

XI CONGRESSO DA
ABRACE 2021

ARTES CÊNICAS E DIREITOS HUMANOS
EM TEMPOS DE PANDEMIA E PÓS-PANDEMIA

13-18 JUN | ONLINE



PPG Artes da Cena
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
Instituto de Artes - UNICAMP



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS



INSCRIÇÃO GRATUITA PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

Conferências e mesas convidadas contarão com tradução em libras e audiodescrição



ANAIS

XI CONGRESSO DA ABRACE

v. 21 (2021)

XI Congresso da ABRACE

Artes Cênicas e Direitos Humanos em Tempos de Pandemia e Pós-Pandemia

O XI Congresso da ABRACE reuniu no ano de 2021, de forma virtual, artistas, associadas e convidadas que debateram ações, conceitos, estratégias humanas, políticas e artísticas para aprofundar as discussões sobre artes cênicas e direitos humanos em contexto de pandemia e pós-pandemia.

ANAIS PUBLICADOS EM 20/12/2021

QUANDO A SALA DE CASA VIRA SALA DE ENSAIO E ESTÚDIO IMPROVISADO: TRANSPOSIÇÃO DO CONTO *AS MOÇAS* PARA VÍDEO

Elisa Martins Lucas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS¹

RESUMO

Este artigo apresenta a transposição do conto *As Moças*, da escritora brasileira Jane Tutikian (1952–) para vídeo. Originalmente, seriam realizadas leituras cênicas de forma presencial em evento universitário, mas devido à pandemia tiveram que ser transpostas para vídeo, convertendo-se em projeto de extensão. Para a transposição foram usados como estímulos as descrições das personagens apresentadas no conto e diferentes materiais (figurinos, penteados, maquiagem). A leitura cênica foi adaptada para a linguagem audiovisual aplicando técnicas desenvolvidas originalmente para teatro. Através de improvisações, ações e atitudes, a autora construiu as personagens buscando diferentes enfoques corpóreo-vocais para cada uma delas. Já para a transposição da narradora foi enfatizada uma atuação minimalista com foco no trabalho vocal. O vídeo foi produzido em estúdio improvisado em ambiente doméstico, e a colaboração entre membros da equipe se deu de forma remota. Apesar das limitações impostas pelo isolamento social e pelas limitações do espaço disponível, a experiência demonstrou que os elementos do processo de criação dramaturgical atorial, desenvolvidos originalmente para teatro, podem ser adaptados para a linguagem audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE

Transposição cênica; personagens femininas; leitura cênica; processo de criação dramaturgical atorial; experiência cênica para a câmera.

ABSTRACT

This paper presents the process of theatrical transposition to video of the short story *As Moças* of the Brazilian writer Jane Tutikian (1952–). Dramatical readings of the story would be originally live staged at a university event, but due to the pandemics they had to be transposed to video, becoming an extension project. For the transposition, the descriptions of the characters presented in the story and different materials (costumes, hairstyles, makeup) were used as stimuli. The dramatical reading was adapted to the audiovisual language by using techniques originally developed for the stage. Through improvisations, actions and attitudes, the author created the characters seeking different corporeal-vocal approaches for each one of them. For the transposition of the narrator, a minimalist performance focused on vocal work was

¹ Diretora de Artes Cênicas no Instituto de Artes da UFRGS (Técnica Administrativa em Educação -TAE- Diretora de Artes Cênicas). Doutora em Ciências do Espetáculo (Universidade de Sevilha - 2016), DEA (Diploma de Estudos Avançados) em Ciências do Espetáculo (2010) pela mesma universidade. Bacharel em Artes Cênicas - UFRGS (2004). Atriz, dramaturga e diretora. Fundadora do Grupo Capitu - Teatro e Pesquisa Cênica (2004).

emphasized. The video was produced in an improvised studio at home, and collaboration between team members took place remotely. Despite the limitations imposed by social isolation and by the limitations of the available space, the experience showed that the elements of the acting dramaturgical creation process, originally developed for theater, can be adapted to audiovisual language.

KEYWORDS

Scene transposition; female characters; dramatical reading; atorial dramaturgical creation process; theatrical experience for the camera.

1. Introdução

Como forma de propiciar a reflexão e o debate em busca da Igualdade de Gênero, o Escritório de Sustentabilidade da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em parceria com o Centro Cultural da Universidade, programou para março de 2020 a realização de evento *Março das Mulheres da UFRGS*. Durante o evento, seriam realizadas leituras cênicas de contos da escritora Jane Tutikian de forma presencial.

Devido à pandemia de COVID-19, o evento foi cancelado. Seguindo a tendência do deslocamento das atividades culturais para o ambiente virtual, a profusão de experimentos artísticos mediados por novas tecnologias, e a realização dessas atividades dentro da casa de artistas que “[...] se reinventam, transformam suas casas em palco, seus celulares em câmeras [...]” (COELHO, 2021, p.167), o projeto foi adaptado a essa nova realidade. A fim de manter a proposta de leituras cênicas e respeitando o isolamento social, optou-se por modificar o projeto através da transposição das leituras cênicas para vídeo e sua exibição em ambiente virtual. Essa possibilidade representou a oportunidade de, enquanto artista-pesquisadora, experimentar uma nova linguagem, a do audiovisual, assim como explorar “[...] novas abordagens estéticas ou, ao menos, uma intensificação de diferentes elementos que já estavam pairando no universo criativo e que agora deixaram de ser uma escolha específica e passaram a ser uma das poucas vias possíveis” (BÖNSTRUP, 2020, p.42).

Em diálogo com essa nova realidade das Artes Cênicas, nasceu o projeto de extensão *Palavra e Sensibilidade: Leituras Cênicas de Contos de Jane Tutikian em Ambiente Virtual* (Figura 1), cujo objetivo geral é criar, produzir e divulgar vídeos com leituras cênicas de diferentes contos da escritora Jane Tutikian.



FIGURA 1: Cartaz do projeto de extensão².

