarem a articulação entre a arte e a docência. Esse convívio faz com que o movimento de dar e receber seja multiplicado pelo encontro. O diálogo, por isso, está ligado ao acontecimento do estar com os outros e dos desdobramentos possibilitados por esses encontros, que podem provocar inteseções e contágios.

Escolhi três momentos dos jogos, três falas dos artistas professores, a partir dos enunciados “Ser professor” e “artista professor/professor artista”, que repercutem nessas tramas entre encontro e convívio e tecem redes com os temas desse ensaio: interseção, contágio e afeto. A primeira é:

P.

- Saber quando a gente tem que dar a mão e quando a gente tem que os deixar seguir o caminho sozinhos. Também o conflito que a gente falou um pouco antes, de ser o professor super legal, agregador, mas também, às vezes, de ser um pouco mais seco. Ser um pouco mais seco também vai ser importante para a

formação deles. Então saber quando ser mãe, poder pegar eles e olhar nos olhos, como criar essas relações de afeto. Isso daria para ficar a tarde inteira falando, o quanto gerar afeto, o quanto a gente tem que ter distância. Quando tem que ser próximo, quando tem que ser amigo. Por fim, acho que ser professor é estar junto com os alunos nessa corda bamba. Eu tenho tatuado (mostra o braço) uma mensagem na corda bamba que eu acho que é um pouco a vida, mas é um pouco ser professor. A gente não sabe, pois cada aula é diferente.

Caçapava disse-me que:

CAÇAPAVA

- É o contato humano. Um grande contato humano. Um professor em qualquer área, pode ser marcante isso, pode passar despercebido e depois ninguém mais lembrar, mas eu acho que o professor professa. Quando ele professa, ele fala de si, fala do mundo, se possível faz relações sobre a perspectiva dele e do mundo pra que o outro se complemente, se descubra, pra que o outro avance. O outro é a alteridade. O sujeito e a alteridade. Então o professor trabalha com o espaço onde ele domina bastante que é o si ou seu sujeito, o seu conhecimento e um espaço que ele desconhece no limite, ele desconhece cem por cento que é o outro, a alteridade. O outro absolutamente desconhecido. Eu escolhi essa imagem (53) porque foi muito lindo trabalhar com criança. Mas nessa situação foi muito marcante, acho que ali eu exerci uma atitude de professor, mesmo não sendo professor dessas crianças, do contato, da abertura, eles me aceitaram pra assistir os ensaios, depois assisti ao espetáculo, que eu filmei, entrevistei a professora.

Percebo que P. e Caçapava utilizaram palavras, termos que me tocaram e me provocaram um exercício de espelhamento e reflexão.

O P. traz um sentido ligado ao que é maternal para falar sobre a relação entre professor e aluno e sobre como isso gera conflito para ele, pois se questiona sobre o limite dessa acolhida. E tu sabes, Homero, pois já conversamos muitas vezes sobre isso, que esse também é um conflito da minha prática, pois reconheço que, muitas vezes, no intuito de ajudar os estudantes, acabei por interferir num processo de autonomia, de buscar soluções para seus próprios problemas. Sobre escolhas que necessitavam fazer a respeito do rumo de seus trabalhos como atores. Decisões que teriam que ser tomadas por eles.

Reconheço-me como uma artista professora afetuosa e que faz o possível para ter um olhar e uma escuta sensíveis com os estudantes. Faz parte da minha poética? Isso se constitui como poética?

P. e Caçapava falam da docência como algo que posso ligar ao teatro, porque é condição para fazer teatro: 'Um grande contato humano' para Caçapava e para P. é preciso 'criar relações de afeto. Olhar nos olhos'. Penso que isso são pactos selados com a docência e com a arte, com o teatro. É da ordem do sensível e faz coro com as palavras de Hansen¹³⁷, quando este fala sobre a poética no ensino. O autor faz referência a um professor sensível que observa e percebe seus estudantes pelo olhar, e ali se cria um laço de responsabilidade, de comprometimento, de cuidado. Para ele:

[...] o professor se preocupa com o olhar, respondendo a esse olhar. Resposta e cuidado, unidos, lembram a união da estética, da moral e do intelectual em uma poética do ensino. Ao responder e cuidar, o professor traz de uma maneira mais completa o olhar do estudante para dentro do mundo – em um sentido literal – porque o olhar ocasionou palavras adicionais e ações que agora formam a trama da vida educacional da sala de aula. (HANSEN, 2005, p.122).

O olhar sensível do autor sobre o ensino vem ao encontro das palavras de Hermann¹³⁸, ao afirmar que o caminho para a ética em educação se faz pelo acesso ao outro e isso ocorre de uma maneira que não pode ser acessada através da cognição, mas é fornecido pelo estético, mais detalhadamente, pela experiência estética.

Para compor com essa ideia de uma sensibilidade alargada, por esse contato humano que Caçapava coloca, por meio do ato convivial comuns, tanto ao teatro quanto a sala de aula, apresento uma fala de P. - Dar aula é a gente poder se colocar dentro dos alunos, fazer com que nossos gostos e nossas crenças também, às vezes politicamente a gente não pode explicitamente falar né, defender candidatos, partidos políticos, mas a gente tá, de certa forma, temas que nos incomodam, a gente tá querendo mudar um pouquinho o mundo também com a aula. Então acho que isso é fantástico de ser professor, da gente poder... parece que a gente tá interferindo no mundo de uma forma mais direta. Eu

¹³⁷ 2005.

¹³⁸ 2014.

comecei a fazer cinema para fazer propaganda política. Eu era muito ligado ao movimento estudantil e tal... e, ah, com o vídeo a gente consegue transformar a sociedade. Acho que dar aula é isso mais diretamente.

É que a gente faz, a gente vai impregnando os alunos de uma forma subjetiva e, às vezes, eles vão recebendo de forma subjetiva, o que a gente acredita.

Percebi, Homero, nesse fluxo de pensar sobre contágio e interseção como elementos comuns tanto à arte quanto à docência, que se defronta com as falas de meus coautores, que fiz muitas escolhas, e posso dizer grande parte delas movida pelo afeto. O próprio grupo GEPEIS, da qual faço parte há quatro anos, tem como um traço forte os laços que foram criados ao longo dos anos pelo convívio, pelos encontros. É um grupo que se consolida, se fortalece embalado por elementos formadores, como o acolhimento, o afeto, o respeito, a escuta. Cria parcerias, identificações.

Sobre isso, Oliveira afirma que: “É na convivência, no estar- junto, na relação com o outro, nas reuniões, nos encontros que se estabelecem os vínculos. Um pertencer múltiplo”.¹³⁹

Sendo assim, mobiliza aprendizagens e desaprendizagens, desconstruções e movimentos instituintes que se fazem potentes por descobertas que não se concretizam somente pela cognição, mas pelo que pulsa enquanto emoção e afeto. Pessoas diversas com formações diferentes que estão em um viver-com.

Fiz muitas escolhas profissionais movida pelos afetos. Indentifico-me com as palavras de P. nesse sentido. Particpei de grupos de teatro, optei por trabalhar em filmes que foram escolhas feitas em decorrência das pessoas que estavam envolvidas. Criar no convívio a partir dos encontros. Esse é o aprendizado. Para mim, é um contágio que promove alegria e, por isso, é formador e transformador.

O afeto também foi um elemento importante, inclusive para eceitar o teu convite, Homero. Isso não é novidade para ti. Escrever sobre isso me trouxe muitas lembranças. preciso me entender com elas.

Beijo.

H.

¹³⁹ OLIVEIRA, 2010, p. 98.

Ao encerrar a carta, Verônica chega ao café. Senta-se. Helena começa a falar sobre o título que colocaria na tese.

CENA 24- INT. DIA. ESCRITÓRIO DE HELENA

Helena está no escritório separando todos os livros que estava usando para fazer a tese. O telefone anuncia que havia chegado uma mensagem no watsap. Helena pega o celular e constata que era uma mensagem de Homero. Estava escrito:

Helena querida.

Tenho apreciado muito suas cartas. A partir disso resolvi lhe fazer uma pergunta: Qual a sua poética de artista professora?

Bjo Homero.

Helena termina de empilhar os livros. Abre o computador e começa a escrever.

Santa Maria, 10 de maio de 2018.

Poesia na parede branca

Antes de responder a tua pergunta, escolho iniciar discorrer sobre a poética, a partir das palavras de P. Depois me lançarei sobre as ideias de Castoriadis, Dubatti e outros.

P.- Eu acho que se comunica muito com o artista professor/professor artista. Que a poética liga as duas coisas. A poética tem que estar presente nas duas coisas. Parece que sem perceber a poesia, não se tem como ser artista. É que ser artista, se fosse criar uma das múltiplas definições que tem, é, extrair poesia de onde parece que é só algo banal, cotidiano. Acho que jogar esse olhar de artista é isso. Ver que se pode produzir poesia numa parede branca. E ser

professor parece que é essencial também, ter esse olhar mais poético, não ter esse olhar tão pragmático.

Meu querido Homero, a poética aparece como o elemento que coaduna a arte e a docência para esse artista professor, porém ele descola o professor que produz poética do professor pragmático. O professor da poética é aquele que compõe, sob a parede branca, outros modos, atribuindo um 'olhar de artista' as suas ações que não se relacionam com o pragmatismo, que da maneira como P. coloca, parece-me que está ligado ao que é fechado, engessado.

A poética tem como objeto a poiésis. Dubatti opera com a poiésis sob a ótica de Aristóteles: fabricação, elaboração, criação de objetos específicos que pertencem à esfera da arte, inclui tanto a ação de criar, como o objeto específico criado.

Pressupõe, além da criação, transformação. Designa um sentido de produção: o fazer e o feito. Para Aristóteles, requer uma técnica, um conhecimento que será acessado pelo artista, a fim de elaborar e transformar o objeto através da matéria.

Dubatti utiliza o termo poética para elucidar a ideia de acontecimento na filosofia teatral. Então a poiésis, que produz a poética, é produzida pelo acontecimento e refere-se ao caráter efêmero, o que se produz no acontecimento a partir da ação dos atores, do humano. É o que define a linguagem teatral como tal.

A função da poiésis é colocar um acontecimento e um objeto a existir no mundo. Um texto pode produzir sentido, mas pode ser irrelevante como acontecimento, pois passa a ser acontecimento quando se constitui como experiência, pela via da poiésis, da expectativa e do convívio.

Este autor anuncia que a poiésis não apenas se olha ou observa, mas se vive. Por isso a contemplação ou expectativa deve ser considerada como sinônimo de viver-com, perceber e deixar-se afetar em todas as esferas das capacidades humanas, em convívio com os outros, incluindo artistas, técnicos, espectadores¹⁴⁰. E a poiésis é viva, está em processo.

Sendo assim, poiésis e convívio estão ligados. A partir disso, vejo a sala de aula como espaço passível de acontecimento onde a cultura-vivente é um

¹⁴⁰ DUBATTI, 2010, p. 26.

elemento que se faz presente considerando a ideia de um viver-com, que se constrói entre professor e estudantes.

Encontro reverberações nos estudos de Castoriadis, que se debruçou sobre o texto teatral. As tragédias de Ésquilo e Sófocles contribuíram para afirmar que a essência do homem é sua própria autocriação. Antígona de Sófocles e Prometeu Acorrentado de Ésquilo fazem frente nas pesquisas e embasam muito de seu pensamento, pois os questionamentos sobre o homem podem ser encontrados nas tragédias gregas.

Na sua obra Figuras do Pensável, Castoriadis aponta que as respostas que esses dois textos comportam acerca da pergunta “o que é o homem”, são dadas na medida em que implicam “a presença efetiva no espaço sócio-histórico ateniense de certos complexos de significações, dos quais conhecemos, por outro lado, a afinidade íntima com o conjunto da instituição imaginária deste espaço”¹⁴¹ Indica que esses autores gregos, por intermédio de suas obras, apontam para um caminho onde os homens criam, por si, capacidades e potencialidades ressaltando a humanidade como forma de autocriação. Escolho um fragmento que expõe esta ideia.

O homem se coloca a si mesmo, a essência do homem é autocriação, podendo isso ser compreendido de duas maneiras: o homem cria a sua essência e esta essência é criação e autocriação. O homem se cria a si mesmo como criador, em um círculo cuja lógica aparentemente viciosa desvela a primazia ontológica (CASTORIADIS, 2004, p. 41).

Então, a partir do momento em que o homem está no mundo, já se define por uma ação prático-poiética autocriadora, por uma atividade de autoensinamento.

Entendo que compreender o homem, a partir de sua capacidade criadora, é vê-lo por outras lentes. Não se mostra traçado de forma determinista, a partir de parâmetros biológicos ou físicos, mas sim, a partir de seu imaginário, que dá vazão para que se configure de maneiras diversas. Requer, então, vislumbrar o homem como sujeito que se legitima pelas funções do imaginário. O homem que vive em sociedade, que faz parte de um todo, de um coletivo, do qual outros sujeitos fazem parte.

¹⁴¹ CASTORIADIS, 2004, p. 21.

Disso desencadeiam linguagens, crenças, as leis que regem cada sociedade e falam de um homem inserido no mundo que é social e histórico. Então:

Uma sociedade só pode existir se uma série de funções são constantemente preenchidas (produção, gestação e educação, gestão da coletividade e outras), mas não se reduz só a isso, nem a suas maneiras de encarar seus problemas são ditadas uma vez por todas por sua “natureza”, ela inventa e define para si mesma tanto novas maneiras de responder as suas necessidades, como novas necessidades.(CASTORIADIS, 1982, p. 47).

Essas novas maneiras são o que o autor chama de criação, que é histórica no mundo social-histórico. O que se mostra no mundo social-histórico é da ordem do simbólico, relaciona-se com ele¹⁴². Os elementos necessários para que as sociedades se constituam e possam viver como o “trabalho, o consumo, a guerra, o amor”, não são de todo símbolos, mas muitos se reconhecem como símbolos.

Para Castoriadis, a poiésis comporta o funcional e o poiético, e questiona o papel do poiético ao afirmar que este não tem valor funcional, mas se presta para conferir outro sentido ao mundo e a vida do homem.

Posso elucidar essa questão, ao dizer que, se a instituição, que aqui no caso desta pesquisa é a universidade, comanda o funcional, o professor pode movimentar o que é funcional de forma poética, talvez como uma maneira de romper ou arejar o que P. chama de ‘pragmático’.

Sendo assim, a aula em si já está envolta em acontecimento, pois é um encontro, desencadeado por acontecimentos, bordado de situações de incerteza, onde o improvisado é um elemento presente, considerado, por mim, uma forma de lidar com a prática como algo pulsante.

Para Keiserman, o docente é um artista, pois dar aula é um ato que implica a comunicação entre “dois polos complementares e envolve a rede de saberes e experiências intelectuais, afetivas e sensíveis ali ativadas”.¹⁴³

O que o teatro e a docência em arte me mostram, fazem-me vivenciar, é a singularidade do instante e isso é muito semelhante ao teatro. A criação é constante num processo em uma aula e em um espetáculo.

¹⁴² CASTORIADIS, 1982.

¹⁴³ KEISERMAN, 2011, p. 106.

Ao refletir sobre isso, arrisco afirmar que a ação de narrar-se permite que os artistas professores percebam os movimentos que articulam maneiras de acionar poéticas, as quais os fazem vivenciar a singularidade dos instantes vividos, que são concretos e irrepetíveis.

Lecoq¹⁴⁴, ator e professor de arte dramática, na obra O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral, aborda o fundo poético comum, o qual define como sendo uma dimensão abstrata, feita de “espaços, de luzes, de cores, de matérias, de sons. Esses elementos estão depositados em nós, a partir de nossas diversas experiências, de nossas sensações, de tudo aquilo que vimos, escutamos, tocamos, apreciamos”¹⁴⁵. Esse fundo comum, segundo ele, está inscrito no corpo e, a partir disso, surgirão impulsos, desejos de criação, reverberando em uma criação pessoal.

Encontro consonância de minha pesquisa com as palavras de Vasconcelos¹⁴⁶, o qual acredita que o artista professor tenha capacidade de desenvolver uma aula como um sistema-poético-educacional ou uma aula obra-de-arte, como novas possibilidades, tanto para o ensino, quanto para a arte.

A defesa dessa afirmação se dá por pensar que a aula do artista professor acontece dentro de uma perspectiva híbrida, em que emergências ocorrem provocadas pelas misturas de diversos agentes relacionais, que acabam por se modificar entre si.

Ele chama esse movimento de obrasistema a qual tem interferência de vários elementos que se contagiam como: o artista professor e suas proposições, que são pedagógicas e artísticas; os alunos, que são os expectadores, e a maneira como se colocam e se manifestam, a sala e seus equipamentos, o próprio contexto político, educacional, social.

A partir desse esquema, o autor propõe que a abordagem da aula seja realizada por um sistema complexo artístico e educacional, sendo que os processos didático-pedagógicos inseridos poderão ser estratégias poéticas propostas pelo artista para desenvolver sua função de professor e, por isso, interessa-me pensá-la como uma rede de contato com outros conceitos.

¹⁴⁴ 2010.

¹⁴⁵ LECOQ, 2010, p. 82.

¹⁴⁶ 2007.

Homero, sei que uma aula não é uma encenação, e por mais teatral que possa vir a ser, não é teatro, mas o que estou tentando estabelecer é um encontro entre elementos que compõem o teatro e a docência e as possibilidades de contágio entre eles, para compor a docência. Sei que tua pergunta não foi respondida, mas em breve será. E tu conseguirias me responder qual é a tua poética docente?

Bjo

H.

CENA 25- INT. DIA- SALA DE ENSAIO

Helena foi até a sala de ensaios da universidade. Entrou, armou a filmadora, ligou a câmera. Sentou-se na cadeira em frente. A câmera a enquadrava da cintura para cima. Olhou para lente da câmera. Respirou fundo. Percebeu que não conseguiria falar. Seria um ultimo depoimento. A intenção era gravar um depoimento para Homero. Decidiu desmontar tudo, guardar o material e deixar a sala.

CENA 26- INT- ESCRITORIO

Helena está sentada em frente ao computador. O olhar vago em direção à tela, as mãos pousadas sobre as pernas. Precisava escrever. Mas não sabia por onde começar. Lentamente mexeu as mãos, colocou-as sobre o teclado, localizou a música de Thiago Ramiel e a colocou para tocar. Enquanto ouvia, tomou coragem e começou a escrever:

Santa Maria, julho de 2018.

Palavras para um fim inexistente

Meu querido Homero.

Possivelmente, no calor escaldante do Rio de Janeiro, tu não estejas imaginando que, para mim, no vento frio do sul, a sensação é de despedida.

Sei que vais dizer que sou dramática em falar de despedida, mas esse processo chamado 'tese' precisa ser encerrado. Preciso fechar a cortina deste espetáculo. Preciso apagar as luzes. Ou, como dizem no cinema, as gravações precisam ser encerradas.

Mesmo que o nosso processo continue, pois o espetáculo ainda não chegou ao fim, tenho que seguir. Sabia que a tese chegaria ao fim antes de Um homem atlântico.

Fostes meu interlocutor nessa travessia. Tivemos encontros, dividimos aflições, criações em momentos de escuta sensível, com muita generosidade. Por isso, sinto-me comprometida a compartilhar contigo algumas percepções que são latentes neste momento.

Um dia falei que te contaria sobre uma experiência que tive no ano passado e escolhi a parte final desta tese para contá-la. No mês de março de 2017, participei de duas formações para professores num intervalo de quinze dias, com oficinas de teatro. Gostaria de destacar a segunda formação, que aconteceu na escola em que estudei dos 5 aos 17 anos. Já estive nessa escola muitas vezes em situações diversas, com espetáculos que fui atriz e também assistindo outras apresentações. Sempre foi bom voltar a minha escola, mas naquele dia foi diferente. Ao entrar naquele salão, fui tomada por outro sentimento.

Lembro-me de que a professora responsável pela formação veio até a porta me receber e, enquanto os professores iam chegando e se acomodando, algo me fez parar no centro do salão, olhar para as paredes, para aquele chão maltratado pelo tempo e reportar-me aos momentos da infância que vivi naquele

espaço. Correndo, fazendo aulas de educação física nos dias de chuva. Assistindo apresentações, às quais, em muitas delas, sonhava estar no palco.

Aquela invasão de lembranças causou-me uma emoção que não senti em nenhuma das outras vezes que havia estado naquele lugar. As lágrimas vieram-me aos olhos. Precisava me recompor, pois tinha uma aula para ministrar e havia muitos professores a minha espera. Eu pensei que era preciso me apresentar para aqueles professores, dizer que alegria estava sentindo em estar ali, na escola que cresci, que é parte da minha formação.

Apresentei-me com a voz embargada e comecei a aula, transbordando de felicidade.

Ali para mim foi como se desse pause num fragmento do filme da minha vida. Considero esse fato biográfico, uma experiência estética, pois me arrebatou por inteiro e sei que atuei, naquelas três horas que estive com aquelas pessoas tomada por essa alegria. Senti a arte e docência de braços abertos uma para a outra num fluxo vivo.

Encontrei conexão desta cena com as palavras de Cecilia Salles (2013, p. 43), escritas na obra Gesto inacabado: O artista depara-se com intensos momentos de prazer e encantamentos, assim como instantes que não oferecem resistência, mas facilidade, como a fluidez das associações. São fluxos de lembranças e relações: pessoas esquecidas, cenas guardadas, filmes assistidos, fatos ocorridos, sensações são trazidas a mente sem aparente esforço. Há, também, momentos dóceis em que ideias, gestos, decisões parecem jorrar ou aqueles instantes que exigem do artista, simplesmente acolher o acaso.

Acolhi o acaso naquele momento e foi formador para mim. Por isso encontro abrigo nessas palavras, pois elas unem, em meu entendimento, a arte e a docência. A palavra artista pode dar lugar à palavra professor, ou melhor, elas poderiam ocupar o mesmo espaço.

Por isso aquela experiência trouxe-me tanta alegria. Porque me permitiu perceber a arte e docência juntas, de modo que vejo de forma mais abrangente que ser artista professora foi a escolha certa que me trouxe até esse espaço biográfico, o qual se tornou a tese.

Por esse motivo comecei a pinçar as considerações pela experiência estética, pois esta delineou os caminhos que foram escolhidos para aproximar-me

das significações imaginárias de artistas professores por meio das narrativas, e chegar ao meu objetivo maior que era investigar a possibilidade da interlocução entre a arte e a docência constituírem uma poética de ser professor, sendo artista.

Isso ocorreu por meio da metodologia, que, contagiada pela imaginação criadora que o imaginário proporciona, se constitui como um ponto forte e deixa uma marca na tese pela experiência estética promovida pelo jogo.

Considero que, entrar em contato com as narrativas e selecioná-las, me levou à criação poética de fazer um roteiro costurado com cartas, dramaturgias, poema, músicas, imagens e diários. Sei que tive que abandonar algumas coisas, algumas ideias trazidas nas narrativas, as quais não teria fôlego para debruçar-me. Poderia render outra escrita. A dúvida sobre as escolhas feitas em relação a isso ainda paira. Mas fiz as que tive condições neste momento.

Percebo também que o ato de criar o jogo já estava envolto em um conceito de formação contagiado pela estética, não só na criação, mas colocar os artistas professores junto comigo em situação de jogo acionou um processo de formação estética, onde foi possível aproximar-me das significações imaginárias deles e minhas.

Esse trabalho não teria como não ser (auto)biográfico, a medida que ao compor uma personagem, seja para o teatro, seja para o cinema, são as minhas referências, as minhas emoções, as minhas memórias que estão sendo acessadas. Desse modo, penso que a composição de artista professora não foge de um movimento autobiográfico.

Para tanto, descobri na ficção um elemento potente enquanto poética, e isso se deu pelo meu próprio universo de atriz e por minha paixão por criar. Pelas tantas personagens que dei vida com minhas referências e emoções. Essa escolha motivou-me já desde a elaboração do projeto de tese. A partir dessa premissa, posso afirmar que escrever em um universo o qual articulei ideias e conceitos com as cenas que envolveriam a personagem foi um trabalho e uma criação sobre mim.

Desse modo, convidei o leitor para entrar em meu universo artístico, docente, ficcional, tendo no jogo um dispositivo para a experiência sensível, pois estava instigada a descobrir como professores de Ensino Superior das áreas do teatro e do cinema que possuem uma produção artística fora do âmbito

acadêmico percebem os saberes da arte em relação aos saberes necessários para a atuação em sala de aula? Vou tentar responder nas palavras que seguem.

Com relação ao processo artístico, ocorreram mudanças no meu trabalho como atriz, crenças que foram desconstruídas. Noções que pautavam meu trabalho e que, neste momento, perderam o sentido. Isso também me mobiliza a pensar o meu fazer docente.

Então pergunto: o que é preciso abandonar?

E isso me faz pensar em outro ponto importante: a criação fora da universidade.

Estou numa instituição que permite que eu crie dentro dela, inclusive esta tese. Isso me impulsiona a voltar para a questão que foi basilar para mim e um critério para a escolha dos artistas professores, que foi produção artística fora da universidade; concomitante a isso, tive a intenção de olhar para a atuação no espaço acadêmico em contraponto a isso.

Penso que o exercício artístico que é feito fora da universidade, com outros pares, alimenta e movimenta o fazer docente e permite um movimento de autorrenovação, como anunciou Araujo (2016).

O professor, ao produzir fora da universidade, se relaciona com outras camadas da profissão que talvez não sejam trazidas para a instituição. Como por exemplo, outros encontros com profissionais da área que não estão nas instituições. Penso que isso permite uma aproximação que areja o artista professor, como uma fusão de mundos. Isso pode abrir um espaço de intermediação entre esses mundos com a academia e os estudantes, pois abre janelas para os estudantes desse mundo, por meio de sua prática que é trazida para dentro da instituição. Isso ficou marcado na fala dos dois professores em vários momentos, pois eles trazem em suas narrativas a possibilidade de criar na instituição.

Foram aparecendo outras camadas proporcionadas pelas narrativas, como o afeto, que acabou constituindo um núcleo de análise. E quando percebi nem estava mais mencionando com tanta ênfase a produção fora da universidade. Eu tinha muita expectativa sobre isso, quase uma supervalorização. Neste momento, penso que é possível trazer a criação e fazer da instituição um cenário para a criação.

Sobre os professores articularem os conhecimentos da arte com a prática em sala de aula, também um objetivo proposto, percebi isso como um fluxo constante nas narrativas. Embora Caçapava afirme que, em aula, o professor não cria artisticamente, percebo a docência em jogo com a arte, onde não se trata de resultados, mas sempre em processo, o qual artista e professor são sujeitos da experiência.

Ao me deparar com a ideia de poética de meus parceiros de jogo, parece-me que isso está ligado a modos de ser professor. Para P. 'lapidar-se', para Caçapava, 'quebrar e reconstruir'. Para mim, penso como uma aprendizagem da docência, possível a partir do trabalho sobre si, que ganha sentidos quando se coloca em relação ao outro, com o outro que participa do processo.

Então, a aula que delinheio como um espaço de atuação-formação pode ser passível de encontro, a partir do olhar para o outro, a partir de uma escuta que pode ser articulada pela poética do professor.

A interface da arte e da docência, foco desta pesquisa, constitui-se, como formação, por isso é possível pensar sobre os conceitos que fiz, as aproximações não como conceitos aplicáveis, mas para arejar pensamentos sobre a formação e a docência, a fim de instaurar algo novo, constituindo uma fusão de horizontes, como escreve Gadamer. Pois penso que as incertezas do trabalho artístico e do trabalho docente são muito semelhantes.

Ao final, Homero, pergunto o que conversamos em um dos ensaios: o que é irrepitível no teatro? No cinema? O que é irrepitível na docência?

Abrir-se para estar em processo, ter uma escuta sensível para perceber o que acontece nessa navegação que é a pesquisa. Nesse processo permite-me a quebrar regras criadas por mim. Sim, ao jogar com meus colaboradores algumas regras foram burladas, pois não se estava disposta a um exercício de escuta, achei que poderia permitir, por exemplo, que em certo momento do jogo, quando não seria permitido utilizar imagens, permitisse que eles utilizassem, pelo próprio fluxo que o jogo estabeleceu. Foi uma experimentação, tinha muitas incertezas. Estava aberta para perceber o que meu parceiro de jogo sentia necessidade para melhor mobilizar determinados fatos biográficos. Isso também me gerou incerteza e angústia, pois havia criado regras e algumas foram quebradas. Foi uma escolha intuitiva acionada pelo aqui-agora do próprio jogo.

Fiz inumeros cruzamentos. Desfiei o processo em partículas para chegar a algo que não tem resposta. O que estou procurando, são respostas?

