

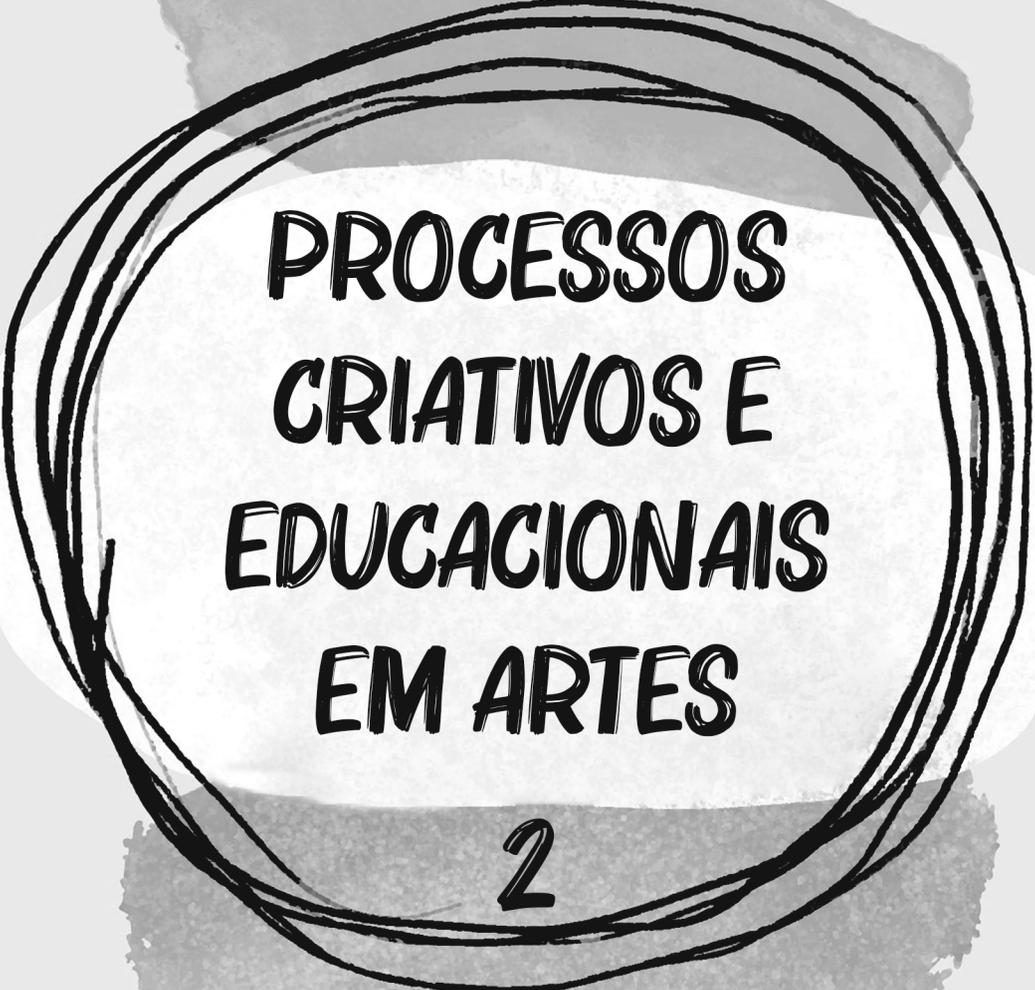
Fabiano Eloy Atilio Batista
(Organizador)



**PROCESSOS
CRIATIVOS E
EDUCACIONAIS
EM ARTES**

2

Fabiano Eloy Atilio Batista
(Organizador)



**PROCESSOS
CRIATIVOS E
EDUCACIONAIS
EM ARTES**

2

Editora ChefeProf^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira**Assistentes Editoriais**

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto Gráfico e Diagramação

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremona

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Imagens da Capa

Shutterstock

Edição de Arte

Luiza Alves Batista

Revisão

Os Autores

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Elói Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Arinaldo Pereira da Silva – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Jayme Augusto Peres – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Daniela Reis Joaquim de Freitas – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Fernanda Miguel de Andrade – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federacl do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Welma Emidio da Silva – Universidade Federal Rural de Pernambuco

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Profª Drª Ana Grasielle Dionísio Corrêa – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande

Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Sidney Gonçalves de Lima – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo
Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Profª Drª Miraniide Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Profª Ma. Adriana Regina Vettorazzi Schmitt – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais
Prof. Me. Alexsandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Profª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Amanda Vasconcelos Guimarães – Universidade Federal de Lavras
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
Profª Drª Andrezza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Drª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia
Profª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá
Profª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco
Profª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Me. Carlos Augusto Zilli – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná
Profª Drª Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa

Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia
Prof. Me. Edson Ribeiro de Britto de Almeida Junior – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes – Instituto Edith Theresa Hedwing Stein
Prof. Me. Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Me. Fabiano Eloy Atilio Batista – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Francisco Odécio Sales – Instituto Federal do Ceará
Prof. Me. Francisco Sérgio Lopes Vasconcelos Filho – Universidade Federal do Cariri
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFGA
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenología & Subjetividade/UFPR
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Ma. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Profª Ma. Lilian de Souza – Faculdade de Tecnologia de Itu
Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Profª Drª Livia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Profª Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz
Profª Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Me. Luiz Renato da Silva Rocha – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Ma. Luma Sarai de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos

Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva – Governo do Estado do Espírito Santo
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Profª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Dr. Pedro Henrique Abreu Moura – Empresa de Pesquisa Agropecuária de Minas Gerais
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Profª Drª Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Rafael Cunha Ferro – Universidade Anhembi Morumbi
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Renan Monteiro do Nascimento – Universidade de Brasília
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa
Profª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Profª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Profª Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Profª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Processos criativos e educacionais em artes 2

Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Maria Alice Pinheiro
Correção: Giovanna Sandrini de Azevedo
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: Os Autores
Organizador: Fabiano Eloy Atílio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P963 Processos criativos e educacionais em artes 2 / Organizador Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5983-002-2
DOI 10.22533/at.ed.022212604

1. Artes. I. Batista, Fabiano Eloy Atílio (Organizador). II. Título.

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa.

APRESENTAÇÃO

Caros leitores e leitoras;

O processo de criar significa um processo vivencial (...) enriquece espiritualmente o indivíduo que cria, como também o indivíduo que recebe a criação e a recria para si. (OSTROWER, 1987, p.135)¹

Manifesta-se criativamente e artisticamente acompanha a evolução humana desde os tempos primórdios. Nesse sentido, a partir de suas mais variadas linguagens, a arte, bem como a produção artística se mostra um mecanismo de extrema importância para compreensão sócio histórica e cultural de um determinado período e sociedade.