Vinculado ao Instituto de Artes da UFRGS, o projeto vem sendo realizado de forma remota desde junho de 2020 e conta com uma equipe³ de especialistas de diferentes áreas, que colaboram de forma remota na adaptação dos contos, na edição dos vídeos, na consultoria literária, na divulgação e no apoio técnico de aspectos audiovisuais.

Neste artigo é apresentado o processo de transposição para vídeo do conto *As Moças*, escolhido para estrear o projeto. Neste projeto, a autora deste artigo, que é coordenadora do mesmo, atuou como diretora cênica e atriz, exercendo também as funções de adaptadora, figurinista, maquiadora, cenógrafa, iluminadora e cinegrafista, seguindo a tendência imposta pelo isolamento social, que “[...] demanda dos artistas a capacidade de **se reinventar** [grifo da autora], de se adaptar, de criar em condições ainda mais precárias do que as habituais. Demanda que o artista escreva, produza, ensaie-se, filme-se [...]” (BÖNSTRUP, 2020, p.41). A abordagem adotada estabeleceu o hibridismo entre as linguagens teatral e videográfica e a exploração de elementos da linguagem audiovisual como ferramenta de comunicação com o espectador, que passou a usar plataformas de compartilhamento de vídeos também como acesso à cultura.

2. O conto *As Moças* e o motivo por sua escolha

² Fonte: Arquivo da autora.

³ Equipe do Projeto: Coordenação, adaptação dos contos, atuação e direção cênica: Elisa Lucas. Bolsista, adaptação dos contos e consultoria literária: Mestre Israel de Castro Fritsch (graduando do curso de Bacharelado em Teatro - habilitação Escrita Dramatúrgica do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes e doutorando do Instituto de Letras da UFRGS). Apoio técnico, consultoria audiovisual e edição dos vídeos: Alexandre Alves. Apoio técnico, divulgação e consultoria: José Carlos Azevedo. Consultoria literária: Mestre Adriana Emerim Borges.

As Moças foi publicado originalmente em *A Rua dos Segretos Amores* (TUTIKIAN, 2002). O conto apresenta a história de três jovens vindas do interior, que se mudam para uma rua pacata e tranquila da capital e desenvolvem laços de amizade com a vizinha dona Maria e outras mulheres da região. As três moças, com suas histórias e características peculiares, compartilham do dia a dia da vizinhança até que, quando promovem uma festa, escandalizam as novas amigas. As vizinhas descobrem que, em vez de trabalharem em uma escola noturna como haviam dito, as moças levavam uma vida paralela como prostitutas. O conto é apresentado por um narrador que não se identifica como mulher ou homem e aparece poucas vezes, mas demonstra conhecimento da rua e até relata ter tentado interferir quando dona Maria convenceu as demais vizinhas a cuidar das moças.

A escolha pelo conto se deu pelas impressões causadas à autora deste artigo desde a primeira leitura. Para D'Agostini, referindo-se ao conhecimento de uma obra e a agitação que nos provoca: “A primeira impressão é valiosa e deve ser guardada e registrada nos apontamentos do diretor” (2018, p. 35,36). O conto apresenta uma galeria de personagens femininas de forma sensível, humana e bem-humorada, representando um desafiador exercício de atuação e um potente exercício de comunicação com o espectador. A forma como a história é narrada permite ao leitor conhecer aos poucos as três moças, as personagens que povoam seu passado, assim como a convivência entre elas e as vizinhas. As moças representam a novidade em um contexto de vida pacata. Desde que se optou por adaptar o projeto para vídeo, este conto parecia o mais teatral, mais bem-humorado e dinâmico e, ao mesmo tempo, melancólico, representando um passeio pelo universo feminino. O humor também foi levado em consideração. Em um momento de agravamento da pandemia, a equipe do projeto optou por estrear com um conto mais divertido e menos tenso, buscando proporcionar ao espectador vivenciar outras realidades possíveis através da poesia, do riso e da beleza.

3. Fundamentação teórica e metodológica

A transposição do conto para vídeo seguiu os parâmetros propostos por Henk Borgdorff (2010) para uma Pesquisa nas Artes, já aplicados pela autora do artigo em estudos anteriores:

Geralmente desenvolvida por artistas, essa metodologia implica a inserção do artista no campo do saber, uma vez que pretende contribuir à construção de conhecimento artístico na Academia. Nela, a experimentação é elemento fundamental, não existindo separação entre sujeito e objeto de estudo. O trabalho é focado desde a perspectiva da ação, e não se contempla separação entre teoria e prática. A documentação, o registro e a difusão da pesquisa, funcionam como mecanismos de comprovação e avaliação (LUCAS, 2018, p. 3-4).

O campo explorado foi o da investigação sobre ofícios da cena com enfoque na prática artística segundo Sánchez Martínez (2009, p. 326-327), compreendendo essa prática como possível de situar, fixar e analisar. Optou-se por essa abordagem por ser a

que melhor se adaptava ao trabalho, bem como pelo desejo de contribuir para o debate sobre o enfoque do trabalho artístico desde a perspectiva prática, e estabelecer critérios e parâmetros coerentes com a especificidade dos procedimentos artísticos, como indicam Pérez Royo e Sánchez Martínez (2010, p. 13), sem perder o rigor investigativo e aproximando a prática artística do discurso acadêmico, em uma articulação entre processos desenvolvidos na sala de ensaio pela artista-pesquisadora e princípios teóricos sobre os ofícios da cena.

Essa abordagem dá lugar à palavra do artista no campo do conhecimento teórico, conforme Féral (2009, p. 323), permitindo sua participação na constituição deste conhecimento global, mesmo que, frequentemente, o artista aplique o conhecimento tácito desenvolvido a partir de sua própria experiência. Conforme Stanislavski (*apud* KNEBEL, 2016, p.158): “Na arte, saber significa saber fazer”, neste trabalho pretendeu-se que a elaboração conceitual fosse derivada da experiência prática e dos resultados obtidos.

3.1. Estímulos para a criação

Foram utilizados para a criação diferentes estímulos, definidos como materiais a serem manipulados pelo ator de diferentes formas durante seu processo de criação, como materiais cênicos relacionados à personagem ou tema focado, como pinturas, objetos, tecidos, figurinos, elementos cenográficos (escada, cadeira etc.), estímulos sonoros que possam ajudar a definir as atmosferas da personagem em distintos momentos, ou ações físicas e vocais relacionadas à personagem (LUCAS, 2020, p. 116).

