

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

DIÓGENES SÁBIO GARCIA

DIRETOR-PROFESSOR E DIRETOR-POETA:

DUAS POSSIBILIDADES DO *CUIDADO ARTÍSTICO* NA DIREÇÃO

Porto Alegre

2022

DIÓGENES SÁBIO GARCIA

DIRETOR-PROFESSOR E DIRETOR-POETA:
DUAS POSSIBILIDADES DO *CUIDADO ARTÍSTICO* NA DIREÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Área de Habilitação: Direção Teatral

Orientador: João Carlos Machado

Porto Alegre

2022

DIÓGENES SÁBIO GARCIA

DIRETOR-PROFESSOR E DIRETOR-POETA:
DUAS POSSIBILIDADES DO *CUIDADO ARTÍSTICO* NA DIREÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova o Trabalho de Conclusão de Curso “Diretor-professor e Diretor-poeta: duas possibilidades do *cuidado artístico* na direção”, elaborado por Diógenes Sábio Garcia, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel em Teatro, com habilitação em Direção Teatral.

Porto Alegre, 06 de Outubro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Carlos Machado

Prof. Dr. Mesac Silveira

Prof. Dr. Henrique Saidel

Porto Alegre

2022

AGRADECIMENTOS

À minha mãe que me ensinou, principalmente com suas ações, a importância do cuidado com a outra e com o outro.

À minha irmã que, mesmo sem perceber, me faz a cada dia tentar ser uma pessoa mais consciente sobre o que nos rodeia.

Às e aos artistas colegas do Estágio que é a essência deste trabalho:

Alexsander Madeira, Eugênia Bochehin, Lucas Moraes e Micaela Correia.

À Margarida Peixoto e Marcelo Ádams por me apresentarem ao Teatro.

Ao professor e orientador Chico Machado que com suas aulas e vivências me ajudou a deixar de lado o *belo artístico* para procurar uma arte que seja viva.

Aos colegas do DAD que me lembraram, em cena ou fora dela, questões que pudessem estar adormecidas em mim.

À todas e todos com quem eu cruzei pelo caminho e influenciaram em qualquer ponto deste trabalho.

Porque Deus é verbo, não é substantivo
Então enxuga esses olhos porque, mano [e mana], tu tá vivo[a]!
(BRAZA)

RESUMO

No presente trabalho são analisadas duas possibilidades de direção, tanto teatral quanto audiovisual, nomeadas de *diretor-professor* e *diretor-poeta*. A partir de *Data Querida*, *Primor Dial* e *N.A.D.A.*, três clipes musicais desenvolvidos no estágio obrigatório de graduação do curso de Teatro – Bacharelado em Direção Teatral (UFRGS) do autor, ambos caminhos da aventura de dirigir foram percebidos durante o processo de criação. Baseadas no *cuidado artístico*, e suas possíveis definições, e as semelhanças entre os ofícios da direção, do professor e do poeta, surgiram as duas nomenclaturas. Apesar de separá-las para descrevê-las, as duas possibilidades estiveram sempre trabalhando em conjunto e sendo conduzidas, principalmente, pelo trabalho em grupo com as e os artistas colegas do estágio.

PALAVRAS-CHAVE: Direção; diretor-professor; diretor-poeta; cuidado artístico; clipes musicais.

ABSTRACT

In the present work, two possibilities of direction are analyzed, both theatrical and audiovisual, named director-teacher and director-poet. From *Data Querida*, *Primor Dial* and *N.A.D.A.*, three music videos developed in the compulsory stage of graduation of the Theater course - Bachelor in Theater Direction (UFRGS) of the author, both paths of the adventure of directing were perceived during the creation process. Based on artistic care, and its possible definitions, and the similarities between the crafts of the direction, the teacher and the poet, the two nomenclatures emerged. Despite separating them to describe them, the two possibilities were always working together and being driven, mainly, by group work with the fellow artists of the internship.

KEYWORDS: Direction; director-teacher; poet-director; artistic care; musical clips.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	
<i>Efeito Exagerado</i>	19
FIGURA 2	
<i>Efeito Retraindo</i>	20
FIGURA 3	
<i>Efeito Menor</i>	20
FIGURA 4	
<i>Primeira Aparição</i>	25
FIGURA 5	
<i>Música na Cena</i>	26
FIGURA 6	
<i>Composição</i>	27
FIGURA 7	
<i>Recorte</i>	28
FIGURA 8	
<i>Percurso do Céu</i>	30
FIGURA 9	
<i>Percurso do Chão</i>	30
FIGURA 10	
<i>Liberdade</i>	31
FIGURA 11	
<i>Vestidos²</i>	32
FIGURA 12	
<i>Banda Fake</i>	33
FIGURA 13	
8.....	35
FIGURA 14	
<i>Banda Sagaz</i>	35
FIGURA 15	
<i>Banda Legítima</i>	35
FIGURA 16	
<i>Banda Feroz</i>	36
FIGURA 17	
<i>Descendo</i>	39
FIGURA 18	
<i>Parado</i>	39
FIGURA 19	
<i>Acaso</i>	39
FIGURA 20	
<i>Seguindo</i>	40

LINKS DOS TRABALHOS

Primor Dial: <https://www.youtube.com/watch?v=rpfGAwTUE6s>

Data Querida: <https://www.youtube.com/watch?v=fsNvUgHtGsU&t=11s>

N.A.D.A.: <https://www.youtube.com/watch?v=Wcpx-pcJQ3o>

SUMÁRIO

1. Introdução.....	10
2. Diretor-Professor.....	12
3. Diretor-Poeta.....	16
4. <i>Data Querida</i>	21
5. <i>N.A.D.A.</i>	29
6. <i>Primor Dial</i>	38
7. Conclusão.....	42
8. Referências.....	44
9. Vídeos e áudios.....	45
10. Anexos.....	46

1. Introdução

A primeira certeza que eu tive ao me preparar para o meu estágio foi de que eu queria trabalhar com pessoas/artistas que fossem próximas a mim. Antes mesmo de decidir tema, métodos ou conceitos, a importância esteve sempre em *com quem* o processo de estágio aconteceria. E, a partir disso também, o interesse esteve muito mais na experiência do processo que em um produto final. Obviamente, o produto final foi consequência do processo, tanto das criações em grupo quanto das possibilidades que eu como diretor e as e os artistas possuíamos.

O produto final do estágio pode ser separado em quatro partes, sendo três delas os projetos principais e uma quarta utilizada como recurso de finalização do trabalho. Os projetos principais concretizaram-se em clipes musicais aos quais o grupo e eu denominamos *Primor Dial*, *Data Querida* e *N.A.D.A.*

Em todas as quatro partes do produto final, pude perceber duas experiências de direção que chamei de *diretor-professor* e *diretor-poeta*. A partir dos clipes musicais, analisarei ambas possibilidades de direção que conheci durante o processo.

A obra final do estágio teve por nome *Vida, Liberdade e Nada mais*, na qual o grupo criou um roteiro que serviu como que uma moldura para os clipes musicais. Esta parte do estágio não será analisada, entendendo que foi concebida principalmente visando uma possibilidade de formato de apresentação – um vídeo mais longo ao invés de três vídeos mais curtos. Outro motivo é que as percepções de direção que ocorreram durante a gravação deste citoplasma audiovisual não foram além das que surgiram gravando os clipes musicais.

Durante essa experiência, em ambas as modalidades de diretor citadas acima, muitas vezes estando misturadas, pude também buscar sempre um *cuidado artístico*. Apesar de diferentes, as duas categorias de diretor que vivenciei proporcionaram essa busca, cada uma da sua maneira, que apresentarei no presente trabalho.

Data Querida, *Primor Dial* e *N.A.D.A.* foram os objetos principais do estágio, antes mesmo de terem esses nomes. A ligação tanto minha quanto das e dos colegas com a música se mostrou como passo inicial para o trabalho. A impossibilidade de realizar um teatro presencial também teve influência muito grande nessa decisão.

Durante o trabalho não usarei a expressão “diretor de teatro”, uma vez que o estágio se deu através do audiovisual. Quero, contudo, ressaltar que houve sim um trabalho de direção

teatral, assim como houve trabalho de direção audiovisual. Em muitos momentos uma deu licença para a outra acontecer e, em outros, aconteceram juntas. Poderia dizer, inclusive, que em algumas ocasiões as duas estavam ausentes, mas estaria falando sobre uma função específica da direção e não sobre o todo que a envolve. Mesmo nos momentos em que estávamos falando piadas internas do grupo, como um grupo de amigas e amigos, alheias e alheios à minha pesquisa, ainda assim, aceitar os momentos em que o trabalho está “parado” e que as e os artistas pensam nas outras perspectivas de suas vidas também faz parte de um processo de direção.

2. Diretor-Professor

Ao mencionar *professor*, não falo sobre a figura do mestre, iconizada ou marcada para pessoas da minha geração no personagem Professor Girafales – ou “Mestre Linguixa” do programa de televisão mexicano chamado “Chaves”. Nesta possibilidade de entendimento do papel do professor, ele se coloca como um saber quase que total e consolidado com todas e todos da vila. O personagem entende de praticamente todos os assuntos, todas e todos o escutam e aceitam suas palavras como ensinamento, inclusive Dona Clotilde, a personagem com mais idade do seriado, que poderia ser entendida como a mais sábia. Esse professor-mestre é interessante tanto no seriado como em algumas ocasiões da vida, mas não será sobre ele que falarei. O professor ao qual vou relacionar na expressão *Diretor-Professor* é aquele que orienta, oferece condições para que o que tiver que ser feito – aprender, trabalhar, ganhar – possa sê-lo da forma mais viva possível.

O professor-mestre muito se assemelha com o entendimento do diretor de teatro que pensa em tudo. Quando se analisa a relação do professor-mestre com suas e seus alunos se percebe que ela é semelhante à relação do diretor de teatro tradicional e as e os artistas que trabalham com ele: o professor-mestre e o diretor pensam ou sabem algo que querem que suas e seus alunos e artistas aprendam ou saibam fazer. Enquanto aqueles têm a ideia ou o conhecimento do todo (início, meio e fim), estas e estes vão trabalhando passo a passo até a construção do saber ou do espetáculo que aqueles querem. Não é necessariamente o chamado *diretor déspota*, que quer tudo exatamente como ele pensa, mas simplesmente o diretor que se entende mais pronto ou mais dotado de saberes que as suas e os seus colegas artistas.

Rancière já nos falava sobre o mestre embrutecedor

O embrutecedor não é o velho mestre obtuso que entope a cabeça de seus alunos de conhecimentos indigestos, nem o ser maléfico que pratica a dupla verdade, para assegurar seu poder e a ordem social. Ao contrário, é exatamente por ser culto, esclarecido e de boa-fé que ele é mais eficaz. Mais ele é culto, mais se mostra evidente a ele a distância que vai de seu saber à ignorância dos ignorantes. (2007, p. 20)

O papel do professor hoje já foi repensado. Assim também o do diretor de teatro. Em uma contemporaneidade complexa, múltipla e tecnológica, o professor não se define mais como alguém que ensina e sabe tudo, mas alguém que dá possibilidades para a aluna ou o aluno aprender. Da mesma maneira, o diretor propõe e possibilita condições para as atrizes, os atores, técnicas e técnicos criarem em conjunto, sem necessariamente ser uma pessoa com uma ideia de espetáculo tendo as outras como meras agentes que fazem acontecer essa ideia.

No meu trabalho durante o estágio de direção teatral – o qual aconteceu através do audiovisual devido às circunstâncias da pandemia da Covid-19 – desempenhei uma função de *diretor-professor*. Não só diretor, não só professor: uma mescla entre duas maneiras de condução de um trabalho, tentando não ser o diretor déspota nem o professor mestre, mas buscando possibilidades mais atualizadas das duas funções. Em determinados momentos, as e os colegas estavam na posição de estudantes e eu na de professor,

[...] não na qualidade de alunos, ou de sábios, mas na condição de homens; como se responde a alguém que vos fala, e não a quem vos examina: sob o signo da igualdade. (idem, p. 23 e 24)

Mas esse modo de acontecer o trabalho só se deu pela necessidade de realizarmos o estágio juntas e juntos, a qual é uma exigência para concluir a minha formação no curso de graduação em teatro; em qualquer outra situação, provavelmente estaríamos sempre nos papéis de colegas.