Essas manifestações se mostram como uma ferramenta muito importante para formação dos sujeitos, tornando-os sensíveis as suas relações sociais e contribuindo, significativamente, para uma valorização de suas identidades culturais.

Para tanto, a coletânea **“Processo Criativos e Educacionais em Artes 2”** reuniu pesquisas, nacionais e internacionais, com temáticas variadas que tiveram em comum os eixos da Arte, Criação e Educação com o propósito de apontar aos leitores as possibilidades entorno da ampliação dos olhares sobre os mais variados aspectos, abordagens e desdobramentos sobre as questões acerca das técnicas e metodologias criativas e educacionais no campo das artes, sobretudo na contemporaneidade.

Os vinte e quatro capítulos que compõem essa coletânea possuem um caráter interdisciplinar, e conta com pesquisas atuais e com alto rigor científico de diversas áreas do conhecimento, ainda há contribuições de pesquisadores diversos, tornando-se fundamental e necessário para uma construção a respeito dos debates e das reflexões, a partir de distintas áreas do conhecimento, para que possamos dialogar sobre as questões em torno dos processos criativos e educacionais nos campos das artes.

Ressaltamos ainda, mediante essa coletânea, a importância da divulgação científica, em especial no campo das Artes e, especialmente, a Atena Editora pela consolidação de publicações de pesquisas que exploram e divulgam esse universo.

Ademais, espera-se que os textos aqui expostos possam ampliar de forma positiva os olhares e as reflexões de todos os leitores e leitoras, oportunizando o surgimento de novas pesquisas e olhares sobre o universo das Artes, dos Processo Criativos e da Educação.

A todos e todas, uma excelente leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista

¹ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
INTERSECÇÕES ARTE, CIÊNCIA, TECNOLOGIA: PESQUISAS E EXPERIMENTAÇÕES ACADÊMICAS	
Adriana Gomes de Oliveira	
Hugo de Andrade Tardivo	
Júlia Almeida Rocha	
DOI 10.22533/at.ed.0222126041	
CAPÍTULO 2	16
PELA LINHA DO TREM: O COTIDIANO DA ESCOLA PÚBLICA E O SURGIMENTO DO PROJETO <i>FALE SOBRE MIM</i>	
Luiza Rangel Cordeiro	
DOI 10.22533/at.ed.0222126042	
CAPÍTULO 3	26
UMA LUZ PARA O CORPO: UMA METODOLOGIA DE ENSINO A PARTIR DE UMA PRÁTICA DE ENSINO-APRENDIZAGEM	
José Geraldo Furtado Gomes	
DOI 10.22533/at.ed.0222126043	
CAPÍTULO 4	33
LEITURA DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: UM ESTUDO DE ESTRATÉGIAS	
Fábia Fagundes Pacheco	
Jocitiel Dias da Silva	
Bartira Zanotelli Dias da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.0222126044	
CAPÍTULO 5	45
CORPO-OBJETO-OBRA: UMA EXPERIÊNCIA EM EXPANSÃO JUNTO À DISCIPLINA TÉCNICA DE MANIPULAÇÃO DE OBJETOS	
Julia Coelho Franca de Mamari	
DOI 10.22533/at.ed.0222126045	
CAPÍTULO 6	50
ARTE EFÊMERA: (IM)POSSIBILIDADE DE PATRIMONIALIZAÇÃO	
Maria Eduarda Rozario	
Nadja Carvalho Lamas	
DOI 10.22533/at.ed.0222126046	
CAPÍTULO 7	57
ARTESANIA DA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA: TRABALHO IMAGINATIVO E AUTOFORMAÇÃO DOCENTE	
Maria Edneia Gonçalves Quinto	
DOI 10.22533/at.ed.0222126047	

CAPÍTULO 8	70
ATELIÊS/SEMINÁRIOS : O CASO DA ORIENTAÇÃO EM ARTES VISUAIS DO GRUPO ATOS CULTIVADOS NO CONTEXTO DO PROGRAMA VOCACIONAL	
Talita Caselato	
DOI 10.22533/at.ed.0222126048	
CAPÍTULO 9	79
O <i>DESIGN THINKING</i> COMO ABORDAGEM EDUCACIONAL CONTEMPORÂNEA: POSSIBILIDADES NA ARTE-EDUCAÇÃO	
Bruna Nátali da Rosa	
Gisele dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.0222126049	
CAPÍTULO 10	93
O PROJETO ROCK E O GOSTO DOS ALUNOS	
Antônio José Pacheco Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.02221260410	
CAPÍTULO 11	103
O PARADOXO DO DEPOIMENTO	
Daniel Furtado Simões da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.02221260411	
CAPÍTULO 12	113
OS PRINCÍPIOS DA PESQUISA: UMA BUSCA POR MULHERES DRAMATURGAS EM MACAPÁ	
Juliana Souto Lemos	
Mariana de Lima e Muniz	
DOI 10.22533/at.ed.02221260412	
CAPÍTULO 13	123
CORPO NO MOVIMENTO DE CRIAÇÃO	
Gabriela Gonçalves	
DOI 10.22533/at.ed.02221260413	
CAPÍTULO 14	128
PROCESSOS FORMATIVOS EM TEATRO MUSICAL NO ENSINO TÉCNICO: A EXPERIÊNCIA SENSORIAL QUE REVELA O ARTISTA MULTIPERCEPTIVO NO ALUNO-ATOR	
Fidelcino Neves Reis	
DOI 10.22533/at.ed.02221260414	
CAPÍTULO 15	140
EDUCAR COM CRIATIVIDADE: SER PÁSSARO OU CARNEIRINHO NA APRENDIZAGEM DA COMPOSIÇÃO MUSICAL	
José Augusto Neves de Moura	
Antônio José Pacheco Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.02221260415	