Os estímulos utilizados foram:

1. Descrições e referências das personagens presentes no conto.
2. Diferentes acessórios e figurinos do acervo do Grupo Capitu - Teatro e Pesquisa Cênica⁴, guardados na casa da autora.
3. Experimentação com diferentes penteados e maquiagens.

3.2. Trabalho de atuação

O trabalho de atuação aplicou a metodologia do Processo de criação dramaturgical atorial (Lucas, 2020), que enfoca a sistematização da atuação através de quatro elementos que consideramos as molas propulsoras do trabalho atorial: Treinamento, Trabalho com as Ações Físicas, Trabalho com a Voz, e Improvisação.

O Treinamento, na acepção de Eugenio Barba (1986, 2010) e Jerzy Grotowski (1976), refere-se ao trabalho prático atorial anterior à atuação, e tem por objetivo fazer com que todo o corpo do ator reaja, podendo adaptar-se com a máxima precisão a toda e

⁴ Grupo de Teatro fundado pela autora em 2004, a partir da experiência positiva de público e crítica do solo *Confesso que Capitu*. Com convidados de diversas áreas, o grupo investiga possibilidades de comunicação entre atriz e espectadores através da via da sutileza, da imaginação e da criação a partir do corpo, da voz e do improviso.

qualquer situação que possa surgir em cena (BARBA, 1986, p. 74-75). Através do treinamento, as ações e reações do intérprete se tornam mais visíveis que no cotidiano. Suas ações físicas, vocais e sua capacidade de imaginação são potencializadas, o que lhe confere autonomia em cena (LUCAS, 2020, p. 105).

O Trabalho com as Ações Físicas, elemento essencial do teatro, considerado por Stanislavski como princípio ímpar do trabalho atorial (TOPORKOV, 2016, p. 92), transferiu a atenção do ator da procura pela emoção interna para a efetivação de uma tarefa cênica (TOPORKOV, 2016, p. 54). Segundo Carreri (2011, p.97) uma ação é o ato de modificar fisicamente alguma coisa no espaço de forma intencional. Para Varley:

[...] no teatro, uma ação não deve ser necessariamente realística, mas real: deve recriar em cena um equivalente da força ativa na vida diária. [...] A precisão de uma ação real em cena é dada pelo seu início, pelo seu fim e pelo seu percurso entre esses dois pontos, que não é linear, antes contém mudança de tensão (VARLEY, 2010, p. 69).

O Trabalho Vocal possibilita ao ator a ampliação de seus registros e volume vocal, assim como a descoberta de novos timbres. A exploração vocal pode aprimorar a articulação, o ritmo, a qualidade da voz, e contribuir no conhecimento das caixas de ressonância como amplificadoras sonoras. Através de um treino que priorize o uso adequado das pregas vocais, o intérprete exercita a consciência da voz como prolongamento do corpo e potência material, desenvolvendo a percepção corpórea e emocional da voz. A voz se apoia no abdômen, que permite o controle do ar com objetivo de amplificar a capacidade pulmonar e permitir ao intérprete dizer o texto realizando dinâmicas de ritmo, enfatizando aspectos como energia, tempo, velocidade, volume, direção, ressonância, musicalidade das palavras e a pontuação de algumas palavras mais que outras (LUCAS, 2020).

A Improvisação, com seus limites e regras objetivas, deixa o imaginário do ator livre para a criação, configurando-se como um recurso eficaz (LUCAS, 2020) e colaborando ao exercício da capacidade de jogo.

3.3. Criação das personagens

A criação das personagens foi dividida em duas partes. A primeira parte enfocou as personagens da história contada pela narradora, a saber, as vizinhas da rua pacata, as três moças, a mãe e a bisavó delas e duas personagens masculinas que aparecem na história. Foram realizadas sequências de trabalho prático, iniciando com aquecimento corpóreo-vocal, seguido de mobilização das articulações e da coluna vertebral. As técnicas de aquecimento utilizadas foram adaptadas da pesquisa *Práticas corporais e vocais para potencializar a presença cênica a partir do Processo de criação dramaturgica atorial*, projeto de pesquisa coordenado pela autora, desenvolvido no Núcleo de Comunicação e Cultura do Instituto de Artes da UFRGS desde agosto 2019.

Através de improvisações corporais e vocais e utilizando os estímulos para criação, as personagens foram transpostas para a cena, explorando mudanças de ritmo e oposições na atuação, assim como diferentes enfoques em uma abordagem física que enfatizou as partes do corpo onde nasciam as ações ou intenções. Com exceção da personagem Narradora, trabalhou-se com a proposta da criação de figuras, quase como tipos, uma vez que algumas das personagens apenas aparecem no conto, sem um aprofundamento ou ação maiores. Nesses casos, o objetivo foi diferenciar cada uma a partir de movimentos ou atitudes, pois conforme Pavis (2003, p.54), referindo-se ao trabalho dos mímicos Lecoq, Decroux e Marceau, as emoções podem ser codificadas a partir de movimentos ou atitudes.

Os quadros de 1 a 4 apresentam a criação das personagens de forma esquemática, demonstrando como cada personagem foi construída a partir de suas referências no conto, o enfoque corpóreo-vocal, a ação ou atitude explorada. As três moças que dão título ao conto e dona Maria, líder da vizinhança (Fotografia 1), são apresentadas no Quadro 1.



FOTOGRAFIA 1: Personagens do conto: 1. Tereza de Cássia, 2. Tereza Maria. 3.Tereza Alessandra. 4. Dona Maria⁵.

⁵ Fotografia da autora.

QUADRO 1- Esquema de criação das moças e dona Maria.