Preciso diferenciar também o *diretor-professor* do *diretor pedagogo*, expressão muito utilizada no teatro para qualificar diretoras e diretores com métodos de trabalho específicos e seus. O *diretor pedagogo* propõe técnicas, treinamentos e teorias para suas atrizes e atores a partir de suas experiências e vivências, procurando, independente do como, uma metodologia para a atriz ou o ator, principalmente, exercerem sua função da maneira que aquele acredita ser a mais correta ou artística ou ideal. Tanto a biomecânica de Meyerhold, com o seu trabalho extremamente treinamental, com movimentos específicos, quanto a via negativa de Grotowski, buscando uma atriz e um ator mais desnudados e entregues, ambas se utilizam de uma proposta pedagógica, como nos apresenta Robson Carlos Haderchpek, em seu artigo *O diretor pedagogo*

Nesse sentido, podemos afirmar que cada diretor, dentro da sua época e do seu contexto histórico, debruçou-se sobre a direção teatral utilizando-a como um instrumento pedagógico: uns em função da realização da sua proposta estética, outros em função da sistematização de procedimentos técnico-artísticos, e alguns tão somente em função do trabalho do ator. (2010, p. 10)

Todas e todos que foram conhecidos como diretores pedagogos utilizaram seus métodos durante um período de tempo e com uma certa quantidade de “alunos”. A função de *diretor-professor* que exerci no estágio se restringiu ao estágio. Não houve tempo para a criação de um método ou sistema. Houve um trabalho semelhante ao de um professor - não necessariamente de teatro – e por isso a expressão se faz adequada.

A semelhança dos trabalhos pode ser encontrada na valorização dos processos em relação ao produto final: enquanto o diretor pedagogo registra tudo buscando a sistematização de um método ou de uma pedagogia; no estágio, a função de professor se deu no sentido de viver o processo – o trabalho com as e os colegas, tão próximas e próximos a mim – da maneira mais tranquila possível, dando maior importância ao fazer juntas e juntos que a um produto final.

Outra função importantíssima no papel de professor na modernidade é o de incentivador. Durante meu estágio, em diversos momentos, o grupo não esteve completo, seja por divergências de horário, seja por considerarmos a não necessidade disto. Em outros, mesmo completo, o “estado de espírito” podia estar diferente de uma colega para outra ou um colega para outro. Nestas ocasiões, mesmo eu podendo não estar completamente focado ou entusiasmado, precisei exercer essa função de incentivador, ou *facilitador*.

Este último termo está associado à teoria da educação da Aprendizagem Centrada na Pessoa, de Carl Rogers, o qual propõe uma educação em que o professor esteja ciente do aluno com suas possibilidades, dificuldades e especificidades.

Em qualquer situação que o aluno se apresentar, será primordial que ele encontre apoio no facilitador da aprendizagem, aceitando-o como realmente é e valorizando seus esforços na aquisição de novos saberes, para tanto o educador deverá estar sempre pronto a escutar seus alunos, e nesta troca, em um clima de respeito, pode-se favorecer a comunicação entre professor e aluno em um elo de confiança. (LINHARES; LOREDO, 2015, p. 5)

Substituindo termos como *ensinar* e *educar* por *criar*, *aluno* por *colega/ator/musicista* e *professor* por *diretor*, a transfiguração desta teoria da educação em uma teoria de direção teatral acontece naturalmente.

Quero trazer também a expressão *professor* utilizada em outra profissão que não a escolar/universitária: o treinador de futebol, no âmbito profissional. Muitas vezes chamado de professor pelas jogadoras ou jogadores de sua equipe, o treinador não exerce sua função ensinando algo para elas ou eles, mas orientando uma organização a qual nenhuma ou nenhum poderia se preocupar em primeiro lugar, entendendo que cada jogadora ou cada jogador já possui uma função na qual precisa se empenhar para o time estar equilibrado. Do mesmo modo que alguns definem o diretor teatral como o primeiro espectador ou o “olho de fora”, o treinador de futebol também trabalha na preparação para o jogo como alguém que tem um entendimento do todo e que orienta onde cada jogadora ou jogador pode mudar algo para tornar sua ação mais adequada para o time. Em sua dissertação de mestrado, *Teatro x*

Futebol: por uma dramaturgia do espetáculo futebolístico, Adriana Silva Amorim nos fala que

O técnico, ou treinador, tem uma função equivalente do diretor, não só por preparar o grupo que vai atuar, sem no entanto entrar em cena, como também por definir as estratégias de ordenação da apresentação. Se no caso do diretor de teatro existe um controle maior na criação, dado que ele cria e o grupo ensaia sendo possível para ele ver o produto pronto, organizado, o técnico de futebol monta seu esquema tático que vai ser realizar apenas na presença da outra metade que compõe o espetáculo futebolístico, que é o time adversário. Ao contrário do diretor de teatro, porém, o técnico de futebol tem a permissão de dialogar com seu grupo durante a partida, redefinindo estratégias, provocando mudanças por conta da performance do time rival e, sobretudo de trocar de jogador. Imaginemos como seria inusitado, um diretor trocar de ator no meio da cena por seu desempenho abaixo do esperado. (AMORIM, 2009, p. 78)

Apesar de a citação utilizar um modelo de diretor que cria sozinho, diferente do qual me propus, ainda se encontram muitas semelhanças entre as duas funções.

Pensemos em um cenário em que o time está jogando muito bem e não é necessário fazer nenhuma alteração, tanto de esquema tático quanto de jogadoras ou jogadores; e neste mesmo sentido, uma peça que atinge exatamente o que era sua proposição: em ambos os casos, o trabalho do técnico de futebol e do diretor se fez praticamente o mesmo, entendendo-se que o que foi treinado/ensaiado se mostrou adequado à situação.

Tanto o diretor quanto o técnico organizam, preparam, treinam ou ensaiam, mas não jogam – na imensa maioria das vezes. A função deles é a de deixar tudo o que puderem o mais adequado para que, no momento do espetáculo, suas e seus artistas e jogadoras e jogadores possam atuar da maneira mais viva, com mais presença.

3. Diretor-Poeta

A Poetisa e o Poeta são artistas que, na maior parte das vezes, compõem sua arte de maneira só. Similarmente, a compositora e o compositor musical também são poetas e trabalham em algumas situações com parcerias, mas a poetiza e o poeta literários têm uma tendência maior a trabalhar sozinha e sozinho, o que confere à sua arte uma característica mais relevante de solidão. Da mesma maneira, o trabalho que fiz no estágio, em diversos momentos, mas principalmente na parte de edição dos vídeos, também se deu de maneira só.

O artista visual geralmente também pratica o seu trabalho de maneira só. Porém, como o nome já diz, seu trabalho se dá, principalmente, em função do sentido da visão e, durante boa parte da minha vivência artística, sempre busquei uma não hierarquização dos sentidos, entendendo que as construções visuais de uma peça normalmente são mais trabalhadas que outras possibilidades de encontro com o público. Assim, a minha primeira proposição seria contornar essa proposta de trabalho centrada na visualidade.

A importância da não hierarquização dos sentidos, tentando não utilizar a visão como sentido físico principal do trabalho, entretanto, foi diminuída com a necessidade de fazer o trabalho através do audiovisual. Então, tento trazer essa des-hierarquização através também da figura do poeta. A poesia não tem necessidade de ser vista. A poesia, em sua escala mais abrangente, pode ser sentida no tom de voz, tanto sutil quanto ameaçador; na brisa experimentada próximo ao mar ou no vento de um temporal; no cheiro do Arroio Dilúvio ou no de uma flor no momento em que abre, mas ainda não abriu; no gosto de um mousse de limão ou de um nabo azedo; e até mesmo ao olharmos um maravilhoso gol de bicicleta ou um abutre esperando para devorar uma criança que morre de fome.

A escolha do termo diretor-poeta se deu pelas amplas possibilidades em que a palavra poesia pode ser utilizada.

Durante toda a produção do estágio – recorrendo à expressão de Mc. Rodolpho (2014), “pré, ao vivo e pós” – o entendimento do diretor professor que me circulava não se desvinculou das minhas percepções artísticas. Ser diretor envolve um fazer artístico. Esse trabalho de pensar uma arte que, ao se relacionar com as e os colegas, se desdobra e se cria de outra maneira, é natural do teatro. Porém, pela circunstância do audiovisual e algumas outras condições, o meu fazer artístico se deu de maneira mais solitária na maior parte do tempo, de certa forma se assemelhando ao papel do poeta.

O trabalho como *diretor-poeta* iniciou antes dos primeiros encontros para a construção do estágio, com algumas percepções minhas que eu gostaria de manter durante o processo. A primeira, já descrita, foi a não hierarquização dos sentidos. Porém, não foi a única. Além de uma escolha mais conceitual, como qual o modo sensorial o público vai participar do trabalho, há também a escolha de métodos de como se realizará o trabalho, que existe na função do professor, mas também na do poeta.

Alguns métodos de trabalho se deram como procedimentos estudados durante as aulas do prof. Chico Machado, também orientador deste estudo. Dois procedimentos podem ser utilizados em sequência e gerando *loopings*, de maneira que o trabalho vai se desdobrando e aprofundando à medida que se repetem os procedimentos.

O primeiro deles é *trabalhar com o que já está disponível*. O que nos estava disponível eram os saberes das e dos colegas, minha vontade de dirigir e de trabalhar com elas e eles (que era recíproca), a necessidade da criação de uma obra e o vínculo profundo de cada uma e cada um comigo e com as outras e os outros.

O segundo procedimento acontece após uma primeira obra estar criada – não necessariamente pronta – e se dá ao *trabalhar a partir do último trabalho*. Ao invés de, a cada clipe ir atrás de novas formas ou começos “do zero”, esse método propõe que se busque a próxima obra dentro da anterior, seja a sentindo de outra maneira, seja buscando ações que se deram e as repetindo em outros contextos ou ainda utilizando o resultado como ponto de partida para novas explorações.

Os dois procedimentos se aproximam da proposição de *imaginação material* de Gaston Bachelard

Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a *imaginação formal* e a *imaginação material*. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética. É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há – conforme mostraremos – imagens da matéria, imagens *diretas* da *matéria*. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração. (BACHELARD, 2002, p. 1 e 2)

Desses procedimentos, podemos mencionar como exemplo os títulos de cada clipe musical. *Data Querida* é o nome de um conto que uma das artistas escreveu para servir de roteiro literário para o clipe; não um roteiro audiovisual, com separação de cenas, ações e diálogos, mas um conto em que livremente se foi coletando cenas e gravando e as utilizando ou não na edição final do clipe musical. Deste modo a criação do clipe se deu a partir da utilização e das características destes materiais audiovisuais gravados.

Em *N.A.D.A.*, o nome da música revela o *looping* dos procedimentos. Ao mesmo tempo em que a sigla estava escrita no topo da folha que continha as frases que se tornariam a letra da música, aquela ainda não possuía significado. A e o colega, ao colherem a música das frases, se depararam com a sigla e compuseram o refrão a partir dela. Então, a partir do significado que a sigla havia recebido, ela se tornou o título do clipe musical. A sigla desencadeia o refrão; a partir disso ganha um sentido; e então se torna o título: um círculo, um *looping*:

Ninguém avisa do adeus

Ninguém avisa de antemão

Ninguém avisa do adeus

Ninguém avisa do amanhã

Já em *Primor Dial*, o título surge a partir de uma palavra que estava presente na música: primordial. Porém, em um trabalho de diretor-poeta, escutando sozinho uma primeira gravação, percebi que a palavra não encaixava com o todo. Então, conversando com as e os colegas, entendemos que, a partir da própria palavra, separando-a, fora do contexto da música, ela já era parte de todo o trabalho, não somente desse clipe, mas do estágio. Decidimos utilizá-la como título do clipe. O *Primor* que buscamos ao trabalhar todas e todos juntos; e o *Dial*, tanto o antigo, referindo-se ao que é cotidiano, diário, quanto o nome do botão de rádio que busca por uma frequência desejada, uma sintonia.

Outra perspectiva do trabalho como diretor-poeta foi a busca pelo vídeo como obra e não vídeo-registro, ou então a não imitação do cinema. Não era teatro que estávamos produzindo, mas também não era cinema. Era um processo entre colegas artistas que se conhecem e se admiram que, ao final, vai apresentar algo a título de produto, mas sem ser esse o objetivo principal do trabalho. Logo, a vídeo obra se torna um horizonte interessante, visto que esta possibilidade do audiovisual nos propõe que o vídeo se torne significativo por si só, com alto

grau de independência semântica dos acontecimentos registrados através dele, como fala o próprio professor orientador Chico Machado

Talvez possamos caracterizar o vídeo documental pelo fato de que ele se refere a outra coisa que é mostrada através dele (neste sentido, ele é uma representação de algo), sendo ele uma forma de acesso ao fato ou fenômeno ao qual se refere, e sendo seu conteúdo ou significado dependente deste fenômeno primeiro, enquanto que o vídeo obra prescindiu deste referente (embora possa tê-lo também) e tal conteúdo opera independentemente dele. Nesta passagem de vídeo documento para vídeo obra, o vídeo passa a constituir um fenômeno por si, com seu próprio fluxo e com suas próprias qualidades. (MACHADO, 2012, p. 82)

Entendendo a vídeo obra como algo que não quer simplesmente reproduzir o que foi criado presentemente com as e os colegas, mas transformar em algo único que só acontece pela possibilidade do vídeo, ela se torna mais uma amostra do trabalho como diretor-poeta, sabendo-se que eu mesmo editei os clipes.