CAPÍTULO 16	154
CATEGORIAS E CRITÉRIOS PARA ANÁLISE DE DIFICULDADES MUSICAIS EM OBRAS ESCRITAS PARA PIANO	
Júnia Gonçalves Santiago	
DOI 10.22533/at.ed.02221260416	
CAPÍTULO 17	165
ANÁLISE DA DIFICULDADE TÉCNICA PIANÍSTICA NA <i>I SUÍTE BRASILEIRA DE OSCAR LORENZO FERNANDEZ</i>	
Júnia Gonçalves Santiago	
DOI 10.22533/at.ed.02221260417	
CAPÍTULO 18	178
ANÁLISE DA DIFICULDADE TÉCNICA PIANÍSTICA NA <i>II SUÍTE BRASILEIRA DE OSCAR LORENZO FERNANDEZ</i>	
Júnia Gonçalves Santiago	
DOI 10.22533/at.ed.02221260418	
CAPÍTULO 19	192
ANÁLISE DA DIFICULDADE TÉCNICA PIANÍSTICA NA <i>III SUÍTE BRASILEIRA DE OSCAR LORENZO FERNANDEZ</i>	
Júnia Gonçalves Santiago	
DOI 10.22533/at.ed.02221260419	
CAPÍTULO 20	204
BRASILIANAS <i>IV E V PARA PIANO</i> DE RADAMÉS GNATTALI: UMA ANÁLISE MUSICAL TIPIFICADA, INTERPRETATIVA E COMPARATIVA	
Felipe Aparecido de Mello	
DOI 10.22533/at.ed.02221260420	
CAPÍTULO 21	220
IMPORTÂNCIA DA TRANSCRIÇÃO MUSICAL	
Luiz Renato da Silva Rocha	
Rafael da Silva Rocha	
Roger da Silva Rocha	
DOI 10.22533/at.ed.02221260421	
CAPÍTULO 22	233
MÚSICA E INTERDISCIPLINARIDADE: AÇÕES PEDAGÓGICAS E REFLEXIVAS NA EDUCAÇÃO INFANTIL	
Andréia Miranda de Moraes Nascimento	
Julia Raquel Ismael Azzi	
Larissa Cristine Ladeia	
DOI 10.22533/at.ed.02221260422	

CAPÍTULO 23.....	241
A PRÁTICA DA DANÇA NA ESCOLA POR MEIO DO BALLE T CLÁSSICO E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO COGNITIVO DE CRIANÇAS DA EDUCAÇÃO INFANTIL	
Maria Laura Porto Calil Nayra de Souza Mothé Alvarenga Priscilla Gonçalves de Azevedo	
DOI 10.22533/at.ed.02221260423	
CAPÍTULO 24.....	253
ASPECTOS DA FOTOGRAFIA SURREALISTA: UM ESTUDO DE CASO	
Carolina Bento Safi Agnaldo Farias	
DOI 10.22533/at.ed.02221260424	
SOBRE O ORGANIZADOR.....	266
ÍNDICE REMISSIVO.....	267

CAPÍTULO 11

O PARADOXO DO DEPOIMENTO

Data de aceite: 16/04/2021

Data de submissão: 08/02/2021

Daniel Furtado Simões da Silva

Universidade Federal de Pelotas (Professor
adjunto lotado no Centro de Artes, curso de
Teatro-Licenciatura)
Pelotas, Rio Grande do Sul
<http://lattes.cnpq.br/0486037905649436>

*Se ele é ele quando
representa, como deixará de
ser ele? Se ele quer cessar
de ser ele, como perceberá
o ponto justo em que deve
colocar-se e deter-se?*

Diderot

RESUMO: Este artigo busca trazer alguns questionamentos em torno do depoimento autobiográfico e do trabalho do ator, a partir das reflexões de Diderot sobre os limites da representação. Refletindo sobre o espetáculo “Não desperdice sua única vida”, da Cia Luna Lunera, pensamos como o depoimento autobiográfico transita entre o real e o ficcional e de que forma o ator, ao representar a si mesmo, pode se transformar em um personagem.

PALAVRAS - CHAVE: Depoimento autobiográfico; Cia Luna Lunera, Paradoxo sobre o comediante; Limites do personagem.

THE TESTIMONIAL PARADOX

ABSTRACT: This article seeks to raise some questions about the autobiographical testimony and the actor's work, based on Diderot's reflections on the limits of representation. Reflecting on the play “Não desperdice sua única vida”, by Cia Luna Lunera, we think about how the autobiographic testimony transits between the real and the fictional and how the actor, when representing himself, can become a character.

KEYWORDS: Autobiographic testimony; Cia Luna Lunera; Paradox of the actor; Character boundaries.

A citação acima pertence ao “Paradoxo sobre o comediante”, escrito por Diderot em 1769 e coloca de forma bem clara a necessidade do ator não vivenciar as emoções que o personagem estaria experimentando em cena, sob pena de incorrer numa interpretação medíocre. De fato, para Diderot o talento do ator consiste não em sentir, mas em expressar tão escrupulosamente quanto possível os sinais externos do sentimento. Diderot coloca ainda a impossibilidade de o ator vivenciar as emoções do personagem, emoções que ele, ator, busca transmitir com verossimilhança, e que seriam análogas àquelas que o personagem ficcional experimentaria na situação mostrada. Os sentimentos experimentados pelo ator jamais poderiam ser iguais aos do personagem, uma vez que “*ele [o ator] não é o personagem, ele o representa, e o representa tão bem que vós [os*

espectadores] *o tomais como tal; a ilusão só existe para vós; ele sabe muito bem que ele não o é*” (DIDEROT, 2005:225-226)

A transformação da dramaturgia ocorrida durante a segunda metade do século XX trouxe à baila diversas questões na relação do ator com o personagem. Se numa dramaturgia próxima ao drama psicológico burguês e em muitos textos simbolistas, de Ibsen e Tchecov, assim como do drama realista norte-americano de O’Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller, os personagens possuem uma coerência e um desenho psicológico desenvolvidos e “podemos ter a impressão de lidar com uma pessoa, com sua linguagem, sua identidade completa, seu estado civil” (RYNGAERT, 1996:127), hoje tornaram-se comuns textos que não se apóiam nessa identificação, na assimilação de uma pessoa ao personagem. De uma forma simplificada, há, por um lado, textos teatrais que estão baseados justamente em seu contrário, isto é, na não identificação entre ator e personagem, na seara aberta por Brecht; por outro, há aqueles marcadamente lacunares, como os de Beckett, Koltés, Heiner Müller e Gertrude Stein, além de outros que se sustentam mais pela narração do que pela imitação de personagens, e os que se apresentam como roteiros de ações a serem performadas pelos atores e atrizes, performers ou atuadores. Aqui nos interessa discutir um tipo específico de construção dramatúrgica, que nos coloca diante de outras questões: é aquele texto criado com base na experiência e no depoimento pessoal do ator, na qual não é este que se adequa ao personagem, mas sim o segundo que se identifica com a pessoa do ator.