PERSONAGEM	DESCRIÇÃO NO CONTO	ENFOQUE CORPÓREO-VOCAL
Tereza de Cássia	“[...] uma morena alta, bonita, com jeito de mulher decidida [...]” (TUTIKIAN, 2002, p.90).	<ul style="list-style-type: none"> • Ações nascem no peito. • Movimentos objetivos, em linha reta. • Voz grave. • Ações trabalhadas: Indicar, cantar, varrer a casa, defender-se, negar, afirmar, surpreender-se.
Tereza Maria	<p>“[...] loira, baixa e muito delicada no jeito de falar. Todos eram queridos [...]” (TUTIKIAN, 2002, p. 91).</p> <p>“[...] tão loira e tão cheia de vida e de sonhos, esperando por um grande amor [...]” (TUTIKIAN, 2002, p. 93).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Desequilíbrio nos pés. • Suspiros. • Gestualidade delicada nas mãos. • Voz delicada. • Ações trabalhadas: Cumprimentar, fumar, sonhar, concordar, falar.
Tereza Alessandra	<p>“[...] meio vesga, nem alta nem baixa, nem loira nem morena, castanha, nem mandona nem delicada, simpática [...]” (TUTIKIAN, 2002, p.91).</p> <p>“[...] Tereza Alessandra, ainda que mulher, era quase criança e via tudo de um jeito muito afetivo e muito alegre e muito mágico, através daqueles óculos de lentes grossas e aqueles olhos enviesados. Conversava com todo o mundo e ficava preocupada se soubesse que havia alguém triste ou doente.” (TUTIKIAN, 2002, p.93).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Coluna vertebral relaxada. • Meiga com fala simpática. • Meio desligada. • Ações trabalhadas: olhar, mascar chiclete, abanar, mexer no cabelo, tomar café, insistir.
Dona Maria	“[...] sempre achava que as pessoas eram pobrezinhas [...] <i>pobrezinhas</i> era o seu maior carinho” (TUTIKIAN, 2002, p. 90).	<ul style="list-style-type: none"> • Mão no peito em posição de piedade. • Suspiros de preocupação. • Ombros altivos. • Ações trabalhadas: Falar, lamentar, preocupar-se.

Fonte: Elaborado pela autora.

As demais vizinhas (Fotografia 2 e Quadro 2), incluindo uma que é citada como mãe da narradora, sempre aparecem coletivamente, curiosas por novidades ou chocadas com os acontecimentos, não apresentando nenhuma característica específica no conto e nenhum aprofundamento. Para a criação dessas personagens foram definidas atitudes a serem corporificadas durante as improvisações corporais e vocais. Para garantir a diferença entre cada vizinha, além das atitudes físicas, foram usados diferentes penteados e figurinos. A vizinha citada como a mãe da narradora foi interpretada pela mãe da coordenadora, que fez uma participação especial no vídeo.



FOTOGRAFIA 2: Demais vizinhas: 1. Dona Lula, 2. dona Ivone. 3.dona Nair. 4. tia Mercedes. 5. mãe da Narradora (interpretada por Jurema Martins Lucas).⁶

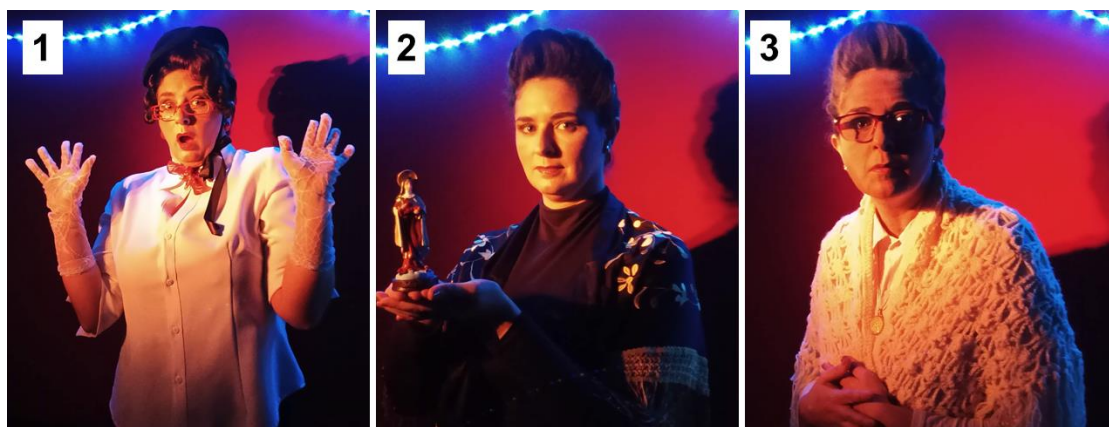
QUADRO 2 - As demais vizinhas e a atitude explorada em cada uma.

PERSONAGEM	ATITUDE EXPLORADA
Dona Lula	<ul style="list-style-type: none"> • Atitude de esnobismo. • Ações trabalhadas: Tirar as cutículas e escandalizar-se.
Dona Ivone	<ul style="list-style-type: none"> • Atitude de bisbilhotar. • Ações trabalhadas: Olhar tudo baixando os óculos e escandalizar-se.
Dona Nair	<ul style="list-style-type: none"> • Atitude de timidez. • Ações trabalhadas: Se esconder atrás das mãos e escandalizar-se.
Tia Mercedes	<ul style="list-style-type: none"> • Atitudes de felicidade e simpatia extremas. • Ações trabalhadas: Sorrir sem parar e escandalizar-se.
Mãe da Narradora	<ul style="list-style-type: none"> • Atitude de Simpatia. • Ações trabalhadas: Abanar e escandalizar-se.

Fonte: Elaborado pela autora.

⁶ Fotografia da autora.

Apesar de não ser descrita detalhadamente no conto, dona Eva é a única vizinha que executa intervenções (apenas duas) além de dona Maria. A partir do seu comentário em uma dessas intervenções, são apresentadas outras duas personagens: a mãe e a bisavó das moças, que assim como as vizinhas, não são descritas em detalhes. Essas três personagens são apresentadas na Fotografia 3 e no Quadro 3.



FOTOGRAFIA 3: Demais personagens femininas: 1. Dona Eva, 2. Tereza Tereza. 3. Bisavó das moças⁷.

QUADRO 3 - Dona Eva, a mãe e a bisavó das moças.