Sem a busca da representação, tudo o que poderia sair de inadequado aos clipes, como resoluções diferentes na mesma cena ou uma não continuidade durante uma ação, se torna superável. A vídeo obra se propõe exatamente a se mostrar como vídeo, sem precisar se conter em parâmetros da representação da realidade apreendida por ele.

Existem diversas possibilidades de mostrar ao público que o que ele está vendo é uma obra em vídeo e não um registro de algo ou uma produção de cinema. Uma das alternativas foi explorada no vídeo de *Data Querida* (figuras 1, 2 e 3), ao inserir um efeito na edição que facilmente se percebe ser um efeito e não ajustes que são inseridos apenas para correção da imagem.

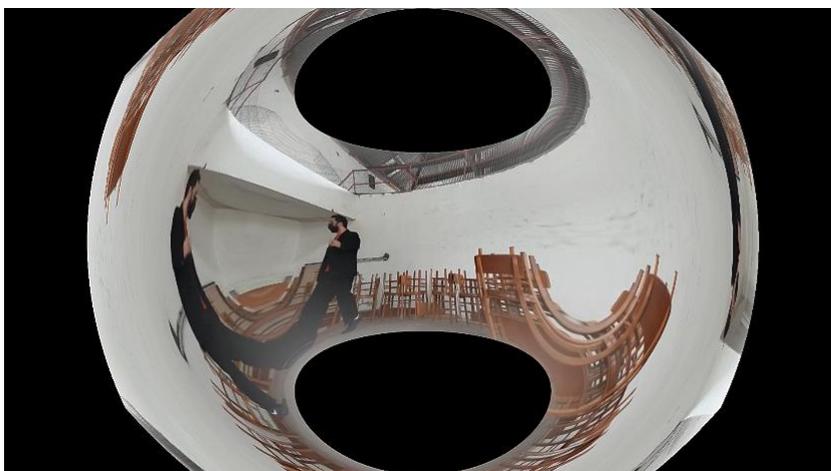


Figura 1. *Efeito Exagerado* – Still do vídeo *Data Querida*, 0min29s. 2022. O efeito do vídeo se sobressai à imagem da cena filmada.

Inseri então um efeito sobre uma cena que foi gravada por dois celulares diferentes, com resoluções diferentes. Mantendo as imagens sem efeito, a não igualdade dos aparelhos era percebida. Porém, com o efeito, além de reforçar a condição de vídeo obra, essa diferença passa despercebida.

Após a escolha do efeito, minha preocupação foi a de não afastar totalmente o público. O estranhamento era importante para a fixação da ideia de vídeo obra, porém não me agrada a ideia de desconexão total do público com o que se passa na tela. Coloquei então o efeito nos três momentos em que a gravação foi realizada com o celular com menor qualidade de vídeo, em uma sequência na qual, na primeira aparição, o efeito está ao extremo e, nas seguintes, vai se diluindo.

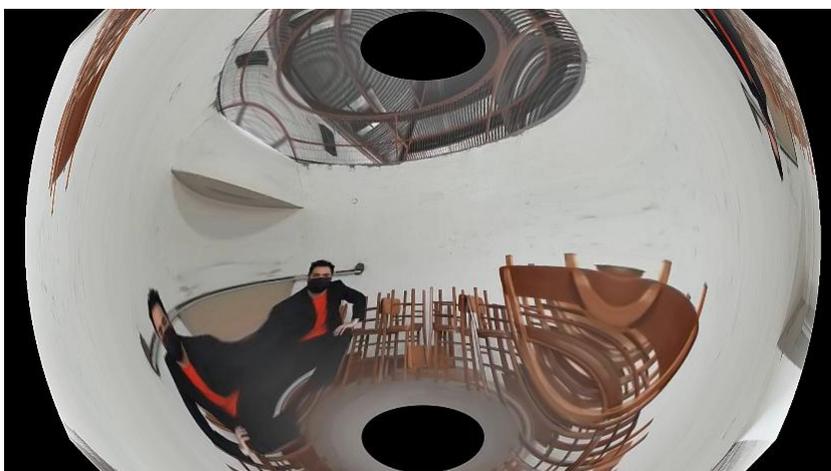


Figura 2. *Efeito Retraindo* – Still do vídeo *Data Querida*, 0min36s. 2022. A imagem da cena filmada se mistura ao efeito do vídeo.

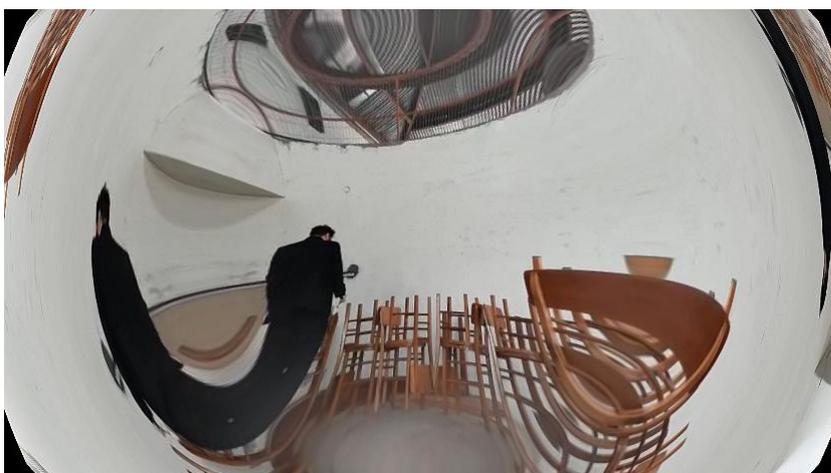


Figura 3. *Efeito Menor* – Still do vídeo *Data Querida*, 0min43s. 2022. A imagem da cena filmada já é destacada.

4. Data Querida

O meu trabalho começou completamente como diretor-professor. A preparação de um encontro entre artistas, mesmo sem um tema ou assunto pré-definido, já tem semelhança com o papel de um professor preparando sua aula. A grande diferença que trataremos aqui é que, em nenhum momento, eu quis ensinar algo às e aos colegas, mas sim trabalhar juntas e juntos em um processo que não fosse difícil para ninguém.

Após alguns encontros com possibilidades muito abrangentes, entendi que o grupo precisava de um ponto de orientação. Decidi então que minha primeira decisão como diretor seria a de produzirmos clipes musicais – sempre dando mais atenção ao processo que a um produto final. Aqui encontra-se uma primeira indicação do cuidado artístico: por serem artistas convidadas e convidados e que eram próximas e próximos a mim, sempre busquei fazer algo que lhes interessasse, assim como se propõe na aprendizagem centrada na pessoa. Linhares e Loredo nos apresentam um apontamento de Rogers no qual “só há aprendizagem quando o objeto de conhecimento tem um real significado para quem aprende” (2015, p. 05). Mesmo não identificando as e os colegas como alunas e alunos, me percebi também como professor no processo de criação dos clipes musicais e, posteriormente, na realização do produto final completo também houve aprendizagem, tanto para mim quanto para elas e eles.

A primeira proposta foi pensada através de um tema que seria esse ponto de orientação: *vida*. Por ser um tema bastante abrangente, entendi que poderia orientar, sem enrijecer. Então, a partir de vídeos, que eu trazia como referências pessoais, em que a música é composta principalmente a partir da condição do tempo e determinadas marcações, iniciamos o primeiro trabalho de criação, composição e gravação de um clipe musical.

As duas primeiras referências eram *Water Walk* e *4'33"*, ambos de John Cage.

Em *Water Walk* ele apresenta uma música composta de diversos sons do cotidiano, obtidos através de objetos, utilizados conforme ele definiu em determinada ordem e em um período de tempo. Deste primeiro vídeo retirei dois entendimentos: a propriedade do tempo como elemento principal da música; e a possibilidade de fazer música com sons do cotidiano.

Em *4'33"*, o intérprete fica sentado em frente a um piano durante 4 minutos e 33 segundos, sem tocar, em silêncio, e essa é a música. A importância desta obra, além de novamente ressaltar a propriedade do tempo nas canções, é a relevância que se dá – de maneira exagerada, mas é assim que se chama atenção – à pausa, ou silêncio, ou

simplesmente a ausência de som na música, ou ainda ao som da sala de concerto e dos acontecimentos sonoros causados pelo comportamento do público.

O terceiro vídeo não se tratava de algo relacionado à música, mas sim ao tema, *vida*. Um vídeo em que o cientista Átila Iamarino (2021) explica a evolução da ciência à procura de uma definição do que faz algo ser considerado vivo, atribuindo isso ao fato de poder se mexer. Passando por diversas épocas, cientistas e teorias, a “conclusão” final é de que o que faz algo ser vivo é a ação de duas proteínas chamadas miosina e actina, que fazem os músculos contraírem e relaxarem, e com isso toda a movimentação dos seres vivos.

Desse vídeo retirei algumas expressões usadas para servirem de inspiração para um vídeo que cada uma e cada um deveria gravar. Unindo à importância do tempo captada dos dois primeiros vídeos, propus que cada artista compusesse uma expressão do clipe musical. A partir de um breve estudo sobre a teoria do clipe musical de Carol Vernallis em *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (2004), a ideia foi começar o trabalho a partir da concepção mais simples e tradicional de um clipe musical: um vídeo formado por duas linhas narrativas. Na linha 1 há as e os musicistas tocando e cantando; enquanto na linha 2 vemos uma narrativa paralela que pode ou não ter ligação com a letra e/ou com a musicalidade.

Cada artista criou uma partitura sonora ou visual a partir do seu próprio corpo, seguindo uma proposição de espaços de tempo. Na edição, juntando os vídeos e alterando onde era preciso, se compôs o clipe musical, inseparável da música, uma obra em vídeo.

Ao propor o trabalho desta maneira, já crio, mesmo que sem a intenção, uma estética da coisa. Os vídeos relacionados não trazem músicas compostas de maneira tradicional, o que já oferece um aspecto do diretor-poeta. Por mais que a obra resultado da proposição traga elementos de cada uma e de cada um dos artistas, a faísca inicial foi dada por mim, de maneira que, por mais discreta que seja, há meu cuidado artístico na composição. Esse ato de sugerir algo a ser feito a partir de outros fatores – os vídeos – pode ser considerado um trabalho tanto do professor quanto do diretor.

Esse modo de processo nos proporcionou uma emancipação no trabalho de cada artista. Cada uma e cada um fez algo solicitado, mas a partir das suas experiências e processos criativos. Essa emancipação é encontrada em Rancière, no seu livro *O Mestre Ignorante*

Chamar-se-á emancipação à diferença conhecida e mantida entre as duas relações, o ato de uma inteligência que não obedece senão a ela mesma, ainda que a vontade obedeça a uma outra vontade. (2007, p. 26)

As e os colegas trabalharam a partir da minha vontade de compor o clipe, mas sem se submeter a uma ideia restrita ou engessada que eu pudesse ter planejado. O objetivo era criar um clipe, e fazer com que esse objetivo se conclua permeia o trabalho do professor. Porém, não buscar um ensinamento final e a possibilidade de descarte do trabalho caso fosse necessário, isto é propriedade do trabalho do diretor. O professor deve avaliar cada prática do aluno, buscando sua “evolução”. O diretor trabalha sobre a perspectiva da criação de algo e não necessariamente de um ensinamento. Os dois planejam, instruem, orientam, mas um pode descartar o que foi feito e o outro não – ou não deveria.

O meu principal papel neste início de trabalho foi o de mobilizar o grupo.

[...] é necessário que o profissional da educação compreenda que haverá momentos em que o educando estará com pouco interesse nos estudos, em outros poderá estar superentusiasmado para buscar seus conhecimentos ou mesmo teimar em alcançar respostas por caminhos que não levarão a um conhecimento profundo. (LINHARES; LOREDO, 2015, p. 5)

Isso foi feito através de três movimentos que podem acontecer um antes do outro ou ao mesmo tempo: o primeiro foi colocar de lado conceitos e ideias que eu tinha para o trabalho – sejam teatrais, caso o estágio se realizasse antes da pandemia, sejam para o audiovisual, como de fato ocorreu; perceber quais conceitos, ideias e métodos as e os artistas conheciam e gostariam de trabalhar; e principalmente dar a importância máxima ao processo e não a um produto final.