Tratando dos estilos de interpretação delineados pela cena contemporânea, Mauro Meiches, em *Sobre o Trabalho do Ator* (Ed. Perspectiva, 1999), distingue três grandes tendências: a encarnação, o distanciamento e a interpretação de si mesmo. Na primeira, o ator busca se aproximar do personagem, colocar em cena uma imagem que corresponda àquela criada pelo autor dramático, retratando física e psicologicamente o ser ficcional. Esta visão iguala-se a que possuía Stanislavski, e sobre a qual ele construiu o seu sistema, organizando uma série de procedimentos para que o ator experimentasse sentimentos análogos ao do personagem, com base na verossimilhança e nas circunstâncias dadas pelo texto¹. A segunda, de distanciamento, pode ser acompanhada de um movimento crítico do ator em relação ao personagem, assim como pela irrupção de formas narrativas puras em meio ao dramático. Em Brecht, na forma de teatro político e dialético que ele defendeu, o objetivo do “efeito de distanciamento” era justamente conferir ao espectador uma atitude crítica e analítica frente aos acontecimentos apresentados na peça teatral. Assim como a encenação não tinha o desejo de criar em cena uma atmosfera correspondente a um espaço e a um lugar fictícios (como a de um quarto à noitinha), o ator não deveria,

¹ Mesmo quando Stanislavski passa a trabalhar com ações físicas, seu ponto de referência continua sendo o texto teatral e as situações ditadas por ele. O personagem permanece situado *além* do ator, e há uma preocupação de estabelecer um ponto de contato entre a vida do ator (concreta) e a vida do personagem (fictícia). O ator usa de sua técnica tanto para executar esse movimento de entrar em contato com a realidade do personagem (e o método de ações físicas faz parte dessa técnica), quanto para construir a totalidade de seu papel, integrando-o na realidade maior da peça a ser encenada, com seus ritmos e objetivos maiores.

através de um ritmo adequado da fala, reproduzir um “determinado estado de alma” do personagem, evitando dessa forma pôr o público “em transe” ao dar-lhe “a ilusão de estar assistindo um acontecimento natural, não ensaiado”². As formas dramáticas que mesclam o elemento narrativo e o dramático também produzem um efeito de distanciamento, mesmo que o autor não tenha as intenções políticas postuladas por Brecht. Luiz Arthur Nunes fala de uma reabilitação do ator narrador, que ele chama de “ator rapsodo”, motivada por uma renovação radical da dramaturgia e da encenação ocorridas no século passado, que buscou uma “teatralidade anti-ilusionista a partir da hibridização da forma dramática com procedimentos épicos e poéticos” e levou ao “desenvolvimento da prática de teatralização de textos de ficção literária, salvaguardando sua epicidade constitutiva” (NUNES, 2000:40).

A terceira tendência citada por Mauro Meiches, a interpretação de si mesmo, é aquela na qual “o ator mal se transforma: ele nos diz dele mesmo através do seu gesto, de sua maneira de falar e o trabalho criado lembra muito um encontro espontâneo” (MEICHES e FERNANDES, 1999:06). Este tipo de teatro se relaciona diretamente com as encenações baseadas na criação coletiva, no uso da improvisação e na utilização das experiências pessoais do ator ou da trupe de atores. Frequentemente são trabalhos grupais, nas quais o grupo nos conta de “seu dia-a-dia, seus sonhos, sua relação com o teatro” (Idem, p. 08). O surgimento histórico dessa tendência remonta à década de sessenta e setenta do século passado, onde grupos como o *Living Theatre* e o *Open Theatre*, nos Estados Unidos, o *La Candelaria*, na Colômbia, e o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, no Brasil, já nos anos setenta, incorporaram o uso de improvisações e da gestualidade do ator ao seu processo de construção do espetáculo, criando uma dramaturgia que refletia as inquietações, as vivências e preocupações do grupo.

O depoimento autobiográfico é uma das maneiras mais diretas de incorporar as preocupações, as idéias e a experiência vivida pelos atores e atrizes ao espetáculo. Em “Não desperdice sua única vida”, espetáculo estreado em 2005 em Belo Horizonte pela Cia Luna Lunera, com direção de Cida Falabella, há um exemplo claro do uso do depoimento pessoal na construção dramática da encenação. No início do espetáculo, que tem como um dos seus possíveis títulos “Auto Biográfico”³, a platéia é dividida em seis grupos. Cada um deles é conduzido a um espaço cenográfico diferente e acompanha o depoimento de um dos atores da companhia. Esse depoimento, um relato de fatos, opiniões e pensamentos pessoais, dá-se como uma conversa na qual cada ator apresenta-se como pessoa, como ele/ela mesmo/a, não como personagem⁴. A possibilidade de enxergarmos no *performer* (que,

2 BRECHT, 2005:104. Além da renúncia à pretensão de uma metamorfose absoluta, transformando-se no personagem, o ator deve revelar aos espectadores sua opinião sobre ele, incitando-os a terem uma atitude crítica em relação ao personagem. (Cf. op. cit. p. 103-111. Ver também o “Pequeno organon para o Teatro”, itens 47 a 66).

3 Os outros, conforme consta do programa do espetáculo, são: As patinadoras do Planeta Dragão, ou Seis atores à procura do seu personagem, ou O mundo das precariedades humanas ou Nenhuma das opções anteriores. O teórico francês Philippe Lejeune define autobiografia como “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo ênfase na sua vida individual e, em especial, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1991:48).

4 Na temporada em questão, realizada de 13 de maio a 03 de julho de 2005 no Centro Cultural da UFMG, os atores que relatavam à platéia sua biografia eram Ana Flávia (Fafá) Rennó, Cláudia Corrêa, Cláudio Dias, José Walter Albinati,

diante de nós, narra fatos que supomos verídicos e pertencentes à sua vida privada) não um personagem, mas a própria pessoa do ator, nos coloca diante de um atraente problema ontológico. Mas, antes, devemos diferenciar aqui o uso de elementos autobiográficos na construção do texto, de um relato que se pretende e intitula autobiográfico.

O uso de elementos pessoais do ator ou *performer* é parte integrante do processo de construção de vários tipos de espetáculos, e não implica necessariamente na constituição de um relato estritamente pessoal. Pina Bausch, por exemplo, costumava partir das experiências e dos corpos dos seus bailarinos para suas composições coreográficas. Os estímulos da coreógrafa eram trabalhados por eles na forma de movimentos, palavras, sons; depois, “por meio da repetição, as histórias pessoais e os sentimentos que elas evocam são mais e mais transformados e dissociados da personalidade dos bailarinos, e re-moldados em uma forma estética” (FERNANDES, 2000:45). A partitura criada ou o depoimento de cada bailarino não só eram retrabalhados, fragmentados e reconstruídos buscando uma formalização e um resultado estético, como também muitas vezes esse material era utilizado por outras pessoas (essa utilização também ocorreu em “Não desperdice...”, onde, na segunda parte do espetáculo, os atores diziam fragmentos de relatos que não eram o seu).