PERSONAGEM	REFERÊNCIA NO CONTO	ENFOQUE CORPÓREO, AÇÃO OU ATITUDE EXPLORADA
Dona Eva	<p>“Dona Eva ainda comentou sobre os nomes delas e Tereza Alessandra explicou a devoção que a mãe, Tereza Tereza, tinha por Santa Terezinha e que vinha, como herança, mesmo, da sua bisavó.” (Tutikian, 2002, p. 91)</p> <p>“Não era assim tão tarde, quando dona Eva achou que era e deveriam ir embora. (Tutikian, 2002, p. 95).”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ação explorada: Intenção de falar. • Suas ações começam pelo peito, na direção vertical, como que, para ser notada no grupo das vizinhas.
Tereza Tereza, a mãe das moças	Devota de Santa Terezinha (Tutikian, 2002, p. 91)	<ul style="list-style-type: none"> • Atitudes exploradas: Altivez, imponência e doçura. • Relação com o objeto (imagem de Santa Terezinha).
A bisavó das moças	Devota de Santa Terezinha (Tutikian, 2002, p. 91)	<ul style="list-style-type: none"> • Coluna vertebral levemente arqueada para a frente.

Fonte: Elaborado pela autora.

⁷ Fotografia da autora.

O conto inclui duas personagens masculinas (Fotografia 4 e Quadro 4), um velhote que transporta as moças em sua *Simca Chambord*, trazendo-as para a rua no dia da mudança e levando-as todas as noites para a suposta escola noturna onde dizem trabalhar. A outra personagem masculina é um delegado que interroga uma das moças (Tereza de Cássia) em virtude de uma situação do passado relacionada a ela.



FOTOGRAFIA 4: As duas personagens masculinas: 1. Velhote da *Simca Chambord* e 2. Delegado⁸.

QUADRO 4 - Personagens masculinas.

PERSONAGEM	DESCRIÇÃO NO CONTO	ENFOQUE CORPÓREO-VOCAL
Velhote da <i>Simca Chambord</i>	“(…) um velhote de cara amarrada e amassada que nunca disse o nome, nem a mim disse o nome, e nunca sorriu para ninguém(…)” (TUTIKIAN, 2002, p. 91).	<ul style="list-style-type: none"> • Relação entre ombros, nariz e olhos. • Relação com os objetos suspensório e cigarro. • Ações trabalhadas: fumar, desconfiar.
Delegado	“(…) o delegado lá de fora, havia dito que descobriria a verdade, doesse a quem doesse, esquecido de em quem, de fato, doía o mexer e o remexer naquela história. Quando tudo parecia passado, ela era chamada a depor, a dizer o que não sabia, senão de um enorme sofrimento, desses que chegam a ser físicos e comprimem o peito e impedem que se veja que um dia de sol é, e que empurram apenas para as estações baixas” (TUTIKIAN, 2002, p. 92).	<ul style="list-style-type: none"> • Relação entre queixo, ombro e boca e um leve balanço da coluna-vertebral. • Relação com o objeto palito de fósforo entre os dentes e como essa relação se refletia na coluna vertebral. • Ação trabalhada: Afirmar.

Fonte: Elaborado pela autora.

3.4. Criação da Narradora: Minimalismo e foco na vocalidade

Para criar a Narradora, que media a história com o espectador, foi explorada uma atuação minimalista, a oralidade, o trabalho com o texto e a atitude de comunicação com o espectador, convencionada através de comentários para a câmera. Mesmo sem a

⁸ Fotografia da autora.

presença de espectadores durante as gravações, foi fundamental ter essa atitude de comunicação em mente e se dirigir à câmera com intimidade. Também foi explorada a visualização das imagens poéticas presentes no conto. Conforme Stanislávski (*apud* D’Agostini, 2018, pág. 41): “[...] a própria palavra, quando expressada pelo ator, é ação que deve ser vivenciada pela ação psicofísica e pela visualização de imagens que remetem ao vivido e ao possível de ser vivido ou imaginado”.

A Narradora fala basicamente durante todo o vídeo, uma vez que, com exceção de dona Maria, dona Eva e das três moças, as demais personagens do conto não têm indicações de falas, apenas indicações de ações. Visando potencializar o trabalho vocal, durante os ensaios e gravações das cenas da Narradora, foi realizado um aquecimento vocal que enfatizou a musculatura envolvida diretamente na fonação, o relaxamento, a articulação, a respiração, o apoio diafragmático, a abertura da boca, a compreensão do rosto como caixa ressonadora trabalhada através da imagem de um megafone, a ressonância vocal e a variação de intensidades. Também se trabalhou com a proposta da totalidade do corpo como um grande vibrador (Grotowski, 2007, p. 162), e levou-se em conta a hidratação e o autocuidado de não forçar a emissão vocal.

O roteiro do aquecimento vocal para a Narradora envolveu uma série de exercícios adaptados da pesquisa realizada pela autora, apropriados de Habeyche (2003), realizados com movimentos pelo espaço envolvendo a coluna vertebral e a experimentação de sonoridades graves e agudas, enfatizando o trabalho vocal a partir de imagens e repletos de ludicidade. Inicialmente foi trabalhada a “[...] musculatura envolvida na fonação [...] com movimentos mais mecânicos, para distensionar e disponibilizar a reposta da musculatura [...]” (HABEYCHE, 2003, p. 94). Em seguida, foram realizados exercícios respiratórios e de observação do fluxo de ar na expiração através de variações de “[...] intensidades, durações e ritmos de sopro” (HABEYCHE, 2003, p. 94). A seguir foi trabalhado o apoio diafragmático com diferentes consoantes e depois com consoantes e vogais. A vibração da língua foi realizada sem força com as consoantes “br” e “tr”, primeiramente sem som e depois com som.

A ressonância foi trabalhada através de vibrações da consoante “m” e da realização dos seguintes exercícios: *Mastigação selvagem* (HABEYCHE, 2003, p. 97), *Caminho das Vogais* (HABEYCHE, 2003, p. 97), *jogar-se da Cachoeira* (HABEYCHE, 2003, p.101-102) - o qual chamo de *Cachoeira do “M”* e *Voz Salmodeada* (HABEYCHE, 2003, p.110). As sessões de aquecimento vocal foram realizadas de forma sensível, sem perder de vista a importância do foco, do estado de presença e do relaxamento.

