

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

MARIANA FERNANDES DOS SANTOS

ENCONTRO DE SI
O PROCESSO DE UMA ATRIZ EM FORMAÇÃO

PORTO ALEGRE

2021

MARIANA FERNANDES DOS SANTOS

ENCONTRO DE SI
O PROCESSO DE UMA ATRIZ EM FORMAÇÃO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em Teatro.

Orientação: Luciana Morteo Éboli

PORTO ALEGRE

2021

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Elisete e Walter, e minha irmã, Carolina, pelo apoio incondicional. Seja me fornecendo a estrutura necessária para eu poder me dedicar aos estudos, seja pelos cafés ao final da tarde, que aliviaram qualquer estresse e tensão no meio do caos.

À Luciana, grande parceira que encontrei nessa jornada, que me deu todo o suporte necessário tanto no estágio de atuação quanto neste trabalho de conclusão. Obrigada por ter acreditado na minha pesquisa e no meu trabalho quando nem eu mesma acreditei.

À todas as professoras e professores do Departamento de Arte Dramática, cada um, à sua maneira, contribuiu para que me tornasse o ser humano e a artista que sou hoje.

Ao Felipe, amor que encontrei no último carnaval antes do mundo desabar e que foi a melhor companhia quando era necessário tirar o foco dos estudos e do trabalho.

À Rena e todes amigues que fiz nos anos de graduação. Só tenho a agradecer por tanta troca, tanta parceria na vida e na arte, mas, principalmente, agradeço a diversão que tornou esses anos mais leves.

Ao Leo e todes amigues que me acompanham desde a época do ensino médio. É muito bonito ver a vida de cada um seguindo seu rumo de maneiras completamente diferentes, mas com a nossa amizade sempre persistindo.

RESUMO

O trabalho analisa o processo de formação da atriz e autora do mesmo, desde seu primeiro contato com o teatro até o final da graduação. Em um primeiro momento, é relatado o desconforto ao atuar e falta de crença no próprio trabalho, tendo como uma das motivações a falta de identificação em relação a o que era definido como trabalho de atuação. A partir de um processo que propiciou uma investigação e uma série de experimentações pessoais, há o encontro de uma forma de expressão genuína. As recentes descobertas e percepções da atriz em formação são embasadas por pensadores como Harold Guskin e Yoshi Oida. Ao final, há uma reflexão sobre como as experiências do teatro e do audiovisual podem se complementar, chegando à conclusão que, mesmo cada trabalho tendo suas especificidades, as descobertas desta investigação podem ser aplicadas de diversas formas.

Palavras-chave: processo de formação; atuação; teatro; audiovisual; experimentação.

ABSTRACT

The work analyzes the formation process of the actress and author of the same, from her first contact with theater until the end of graduation. At first, discomfort when acting and lack of belief in her own work is reported, having as one of the reasons for it the lack of identification in relation to what was defined as the actor's work. From a process that provided an investigation and a series of personal experiments, there is the finding of a genuine form of expression. The actress's recent discoveries and insights are supported by thinkers such as Harold Guskin and Yoshi Oida. At the end, there is a reflection on how theater and audiovisual experiences can be complementary, reaching the conclusion that, even though each work has its specificities, the discoveries of this investigation can be applied in different ways.

Key-words: formation process; acting; theater; audiovisual; experimentation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem da experimentação <i>Frutose</i>	16
Figura 2: Frame do experimento <i>Aprendizagem 1</i>	17
Figura 3: Frame do curta-metragem <i>Luna</i>	19
Figura 4: Imagem do experimento <i>Aprendizagem 2</i>	21
Figura 5: Imagem do experimento <i>Aprendizagem 2</i>	22
Figura 6: Frame da cena final do curta-metragem <i>Luna</i>	25
Figura 7: Frame da cena final do curta-metragem <i>Luna</i>	26
Figura 8: Frame da cena final do curta-metragem <i>Luna</i>	27
Figura 9: Imagens do cenário do curta-metragem <i>Luna</i>	31
Figura 10: Registro dos bastidores do curta-metragem <i>Luna</i>	32
Figura 11: Frame do curta-metragem <i>Luna</i>	33
Figura 12: Frame do curta-metragem <i>Luna</i>	34
Figura 13: Registro do primeiro ensaio de <i>Luna</i>	39
Figura 14: Registro do primeiro ensaio de <i>Luna</i>	40
Figura 15: Registro do primeiro ensaio de <i>Luna</i>	41
Figura 16: Frame da cena final do curta-metragem <i>Luna</i>	42

SUMÁRIO

Introdução	7
1 Dificuldades e a necessidade de encontrar a própria expressão	10
2 O trabalho solitário da atriz	15
3 A atuação após o encontro de uma expressão genuína	21
4 A construção da intimidade com o trabalho	28
5 Percepções sobre atuação no audiovisual e no teatro	36
Considerações finais	43
Referências bibliográficas	46

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um registro de diversas reflexões de uma jovem atriz que busca compreender a sua jornada e reconstruir sua relação com a atuação, explorando e descobrindo novos caminhos possíveis. Escolho falar da atuação a partir da minha própria experiência, não seria possível fazer de outra forma, pois cada vez mais entendo a atuação como um trabalho completamente pessoal. Posso ler muitos livros que falam desse ofício (o que, aliás, é ótimo, pois encontramos parceiros que nos ajudam a entender os processos), posso assistir a muitas palestras de atores e atrizes experientes, que também serão um momento de grande aprendizado, mas a experiência da atuação só pode ser vivida no corpo, na voz e na mente de cada atriz ou ator. Escolho falar da minha experiência até aqui, pois é o que eu vivi. Partindo das inseguranças e da falta de crença no próprio trabalho, vou fazendo uma espécie de diário com ideias, sentimentos que vão se revelando aos poucos, tal qual o meu processo pessoal com a atuação.