Após a construção de um primeiro clipe musical feito de casa por cada uma e cada um, novamente se destaca o trabalho do diretor-poeta. Apesar de poder abrir mão de alguns conceitos e ideias, o diretor precisa tomar decisões e entender que também é seu papel, mesmo que sejam instáveis, definir as margens por onde o rio da criação artística vai correr. Gravamos então o primeiro trabalho que entraria no produto final, *Data Querida*, utilizando apenas a música do que surgiu no vídeo feito por cada uma e cada um em sua casa.

A primeira decisão a ser tomada foi utilizar o conto como roteiro literário. O processo de gravação no sistema audiovisual tradicional é bastante refém de um roteiro e/ou da direção e não queríamos nenhuma das duas possibilidades. Então, utilizando um conto como roteiro, além de explorar um conhecimento específico de uma das artistas e trazê-lo para dentro do trabalho, a gravação se torna menos dependente desse roteiro, entendendo-se um conto como

uma obra que pode ter várias interpretações e um roteiro audiovisual como algo mais direto ao que se propõe.

O conto trouxe uma história que poderíamos classificar como obra do realismo fantástico da literatura, onde se encontram diversas formas do absurdo. Assim também se mostrou a versão final da música: alguns dos sons feitos a partir dos corpos no primeiro vídeo se transformaram em timbres bastante não naturais, trazendo uma psicodelia à sonoridade e, misturados aos sons corporais que foram mantidos, compõem uma música que poderia também ser incluído em uma nomenclatura que contemple o absurdo.

A percepção da semelhança do conto com a música, mesmo que não óbvia, é da qualidade do diretor-poeta. Entender o que se coloca em sua frente de modo “pronto”, e perceber sua poesia.

Propor o conto como roteiro, por outro lado, traz o diretor-professor. Mais ainda a noção do professor como treinador de futebol. O professor que ensina muitas vezes utiliza das facilidades dos seus alunos para ensinar-lhes, porém, na maioria das vezes, são muitos alunos ao mesmo tempo e ele não pode ensinar cada um de uma maneira que favoreça mais a este ou àquele. Já o técnico de futebol pode e deve utilizar cada qualidade específica das suas jogadoras ou dos seus jogadores para organizar seu time. Por não precisar ensinar algo específico a todas ou todos, o treinador pode optar por trabalhar técnicas específicas para cada uma ou cada um e assim adequar ao máximo a jogadora ou o jogador ao time e vice-versa.

No dia em que combinamos de gravar, um dos artistas não pode comparecer. Lidar com esse tipo de acontecimento também faz parte do diretor-professor e, se aproveitar disso para criar com o grupo algo que não estava nem como possibilidade – esperando que todas e todos pudessem comparecer – faz parte do entendimento de diretor-poeta.

Naquele dia, um dos artistas estava mais tranquilo em relação à gravação. Começamos as filmagens por ele. Cada uma das artistas filmando com seu celular e eu com o meu. Eram as câmeras que nos estavam disponíveis naquele momento.

A partir das situações dispostas, duas decisões foram tomadas: a primeira foi a de que o artista que estava mais tranquilo no dia apareceria mais no clipe; e a segunda seria que eu seria filmado também, mas não apareceria na edição final do clipe.

A primeira decisão se fez muito óbvia para mim no momento. Uma das artistas e o artista que não estava presente compuseram a parte musical do clipe. A outra artista escreveu o conto

como roteiro literário. Logo, em um cuidado artístico no papel de diretor-professor de todas e todos os colegas serem parte do clipe com um equilíbrio de participação, era natural a presença visual maior do quarto artista. Em um clipe de 2min18s de duração, as duas artistas aparecerão em cena pela primeira vez somente em 01min24s (figura 4), na metade do vídeo.



Figura 4. *Primeira Aparição* – Still do vídeo *Data Querida*, 1min24s, 2022. As artistas em cena pela primeira vez no clipe.

Por outro lado, a decisão de gravar junto, mas não aparecer na edição final, mistura as duas possibilidades do cuidado artístico. Primeiramente, o cuidado do diretor-professor de se jogar junto em um “buraco” que não é conhecido por ninguém. Nenhuma e nenhum de nós havia trabalhado com o audiovisual antes. Era uma experiência inicial para todas e todos. Ao me expor em conjunto com as e os artistas, a proximidade que já existia entre as pessoas do grupo se fortaleceu e trouxe consigo maior segurança para as experimentações. Apesar disso, um dos conceitos mais fortes para mim mesmo antes de começar o trabalho era de o diretor, eu, não aparecer. Essa escolha parece, à primeira vista, desconexa com um trabalho que se propõe mais experimental. Porém, uma das qualidades do cuidado artístico pode ser representada por uma frase dita inúmeras vezes pelo professor orientador, Chico Machado, em suas aulas: “Qualquer coisa pode ser arte, mas arte não pode ser qualquer coisa”, significando que para fazer um trabalho de arte são necessários critérios mais ou menos definidos.

O cuidado artístico do diretor-poeta serve para isso: não transformar o trabalho em qualquer coisa. O diretor deve estabelecer por onde o rio vai fluir, mas com uma margem natural e não uma barragem. Enquanto a margem natural pode ser ampliada e modificada dependendo da intensidade do rio, na barragem ele se encontra preso e parado. O cuidado artístico do diretor-poeta deve ser como uma margem natural onde o rio passa e, se em algum

momento ele se intensificar, a margem se altera, adaptando-se a todas as possibilidades que o rio oferece, sem transformá-lo em um lago.

Outro cuidado artístico do diretor-poeta foi a inserção do colega que não pode estar presente no dia da gravação. Como diretor-professor, o clipe poderia acontecer sem o colega e não haveria desequilíbrio de participações, sabendo que ele compôs a percussão corporal da obra. Porém, em uma conversa com o professor orientador, este propôs e concordamos que seria interessante mostrar ao público o som da percussão corporal sendo produzido. Essa medida, além de colocar o grupo inteiro em cena, traz novamente o aspecto do vídeo como obra: enquanto o audiovisual tradicional normalmente esconde a origem da trilha quando há uma narrativa visual a ser contada, em diversos momentos no vídeo expomos a execução do som concomitante com a performance visual que o outro artista está executando, como mostram as imagens abaixo (figuras 5 e 6).



Figura 5. *Música na Cena* – Still do vídeo *Data Querida*, 01min08s, 2022. O artista que faz a percussão corporal está presente no vídeo junto do artista que está atuando.



Figura 6. *Composição* – Still do vídeo *Data Querida*, 01min23s, 2022. Percussão corporal e cena ficcional compondo a imagem do vídeo.

Uma escolha que se apresentou complicada foi a de como mostrar a boca do artista sem tirar a sua máscara. Desde o início do trabalho, por estarmos numa situação de pandemia, entendemos que a máscara seria parte fundamental do processo, não como figurino – embora em alguns momentos tenha sido utilizada assim – mas como algo natural de todas e de todos, assim como seus olhos, narizes, cabelos ou qualquer parte do seu corpo. A máscara foi incorporada como parte do corpo de cada artista durante o processo.

Em mais uma perspectiva do cuidado artístico, decidi filmar a boca sozinha nos momentos quem ela precisava aparecer. Retirar a boca do contexto do rosto e, mais amplamente, do corpo, proporciona que o público não tenha a imagem de alguma ou algum dos artistas sem a máscara. Dessa maneira, mostramos a origem do som que está sendo ouvido, sem tirar o contexto das e dos artistas sempre de máscara (figura 7).



Figura 7. *Recorte* – Still do vídeo *Data Querida*, 0min11s, 2022. Recorte da boca do artista fazendo a percussão corporal.

5. N.A.D.A.

Para o início da composição de *N.A.D.A.* decidi que as composições do clipe e da música seriam feitas novamente juntas, porém de maneira presencial. A ideia inicial era que fizéssemos as duas criações juntas e juntos, ao mesmo tempo, a partir do que conhecíamos sobre as possibilidades de definição do termo *nada*. Nesta etapa do processo, não levei nenhum vídeo ou material de inspiração, apenas algumas informações retiradas de pesquisas aleatórias que fiz para o trabalho.

Após uma conversa sobre o tema e a anotação do que era compartilhado no grupo, percebendo que o clipe não estava florescendo, nos separamos em duas duplas. Novamente um artista não pode comparecer e estávamos em quatro pessoas no encontro. Novamente, também, me encontrei na função de diretor-professor buscando incentivar o grupo e perceber que da maneira planejada, todas e todos juntos, não estava fluindo o processo.

Além de incentivar, o grupo também precisava de um “pontapé inicial”. Da mesma forma que os técnicos de futebol treinam jogadas ensaiadas para todos os jogos, mas, em diversos casos, são utilizadas como alternativa para quando o time não consegue atacar naturalmente por determinada situação de jogo, assim também propus algo de natureza técnica para que a música tivesse um começo: um *riff*¹ no violão, baseado na geometria do instrumento.

A partir daí nos separamos: a e o artista musicista compunham a música a partir das anotações (anexo 1, 2 e 3) sobre nossa conversa, enquanto a outra artista e eu pensávamos imageticamente no clipe (anexo 4). Uma conversa gerando duas linhas de criação que se encontrariam na hora de gravar, mesmo que ficassem absurdamente distantes em termos de estilo e estética.

Durante todo o processo do estágio sempre dividi com as e os colegas a minha função de direção, mesmo que de maneira não explícita. No trabalho em dupla de criação das imagens do clipe se deu o momento com a direção mais dividida. Já não era nem diretor-professor nem diretor-poeta; era diretor-colega. Nem ela nem eu tínhamos receio nem angústia de trabalharmos em dupla. Obviamente, isso só foi possível devido a minha proximidade com a artista e, sendo assim, se torna uma consequência da minha escolha de trabalhar com artistas/pessoas próximas a mim, mas não encontro tal decisão no contexto específico de

¹ *Riff* é uma gíria muito utilizada no mundo da guitarra para descrever um pequeno trecho executado nesse instrumento. Por exemplo, a introdução da música *Sweet Child O' Mine* (Guns N' Roses) é um riff. Geralmente, o riff é um trecho repetido mais de uma vez na música.

diretor-professor ou diretor-poeta. Acredito que ela possa ter sido um princípio do trabalho de diretor-colega que viria a se concretizar na criação em dupla.

Primeiro elencamos imagens que seriam interessantes e, ao mesmo tempo, processos para construção delas. Uma das imagens seria simbolizando uma rotina, uma engrenagem, uma *mesmice*; sem um porquê definido, sem saber se iria ao ou de encontro com a letra e música, ou se simplesmente não interferiria, escolhemos essa imagem a partir do tema. Trazendo o diretor-professor para o nosso trabalho, o primeiro entendimento que se teve foi o de que não sabíamos como seria a imagem, mas lembramos de um exercício que se encaixava com a ideia. O exercício consistia em criar um circuito com objetos – no nosso caso, cadeiras – onde as e os colegas percorressem superando seus obstáculos e retornassem aos seus lugares iniciais, passando pelos lugares das e dos outros colegas. As imagens a seguir mostram os dois ângulos pelos quais foi filmado o circuito de cadeiras (figuras 8 e 9).

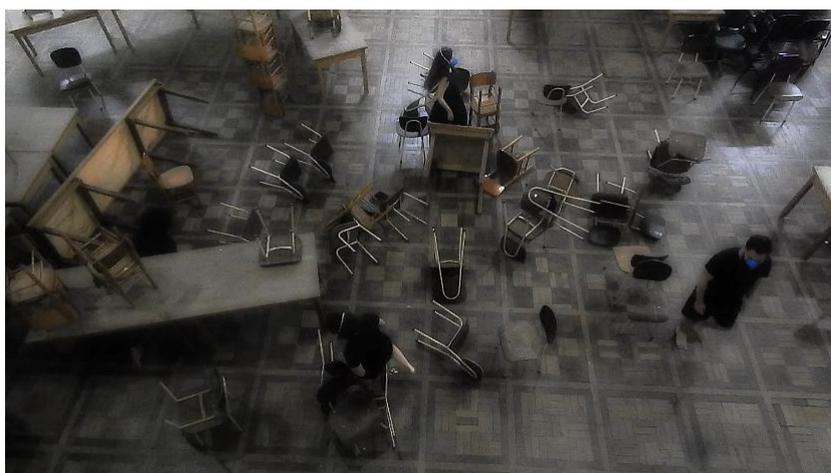


Figura 8. *Percurso do Céu* – Still do vídeo *N.A.D.A.*, 0min27s, 2022. Circuito de cadeiras visto de cima.