3.5. Opções estéticas e técnicas

Paralelamente à criação das personagens, a autora fez opções técnicas e estéticas e de concepção geral do vídeo que complementaram a atuação. A utilização de elementos de iluminação, cenografia, enquadramento, contraste de cores no figurino, penteados, perucas e maquiagem, adaptados às limitações de um vídeo gravado em casa, por uma artista de teatro, sem auxílio presencial de uma equipe devido ao isolamento social, demandaram autonomia na realização do trabalho.

Devido à menção no conto do veículo *Simca Chambord* (produzido entre 1958 e 1961), das cantoras Dolores Duran (1930-1959), Silvinha Telles (1934-1966), Maysa (1936-1977), e do cantor Elvis Presley (1935-1977), buscou-se explorar uma estética que pudesse remeter aos anos sessenta nos figurinos e penteados.

Para as gravações de vídeo foi usada a câmera de *selfie* de um *Smartphone* Motorola One Macro XT2016-2 64GB de forma que a autora conseguisse corrigir sua posição no enquadramento, uma vez que as cenas foram gravadas por ela. Os áudios foram registrados com um microfone de lapela Greika GK-LM1 acoplado ao celular. As gravações ocorreram entre setembro e novembro de 2020 no estúdio caseiro adaptado, montado na sala de estar da autora (Fotografia 5).



FOTOGRAFIA 5: Estúdio de gravação adaptado⁹.

Ao longo do processo, a leitura cênica que seria originalmente apresentada de forma presencial em um palco, precisou ser adaptada para a linguagem audiovisual, através do planejamento, ajuste e desenvolvimento das cenas para o espaço restrito do vídeo. Se na leitura cênica a artista-pesquisadora teria todo o espaço do palco, podendo explorar em seus movimentos diferentes níveis, no caso da adaptação para vídeo o espaço se restringiu ao enquadramento da câmera do celular. As cenas foram gravadas com a câmera parada, o que resultou em cenas predominantemente frontais. Bönstrup compara o teatro presencial com os experimentos cênicos mediados por uma câmera realizados durante o período de isolamento social:

No teatro presencial, lida-se majoritariamente com planos abertos, deixando o processo de escolha e edição nas mãos do espectador, enquanto no teatro mediado pela câmera, é o ator/diretor quem escolhe o enquadramento, o que, como e quando deseja revelar, sendo a tecnologia muitas vezes operada pelo próprio ator, que liga e desliga a câmera (ou as câmeras) durante sua atuação. (BÖNSTRUP, 2020, p. 49)

⁹ Fotografia da autora.

3.6. Concepção audiovisual: Dois planos narrativos

Para as gravações, foram definidos dois planos narrativos: o plano da ficção e o plano da Narradora. No plano da ficção foram gravadas as cenas das personagens que aparecem na história e que ilustrariam as falas da Narradora. Já as cenas do plano da Narradora apresentam-na lendo a história em seu *notebook*. As gravações iniciaram pelas cenas do plano da ficção, de forma que a vivência da atuação-gravação das personagens inspirasse a imaginação da autora durante a gravação das cenas da Narradora. Para D’Agostini, “O artista, consciente ou inconscientemente, seleciona de modo constante imagens fundamentais que povoam a sua mente e que constituem material para o seu trabalho criativo.” (2018, p.86).

Para cada plano narrativo foi criada cenografia e iluminação específicas, com materiais do acervo do Grupo Capitu – Teatro e Pesquisa Cênica. A cenografia do plano da ficção foi composta por tecido vermelho de malha como fundo decorado com fita de *led* azul, que pudesse remeter o espectador a um palco (Fotografia 6). A escolha pela cor vermelha se deu pela associação com desejo, sensualidade, prazer, paixão e sexualidade, remetendo à profissão das três protagonistas. Já a escolha pela cor azul na fita de *led*, se deu porque a cor azul se equilibra com a força da cor vermelha, conforme Lüsher e Scott (1985). A estrutura de iluminação foi improvisada utilizando três canhões refletores Micro Par16 Gu10, uma mesa de luz de seis canais (dos quais foram usados dois) e a fita de *led* azul usada na cenografia. Mesmo tendo sido gravado em casa, a autora buscou manter uma característica teatral ao vídeo, ocultando o ambiente doméstico durante as gravações do plano da ficção.



FOTOGRAFIA 6: Tecido vermelho ao fundo e fita de *led* compõem a cenografia (à esquerda), e a autora como dona Eva em *As Moças* (à direita)¹⁰.

A cenografia do plano da Narradora (Figura 2) foi elaborada para situá-la em um apartamento, em vez de um palco como no caso do plano da ficção. Para essa composição foi usado o mesmo tecido vermelho como fundo, mas sem a fita de *led* azul, para dar a ideia de uma parede. Foram acrescentados uma planta, um abajur com

¹⁰ Fotografia da autora.

lâmpada amarela, uma luminária de *led* com letreiro contendo o título do conto e um *notebook* em frente à narradora. A iluminação utilizou a luz do computador refletida em seu rosto, os mesmos canhões refletores e mesa de luz, e as luzes do letreiro e do abajur.



FIGURA 2: A autora como Narradora em *As Moças*. Cenografia do plano da Narradora¹¹.

Para cada plano foi definido um ou mais enquadramentos. Para Gerbase (2012), através do enquadramento decidimos o que faz parte do filme em cada momento de sua realização. No plano da ficção, foi usado o Meio Primeiro Plano (MPP) (Figura 3), com a personagem enquadrada da cintura para cima para as personagens das moças, vizinhas, mãe e a bisavó das moças.



FIGURA 3: A autora como dona Maria em *As Moças*. Enquadramento Meio Primeiro Plano (MPP)¹².

¹¹ Fonte: Captura de tela do vídeo *As Moças* no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OwQiQFz6iIs&t=345s>, acessado em 30/07/2021 às 18:00.

¹² Fonte: *Ibidem*.