Retomando a ideia da pergunta lançada por ti em um dos ensaios: onde escreve o diretor no trabalho do ator? Pergunto: o que podemos reescrever Caçapava, eu e P. nesse cenário da formação de professores, na interface com a arte e a docência? Podemos escrever algo novo?

Ao observar a minha travessia, vejo a necessidade que tenho de estar em criação e, junto às narrativas dos artistas professores, posso afirmar que a criação atribue outras colorações à docência, e isso pode constituir poéticas nos modos de ser professor. Isso se dá também pelos afetos, como falou P. e como eu também me percebi a partir disso. Pelo convívio, em adaptação nos espaços de atuação-formação. Entendo, neste momento, que a própria tese criou uma região de experiência.

Pensei muito nas tuas palavras, Homero. Eu dizia que era atlântica. Não. Tenho a coragem imaginária de dizer que sou oceânica. A Helena é oceânica, porque é o todo: as frestas entre Cândice e Helena, entre a ficção e a realidade, entre o vivido e o imaginado.

Atlântico és tu, Caçapava e P. Os homens atlântico que se entrelaçam e fazem par com a Helena oceânica. A palavra oceânica está ancorada em mim, mais pelo sentido da imagem do que pelo sentido psicanalítico. .

Esse é um jogo que acaba, num tempo e espaço determinados, para que outras jogadas possam acontecer, outros encontros, gerando outros processos formativos.

FIM DO ENSAIO 5

FIM

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício.** São Paulo: Editora UNESP, 1997.

ALMEIDA, Maria Isabel de Almeida. **Formação do professor do Ensino Superior: desafios e políticas institucionais.** São Paulo: Cortez, 2012.

ANASTASIOU, Léa das Graças Camargos. Processos formativos de docentes universitários: aspectos teóricos e práticos. *In.*: ISAIA Silvia Maria de Aguiar; BOLZAN, Doris Pires Vargas; MACIEL, Adriana Moreira da Rocha (org.) **Pedagogia universitária: tecendo redes sobre a educação superior.** Santa Maria: UFSM, 2009.

ARAÚJO, Valéria Gianechini. **Da experiência artística a poética docente.** São Paulo: Chiado Brasil, 2016.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

AUMONT, Jean-Jacques e MARIE Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema.** Lisboa, Portugal: Texto e Grafia, 2008.

BARBIER, René. **A pesquisa-ação.** Brasília: Plano Editora, 2002.

BERTAUX, Daniel. Da narrativa de vida. *In.*: BERTEAUX, Daniel. **Narrativas de vida: A pesquisa e seus métodos.** São Paulo: Paulus, 2010.

BETTON, Gerard. **A estética do cinema.** São Paulo. Martins Fontes, 1983.

BOLZAN, Doris Pires Vargas e ISAIA, Silvia Maria de Aguiar. Trajetórias da docência: articulando estudos sobre os processos formativos e a aprendizagem de ser professor. *In.*: BOLZAN, Doris Pires Vargas e ISAIA, Silvia Maria de Aguiar. (org.). **Pedagogia universitária e desenvolvimento profissional docente.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

BRAZIL, Circe Navarro Vital. **O jogo e a Constituição do Sujeito na Dialética Social.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

BROOK, Peter. **Fios do tempo.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BRUM, Eliane. **Uma Duas.** São Paulo: Leya, 2011.

BURNIER, Luis Otavio. **A arte do ator: da técnica à representação.** Campinas: Papyrus, 2009.

CANALLES, P. e LORENZONI, C. **Transcrições de Um homem atlântico**. Diários dos ensaios do processo criativo do espetáculo Um homem atlântico. 2018.

CARVALHO, Magda Costa. Em defesa da leveza, do sensível e da sensibilidade na pesquisa em educação. *In.*: FEITOSA, Débora (Organizadora), *et al.* **O sensível e sensibilidade na pesquisa em educação**. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2016.

CASTELLO, Luis A. e MARSICO, Claudia T. **Oculto nas palavras**. Dicionário etimológico para ensinar e aprender. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTORIADIS. **Figuras do pensável**: as encruzilhadas do labirinto. Vol. IV. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CASTORIADIS. **Uma sociedade a deriva**: entrevistas e debates. São Paulo: Ideias e Letras, 2006.

CATANI, Denice Barbara. Ficções teóricas e ficções (auto)biográficas: elementos para uma reflexão sobre ciência e formação no campo educacional. *In* : ABRAHÃO, Maria Helea Menna Barreto (org.) **A aventura (auto)biográfica**: Teoria e empiria. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

CLANDININ, Jean e CONNELLY, Michael. **Pesquisa narrativa**: experiências e histórias na pesquisa qualitativa. Uberlândia: EDUFU, 2015.

COSTA, R. P.D. **Experiências de formação do professor artista**: cenários de apaixonamento entre teatro e educação no curso de Graduação em Teatro: Licenciatura da Fundarte/UERGS.2009. 127f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

D'AGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. 297 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DEBUS, Ionice da Silva. **Imaginários, saberes e fazeres no ensino superior**: Processos formativos do formador de professores. 2017. Tese (Doutorado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação**: figuras do indivíduo-projeto. São Paulo: Paulus, 2014.

- DIAS, Rosimeri de Oliveira. **Deslocamentos na formação de professores:** aprendizagens de adultos, experiências e políticas cognitivas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.
- DUBATTI, Jorge. **Concepciones de Teatro:** poéticas teatrales y bases epistemológicas. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- DUBATTI. **Filosofía del Teatro II:** cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Atuel, 2010.
- DURAS, Marguerite. **O amante.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DURAS. **O homem sentado no corredor/ O homem atlântico.** Trad. Siene Maria Platino. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- DURAS. **Os olhos verdes.** Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- FERRAZ, S. **O livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]** – um livro de música para não-músicos para músicos. 1.ªEd. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2005 Notas do caderno amarelo; a paixão do rascunho. Tese.
- FERRAROTI, Franco. **História e histórias de vida:** o método biográfico nas Ciências Sociais. Natal, RN: EDUFRN, 2014.
- FERRY, Gilíes. **Pedagogia de la formación.** Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didático, 2004.
- FLICKINGER, Hans-Georg. **Gadamer & a Educação.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (Coleção Pensadores e a Educação).
- FLUSSER, Villém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 1983.
- GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GADAMER. **Verdade e Método I:** traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- GARCIA, Cambeiro. M. **Formação de Professores:** Para uma mudança educativa. Lisboa, Portugal: Porto Editora, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1992.
- HANSEN, David T. **Uma poética do ensino.** Educação em Revista, n. 6, p. 95-128, 2005.

HERMANN, Nadja. **Autocriação e horizonte comum**: Ensaio sobre educação ético-estética. Ijuí: Unijuí, 2010.

HERMANN. **Ética e educação**: Outra sensibilidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (Coleção Temas e Educação).

HERMANN. **Ética e estética**: A relação quase esquecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1972.

JOSSO, Marie-Christine. A imaginação e suas formas em ação nos relatos de vida e no trabalho autobiográficos: A perspectiva biográfica como suporte de conscientização das ficções verossímeis com valor heurístico que agem em nossas vidas. In: PERES, Lucia Maria Vaz e KUREK, Deonir Luis (ORG). **Essas coisas do imaginário**: diferentes abordagens sobre narrativas (auto)biográficas. São Leopoldo: Oikos; Brasília: Liber Livro, 2009.

JOSSO. Da formação do sujeito... ao sujeito da formação. In.: NÓVOA, António e FINGER, Mathias. **O método (auto)biográfico e a formação**. Natal, RN: EDUFRRN, 2014.

JOSSO. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Paulus, 2010.

KEISERMAN, Nara. O artista-docente: considerações esparsas. In.: MERISIO, Paulo; CAMPOS, Vilma (Org.). **Teatro, ensino e prática**. Uberlândia: ed.UFU, 2011, v. 2, p. 105-12.

KELCHTERMANS, Geert. O comprometimento profissional para além do contrato: autocompreensão, vulnerabilidade e reflexão dos professores. In.: FLORES, Maria Assunção; SIMÃO, Ana Margarida Veiga (Org.) **Aprendizagem e desenvolvimento profissional de professores**: contextos e perspectivas. Ramada, Portugal: Edições Pedagogo, 2009.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. SENAC, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOSADA, M. R. O imaginário radical de Castoriadis: seus pressupostos. In: AZEVEDO (ORG). **Imaginário e Educação**: reflexões teóricas e aplicações. Campinas, SP: Editora Alínea, 2006.

MARCELO, Carlos e VAILLANT, Denise. **Ensinando a ensinar**: as quatro etapas de uma aprendizagem. Curitiba: Ed. UTFPR, 2012.

NÓVOA, António. **Professores**: Imagens do futuro presente. Lisboa, Portugal: EDUCA, 2009.

OLIVEIRA, Valeska Fortes de. Em que espelhos nos projetamos? Entre representações e saberes - O professor Universitário. *In.*: ISAIA Silvia Maria de Aguiar; BOLZAN, Doris Pires Vargas; MACIEL, Adriana Moreira da Rocha (org.) **Pedagogia universitária: tecendo redes sobre a educação superior**. Santa Maria: UFSM, 2009.

OLIVEIRA, Valeska Fortes de e SILVA, Monique da. Em defesa da leveza, do sensível e da sensibilidade em educação. *In.*: FEITOSA, Débora Alves. (org.), etal. **O sensível e a sensibilidade na pesquisa em educação**. Cruz das Almas/ BA: UFRB, 2016.

OLIVEIRA. Imagem, cotidiano e memória: Entre as artes de viver, conhecer e formar. *In.*: BARBOSA, Raquel Lazzari Leite e PINAZZA, Mônica Appezzato (org.). **Modos de narrar a vida: cinema, fotografia, literatura e educação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

OLIVEIRA. **Narrativas e saberes docentes**. Ijuí: Unijuí, 2006.

PACHECO, Eduardo Guedes. **Por uma Pedagogia do Silêncio**. XVII Encontro Regional Sul da ABEM. *Diversidade humana, responsabilidade social e currículos: interações na educação musical*. Curitiba, 13 a 15 de outubro de 2016.

PAVIS. Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo. Perspectiva, 1999.

PERES, Lúcia Maria Vaz. O imaginário como matéria sutil e fluida fermentadora do viver humano. *In.*: PERES, Lúcia Maria Vaz; EGGERT Edla; KUREK, Deonir Luiz. **Essas coisas do imaginário: diferentes abordagens sobre narrativas (auto) formadoras**. São Leopoldo: Oikos; Brasília: Liber Livro, 2009.

PINEAU, Gaston; LE GRAND, Jean- Louis. Qual história? *In.*: Pineau, Gaston; Le, Jean- Louis. **As histórias de vida**. Natal: EDUFRN, 2012.

RICHARDS, T. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. SP: Cosac Naify, 2009.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2013.

SOUTO, Marta. **Grupos y Dispositivos de Formación**. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/ Facultad de Filosofía y Letras. Ediciones Novedades Educativas, 1999.

STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre si mismo**: en el processo creador de la vivencia. Barcelona, Espanha: Alba Editorial, 2010.

TREVISAN, João Silverio. **Pai, pai**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

VASCONCELOS, Edmilson Vitória. **As poéticas pedagógicas do artista-professor**. Artigo- anpap, 2007

VASCONCELLOS, Luis Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ANEXOS

CENAS EXTRAS

Essas cenas contém:

- Os jogos TramaDrama e Reencontro com as narrativas na íntegra
(TramaDrama foi enviado a Caçapava em forma de roteiro cinematográfico
Reencontro foi enviado a P. em forma de dramaturgia)

- As imagens do jogo Dixit e suas devidas referências

- Os textos que foram produzidos no jogo solitário
 - Os mapas de decupagens

TRAMADRAMA- Um jogo (entre)nós

CENA 1 - INT. DIA-ESCRITÓRIO

Helena senta em frente à escrivaninha, liga o computador e procura nos documentos o roteiro da tese de Doutorado que havia começado há alguns meses. Relê. Troca algumas palavras. Levanta-se, vai até o aparelho de som, e coloca um cd de Billy Holliday. Volta a sentar-se. Pousa as mãos sobre as teclas do computador e começa a escrever a proposta do jogo que criara. O jogo será utilizado no encontro com o professor de teatro na próxima semana. Pensou sobre o nome do jogo e então decidiu pedir sugestões ao professor que encontrará. Helena escreve um e-mail para ele:

Caro Professor

Na próxima semana, dia 21 de agosto, você irá me receber em sua casa, aliás, agradeço pela sugestão de nos encontrarmos lá, era justamente o que eu desejava, mas achei que não seria adequado sugerir. Prefiro dizer que teremos um encontro, a dizer que você participará de uma entrevista. Então no nosso encontro, nós jogaremos. Será um jogo composto por palavras e imagens, que poderão servir como disparadores de narrativas sobre a nossa trajetória profissional. Explicarei mais detalhes pessoalmente. Mais uma vez agradeço a disponibilidade. Para mim será precioso.

Um abraço.

Helena

Envia o e-mail. Levanta-se. vai até a sala, veste a coleira no cão e sai do apartamento.

CENA 2 - EXT. DIA- PRAÇA

Helena anda calmamente sob o sol. Ao chegar à praça, senta num banco, coloca o fone de ouvido e fica observando Lili, sorver o cheiro da grama. Estava ansiosa e imaginando como seria colocar o jogo em prática com o professor de teatro. Após alguns minutos, pega Lili e dirige-se para o apartamento.

CENA 3 - INT- NOITE- QUARTO

Helena começa a selecionar os materiais que irá utilizar na próxima semana. Levará objetos antigos que utilizou em alguns espetáculos. Uma maleta antiga, uma caixa de madeira, ambas de sua mãe e um estojo de couro pequeno que era de seu pai. Colocou dentro da maleta maior, as imagens e o dado que seriam utilizados no jogo e um caderno de anotações. A filmadora e o tripé já estavam guardados na bagagem. Pega as malas e dirige-se para a rodoviária.

CENA 4 - EXT- DIA- RUA

Helena desce do ônibus na rodoviária de Pouso Novo. Toma um taxi e dirige-se para o endereço que o professor lhe indicou.

CENA 5 - EXT-DIA-RUA

Chega ao endereço indicado. Desce do taxi, pega o material no porta malas, dirige-se para a frente do prédio. Toca o interfone. Ele atende, pede para subir.

CENA 6 - INT- DIA- APARTAMENTO DO PROFESSOR

Helena entra no apartamento e ansiosa já começa a montar o material que seria necessário. Instala o jogo sobre uma mesa que fica entre a cozinha e a sala.

PROFESSOR

- Quer um café?

HELENA

(Instalando a câmera no tripé).

- Não obrigada

PROFESSOR

- Comprei um bolo, não quer?

HELENA

(Testando a câmera)

- Não obrigada, recém almocei.

Abre o pano preto, distribui as imagens que estão viradas para baixo. Estavam misturadas, as imagens do jogo de tabuleiro, as imagens que o professor havia mandado e as imagens de Helena.

HELENA

- Vamos começar? Acho melhor eu sentar ao seu lado.

(senta-se, pega o celular e aciona o gravador de voz).

PROFESSOR

Sim.

(Helena complementa a explicação que já havia passado por email sobre o jogo. Helena e professor desviram as cartas).

PROFESSOR

(O professor joga o dado. O numero é 6. O enunciado é: **DESENVOLVIMENTO PROFISSIONAL** escolhe seis imagens - 14, 26, 59, 50, 24, 40).

Em vários aspectos do desenvolvimento. Aqui me pareceu uma lapidação. Algo que vai cavando, esculpindo, dando possivelmente mais liberdade para seguir, esculpir, se auto criar, auto inventar. Aqui um momento super importante que eu botei em pratica um exercício teórico do Jorge Larossa e eu tornei ele uma performance de uma maneira muito intuitiva, mas apresentei diante dele no atelier onde eu estava fazendo o Doutorado. Eu estava sempre no lado de trás da cena e entrei em cena. Montei uma performance que juntou vários aspectos que tem a ver com a minha formação acadêmica e artística. Foi uma realização muito prazerosa. Aqui eu acho que é esse mundo do imaginário, e também o fio, a formação artística. Esse fio esse equilíbrio é adverso à formação artística. Ela é complexa, ela é adversa. A sociedade às vezes valoriza às vezes despreza. Um equilibrista, e tem a ver com o circo também, uma imagem de circo com um

fundo poético. Acho que isso faz parte da nossa formação. Peguei pela simbologia. Acho que todo esse universo de fantasia, de imaginação, de sonho, de onírico. Aqui tem criança, tem o aprendizado, a musica, tem o artista plástico porque lembra o Chagal, coisas que voam. Pra mim, cores que me lembram de determinadas representações da arte pictórica. Sonho eu acho que faz parte de todo esse trabalho que a gente faz. Esse aqui muito porque a gente viaja, porque a gente circula, porque a gente tem uma formação profissional mambembe. Tu levas as tuas coisas, esta sempre carregando uma sacola, eu sempre brinco com isso. Tem todo o glamour da cena, mas depois tu tens que empacotar tudo. São inúmeras viagens que a gente faz, inúmeros congressos, inúmeros deslocamentos como ator ou como professor. Também porque têm umas expressões, os castelhanos usam, os franceses usam também. O que tu leva, quais são as tuas maletas, pega a tua maleta. Tua maleta é quando tu tens as coisas ali dentro. Tua educação, tua formação, na tua maleta. Aonde tu vais tu abres a tua maleta e tu mostras o que tu conhece o que tu és e a maleta do artista também, a quantidade de coisa

que a gente tem. A maleta das mascararas, a maleta dos adereços. Acho que mala tem muito a ver com essa ideia mambembe e é um símbolo muito forte em cena como se vê aqui nesse espetáculo, que aparentemente é um espetáculo. Então me veio *las maletas*, em castelhano que a gente diz. O que tu tem, ou se tu entras em cena com nada é porque está faltando alguma maleta. Esse aqui é pra ser aqui, o sonho, a formação, o fio tênue, o equilíbrio, esse aqui é um momento importante. Essa aqui eu acho bem significativa porque eu também trabalho com cinema e televisão. Aqui são umas figuras da renascença. Isso aqui foi um filme do Jorge Furtado. Aqui concentra muita coisa. Uma grande parceria que é o N. D. A gente também trabalha com grandes parcerias se possível. Aqui entrou o cinema, entra a televisão porque isso aqui é um aparelho antigo de tv, as figuras de outro período da história que é a renascença é muito marcante pra esses artistas que circulavam. Depois da Idade Media eu acho que é um momento em que o artista tem talvez mais liberdade. Não sei me veio uma questão bem histórica porque concentra três áreas em que eu

trabalho então por isso essa primeira seleção assim...

HELENA

(Joga o dado que indica o numero cinco. Ela escolhe as cinco imagens- 4, 1, 6, 14, 8)

Escolho estas... esta eu acho muito interessante. O que tem no outro lado? Parece um abrir a cortina e talvez não saber o que tem no outro lado. Na trajetória de um desenvolvimento profissional a gente está sempre... não sabe os devires né? Essa aqui por um auto produzir-se, um trabalho sobre si mesmo. Esta aqui é bem obvio pra mim. Essa questão das mascaras que tem a ver com esses entrelaçamentos de teatro com docência. Aquela historia meio clichê, das máscaras que temos que nos servir para estarmos com o outro. Essa aqui pra mim, tem uma tranquilidade nessa imagem meio inquietante pra mim. Esse menino, esse homem com esse balão, segurando. Acho que tem a ver com o sonho. Sem o sonho seria mais difícil nos auto produzirmos e esse aqui são os rastros que a gente vai deixando, bem obvio, as pegadas da própria trajetória, das pegadas que a gente vai deixando. Pra falar do

desenvolvimento profissional, por enquanto escolho essas.

PROFESSOR

(Pega um papel de dentro da caixa de madeira. A palavra escrita é COMPOSIÇÃO)

HELENA

- A palavra composição, indica que você vai pegar um papel dessa outra caixa (indica a caixa). Ela não necessariamente precisa ser desenvolvida a partir de imagens.

PROFESSOR

- Lendo em voz alta: **ULTIMAS PRODUÇÕES FORA DA UNIVERSIDADE E HISTÓRIA DE VIDA**

(Escolhe imagens para falar sobre a composição 57 e 74)

Essas duas aqui. São as mais recentes. Últimas produções. Aqui junta duas coisas que eu acho importante além do destaque que ganhou que foi Doce de mãe, foi cinema feito pra televisão, então foi um formato cinema. Depois foi série, mas serie feita pra tv, então já foi formato tv, então foi um aprendizado interessante além de conviver com essas pessoas incríveis, conviver com a Fernanda, trabalhar com ela que é

um ícone pra nós, um mito, com direção do Jorge e outros artistas também junto, foi uma produção muito rica pra mim né como aprendizado de linguagem, de convívio. E aqui é o ultimo trabalho que eu estou fazendo que é teatro performance. É linguagem teatral, mas ele não depende de vários elementos do teatro formal. A gente tem feito, as ultimas apresentações tem sido em casa, nas casas das pessoas e faremos agora 1 e 2 de setembro também. Já fizemos em vários lugares que não são em espaços tradicionais de teatro, é um trabalho feito em castelhano, em outra língua, foi criado a partir de pesquisas da L. P. que faz *El juego de Antonia*, que é o trabalho. Estive apresentando agora, quinta e sexta em São Leopoldo. Então é a última produção que faz um ano que eu estou envolvido com ela. Ela criou sozinha o trabalho, era pra ser um solo, mas depois precisou de uma outra figura que é o personagem do marido, eu entrei pra substituir um outro ator e de lá pra cá comecei a recriar também com as minhas ideias sobre o trabalho. Entrei no formato que ela tinha criado tipo solo, mas fui propondo outras manifestações pra esse personagem, fomos tirando,

tiramos tudo que tinha de tecnologia. Não tem mais som...tinha som, tinha recursos de tecnologia que a gente foi eliminando já que era um espaço informal, não tradicional. Não usamos nenhum aparato tecnológico, então não depende de nada, são malas de novo. Então como a imagem anterior, a gente vai para um lugar se instala a partir da 1 da tarde, apresenta e pode ir embora, sem nenhuma dependência nem de iluminador, nem de técnico de som, de nada. A gente faz tudo. Então aqui, um ápice da tecnologia, cinema e televisão, muita tecnologia, grande equipe, tu faz o mínimo que é a tua parte, mínimo no sentido de tem alguém pra te vestir, para tirar tua roupa. Mega produção, tv, cinema. E por outro lado a outra bem artesanal. Acho que isso tem a ver com a história da vida da gente, né, essas passagens por diversas linguagens. Maior quantidade de recursos ou o mínimo de recursos possível, mas um ator, a atriz, o artista está lá no centro do trabalho, é o que importa no momento de chegar a realização dessa expressão onde existe uma mascara, é outro que esta sendo jogado, apresentado. São dois extremos. Na hora que escolhi não me dei conta, mas agora intuitivamente

me dou conta que são dois extremos de um tipo de produção e que falam bem da minha trajetória. Esse aqui agora, to apresentando, está colado, bem presente.

HELENA

(Também opta por fazer sua narrativa a partir das imagens. Escolhe duas- 32 e 38)

Então as minhas eu vou escolher, esta que foi um curta que eu fiz no ano passado e esta que foi um espetáculo do ano passado que é com alunos da Licenciatura, o espetáculo deles de 5° e 6° semestre. E eu sou uma pessoa meio fominha assim, eu tenho um certa dificuldade em, o que que me leva a querer ou não fazer, um determinado personagem, um determinado trabalho. Eu sou muito fominha, eu sempre quero fazer tudo, isso é uma dificuldade pra mim. Olha tem que ter uma coisa muito, muito, que venha a me repelir muito assim pra eu não fazer, e esse trabalho que a gente ainda apresentou esse ano pela ultima vez, fala muito forte pra mim porque fala sobre educação. É baseado num romance do Robert Walser que se chama O diário de Jacob Wan Gutem, que é um instituto que se chama Instituto Benjamenta onde os alunos vão pra

aprender a obedecer, eu faço a professora Benjamenta que é quem dá a educação pra eles. Eu quase me ofereci pra fazer esse trabalho. Quando a Miriam e a Inajá foram dirigir, eu disse - Vai ter a figura da Benjamenta? E elas disseram: -Vai. E eu disse: - Eu quero fazer. O processo foi muito legal. Estar nessa produção, nesse processo criativo com os alunos da Licenciatura mexeu muito assim com o grupo todo. E esse é um personagem completamente diferente de tudo, tudo que eu já fiz. Sem nenhum glamour. É uma mulher bem humilde que deixa a filha e vai cuidar de uma senhora pra ganhar algum dinheiro. Essa mulher tem um tesouro e ela tenta roubar, enfim. Foi muito interessante pra mim, essa coisa de ter uma filha, que eu não sou mãe, enfim e criar essa vida anterior, de uma mãe que deixa a filha para ir trabalhar em uma cidade longe enfim, e acho que essa coisa estética mesmo que me levou a me interessar pelo personagem e querer fazer esse trabalho. E agora estou numa fase mais madura, me exigiu bastante em determinadas cenas, e a gente lida com essas questões de atuação de outra forma. Talvez há 20 anos eu não fizesse, não tivesse condições de

fazer esse personagem, mas, inclusive a Adriana olhou pra essa foto e disse que era muito diferente de mim..

(Professor retira o papel da caixa. A palavra é: **TEATRO**. Ele Joga o dado que indica o numero dois. Escolhe duas imagens- 54 e 55).

Teatro. Aqui acho que são as representações, daqui as que eu tenho no momento, acho que são muito **TEATRO**. Totalmente **TEATRO**. Os reis vagabundos e os Solos em cena que é, eu fazia três personagens então era um exercício completamente teatral, também sem quase nenhum recurso, pouca coisa. Recursos de iluminação e sonoro, mas muito pouco, muito simples. Três cadeiras e puro jogo. E aqui também o jogo do palhaço, o clown, que é muito ligado ao teatro, nesse tipo de linguagem né, o circo também, mas aqui, foi um espetáculo que marcou muito a formação do grupo **TEAR**, com quem eu me formei mais densamente. Os dois são pelo **TEAR**. Esse aqui no inicio da carreira e esse aqui no final da existência do **TEAR** como grupo, 1982, 2000, 2001. Vinte anos depois. E que são marcantes, tanto na minha carreira quanto das pessoas que assistiram, como teatralidade. De novo o ator. A atriz, o ator é o veículo principal,

não tem nenhuma artificialidade, é puro jogo e só pode acontecer de forma teatral. E não tem como transpor isso, o que foi criado pra esses dois espetáculos pra outra linguagem. Não passa por nenhuma fronteira. Seria transformar o que ele tem como nascimento, então fala muito de forma teatral essa seleção aqui. Solos em cena e Os reis vagabundos.

HELENA

- Faz quanto tempo isso?

PROFESSOR

- Foi em 82, 83. São 20 anos. Não, 30. Solos foi 2000. 2001, 2002, então são 15 anos.

HELENA

(Escolhe duas imagens- 30 e 33)

Essa é Bodas de Papel, da Maria Adelaide Amaral. Foi logo no início da faculdade. Fui fazer um teste pra entrar no grupo do Freire Junior em Santa Maria. O grupo Presença. Era interessante porque tinha muito preconceito com o trabalho dele dentro da universidade. Então eu já ouvia isso, conhecia o Freire, os trabalhos dele, enfim. Eu fui fazer um teste, um teste de leitura. Era a

leitura do texto. Passei e fiz a Tetê com elenco profissional que já fazia teatro com o F. a muito tempo. Foi muito interessante esses dois lados. O trabalho na academia, com um discurso e com um direcionamento e fazer teatro com este grupo, que era completamente outra coisa. Eu acho que foi importante pra mim essa vivência no início do curso, por ser no início do curso. E aqui foi uma das coisas mais importantes que eu fiz que foi a Neusa Sueli. Que sempre foi meu sonho fazer. Fui fazê-la com 23 anos, desisti do processo no meio do caminho. Era direção de uma aluna, eu era aluna das Cênicas. Em 2010 eu olhei para o H. e disse: -Escuta, tu não acha que está na hora de fazer a Neusa Sueli e o Vado? Eu acho que agora eu tenho condições de encarar. E a gente foi atrás de um diretor e um menino da universidade que era meu aluno, que já se formou, o guri é muito bom. E ele criou toda uma metodologia pra gente trabalhar e foi incrível assim, foi incrível essa experiência. Eu engordei 6 quilos pra fazer ela, me desprovi de algumas vaidades, essa foi uma delas. O espetáculo acontecia entre 15 pessoas dentro de uma sala, as pessoas mudavam o cenário, elas intervinham e

foi muito interessante assim. Foi uma das coisas mais importantes que eu considero que eu fiz que mexeu muito comigo. O teatro é uma coisa que eu não sei viver sem, não consigo não fazer teatro, eu não consigo ser apenas professora, eu não consigo me contentar com isso. Eu preciso estar em criação para existir, eu acho.