De uma forma semelhante, embora com um caráter um pouco diferente, é a relação do ator com seu trabalho no chamado Processo Colaborativo⁵. Também nesse processo há a utilização de materiais pessoais do ator, e muitas cenas são criadas a partir da história de vida e do depoimento pessoal dos atores, sendo que esse material também é retrabalhado e utilizado por outros atores (RINALDI, 2006). A principal diferença está na co-autoria assumida e desejada pelos integrantes da equipe de criação, incluídos aí os atores. Para Antônio Araújo, no Processo Colaborativo o depoimento pessoal pode funcionar não só como instrumento de pesquisa (no caso do Teatro da Vertigem, essa pesquisa frequentemente é temática), mas também se transformar no “próprio material bruto de concretização da cena” (ARAÚJO, 2002), que é construída sobre este material.

O depoimento pessoal pode assumir não só um caráter de desvelamento, de confissão de um segredo ou testemunho, mas também possuir a “qualidade de uma presença cênica, de expressão de uma visão particular ou de um posicionamento frente à determinada questão. O depoimento é uma qualidade de exposição de si próprio” (RINALDI, 2006:139). Quando advém da biografia pessoal do artista, esse depoimento muitas vezes possui uma carga emocional intensa, estando associado a memórias e sensações do ator e preenchido por conteúdos simbólicos profundos.

Marcelo Souza e Silva e Odilon Esteves (Maria Alice Rodrigues completava o elenco).

⁵ Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, conceitua processo colaborativo como “uma metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (ARAÚJO, 2006:127). Nesse processo, atores, diretor e dramaturgo, além dos outros profissionais empenhados na construção da encenação, “num embate corpo-a-corpo dentro da sala de ensaio”, tentam “criar juntos um espetáculo” (Id. *Ibidem*).

Mesmo em se tratando de um depoimento autobiográfico, não devemos nos esquecer que um texto foi elaborado, que esse ator deve repeti-lo em toda temporada (resguardado os ajustes que esse texto pode sofrer – pequenos cortes, mudanças de palavras ou coisas semelhantes – ou mesmo sua reelaboração ao longo do tempo), e que há um trabalho de direção não só no sentido de selecionar os elementos que comporão esse depoimento, mas de estabelecer a forma como eles devem surgir para o público. Porém, no espetáculo da Cia. Luna Lunera o trabalho estético realizado sobre os depoimentos pessoais não lhes tira o caráter de tratarem-se de depoimentos, que se propõem como encontros íntimos, às vezes confessionais, entre atores/atrizes e platéia. Não se camufla o fato de que estamos diante de uma encenação, mas também não se opta por criar uma distância entre o ator, o texto que está sendo proferido e a platéia.

A questão, ontológica, que surge, é a seguinte: a partir de que momento o que era uma ação espontânea e genuína do ator deixa de sê-lo e passa a ser representação? Ou, dito de outra forma, tendo o ator consciência do estado de atuação e da circunstância de fazer parte de uma cena, havendo preparado o depoimento como elemento de uma encenação, o seu texto continua mantendo para ele um caráter de “desvelamento”, de um desnudar-se e revelar algo íntimo e pessoal? Apesar de tratar-se de algo “real”, não inventado, aquela preparação não lhe conferiria o mesmo *status* de um texto ficcional? Do ponto de vista do espectador, pelo fato de estar presenciando uma encenação (um evento organizado artisticamente), a presença de uma pessoa em cena seria revestida de um caráter ficcional (podendo, assim, ser identificada a um *personagem*) ou a partir de que momento essa ficção é substituída pela realidade (restando apenas a pessoa do ator/atriz em cena)?

Um dos principais aspectos dessa dramaturgia que se baseia no depoimento pessoal, desse texto construído a partir das vivências e testemunhos de pessoas (mesmo quando estas não são os atores da peça, aqueles que irão interpretar aquele texto ou representar aquela cena no espetáculo), é o de trazer à baila questões atuais, que estão sendo experimentadas pelos atores e atrizes, e, dessa forma, aproximar público e *performers*, os espectadores e a encenação. A opção por uma temática contemporânea, retirada dessas vivências e experiências, normalmente tem como um dos seus intuitos estabelecer uma comunicação mais direta entre palco e platéia. Trazendo questões que se relacionam com o dia-a-dia dos próprios criadores, propõe-se uma dramaturgia que reflete problemas e inquietações que espelham a sociedade onde estas pessoas estão inseridas, frequentemente atingindo uma comunicação mais imediata com a platéia e um nível de empatia intenso.

Podemos dizer que o depoimento pessoal faz parte dessa tendência: o que o espectador vê no palco não é uma “ficção” (ou, ao menos, não se apresenta como tal), mas sim um pedaço real e concreto da vida de um ser humano exposto ali, em cena. Teoricamente, o efeito seria o mesmo de um documentário (se admitirmos que o

documentário tem a capacidade de retratar o “real”): não são atores representando, mas pessoas “de verdade” mostrando seus dramas, desejos e opiniões. Daí decorre que o caráter ficcional da representação se dilui, ou mesmo desaparece quase que por completo (o que de certa forma subverte a expectativa do público: não é o mergulho em uma ficção o que espera ao entrar em uma sala de teatro?). A ruptura se instaura: não é mais um ator que está no palco, mas um ser humano de verdade, com vontades, aflições, alegrias e tristezas; ele não está ali para representar, mas para nos contar algo de importante, de pessoal e íntimo. Naquele instante ele pára de “fingir”, de representar; assume-se enquanto pessoa e desvela-se para o espectador. É um momento em que a sinceridade (se supormos que é possível atingi-la) é inquestionável: ele não mais simula ser outra pessoa⁶, e o que diz não são palavras escritas por outro, um dramaturgo, mas surgem no calor do momento (aparentemente).