Na imagem de Santa Terezinha (Figura 4), que aparece na mão de Tereza Tereza, e na imagem do anjo da guarda, que aparece na mão de Tereza Alessandra, foi usado o Plano Detalhe (PD).



Figura 4: Plano Detalhe (PD) usado na imagem de Santa Terezinha¹³.

Também foi usado o Primeiro Plano (PP), com a personagem enquadrada do peito para cima, para o “velhote da *Simca*” (Figura 5) e para o Delegado.



Figura 5: A autora como “Velhote da *Simca*” em Primeiro Plano (PP)¹⁴.

¹³ Fonte: *Ibidem*.

¹⁴ Fonte: *Ibidem*.

Para o plano da Narradora, foi usado o PP (ver Figura 2), e alguns enquadramentos de Primeiríssimo Plano (PPP), com a personagem enquadrada dos ombros para cima (Figura 6), também conhecido como *big close-up* ou *big-close*.



FIGURA 6: Elisa Lucas como Narradora, em Primeiríssimo Plano (PPP)¹⁵.

3.7 Adaptações durante as gravações e estreia

Durante as gravações do plano da ficção foi preciso reduzir o tamanho das ações, mantendo os impulsos trabalhados durante as improvisações, aplicando os princípios da omissão e das oposições segundo Barba e Savarese (2012, p.22), que defendem que o ator pode omitir o prolongamento de uma ação no espaço sem perder a qualidade da energia. Para os autores, o princípio da omissão procede por eliminação, e as ações se revelam quando isoladas de seu contexto. Tal princípio está ligado através da dança das oposições à simplificação, que constitui a omissão de certos elementos para evidenciar apenas os essenciais. Segundo Decroux (*apud* BARBA e SAVARESE, 2012, p. 22), o corpo é limitado ao tronco e os movimentos dos membros são apenas acessórios, uma vez que nascem do tronco, mas podem ser por ele absorvidos (absorção de energia), o que restringe o espaço de ação. Durante as gravações das cenas da Narradora, a autora buscou explorar o colorido das palavras, procurando não tensionar sua expressão facial. Seu objetivo era manter-se centrada e relaxada, porém sem perder completamente a tonicidade.

Cada cena foi gravada três vezes. Ao final de cada bloco de gravações, a autora selecionou o melhor arquivo, utilizando como critérios o ritmo da cena, a fluidez do texto (no caso da narradora), a qualidade do áudio (uma vez que era comum ocorrer ruídos ambientes), e a qualidade da iluminação. Ao final das gravações, todos os arquivos foram armazenados em nuvem para que o colaborador do projeto encarregado de fazer a edição pudesse trabalhar neles. A edição do vídeo foi feita com *software* Adobe Premiere CS6, através de cortes e montagem das cenas, acrescentando efeitos

¹⁵ Fonte: *Ibidem*.

visuais e sonoros que realçaram as cenas gravadas, além de alterações de velocidade em algumas das cenas das personagens do plano da Ficção. Além das falas da Narradora e personagens do plano da Ficção, foram acrescentados efeitos sonoros e trilhas sonoras selecionadas da biblioteca de áudio do *Youtube*.

Autora e equipe supervisionaram o processo de edição, seguindo a sequência do conto, buscando estabelecer uma dinâmica à narrativa, através de corte entre as cenas dos planos da Narradora e da Ficção, criando uma espécie de diálogo entre os dois planos narrativos explorados, alternando entre narradora e personagens. Assim, conforme a narradora apresentava as personagens, elas iam aparecendo e interagindo.

Com vinte e um minutos e cinquenta e seis segundos de duração, o vídeo *As Moças*¹⁶ (Figura 7) estreou em 28 de janeiro de 2021 às 20 horas no canal do *Youtube*¹⁷ do projeto, onde segue disponível para visualização.

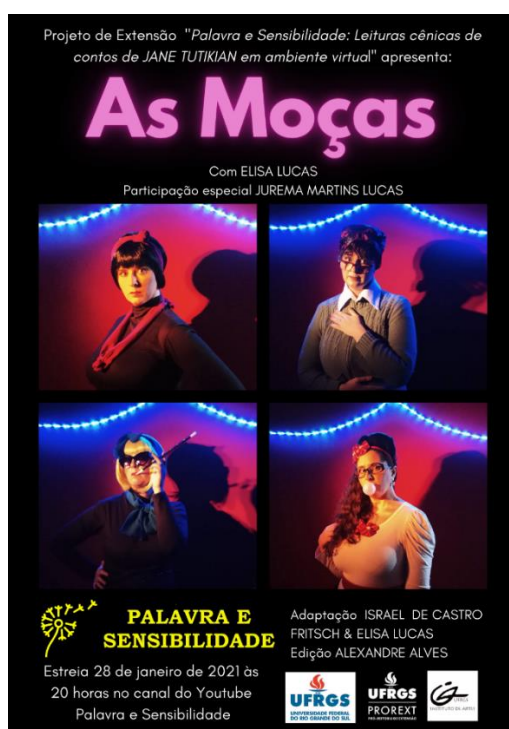


FIGURA 7: Cartaz de divulgação de *As Moças*¹⁸.

Durante a estreia, trezentos espectadores assistiram e interagiram através de comentários no chat do *Youtube* e via *WhatsApp* com a equipe do projeto, ressaltando a poesia, a beleza do texto, a dinâmica das personagens, a concepção, o ritmo da edição,

¹⁶ Ficha Técnica de *As Moças*, da obra de Jane Tutikian. Com: Elisa Lucas. Participação especial: Jurema Martins Lucas, como minha mãe. Adaptação: Elisa Lucas e Israel de Castro Fritsch. Direção: Elisa Lucas. Edição: Alexandre Alves. Figurino, cenário e iluminação: Elisa Lucas e Jurema Lucas. Colaboração remota de: Alexandre Alves, Israel de Castro Fritsch, Hyro Mattos, Nilton Filho e Rafael Clain Martins. Divulgação: José Carlos de Azevedo. Realização: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS e Instituto de Artes da UFRGS.