PROFESSOR

(Retira outro papel onde esta escrito: SER PROFESSOR. Joga o dado. O numero indicado é um-53).

- Uma. Uma que traduza isso. (Ele escolhe uma imagem). Eu tinha pensado numa metafórica, mas eu vou pegar essa aqui. Tem várias metáforas aqui que poderiam ser interessantes, mas eu vou pegar uma bem evidente. É o contato humano. Um grande contato humano. Um professor em qualquer área eu acho que, pode ser marcante isso, pode passar despercebido e depois ninguém mais lembrar, mas eu acho que quando tu professa, o professor professa. Quando ele professa ele fala de si, fala do mundo, se possível faz relações sobre a perspectiva dele e do mundo pra que o outro se complemente, se descubra, pra que o outro avance. O outro é a alteridade. O sujeito e a alteridade.

Então o professor trabalha com o espaço onde ele domina bastante que é o SI ou SEU sujeito, o seu conhecimento e um espaço que ele desconhece no limite, ele desconhece 100 por cento que é o outro, a alteridade. O outro absolutamente desconhecido. Eu escolhi essa imagem, porque foi muito lindo trabalhar com criança. Eu sempre trabalhei com criança e aqui era durante o doutorado. Ser aceito com um espaço infantil com crianças de 5 anos, trabalhei com crianças mais velhas também, mas nessa situação foi muito marcante, acho que ali eu exerci uma atitude de professor mesmo não sendo professor dessas crianças do contato, da abertura, eles me aceitaram pra assistir os ensaios, depois assisti o espetáculo, que eu filmei, entrevistei a professora. Filmei todo o processo deles, recebendo os pais, se fantasiando, alguns dias que eu fui na escola. Eram crianças de 5 anos, então ela é bem emblemática assim, numa sensação que eu tenho do professor né, que é uma tarefa difícil, sensível, e nunca foi a minha escolha principal ser professor, eu resultei, eu cheguei nesse espaço de atuação e acho que

faço bem . Acho que cumpro bem com esse trabalho.

HELENA

(Joga o dado que indica o numero cinco. Escolhe as imagens- 31, 11 19, 14, 21 E vai falando sobre cada uma).
- Às vezes solitário demais. Eu acho que é solitário justamente nesse processo de auto desenvolvimento e de trabalho sobre si mesmo. De se distanciar e olhar pra o que a gente faz. Exercitar-se. Sensível como tu disseste, de escuta. Eu acho que ser professor é ter uma escuta sensível e uma disponibilidade pra enxergar o outro. Esta mente-corpo que é, que engendra possibilidades e uma cabeça aberta. Um estar aberto. É lidar com a instituição, com o que faz parte dessa instituição e com afetos, por exemplo, aqui, uma imagem que é bastante simbólica pra mim, a paraninfa. Claro não se pode dizer não para isso, mas porque dizer não. Tem todo um afeto aqui na escolha, neste papel frente a, no caso essa turma aqui. Mas também é do instituído, os papéis que a gente tem que cumprir. Um caminho obscuro pra mim, também tem as pegadas que a gente vai deixando e também é muito legal quando a gente tem um retorno

eu as vezes vem, do teu atuar, do significado que pode ter a tua, as tuas relações que tu estabelece dentro de um espaço educacional. Acho que por isso eu escolho essa das pegadas. Esse caminho que vai sendo desenhado e que não é estanque.

PROFESSOR

(Escolhe um papel onde está escrito:

FORMAÇÃO. Joga o dado. É o numero três. Elege as imagens que estão dispostas sobre a mesa- 23, 13 63).

- Formação, bom... as dificuldades, o peso, a disciplina, a cotidianidade e ao mesmo tempo esse subtexto que pode ser uma projeção de canto, de uma mulher que vai dar a luz. O dar a luz. Trabalhar a disciplina carrega o peso, aqui está pegando bem a literalidade, mas, como metáfora de uma formação sistemática, mas que te da uma projeção imaginária e eventualmente realizável como engajamento politico. Nas ocupações a gente fez leitura do Brecht que fala de uma situação muito atual, que é alunos que denunciam professores. Uma situação política muito castrante, de muita censura e ao mesmo tempo uma parceria, M.S. e eu fazendo leituras do Brecht nas ocupações da faculdade, ai entra o espaço instituído, mas

subvertido. Subversão do espaço instituído que também te permite tu ser ativo, criativo, proativo. E aqui também me veio uma imagem de quanto a gente se liberta de cânones na formação, tu estuda muito, segue muitas regras conforme um mestre, uma metodologia e lá pelas tantas tem tomar outro rumo, a tua própria formação a partir de uma certa liberdade de parir alguma coisa que seja da tua própria criação e que vem de formações anteriores, mas que se liberta de uma certa maneira e que tu toma teu rumo, a tua personalidade, a tua alquimia. Teus conhecimentos prévios.

HELENA

(Joga o dado. O numero é um- 14)

- Vou pegar uma imagem tua. Eu acho que essa imagem se presta porque é muito simbólica pra mim quando se trata de formação. Uma porque nunca se está pronto, nunca se está formado e por este caminho de devires e de auto formação. Formação como auto formação, como auto esculpir-se. Talvez esculpa essa parte e desmanche com outra. Eu desmancho e construo e desconstruo. Acho que é um pouco essa ideia de formação com essa imagem. Muito significativa.

PROFESSOR

(Escolhe outro papel que lhe indica a palavra: **AULA**. O dado indica que precisa escolher cinco imagens- 22, 2, 51, 6, 52).

- Acho que... Aula, aqui é servir um caminho, possibilidades de alimentar de se nutrir, estão simbolizados. Aqui uma cobra, eu gosto da serpente, acho interessante, acho um bicho interessante. Tem um caminho, tem um deserto, com passagens, avançar, ir. Acho que a aula pode ser isso, né. Oferece e deixa que o caminho aberto sirva de nutriente para algumas pessoas. Inventar, criar, pintar, desenhar, sonhar, voar. Ainda mais no espaço artístico que eu me sinto com bastante liberdade para isso. Um pouco também a criança que pinta e vai pintando junto com o grupo que estiver disposto. Descortinar também, o que tem do outro lado. Vamos ver, abre a cortina, a surpresa. A apresentação diante de um público, numa aula a gente esta sempre diante de alunos, muitas vezes e ai coloca o aluno também na situação deste que vai sair da cortina e se mostrar. E esses dois são: esse aqui era um professor que dava uma aula, uma conferência, mas era um professor e

ai o personagem mesmo, muito divertido, com sotaque, era um exercício, ele era muito rígido, de tradição germânica, o clichê do alemão firme em sua conduta, que cobrava bastante. E aqui foi uma aula num período de greve e ai também a aula como um engajamento ético, estético e político, que eu sempre digo desses três eixos do nosso trabalho, do artista também. E era um, também, um orador a la antiga que dava uma aula publica numa ágora e foi em dois eventos de greve que eu fiz esse personagem que trazia coisas bem assim, da filosofia clássica e ia narrando e ia divertindo o publico, mas também já ia chamando atenção pra manifestação, da necessidade de recriar a instituição. Situação de greve, de subversão da instituição. Um momento criativo do professor artista na subversão da instituição.

HELENA

(Escolhe cinco imagens a partir da indicação do dado- 21, 7, 40, 38, 37).

- Essa aqui de novo que me remete a um professor aberto, com a mente aberta, com possibilidade de sair coisas e receber coisas. Receber enfim, não informações, mas, esse

movimento. Essa aqui eu acho engraçada porque às vezes pra mim os alunos são provocadores, são esses garfos pra mim, às vezes a gente se sente um pouco assim, eu já me senti muitas vezes (referindo-se a imagem). Um pouco acuada, um pouco. Esse aqui foi um período muito feliz, quando eu fui substituta e que eu descobri que eu queria mesmo ser professora. Essa aqui é emblemática justamente por aquilo que eu falei antes, por representar uma professora carrasca e embrutecida e que dava uma aula onde todos deveriam obedecer e fazer exatamente o que ela fazia. O contrario do que eu penso. Essa aqui é uma aula da Licenciatura, é relativamente recente que era encima de um objeto da infância e foi muito interessante. A aula pra mim é um oferecer possibilidades de diálogo e de troca. Eu peguei varias imagens que tem facetas. Acho que essa faceta acontece, mas acho que a mais importante talvez, um elemento que eu considero importante é o que eu relaciono com essa aqui, com relação a abertura e disponibilidade e mente arejada, aberta. É isso.

PROFESSOR

(Retira o próximo papel que indica a palavra: **DESAFIO**)

HELENA

- Agora você vai escolher imagens minhas e eu vou escolher imagens suas para que possamos discorrer sobre elas. Ok? Eu escolho essas três imagens suas para que você me fale o que quiser dela. (escolhe as imagens que estão dispostas na mesa- 66, 60, 72).

PROFESSOR

Trabalhar com a literatura é um desafio. É desafiador, é difícil, porque também exige uma atenção para não entrar na literalidade de escrever com imagem o que está escrito. E aqui ainda por cima tinha que fazer um trabalho de embriagues, embriaguez é uma coisa complicada, embriagues de absinto, que é uma coisa que eu não conheço. Era difícil. Aqui a dificuldade é que não era uma dublagem era uma criação dos personagens com voz e com umas atitudes que eles filmavam as nossas atitudes durante os estúdios e criar sem o movimento que é uma coisa que a gente está acostumado, expansivo e alargado é... No estúdio é mais restrito ainda, bem complicado, pra

mim quando entra a questão da voz só, só a voz, seja na dublagem, seja nessa criação do avião vermelho que era uma animação e que o movimento, o desenho veio depois da voz, é um desafio bem grande pra mim. Pra mim é bem difícil, sobretudo pela restrição, tu não pode te mexer, tu não pode fazer barulho na frente do microfone e tem que criar toda a ação daquele futuro personagem através da voz, bem... assusta bastante, mas ficou bom, no fim das contas ficou bom. Este aqui ah, serie de tv foi feito pra HBO e era um escritor judeu ortodoxo e que no fim passava como se fosse um rabino, que as pessoas acabavam entendendo ele como um rabino, então, desafio é não cair na estereotipia, não cair no estereotipo, de detalhes na criação desse personagem que em a ver com a religião, com a parte ortodoxa da religião e que possa ser expresso ainda mais pra televisão que é super rápida, serie como cinema, mas feita pra tv, então é tudo muito rápido, não tem grandes tempos pra elaborar nada, assim tinha ensaio, o desafio era evitar o clichê sobretudo.

PROFESSOR

- Agora eu escolho as suas?

HELENA

- Sim.

(Ele escolhe duas imagens para que Helena faça sua narrativa- **34 e 35-**)

HELENA

- Essas duas? (risos). Bem interessantes as que você escolheu. Esse espetáculo foi feito em Santa Maria, com pessoas de Santa Maria e eles dois. Quer dizer, o C. é de Santa Maria, mas já estava no Rio há muito tempo. Ou seja, é fazer um casamento de pessoas saídas da academia com outras duas pessoas com outro tipo de trajetória. Então foi um aprendizado gigantesco pra gente e pra eles também. Porque desde a coisa de: - Vamos fazer aquecimento? Como assim? Abrigo e meia? Então foi um exercício, eu tive muita dificuldade nesse processo, porque sou muito caxias. Chegava, e ia aquecer sozinha e eles ficavam tomando café, ficavam conversando e eu achava que não podia fazer aquilo. Então pra mim teve coisas penosas nessa questão do convívio e a gente viajou bastante com o espetáculo depois, mas a coisa do texto, a visão que eles têm sobre o texto, como sobre se analisa um texto e como o diretor trabalhava foi

muito interessante, difícil e de um aprendizado enorme. Aqui, acho que agora da pra considerar que acabou 11 anos um grupo de humor que tinha um espetáculo chamado O Uivo do Coyote que eram quadros não tinha uma narrativa, eram quadros isolados e a gente começou num bar, depois fomos para o teatro, esse aqui era A cinta liga da justiça, eu era a mulher mato e minha postura em relação a esse trabalho que eu amava fazer, o show de humor, é muito engraçada porque parece que eu não sou atriz aí. Eu tenho uma postura e eu admito isso, que pra mim parece que não é, se qualquer um fizesse aquilo. É muito estranho, nem eu mesma tenho isso bem claro pra mim, eu queria que tivesse uma coisa mais desafiadora do que isso eu meio que boto como uma coisa menor assim, e aí eu tinha que me movimentar dentro disso, e´ um troço meio nebuloso ainda pra mim, mas eu adorava fazer pelo grupo e porque funcionava muito, as pessoas gostavam muito, mais era como se eu fosse menos atriz fazendo isso aqui, não é muito claro pra mim talvez isso. Onde que está amarrado isso. Então são dois extremos e ao mesmo tempo tinha que ser engraçado... Enfim...

PROFESSOR

(Pega um papel da caixa onde tem um ponto de **INTERROGAÇÃO**)

- Tem que escolher alguma imagem?

HELENA

-Só se você quiser

PROFESSOR

(Olha para Helena e pergunta)

- Então, o que tu vais fazer com esse material?

HELENA

(Num minuto de silencio diz)

- Eu criei esse jogo para não... Eu não queria fazer uma entrevista com perguntas formuladas, mesmo que fosse uma entrevista aberta, entendeu? Eu sai de um Mestrado com entrevista Semi-estruturada. Isso aqui pra mim é muito desafiador, diferente de tu ter uma entrevista semi-estruturada, eu tinha 5 perguntas e ok. Isso é uma forma de cavoucar e a própria questão de eu jogar junto. O que que eu vou fazer com tudo isso? Tu queres mesmo saber? Sergio diz:- é seria, o que tu ta pesquisando? Eu estou pesquisando. É que eu não posso te dizer o que eu estou pesquisando, isso tem a ver com o que está ali dentro. ELE: - Então

deixa assim, uma incógnita. Helena:-
mas assim, eu preciso filmar e que o
enquadramento seja propício, pra ver
o que tu esta manipulando, o que eu
estou manipulando. Então por exemplo,
porque isso aqui é muito desafiador
pra mim? Essas imagens aqui (aponta
para as imagens referentes ao jogo de
tabuleiro), já passaram pelo meu
filtro, eu escolhi essas imagens,
dentro de 800 imagens de um jogo de
tabuleiro. Essas imagens não vão ser
troçadas para o Bruno por exemplo,
então eu já tenho vício na imagem.
Então tudo isso está fervilhando na
minha cabeça entendeu? Depois eu te
explico por que. Mas isso aqui vai
ser manipulado o tempo inteiro depois
na pesquisa.

HELENA

- Agora é minha vez de perguntar.
Desde quando tu ministra aulas na
universidade?

PROFESSOR

- Na universidade eu entrei em 1991.
O concurso foi em 90 e eu comecei em
janeiro de 91.

HELENA

- Tem uma curiosidade que você me
provocou. Você disse que a docência

não era uma opção primeira, como que foi isso?

PROFESSOR

- Eu fiquei um tempão trabalhando de ator. Como ator, a várias possibilidades, viajei e em determinado momento comecei a trabalhar com crianças surdas. Em 89 para 90 eu comecei a trabalhar com crianças surdas e aí eu vi que essa atividade precisava de mais conhecimento, mais sistematizado, eu ia às escolas e sentia falta de um conhecimento de docência embora fosse em ateliers de teatro. Mas eu estava dentro de escolas, tinha um universo ali que demandava outra formação. Eu pensei, quem sabe faço pedagogia. Será que vou precisar fazer um curso de pedagogia pra isso. Em seguida veio um concurso pra universidade e aí eu pensei em ser uma saída pra sobreviver, porque como ator se eu ficasse em POA ia ser muito complicado, digo, bom, posso dar aula na universidade com o conhecimento que eu tenho e me aproximar do trabalho com a educação de surdos através da universidade, achei que era um campo de trabalho onde eu teria várias coisas que me subsidiariam a sobrevivência com

salário, com estrutura, estabilidade, segurança, aprofundar meu conhecimento, vou continuar trabalhando como ator se possível e tem a chance que a própria universidade te dê viagens, Mestrado, Doutorado, bolsa, uma coisa que tu possa aprofundar sempre com segurança econômica, isso aí é bem marcante, bem forte. A questão econômica também me levou pro espaço da docência universitária. Então não era o meu desejo inicial, eu queria ser só artista assim, ser famoso, ser rico (risos), viver nos grandes centros. É um sonho de infância. Não sei se ser rico, mas vinha junto. Depois começa a ficar junto, tu vê que os grandes, famosos do cinema, da televisão, eles acabam ficando ricos. Então não era um objetivo primeiro ser rico, mas vinha junto assim, de ter poder financeiro, essa coisa que o glamour do artista, as vezes é vendido pra gente. Depois fui me dando conta que não era bem assim, e o teatro nunca foi desses que dá muito dinheiro, e eu sempre gostei do teatro desde pequeno. Aí na universidade foi uma forma de realizar uma parte dessa atividade e aí a docência foi se configurando. Eu não tinha conhecimento de docência, eu não fiz

licenciatura né, fiz bacharelado e nunca me dediquei a função de professor, mas fui me aperfeiçoando na trajetória, numa dessas trajetórias tantas que escolhi como imagem. E tem uma ponta de frustração assim, que eu não fui integralmente ator, que eu não me dediquei integralmente a atuação. Tem uma frustração.

(O professor retira uma palavra da caixa: **ESPAÇO ACADÊMICO**. O dado indica o número um. Escolhe a imagem-56).

Essa aqui junta duas coisas. De novo essa aqui como subversão. Uma aula, uma leitura dramática sendo feita na rua, diante da faculdade, também pelo movimento de ocupação, do movimento de luta de alguns professores junto com os alunos, dentro e fora do espaço acadêmico literalmente e metaforicamente, falando de uma situação que a gente tá vivendo agora, pegando um texto do Brecht dos anos 30, mas falando agora de uma censura e de uma cerceamento e de uma doutrinação do professor para falar aquilo que é supostamente sem doutrina ou sem ideologia, o que não existe, eu acho impossível, e junto também de uma parceira de uma amiga

atriz e professora a M.S., acho que a imagem fala muito assim né, de espaço acadêmico e da necessidade de ampliar o espaço que normalmente a gente fica muito fechado no edifício institucional e criar projetos para fora ne, aqui nos estamos na rua com um dia ensolarado. A vida acontece, parece muitas vezes mais fora do espaço da sala de aula do que dentro dela, então, por aí.

HELENA

(Escolhe 13, 38, 15)

- Acho que o espaço acadêmico tem um teor aprisionante e por vezes nos apequenamos nele, eu trago essa imagem de novo porque tem milhares de Benjamenta dentro do espaço acadêmico que tentam nos enquadrar e acho que são necessários esses cortes que possam trazer rupturas para que algo instituinte entre no instituído. Que possa quebrar com o aprisionamento, que possa quebrar e trazer um respiro para as Benjamentas, para esse enquadramento que eu acho que tem no espaço acadêmico. É isso por hora.

PROFESSOR

(Retira mais um papel. Esta escrito

SER ARTISTA. Ele lê e esboça um

sorriso. O telefone toca. Não atende, cai na secretaria eletrônica).

VOZ FEMININA EM OFF

Boa tarde. Eu liguei ontem para você. Sou repórter do Jornal Notícias da cidade. Gostaria de marcar para continuarmos a entrevista. Gostaria muito que me contasse sobre o processo deste espetáculo que esta apresentando agora e....(o telefonema é interrompido pelo limite de tempo da secretaria eletrônica).

HELENA

- Você foi dar uma entrevista que não acabou é isso?

PROFESSOR

- Sim, eu tive que resolver uma questão sobre esse espetáculo que falei que estou fazendo agora, *El juego de Antonia*. E só eu podia resolver, então tive que me desculpar e sair. Agora preciso terminar a entrevista. Essa repórter também me perguntou sobre o que é ser artista. (Joga o dado que indica o numero dois. Escolhe as imagens 8 e 2)
Aqui acho que tem tudo assim, tem sonho, tem a imagem, tem o onírico, tem o traçado, tem o voar, tem a infância, tem o escuro e o claro, o

mistério, profundidade. Ser artista, aqui, uma representação típica né, as várias, os textos intermediários das várias máscaras, várias representações, a possibilidade de ser mais misterioso e poder portar diferentes representações, tem a vela, que eu acho que é a chama, pequena luz interna que tem o brilho de uma estrela. Ser artista às vezes é uma faísca que te propõe e aquilo infla, ilumina, depois apaga, termina também, vai pra outro processo. Acho que também luz e sombra, o obscuro, a descoberta e fazendo traçados mais evidente e outros mais misteriosos e poder voar por eles, passar por eles, transformar.

HELENA

(Joga o dado e precisa escolher duas imagem- 16 e 12).

- Acho que um desvelar-se que me traz um pouco essa imagem, esse pássaro que parece que sai da boca da menina, mas algo esta tentando caça-lo. Essa capacidade de voo de imaginário voo de criação, de percorrer outros caminhos, buscar outras coisas. Ver as coisas com os olhos que acho que muitas pessoas não veem. Mais ou menos isso.

Fui tentar definir o que é ser artista para o projeto de tese e não consegui.

PROFESSOR

(Retira mais um papel e novamente aparece o ponto de **interrogação**)

- Veja interrogação de novo. Você se importa se eu pegar um café, enquanto eu penso no que vou te perguntar?

HELENA

- Claro que não. Ah, não precisa ser uma pergunta. A interrogação deixa aberto para qualquer colocação.

PROFESSOR

- Você quer café?

(Levanta-se e dirige-se até a cozinha)

HELENA

- É essa a pergunta?

(Helena ri)

- Não. Obrigada

PROFESSOR

- Então, quais foram as outras duas pessoas que tu escolheste?

(Volta com o café e senta-se novamente).

HELENA

- Eu não tinha escolhido outras. Escolhi vocês. Acabei optando por 2 homens. A M. e G. eram outras opções. O critério principal era a produção fora da universidade. Não tem nenhum colega meu, porque os que produzem fora da universidade, um é muito meu amigo, eu vou conhecer todas as imagens que ele escolher, ele foi meu aluno. Aliás, as nossas teses se entrelaçam, ele está fazendo Doutorado no RJ e eu faço o espetáculo dele da pesquisa. Tenho um colega, mas é formado em Artes Visuais. Eu queria pessoas as quais eu não soubesse nada e produção fora da universidade. Agora eu quero te fazer uma pergunta a partir dessa imagem (pega a imagem da mesa).

PROFESSOR

- Essa são as três figuras que são as personagens do avião vermelho gravando no estúdio, então é uma mistura entre a realidade e a fantasia e aqui eles fizeram como forma de representação dentro do trabalho, isso foi divulgado acho que na internet, não sei da onde que eu ganhei essa imagem e uma coisa curiosa, claro aqui quem gravava eram os artistas e viraram depois essa

figura representada ne, mas uma coisa curiosa que quando eles escolheram o pai, eles não tinham escolhido o ator ainda, quando eles desenharam a figura do pai e quando eles me escolheram eu estava exatamente assim super barbudo, com óculos muito parecido. Quando eles me mandaram e disseram, olha a figura do pai é essa aqui. Eu pensei será que eles pegaram uma foto minha pra fazer a representação, era a figura que eles queriam, no fim fechou, quem sabe entre eu e outro, pudesse ser eu porque se assemelhava. Eu acho super divertido, o gurizinho é parecido também. Então é uma mistura, entre a caricatura, literatura transposta e animação.

PROFESSOR

(Retira da caixa a palavra **TRAMAS**)

HELENA

- Eu gostaria, provocado por essa palavra, que você narrasse algum fato, alguma experiência que tenha sido importante, significativa pra ti. Não precisa ser com imagens.

PROFESSOR

(Fica pensativo por alguns instantes. Cruza a perna, olha para Helena).

- Tem uma situação que eu vivi, em formação, em vida artística que ela poderia ter gerado um *trading point*, uma mudança na minha vida artística antes de entrar na universidade, que quando eu digo um pouco de frustração, tem a ver com isso também. Eu fui um tempo pra Europa, tentar, numa época em que muita gente foi embora daqui nos anos 80... 85, 86, 87 saiu muita gente do Brasil e eu resolvi ir pra fora porque queria ver se realizava o sonho, ah quero ser famoso em Paris, o mundo europeu, atrativo pra nós. Está, dai fui, fiz várias coisas, trabalhei, fiz uns cursos e consegui trabalho na Bélgica com um grupo de dança-teatro seria, atualmente seria, era movimento, performático, não usava musica, era só movimento e tinha um diretor de lá, um grupo formado acabei trabalhando com eles, primeiro na parte técnica, ajudava a montar os espetáculos, depois me convidaram pra fazer de um espetáculo que ia ser bem teatral, com muito movimento, mas bem teatral e que eles iam abrir testes, na França e na Bélgica. Se eu dissesse que sim, teria contrato por um ano e ai eles já tirariam uma vaga que seria pra mim porque eu já estava trabalhando com eles, já me

conheciam. Eu tinha, sei lá, dois, três dias pra decidir, era contrato, tudo pago, já tava morando lá e tudo eu não quis. Eu não quis. Depois me arrependi. Eu tenho um certo arrependimento, que eu estava falando...Porque que eu não fiquei, porque que eu não fiz, todo mundo queria, era um sonho, todo mundo ir pra fora...era uma época muito ruim aqui no Brasil, de inflação, de falta de trabalho, de falta de perspectiva. Eu já estava lá, já estava trabalhando com esse grupo, já estava morando no coração da Europa, com contrato assinado, faltava só eu decidir. Já tinha ganhado dinheiro com eles, porque tinham me oferecido um workshop para as atrizes e bailarinas, já tinha dado um workshop pra eles, já tinha viajado com eles e não aceitei. E voltei, com uma expressão bem popular daqui, voltei cadela, voltei cachorro, porque voltei frustrado, sem dinheiro. Cheguei aqui no Brasil, o Brasil estava muito ruim economicamente pra trabalhar e daí me deprimi, depois de ter vivido assim, um tempo fora e toda essa oferta que eu tinha na mão pra aceitar, não aceitei. Então é uma trama, ali tem um nó. Eu peguei essa aqui (referindo-se a imagem), porque

é quase uma força e outra puxando e tinha que decidir, não fiquei, voltei e ai também essa trama, esse nó se desata numa outra trama, que é: eu voltei, não sabia o que fazer e eu já tinha visto muito trabalho com Educação Especial fora, ai eu resolvi trabalhar com surdos. Sem estar na universidade, não era pra fazer teatro como ator, era uma função social da arte, ajudando, uma ideia assim benevolente, ajudando o outro. Ai fiz um projetinho assim, bem tristonho, cachorro humilde com o rabo no meio das pernas e aquilo abriu todo um outro campo profissional artístico ate hoje ne, eu sou, eu tenho uma larga formação no trabalho com surdos, acadêmica, artística e que gerou todo um outro campo entre a arte e o espaço social, espaço educacional, a partir dessa não decisão de: vou me assumir e vou ser um artista na Europa. Estava com a faca e o queijo...eu não conto muito isso, to aproveitando pra contar aqui porque parece assim, ah aquele que podia, pra se vangloriar de alguma coisa. Mas eu perdi, eu poderia ter me vangloriado e desisti. Uma coisa que tanta gente ambicionava. Ai depois eu entendi, tu vai fazendo tua própria avaliação da

tua trajetória. Bom, abriu outro universo, autêntico, verdadeiro, que eu batalhei, me tornei pioneiro nesse trabalho, aqui no Sul pelo menos. Então há males que vem pra bem. Essa é a trama que eu te conto.

HELENA

- A trama que eu te conto tem um pouco a ver com essa imagem aqui (procura a foto), aquela das quatro pessoas. O espetáculo $\frac{1}{4}$ de amor. Aquela lá (pega a imagem). Porque eu tinha uma inquietude. Meu ex-marido dizia, eu vou pagar, vou te dar dinheiro e tu vai 6 meses pro RJ, porque eu não aguento mais esse chororô no meu ouvido. Porque eu achava que eu tinha que ir tentar alguma coisa no RJ. E isso é muito chalalá das pessoas: - Porque tu não vai, tu é formada, enfim. Nesse convívio de um ano com essas duas pessoas (mostra C. e E. na foto) parece que desligou uma chave me mim, foi muito interessante. Eu já tinha sido substituta. Quando acabou meu contato de substituta eu fiquei deprimida, porque eu sabia que eu queria aquilo. Eu não tinha esse plano: - Ah eu vou estudar para fazer um concurso, eu não tinha Mestrado. Isso foi em 2002. Eu fui substituta

de 2000 a 2002. Então eu saio de substituta, vou para uma cidade para ser esposa, em Passo Fundo, e sou convidada pra fazer esse espetáculo. Volto pra Santa Maria correndo pra ensaiar. E aqui deu toda essa reviravolta e eu sei que foi no convívio com eles, com as coisas que eles narravam. Desligou a chave completamente. Eu não tenho a menor vontade de pegar um vídeo book, sei eu como é que chamam agora, nem de fazer um teste. Tipo, vai fazer um teste na Globo, não tenho a menor vontade. Eu fiquei completamente resolvida com isso. E cada vez mais sabendo que eu queria ser professora. Então eu fui dar aula numa faculdade de Direito. Dei aula numa faculdade de Direito por quatro anos e só depois que eu fui fazer o concurso. Mas foi muito interessante assim porque parece que realmente desligou o interruptor. Eu parei com a neurose de que eu tinha que... E não tenho nenhuma frustração. Acho que eu faria alguma coisa se eu fosse convidada, como aconteceu com a Araci Esteves que recebeu um telefonema em casa, achou que era trote e desligou na cara da produção da Globo 3 vezes. Mas, eu ir atrás...