Figura 9. *Percurso do Chão* – Still do vídeo *N.A.D.A.*, 0min37s, 2022. Circuito de cadeiras visto em diagonal.

Outra decisão tomada durante a direção em dupla foi a de colocar em cena a banda que toca a música – mesmo o grupo não sendo uma banda. Duas ideias que surgiram prontamente foi a de duas versões de banda, uma mais formal e outra mais livre. As duas apareceriam em momentos distintos, com caracterizações diferentes, que seriam escolhidos em conjunto quando o trabalho retornasse ao grupo completo.

Uma questão a ser pensada era a dos instrumentos, já que tínhamos apenas um violão disponível e a “banda” continha quatro integrantes. Para a gravação dos três clipes musicais utilizamos o mesmo salão de eventos como locação. Ele possuía cadeiras, mesas e uma cozinha equipada. Então, lembrando as brincadeiras de infância, materializamos nossos instrumentos em panelas (bateria), colher de pau (microfone), vassoura (baixo) e uma roleta usada para sorteios (harpa).

A terceira decisão imagética que tomamos foi a de colocar um dos artistas vestido com diversos vestidos. Como um deles não esteve presente no primeiro dia, o outro ficou incumbido dessa cena. Fizemos então um vestido onde outros vestidos de cores e tons semelhantes se transformaram em uma espécie de alongamento do primeiro conforme as imagens abaixo (figuras 10 e 11).



Figura 10. *Liberdade* – Still do vídeo *N.A.D.A.*, 0min42s, 2022. Artista vestido com o vestido feito de vestidos.

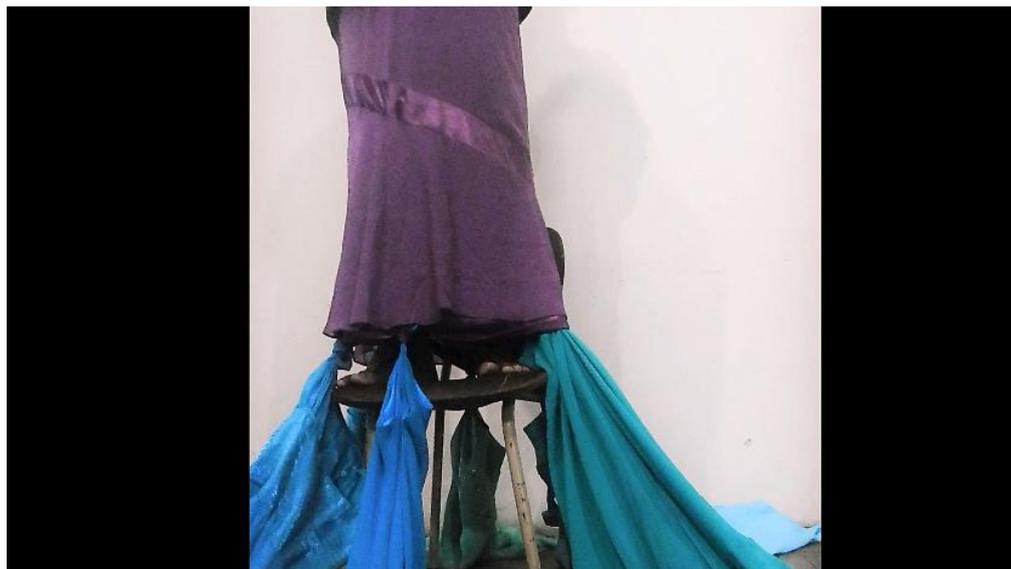


Figura 11. *Vestidos²* – Still do vídeo *N.A.D.A.*, 0min37s, 2022. Cauda do vestido feita de vestidos.

Com três principais cenas imagéticas decididas para o clipe, nos reunimos com a e o artista que estavam descobrindo e criando a música a partir das anotações de nossa primeira conversa. Ao nos juntarmos, ela e ele cantaram sua composição. Era simples, era sensível.

Esse ponto do trabalho foi o auge do cuidado artístico. Naquela música tinha presente o que me tocou mais profundamente no processo. Por alguns instantes desapareceu o diretor-professor e o diretor-poeta e ficou ali, parado, contemplando aquela criação, o Diógenes. Uma versão ainda não finalizada da música. Um primeiro arranjo sem muitas complicações.

Até aquele momento era um processo de trabalho. Nele havia a criação de clipes musicais, a parceria com as e os colegas artistas, o incentivo e preparação como diretor-professor e as escolhas como diretor-poeta. Agora o que estava presente era o cuidado artístico com o próprio diretor, comigo mesmo.

As escolhas artísticas, estéticas, pessoais e de grupo aconteceram sempre em função e em direção ao trabalho, ao processo de criar a obra do estágio. Por saber da possibilidade de frustrações, cansaço, tristezas, ansiedades e quaisquer outras dificuldades foi que eu escolhi primeiramente que trabalharia com artistas/pessoas a quem tenho tanto carinho e amor. Ao ouvir essa canção, saiu de cena o racionalismo de conduzir um processo que era agradável e divertido, mas que também precisava “resultar” em algo. Por um breve momento éramos amigas e amigos passando um tempo juntas e juntos. O cuidado artístico para com o diretor, proporcionado pelas e pelos colegas mesmo sem querer, estava naquele instante e foi fundamental para o restante do processo.

Nosso primeiro trabalho para a gravação do clipe foi a busca pelos figurinos. Eles já estavam decididos: o vestido de vestidos para um dos artistas; roupas pretas para o circuito de cadeiras; roupas formais para a versão da banda formal (figura 12); e nos faltava apenas o figurino para a banda livre.



Figura 12. *Banda Fake* – Still do vídeo *N.A.D.A.*, 0min45s, 2022. Banda vestida com roupas sóbrias.

O nosso processo por completo se dividiu entre a criação coletiva e o processo colaborativo. Os dois tipos de processos são muito parecidos, mas não são iguais. O grupo trabalhou sempre junto, com todas e todos compartilhando ideias e escolhendo por quais caminhos o trabalho poderia seguir. Porém, em diversos momentos, alguém do grupo, por gosto ou facilidade, ocupou um papel mais decisivo em relação a um ou outro aspecto estético ou processual. Com os figurinos ocorreu assim: o grupo ia escolhendo seus figurinos, sob a confirmação de uma das colegas que tinha mais interesse em trabalhar com isso. Em grande parte das escolhas de figurino se deu esse método, que já não faz parte da criação coletiva, mas se parece mais com o processo colaborativo, conforme Araújo nos fala em sua publicação *O Processo Colaborativo como modo de criação*:

Se, na criação coletiva, a autoria individual – quando ela ocorre – deve estar submetida à vontade grupal, aqui ocorre um tensionamento ao limite entre estes dois polos. Isto porque o artista responsável por uma área tem a palavra final sobre ela. Parte-se do pressuposto é claro, de que ele irá discutir, incorporar elementos, negociar com o coletivo todo – durante o tempo que for necessário –, porém, no caso de algum impasse insolúvel, a síntese artística final estará a cargo dele. (2009, p. 49)

Quando falamos sobre uma “palavra final”, pode-se entender que alguém vai decidir e depois não haverá mais argumentação. Muito embora, na edição final do vídeo a definição e

decisão tenha sido dada por mim, no processo do estágio, nunca existiu a “palavra final” como descrita agora, nem por mim, mas sim a pessoa que o grupo entendia que poderia ter um conhecimento maior opinava, as e os colegas levantavam mais alguma questão – ou não – e as decisões eram tomadas, não necessariamente com uma “palavra final”, mas com uma opinião mais prevalecente e aceita pelo grupo.

O figurino das cenas em que apareceria a banda mais livremente foi escolhido em conjunto, de forma que o modo como aconteceu não poderia ser ignorado. Todas as roupas que utilizamos no trabalho, ou eram nossas ou estavam em um brechó ao qual tivemos acesso e poderíamos pegar peças emprestadas. Para as cenas, estávamos procurando nesse brechó roupas que fossem interessantes e diferentes das roupas mais sóbrias das outras cenas da banda. Nesse momento, alguém do grupo encontrou uma camiseta de um time de futebol com o número “8” nas costas. Essa ou esse artista sugeriu usar no clipe, mas talvez pudesse destoar demais do resto do grupo. Apesar de ser um figurino para cenas mais livres da banda, ainda era interessante ter peças ligadas uma com a outra, na intenção de diferenciar a banda livre da banda formal e não as e os integrantes entre si.

Ainda refletindo sobre a ideia da camiseta de time para uma ou um dos artistas, encontramos mais três camisetas de times – duas de futebol e uma de beisebol – com o número “8” nas costas (figura 13). Em um brechó com muitas roupas diversas, mas com poucas deste estilo, encontramos uma unidade estética nos modelos das camisetas e ainda possuíam uma mesma característica em comum. Nesse momento se encontraram os dois cuidados artísticos: o do diretor-professor não podendo ignorar a animação das e dos artistas com aquela situação inesperada, mas empolgante; e o cuidado artístico do diretor-poeta que, também animado, entende a solução de uma situação como uma situação ainda mais favorável. Além de não ter que decidir se um uniforme esportivo vai destoar muito do restante dos figurinos, agora tínhamos quatro camisetas que formavam juntas o próprio figurino que antes ainda não havia sido encontrado (figuras 14, 15 e 16).



Figura 13. 8 – Still do vídeo *N.A.D.A.*, 1min21s, 2022. Banda mostrando o número 8 às costas dos uniformes esportivos.



Figura 14. *Banda Sagaz* – Still do vídeo *N.A.D.A.*, 2min24s, 2022. Primeira formação da banda com os uniformes esportivos.



Figura 15. *Banda Legítima* – Still do vídeo *N.A.D.A.*, 2min34s, 2022. Segunda formação da banda com os uniformes esportivos.



Figura 16. *Banda Feroz* – Still do vídeo *N.A.D.A.*, 2min58s, 2022. Terceira formação da banda com os uniformes esportivos.

Ao finalizarmos as gravações, senti que a música e o clipe estavam adequados ao que nos propusemos quando, no início do trabalho do estágio, escolhemos dar mais importância ao processo que a um produto final. O “fazer o clipe” havia sido agradável, a música estava sensível e as propostas imagéticas se mostravam interessantes. Porém, a edição final da música foi concluída após as gravações das imagens do clipe. Durante esse tempo entre a finalização das imagens e da música, esta se modificou e foram acrescentados alguns compassos a mais a ela – não por estar faltando algo, mas para um dinamismo musical maior. Foi preciso, então, uma complementação na parte visual do clipe.

Os cortes já estavam escolhidos e mesmo que eu modificasse as ordens das imagens ou as repetisse por mais vezes ou mais tempo, não encaixaria na proposta – o produto final não era a prioridade, mas tinha sua importância. Não havia tempo também para novas gravações. Revisando o material completo do estágio, incluindo os *takes* que seriam usados em *Vida, Liberdade e Nada mais*, encontrei imagens de *making off* gravadas no dia em que filmamos esta última parte do estágio. Em meio a muitos vídeos encontrando os ângulos pretendidos ou em que simplesmente esqueci de desligar a câmera, havia alguns filmados exatamente com a proposta do *making off*. Ao dar play nessas gravações, lembrei imediatamente de um filme, *As férias de Mr. Bean* (2007).

O enredo mostra a viagem do personagem principal até a cidade de Cannes para ver o mar. Durante a viagem (contém *spoiler*) Mr. Bean segue com uma câmera filmando tudo ao seu redor, sendo o menino que se perde do pai, a mulher que conhece na estrada ou a cena de um filme de guerra da qual participa. Em Cannes o trio encontra o pai do menino que é diretor de cinema e está apresentando um filme no Festival de Cannes. O filme é completamente

conceitual e não parece estar sendo muito aceito pelo público. Mr. Bean então, sem querer, conecta sua câmera ao equipamento que está reproduzindo o filme e suas filmagens passam no telão principal. O fato de aparecerem cenas da vida real no meio do filme muda a perspectiva do público em relação ao filme. Obviamente não são cenas triviais da vida real, mas cenas onde se enxerga a vida. A partir dessa lembrança, entendi que as cenas de bastidores deveriam entrar no objeto final, refletindo que ali é onde está propriamente a vida de todo o processo.

Em outro filme, *Beleza Americana* (1999), uma das cenas é um casal vendo um vídeo produzido por um deles. O vídeo é sobre uma sacola que o vento faz dançar para a câmera – expressão utilizada pelo próprio personagem que descreve o vídeo.