Não vamos entrar no momento no mérito de se “ser verdadeiro” ou não sê-lo é um ato mais ou menos artístico. Talvez o seu valor seja de outra estirpe. A par de toda controvérsia possível entre o real e o ficcional, no palco o “verdadeiro” ganha outras conotações, por sua relação com o que é verossimilhante e com o que é esperado em determinada situação. Durante o espetáculo todo o peso da tradição teatral e o “horizonte de expectativas” do espectador atuam como condicionantes para a percepção dessa verdade. No século XVIII Diderot já especulava sobre o assunto:

Refleti um momento sobre o que se chama no teatro ser verdadeiro. Será mostrar as coisas como elas são na natureza? De forma nenhuma. O verdadeiro neste sentido seria apenas o comum. O que é pois o verdadeiro no palco? É a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante. Eis o maravilhoso. Este modelo não influi somente no tom; modifica até o passo, até a postura. Daí vem que o comediante na rua ou na cena são pois personagens tão diferentes que mal se consegue reconhecê-los. (DIDEROT, 2005:228-29)

Interessa-nos aqui perceber a aporia levantada por esse procedimento, o depoimento autobiográfico: ao falar de si mesmo o ator deixa de representar e o personagem e a ficção desaparecem, ou trata-se apenas de uma categoria distinta do mesmo fato? A representação (a ficção enquanto corte na realidade cotidiana) continua presente, o personagem continua existindo não importa a qualidade do texto dito pelo ator, sua veracidade ou ficcionalidade?

Para Anatol Rosenfeld em toda obra artística há associação de um “ser em si”, fundado no plano real, e de um “ser apenas para nós”, de ordem imaginária (ROSENFELD, 6 Philippe Lejeune traz o conceito de “pacto autobiográfico”, pelo qual o autor assume com o leitor (no nosso caso, o espectador) o compromisso não de “dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade”, senão restringe-se ao possível (a verdade tal como se me parece, na medida em que a posso conhecer, etc. deixando margem aos inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias, etc)” (LEJEUNE, 1991, p. 57). Dessa forma, “a identidade do autor com o narrador e o tema, a vida individual, as experiências pessoais do ator, conferem ao depoimento autobiográfico o caráter de uma texto referencial. Eles trazem uma informação sobre uma realidade que é exterior ao texto cênico, e pode, portanto, ser verificada. Não é apenas verossimilhante, traz não o “efeito de realidade”, mas a imagem do real.” (SILVA, 2016:68)

1976:30). O fenômeno básico do teatro é a metamorfose do ator em personagem: as ações desempenhadas, o gesto e a voz são reais, mas o que eles revelam não o é, situa-se no plano da ficção. Os personagens e o mundo em que se situam são irrealis: são “seres puramente intencionais”, de uma ficcionalidade mediada por pessoas reais, os atores. Porém, quando o ator se apresenta como ele mesmo, existindo uma espécie de “identidade icônica” entre sua pessoa e aquilo que ele representa⁷, o estatuto de ficção desaparece?

Luis Otávio Burnier, em seu livro *A arte do ator – da técnica a representação*, faz uma interessante distinção entre Interpretação e Representação. Para ele, quando um ator “*interpreta* um personagem, ele está realizando uma tradução de uma linguagem literária para a cênica; quando ele *representa*, está encontrando um equivalente” (BURNIER, 2001:21). Assim, o intérprete seria um intermediário, alguém que está entre – no caso entre o personagem e o espectador (fazendo aquela mediação mencionada por Rosenfeld). Moldando-se à *persona*, cuja existência anterior é definida pelo dramaturgo, buscando suas características, o ator se esforça por traduzi-la, de acordo com as suas possibilidades, para o palco. Na opinião de Burnier, “o ator que não *interpreta*, mas *representa*, não busca *um personagem* já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas *ações físicas*” (idem, p 23).

Poderíamos aqui dizer que, ao estruturar seu relato pessoal e transformá-lo em uma série de ações a serem rerepresentadas diversas vezes durante a carreira do espetáculo, o ator representa a si mesmo, construindo um equivalente de sua própria pessoa?

Pensemos qual a relação existente entre o personagem e o seu texto, com uma pessoa e o que ela diz em sua vida ‘real’. Aqueles que já tiveram a oportunidade de representar em um palco, de criar um espetáculo, construindo as cenas através de improvisações, laboratórios, ensaios e workshops, de representar uma peça durante toda uma temporada, sabem que o ato de enunciação do texto passa por diversas fases. Estranhamento, assimilação e desconforto com as palavras, a busca da pausa e do tempo correto, a lida para encontrar o tom e o ritmo da frase, a relação com o gesto, atores e atrizes passam por estes momentos e descobertas ao longo do seu trabalho, e que ocorrem não só no período de ensaio, mas durante as próprias apresentações. Processo em parte consciente, fruto de alguma observação vinda de alguém de fora (inclusive o próprio diretor do espetáculo, ele também um observador), em parte movido por uma insatisfação com o próprio desempenho, buscando justamente aquela “verdade”, uma adequação entre texto e gesto, forma e conteúdo. Mesmo um texto criado por um ator durante um improviso pode soar estranho ou difícil de ser dito por ele mesmo com o sentido e a emoção obtidos

7 Keir Elam lembra que a similitude existente entre os signos visuais colocados em cena e seus referentes reais nem sempre está só ao nível da aparência, vendo no teatro essa possibilidade de identidade: “O signo-meio (suporte) de notando um rico traje de seda pode tanto ser um rico traje de seda quanto uma ilusão criada por uma pintura numa tela, uma imagem num filme ou uma descrição. A afirmação máxima da identidade icônica literal encontra-se em um dos gestos feito pelo *Living Theatre* nos anos 60: Julian Beck e Judith Malina declararam estar representando no palco exatamente a si mesmos, então a similaridade entre signos e objetos tornava-se – supostamente – absoluta.” (ELAM, 1980: 22-23. Tradução minha).

no ensaio ou laboratório. Algo idêntico não ocorreria com um depoimento, uma vez transformado em falas a serem repetidas noite após noite pelo intérprete? O texto que ele criou durante os ensaios é fixado e trabalhado (às vezes por um dramaturgo ou alguém que lhe faça as funções) no sentido de adquirir uma consistência e uma inteligibilidade que quase sempre a linguagem espontânea não possui. Keir Elam lembra que o drama (o texto dramático) apresenta algo como um modelo de encontro social “puro”, e o diálogo assume uma semelhança muito limitada com aquilo que acontece nos encontros lingüísticos cotidianos. Mesmo aqueles textos que buscam uma maior similaridade com as conversas do dia-a-dia, distinguem-se destas por sua melhor ordenação sintática, sua intensidade informacional, sua pureza ilocucionária e pela divisão entre a alternância dos interlocutores (normalmente não tão fragmentada e com menos trocas que na vida real. Cf. ELAM, 1980:178-82). O processo de transformação de um depoimento pessoal em um monólogo ou solilóquio segue o mesmo caminho.