(Helena olha para a caixa de madeira e vê que ainda faltam papéis para serem tirados)

Aqui dentro temos interrogação e composição, e eu necessito que você fale dessas composições.

PROFESSOR

- E o que eu tenho que fazer agora?

HELENA

- Tirar um papelzinho. Você não precisa utilizar imagens.

PROFESSOR

(Retira o papel que diz:
**Saberes/fazeres artísticos-
saberes/fazeres docentes)**

- O meu fazer artístico, a minha educação para o teatro ela serviu muito para o meu saber docente. Meu saber/fazer docente, porque como eu não vim de uma formação sobre a docência, sistematizada. Assim, quando tu é aluno tu vai criando uma ideia do que é professor, mas no momento que tu tens que atuar com isso, a minha educação como artista, como ator, foi muito útil pra varias atividades e várias posturas do fazer docente. Então quando eu trabalho com alunos de teatro, futuros professores de teatro, eu falo pra eles que é

preciso ter um conhecimento específico sobre a docência. Leituras mais, se a formação de teatro for substancial, for consistente, ela dá recurso pra esse docente, ela ensina coisas sobre uma disciplina de trabalho, de realização que o docente muitas vezes só com a formação sistemática para a docência pode não ter, relacionado a arte. Então eu acho que, os saberes artísticos, uns vem com aquilo que a gente inventa quando é criança, então o meu conhecimento se formalizou no momento em que fui estudar teatro. Ele se formaliza, cursos, oficinas, ateliers, etc. Mas tem um saber em relação ao teatro que vem da infância, da criança, do adolescente, que sempre desejei representar alguma coisa na frente de pessoas. O engraçado, o divertido, que conta piada, que faz macaquices, digamos, nos tempos de colégio. Esse é um saber que eu acho que vem do jogo infantil. Do prazer e do jogo infantil em relação a dramatização e a representação, depois se formaliza como conhecimento. E o de docência eu também acho que vem um pouco de jogo, porque eu brincava de ser professor, quando eu me lembro que a gente ganhava uns quadros, umas lousas. Era

um presente infantil. Minha irmã tinha, eu tinha. Então eventualmente tu jogas, faz a brincadeira de ensinar a alguém, alguma coisa. Eu lembro que eu gostava de fazer isso também. Então eu acho que é um saber de docência que vem do lúdico, nasce do lúdico, de uma fantasia, depois se formaliza meio assim (pega uma imagem da mesa), meio a escultura, porque eu entrei na faculdade meio duro em relação a docência, desconhecendo muita coisa, e fui aprendendo assim também, machadando um pouco, quebrando uns pedaços...uns pedaços meio mal colados e outros mais bem esculpidos, porque quando chega num momento, de uma certa trajetória, tem partes mais bem esculpidas, mais polidas.

HELENA

- Pois eu me lembro de ter essa memória muito presente de brincar de ser professora. Eu levava aquilo muito a sério, os meus alunos imaginários. Esta é uma questão minha de reflexão assim, onde é que as coisas se encontram e se desencontram e como que uma se serve, não se serve porque é uma palavra muito utilitária, mas como elas escorrem uma coisa na outra. Esses fazeres e

esses saberes, do nosso campo do teatro e como que isso se liga com a docência. Talvez por uma vivacidade, uma coisa que eu necessito que esteja sempre em ebulição e viva por isso que eu não consigo não fazer teatro. Se eu passo um ano sem fazer nada fora da universidade, por exemplo, isso aqui foi dentro (mostra a foto do Zero) da universidade. Mas eu falo de ter outros pares, que não àqueles dali. Parece que não oxigena alguma coisa que eu não sei muito definir o que é. Isso pra mim está imbricado na docência. Enfim, eu preciso pensar mais efetivamente sobre isso e eu sei que eu preciso. Mas o que me vem agora é essa questão do estar vivo. Algo que é vivo e que esta em movimento. Se não estou em movimento com a minha arte eu não estou em movimento com a docência. Isso é uma coisa que sempre me inquietou. Acho que desde aluna. Eu pensava: como que os meus professores não fazem teatro e eu não entendia aquilo. Isso foi se agravando. Não foi uma coisa que eu joguei na gaveta e fechei a gaveta. Eu sou oriunda de um curso e sou professora no mesmo curso e eu não vi isso mudar. Mudou muito pouco. Então talvez tenha esse berço. Se eu tivesse feito o curso numa

universidade que tem uma realidade, com aquele grupo...não, porque o grupo agora que esta mudando porque as pessoas foram se aposentando, mas eu fui substituta com o mesmo grupo e com o mesmo panorama anos depois. Então é curioso, eu acho no mínimo curioso na falta de uma palavra melhor.

PROFESSOR

(Retira mais um papel que lhe convida a falar sobre: **ARTISTA PROFESSOR- PROFESSOR ARTISTA**)

- Tem mestres que não são da área artística, mas eles tem uma personalidade, uma aura que tu pode ate dizer, bah esse cara é um artista, é um senso comum, mas porque tem um brilho, tem um gesto, tem uma entonação, tem uma forma de sedução que seriam atributos da presença de um artista. Estou pegando assim um geral. Tem momentos que tu está mais inspirado e ai tu está professando, tu ta educando tu está dando né, uma certa sequencia sistemática de conhecimentos que não é necessariamente o momento de criação artística ou de representação, mas que tem os fundamentos e que tem a inspiração justamente. É um tipo de binômio, uma combinação que começou a

surgir de um tempo pra cá, antigamente não se discutia muito isso e acho desta preocupação que tu disseste agora que é, quem trabalha com arte, de estar produzindo, estar criando. Mesmo que seja dentro da instituição como aquele teu trabalho, mas é com outras parcerias. Não é uma função docente é uma função de criação, de ensaio, mesmo que seja no espaço institucional, não é fora da universidade, mas a universidade esta propiciando que a criação aconteça lá dentro. Se tu não consegue fazer fora, tu consegue fazer dentro e acho que as universidades federais, pelo menos na que eu trabalho ela dá muita possibilidade de tu inventar projetos onde essa criação esteja presente, mesmo dentro das regras mais, né, mais restritas que a própria universidade tem. Eu acho que é um tema bem importante de ser discutido e oxalá que as pessoas que trabalham com a docência em arte tenham o desejo e a possibilidade de realizar, porque pode ser que muitas vezes tenha o desejo mas que não consiga vencer determinadas barreiras pra realmente realizar essa criação, esse processo criativo. Acho que pode ter dificuldades né... Eu e sinto beneficiado porque vim de fora da

universidade e trouxe isso pra dentro. Mas outros que estão só dentro não sei se conseguem fazer o movimento contrario, pode ser complicado. Talvez seja.

HELENA

- Tu usaste uma palavra bem importante que é o desejo né?

PROFESSOR

(Lendo em voz alta)

- **PROFESSOR POÉTICA ARTISTA**

Eu acho que como já falei bastante do professor artista eu acho que a questão da poética... a poética é uma...eu vou pegar pelo Nietzsche, que é " como se chega a ser o que se é", eu acho que é antes do Nietzsche, acho que é uma filosofia pré-socrática, não sei também, agora to perdido nessa construção, mas acho que ele constrói desta maneira, " como tu chegar a se o que tu és", então a poética é todo teu trabalho de burilar, de polir, de quebrar, de reconstruir e que gera ao final uma poética que pode ser personalizada. Ah, isso é um estilo do fulano, do sicrano. É um estilo, é uma forma muito peculiar, muito própria de criação de si, de uma criação de ti mesmo. Ela é oferecida, mas ela se

centraliza num sujeito, numa subjetividade, numa forma de estar no mundo, numa perspectiva, numa maneira de ensinar, numa relação humana, própria desse ser que é esse professor e artista. A poética, construção.

(Retira em seguida outro papel:

CONCEITO OU ELEMENTO DO TEATRO E A DOCÊNCIA) .

- Não sei se eu entendi muito bem, o elemento... Se eu pegasse elemento, pela astrologia, pela natureza, eu acho que ar e fogo (risos). Fogo e ar, elementos, pelo menos pra mim. Insuflar, queima, apaga, renasce, sopra a cinza ne, meio fênix. Eu se fosse falar de docência hoje, bom eu falo hoje evidentemente, depois assim, de vários anos e como que eu estou me relacionando nas minhas disciplinas exatamente na hora de ser professor, é mais harmônico do que em outros tempos, eu era mais desequilibrado, mais harmônico. É mais franco do que em alguns momentos quando assim, me desagrada algo. Muito mais franqueza e simplicidade pra expor o meu sentimento. É honesto, então vai construindo. Não que antes tu seja desonesto, mas que antes tu é muito mais preso a paradigmas e dogmas e metodologias, e

do que o outro falou...Meio que tu vai limpando. Bom, são 30 anos, então a minha maneira de ser diante do aluno, a minha maneira de expor o que eu trago da arte para o espaço docente é mais sistematizado, e mais sintética, mais burilada, mais simplificada, mais refinada. Ao mesmo tempo a simplicidade é uma necessidade de refinamento. Ela não é simplória, ao contrario, ela é mais refinada. É simples e refinada e vai... o ego desaparece, o ego vai ficando mais acalmado. Eu não faço muita propaganda do que eu faço como artista porque o espaço do artista, quando eu to em cena ou num filme ou na tv, ele já tem uma mídia muito maior que o espaço do professor. O espaço do professor é muito mais bombardeado. O do artista é muito mais glamourizado, fotografado, entrevistado, no radio, na tv ou nas redes sociais. Então eu não veiculo muito o meu lado artista. Os alunos acabam descobrindo que tu és artista também. Eu não vendo esse peixe. Quase sempre é mais silenciado porque eu sei que em algum momento aquilo vai acontecer. Então é engraçado, os alunos ate cobram: - ah professor o senhor não nos falou, não nos contou...- Não, pois em algum momento

vocês iam descobrir. Porque: por que aparece numa rede social ou alguém: - Oh eu vi o professor na televisão...- ah eu vi uma foto no jornal, o senhor faz não sei o que...então é um rastro mais divulgado assim, e se não aparece, não aparece. Eu não veiculo ele muito da minha boca, para o espaço da docência, o que eu faço como artista. Eu mesmo não faço. Ele acaba sendo sabido por outros caminhos e...acaba sendo sabido.

HELENA

- Como você acha que os alunos veem? É que a UFRGS tem uma realidade um pouco diferente. Aqui são vários que produzem fora. Dos poucos que eu conheço: A Mirna, sempre fez um monte de coisa, tu e a Gisela. Assim, rapidinho, três.

PROFESSOR

- Têm vários que fazem. A C., a C., o G.I. Eles mesmos tem um grupo.

HELENA

- Como você acha que os alunos lidam com isso?

PROFESSOR

- Com professor que trabalha fora?

HELENA

- É. você tem alguma percepção. Lá em Santa Maria eles valorizam. Eles acham muito legal um professor de teatro que faz teatro. Enxergam isso com marca texto, porque a maioria não faz.

PROFESSOR

- Eu acho que eles valorizam sim. Não sei se super valorizam. Por que se fala, a gente conhece de muito perto a realidade da produção, produção é tudo a gente entendo quando eles estão enfrentando isso, da dicas de um outro campo que não está dentro da instituição. Acho que eles valorizam sim. Não sei, não tenho muito claro, mas imagino que sim, porque eles sabem que tu fizeste tal espetáculo, mesmo que eles não tenham visto. Ai o fulano participou, ou então eles vão e te assistem, evidentemente. Ou te assistem, eu como faço tv e cinema, às vezes eles te assistem num filme. Eu acho que sim, acho que eles valorizam, mas não acho que desvalorizem os que não fazem. É essa a sensação que eu tenho, porque tem muita gente que é muito dedicado ao que faz nas suas propostas docentes e que não tá assim, não tá em evidência, não tá em cena por alguma

opção, por alguma razão. Mas acho que sim. Pra eles é significativo porque parece que te aproxima por outro caminho que não é só da relação professor aluno. Te irmana. Então todos somos artistas, uns mais jovens outros mais velhos, mas somos artistas.

HELENA

- Tu tens mais alguma interrogação?

PROFESSOR

- Foi o que mais saiu né? A minha curiosidade é como tu iria tratar esse material.

HELENA

- Eu não batizei esse jogo. Eu não dei nome pra ele. Você tem alguma sugestão? Você que passou pela vivência do jogo, como eu podia batizar esse jogo?

PROFESSOR

- Assim de imediato não me vem. (silêncio). Trama-drama, drama-trama. Para o teatro serve, e para o cinema também serve. Estava pensando na trama porque tem um filme que começa dessa maneira, dessa maneira não, mas semelhante, que é o Saraband do Bergman com a Liv Ullmann. Saraband,

acho que foi um dos últimos filmes dele. Saraband ele começa assim e é a atriz falando pra câmera aberta, então já choca por isso, porque no cinema é quarta parede né e muitos, muitos tem já esse recurso. É a atriz falando com a câmera, a personagem, mas é aberto, falando com o expectador e ela tem uma mesa com várias fotos, eu acho que embaixo de um vidro, não sei e dali ela começa a relembrar, porque é um filme que volta pra muitos anos atrás, então ela vai pelas fotos e eu achei aquilo fantástico. E isso aqui varias vezes pensei que podia ser inicio de uma performance. A pessoa esta com varias fotos e dali ela começar a contar para o publico alguma coisa. Um tramadrama. Um dramatrama.

HELENA

- Eu vou devolver essa nossa conversa em outra poética. Vou mandar pelo correio. Um roteiro. Não posso mais explicar.

(Helena junta todas as coisas. Pega o telefone, chama um taxi. O professor observa os movimentos dela).

PROFESSOR

- Vou acompanhar você até o taxi.

(Abre a porta do apartamento e saem)

CENA 7 - EXT- DIA- RUA

(Helena faz sinal para o taxi parar. Coloca as coisas no porta malas. Dirige-se para o professor para se despedir).

HELENA

- Muito obrigada pela sua disponibilidade. Entrarei em contato em breve. Ah, gostaria que pensasse o nome de algum personagem que já tenha feito. Não poderei usar o seu nome verdadeiro e mesmo que pudesse, não seria coerente com o que estou fazendo. Pode ser?

PROFESSOR

- Está bem, faz parte da trama...

HELENA

- Sim, faz. Tchau, mais uma vez obrigada.

(entra no carro)

O professor acena para ela e entra no prédio.

FIM

Reencontro

Peça em um ato

Personagens

Helena: artista professora

Pedro: artista professor

Sala de estar de Pedro. Uma mesa grande, com doze lugares, ocupa o centro da sala. Num dos cantos, uma eletrola com uma bandeja contendo algumas bebidas. No outro uma luminária azul sobre uma mesa de madeira. Somente a luz da luminária está acesa. Livros e filmes estão espalhados pelo cenário. O público senta-se a mesa, junto a Pedro que está sentado com os cotovelos apoiados sobre ela. Em uma das paredes estão sendo projetadas muito rapidamente imagens, pouco nítidas de diversos filmes antigos. O som que faz parte das imagens se torna confuso e desconexo pela fragmentação. Pedro olha e faz anotações. Em certo momento, a projeção muda de velocidade, ficando muito tempo parado numa mesma imagem: O mar. Em off, a voz de Helena.

Caro Professor,

Na próxima semana, você irá me receber em sua casa, aliás, agradeço a acolhida. Era justamente o que eu desejava, mas achei que não seria adequado sugerir, poderia parecer invasivo. Prefiro dizer que teremos um encontro a dizer que você participará de uma entrevista. Então, no nosso encontro, nós jogaremos. Será um jogo composto por palavras e imagens, que poderão servir como disparadores de narrativas sobre a nossa trajetória profissional. Explicarei mais detalhes pessoalmente. Mais uma vez agradeço a disponibilidade. Para mim, será precioso.

Um abraço. Helena.

(A campainha toca)

PEDRO

- Quem é?

HELENA

- Sou eu, Helena

(Pedro levanta-se, guarda o caderno das anotações)

PEDRO

- Pode entrar.

Olá (cumprimentam-se). Entre e fique a vontade. Quer um café?

HELENA

- Aceito. Não nos vemos desde o curso de Especialização. Eu fui júri em um festival de cinema onde um filme que você participou foi premiado.

PEDRO

- Isso, Casa afogada.

HELENA

- Esse mesmo. (pegando a xícara de café) Você deve estar curioso com o que vou te propor. Bem é o seguinte. Meu trabalho é sobre o artista professor universitário que produz fora da universidade. Então, eu lembrei de você, por causa da Especialização e pela sua formação também. Além de produzir fora da universidade, considerarei também a formação na área.

PEDRO

- Legal. Gostei do seu convite. Você vai precisar de alguma coisa?

HELENA

- (olhando para o lado e avistando a mesa da cozinha) Aquela mesa é perfeita. Pode ser lá?

PEDRO

- Claro

HELENA

- (Dirigindo-se ate a mesa) Já vou instalando a câmera então.
(Pedro chega e senta no banco junto à mesa. Helena testa a câmera e senta no outro banco em frente a Pedro)

HELENA

- Pedro, a gente vai jogar.
(sobe uma trilha enquanto Helena explica as regras do jogo para Pedro. Logo depois Pedro retira um papel da caixa e nele está escrito a palavra **TRAMAS**. Ele escolhe as imagens 83, 97 98).

PEDRO

- Minha segunda escola de cinema foi esse filme aqui. O DROMEDARIO NO ASFALTO. A gente começou a planejar ele em 2008, eu me formei em 2006. Ele é um filme que, um longa metragem, foi o segundo longa metragem que eu fotografei, o primeiro tinha sido com o Z. B. que tinha sido meu colega e tal e esse aqui foi um desafio muito grande porque ele foi dirigido pelo G. V. que era o professor que eu mais admirava na faculdade, inclusive ele foi paraninfo da minha turma, da primeira turma de cinema, então foi quase como um...eu tive esse acompanhamento na faculdade e fui chamado para um filme de um professor que eu admirava muito assim, então eu lembro da insegurança que eu tava assim e era um filme que mistura ficção com documentário então é um filme ficcional que o personagem é o M. C. que vai numa viagem para o Uruguay, mas ele vai vagando e a câmera vai acompanhando ele em situações que também são

documentais, então se ele entrava num bar a gente começava a filmar e as vezes desenvolvia ali um diálogo e tal e isso se tornava ficção, es tornava a própria cena, então era um desafio muito grande porque tinha que estar super alerta, no cinema geralmente a gente tem muito controle é quase engessado demais, os atores ficam né...não pode se mexer pra cá tem que ficar na luz. A gente acaba ingessando né e aqui era um filme muito livre. Pra mim era uma responsabilidade muito grande. Tanto por eu estar trabalhando com o G...Bah o cara era da ...silêncio, uma produtora que eu admirava um monte na faculdade e de repente eu tava naquela produtora pra filmar o primeiro longa de um diretor que eu admirava muito o trabalho. Pra mim foi quase um rompimento desse momento mais estudantil e me jogou direto pro mundo, tanto que eu fui fazer muitos curtas, a maioria deles foram depois desse longa. E longa ali, trinta dias filmando, tu tem que ter muita saúde mental assim para resistir as pressões e tal ao que é uma filmagem de um longa metragem. Então eu lembro que o desafio foi muito grande, a gente teve muita pré, mas o G. foi muito generoso também de entender isso e ele queria trazer esse frescor para o filme assim, e é incrível porque foi um dos primeiros filmes que eu fotografei e que tenho orgulho ate hoje assim. Porque acho que a gente conseguiu tencionar assim, tava mais livre...eu tinha muito medo por ser novo, mas também tinha uma pureza da imagem que aos poucos a gente vai perdendo e isso eu tento batalhar comigo mesmo pra não perder...vai passando o tempo e a gente vai..sei lá, isso nem funciona então nem vou me jogar no chão porque sei que esse enquadramento não funciona e quando tu tem, ali 20 anos...bah vou me jogar no chão, tu te arrisca um pouco mais e sempre lembro desse filme com esse carinho de conseguir me arriscar muito e espero nunca...sempre fico tentando recuperar essa pureza do olhar, porque a gente vai criando...a gente vai viciando nosso olhar, eu acho que para o ator deve ser a mesma coisa, tipo, essa posição vai ficar meio estranha então nem me arrisco a fazer...Então acho que esse filme é uma grande marca do meu trabalho e é um filme que volta muito pra mim seguidamente assim, das minhas experiências assim...

HELENA

- Eu jogo contigo, esqueci de te dizer. Eu vou falar de uma trama a partir dessa imagem (33), que foi um espetáculo de 2011, que eu faço uma prostitua de calçada, é um texto do Plinio Marcos, Navalha na Carne. O espetáculo acabou se chamando No fio da navalha e foi um processo muito... foi uma das coisas mais importantes que eu fiz dirigido, parece que se assemelha um pouco a tua história porque o menino que dirigiu ainda era estudante e ele super se aventurou, ele gosta do autor e a gente fez um processo de imersão de quatro dias sem nenhum tipo de comunicação, só com o texto e quando tocava uma caixinha de musica a gente tirava um papel, isso 2 meses estudando o texto, a gente não sabia o horário, só se era dia ou noite e a gente tirava um numero, numero 5 por exemplo, era o numero da situação do texto que a gente já sabia de cabeça e a gente tinha que começar a improvisar. Então assim, eu apanhei muito, é a historia de um cafetão, eu engordei 6 quilos para fazer esse espetáculo, eu não tirava mais sobancelha, eu não pintava o cabelo, eu deixei todas as minhas vaidades e o espetáculo era para 15 pessoas. Tinha um bico de luz, as pessoas colocavam a cadeira onde elas queriam, a gente não tinha contato com o publico, não tinha olho no olho com o publico, as pessoas podiam mudar o cenário. Então a gente tentou levar esse clima de improvisação para o espetáculo, então, por exemplo, eu não sabia se ele ia me bater se ele ia me pegar pelo braço ou se ele ia me jogar no chão. Tipo a cena tal tem uma briga que ele desce o cacete nela, mas eu não sabia como que ele ia fazer isso e fazer isso nessa...eu tentei fazer esse espetáculo com 22 anos de idade e eu sai do processo. Óbvio. Depois eu entendi porque. Não tinha a menor condição e foi uma das coisas mais importantes pra mim enquanto atriz e eu tenho muito orgulho desse trabalho e o Felipe também, justamente por ser um guri inexperiente, mas com toda um inteligência e sensibilidade para um processo que foi super difícil. A gente apresentou sete vezes e não apresentamos mais, Não tinha como coreografar. Tinha que ser muito verossímil porque eu estava muito próxima do publico. Foi importante para minha vida.

(Helena indica com a mão que Pedro deve escolher um papel da caixa)

PEDRO

- Claro (pega o papel). A palavra é **FORMAÇÃO**

(Ele Joga o dado)

Número 6

(Ele Escolhe as imagens- 6, 13, 5, 95, 14, 35)

- Primeiro passo de uma formação é a gente querer ver além do nosso cotidiano, da nossa casa, conseguir, não só fisicamente, mas a gente tá dentro da casa, um espaço fechado e vê que elementos tem aqui que faz com que eu queira transpassa-los. O primeiro passo de uma formação é tu querer atravessar uma fronteira, senão a gente ficaria só no mesmo lugar, acomodado. Então é reconhecer o que tem além das coisas para tu escolher para onde quer ir, e esse ato que não é fácil de abrir essa janela para tentar projetar um pouco o além, o que vai ser. Parece que o primeiro passo da formação é reconhecer o teu entorno e o que dentro dele é uma especificidade desse entorno que pode te projetar para um deslocamento tanto físico quanto psicológico, mais subjetivo. Tem também a ver com o deslocamento, no meu caso a formação me obrigou a mudar de cidade foi uma mudança completa na minha vida, sair da casa dos meus pais. Casa nova, outra cidade, pessoas que eu não conhecia. Na graduação tem muito esse jogo geográfico, Santa Maria mais ainda tem a federal vem gente de todo o Brasil. Esse olhar além implica, torna a formação mais complexa, não é só uma formação no conteúdo que tu escolheu, mas transpassar a cortina, te revela para o mundo. Se a gente for observar essa imagem, também parece a cortina de um palco. A formação faz tu sair do canto que tu ta protegido para conhecer um novo e esse mundo também te torna exposto. A gente não pode invisivelmente, de forma invisível, transpassar para esse outro universo né? Quando a gente rompe essa parede, essa cortina tem gente ali já te julgando e colocando já em ti projeções de futuro. Eu dei o exemplo do Dromedário, porque quando entrei na faculdade, o Gilson não tinha pensado que eu estaria trabalhando com ele, mas a formação também faz com que as pessoas projetem seus próprios sonhos e desejos na tua pessoa, então acho que a formação tem essa troca de nós querermos nos espelhar nas pessoas, nos professores...ai eu gosto mais desse professor, esse aqui tem sucesso mas não é o tipo de filme que eu quero fazer.