Foi num desses dias, quando está prestes a nevar
e há uma eletricidade no ar.
Você quase pode ouvir. Certo?
E este saco estava dançando para mim como uma criança chamando
para brincar... por 15 minutos.
Foi quando entendi que havia essa vida toda por trás das coisas e
essa incrível força benevolente que dizia não haver razão para ter medo,
nunca.
Em vídeo não é a mesma coisa, eu sei, mas ajuda a lembrar. Preciso
me lembrar.
Às vezes, há tanta beleza no mundo.
(MENDES; BALL, 1999)

6. Primor Dial

Após experimentar dois procedimentos diferentes nas duas primeiras músicas, optei por utilizarmos um terceiro nesta. Não um método estranho aos outros dois, mas algo utilizando partes dos primeiros. De *Data Querida* utilizamos a ideia de começar o trabalho cada uma e cada um em sua casa. Após decidir pelo tema *liberdade*, durante um encontro online assistimos em grupo a três vídeos sobre o tema: *Liberdade - Mário Sérgio Cortella* (2019); *O que é liberdade? | Monja Coen responde | Zen Budismo* (2016); e *Documentário “O que é liberdade?”* (2014). A partir dos três vídeos, pedi que cada uma e cada um escrevesse algo, em gênero livre, sobre o que já havia refletido, consciente ou inconscientemente, sobre o tema. Ao nos encontrarmos pessoalmente, utilizamos esses escritos como letra da música (anexos 5 e 6).

Cada uma e cada um trouxe em nosso encontro presencial escritos que haviam sido concebidos em nosso encontro online. Lendo, escutando e sentindo cada um, com o grupo acompanhado por um violão, a letra da música foi surgindo. Ao final, a letra foi composta por escritos de três artistas do grupo. Os escritos da quarta artista seriam inseridos no clipe musical em formato de prólogo, como frases faladas, sem musicalização. Porém, em muitos momentos do processo o diretor-poeta e o diretor-professor vão de encontro um do outro, mesmo não sendo a intenção. Nessa ocasião, a necessidade de finalizar o clipe e a falta de tempo do diretor-poeta afetou diretamente na escolha do diretor-professor de equilíbrio entre todas e todos artistas do grupo, fazendo com que uma delas não tivesse os seus escritos presentes na obra final do clipe musical.

Do trabalho realizado em *N.A.D.A.*, utilizamos o método de pensar em proposições imagéticas ao clipe musical, mas dessa vez no grupo todo e já conhecendo a letra da música – mesmo que esta não tenha influenciado nas escolhas. Construimos uma sequência de ações/posições onde as e os artistas apareceriam e a câmera, junto às e aos artistas, iria conduzir o público por esse caminho (figuras 17, 18, 19 e 20).



Figura 17. *Descendo* – Still do vídeo *Primor Dial*, 0min45s, 2022. Câmera acompanhando o artista.

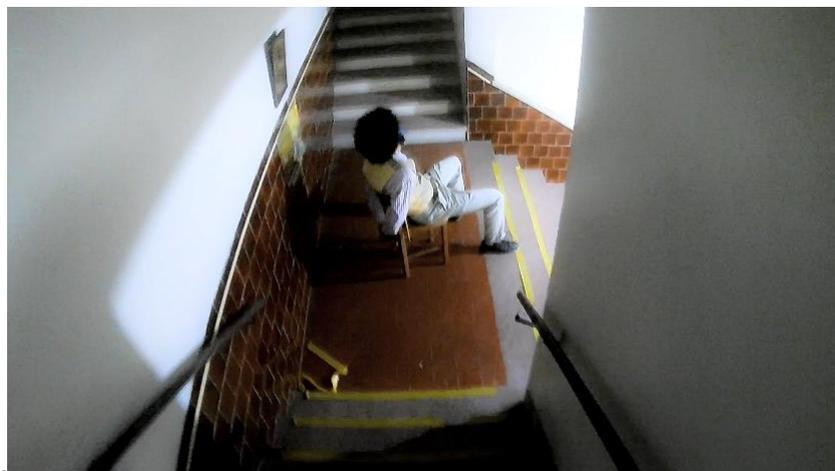


Figura 18. *Parado* – Still do vídeo *Primor Dial*, 1min06, 2022. Posição escolhida como oposição à liberdade.



Figura 19. *Acaso* – Still do vídeo *Primor Dial*, 01min32s, 2022. Posição escolhida ao acaso.



Figura 20. *Seguindo* – Still do vídeo *Primor Dial*, 02min30s, 2022. Artista conduzindo a câmera.

A primeira escolha como diretor-poeta em relação a este trabalho foi o de modo de produção: diferente dos outros dois cliques, este seria um *plano-sequência*, isto é, um vídeo sem cortes perceptíveis pelo público. Este modelo de produção traz um aspecto mais teatral no sentido de acompanhar o acontecimento em “tempo real”, onde um minuto de vídeo mostra um minuto de acontecimentos. Outra possibilidade importante que o plano-sequência apresenta é a de poder focar em algum objeto ou situação sem a necessidade de cortes e ao mesmo tempo não sair do todo da ação, como fala Yves Marcel de Oliveira São Paulo em seu artigo *O espetáculo experimentado: o plano-sequência e o cinema realista*:

O plano-sequência possui como principal característica a de apresentar a ação em sua completude, o que significa a anulação do corte na cena. Se certo detalhe é prezado pelo diretor a aparecer em cena e tomar todo o quadro, a câmera se moverá até ele. Mas a escolha que se faz do plano-sequência normalmente visa à apresentação da ação como um todo, filmar a realidade em seu fluxo contínuo sem fazer a seleção de determinado detalhe que vá excluir o resto do espaço. (2015, p. 307)

A busca pelo trabalho seguinte a partir do trabalho anterior cria um permanente estado de análise do trabalho pelas e pelos artistas, mesmo durante sua construção. Em uma dessas análises feita casualmente, percebemos que o tema do clique musical – *Liberdade* – de certa forma é oposto ao modelo de produção do plano-sequência: por não haver cortes, tudo o que for escolhido para aparecer na tela precisa ser mais vezes ensaiado; a câmera percorre um caminho quase que exato para poder mostrar ou esconder o que se quer; o tempo de gravação precisou ser definido quase que exatamente para que a música, que ainda passaria pelo processo de finalização, não ficasse muito mais longa ou muito mais curta. Todas essas questões apareceram durante o trabalho e ajudaram também o diretor-poeta a perceber que para se abordar um tema pode-se justamente utilizar o seu oposto.

Buscando equalizar a obra trabalhando também em direção ao tema, propus que os figurinos deste clipe musical fossem livremente escolhidos por cada artista. Diferentemente dos outros dois vídeos, este não necessitava de uma harmonia visual entre às e os artistas. Além de o tema ser *Liberdade*, as e os colegas não aparecem muitas vezes ao mesmo tempo na tela. Dessa forma, mesmo que as escolhas fossem perturbadoras para o público, em nenhum momento ficaria estranho em excesso, um cuidado que tive durante todo o processo. Almejando o cuidado artístico, tanto com o público quanto com a obra, sempre procurei encontrar a medida do estranhamento que distancia o trabalho do vídeo cinematográfico, mas não afasta o público da obra.

7. Conclusão

Após alguns meses de duração do processo, a apresentação do estágio e outro período de reflexão – além da que já houve durante o processo – percebo que as duas possibilidades de direção aconteceram sempre em conjunto. Apesar de diferenciá-las e analisá-las separadamente, o meu papel como diretor aconteceu durante todo o processo e os dois diretores, poeta ou professor, sempre estavam presentes, dividindo protagonismos.

Ao refletir sobre os momentos em que um preponderou sobre o outro, duas outras possibilidades se apresentam: a primeira é de o diretor-professor não pensar e a segunda é de o diretor-poeta não sentir.

Quando o diretor-professor se tornou protagonista, diversas vezes o trabalho não se desdobrou, ficando parado. O diretor-professor precisa compreender os impulsos que se fazem necessários e acioná-los nos momentos certos, seja para o trabalho caminhar, seja para o trabalho ser analisado novamente. O diretor-professor é o cuidado da direção para com suas e seus artistas, antes de tudo. É de extrema importância, mas não pode esquecer que, ao apresentar a obra, haverá um público para assistir a ela.

Nas ocasiões em que o diretor-poeta esteve em evidência, o público também esteve. O que o público vai ver e ouvir, como vai ver e ouvir, o que vai sentir, tudo se tornou fundamental. Porém, para dar preferência a isso o diretor-poeta precisa de artistas que pudessem também oferecer total disponibilidade para o trabalho, o que é impossível pois cada pessoa possui uma diversidade imensa de perspectivas. Outra possibilidade seria fazer o trabalho sozinho, mas nesse caso além de o trabalho já ser em audiovisual, ainda perderia o seu maior resquício de trabalho teatral: a interação entre artistas, pois teatro não se faz sozinho ou sozinho.

A possibilidade de não concluir o trabalho por desânimo ou falta de tempo funciona como força em direção ao momento em que o grupo vai decidir que a obra pode ser apresentada a um público, mesmo que ela nunca esteja pronta. Ela age como a guerra ou a aprendizagem sem mestre explicador em Rancière, que produz conhecimentos pessoais através principalmente da vontade:

Em suma, ele sabia que a vontade dos indivíduos e o perigo da Pátria poderiam fazer nascer capacidades inéditas em circunstâncias em que a urgência obrigava a queimar as etapas da progressão explicativa. Ele pensava que este estado de exceção, comandado pelas necessidades da Nação, em nada diferia, em seu princípio, da urgência que rege a exploração do mundo pela criança ou dessa outra exigência que rege a via singular dos sábios e dos inventores. Por meio da experiência da

criança, do sábio e do revolucionário, o método do acaso praticado com sucesso pelos estudantes flamengos revelava seu segundo segredo. Esse método da igualdade era, antes de mais nada, um método da vontade. Podia-se aprender sozinho, e sem mestre explicador, quando se queria, pela tensão de seu próprio desejo ou pelas contingências da situação. (2007, p. 24 e 25)

No presente trabalho teórico não são mencionados muitos momentos importantíssimos que ocorreram durante o estágio. Nesses momentos, surge uma terceira possibilidade de diretor, mas que acredito estar presente em todas as funções da obra, seja direção, técnica, atuação, etc: a produção não monetizada.

Quando nos propomos a realizar um trabalho entre amigas e amigos, para a realização de um estágio obrigatório de uma dessas pessoas do grupo, podemos escolher investir dinheiro nisso ou não. Como diretor-professor eu não procurei lidar com dinheiro no trabalho – nem pude pagar as e os colegas artistas, nem pedi investimentos de nenhuma ou nenhum – a não ser o essencial como transporte e alimentação. Logo, para realizar tudo o que fizemos foi necessária muita ajuda e empréstimos de equipamentos de pessoas conhecidas, amigas e amigos, familiares e colegas. Porém, isso só aconteceu por existir uma “rede de afeto” no entorno do grupo, mostrando cada vez mais que a direção pode ser feita por alguém que pensa, imagina, combina, propõe e escolhe; e também por alguém que não tem amplo conhecimento específico, mas conta com pessoas dispostas a fazer a obra acontecer.

8. Referências

- AMORIM, A. S. **Teatro X Futebol: por uma dramaturgia do espetáculo futebolístico**. Orientador: Luiz Cláudio Cajaíba Soares. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9216/1/Dissertacao%2520Amorim%2520seg.pdf>. Acesso em: 10/08/2022.
- ARAÚJO, A. **O processo colaborativo como modo de criação**. *Olhares*, n. 1, p. 48-51. 2015. Disponível em: <https://olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/8/8>. Acesso em: 24/07/2022.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HADERCHPEK, R. C. **O diretor pedagogo**. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 5, n. 5, p. 277-294, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1585>. Acesso em: 21/07/2022.
- LINHARES, P. V.; LOREDO, C. C. **Aprendizagem centrada na pessoa: contribuições do professor facilitador sob o enfoque rogeriano**. In: CONGRESSO NACIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 15., 2015, Ribeirão Preto. Disponível em: <https://www.conic-semesp.org.br/anais/files/2015/trabalho-1000019304.pdf>. Acesso em: 16/07/2022.
- MACHADO, J. C. **Do Ritimifiquetor ao Remiquistifiquetor: trânsitos entre a materialidade e a imaterialidade**. Orientador: Eduardo Vieira da Cunha. 2012. 140 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/70263>. Acesso em: 26/04/2022.
- PAULO, Y. M. O. S. **O espetáculo experimentado: o plano-sequência e o cinema realista**. *Revista Ideação*, Novo Horizonte, n. 31, p. 297-319, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://ojs3.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/1318/2798>. Acesso em: 03/09/2022.
- RANCIÈRE, J. **Uma aventura intelectual**. In: _____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução de L. do Valle. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 17-38. (Educação: experiência e sentido).
- VERNALLIS, C. **Experiencing music video: aesthetics and cultural context**. New York: Columbia University Press, 2004.