Falando sobre a constituição do personagem na literatura, Antônio Cândido observa que, nos textos literários, ele se torna mais “definido e definitivo” que as pessoas com as quais convivemos. Devido à necessidade de recorte que um drama ou romance possui

as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se na banalidade exemplar de certas personagens de Tchecov ou Ionesco); maior significação; e paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente (CÂNDIDO, 1987:35).

No caso de “Não desperdice sua única vida”, não só o texto dito pelo ator, o depoimento pessoal, sofreu um trabalho de condensação, estilização e “limpeza”, mas também os gestos e inflexões do intérprete, os objetos utilizados e a movimentação passaram por um trabalho de estruturação durante o período de ensaios. A montagem da cena, criando não só uma seqüência como selecionando as partes mais significativas e marcantes da fala do ator, dota-a daquela exemplaridade e condensação a que Antônio Cândido se refere. Mesmo não se tratando de um personagem ficcional, já que a realidade a que se refere o ator é a de sua própria experiência, transforma-o assim numa espécie de “personagem de si mesmo”.

Mas pode um ator interpretar a si mesmo⁸? Com sua fala transformada em “texto”, o ator se torna um exemplo ou paradigma de si e de todos que vivenciaram situações

8 Miriam Rinaldi, falando sobre o depoimento pessoal e o ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem, pondera que, nos ensaios, diante do ato de desvelamento de um ator “têm-se a sensação de estar compartilhando de algo único, que merece deferência, pois o que era segredo de um indivíduo passa a ser segredo de um grupo” (RINALDI, 2006:140). Na passagem da fase de ensaios para a apresentação pública, o *performer*, que se comporta como “ele próprio”, passa a agir e falar como um “outro”, o ator: “... por mais que um ator apresente-se como ‘ele próprio’, sem nenhuma intenção de ser ‘um outro’, no transcorrer dos ensaios esse ‘eu’ vai se distanciando, ou melhor, projetando-se para se constituir em um ‘eu personagem’.” (Idem, p. 141)

semelhantes. Assim como o personagem se reveste de uma densidade diversa de uma pessoa em situação cotidiana, o ator, naquele momento, transforma sua vivência em algo legível e admirável (digno de ser visto) por toda a humanidade – no caso, o público que ocorreu à apresentação do espetáculo.

Em seu *Paradoxo do Comediante*, Diderot afirmava que o talento do ator consistia não no sentimento em si, mas em expressar escrupulosamente os sinais externos desse sentimento. O ator, que deveria ter consciência de tudo o que executa no palco, cujos acentos “são medidos, fazem parte de um sistema de declamação”, e que sabe que uma fala e um gesto “para ser levados ao ponto justo, foram ensaiados cem vezes” (DIDEROT, 2005:224), nada deve sentir. Se concordarmos com Diderot, chegaremos então, no caso do depoimento autobiográfico, a um duplo paradoxo (que guarda enorme similaridade com o poeta de Fernando Pessoa): o ator fingindo sentir um sentimento que ele deveras sentiu.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. **“A gênese da Vertigem: o processo de criação de *O Paraíso Perdido*”**. Dissertação de mestrado, 2002.

_____. “O processo colaborativo no Teatro da Vertigem”. In **Sala Preta - Revista de Artes Cênicas n° 6**. São Paulo: 2006, p. 127-133

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

BURNIER, Luis Otávio. **A Arte do Ator – Da Técnica à Representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CÂNDIDO, Antônio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

DIDEROT, Denis. **Diderot**. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

ELAM, Keir. **The Semiotics of Theatre and Drama**. London and New York: Mithuen, 1980.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

LEJEUNE, Philippe. “El pacto autobiográfico”. In **Anthropos Suplementos: La autobiografía y sus problemas teóricos**, p. 47-61. Barcelona: Proyecto A. Ediciones, 1991.

NUNES, Luiz Arthur. “Do livro para o palco: Formas de interação entre o épico literário e o teatral”. In **O Percevejo n° 9**. Rio de Janeiro: 2000, p. 39-51.

MEICHES, M., e FERNANDES, S. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RINALDI, Miriam. “O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem”. In **Sala Preta - Revista de Artes Cênicas n° 6**. São Paulo: 2006, p. 135-143.

ROSENFELD, Anatol. 'O Fenômeno Teatral'. In: **Texto/contexto**. São Paulo, Perspectiva, 1976.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SILVA, Daniel Furtado. "Dramaturgias do real e depoimento autobiográfico: compartilhamento do eu". In **Cadernos Literários 24 (1)**, 65–72, 2016. Recuperado de <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/9194>

ÍNDICE REMISSIVO

A

Ações Pedagógicas 8, 233

Alunos 7, 2, 3, 6, 8, 10, 11, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 30, 31, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 203, 223, 233, 234, 237, 238, 239, 241, 245, 246, 250

Arte 5, 6, 7, 1, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 20, 24, 32, 35, 37, 42, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 97, 100, 109, 111, 121, 123, 130, 131, 138, 139, 151, 153, 155, 227, 228, 233, 234, 235, 239, 240, 245, 251, 252, 266

Arte-Educação 7, 79, 80, 83, 84, 91

Artesanato 61, 62, 227

Artesania 6, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 69

Artes Visuais 7, 8, 50, 56, 59, 70, 71, 72, 80, 84, 237, 238, 239, 266

Artista 7, 22, 53, 54, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 71, 73, 85, 106, 128, 129, 130, 132, 138

Ateliês 7, 70, 76

B

Ballet 9, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 251, 252

Brasil 8, 15, 19, 35, 52, 70, 71, 80, 81, 88, 91, 105, 114, 115, 117, 118, 121, 122, 176, 191, 203, 208, 209, 231, 236, 239, 243, 244, 251, 252

Brasileira 8, 24, 25, 114, 115, 121, 164, 165, 166, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 215, 218, 231, 252

C

Cena Teatral 6, 57, 58, 59, 60, 63, 66, 69

Ciência 6, 1, 2, 6, 7, 8, 14, 15, 24, 49, 57, 58, 67, 69, 72, 119, 130, 266

Composição Musical 7, 99, 140, 141, 142, 143, 144, 149, 150, 206, 211, 219

Corpo 6, 7, 3, 20, 23, 24, 26, 28, 29, 45, 46, 47, 48, 49, 60, 62, 64, 67, 106, 115, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 132, 138, 139, 221, 244, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 266