Prefiro um trabalho mais autoral e me arriscar mais. Então já tem essa projeção, da gente nos outros, esses líderes, mentores, mas acho que tem essa troca do outro lado como professor que a gente também se inspira nos alunos e projeta. Eu vejo muito assim...a gente tem reunião de colegiado toda semana na Faculdade. Então toda semana os professores se reúnem para gente conversar. E as vezes falam: ai, tal aluno não fala em aula, os professores reclamam. Eu fico pensando: eu não falava nada em aula, será que eles pensavam isso de mim também. A formação...as vezes o aluno que mais fala não é o que vai ter mais talento para certa atividade. A formação, ela é complexa nesse sentido, mas para fechar essa primeira imagem, tem essa troca, a formação tem... a gente não pode pensar a formação como algo só individuo, pessoal, mas de todo esse magnetismo de forças que tem dos dois lados, tanto do lado dos alunos quanto dos professores. E formação de vida, se a gente for fazer um curso de especialização, se ramifica em outras coisas também. A gente não pode pensar que formação é só o que ta naquele livro. Acho que é todo esse conjunto que vem de deslocamentos geográficos e desses encontros. Pensando muito na minha formação da graduação, talvez momentos que eu mais aprendi foi em situações ali no intervalo tomando um café com um professor que me indicou um livro do Rimbaud que mudou minha vida, coisas que ...a formação é muito mais ampla do que ta ali na ementa. A gente que trabalha com artes, a gente acaba trabalhando com o individuo como um todo. Quando a gente conversa com professores da arquitetura e coisas assim, são áreas que são um pouquinho mais formais. Ate porque tem mais alunos em sala de aula. A nossa formação acaba sendo uma formação mais completa porque o nosso trabalho como artistas né, a gente tem essa coisa muito pessoalizada né. Tem muitos amigos da arquitetura, a gente fala de um prédio, eles: é realmente esse prédio não ficou tão legal. A construtora queria economizar em janela e a gente teve que diminuir o tamanho da janela. Mas falam: não gostei da tua peça, não gostei do filme que tu fez, parece que tá... a gente botou tanto o nosso sangue, nosso...projetou tanto nossos sentimentos que parece que se não gostou esta cortando um pedaço da gente. Então essa formação é complexa. É se jogar para fora da cortina e se expor mais do que talvez em outras profissões né, que tu não vai estar ali concorrendo a um premio num festival, mas tu vai ser um bom dentista, ta sempre sendo julgado de

forma tão pessoal. Acho que a nossa área é a que mais precisa de resistência emocional. E acho que a formação, ela acaba jogando com isso né...Agora falando como professor, eu escolho um filme para exibir para os alunos do próximo ano, claro que eles que queriam que a gente escolhesse, a gente já tá lidando com esses egos e com essas frustrações muito e acho que são essenciais para a formação, porque não é só ter o domínio da câmera, mas é saber jogar com essa...é uma inteligência emocional, acho essencial para a nossa formação, até para a gente poder mergulhar e esse é um desafio da formação em artes, e teatro, em cinema, nossas áreas, que é como conseguir jogar muito da gente na obra, que eu acho que é importante individualizar, mesmo como fotógrafo que tá sempre a serviço dum filme, acho importante eu tentar botar meus sentimentos. Quando a gente enquadra isso também a gente tá colocando um pouco das dores, das coisas que a gente tá vivendo, para na hora de exibir conseguir se despir disso para não sofrer como se fosse uma crítica ao que a gente tava sentindo né. Uma crítica tão pessoal. Acho que esse é um grande desafio assim, que eu acho importante para a formação. Então já vai nos remetendo um pouco a imagem seguinte. Ao cruzar essa cortina a gente tem que romper laços. E toda formação para a gente evoluir a gente tem que deixar muita coisa para trás e eu pessoalmente tenho uma dificuldade muito grande em romper esses laços assim, fico tentando (pequena pausa) tá virando sessão de terapia, mas enfim. Acaba que, eu tenho uma dificuldade muito grande de..ah aquele primeiro diretor, aaaa, que nem o Boca né', que eu fiz agora, que eu fui me afastando um pouco até por ter umas propostas as vezes, que a gente quer fazer um pouco diferente,mas eu fico: ah, como que eu vou me afastar dele, que eu tava lá num dos primeiros filmes...eu tenho essa dificuldade muito grande assim, de romper laços e acho que a formação tem que romper laços para conseguir também atravessar outras cortinas. Não dá pra ficar só...sai de Caxias vim para Porto Alegre, já tive todo esse rompimento, um rompimento familiar, um rompimento de comodidade, um rompimento cultural. Ao escolher fazer cinema em Porto Alegre, em São Leopoldo no caso que foi minha graduação, eu tive que romper com praticamente 90 por cento dos meus amigos do segundo grau que estavam lá se formando, em Medicina que estavam fazendo Administração de Empresas na UCS, então, é um rompimento de cortina enorme que causou um

grande afastamento, então eu acho que faz muito parte da formação e é ali que a gente começa a identificar o que a gente dever romper e o que a gente dever permanecer. As vezes o rompimento é doloroso na formação e em qualquer tempo da nossa vida, mas para ter essa formação tem que ter essa decisão do que deve ficar. E são decisões que no momento são difíceis de fazer, mas a gente tem que estar sempre projetando o futuro, por isso eu gostei muito dessa imagem, porque a escolha da formação e o processo de formação é a gente conseguir quase prever um pouco o que nos espera e o que a gente quer ne. Porque, um exemplo pessoal, eu entrei na faculdade de cinema sem saber exatamente o que era direção de fotografia. Eu nunca imaginei que eu ia ser um diretor de fotografia. Quando eu tava lá em Caxias, em 2002, tinha internet e tal mas não era uma coisa como hoje, que os alunos chegam tendo...era fita VHS, tinha trocas assim, então ...eu não tinha muita certeza do que eu ia fazer, então foi na faculdade, durante a minha formação que me direcionou para a direção de fotografia. Eu tinha uma professora, comecei a fazer uns trabalhos como fotografia still, nem tinha aula ainda de fotografia do cinema e comecei a me destacar e uma professora Jaqueline Joner meio que me adotou assim, ela falou: ah o teu olho é muito bom, vamos investir. E começou a me dar um monte de trabalho fora da aula. E mostrar: Ah essa lente aqui é só para o ano que vem, mas já pode usar para ti experimentar tais coisas e foi me direcionando para a fotografia e eu descobri o mundo da fotografia para o cinema. E muito importante também da formação, esse olhar de professor de identificar essas figuras que as vezes é difícil de identificar, quem tem o olho bom...Eu sou muito grato a ela. O primeiro curta que eu dirigi fora da faculdade que era sobre fotografia dediquei a ela. Ela me tirou... Imagina lá em Caxias diretor de fotografia era aquele padrão do que é uma fotografia bonita. Ah, esse filme tem por do sol, paisagem. E ela foi... ela que me colocou no mundo assim da fotografia mais subjetiva, da fotografia para transpor imagens de sentimentos, não simplesmente para adereçar, ornar a imagem do nosso entorno. Então eu acho que projetar o futuro e rompimento ele tem muito a ver, eles estão muito ligados, né, para a gente fazer esse exercício. Só que acho que tem que se entregar um pouco ao acaso, porque talvez se eu não tivesse me arriscado ali e tentado mergulhar no mundo da fotografia eu estaria fazendo outra coisa talvez. Podia estar melhor, estar já em

outro estagio, mas quando a gente faz a nossa escolha a gente tem que, né...por isso que eu gostei dessa imagem do curta Enciclopédia, por ter sido um dos primeiros filmes que eu fiz e quase toda a equipe eram de ex colegas da faculdade, então a formação também, além da nossa relação mais pessoal com os professores e o conhecimento, ela tem uma...a formação, ela vai criando os grupos, que principalmente na graduação. Os grupos interferem muito no que tu vai ser, na projeção também do teu futuro. Faz parte da formação a gente reconhecer né, esses grupos e projetar junto com eles o que queremos buscar, o que acreditamos. E gosto também dessa imagem do Enciclopédia porque eu acho que a formação é muito solitária também. Eu vejo que, no curso lá da faculdades que eu tenho 25, tem turmas mais de uma especialidade que tem 6 alunos, que parece que a formação tu tem sempre que estar puxando o aluno. Isso eu insisto muito com eles assim, a nossa formação é processar isso e vocês irem construindo a sua própria formação pessoal. Acho que o coletivo veio para nos, para alimentar o individuo, mas o individuo tem que ter esse esforço individual na construção da sua formação. Eu acho uma coisa muito importante. Falo isso muito porque eu dou aula de direção e fotografia e a fotografia é muito ali no set, então parece que a direção de fotografia ta ligada a um monte de gente, a um coletivo, mas é um trabalho muito solitário. É eu estar aqui, sentado, tomando um cafezinho e pensando nas possibilidades, lendo o roteiro, criando referências. Então a formação ela age coletivamente, mas tem que ter esse trabalho individual. É muito importante a gente saber fazer essa junção do privado para o coletivo no processo de formação. Que dai vai ser isso, que dai lapidando, eu acho essa imagem fantástica, é lapidando a si mesmo porque a gente vai estar construindo né, então, o martelo vai esta ali, porque a gente ta construindo obras para o exterior, para outras pessoas, para o publico, mas a gente vai estar sempre com esse tensionamento do que somos e do que a gente vai estar jogando para o mundo e como é que o mundo vê isso e traz para nós. Então eu acho que é um exercício muito individual e da gente se reconhecer nesse construindo, acho que romper essas pilastras da formação, não é apenas romper com pessoas, mas também romper com escolhas nossas, romper as vezes com...ah eu gosto muito de tal tipo de cinema, mas eu tenho que romper um pouco com esse meu gosto para eu conseguir desenvolver um gosto novo que vai

projetar também para eu sair do lugar, que eu acho que essa é imagem da sombra. Que a formação é muito a gente conseguir estar se reinventando e se reconstruindo. A gente conseguir olhar, o que mais tem no nosso duplo, o que mais tem dentro da gente, o que a gente projeta na história né, porque afinal de contas, ta fazendo uma peça, ta rodando um curta a gente ta imprimindo um pouco da nossa história na história do mundo, do mundo das imagens, a gente ta gerando imagens, a gente ta...então tem que estar sempre de olho na nossa sombra. A gente fica tão centrado no trabalho que pouco a gente consegue olhar para nós e ver o que a gente ta acumulando, moldando dentro da gente. Esse exercício constante de estar reconhecendo o caminho que a gente ta seguindo e o que a gente deixou para traz e o que somos né, por que às vezes... eu gosto muito da figura da sombra e gosto muito de trabalhar ela no cinema, não sei pensar aqui, a silhueta, aqui o jogo de sombra e espelhos (se referindo a outra imagem dos espelhos) que triplica a imagem, tem uma coisa assim, da sombra tem uma potencialização assim de ser o rastro, sempre o índice do que somos. Não tem como fugir da sombra. Pra existir a imagem, para a gente existir, tem que existir a luz, e qualquer luz sempre vai estar projetando uma sombra. Então sempre tem ali, um escuro potente, que mais que te revelar, jogar uma grande luz aqui em ti (referindo-se a mim), vai estar te revelando mais sempre vai ter, vai mexer o braço e vai ter uma sombra que é um escuro ali potente que vai estar...mostrando, tem coisas, muita coisa dentro da gente para se desvencilhar então eu acho que isso faz parte também da formação. Vai romper uma cortina para um novo mundo, vai se moldando e vai ficar sempre preso dentro de nós assim...Não sei se era isso mais ou menos (risos) Se tiver muito longo, tu pode ir me cortando ta?

HELENA

- Isso é a ultima coisa que eu vou fazer

(Pedro levanta e vai verificar a filmadora. Helena joga o dado que indica o numero 5. Ela escolhe as imagens- 7, 26, 6, 40, 14)

- Então dando uma ideia meio geral. Eu acho que é esse descortinar, vem um pouco ao encontro do que tu falou...como é um processo continuo, a formação e é um processo de autoformação, do esculpir-se o tempo inteiro, nos caminhos que

tu vai escolhendo, na bagagem que tu vai trazendo. Essa imagem eu acho muito interessante, porque ela tem um pouco de, acho que são os desafios e as pedras no caminho, esses garfos. Eu to me segurando numa coisa que, na corda bamba e eu posso cair num desses garfos e me ferir e ai eu preciso voltar para essa base. Esse fio que nem sempre ele é tão reto, mas ele é perigoso, ele não tem tanta estabilidade. Acho que a formação tem isso, tem os atravessamentos. A imagem mais forte para mim é essa aqui e essas vem complementar. Mas acho que o tempo inteiro é um inacabamento e a gente se esculpe e se cava e daqui a pouco eu vou ter que cavar de novo ali naquele mesmo lugar que eu já cavei para ir se constituindo.

(Pedro pega um papel da caixa. A palavra sorteada é **SER ARTISTA**. Joga o dado que indica o número).

PEDRO

- Posso repetir alguma imagem?

HELENA

- Claro que sim

(Ele recorre as imagens e começa a seleciona-las, colocando no centro da mesa- 23, 12, 8, 81, 87, 38)

PEDRO

- Ser artista é difícil, mas é que quase da para pegar todas as imagens. Eu acho que ser artista, em primeiro lugar, gostei dessa imagem porque ela parece ser uma imagem, que talvez a leitura mais óbvia dela é tu esta fazendo uma coisa e queria fazer outra, mas eu acho que da para dar uma leitura mais poética assim para essa relação que é, ser artista exige muito trabalho né, mas acima de tudo ser artista é tu ser um pouco outro também, tu ter essa capacidade de se metamorfosear em varias situações. Acho que o ator tem mais isso, de repente de tarde ta numa peça infantil e de noite numa peça como Navalha na Carne, não numa forma como talvez aqui essa dicotomia pareça uma coisa ruim mas, é bom a gente conseguir... ser artista traz uma angustia de liberdade, então ser artista é

mais difícil de viver, a gente tá mais nesse tensionamento entre luz e sombra, tem uma angústia mesmo por a gente poder ser múltiplo, parece assim, tem profissões que tu escolhe trabalhar das 7 as 7, não, ninguém trabalha quase 12 horas, mas das 9 as 5 da tarde, posso ter um julgamento mais de fora, mas pensando na minha família, nas pessoas que me cercam, parece que tem uma vida mais reta. Tu sabe o horário, tu sabe quanto tu vai ganhar por mês, tu sabe o que tem que fazer e o artista então, lida com toda essa multiplicidade de horários que um dia tu acorda as 3 da manhã, um dia tu acorda as 5 da tarde, porque tu vai virar a noite. Num mês tu ganha um monte de dinheiro e quer ir para Europa, no outro mês tu não tem dinheiro para pagar as contas...Tu nunca vai estar reto, tua sombra nunca vai ser exatamente a tua forma e tu vai estar lidando com essas outras formas diferentes. Fora essa coisa mais do cotidiano, o artista tem que estar criando né, varias personalidades ou áreas de ação. Se tu for pegar na área de direção de fotografia, é também semelhante a do ator, no sentido de que, num dia to fazendo um comercial de sandália, no outro to fazendo um filme super denso de um cara que tá morrendo de aids, então são coisas...tu não vai estar sempre fazendo a mesma coisa, tu não é a mesma pessoa, não são os mesmos sentimentos que tu tá impregnando na obra. Então tu vai estar sempre com esse tensionamento, né, hoje, eu to um pouco mais triste, um pouco mais para baixo, mas to filmando uma cena super alegre, num baile com 300 pessoas, então a gente tem que conseguir se metamorfosear mesmo né. Um dia tá mal, acho que para o ator dever ser muito mais complexo isso né. Teve uma situação agora no filme que a gente rodou que a atriz descobriu no meio que o pai estava com câncer. Ai ela deu uma choradinha, assim e entrou em cena. É isso né, tu tá querendo morrer, mas tu tá em cena ali como se estivesse grávida super feliz. Então ser artista é aceitar a sua multiplicidade. É legal, é sedutor, acho que faz a nossa vida ser mais interessante. A gente vai tateando outros universos, a gente não tem uma vida assim tão regrada e reta e não precisa também se censurar tanto para seguir esse caminho único, mas traz essa angústia de às vezes não saber quem eu sou. As vezes bate aquela tristeza assim, parece que tá tudo errado, não sei se todas tem isso, mas acho que o artista é mais a flor da pele nesse sentido. Dai a imagem seguinte traz um pouco isso...

(Ouve-se um barulho. Pedro levanta-se para verificar e constata que a filmadora havia parado e que não havia como fazê-la continuar funcionando. Uma mudança de luz indica uma passagem curta de tempo).

PEDRO

- Então é isso ser artista é ir contra a corrente, se arriscar, depois até pode ser considerado vanguarda, mas naquele momento ser incompreendido. Acho que essa imagem representa um pouco isso né, tá todo mundo andando de bicicleta e a gente tá tentando encontrar outra forma de ser e de expressar. Por que acho que o artista tem que ter essa sensibilidade de ver o mundo talvez de uma forma diferente que todo mundo né. O Caio (Fernando Abreu) falava isso né, a gente tem que se permitir sugar o mundo de uma forma assim não tão pragmática, então essa imagem acho que representa bem isso, a gente ter uma leveza e também um outro lado de assimilar as coisas do mundo e criar esse afastamento. De se aceitar diferente e buscar outras formas de se relacionar com o mundo diferente dos padrões. Se eu disser também, tatear as entranhas do universo, que as vezes as pessoas se afastam. As vezes tem que mergulhar, sofrer com a morte, buscar outras coisas para ser inspiração para a gente poder imprimir na obra né, então essa terceira imagem se comunica um pouco com isso né, do trabalho solitário e do trabalho principalmente de busca e compreensão do estado humano para transpor isso para a imagem, então acho que é importante...essa imagem é muito significativa. O personagem está imerso em sombras, tá com a máscara na luz, mas ele tá no escuro. Ele tá dividido entre claros e escuros, então ser artista é se permitir tatear os escuros também né, geralmente a gente quer ter clareza das coisas, mas para ser artista a gente tem que ter a dúvida, sem a dúvida a gente não vai sair do que é o lugar comum. A gente tem que mergulhar dentro dos nossos escuros, é doloroso é angustiante, mas para a arte pulsar tem que se libertar disso. Se a gente não quiser simplesmente reproduzir o cotidiano, a gente pode ser artista, mas não acredito que no sentido mais amplo da palavra artista que é compreender e imprimir né, no caso da fotografia, imprimir imagens, sentimentos que as vezes as pessoas não compreendem, não conseguem dominá-los, assim também. Acho que essas duas imagens se comunicam muito,

que é um frame do Casa Afogada, um curta dirigido pelo G.V., e acho que ser artista é isso, é sorver...olhando agora são imagens...tu ta tateando essas zonas de claros e escuros, tu Vê o que deve permanecer na sombra e o que deve ser revelado né. Nesse tensionamento também, pensando nesse desenho de luz, o que a gente vai iluminar, o que a gente vai deixar na sombra, só que vai estar no escuro e o que vai estar seduzindo o espectador a construir junto né. O artista também não é dar tudo mastigado, dar toda a informação ali para as pessoas entenderem aquilo, mas é jogar uns escuros, jogar umas sombras, para que essa sombra também caia sobre as pessoas, para que elas também mudem um pouco tanto o olhar delas, questione um pouco o olhar delas e conseqüentemente também vai estar interferindo. Eu, como receptor, como publico, sempre gostei mais de obras que me faziam mergulhar para dentro de mim do que simplesmente: ah, me diverti aqui e acabou. Eu uso sempre, eu falo que eu uso a arte como terapia assim, para mim, eu to triste, sei lá, eu vou ler e quero chorar, eu quero que a arte seja catártica para mim como receptor, então eu acho importante como artista para fazer essa arte que vai estar realizando catarse para o publico a gente vai sempre ter que estar sempre tensionando esse jogo de sombras. Essa semana eu estava lendo um livro que se chama Pai, pai, do...esqueci o nome dele agora. Posso pegar o livro?

Helena- Pode (Levanta, vai até uma das poltronas, pega um livro e começa a folhar. Larga o livro sobre a poltrona. Seu olhar faz um passeio pela sala de Pedro. Pega um cigarro e acende. Pedro entra em cena e senta-se)

Esse último livro Pai, pai do João Silvério Trevisan (procurando a página com o fragmento), que é escritor, jornalista, tem uma citação que eu tenho lido muitas vezes ela, quase todo dia, eu leio outro capítulo e volto para ela. Ela fala...o livro é praticamente ele fazendo uma catarse da relação com o pai dele, que ele brigava muito com o pai. O livro inteiro ele tenta expressar tudo que ele sentia pelo pai e o que ficou do pai nele, para tentar se livrar desse fantasma, essas sombras. Dai ele fala:

(Ambos ficam imóveis. As palavras do autor: medo, dança do medo, aprendizado do medo, baile do medo, vão sendo projetadas na camisa branca que Pedro veste, na parede do fundo, enquanto ele lê a citação abaixo)

“ Para Jose Trevisan, que é o pai dele, estar vivo talvez assustasse muito como diria o poema de Carlos Drummond de Andrade, foi educado para o medo. Passou a vida em meio aos tijolos de medo, levantando casas de medo dentro de si. Seu medo produziu tanta coisa medrosa. Inclusive filhos como eu. Sua existência foi um longo aprendizado no medo. Dançou o medo em cada um dos seus anos. E me passou esse legado macabro de dançar o baile do medo enquanto se vive. Não sei se existe esperança possível numa tal dança”.

PEDRO

- Eu achei maravilhoso isso aqui, e eu fico assim, dai volto para essa citação, que ela tem isso né, do medo, de tu ter que se transformar, do medo de tu ser diferente, de tentar sair do lugar comum, o medo do escuro né, que faz parte. Só que daí eu fico pensando né, o artista transmite isso pras pessoas, mas o que que é esse medo né. Esse medo que te inibi de fazer outras coisas, então o artista tem medo de sair do lugar comum mas ele acaba saindo né, então ele rompe talvez um medo mais tradicional da sociedade, que é: não vou casar, não vou conseguir um emprego, não vou conseguir comprar um carro, e a gente vai Tateando uns medos né, a gente vai se despindo desses medos mais tradicionais da sociedade, para ir tocando nuns medos assim mais delicados. Mas então eu acho que ser artista é ter medo, mas ver como esse medo vai se transformar em arte. Acho que esse é um caminho né, como é que esse escuro vai se transformar numa coisa mais potente. Não é negar os medos assistindo televisão no meio da tarde, a gente tem que encarar esses medos né. E esses medos são importantes, porque se a gente não tiver medo nenhum a gente não sai do lugar comum. Arte e medo faz parte desse tensionamento das relações. Realmente o frame aqui do filme Bio do Gerbase, né , que tem de certa forma a ver com essa aqui de se duplicar, se triplicar, desses estados de ânimo também que a gente tem de...acho que a gente tava falando nisso de se sentir bonito, ai a gente bota essa imagem na nossa obra, ai alguém não gosta da nossa obra, ai a gente quer esconder isso e de tencionar o que a gente vai querer explorar da gente, o quanto a gente vai conseguir se individualizar na obra, o quanto a gente vai expor para o mundo o que somos nós. É delicado também essa intimidade, acho que a literatura tem

muito disso né, tu vê o cara falando do pai dele dessa forma, não é fácil também tu...ele deve ter muito medo, mas também muita coragem para falar do medo dessa forma, falar do seu pai, então a gente ta sempre nesse tensionamento do que manter dentro de nós, o que expor para os outros e por fim essa imagem porque ser artista é saber trabalhar com o outro. O artista plástico e o escritor conseguem trabalhar mais sozinhos, mas no teatro e no cinema...o cinema é uma arte que para ter toda essa individualidade, toda essa subjetividade eu preciso de 4 eletricitas, operador de câmera, preciso de 12 pessoas para imprimir essa imagem que eu concebi aqui na noite, imerso nas minhas sombras. Então a gente tem também não só pensar no publico mas ter essa arte de compartilhar os sonhos, os medos e as sombras para criar uma imagem coletiva, então também é um tensionamento muito grande da individualidade do artista e do artista como grupo, que a nossa arte, no nosso caso, nós dois é uma arte mais coletiva. Tem um jogo de egos, tudo que a gente sabe que vem com os ser artista. A vaidade do artista que é muito grande.

(Pedro pega um papel que tem a palavra **TRAMAS**)

PEDRO

- É uma coisa que me marcou? (pega as imagens 89 e 5) Mas é legal falar desse filme aqui Sobre sete ondas verdes espumantes que é um longa metragem que eu faço direção de fotografia e dirigi também, mas ele faz muito parte da minha formação, acho que ele é quase essa imagem aqui, da guria no espelho, por que...vou do inicio aqui, da minha relação com o Caio. Fiz faculdade de cinema e meu trabalho de conclusão, cada aluno tem que dirigir um curta metragem. Eu nunca quis ser diretor, depois que eu me dediquei à direção de fotografia me pareceu que era o caminho que eu queria seguir e foi a escolha que eu fiz, então eu me vi no futuro fazendo direção de fotografia, e na graduação então nesse curta final, eu adaptei um conto do Caio Fernando Abreu: Pela passagem de uma grande dor. Consegui os direitos com a família e tal e conclui minha formação na graduação com esse conto do Caio. A partir desse conto e da sessão dos direitos da família, acabei me aproximando da família. Do Jorge, que é marido da C. que é irmã mais nova do Caio. E ai a gente ficou uns dois anos assim. Ah eu tava

passando lá pelo Menino Deus e ia lá fumar um cigarrinho, tomar um cafezinho com eles assim. Então criou uma certa proximidade entre a gente que chegou uma tarde lá, lembro até hoje, que o Jorge falou: ninguém fez um documentário do Caio, tem tanto teatro, o Caio é muito presente no teatro, em curta metragem, tem alguma coisa de ficção, de longa, Onde andaré Dulce Veiga, mas ninguém fez um documentário sobre ele. A gente acha que tu deveria fazer, já que tu tá sempre aqui com a gente já e tal. A gente te cede todo o direito de imagem, voz e texto do Caio. Eu falei assim: Meu Deus, eu não sou diretor, eu sou diretor de fotografia e do curta da faculdade. E daí eu fiquei...me inscrevi no edital Doc TV, mas acabou não entrando em nada e meio que abandonei o projeto, por que não era meu foco ser diretor, e se tratando do Caio né...a gente tem muitas viúvas do Caio. O Caio é uma figura assim, muito mítica, as pessoas tem quase... o Caio tinha uma forma de escrever, uma das melhores definições do trabalho dele que é, parece que ele escreve para a gente. Parece que ele nos conhece, sabe o que a gente tá sentindo e tá, como se fosse sempre cartas né...individuais para cada leitor, então as pessoas tem quase uma veneração com o Caio diferente de outros artistas. Mas aí ficou ali o projeto de molho e tal, até que eu fui fotografar o Caio da terra, um média metragem dirigido pelo C. N. O Caio da terra é um evento que aconteceu em Caxias em 82, que juntava política com artes e tal e era meio Woodstock em Caxias do Sul, então imagina o que foi. E quase todo o entrevistado falava do Caio. Ah o Caio tava lá, o Caio tava lá. Aí eu comentei com o Cacá que eu tinha essa sessão de direitos, mas que o projeto tava meio abandonado e tal. Ele falou: Meu Deus, se a gente tem o direito de usar tudo isso, tem que fazer alguma coisa. Todo mundo quer adaptar o Caio e tal, e daí ele me apoiou e a gente transformou em Sete ondas verdes espumantes que é essa imagem aqui. Então a gente conseguiu aprovar no FUNPROART como média metragem e ao longo do processo, e eu acho que isso é ser muito artista e acho que faz parte também da formação e da gente se arriscar, que era para ser um média metragem rodado em São Paulo e Porto Alegre, e Santiago né, Santiago do Boqueirão que é a cidade natal do Caio, e a gente...bah,para Europa, o Caio foi adaptado, o Caio era um ser errante, ele não conseguia ficar dois anos em cada cidade, ele ficava o tempo inteiro se transmutando. O deslocamento é algo muito presente na obra do Caio e nele como pessoa. Acho que fala um pouco do

artista também, ta sempre tentando...tem que ta em movimento né, não consegue ficar trancado...dentro do mesmo lugar. A gente precisa se reinventar e encontrar outras sobras...e...tá, então vamos para Europa! Meu cachê era 2 mil reais, vai para Europa né...(risos) Vamos arriscar então...a gente fez né...daí o longa ficou dois anos em processo, um longa super autoral né. Não sei se chegou a ver?

HELENA

- Não

PEDRO

- Posso te mandar o link se quiser, mas é mais uma investigação , porque dai a gente chamou o filme Através do Caio, porque dai era mais como o Caio, pegar o texto e ver como se transpunha para a imagem e tal. E acho que me ajudou muito na formação como diretor de fotografia, porque o primeiro trabalho de um diretor de fotografia é ler roteiro e começar a pensar como esse roteiro pode se transformar em imagem. E pegar a literatura né, que é o texto em estado mais puro e mais subjetivo, para pegar a câmera na mão e ver como esse texto vai se transformar em imagem...o fazer esse filme acho que foi muito importante na minha formação de direção de fotografia. Mas criando essa ligação da formação, então foi durante a minha formação mais clássica né, da graduação que gerou o primeiro longa metragem que eu dirigi, que também é uma formação na prática, por que tu dirigir um longa, tu começa a entender e tu aprende muito como são os outros setores também. Porque às vezes como fotógrafo tu fica ali: ai a direção de arte não teve dinheiro para botar essa mesa, mais a gente também vai vendo como é estar do outro lado, e ele foi gerando outros processos que é, (pega outra imagem e comenta) essa aqui também é do Sete ondas...foi a partir do Sete ondas que eu chamei o B. B., o B. , o B. G. B., que era meu colega de graduação para a gente tirar umas fotos da casa do Caio, que são essas fotos aqui e durante essa sessão de fotos ele falou com a família do Caio que cedeu os direitos para fazer o Linda, uma história horrível. Então, é interessante isso né, eu li um conto do Caio lá na graduação, foi né, desencadeando...Esse filme que foi lá, aquisição do Canal Brasil, que foi premiado com foto, no Mix Brasil, só existiu porque lá na

graduação, aos 16, 17 anos eu comecei a ler Caio Fernando Abreu. Então acho que esse filme é meio um divisor de águas para mim, porque ele junta toda a formação e os laços que foram construídos na graduação mais clássica e conseguiu projetar para frente né, que esse tensionamento também é interessante, do que é passado, do que é memória e do que é por vir né. Como a gente tem esse tensionamento das nossas escolhas e projetos por tempo. Ele é meio esses três espelhos (referindo-se a imagem) de lembrar o que eu fui, quem eu era e as relações que eu criei na minha formação mais tradicional e conseguiu projetar laços para frente assim, se desencadear, que eu acho que tudo aquilo que a gente tava falando da formação que é quando... é a sombra que vai estar ali no nosso passado, mas que essa sombra também se torna imagem futura. Então eu acho que é interessante pensar isso.

PEDRO

- Mais um papel? (Pega outro papel que tem um ponto de **Interrogação**)

HELENA

- A interrogação tu vai falar qualquer coisa que tu queira me perguntar ou não falar nada. Interrogação é uma brecha pra tipo...

PEDRO

- Mas com tema de formação?

HELENA

- uma brecha para que o jogador fique livre. Então pode ser qualquer coisa.

PEDRO

- Vou jogar contigo então. Das imagens dos filmes, qual que tu mais te encontrou nelas?

HELENA

- Que tu me mandou? Essa aqui (96) e essa aqui(84) Foi muito impactante as imagens. Essa aqui eu também gosto muito.

PEDRO

- é que eu acho que a gente fala muito disso, ser artista é...

HELENA

- eu fiquei com vontade de ver...é o mesmo filme?