9. Vídeos e áudios

AS férias de Mister Bean. Direção: Steve Bendelack. Reino Unido, França, EUA: Universal Home Video, 2007. On-line Netflix.

BELEZA Americana. Direção: Sam Mendes. Produção de Bruce Cohen, Dan Jinks. Estados Unidos: DreamWorks Pictures; Universal Pictures, 1999. On-line HBO Max.

DOCUMENTÁRIO "O que é liberdade?". Coleção. Youtube. 2014. 5min23. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r7tkPI3ugh0>. Acesso em: 15/02/2022.

JOHN Cage “Water walk”. Nave for Eva. Youtube. 2014. 3min58. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY>. Acesso em: 07/11/2021.

JOHN Cage’s 4’33”. Joel Hochberg. Youtube. 2010. 7min.44. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>. Acesso em: 07/11/2021.

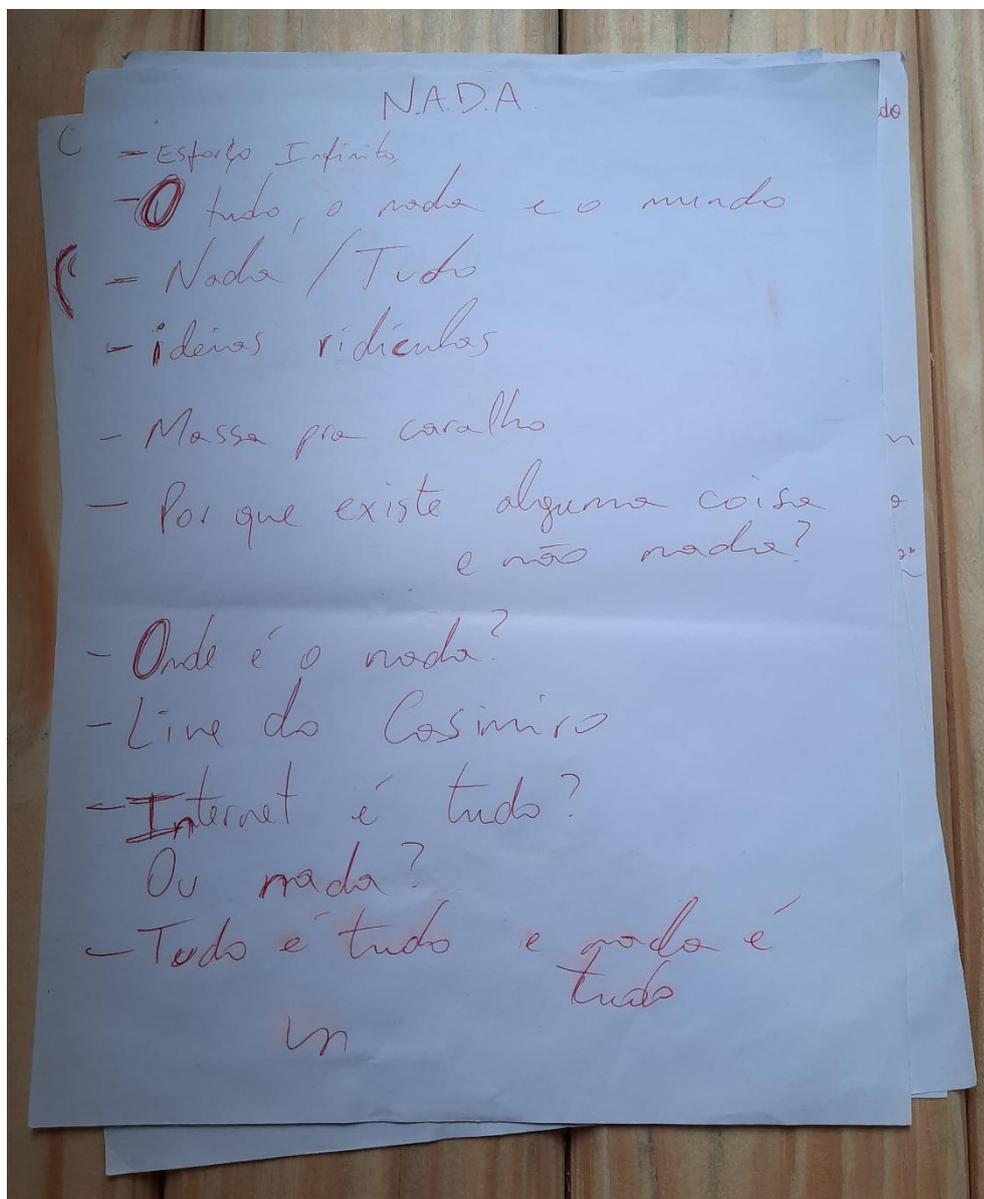
LIBERDADE - Mário Sérgio Cortella. Ricardo Silva. Youtube. 2019. 4min50. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zNRdvv4-HgE>. Acesso em: 15/02/2022.

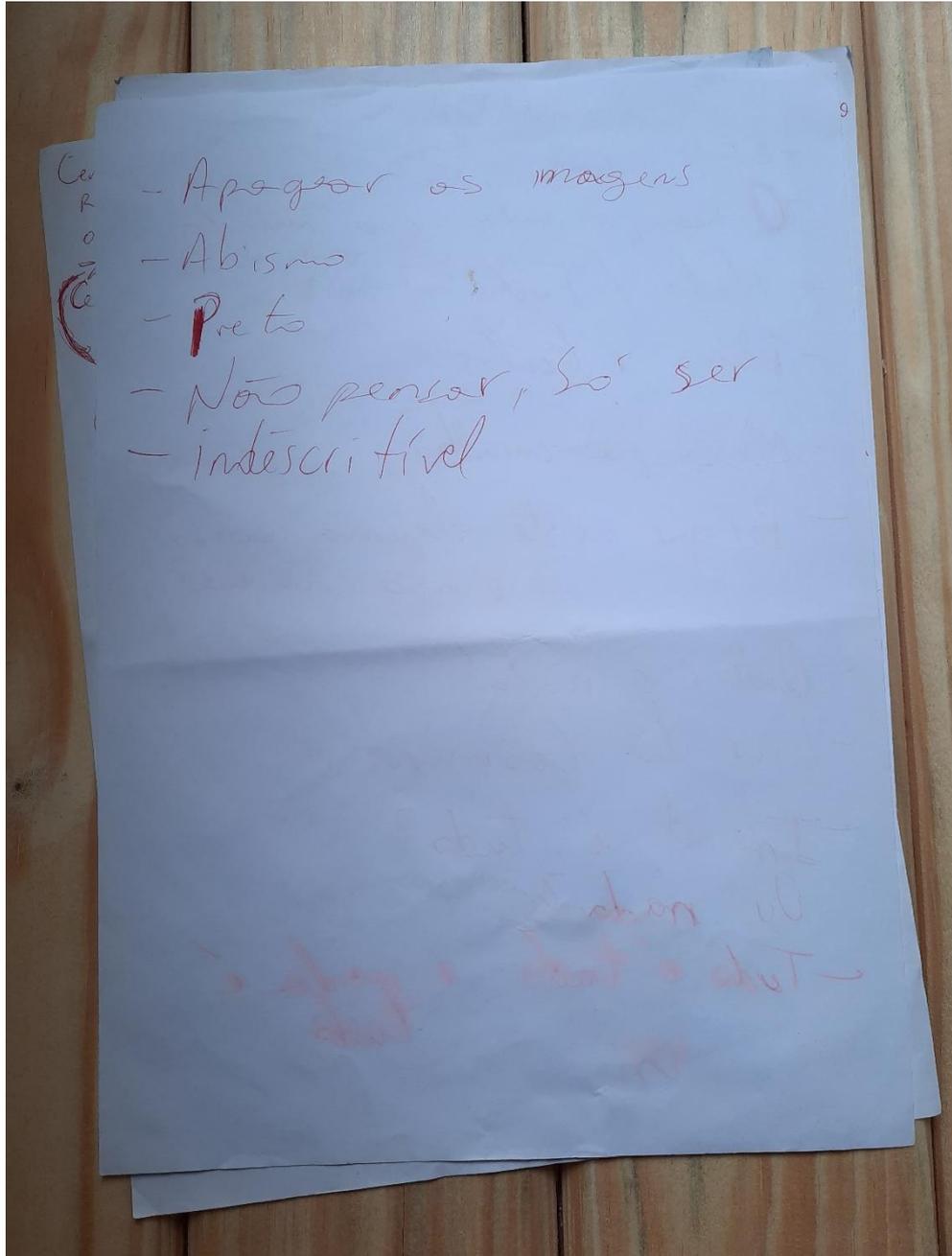
MONJA Coen - O que é liberdade? | Monja Coen responde | Zen Budismo. MOVA. Youtube. 2016. 3min53. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=brHN2Kbjxo0>. Acesso em: 15/02/2022.

O significado da vida são os músculos. Atila Iamarino. Youtube. 2021. 16min19. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yED3ehvqNBo>. Acesso em: 07/11/2021.

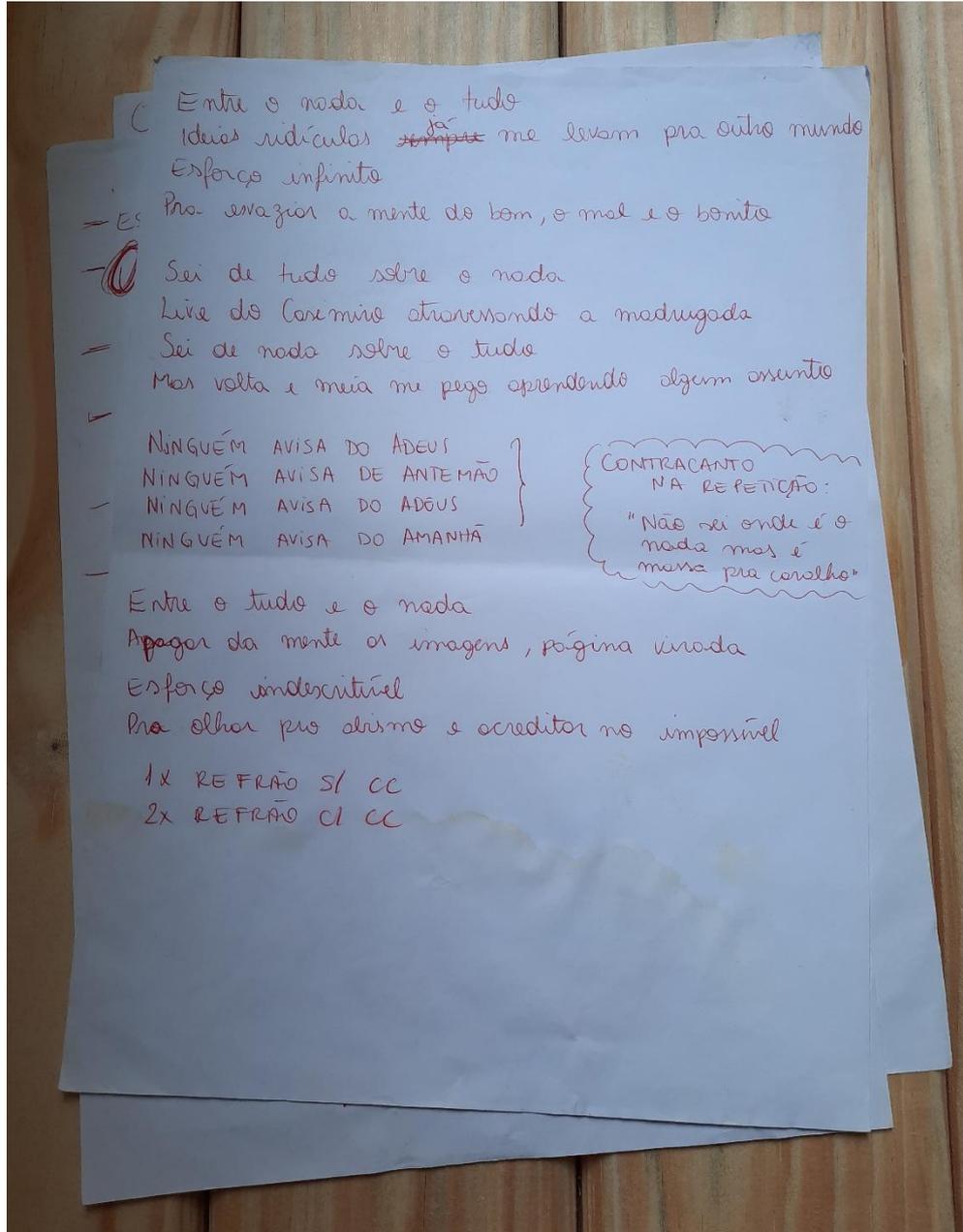
RODOLFINHO, Mc. Os mlk é liso. São Paulo: DJ Jorgin; OQ produções. 2014. On-line Spotify.