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OwQiQFz6iIs>, acessado em 15/07/2021 às 21:45.

¹⁸ Fonte: Arquivo da autora.

assim como a versatilidade na atuação e o trabalho com o texto. Alguns espectadores relataram ter se identificado e se emocionado com a personagem de dona Maria. Também foram comentados aspectos como a oralidade e a relação de cumplicidade com o espectador. Até o envio desse artigo, o vídeo havia recebido 949 visualizações.

4. Conclusões

A experiência de transposição do conto *As Moças* para vídeo mostrou que elementos do processo de criação dramaturgical, como o Treinamento de Práticas Corporais e Vocais, o Trabalho com as Ações e a Voz, e a Improvisação, desenvolvidos originalmente para teatro, podem ser adaptados para a linguagem audiovisual e contribuir para metodologias de atuação em vídeo.

A atuação apresentou diferenças em cada um dos planos narrativos explorados. No plano da ficção, as improvisações corporais e vocais resultaram em figuras cômicas, enquanto a Narradora foi apresentada de modo mais sutil e minimalista. A narração conduziu o imaginário dos espectadores, promovendo a relação com cada uma das personagens do conto.

A criação das personagens e a relação da atriz com o texto foram o cerne do trabalho, sem os quais o vídeo não seria realizado. A utilização do espaço doméstico como palco trazida pela situação da pandemia abriu novas possibilidades de criação, mas envolveu dificuldades de espaço físico e de adaptação de um estúdio caseiro. Questões técnicas como iluminação, cenografia, fotografia e enquadramento foram compreendidas como camadas a serem incorporadas ao processo após a criação das personagens e o trabalho com o texto, e embora demandassem muito tempo de planejamento e testes, apresentando-se como um desafio, representaram meios potentes de expressão poética e comunicação com os espectadores.

A transposição ocorreu de forma teatral, mas durante as gravações se adaptou ao espaço do enquadramento da câmera do celular. Esse caráter híbrido nos faz considerar esse processo como uma experiência cênica com a câmera, uma vez que esta passa a ocupar o papel do espectador.

REFERÊNCIAS

As Moças, de Jane Tutikian - Projeto Palavra e Sensibilidade. Produção de Elisa Martins Lucas. Porto Alegre, Instituto de Artes da UFRGS [s. n.], 2020. 1 vídeo (21 minutos e 56 segundos). Disponível em: <https://youtu.be/OwQiQFz6iIs>, acessado em: 10/1-/2021 às 17h40. (Youtube)

BARBA, Eugenio. **Más allá de las islas flotantes**. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.

BARBA, Eugenio. **Teatro: Solidão, Ofício, Revolta**. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: Um dicionário de Antropologia Teatral. Traduzido por Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

BÖNSTRUP, Camila. Teatro virtual e a nostalgia da Presença *In*: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 2. p. 40-54. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/224209>, acessado em 30/07/2021 às 19:30.

BORGDORFF, Henk. El debate sobre la investigación en las artes. **Cairon: Revista de Ciencias de la Danza**, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, n. 13, p. 25-46, 2010.

CARRERI, Roberta. **Rastros**: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret. Tradução: Bruna Longo. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COELHO, Maíra. Castilhos. Teatro On-Line, Teatro Virtual, Teatro Por Streaming, Teatro-mídia? Que Teatro é este que eclodiu Com A Pandemia? *In*: Terra, Ana [et al.] (org.) **Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil?** Campinas: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021. *E-book*. P. 144-171. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1tBvQ6qzncUr5i17IiyvnFXgSxCWZowzb>, acessado em 30/07/2021 às 19:00.

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o Método de Análise Ativa**: A Criação do Diretor e do Ator. São Paulo: Perspectiva-CLAPS, 2018.

FÉRAL, Josette. Investigación y creación. **Estudis Escènics. quaderns de l'Institut del Teatre**, n 35, páginas: 321-326. Barcelona, 2009. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252849>, acessado em 02/07/2021 às 20:04.

GERBASE, Carlos. **Cinema**: Primeiro Filme - Descobrimo, Fazendo, Pensando. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: SESC, tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Editora *Perspectiva*, *Fondazione Pontedera Teatro*, 2007.

HABEYCHE, Gisela Costa. **Banquete de Imagens**: A complexidade do instrumento vocal. Porto Alegre: UFRGS, 2003, 145 pág. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/79456/000395322.pdf?sequence=1>, acessado em 30/07/2021 às 21:00.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação:** Práticas das ideias teatrais de Stanislávski. Organização, adaptação e notas de Anatoli Vassíliev. Tradução: Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

LUCAS, Elisa Martins. Proposta metodológica, princípios teóricos e enfoques para o processo de criação dramaturgical atorial. **POS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 101–126, 2020. DOI: 10.35699/2237-5864.2020.21542. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/21542>, acessado em 30/07/2021 às 19:10.

LUCAS, Elisa Martins. Inter-relações entre teoria e prática cênica em um processo de criação dramaturgical do ator. In: **Anais ABRACE**. 2018, v. 19, n. 1. Pág. 1-11. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3766/4025>, acessado em 30/07/2021 às 19:27.

LÜSHER, Max e SCOTT, Ian. **O Teste das Cores de Lüscher**. Tradução: Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Editora Renes. 1985.

PAVIS, Patrice. **Análise dos Espetáculos:** teatro, dança, dança-teatro, cinema. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PÉREZ ROYO, Victória; SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio. La Investigación en Artes Escénicas: introducción. **Cairon:** Revista de ciencias de la danza, Alcalá de Henares; N.º 13. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá p. 05-14, 2010.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio. Investigación y Experiencia. Metodologías de la Investigación Creativa en Artes Escénicas. **Estudis Escènics:** quaderns de l’Institut del Teatre, Barcelona, n 35, p. 327-335, 2009. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252850>, acessado em 02/07/2021 às 20:00.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislavski ensaia:** memórias. Tradução: Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016.

TUTIKIAN, Jane Fraga. **A rua dos secretos amores**. 2. ed. Porto Alegre: WS editor, 2002.

VARLEY, Julia. **Pedras d’água:** Bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Tradução: Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. 1ª Edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.