PEDRO

- Não, são três filmes diferentes. Esse aqui é o Horas, do B., esse aqui é o Bio do G. e esse aqui é do Linda, uma história horrível. É aquilo que a gente tava falando de começar aqui o jogo, ser artista é um pouco esse conflito que a gente tava falando do privado com o publico, com o externo né, um jogo do que a gente sente com como é que as pessoas vão reconhecer e como elas vão sentir aquilo que a gente ta sentindo e acho que dá aula e trabalhar fora também é um pouco isso, tem esse tensionamento de ter essa vida mais regrada. Essa imagem...parece que aqui é dar aula e aqui é ser artista. Tem sempre esse jogo. Dar aula é responsabilidade, eu lembro muito do meu pai. Meu pai deixou de dar aula agora. Meu pai começou muito cedo também. Eu comecei a dar aula com 20 anos né. Em maio de 2006. Eu me formei em abril e comecei a dar aula em maio, sem querer dar aula né! Eu sempre fui muito tímido assim, eu tinha vergonha de apresentar trabalho. Quando eu passei no concurso lá da faculdade eu pensei: eu não consigo apresentar trabalho, fico todo vermelho, começo a tremer, como é que vou dar aula? E só voltando ali para o que meu pai fala. Ele ficou 37 anos, toda a terça-feira a noite dando aula. Então, seguir, estar numa instituição, academia, tu é um artista, ta concorrendo...mas é isso né, tu vai ficar 40 anos da tua vida na terça-feira a noite, que tu não pode nada, é a data né, é o pé no chão. Todos os dias tu pode estar enlouquecido voando, mas tu tem sempre esse referencial que te bota no chão, enquanto o artista de certa forma é um pouco o

oposto disso né. Tu não tem o referencial, tu não tem a segurança. Desde as coisas básicas de carteira assinada. E isso como é um processo de criação, que às vezes tu ta ali criando uma ideia, comecei a ler esse roteiro e as 5 da manhã eu tenho que seguir lendo esse roteiro que é o momento que a gente ta em profusão, diferente da aula não né, que... e a gente tem essas 2 horas, no meu caso duas horas e 5. No caso a gente tem esse tensionamento de ser artista de trabalhar fora da instituição né...e a instituição também tem esse tensionamento de ser artista e gostei dessas imagens que te marcaram né, talvez por ...mais subjetivas, mas é que uma imagem que é o personagem que ta de costas né, para o quadro, então ele ta olhando para o não visto, para o não enquadrado, enquanto o enquadramento ele ta negando, então o artista também é a gente conseguir ver fora...é abrir a nossa cortina. Ta virado aqui e ta harmonizado com esse espaço e aqui não, ele ta de costas talvez querendo projetar um futuro. Essa imagem a gente falou bastante né, desse tríptico da mesma menina, é analógico né, que a gente fez com uma manipulação de espelhos, daí também é a gente que se dissolve né, talvez num por vir do que vai ser nosso futuro, do que foi nosso passado. A gente tem aqui, aqui parece a imagem real e aqui parece essas imagens da gente que vai se fragmentando. Muitas vezes a gente não se reconhece e não consegue se definir e é isso que vai tornar a imagem potente. Acho que é a duvida que torna...eu gosto também dessas duas imagens, porque são imagens que permitem a duvida, enquanto aqui mesmo que tenha um desenquadramento é uma imagem mais obvia, que a gente vê tudo e aqui são imagens que permitem a duvida né..., o não visto, eu acho que é um pouco o trabalho do artista, a gente estar tateando esse não visto, né, esse não compreensível num primeiro momento, que vai fazer sentido lá depois.

(Pedro pega um papel onde está escrito **TRAMA**. Helena propõe que outro papel seja pego. Pedro pega e tira **TRAMA** novamente).

HELENA

-(aflita) Olha só Pedro, estou um pouco receosa por causa do tempo. Sugiro que retire outra palavra da caixa. Pode ser?

PEDRO

- Sim. Eu tô adorando...parece que estou revisitando...porque a gente não pára para pensar

(Pedro pega outra palavra. **ESPAÇO ACADÊMICO**. Joga o dado que indica o numero 6. Escolhe as imagens- 36, 4, 18, 22, 40)

- Então espaço acadêmico. Vou falando o que eu acho que é o que seria o ideal, para a gente pensar o espaço acadêmico como um todo né. Primeira questão do espaço acadêmico é a gente reconhecer a individualidade do aluno. Peguei aqui o personagem com as malas porque a gente vai colocar na sala, no mesmo espaço, pessoas com bagagens muito diferentes, então essa é, é o primeiro trabalho como professor. Acho que é um eterno desafio né, 11 anos que eu to dando aula, e é de entender a individualidade de cada um. A gente pega um conteúdo, escolhe um formato de aula, um formato de transmissão do conhecimento, mas tem que saber que eles são muito diferentes. Tem vezes que eu dou a mesma aula para turmas diferentes no mesmo dia e é incrível como um exemplo que eu dou, funciona super bem, fico meia hora falando e para outra turma eu dou aquele exemplo super animado, ai agora vai render a aula e a turma fica em silêncio. Então compreender que estados de espírito as vezes, até o horário, se a aula é sexta-feira no final do dia, vão reagir diferente que na segunda no primeiro horário. Então é a gente entender a individualidade de cada um e o passado de cada um né, que eles vão ter informações diferentes e indo um pouco mais subjetivo, eles vão ter ambições diferentes e sonhos diferentes. O espaço acadêmico é muito múltiplo. O conteúdo ele tenta agrupar e a gente uniformizar as pessoas, por que a gente quer que todos alcancem o conhecimento minimamente né. Aquele conhecimento que vai ser avaliado, o espaço acadêmico tem toda essa questão de julgamento também, de fazer com que todos cheguem no mesmo caminho, cheguem no mesmo limite. A gente esta lidando então com passados diferentes, bagagens diferentes e com sonhos diferentes. Eu acho que essa é uma dificuldade muito grande da gente lidar né. Eu acho que eu to me tornando com o tempo, cada vez mais tolerante com os alunos. No inicio eu era, até por uma insegurança minha, eu via o espaço acadêmico com uma rigidez muito grande. Ai, o aluno saiu da sala, ta perdendo conteúdo, assim, e meio

ficava reclamando. Ai comecei ver que, óbvio, eu tenho alunos de 17 anos. Na sexta-feira eles são mais preocupados talvez, com o primeiro beijo que eles vão dar do que com o conteúdo que to dando ali, como mexer no diafragma da câmera. Então eu fui, não sei se isso é bom ou ruim, e acho que também é uma tendência do espaço acadêmico, essa rigidez que tinha cada vez ir se tornando mais fluido e respeitando essas individualidades. Eu acho que o nosso grande desafio do espaço acadêmico, é essa imagem aqui, eu gosto muito dela. É o caminho né então o espaço acadêmico é o caminho que a gente vai seguir, como, cada linha branca um semestre que a gente vai estar guiando os alunos. Então, a gente espera que vai fazer uma prova, tem que tirar pelo menos C para que todos cheguem na metade da linha branca de dai seguindo esse caminho que é muito importante no espaço acadêmico, eu acho que, discute muito conteúdo, é pensado quais vão ser as disciplinas de cada semestre, então o espaço acadêmico é feito para uniformizar o caminho para que todos cheguem o mínimo daquela formação, então eu gosto dessa imagem que ela tem essa linha reta aqui que é o espaço acadêmico, mas o espaço acadêmico também vai abrindo essas brechas para a gente olhar né, para fora e ver que talvez aqui, quando eu chegar no segundo semestre, eu veja que eu queria outro caminho, me aventurar em outra coisa. Ampliar o olhar do aluno que talvez a gente perca o aluno dessa graduação que vai para outra. Não, eu quero ser artista livre, então eu vou pegar 50 mil reais, 100 mil reais que tu paga uma graduação as vezes e vou viajar o mundo, então pegar a estrada. Então a gente tenta guiar um caminho, mas a gente não pode pegar o aluno e querer trancar numa gaiola, que as vezes a gente fica, que é o que eu falo aqui do respeito a individualidade. Cada vez mais eu ficava, ah o aluno não entendeu isso, então, tenho que fazer recuperação, tenho que fazer...quase aprisionar de forma que ele aprenda. Me parece que...faz parte da nossa formação,, o ambiente acadêmico tem que abrir portas, mais do que fechar portas, mesmo que a gente corra o risco de perder o foco do que a gente imagina que ele deva seguir. Essa imagem pra mim assim, seria o ambiente acadêmico, uma linha reta que a gente tem que seguir que é o caminho de formação com todo esse mundo que é o entorno, né, aqui com várias comidas, várias coisas que a gente pode se servir, até, é uma taça de vinho que se bebe muito, esta descobrindo a sexualidade. É a fase mais livre que a gente tem. É a

fase que a gente tem muitos horários, tem que seguir coisas mas, eu vejo como a fase que a gente tá mais aberto a descobrir...que as nossas gaiolas estão ali pra serem preenchidas. Quando a gente se forma, já começa a se preocupar mais com a vida, aqui tu fica com todo mundo. Tu nem sabe se vai ficar com homem, mulher. O espaço acadêmico é onde a gente vai encontrar isso e as pessoas vão estar descobrindo isso, então não é pegar e estourar o balão dos alunos com seus sonhos. É ver também como pegar toda essa energia e esses hormônios que a gurizada tem e transformar isso em informação, em conhecimento e ver como esse conhecimento vai estar trabalhando a individualidade de cada um. Eu acho que isso é muito importante a gente pensar a formação acadêmica com isso. Gostei muito dessa imagem também, não sei se foi na tua faculdade.

HELENA

- Nem fazia ainda faculdade

PEDRO

- Nem fazia faculdade ainda!

HELENA

- Isso é um clip

PEDRO

- É um clip. Mas adorei essa imagem porque o espaço acadêmico é um tensionamento do novo com o antigo, que é muito saudável. É isso, então a gente tem aquela tradição, a tradição jesuítica, 200 anos de história nessa formação, mas também tem o professor mais novo, tem o aluno como seus sonhos e acho que isso é muito interessante no espaço acadêmico né, a gente não é... tem que ter regras, senão também a gente perde o controle, a gente tem que ter avaliações. Não sou contra ter prova, eu mesmo, sei que já é mais livre, o cinema, mas faço prova teórica de temperatura de cor, de operação de câmera por que eles tem que dominar a técnica para serem livres né. Então para tu poder ser um artista e pegar aquela câmera e jogar tudo que tu tá sentindo dentro de ti e poder

jogar para o mundo tu tem que ter o domínio técnico. Então eu acho que tem que ter essa tradição, esse respeito, mas também ta sempre tencionando com o novo, do aluno que quer sair da aula, que a gente quer ter aula ao ar livre, então acho que o espaço acadêmico é um lugar que pode ser de aprisionamento, o tensionamento do novo com o antigo, do respeito, do clássico e o que é transgredir o clássico. Acho que isso é muito também ligado ao espaço acadêmico. Eu tento impulsionar os alunos, a gente tem que conhecer o clássico. As vezes os alunos chegam muito assim, ah tudo isso é muito feio, é muito obvio e eu quero romper com isso, mas como tu vai romper com uma coisa que tu nem domina. Então, essa imagem é muito sintomática assim né. Espaço acadêmico é essa arte do encontro e de tensionamento também de diversas culturas. A gente tem um aluno lá que é muito rico, o outro que é mais simples, o outro que viajou o mundo inteiro. Eu lembro que quando eu entrei na faculdade, em 2003, em Caxias não era uma coisa assim comum um garoto de 16 anos conhecer vários países, mas eu vi que dai em Porto Alegre já era uma coisa mais comum. Ai eu cheguei: Pai, nunca fui para Europa e todos os meus colegas assim, e não sei o que, um tinha voltado de Paris, eu gente!!! Eu nunca fui para Europa. Eu lembro que nas férias seguinte o meu pai: Ta vamos para Europa. Mas como eu falei, Caxias...e não era uma questão financeira, era uma questão cultural mesmo. Então tem todo esse choque do novo com o antigo, mas também essa mistura cultural, que no fim de tudo, o espaço acadêmico, a gente chega aqui com as nossas malas e a gente parte também né... tem essa busca solitária de conhecer se o caminho que a gente ta seguindo ta certo, se é isso que a gente quer e acho que a imagem do Dromedário é muito simbólica, que a gente tem, o espaço acadêmico ta nos dando pontos de referência mas a gente ta ali também no escuro. O espaço acadêmico é muito isso né, de dar referência para as pessoas seguirem seu caminho, ainda mais que depende do que a gente vai fazer com esse conhecimento, com essas relações. Eu acho que isso é um pouco o espaço acadêmico e para onde ele nos leva. Que ele nos leve para um espaço iluminado, mas que nos leve também a outras duvidas... eu assisti esses dias o Nostalgia da Luz do Gusman, que é um documentário sobre cientistas e ele fala isso né, a ciência é potente quando uma duvida gera outras 20 duvidas. Se gerar uma

resposta acabou. Acho que o espaço acadêmico é mais para gerar dúvidas do que para dar essa resposta aí, para a construção dos caminhos individuais assim. (A palavra sorteada foi **CINEMA**. O dado indica que precisa escolher 4 imagens-33, 38, 2, 17).

PEDRO

- Cinema está um pouco ligado a ser artista né. Segundo essa imagem, que tá ligada à fotografia, primeiro é transformar visões de mundo. É tu pegar uma cena diurna, esse solzinho que tá entrando em ti e transformar ele em imagem, imagem cotidiana em algo mais subjetivo. É tu conseguir imprimir outros sentidos. Tu pegar, o mundo como matéria bruta e com esses elementos visuais do mundo, tu transformar, fazer uma permutação diferente que leve a outros sentidos. Então o cinema e a direção de fotografia, que é um pouco mais o que eu faço...eu acho interessante essa divisão da imagem, que é também muito o que é o cinema né...O cinema é duas coisas muito intrínsecas a ele, que é a subjetividade, o conceito de criação, então a liberdade, mas cinema é muito técnica também. Acho que essa é uma grande diferença em relação a outras artes. A gente tem que ser muito livre, tem que ter toda essa subjetividade criadora que emana de dentro da gente, mas depende muito do dinheiro e da técnica para conseguir imprimir isso. Então o cinema é essa arte sempre o conflito da criação que explode e da técnica, das formas dessa realização. Acho que o cinema tem muito essa mistura, e nessa dicotomia conceito, técnica gente consegue transformar os mundos. Eu acho que isso é o mais legal do cinema. A fotografia que está mais ligado a mim, pegar um espaço: aí que coisa feia e sem graça, tu consegue... tu vê as vezes um ambiente quando tu chega no set e 3 horas depois aquilo lá está transformado. Tu consegue levar as pessoas, o público e a gente mesmo naquela produção de construir outros mundos. Eu acho que essa possibilidade de poder brincar com o próprio e a imaginação de certa forma é uma das grandes forças do cinema. Peguei essas duas imagens que a gente já falou um pouco sobre ser artista, pegando aqui da tua própria história, o cinema então é muito isso. Um exercício muito solitário de criação e num constante tensionamento com o coletivo. Então eu tenho que criar processos fotográficos, mas que só vai

funcionar, com o diretor de arte, com o diretor de cena, com o figurinista, com o maquiador. Então o cinema também é essa arte que a gente depende de muita gente. Depende lá do patrocinador, depende do governo, depende do produtor, de quem vai cuidar da alimentação. Então o cinema é esse constante jogo de criar sozinho, levar para o grupo, a partir das percepções do grupo, voltar para o exercício sozinho. Então esse jogo da individualidade para o coletivo e do coletivo para a individualidade. Acho que cinema é a arte do grupo né. Jorge Furtado sempre fala: qual é a dica para quem quer fazer cinema, vai buscar a tua turma. E aí acho que a formação acadêmica tem muito disso também, de poder ajudar a formar a turma que é muito importante né. Às vezes tu já junta ali os colegas que tu vai estar trabalhando depois, então...a Besouro filmes que é minha produtora, ela nasceu dos colegas né, então eu to a 11, 12 anos trabalhando com as mesmas pessoas...Então o espaço acadêmico e o cinema é encontrar uma turma de pessoas que tenham ideias afins, e que a gente possa, manter a nossa individualidade, mas que concretize esse grupo e concretize o cinema. Porque o cinema, são raríssimos casos que tu faz...O S., tem um documentário que ele fez sozinho, mas que tu fazer pré-produção, produção e finalização sozinho é quase impossível, então tu não pode dissociar o processo de criação do grupo. E o cinema é muito isso também, tu se adaptar aos lugares, pegando aqui a ideia da tua peça, eu achei muito interessante de tu deixar os cenários mudarem. Então, tu tentar ter um controle muito grande, porque o cinema tem a câmera, tem a luz, é uma coisa meio engessada, mas também tem que se permitir ao acaso, tu deixar que o acaso né...aí tem a luz fluorescente do teto, mas entrou esse sol da janela, então deixar que o acaso...tu se expõe também, tu deixa teu corpo a mercê, né, de ser afetado. Permitir tuas ideias e tu mesmo ser afetado pelo entorno, eu acho muito importante isso no cinema. E a gente não pode deixar de pensar que a gente cria essa luz e esses outros universos cheguem em outras pessoas. Então o ser artista, a gente faz muito para a gente, como catarse de coisas que a gente passou, que a gente faz a arte, mas a arte vai estar ao encontro também de outras pessoas e vão se chocar com os outros mundos e isso que eu acho que é bonito né, como... tem as críticas, vai falar com alguém que viu o filme: Ai eu vi o Sete ondas, eu senti isso, eu tava num momento tão triste, eu comecei a ver que eu posso mudar o mundo...não sei o que...e isso também, acho que o cinema só

se concretiza quando ele encontra outras pessoas. E a responsabilidade que a gente tem com a arte em geral, que as vezes a gente imprime coisas na tela, num livro, que chegam nas pessoas de uma forma que a gente não tinha imaginado. Essa também é a riqueza do cinema e da arte. A gente faz escolhas que são tão subjetivas, mas a gente tem que se permitir nessa subjetividade que vão estar trazendo significados que a gente nem tinha imaginado para a obra, assim...Acho que é isso um pouco, que é o cinema...assim.

(Pedro tira o papel que diz: **DESENVOLVIMENTO PROFISSIONAL** .O dado indica 4 imagens- 14, 13, 9, 41).

HELENA

- Elas tem uma ordem para ti?

PEDRO

- Sim. Essa aqui, que desencadeia nessas duas. Eu posso ir ao banheiro um minutinho?

(Ela sai de cena. Pedro se levanta lentamente. Vai até um aparador que esta entre duas poltronas e pega uma bebida. Na parede do fundo do palco inicia uma projeção com imagens escolhidas por Pedro para o jogo. A cena está iluminada somente pelas projeções. Helena volta. Estão ambos em pé em lados opostos. Abruptamente as projeções são interrompidas. A luz retorna)

PEDRO

- Aceita uma bebida?

HELENA

- Não, obrigada

(Voltam a sentar-se)

PEDRO

- Então (pegando as imagens da mesa) Um pouco a gente já falou dessa imagem. Um pouco é conseguir ficar se reinventando, conseguir reconhecer os erros é muito importante para o nosso desenvolvimento profissional, e não se acomodar né. Eu vejo muito pela luz assim. A situação de filmar uma cozinha, meio que a gente faz uma vez por mês. Como ficar se instigando a criar outros ambientes, outros climas e não ficar repetindo os métodos que dá certo. Eu acho que isso é...essa imagem mostra um pouco isso do desenvolvimento profissional. Esse ir se reinventando e de compreender o que deve ficar na gente, o que a gente deve repetir e o que não né, esse tensionamento que é muito importante do desenvolvimento pessoal. Novamente acho essa imagem muito forte. O desenvolvimento pessoal é muito das escolhas profissionais que a gente faz né. Acho que isso para atriz e para o diretor de fotografia é muito difícil e acho que aqui, desencadeia em duas imagens que tem muito haver com desenvolvimento profissional né. De romper laços e se arriscar ou manter os laços e ficar no mesmo lugar. Acho que o desenvolvimento profissional de um artista, num trabalho ligado as artes, a gente tem, eu sinto esse conflito muito grande. O que eu devo manter e para onde o que eu manter vai me levar? E as escolhas que eu fizer, né, ir para esse escuro e talvez romper com tudo que está aqui e talvez tentar ir para outro lugar. Ou talvez, largar tudo e ir para São Paulo tentar uma vida que vai me levar para um lugar muito melhor né...talvez trabalhos maiores, ou ficar aqui e construir junto com teu grupo também. Eu acho que essa é uma decisão muito...Talvez a decisão mais marcante do desenvolvimento profissional de um realizador, de um artista. Eu particularmente sempre fui mais ligado aqui. Achando...ah vamos para São Paulo que daí a gente vai trabalhar na Globo, mas sempre pensei, não vou trabalhar com meus amigos, que eu sempre liguei muito o desenvolvimento profissional as relações afetivas, não a afeto de namoro, afeto de amizade. Isso é bom e é ruim. Então como eu sempre liguei muito desenvolvimento profissional a esses afetos, eu sempre fui assim: ah, esse filme não é tão interessante, mas vou fazer com eles para a gente crescer junto. Acho que como teve a Casa de Cinema, se a gente trabalhar junto 2º anos a gente

também pode se tornar a Casa de Cinema. Cada um sair já no desenvolvimento profissional e ir direto, porque a gente pode se transformar, nós juntos podemos fazer projetos grandes para esse curta e cinco anos depois faz um longa. Então eu sempre pensei o desenvolvimento profissional muito ligado ao coletivo. Que talvez não sei ainda se é certo ou errado, também não sei se tem certo ou errado, mas sei que com isso eu perdi chances já, podia ter feito projetos mais legais, podia ter ido para festivais maiores e coisas assim, como o nosso trabalho, mas por outro lado eu valorizo muito o grupo. E tem esse tensionamento assim, eu prefiro estar num festival de Berlin ou prefiro trabalhar com meus amigos. Geralmente a escolha é estar nessa troca entre os amigos, mas aí eu penso também se não tô fazendo escolhas erradas assim. Aí, as pessoas falam: aí tu tem que sair de Porto Alegre, ganhou Kikito tem que aproveitar esse momento e sair, mas por um lado também eu gosto daqui, eu gosto de estar com esse grupo. Eu gosto muito desses laços, porque que eu vou cortar os laços para talvez...né...o que que é ser um grande profissional? Acho que o desenvolvimento profissional tem haver também com o que é ser um grande profissional. O grande profissional é o que faz o melhor filme. Ou o grande, o desenvolvimento profissional é a gente dar aula que impede de fazer alguns filmes, né, impede de fazer alguns trabalhos que poderiam nos levar para Hollywood, mas, é algo grande como profissional tu estar formando pessoas, tu estar ensinando gente, talvez formando alguém que vai ser melhor do que tu, vai fazer trabalhos mais legais. Eu acho que tem uma satisfação pessoal em tu estar acompanhado isso né. Então acho que desenvolvimento profissional é sempre esse tensionamento de tu ficar e tu sair. Tu abandonar os amigos para ser outra coisa. E acho muito difícil, talvez eu me arrependa daqui a pouco e quanto mais a gente fica mais difícil é de sair. Mas para que tem que sair né? Volto para Caxias, fui lá dar uma palestra faz uns 2 meses. Não sei se tu conhece Caxias?

HELENA

- Sim

PEDRO

- Tem o centro de Cultura que foi muito importante na minha formação, que começou a ter cinema de arte, daí eu vivia...era perto da minha casa e encontrei a mulher que era dona do bar, do café, que é a mesma...e vi lá tudo meio igual assim, todo aquele mundo assim...e ela: ah que legal te encontrar aqui, a gente continua na mesma...Que bom que ela vai ajudando a formação de tanta gente que pode sair. A gente vive numa sociedade e acho que isso a gente tem que cuidar, o espaço acadêmico assim...tem que ser o melhor...Mas o que que é ser o melhor? Que que é ser o melhor profissional? É o que é teu parceiro ou o que briga com todo mundo mas faz a melhor imagem. Que que é ser o melhor? Ser melhor acho que é a gente estar bem e conseguir estar bem com o entorno. Eu prefiro ser melhor nesse sentido. Mais do que: ah, tecnicamente, o melhor assim...São coisas que a gente podia ficar uma hora falando, de desenvolvimento profissional. Parece muito essa escolha dos caminhos. Eu tenho amigos, a minha sócia é muito pragmática assim. A gente brinca, ela é a razão e eu sou o afeto. Um amigo pede: ah vamos rodar uma diária sem dinheiro? Eu vou. Eu gosto das pessoas, eu gosto de estar em movimento. Eu fiz muito cinema para ser essa arte do encontro. Ela não, ela está com a agenda montada do que tem que fazer até 2019. Eu falei: Mas tu não vai permitir o acaso? Que te chamem para viajar e tu vai ir? Então acho que são esses dois conflitos do desenvolvimento profissional: tu planejar a tua carreira ou tu deixar o mundo ir acontecendo e ir vivendo intensamente e deixar o acaso ir guiando teu caminho.

(Pedro retira o papel que diz **AULA** e pela indicação do dado precisa escolher 6 imagens- 16, 15, 24, 21).

PEDRO

- Acho que aula tem haver um pouco com o que a gente falou, do espaço acadêmico né. Eu sempre penso a aula de certa forma, um pouco como é o espaço acadêmico, que é lidar com a individualidade do aluno. A gente tem que ter regras, mas a gente tem que permitir que ele sonhe também. Acho que esse é o grande conflito da aula. Fazer com que ela seja interessante e com que transmita o conhecimento. E acho que a educação é um pouco esse pássaro com

esse pegador de borboleta. Não é a gente da a certeza do que deve estar em cada uma das caixas, mas tu mostrar quais são as possibilidades, quais são os pássaros e dar uma ferramenta para que ele consiga identificar o que dever ser guardado para si né. Não a gente impor. Tudo que a gente for impor, a gente vai estar esquecendo a individualidade dos alunos e vai ser uma imposição que nem colégio né, que a gente decora e esquece. Meu Deus tirava 10 numa prova e não lembra de nada na semana seguinte. Parece que isso seria uma má aula. Um conhecimento que não gera conhecimento gera só uma repetição. Então é mostrar possibilidades e dar ferramentas. Acho que em síntese seria isso a aula. Não impor, sendo que é difícil às vezes, a gente que trabalha com artista, vai avaliar a foto de um aluno, é o gosto pessoal que a gente ta colocando também. Tem que tatear e tentar identificar essas individualidades. Gosto dessa imagem muito aqui, porque ela é um pouco do que é a aula. Ela tem que ter exposição, ela tem que ter prática. Ela não pode ser uma aula linear, pensando bem a aula assim né, eu tento fazer assim, meia hora, a minha aula é de 2 horas. Meia hora de teoria, meia hora de pratica. Fico tentando jogar com os alunos, mas sempre num conflito se é melhor, colocar eles na situação de montar uma luz e a partir dessa situação eu começar a ensinar, né, aplicar os conceitos, ou dar os conceitos e depois aplicar com a prática. Acho que isso, todo o professor deve passar um pouco por isso na aula, dai as vezes eu vou jogando. Às vezes eu boto mais eles numa situação e a partir disso, mostrar o conteúdo da aula. Mas me parece que a aula tem que ser desorganizada. Não pode ser linear, ela tem que ser um pouco para a direita, um pouco para a esquerda. Tem que ter fluidez, quase como na estrutura de um filme que tem que ter inicio... o ápice. Eu acho que a aula tem que jogar, uma aula muito linear não estimula tanto os alunos. Muito mais no momento em que a gente ta lidando com alunos que tem todo o acesso ao celular, então, parece que a aula é menos importante do que era antigamente. Eu lembro que quando eu tava em aula assim, podia copiar um dvd de um filme que o professor tinha trazido: Bah, vou poder ver esse filme! Ou, vou ter que ir ao cinema ver esse filme. Hoje não. O aluno se ele não ouvir direito, ele vai ali no google e vai ter muito daquele conhecimento assimilado. Eu acho que a aula tem que buscar a individualidade, mas também num aprendizado empírico, um aprendizado do encontro com o desconhecido assim, de uma forma mais

metafórica. Então eu acho muito bom (se referendo a imagem), porque tem a porta aqui, da saída, a gente tá numa cadeira mais alta, mas também tem uma confusão, as cadeiras estão meio voando...também acho que a gente tem que estimular os alunos a se perderem. A gente aprende muito com o erro né, com a individualidade também. Às vezes tu acertar o primeiro click, não vai te fazer um grande fotógrafo, e as vezes quem errou 10 para acertar um vai ser um grande fotógrafo. A aula, também tem que achar que o erro faz parte do processo de criação. E com isso, acho que essa figura é meio emblemática, a gente não pode aprisionar, nem colocar os alunos em caixas e o conhecimento em pacotes, acho que isso, é talvez, o nosso grande erro assim, da educação, de querer que seja uma ligação horizontal né, de seguir sempre reto como se fosse uma linha única. Então eu acho que a gente acaba deixando os alunos meio aprisionados e eles passam a estudar para conseguir a nota e não para aprender. Acho que isso é o que mais seria uma falha. De uma aula que aprisiona eles. Eles têm ali, uma potencialidade, eles têm ideias, que nem um aluno de cinema, que chega cheio de ideias e de referências, mas se a gente impôr demais o caminho que eles devem seguir, eles vão ficar ali, não vão conseguir soltar nem o passarinho nem eles. Vão só criando barreiras maiores né, em relação ao professor e a aula em si, ao conteúdo. Então eu acho que a gente tem que romper essas paredes, mostrar que a educação, não é uma estrutura só...tem que ser respeitada, mas que não é um formalismo né. Romper com esse formalismo para que ele não chegue: ah! Existe a minha vida livre e eu chego na prisão que é a sala de aula, então é a gente romper com essas grades para que o aluno possa né, eu acho que esse aqui é o conhecimento, que entrem e saiam muitos pássaros de dentro deles. E só então, para fechar a questão da aula, a aula também não pode agradar ao aluno e esse também é um conflito muito grande que os professores tem, que é: ai eu quero ser o professor amado...todo mundo quer ser amado, ainda mais quando a gente está em troca de relações. Mas acho que a boa aula, é a que cinco anos depois o aluno talvez se dê conta de que aquela foi uma aula boa. Eu tive a oportunidade de ser aluno e professor do mesmo curso né, então eu fui aluno da maioria dos meus colegas, assim, então o professor que a gente mais gostava as vezes: bah, é o queridão, ele dá 10 para todo mundo, é um oba oba uma diversão, mas depois eu vi: Bah, não aprendi nada! Não foi o que...

podia ter aprendido mais. E aquele professor que eu dizia: Bah não to entendendo exatamente para que eu to fazendo isso agora...e dai as vezes tu recebe e-mail de um aluno, 4 anos depois que se formou assim: Bah hoje eu tava filmando tal coisa e lembrei daquilo. Pensar que o reconhecimento né, da aula tem que se da no por vir, não só nesse momento de querer que eles compreendam...e fazer com que eles compreendam isso né, não é tão instantâneo o conhecimento, tu não vai aplicar 3 horas depois, esse conhecimento também vem por uma coisa que vai se constituir e vai se impregnar no futuro assim. Acho que é um pouco isso a aula.