Corpo-Objeto-Obra 6, 45

Cotidiano 6, 16, 19, 20, 23, 27, 30, 35, 37, 51, 64, 245

Criação 5, 7, 13, 22, 23, 24, 28, 31, 45, 46, 47, 49, 52, 53, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 78, 80, 83, 84, 86, 90, 91, 105, 106, 111, 114, 123, 124, 126, 127, 130, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 178, 192, 193, 210, 220, 229, 230, 231, 235,

236, 244, 246

Criança 1, 17, 23, 40, 101, 135, 136, 141, 143, 145, 150, 152, 213, 214, 234, 236, 241, 242, 243, 245, 246, 248, 249, 251

Criatividade 5, 7, 20, 31, 36, 68, 69, 80, 81, 91, 98, 100, 140, 141, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 166, 179, 193, 223, 235, 245, 246, 248, 250

Cultura 15, 27, 35, 50, 52, 58, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 96, 98, 121, 142, 155, 165, 178, 192, 235, 244, 245, 266

D

Dança 9, 21, 26, 28, 31, 45, 46, 49, 59, 111, 122, 123, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 142, 152, 187, 199, 208, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252

Desenvolvimento 9, 8, 14, 31, 34, 36, 45, 79, 80, 81, 88, 91, 93, 94, 95, 97, 100, 105, 113, 116, 119, 130, 132, 143, 144, 145, 148, 149, 182, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251

Design 7, 1, 7, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 150, 266

Docente 6, 34, 46, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 86, 89, 241

Dramaturgia 23, 60, 61, 104, 105, 107, 113, 114, 115, 118, 121

E

Educação Infantil 8, 9, 233, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 250, 251

Educar 7, 140, 236, 241, 242, 243

Efêmera 6, 50, 52, 55

Ensino 6, 7, 1, 10, 16, 18, 19, 21, 22, 26, 28, 31, 33, 34, 38, 42, 43, 44, 45, 72, 73, 79, 80, 81, 83, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 119, 128, 129, 131, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 154, 155, 167, 194, 223, 235, 236, 239, 242, 243, 244, 245, 249, 266

Ensino-Aprendizagem 6, 26

Escola 6, 9, 1, 7, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 33, 39, 40, 43, 45, 46, 49, 73, 74, 79, 80, 84, 86, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 113, 121, 128, 131, 133, 140, 143, 144, 145, 146, 150, 229, 230, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 244, 245, 247, 249, 251, 252

Escola Pública 6, 16, 19, 20, 22, 80

Estratégias 6, 23, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 59, 83, 94, 97, 100, 128, 129, 148, 149, 213

Experiência 6, 7, 6, 10, 11, 13, 20, 23, 24, 25, 28, 34, 37, 39, 43, 45, 47, 57, 62, 64, 67, 68, 72, 80, 84, 87, 89, 92, 104, 105, 110, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 143, 149, 176, 190, 203, 223, 226, 227, 233, 234, 236, 248, 250

Experiência Sensorial 7, 128, 129, 138

Experimentações 6, 1, 58, 64

F

Formação 5, 16, 27, 43, 45, 46, 48, 57, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 80, 81, 83, 84, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 113, 114, 117, 119, 126, 128, 129, 131, 138, 145, 151, 181, 221, 230, 231, 233, 235, 236, 243, 245, 246, 250, 252

H

História em quadrinhos 39, 237, 238

I

Imaginação 57, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 69, 80, 138, 238, 246, 249, 250

Interdisciplinaridade 8, 14, 233, 237, 266

M

Metodologia 6, 26, 32, 38, 52, 119, 247, 248

Movimento 7, 9, 12, 19, 22, 24, 30, 46, 47, 48, 49, 52, 66, 71, 89, 104, 108, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 137, 138, 139, 149, 157, 164, 168, 170, 176, 181, 186, 191, 195, 203, 237, 238, 245, 246, 249, 252

Mulheres 7, 18, 65, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 122

Música 8, 11, 18, 20, 21, 30, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 163, 164, 165, 172, 176, 178, 180, 183, 187, 191, 192, 194, 199, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240

Musical 7, 8, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 165, 166, 167, 176, 178, 179, 183, 188, 190, 192, 193, 195, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238

O

Objetos 6, 3, 5, 6, 27, 45, 46, 48, 51, 61, 109, 110, 134, 135, 234

P

Patrimônio 50, 51, 55, 56, 235

Pesquisa 7, 7, 9, 16, 22, 23, 24, 25, 34, 35, 38, 39, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 55, 57, 58, 60, 66, 68, 69, 72, 73, 76, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 101, 106, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 128, 130, 131, 132, 134, 147, 150, 163, 166, 176, 179, 193, 204, 205, 220, 221, 230, 241, 242, 247, 248, 249, 250, 266

Piano 8, 65, 115, 132, 133, 154, 155, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 171, 175, 176, 177, 178, 179, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 201, 203, 204, 205, 207, 208, 211, 217, 218, 221,

222, 223, 224, 229, 230, 231

Prática 6, 9, 10, 16, 19, 22, 25, 26, 28, 30, 31, 33, 35, 44, 45, 48, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 73, 74, 75, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 95, 98, 99, 105, 114, 127, 132, 138, 142, 148, 155, 167, 194, 215, 221, 223, 224, 227, 231, 236, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 249, 250

Processos Criativos 2, 5, 9, 68, 72, 150

Processos Formativos 7, 128

Projeto 6, 7, 1, 7, 9, 11, 14, 16, 19, 21, 23, 31, 47, 59, 68, 72, 90, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 132, 152, 217, 233, 236, 237

S

Seminário 48, 70, 71, 74, 75, 252

T

Teatro 7, 16, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 139

Técnica 6, 8, 24, 39, 45, 46, 47, 52, 60, 62, 68, 80, 104, 109, 111, 128, 131, 154, 163, 165, 166, 176, 178, 179, 190, 191, 192, 193, 194, 203, 231, 243, 245

Tecnologia 6, 1, 2, 7, 8, 9, 14, 15, 57, 58, 72, 92, 224, 266

Trabalho 6, 7, 13, 16, 20, 22, 23, 24, 30, 31, 33, 46, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 138, 140, 146, 147, 154, 155, 163, 166, 167, 176, 178, 179, 180, 190, 192, 202, 205, 211, 215, 216, 217, 218, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 246, 247, 248, 250, 266

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

PROCESSOS CRIATIVOS E EDUCACIONAIS EM ARTES

2


Atena
Editora

Ano 2021

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

PROCESSOS CRIATIVOS E EDUCACIONAIS EM ARTES

2

Atena
Editora

Ano 2021