10. Anexos

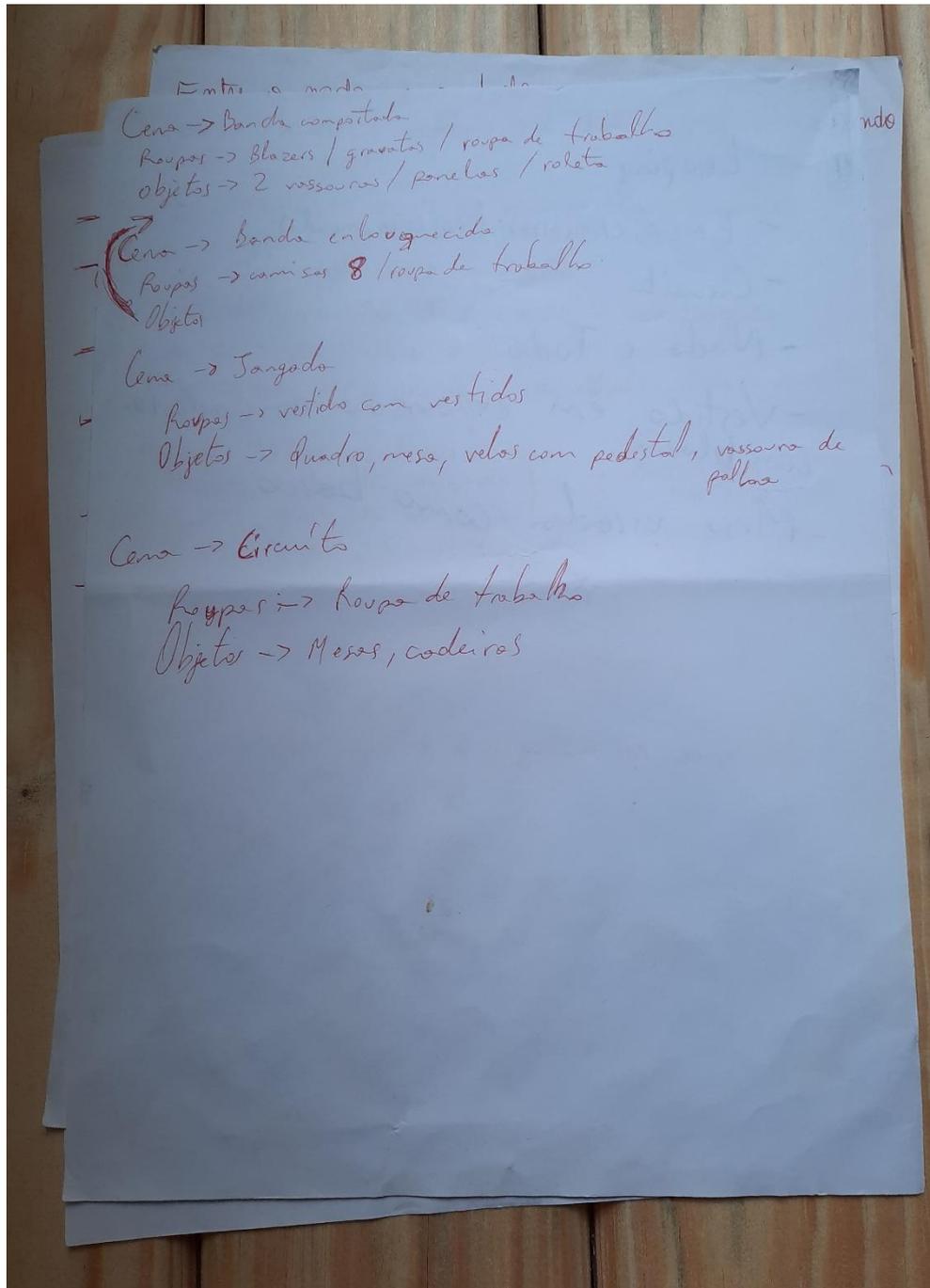
Anexo 1. Anotações sobre o tema *nada*.



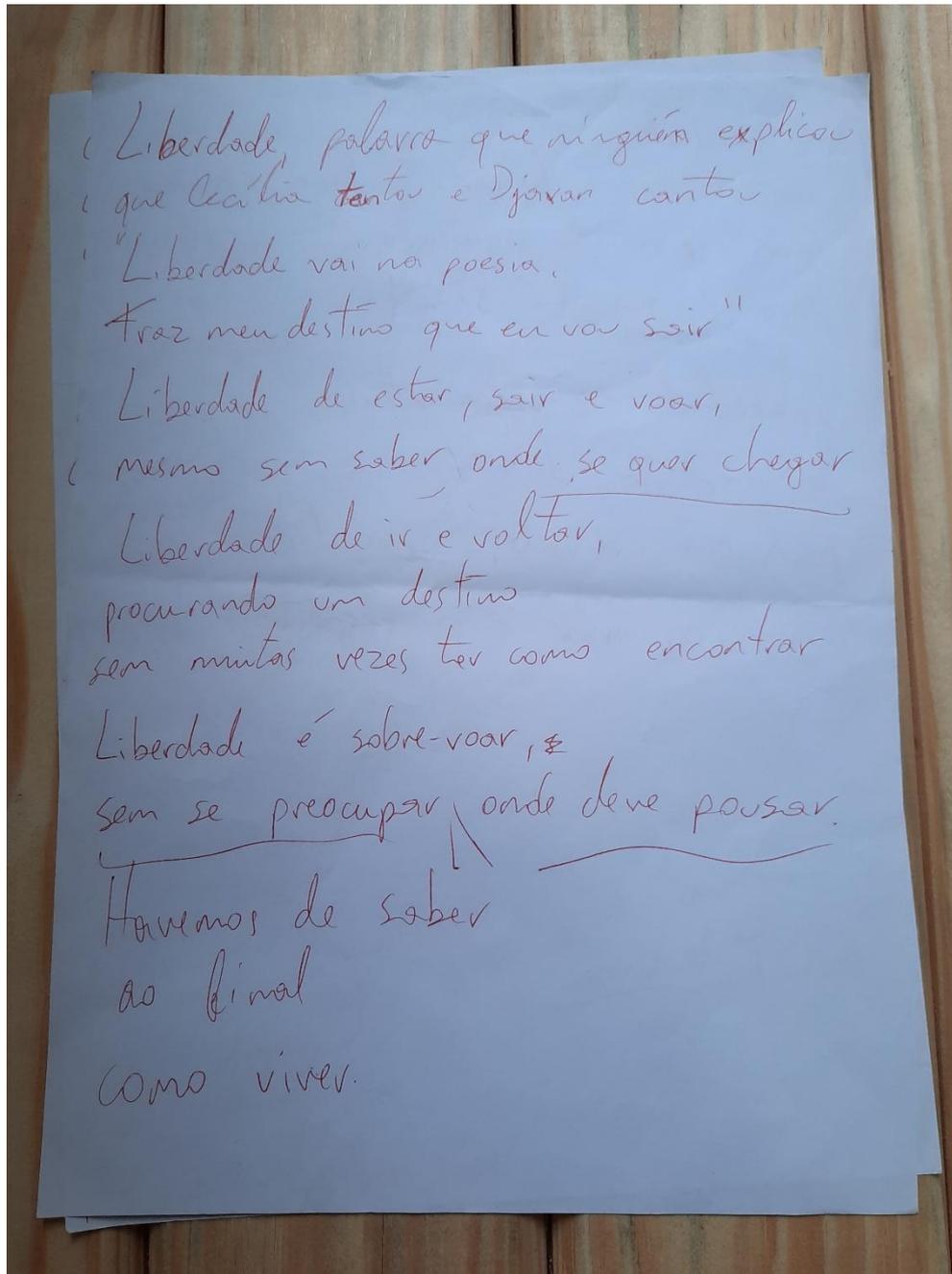
Anexo 2. Anotações sobre o tema *nada*.



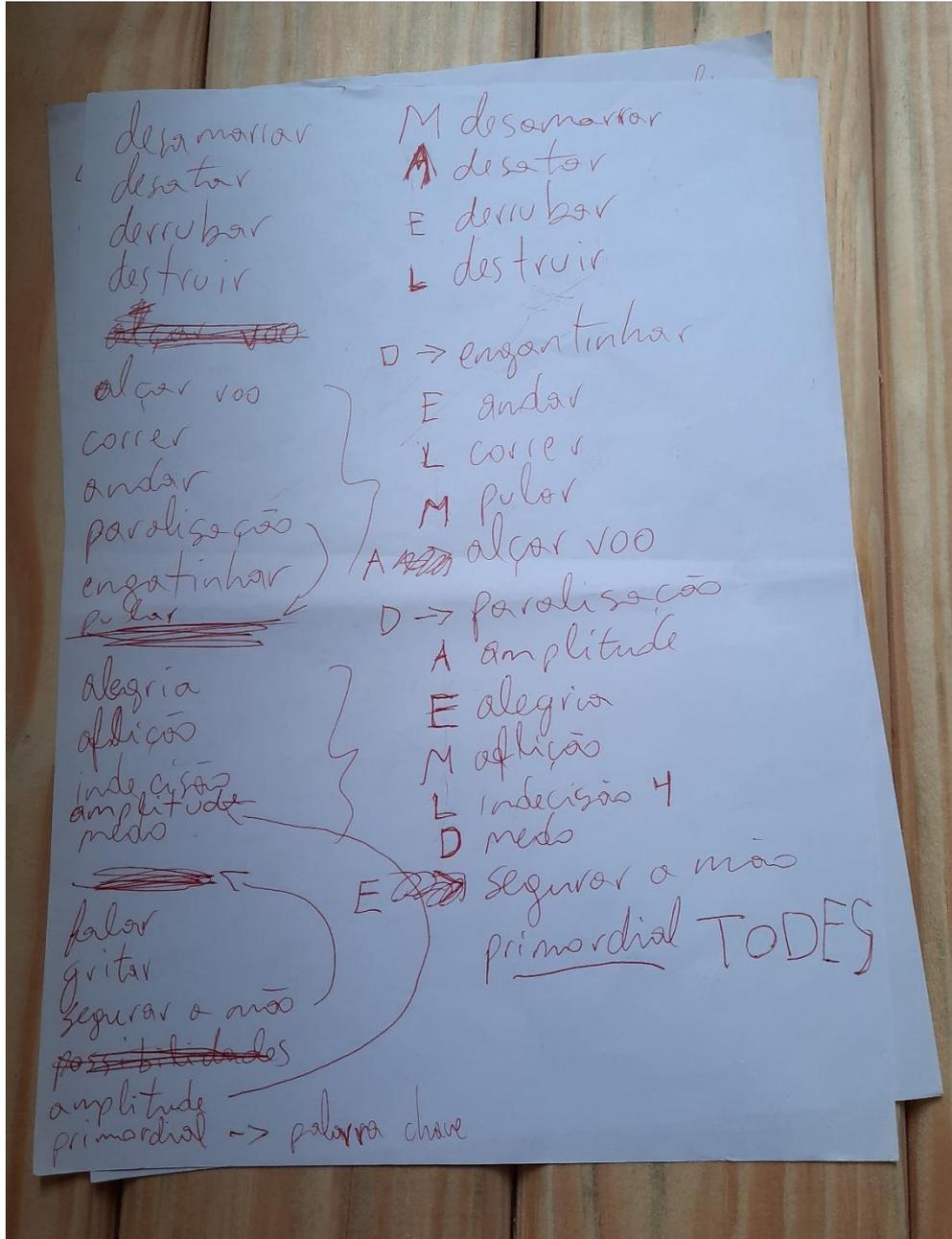
Anexo 3. Letra de N.A.D.A.



Anexo 4. Propostas imagéticas para o clipe de N.A.D.A.



Anexo 5. Letra cantada de *Primor Dial*.



Anexo 6. Letra falada de Primor Dial.