HELENA

- Vamos ver as horas para ver quanto tempo temos...Você está falando bastante e talvez não tenhamos tanto tempo

PEDRO

- Isso que eu odeio falar (risos) Mas agora vou falar sobre **SER PROFESSOR** a partir de 6 imagens.

(Ele escolhe: 10, 40, 17, 86, 26, 5)

- Ser professor: a primeira questão do ser professor eu acho que é a gente organizar o tempo, pensando assim, de uma forma mais pragmática. As primeiras dificuldades quando a gente começa a dar aula é: quanto conhecimento em quanto tempo eu preciso para passar aquela informação. Então eu acho que é um jogo muito grande que a gente tem com o tempo. Melhor uma hora de atividade mais prática, uma hora de atividade mais teórica. Como organizar esse tempo. E a gente fica assim, mas tem trechos, os alunos não falaram, tem meia hora, o que eu vou usar com essa meia hora de aula né. Então de certa forma a gente tá organizando, né. A gente tem um universo eu a gente tem que pensar, como né, colocar tudo isso, saber pesar o que que vale mais a pena naquele espaço de tempo. Então a gente lida muito com o tempo: o tempo dos alunos e o nosso tempo. E daí também um tempo mais subjetivo que é, o tempo que os alunos precisam para assimilar aquilo, acho que a gente tem que saber reconhecer isso aos poucos. Eu tenho necessidade de mudar muitos exemplos em aula por exemplo, que eu vi que eu tava lidando mau com o tempo. Como eu já tinha

mostrado 20 vezes aquela imagem eu já ficava ansioso para que os alunos respondessem o que eu já tinha ouvido, que algum aluno na vida respondeu. Só que como os alunos tem as duas individualidades, né, tem as suas bagagens diferentes, a gente tem que ir jogando com o tempo dos alunos e não querer impor o nosso tempo para eles. Acho isso muito difícil, mas também não dá para deixar eles completamente livres, que também a gente tem uma aula que não sirva para nada. Então a gente tá sempre jogando com esses limites de tempo que fazem parte do processo de aprendizado. O tempo, a gente tem que ser o senhor do tempo naquele momento que a gente tá em aula e ir descobrindo os nossos tempos. Tanto o nosso tempo para passar o conhecimento, quanto o tempo do aluno para ir compreendendo o que a gente diz. A aula é muito né, e acho que isso é uma das coisas legais da aula...que na aula a gente lida então, com a bagagem dos alunos, então cada aluno...a gente não pode ver o aluno como grupo, mas ver o aluno na sua individualidade dentro desse grupo. Mas a gente lida muito com a nossa bagagem e acho que esse é um dos maiores prazeres de dar aula, é a gente mostrar né: Ai assisti um filme agorinha...por isso que eu não quero deixar de aula e eu espero conseguir seguir dando aula, mesmo com esse conflito aí de estar filmando e estar no espaço acadêmico, que é...aí vi um filme, eu posso mostrar para alguém uma coisa que eu gosto né...De certa forma a gente tá transferindo conhecimento mas a gente também tá colocando uma sementinha do que somos dentro de cada um deles. Porque ao escolher uma imagem, escolher um exemplo, um trecho de um filme, né, um texto de teatro, a gente tá impregnando eles um pouco do que é a nossa visão do mundo né, então. Dar aula é a gente poder, se colocar dentro dos alunos, fazer com que nossos gostos e nossas crenças também, as vezes politicamente a gente não pode explicitamente falar né, defender candidatos, partidos políticos, mas a gente tá, de certa forma, temas que nos incomodam, a gente tá querendo mudar um pouquinho o mundo também com a aula, então acho que isso é fantástico de ser professor, da gente poder...parece que a gente tá interferindo no mundo de uma forma mais direta. Eu comecei a fazer cinema para fazer propaganda política. Eu era muito ligado ao movimento estudantil e tal...e ah, como vídeo a gente consegue transformar a sociedade. Acho que dar aula é isso mais diretamente. É, que a gente faz, a gente vai impregnando dos alunos as

vezes de uma forma subjetiva e as vezes eles vão recebendo de forma subjetiva, do que a gente acredita. Daqui eu dividi...sou bem gráfico né, mas enfim, na forma do trabalho, porque a partir disso a gente vai levar eles para uma descoberta, então ser professor é tu mostrar um novo mundo para os alunos, e eu adoro essa imagem aqui né, que é o aluno com a sua trouxinha ali né...para onde ele quer ir e a gente jogar uma luz para isso né, sendo que essa luz acho que não precisa ser sempre, uma luz dela né, não é só confortar o aluno, mas instigar o aluno a encontrar coisas que ele não espera, é mostrar uma cena que talvez perturbe ele, mas ta rompendo com o senso comum, ta rompendo com o que é a bagagem que ele tem de uma família as vezes mais tradicional. Então a gente pode dar uma sacudida então...mostrar esse conhecimento é iluminar o aluno, que eu acho que é bem isso aqui nessa imagem né, um conhecimento que ilumina, mas que ilumina não só no sentido de um aprendizado mais teórico né, mas ilumina, joga luz para a vida, para aquelas sombras para aqueles conflitos que o aluno tem. Ser professor é ensinar o conhecimento técnico da nossa profissão, mas também ensinar o aluno a se reconhecer, acho que isso é muito importante. A gente da o conteúdo para ele escolher o que fazer com aquele conteúdo. Em direção de fotografia isso é muito importante, né, porque obviamente tem alunos lá que querem ser diretores, acham que vão ir para Hollywood, tem alunos que tem essa visão. Então é jogar o conteúdo e que a aula seja também uma oportunidade de...olha quem tu é, olha o que tu quer, o que tu vai querer ser. Vai querer ganhar 5 mil por mês fazendo publicidade ou tu quer talvez num mês ganhar mil reais e fazer cinema e ser artista. Então acho que aula, ser professor também é a gente ta abrindo essas caixinhas para os alunos para dar uma confusão para eles. E tem essa imagem que é muito linda né, porque ser professor é também acalentar o aluno. Saber quando a gente tem que dar a mão e quando a gente tem que deixar eles seguirem o caminho sozinhos né. Também o conflito que a gente falou um pouco antes, né, de ser o professor super legal, agregador, mas também as vezes ser um pouco mais seco, ser um pouco mais seco também vai ser importante para a formação deles. Então saber quando ser mãe né, poder pegar eles e olhar nos olhos, como criar essas relações de afeto né. Isso também acho que daria para ficar a tarde inteira falando, o quanto gerar afeto, o quanto a gente tem que ter distância. Quando tem

que ser próximo, quando tem que ser amigo. Por fim acho que ser professor é, estar junto com os alunos nessa corda bamba. Eu tenho tatuado (mostra o braço) uma mensagem na corda bamba que eu acho que é um pouco a vida, mas é um pouco ser professor. A gente não sabe, cada aula é diferente. Eu acho muito legal, tem aulas que já dei 30, 40 vezes sobre luz, em linha reta, direção, intensidade e natureza, mas a gente tá sempre na corda bamba, como é que eles vão reagir, como é que vai ser, com as suas vivências, suas individualidades também vai ter que tá sempre tateando o caminho e essa imagem também diz o que fazer com os alunos né, vamos dar uma estrada completa para os alunos né, uma highway. Vamos botar numa corda bamba para eles irem se equilibrando e irem se encontrando, não seguir o caminho que a gente quer que eles sigam. A gente não pode querer que os alunos sejam o que somos. Acho que as vezes a gente tem essa dificuldade também: esse aluno gosta de tal filme, então, prefiro esse outro aluno...tem que cuidar também para que não se tornem espelhos da gente. (para Helena) Quer um cafezinho?

HELENA

- Quero

PEDRO

- Tu não quer alguma coisa para comer?

HELENA

- Não. Obrigada

(Pedro pega mais uma palavra da caixa. É **COMPOSIÇÃO**)

PEDRO

- Eu to adorando essa mesa de imagens.

(Ele pega outro papel que está escrito **SABERES FAZERES ARTISTICOS /SABERES FAZERES DOCENTES**)

- (pensativo por uns instantes. Mexe nos cabelos). Como a gente já tava conversando, eu acho meio paradoxal essa relação do saber e fazer artístico e o

saber e fazer docente. Parece que o caminho mais tradicional e talvez o ideal de uma formação seria, primeiro a gente ter uma fase de saberes e fazeres artísticos, então, uma fase livre e daí depois dar aula. Então tu acumularia experiências e daí depois tu passaria essa experiência para os alunos. O que a gente tá vendo, que é a nossa situação é que a gente começou a dar aula mais cedo, então o fazer artístico se mistura com o fazer docente, que eu acho que é uma questão que pensando na logística, dificulta bastante. No meu caso que é muito...tu prejudica bastante: ah, vou ficar uma semana sem dar aula, tu prejudica o fazer docente e pode prejudicar também o conhecimento que a gente vai estar passando para os alunos, mas por um outro lado, diferente dessa linha mais reta, de adquirir o conhecimento e depois passar o conhecimento, enquanto a gente ta fazendo e ta passando, eu acho que a gente enriquece para os alunos da forma que a gente ta tirando uma coisa que ta viva na gente. Eu como aluno, eu gostava muito mais dos professores que: ah amanhã eu vou rodar tal coisa, então eu tenho que resolver tal situação...parece que cria uma...quebra um pouco essa hierarquia e bota assim: ah, o professore ta trabalhando também, então ele trabalha junto com a gente. Parece que a gente transforma o saber e o fazer docente em algo muito mais em troca, quando a gente ta realizando também, do que só uma imposição de....de impor e de passar para os alunos todo um conhecimento já acumulado. Então na questão de organização a gente prejudica a docência como o nosso fazer artístico, mas numa potencialização do conhecimento com os alunos eu acho muito mais rico. Rico para eles, é sedutor...ah, vi ontem no cinema um filme que tu fez. Li no jornal um outro filme que tu tá fazendo agora. Então eu acho que desperta também uma curiosidade dos alunos com o nosso trabalho e com a nossa pessoa e a aula é muito também, se acha aquele professor um chato, pode prejudicar a fruição do conhecimento. Tem um...cria uma identificação maior e um respeito maior, porque eu acho que...talvez no teatro não seja tanto, que nem, na cadeira que eu dou de Direção de fotografia, cada mês tem uma câmera nova, então, não poderia ter filmado....ah, só filmei em película na época do Teixeira! Ia faltar conhecimento, ia faltar saberes para poder passar para os alunos, então, na questão da direção de fotografia, que nem o cinema que é essa área, que depende tanto da tecnologia, me parece obrigatório que a gente tenha esse

conflito que é produtivo para as aulas assim do...de ta assim, to usando uma câmera nova e posso passar isso para os alunos. Senão eu ia fazer como? Ia ter que chamar alguém para dar aula no meu lugar, desses equipamentos, dessas novas luzes. Imagina, eu, passei por mais de 20, 30 câmeras desde que eu sou aluno, sendo que meu professor ficou 50 anos filmando com a mesma câmera do IECINE aqui em película. Então, antigamente era esse padrão, adquirir conhecimento e passar para os alunos, hoje a gente vai permeando isso, porque os saberes docentes e os fazeres docentes também nos ajudam muito nos fazeres artísticos né. E essa troca é fantástica.

HELENA

- Esse eu gosto muito (referindo-se ao que está escrito no papel)

PEDRO

- Esse eu acho ótimo. Voltando aquela informação, eu comecei a dar aula no mês seguinte que eu me formei. Então foi uma coisa que meio que me deixou desesperado. Meu Deus vou começar a dar aula para os meus colegas de aula praticamente. Porque eu tava no terceiro ano, eles tavam no segundo, fazendo festa junto, tudo junto e agora eu vou passar que conhecimento? Eu não tinha ali, nem muito saber artístico nem saber docente quando comecei a dar aula né, então admiro os alunos assim, hoje eu vejo assim...Meu Deus, eu não sei se eu teria coragem de botar um aluno meu para dar aula no meu lugar agora. Então eu acho que foi uma coisa...mas que bom enfim que...acho que tá dando certo até agora. E daí bem nessa época eu fui fazer um Mestrado e daí eu fui muito criticado assim, pelas pessoas do meio de cinema...O que tu vai fazer Mestrado, para que? Uma coisa teórica. E acho que ele vem muito ao encontro disso, o **ARTISTA PROFESSOR/ PROFESSOR ARTISTA**, por que tu fazer um Mestrado e tu dar aula te ajuda na organização do conhecimento, e acho que organização do conhecimento é muito importante para tu ser artista também, que é um pouco daquela imagem que eu tinha mostrado ali, que é aquele dia e noite como um pincel. Por que tu tem que ser muito desregrado para a criação, mas tem que ser muito regrado para conseguir executar as coisas. Então essa figura do artista que

é o bêbado, que fica ali criando né, sem tomar banho, nos dias de hoje é difícil né, hoje o artista exige uma organização, tu tem que escrever em edital, tem que conseguir financiamento, então hoje o artista tem que ser muito mais organizado me parece. E essa organização, ser professor te ajuda muito. Né, acho que essa organização do conhecimento te ajuda a ser um artista melhor também. Eu não consigo acreditar que o artista é...pelo menos falo pessoalmente assim né, quando eu tinha que escrever um texto ali para a Teorema, que é a revista de cinema, fazia tempo que eu não escrevia, desde o Mestrado, que eu não escrevia um artigo, uma coisa assim mais densa e eu vi...ah hoje eu vou tirar o dia para escrever isso. Ah ficava vendo filmes e não escrevia nada né, e daí tava ali...tô criando, tô criando. Porque se eu não me regar e botar 2 horas por dia, esse texto não vai sair, mesmo que seja um texto curto. Então eu acho que ser professor, nos ajuda, muda um pouco a relação com o conhecimento e a relação com os objetos, então acho que isso interfere muito também, na forma como a gente vai ser. Então acho que somos artistas melhores. E ser artista acho que é essencial para tu compreender a dimensão do conhecimento, não só a transmissão, né, vertical do conhecimento, mas a gente sabe que o conhecimento é uma coisa viva e se a gente for só professor, muito tempo, não sendo artista, talvez a gente esqueça disso né, porque a memória, parece que as coisas foram mais exatas, mas a gente sabe que as coisas não são tão exatas. E acho que para a aula é essencial a gente compreender, nessa ambiguidade, essa complexidade que a arte tem. Que a gente sabe que a as pessoas aprendem diferente, as pessoas tem referenciais diferentes e um professor artista acho que vai conseguir lidar melhor com as vezes essa frustração de entender que aquele aluno, as vezes parece não ser um bom aluno, parece não estar gostando, também ta pensando em outras coisas né, talvez, a gente quer formar artistas né, então a gente não pode trancar os artistas aqui, se a gente sabe que a gente precisa dessa liberdade, eles também precisam né, então eu acho que, ser artista deixa a aula viva, deixa a aula..né, o conhecimento já é uma coisa antiga, então se a gente falar: ah há 40 anos atrás...tem professores maravilhosos que tiveram experiências né, que nem eu tinha aula com o Sergio Silva, o cara né, a história do cinema gaúcho viva, então é muito legal, mas para os alunos tu ter essa coisa viva do presente, eles se sentem construindo contigo tua obra de artista também.

Eu acho que isso é muito importante, então, é difícil na logística ser artista professor/ professor artista, mas um acaba complementando o outro. Acima de tudo, o que eu espero de mim é ser artista, se eu tivesse que cortar um deles, seria cortar o professor, acho que isso é...pelo menos nesse momento. Só que não consigo me desvencilhar de ser professor, porque acho que essa troca viva me alimenta muito como artista. Os alunos me questionam. É muito saudável alguém que te questione, que tenha uma referência nova né. A gente vai ficando viciado também no nosso círculo de referências do que a gente gosta. O nosso gosto vai ficando padronizado né. E os alunos vem questionar: bah, acho isso aqui horrível. Gente, mas sempre amei essa cena! Né, eu acho que eu sou um artista melhor sendo professor e sou um professor melhor por ser artista também. Acho que eles estão bem unidos assim.

(Abre outro papel que diz: **ULTIMAS PRODUÇÕES FORA DA UNIVERSIDADE E HISTÓRIA DE VIDA**).

PEDRO

- A última produção maior que eu fiz agora fora da universidade foi A colmeia dirigido pelo G. V., que tem tudo a ver com artista professor/ professor artista, porque é o professor do Dromedário no asfalto. Então, eu fui aluno dele, aprendi muito, muito da minha formação foi com ele. Ele também tinha o cinema que eu gostava muito, sempre teve uma proximidade estética muito grande. Ele me chamou para fazer o longa dele, então do professor, ele se tornou artista junto comigo. Aí eu me tornei professor também e a gente se tornou colegas, tanto na universidade, na docência como na artística, e é o último trabalho que eu fotografei, o longa dele, que se permeia aqui as três coisas né. Eu sou padrinho de casamento dele, então, nós nos tornamos amigos, colegas de docência e colegas de arte né. Então eu acho que, a gente fala dessa complexidade que é jogar os saberes né, fora da universidade, as produções fora, mas tu vê que tá tudo junto. E acho que minha relação com o Gilson é isso. Nasceu da docência dele para eu me tornar docente junto com ele e a gente produzir juntos. E para os alunos é muito legal, que nem ontem eu falei: ah...não sei o que do filme do G. e o G. já tinha comentado também, vai enriquecendo as aulas por a gente tá nesse

conjunto, nessa troca, unidos assim né, então...E esse longa do G. A colmeia é um filme de época de baixo orçamento, 500 mil reais o orçamento e foi um filme muito bom assim para mim na questão de experimentação assim. Foi um desafio grande, acho que fazia muito tempo que eu não sentia tanto medo em filmar, que eu filmei...não tem luz elétrica no filme, tem só uma ceninha que chega gente com lanterna, então ele é praticamente todo iluminado com fogo, e eu quis respeitar isso né, acho que a fotografia tem que respeitar o clima dos atores, e eu achei injusto, encher de refletor, em cena que eles vão estar com uma vela na mão, que tem uma vela acesa aqui na mesa, mas tudo está iluminado. Dai eu tentei iluminar muito com luz de vela.

HELENA

- Quando que tu rodaste esse?

PEDRO

- Agora quando a gente ia se encontrar...Então eu usei muito luz de vela, e foi muito bom porque o Gilson é um diretor corajoso assim também, porque talvez , por mais que : ai que escuridão, quanto ruído, mas, eu achei importante respeitar isso. Metade das imagens tem um refletor e luz de velas, dai eu fiz umas caixas com 20 velas, para complementar a vela ali de cena, mas, foi então a última produção que eu fiz. E história da minha vida?

HELENA

- Na verdade tu já respondeu o que eu queria, que é o que que essa produção se entrelaça na tua vida..

PEDRO

- Ah ta então...por que até aqui ta tudo junto né!

HELENA

- Sim, sim.

(Abre outro papel que diz: **PROFESSOR POÉTICA ARTISTA**)

PEDRO

- Eu acho que se comunica muito com o artista professor/professor artista né...que a poética liga as duas coisas. Seria, a poética tem que estar presente nas duas coisas. Parece que sem perceber a poesia, não se tem como ser artista. É que ser artista, se fosse criar uma das múltiplas definições que tem, é, extrair poesia de onde...parece que é só algo banal, cotidiano. Acho que jogar esse olhar de artista é isso né. Ver que se pode produzir poesia numa parede branca. E ser professor parece que é essencial também, ter esse olhar mais poético, não ter esses olhar tão pragmático. Mesmo que a instituição, e não é a UNISINOS né, isso é qualquer... mesmo quando eu dou uma oficina aqui na Fluxo né, a academia é um lugar do conhecimento, parece que sempre espanta um pouco da poética para que o conhecimento...tem que ser uam coisa mais formal e direta, muito controlado, acho que é muito controle no pensar da academia, né. Tem que respeitar o número de páginas, tem que respeitar, né...a gente tem muita limitação. Não que a limitação não seja criação, se a gente for pensar que o enquadramento tem bordas então a gente tá trabalhando, mesmo artistas que somos, na tela tem formatos então sempre tem limitação. A limitação é potencializadora, né, o enquadramento, o recorte da câmera é potencializador porque ele faz que a gente tome decisões e escolhas que são importantes para a criação poética. Mas a gente tem que tentar cada vez mais impregnar de poesia, as aulas e a academia, e não criar essa dissociação: ah agora eu sou artista-agora eu sou professor. Acho que as coisas estão muito interligadas, que é artista professor/ professor artista, não tem essa barra. A gente é tudo isso misturado né. Acho que um acaba contribuindo muito para o outro. Não separar que existe: o mundo acadêmico, a poesia e o ser artístico. Os três estão de certa forma bastante interligados. A poética vem sempre para a gente lembrar que existe outra coisa além daquilo que estamos vendo. Acho que é isso que é importante a gente perceber. Acho que muda muito a gente sendo professor, se colocando nesse estado de poesia, que é , lembrar que não é exato. Tanto a gente como o aluno, as relações vão se dar diferentes e o conhecimento vai se encontrar de formas diferentes. Acho que a gente tem que compreender esse conhecimento

que é meio líquido né? Ele escorre, ele vai perpassando. Não é entregar um bloco fechado né. É isso de se auto esculpir e se esculpir junto. A poética lembra também dessa formação que é assim coletiva né. Acho que é importante.

(Abre outro papel que está escrito: **CONCEITO OU ELEMENTO DO CINEMA E A DOCÊNCIA**).

PEDRO

- Conceito do cinema e a docência?

HELENA

- Ou elemento. Eu tentei deixar claro isso...Mas é claro para mim, para o outro jogador talvez não...Vou dar um exemplo. Eu lido muito com isso na tese, com conceitos de teatro e aproximo da educação. E um conceito que eu encontrei na educação, de um francês que se chama Gilles Ferry, de trabalho sobre si mesmo. É a mesma ideia que o Stanislavski, que é um russo tem de trabalho sobre si mesmo. O mesmo nome, no fim eles falam da mesma coisa de formas diferentes. Para mim é um conceito do teatro que conversa totalmente com a educação e com o professor e formação. Que é o trabalho sobre si mesmo, que tem a ver inclusive com aquela imagem da estatua...

PEDRO

- Total né!

HELENA

- Foi essa ideia que eu tive para provocar o pensamento

PEDRO

- Pensando nisso, agora me clareou, tem um conceito do Flusser. Não lembro se eu falei do Flusser na aula?

HELENA

- Sim, eu tenho até hoje o Xerox do livro.

PEDRO

- Então eu acho que talvez seja interessante para quebrar um pouco o paradigma do formalismo da docência, que também de certa forma é o formalismo do cinema. Tem uma comunicação né, porque o Flusser diz que a gente não deve usar a câmera como ferramenta, a gente deve brincar com a câmera. O Flusser, ele tenta pensar as relações adultas tentando voltar com essa ideia de jogo da infância, de que a gente não pode usar as coisas de maneira tão pragmática, mas que a gente sempre tem que ter uma interação de jogo, de brincar, de arriscar. A brincadeira leva ao risco. E acho que no cinema as vezes a gente é muito pragmático. Ai, eu escolho tal câmera, posiciono assim, a luz tal. A gente não brinca tanto. E acho que essa ideia do Flusser de jogo, de brincadeira, é muito importante para o cinema e muito importante para a docência. Para a docência também não ser uma relação verticalizada, uma linha reta. Mas que a docência é brincar, é jogar com o aluno também e deixar ele brincar, jogar com o conhecimento que a gente tá dando. Não uma coisa só de fixar o conhecimento, mas de brincar com esse conhecimento que ele vai estar fixando de outras formas e levando a outros caminhos. Então essa ideia do Flusser de brincadeira com o aparelho né, o aparelho fotográfico, é muito importante para a docência no sentido de expandir a relação com o conhecimento e com os objetos. Eu acho que isso é o mais importante. E permitir o erro né, porque brincar, tu se permite perder também né. Por que as vezes eu acho assim: ah tá exposto errado, essa luz não tá boa. Que que não tá boa, numa imagem, numa coisa que é tão polissêmica. Eu acho que a docência tem que pensar nessa brincadeira que, o perder no jogo tu também tá aprendendo. É que nem quando uma criança né, perder a brincadeira forma a personalidade dela. Então, instituir o brincar, tanto no cinema quanto na docência é muito forte, e vem, só para fechar agora, eu tava estudando Christopher Doyle né, que é um diretor de fotografia que trabalhou muito com Carl Way, então é uma dupla, diretor de fotografia e diretor que é muito marcante no cinema contemporâneo do anos 90 até hoje, e vem ao encontro um

pouco desse conceito do Flusser, de brincar, que perguntaram para ele: Como tu escolhe a câmera? Como é que tu faz a câmera...ele diz que gosta muito de filmar sonhos, eu acho que o cinema é filmar sonhos, filmar realidades além. Dai ele fala: as pessoas ficam tentando aprender a câmera. Eu penso, porque a câmera não deve começar a olhar como nós sonhamos, e eu acho que é um pouco essa ideia do Flusser. A gente não tem que só aprender a câmera, a gente não pode vira escravo da câmera. A gente tem usar essa câmera, talvez impor uma forma que ela sonhe como a gente quer que ela sonhe. Eu achei muito bonito nesse sentido. Porque a gente fica assim: tem que decorar o menu da câmera. Não eu tenho que ver o mundo, eu tenho que sonhar, para essa câmera sonhar junto, não só dominar a técnica né, é mais expandir isso para criar imagens mais potentes, não ser só o óbvio. Eu acho que isso se comunica tanto com o cinema quanto com a docência.

HELENA

- Vamos fazer para encerrar um **DESAFIO**. Você escolhe quantas imagens quiser minhas para eu falar sobre elas. E eu escolho as tuas.

(Ele escolhe as imagens- 41, 34, 30, 31)

- Esse aqui é um espetáculo que se chama Bodas de papel. Eu estava no inicio da faculdade e fiz um teste para entrar num grupo profissional lá em Santa Maria. Foi muito importante para mim porque era uma dicotomia entre, o que eu via na universidade e o trabalho desse grupo. Foi muito importante nesse sentido. Por isso que eu trago essa imagem do meu acervo para esse jogo, foi muito formador naquele momento da minha vida, no inicio de Artes Cênicas, que eu tinha todo um imaginário, nem tinha imaginário nenhum eu acho sobre o que que era o curso de Artes Cênicas. Ai eu caio num diretor que não faz aquecimento, que tu vai de calça jeans e salto alto, tu ensaia de calça jeans e salto alto. O que interessava para ele é: como você diz o texto. É aquele cara que senta e faz leitura de mesa. Tu fica 2 meses estudando o texto sentadinho. Meu personagem é tal, o teu é tal e depois ele vai para cena. E se a didascália do texto diz: ela pegou um copo. Ela vai pegar um copo. Então eu sentia essa coisa da criação muito dispare do que eu tinha na universidade. Então foi muito importante. Aqui um momento muito legal de...faz parte dessa acadêmica, desse papel do professor e que, aqui tem

um reconhecimento e um carinho e que foi muito importante. Aqui um momento muito legal de...que faz parte dessa coisa acadêmica, desse papel do professor, aqui eu fui Parainfa, a segunda vez que eu fui Parainfa. Aqui assim como aqui eles tem ligações de elementos em épocas diferentes. Aqui eu já estava formada em 2003. Dois atores globais vindo para Santa Maria dar um curso de formação, o Carmo é de lá de Santa Maria, muito meu amigo, e me chama para fazer um espetáculo com um texto que eles queriam montar, baseado numa história do...é ¼ de amor, ¼ de fração, que são dois casais que casam trocados, encima das afinidades do Goethe, acho que é...enfim. Então deu um choque. Essa menina era das Artes Cênicas ainda era aluna. Mesmo choque daqui, porque aqui são atores que estão acostumados a não criar muito e ficar a serviço do texto e nós vindo de uma realidade, eu já formada...Quem dirigiu foi o L. R., também meu colega e meu amigo, então foi um aprendizado incrível para a gente. Tanto para eles quanto para nós. Então assim, amanhã vocês vem de abrigo e meia: Para que abrigo e meia? Sim nós vamos aquecer. Ah nós vamos aquecer? Então foi um choque muito grande. A gente viajou pelo RS, apresentamos aqui.

(Pedro coloca sobre a mesa uma imagem de Helena- 41)

HELENA

- Hamartia foi o primeiro longa que eu fiz.

PEDRO

- Ah esse é o Hamartia?

HELENA

- Sim, um processo interminável, começou em 2003 e terminou em 2010 e foi muito legal. Conheci muita gente nova, contracenei com atores de um outro nicho então foi muito bacana. Foi difícil escolher essas fotos. O que que eu vou escolher que é importante na minha formação? Da minha trajetória. Então aqui é uma coisa mais como docente e ...é isso...

PEDRO

- Então a arte tá mais...o mundo não acadêmico tá mais forte...

HELENA

- É...mais é engraçado sabe por que? Por que aqui (mostra uma imagem) que diz mais respeito a este momento...tipo segundo semestre na universidade eu já sabia que eu queria ser professora universitária.

PEDRO

- Ah, entendi

HELENA

- Dai eu fui substituta uma época, fui 2 anos substituta, que é aquela foto das malas...aquilo é uma orientação de espetáculo minha.

PEDRO

- Olha, que legal

HELENA

- E eu entrei em depressão quando acabou meu contrato. Por que eu sabia que eu queria fazer aquilo para o resto da vida, e daí eu esperei até 2009 para fazer concurso. Antes disso eu fui professora de teatro num curso de Direito, por 4 anos

Pedro

- Direito?

HELENA

- Então assim, é...mais eu sempre soube que eu queria ser professora. E professora da universidade, não era professora da escola. Bem, das tuas imagens eu escolho estas (100, 80, 87).

PEDRO

- Escolheu só rosto...interessante que tem um tríptico que um é curta metragem , um é longa metragem e o outro é série de tv. Que é quase né...

HELENA

- Eu fiquei muito curiosa dessa foto aqui.

PEDRO

- As três são fora do ambiente acadêmico, mas essa primeira aqui, por ordem bem cronológica, é do Casa afogada, do curta metragem que o Gilson Vargas dirigiu né, que é esse grade parceiro ai de vida e acadêmico, professor. Que também foi um grande desafio e que profissionalmente foi muito importante né, que foi, ele ganhou Kikito de fotografia né, então foi um grande prêmio, que já ganhou outras vezes em mostra gaúcha e tal, mas daí ganhar um prêmio nacional já é...já dá um outro destaque. Profissionalmente foi muito importante e é um filme que eu tenho muito carinho, passo seguido em aula ainda. Foi um filme de grande desafio assim, de realização, que ele se passa muito em baixo d'água, a casa cai, então tecnicamente eu cresci muito. Me deu muito mais segurança depois desse filme porque eu tive esses desafios. Cronologicamente depois vem essa imagem aqui. Sabe que eu odeio ser fotografado, eu odeio estar na frente das câmeras. Geralmente as pessoas: ah precisa figuração, acaba passando a equipe na frente da câmera e eu nunca passo. Eu acho que eu fui ser diretor de fotografia para nunca precisar estar na frente da câmera. E aqui é uma foto de making off que um aluno meu fez, ele já era formado, mas ai a gente chamou ele para fazer essa série O ninho do Felipe e do M.. O F. M. e o M.R., e aqui é o momento que eu to montando a luz no set, então ...e...pegou essa luz de contra e tal, ficou bem desenhado e é uma foto de making off, então aqui são dois frames de filmes e aqui é o momento que eu estou produzindo, né, essas imagens. E legal ter a imagem do D. D. que é o ex aluno. E aqui é o frame do Bio, que não estreou ainda, essa semana ele ta passando na Mostra nacional de São Paulo, que é do C.G., que talvez, um dos principais diretores assim, né gaúchos...Quando eu tava em Caxias eu conhecia o Furtado e o G., pessoas que tão sempre por ai, agora

já tem mais, outras gerações então...foi também um trabalho muito desafiador né. Tá trabalhando com uma pessoa assim, que tu admira. Aquela coisa quando tu tem 15 anos e quer fazer cinema, então, bah..a Casa de Cinema, tu projeta coisa, então , tu começar a trabalhar com essas pessoas, eu um gurizinho lá de Caxias até aqui, parecia que era assim, m universo de distância né, e aos poucos a gente vai conseguindo se aproximar, e é interessante também que eu fui aluno do G. no Mestrado podia fazer uma cadeira fora da UNISINOS e eu optei por fazer a cadeira do G. na PUC, Narrativas tecnológicas, justamente para sair um pouco da academia e me aproximar do cinema. Na faculdade os professores são bem da academia nenhum trabalha com cinema então, o trabalho é só de produção acadêmica, e eu fui buscar o G. justamente para ter essa troca. Eu como aluno então fui buscar essa junção de artista professor/professor artista. Não tava satisfeito de conviver só com professores ou conviver só com artistas. Daí fui ter aula com o G. O engraçado é que ele nem lembra eu como aluno, e, enfim, um semestre e tal e logo depois a gente começou a trabalhar junto, então a academia ta unida né, com essas coisas, então essa aqui é bem emblemática né, dessa busca do meu encontro com o G., dessa necessidade de não ta só professor ou só artista. Também encontrar e receber conhecimentos de alguém que tivesse já mexendo com essas duas coisas.

HELENA

- Se tu tivesse que batizar esse jogo, se tivesse que dar um nome, qual seria?

PEDRO

- Vamos pensar em palavras, quando penso em títulos ...palavras. É uma coisa assim de memória, brinca com as memórias, e é um auto ...é um processo de reconhecimento da gente na nossa obra, no que a gente fez também que eu acho interessante. Eu pensaria como palavra assim, memória, e se reconhecer, a sua linha do tempo, o que somos, a partir do nosso legado artístico...Eu chamaria de reencontro. É um encontro, é uma troca e acho que as imagens tem esse poder de...

HELENA

- Eu gostaria que tu te batizasses

PEDRO

- Com um nome?

HELENA

- Sim, que tenha a ver com a tua trajetória. Eu por exemplo me dei o nome da primeira personagem que eu fiz no teatro: Helena.

PEDRO

- Eu chamaria de P. Tem o Caio F.

Neste instante, o som de ventiladores invade a cena, juntamente com sons desconexos das falas dos atores durante o jogo. As imagens que estão sobre a mesa começam a voar. Eles ficam imóveis. A luz vai diminuindo. O som em off vai ficando cada vez mais alto, até que tudo cessa. Silêncio total. Somente a projeção do fundo do palco ilumina a cena. Está escrito: “Pela memória, nos colocamos não só em movimento, mas nos tornamos o próprio movimento. Gesto humano para sempre incompleto”. (Eliane Brum)





REFERÊNCIAS DAS IMAGENS DO JOGO DIXIT

Como já elucidado, na página 37, o jogo possui cinco expansões. Cada expansão corresponde a um elenco de imagens. Abaixo a lista com as imagens numeradas por mim e a expansão correspondente.

DIXIT QUEST (2010)

Designer: Jean-Louis Roubira

Artista: Marie Cardouat

Imagens: 1, 5, 6, 13, 16, 17, 18, 24 e 25.

DIXIT ODISSEY (2011)

Designer: Jean-Louis Roubira

Artistas: Marie Cardouat e Pierô

Imagens: 2, 3, 10, 14, 21, 23 e 26.

DIXIT JOURNEY (2012)

Designer: Jean-Louis Roubira

Artista: Xavier Collettemagens:

Imagens: 4, 11, 15, 19, 20 e 22.

DIXIT ORIGINS (2013)

Designer: Jean-Louis Roubira

Artista: Clément Lefevre

Imagens: 7 9, e 12.

DIXIT DAYDREAMS (2014)

Designer: Jean-Louis Roubira

Artista: Franck Dion

Imagem: 8.

TEXTOS PRODUZIDOS NO JOGO SOLITÁRIO

Combinação 1

Palavra contágio com imagem 6

A imagem 6 é a menina que espia além da cortina. Tenho a palavra contágio e essa imagem que me comunica essa menina que está possivelmente num palco, pela profundidade que estou observando agora que ela está, que os pés dela tocam. É um lugar que tem profundidade, pode ser um palco, pode ser uma sala muito grande. Tem uma cortina que é branca e ela olha para o lado direito. Ela tá abrindo esta cortina. Esse abrir dessa cortina provoca, possibilita um descobrir alguma coisa que aparece, que se revela e que não se sabe o que que é. Poderia dizer que isso dá a possibilidade de fazer uma leitura do novo, o que esta vindo, o instituinte e esse novo pode provocar contágio ou não. O que esse contágio pode provocar. Esse contágio pode possibilitar experiência? Esse contágio pode possibilitar uma experiência que não necessariamente seja boa. A combinação eu acho que eu faço desta palavra contágio com esta imagem é isso. Um abrir e ver, dar a ver o que aparece, o que tem do outro lado. Pra mim seria algo instituinte ou...não necessariamente, pode ser algo instituído também. O que esta do outro lado da cortina também pode ser algo que está instituído. Não o novo. Essa é a leitura que faço.

Combinação 2

Estou pegando as imagens de olhos fechados para não me deixar influenciar pelo tamanho dos papéis, que acaba identificando.

Palavra jogo e imagem 5

A imagem 5 é uma imagem que eu gosto muito do Dixity. É um senhor. Uma imagem de um rosto já de idade. Uma pessoa que tem as linhas de expressão muito marcadas. Ele tem uma expressão sisuda, séria. Uma sobrancelha branca, erguida e da cabeça dele, tem um retângulo que esta aberto e saem pássaros. Essa imagem é bastante significativa para mim, por que tem muita relação com a formação, com nosso ser estar no mundo. Eu penso que eu, artista, professora, pesquisadora atuante nesse mundo contemporâneo, dentro de uma universidade, trabalhando com arte, produzindo fora e esta imagem desta pessoa que pelos traços do rosto já traz uma bagagem, com esses pássaros saindo da cabeça.

Essa imagem me dá uma ideia de movimento, de abertura, de deixar esse corpo mente que saiam coisas e que entrem, que apreenda, que absorva. Tem um passarinho que esta sentado no topo da cabeça dele observando os outros que estão saindo. Como eu relaciono isso com a palavra jogo. Eu acho que isso tem toda a relação com o jogo, já que estar em jogo é estar aberto para...o acontecimento que engendra, que o jogo engendra. Estar em jogo, no jogo do ator, quando você esta em cena, esta em jogo o tempo inteiro. Tem uma escuta para o outro, eu estou naquele momento presente, e estar presente é estar aberto para o que possa vir, e o que possa vir exige para receber e perceber o que vem, eu acho que solicita, convoca um corpo mente aberto. Essa pessoa que afeta e se deixa afetar e acho que o jogo tem essa relação. E essa relação é na vida, é na sala de aula, na docência, é com os meus estudante, com quem estou me relacionando naquele processo. Processo artístico, docente, ou as vezes o próprio estar em cena, estar em sala de aula. Esta é a combinação e como eu componho esta palavra com esta imagem.

Combinação 3

Palavra aprendizagem e imagem 10

Ai que imagem linda. A imagem 10 é uma imagem do filme do P. É uma imagem de uma pessoa mais velha, pode ser uma mãe, uma tia, um mestre, uma professora, enfim. É uma mãe que acolhe um homem, um menino. As mãos dela estão sobre as orelhas dele e ela esta segurando o rosto dele. A aprendizagem é aprender com o outro. A gente esta sempre aprendendo com o outro e em relação com o outro. Talvez eu não acredite numa aprendizagem que se dá sozinha, sempre existe alguém que esta entre...e...aprender com o outro, também quando se fala em aprender com o outro também se fala de afeto. É uma imagem que tem muito afeto. É uma imagem intimista, delicada, me parece que ela toca com cuidado nessa pessoa. Talvez ela esteja dizendo: olha, presta atenção. Olhe para isso. Tenha cuidado. Esta é a relação que eu faço.

Combinação 4

Contagio e imagem 6 (não pode)

Nova jogada

Palavra enredo e imagem 10

Novamente caiu a imagem 10. Enredo com a imagem dessa senhora que afaga esse rosto. De que enredo, o que que a gente pode inventar a partir disso. Uma pessoa mais velha pode ser, um mestre que afaga e pega carinhosamente esse outro. Que enredo a gente pode inventar a partir daí? Podem ser os enredos da docência, podem ser os enredos da arte. Uma história de uma relação que parece ser de carinho e de cuidado...Essas mãos que tocam esse rosto, são mãos de uma pessoa que já viveu muitas coisas. Que tem uma história de vida, já tem uma trajetória. O que a gente pode aprender com esse outro que já tem uma estrada muito maior que a gente. O que meu está enredado, que enredo tem a minha história com a história dessa pessoa? Essa é o traçado que eu faço

Combinação 5

Contágio e imagem 7

Contágio é a terceira vez que sai. O que é a imagem 7? Hum, a imagem 7 foi bastante utilizada do Dixity, do menino com um pincel, onde tem uma parte de um azul bem escuro que tem uma lua e o outro lado é um tom mais claro...é...me parece, é uma imagem que mostra uma divisão, uma cisão pelas cores, mas ao mesmo tempo uma pode penetrar na outra. Uma pode contagiar a outra. O que os contágios podem proporcionar? As cores que se fundem as histórias que se fundem. A minha história que contagia o outro e a dele que me contagia. O que isso traz para um processo de aprendizagem, para um processo que está em construção e em evolução? Então é o contágio nesse sentido de aquilo que me suscita essa questão das cores que se misturam. Me vem a imagem de...colocar um pingote de tinta de uma cor, e um pingote de tinta de outra cor num recipiente com água. Essas cores vão se desmanchar e vão se fundir. Vão contagiar uma a outra. Contágio é uma coisa que não acontece sempre, mas a gente não sabe, é uma coisa do imprevisível, mas quando ele acontece ele provoca algo. Seja em que instância for: no outro, no ambiente, enfim, é uma atmosfera que se cria, que aparece.

Combinação 6

Palavra interseção e imagem 4

A imagem 4 é o tríptico da imagem de uma moça que está se olhando num espelho de triângulo, e tem um espelho oval na esquerda e um espelho oval quadrado na direita, só que as imagens são de outros rostos, são espelhos? São

quadros? É...a interseção tem essa ideia de ligação, de alguma coisa que percorre e liga né, liga pontos, liga coisas, liga ideias. Que essa interseção pode se relacionar com essa imagem? O que a imagem traz para a palavra e o que a palavra leva para imagem? Uma pessoa que pode ser outras e essa outras...existe uma interseção...É...essa imagem pode provocar a pensar sobre as relações, sobre o quanto eu vejo de mim nos outros e essa interseção que acontece entre as pessoas, com as suas diferenças, mas tem pontos que se ligam. As imagens observam essa moça e ela se observa no centro.

Combinação 7

Palavra contágio e imagem 8

Contágio a palavra que mais saiu. A imagem 8 foi muito utilizada pelo P. Uma fita azul, onde tem pessoas andando e uma tesoura que corta. De uma forma sucinta, me parece um caminho...não tô interpretando a imagem, mas no caminho da gente, nunca essa estrada é reta. É uma estrada sinuosa, é uma estrada que tem bifurcações e essas várias pessoas que passam elas podem nos provocar algum tipo de contágio e ...que na minha ideia esses contágios, eles podem reverberar em experiências, sejam elas positivas ou negativas, enfim. Acho que essa imagem...essa tesoura é muito forte nessa imagem, indica interrupções, muito interessante....essa imagem.

Combinação 8

Palavra Trabalho sobre si mesmo e imagem

A imagem 4 é o tríptico. Trabalho sobre si mesmo aliado a essa imagem de uma figura que se multiplica...ou eu poderia dizer o contrario, são duas figuras que olham para uma terceira. Existe parece que uma ideia aqui de observação talvez. São três espelhos? É um espelho e dois quadros. O que é esse tríptico. Então talvez seja possível trabalhar agora com essa ideia de que, sou observado por outro ou outros e isso incide, isso interfere nesse trabalho sobre mim. Essa minha reflexão sobre o que estou fazendo, sobre o que eu faço. Existem esses outros olhares que incidem sobre essa reflexão e também é um olhar meu acima de tudo, mas como que esses outros que participam desse processo, estou falando aqui de um processo de aprendizagem contínuo, como esses outros afetam, incidem sobre esse trabalho que eu faço sobre mim. A partir do que isso se dá?

Combinação 9

Palavra interseção e imagem 8

Então a interseção chama a imagem desse caminho que é cortado, que tem uma tesoura aqui que traz uma ideia de interrupção. Essa interseção acho que diz respeito a essas misturas, essas ligações, essas relações que vão sendo tecidas tanto com o conhecimento com o material intelectual que a gente vai lidando, teórico, com as redes que a gente vai fazendo. Essa interseção também tem muito essa ideia de rede. Com essa rede dessas relações, com os meus pares, com as minhas amizades, com os meus afetos. Essa interseção convida essa imagem a falar sobre esses caminhos que se cruzam, essas intervenções que se dão nos processos e por hora pode haver interrupções.

Combinação 10

Palavra afeto e imagem 7

O menino com o pincel. Esse tom escuro com esse tom claro. Ele não tá dividido numa linha reta, está como se o tom escuro estivesse se desmanchando, se dissolvendo, penetrando nesse tom mais claro. É...o afeto convida essa imagem a falar sobre relações de afeto que temos, das nossas histórias de vida, de pessoas que nos afetaram de alguma maneira, de processos que nos afetaram de alguma maneira, que coisas que são determinantes na nossa vida e no nosso processo formativo e o afeto tá muito ligado a emoção, ao sentimento. Eu acho que aciona algum tipo de sentimento, pessoas que temos afeto e as vezes a gente escolhe trabalhar e desenvolver projetos pelo afeto. Isso não tem como não lembrar do jogo Reencontro com o P. o que me chama muito a atenção no jogo com ele, na narrativa dele, na trajetória dele, é que o afeto é muito importante e impulsionador nas escolhas dele.

Combinação 11

Tramas

Indica que posso falar do que quiser. Tem uma coisa interessante que está acontecendo, que é ...o afeto foi a única coisa que agora me veio das narrativas. Embora eu tenha lido muitas vezes, estou com uma intimidade bastante grande com essas narrativas, me parece que agora no momento desse jogo solitário, é ...me veio só a questão do afeto que é muito forte na narrativa do P., mas eu estou conseguindo não estar influenciada, pelo menos de uma maneira direta

sobre as imagens, que já me são muito conhecidas e sobre as narrativas que já tenho certa intimidade. Isso me deixa bastante satisfeita, eu acho que esta sendo uma vivência, ou uma experiência bem positiva. Eu realmente estou muito feliz por esse processo que estou criando, embora, embora não, acho que isso que é interessante. Tem muitas interrogações, muitas incertezas, por vezes fico insegura, porque tenho uma tendência a saber se estou fazendo certo. Mesmo querendo me descolar dessas palavras, palavras dispositivo. Tento aproveitar isso como potência, todas essas minha duvidas e incertezas e ao mesmo tempo acreditar nisso que criei.

Combinação 12

Palavra aprendizagem e imagem 9

A imagem das máscaras...dá pra fazer uma relação com tanta coisa. Com o teatro. Quantas aprendizagens se dão, nos processos que eu participo, que eu já participei, como isso constituiu a minha vida, a minha carreira, esse amor que tenho pelo meu trabalho, pelo meu ofício. Stanislavski não concorda com a palavra ofício, diz que é muito limitadora. Foi a palavra que me veio agora. Essas máscaras né...são várias máscaras que estão...tem muitas na imagem, em tons de azul, com várias expressões. O rosto , a pessoa que está com a máscara na mão não tem nada no rosto dela. É oco. Isso quer dizer que a gente se legitima, se estabelece, esta no mundo com muitas máscaras. Será que estas máscaras eu poderia dizer que é o que tem de instituído e de instituinte, que vai nos condicionando e vai nos afetando e vai se intercalando, fazendo uma interseção com a gente, com as nossas relações e vai nos fazendo outros, as vezes outros não tão bons, num juízo de valor e vamos fazendo nossas aprendizagens e desaprendizagens a partir dessas máscaras que a gente, esses papéis que vamos assumindo, nas instituições. Instituições de um modo gera...Esses papéis que a gente vai assumindo e se desenvolvendo nos caminhos que vamos escolhendo pela vida afora e vai constituindo o que se é e o nosso vir a ser.

DECUPAGEM 1

/ DEC. 1 /	TABELA DE AMBAS	P.
Palavras dispostivo	Cacapava	P.
Ser artista	34, 26, 59, 50, 24, 40 8 e 2	44, 13, 19, 41 23, 12, 18, 18, 1, 87, 38
Formação	23, 13, 63	6, 13, 5, 95, 34, 35
Desenv. prof.	34, 26, 59, 50, 24, 40	34, 13, 19, 41
Espaço acad.	56	36, 4, 18, 22, 40
aula	22, 2, 51, 6, 52	16, 15, 24, 21
Ser professor	53	10, 40, 17, 86, 26, 5
Temas	—	12 - Imagem Promediano 23 ou 3 - 89 e 5
Composições	—	34 e 35
Desafios	—	87, 80, 100 m. 96. 92

DECUPAGEM 2A

TABELA CAÇAPAVA / HELENA

P.D	CAÇAPAVA	HELENA
ser artista ol	(8) e (2)	16 e (12)
Formação ol	23, (13), 63	(14)
Desenv. prof. ol	14, 26, 59, 50, 24, (40), ✓	4, 5, (6), 14, (8)
espaço Ac. ol	(56)	15, (38), (13)
aula ol	22, (2), 51, (6), 52	21, 7, (40), (38), 3
ser prof. ol	53	31, 11, 19, (14)
TRAMAS	<hr/>	<hr/>
Compos.	<hr/> 57 e 74 últimas Prod.	<hr/>
Desafios Soc	34 e 35	69, 60, 72
?	<hr/>	<hr/>
Teatro ol	54 e 55	30 e 33
vetorização	62 61	38, 32

	Tabela P. e Helena	
	P.	Helena
Polianas D. ser artista ✓	23, 12, 8, 81, 87 e 38	_____
Formação /	6, 13, 5, 95, 14, 35	7, 26, 6, 40, 14
Desenv. Prof. ✓	14, 13, 19, 41	_____
Espaco Ac. /	36, 4, 18, 22, 40	_____
Quala /	16, 15, 24, 21	_____
ser Prof. /	10, 40, 17, 86, 26, 5	_____
Tramas	12 vez ✓ 83, 97, 92	28 vez ✓ 89 e 5
Compos.	_____	_____
Desafio	87, 80, 100	41, 34, 30, 31

DECUPAGEM 2B

20 JOGO P. E Helena REENCONTRO *

JOGADORES	IMAGENS MAIS UTILIZADAS	Enunciados que foram usados	Imagens de outros jogadores usadas
P.	14 - 2x 80 - 2x 5 - 3x 13 - 2x 12 - 2x 38 - 2x 77 - 2x	14 - Farmacos, Des. Prof. 5 - Farmacos, (Tramadol), Sulfatoferon 13 - Farmacos, Des. Prof. 12 - Si articulo, Sintetogases, 38 - Si articulo, Cinnam, 17 - Cinnam e su proteina 80 - Intoxicogases, Duafis	35 - Farmacos 38 - Si articulo e Cinnam 40 - Espaço Acad. 33 - Cinnam 43 - Des. Prof. 40 - Su. Prof. 41 - Duafis
Helena	N - km supeticao	Imagens mais utilizadas de forma geral 6 - Farmacos Des. Prof. 10 - Farmacos e Espaço Acad. Des. 32 - Des. Prof. 13 - 5 - 14 - 12 -	100 - Desafio 87 e 80

DECUPAGEM 2C

TEMA DRAMA + ENCONTRO	
Polêmicas Recorrentes	<p>IMAGENS QUE SE REPETEM NOS 2 JOGOS</p> <p>13, 34, 38, 12, 40, 6, 2</p>
	<p>Imagens repetidas nas mesmas enunciadas p₂</p> <p>34 - Plano Prof. (AS 3)</p> <p>13 - Tomacço (sujo e sujo)</p> <p>21 - Oulo (Primo e Plona)</p> <p>34 - Desafio (sem e Plona)</p> <p>12 - Seu artista (Primo e Plona)</p> <p>Só a 14 é comum aos 3</p>

--RELAÇÃO DAS NARRATIVAS DO JOGO SOLITÁRIO COM OS ENUNCIADOS DOS JOGOS TRAMADRAMA E REENCONTRO

12 combinações

Palavra	Enunciado
1 - Contágio / 6 *	Formação e ser artista
2 - JOGO / 5	Aula, artista Prof. / prof. artista Dexnu. Prof.
3 - Aprendizagem / 10 *	Teatro, cinema, ser prof.
4 - ENRESO / 10	Últimas produções
5 - Contágio / 7 *	aula, saberes art / saberes doc.
6 - INTERSEÇÃO / 4 *	ser prof., espaço acadêmico conceito elemento e docência
7 - Contágio / 8 *	TRAMAS
8 - Trabalho sobre si mesmo / 4	Formação Prof. poética artista
9 - Interseção / 8 *	aula
10 - AFETO / 7	?
11 - TRAMAS	ARTISTA Prof. / Prof. artista
12 - Aprendizagem / 9 *	SABERES ARTI / SABERES DOC.

Quais as sentenças das palavras recorrentes *

Palavras repetidas

- Contágio - 6, 7, 8, 11
- Aprendizagem - 9, 10
- INTERSEÇÃO - 4, 8

Imagens repetidas

- 10 - ENRESO e APREND.
- 4 - INTERSEÇÃO e Trab. sobre si
- 7 - INTERSEÇÃO e CONTÁGIO
- 7 - CONTÁGIO e AFETO

- APRENDIZAGEM / TRAMAS (IMAGEM) -
- INTERSEÇÃO E CONTÁGIO -
- TRABALHO SOBRE SI MESMO -



Antes dos créditos finais preciso dizer que isso tudo é a soma de muitas pequenas partes. Graças aos encontros potentes, cheguei até aqui. É necessário agradecer então! As pessoas que estão nos créditos tem um lugar muito especial na minha formação.

Creditos finais

Valeska por confiar e me dar passagem para realizar essa travessia
Professora Marilda Oliveira por todo o incentivo que deu para minha pesquisa.

Eduardo Pacheco

Dóris Bolzan

Lúcia Peres

Raquel Guerra

Lutiere Dalla Valle

Minha família

Familia GEPEIS

Pablo Canalles

Leo Roat

André Dalmazzo

Camila Borges

Marcio Negrini

Vanessa Vasconcelos

Nice Debus

Monique Silva

Larissa Freitas

Fabiana Padilha

Cesar Barrios

Luis Carlos Grassi

Gabi Elderetti

Josi Alberton

Inajá Neckel

Laedio Martins

Andriza Zanella

Adriana Jorgge

Miriam Benigna

Priscila da Rosa

Walter Cruz

Eliane Weiler

Tânia Miorando

Caçapava

P.

E a ti Danilo Simionatto, obrigada por me acompanhar.