Esse trabalho, que por diversas vezes vai se apresentar muito solitário, não seria possível se eu não tivesse encontrado alguns “parceiros” no meio do caminho, que colaboraram no processo de racionalizar ou, pelo menos, tornar mais conscientes algumas percepções geradas a partir da prática. Destaco como dois grandes parceiros Harold Guskin e Yoshi Oida. Guskin (1941-2018), reconhecido preparador de atores americano, através do seu livro *Como Parar de Atuar*, não elabora um “método” ou uma “técnica”, mas oferece ao ator ou atriz uma estratégia em que o empenho da sua atuação não está em “criar uma personagem”, mas sim em deixar-se levar pelo impulso, em contínua interação sensível com o texto. Já Oida (1933), grande ator e diretor japonês, traz em seu livro *O Ator Invisível* uma série de ensinamentos, questionamentos, sugestões, histórias, exercícios e reflexões muito valiosas sobre nosso ofício. Para ele, atuar não está ligado ao exibicionismo ou virtuosismo técnico, mas sim revelar de forma sensitiva “algo mais”, que não encontramos na vida cotidiana. Não só me senti contemplada e instigada com as diversas ideias de ambos, como também descobri coisas que ainda quero experimentar, afinal, a atuação é um estudo para a vida toda e eu ainda sou bem jovem.

Ao longo deste trabalho também trarei ideias de artistas como Jerzy Grotowski, Viola Spolin, entre outros, pois descobri que me fascina buscar e trabalhar o que me cabe e faz sentido para mim de cada técnica, do que tentar me adequar a um único método. Nesse sentido, durante a minha trajetória de alguns anos no teatro e, principalmente, na graduação,

pude experimentar exercícios, estímulos e técnicas diversas. Quando me vi, por uma questão pandêmica, sem poder estar na sala de ensaio com os meus colegas de trabalho, foi a memória do corpo e das sensações, junto com uma reconstrução das diversas experiências interiores, que me ajudou a encontrar algum rumo para iniciar um novo processo de criação.

O percurso deste trabalho irá se dar da seguinte maneira: no primeiro capítulo, trago um panorama da minha antiga relação com a atuação nos meus primeiros anos no teatro e durante boa parte da graduação, onde apesar de muita paixão pelo ofício, havia uma grande angústia. Uma espécie de desconforto ao estar em cena, como se a todo momento eu não estivesse sendo verdadeira com o público, uma dificuldade de lidar com a própria imagem ao ver registros de cenas pela sensação de que estava fazendo tudo errado. Tudo isso gerado pela falta de crença no próprio trabalho, que talvez possa se justificar por eu ter dificuldade de me adequar a certos métodos, por uma percepção de que me faltaria o famigerado talento ou pelo fato de que em um momento, logo no início da minha jornada, meu trabalho foi descredibilizado e isso influenciou tudo o que veio depois. Diante desse cenário um tanto quanto desastroso, era necessário que eu estabelecesse uma relação mais íntima com a atuação, que tentasse não me influenciar pelos julgamentos alheios e, principalmente, os meus próprios. Dessa forma, o estágio de atuação surge como o espaço ideal para a reconstrução dessa relação.

No segundo capítulo, relato como, a partir do processo de criação de *Luna*, meu estágio de atuação, e das limitações impostas pelo isolamento social, as experimentações para desenvolvimento e construção da personagem acabaram sendo muito solitárias. Assim sendo, neste capítulo, falo sobre como, através de técnicas, estímulos e exercícios desenvolvi uma relação mais íntima com a atuação como nunca antes. Detalho quase que passo a passo o caminho que percorri para mergulhar dentro de mim, ativando os sentidos e a sensibilidade, conhecendo as emoções e os impulsos que me motivam para que pudesse usá-los quando necessário. Abordo também a parte complicada de se experimentar estando só que é não ter com quem jogar e como, momentaneamente, solucionei isso ao jogar comigo mesma. Neste trabalho extremamente pessoal, pude me permitir ser livre, me escutar e, assim, confiar mais na minha intuição.

Em seguida, no terceiro capítulo, trago algumas noções de como busquei aplicar na atuação as descobertas das experimentações solitárias. A partir do momento que tinha encontrado uma expressão interna genuína, como expressá-la externamente? Discorro sobre como a auto observação agiu nesse processo, sendo uma forma de corrigir “erros” e perceber vícios que não colaboravam com a minha atuação. Uma das coisas que mais me dão angústia

em um processo de criação é lidar com o texto, nesse sentido, falo da descoberta de que uma boa forma de trabalhar com um texto é encontrar em mim a necessidade de dizê-lo. Ainda, falo sobre quando entendi que ao respeitar a emoção do momento, sem me sentir presa a emoção que eu penso que a personagem deveria sentir, eu encontro a sua verdade e estou presente no momento. E, mais uma vez, trato da importância da intuição neste processo. .

No quarto capítulo, trago algumas reflexões sobre como o tipo de relação que criamos com cada processo influencia a atuação. Acredito ser essencial o envolvimento com o todo do trabalho, para além da construção da personagem, ainda mais tendo em vista que, por diversas razões, estamos suscetíveis a acabar desempenhando outras funções. Assim sendo, não acredito que meu trabalho em outras ocupações do projeto precise estar separado do meu trabalho de atuação, muito pelo contrário. Penso que se não me envolvo mais intimamente com o projeto e suas demandas, é mais difícil desenvolvê-lo de forma genuína. Discussões, trocas de referências, experimentações, preparação do espaço e composição do cenário são alguns dos dispositivos que colaboram com o mergulho no projeto. Também discorro brevemente sobre estar entregue ao colega de cena e estar atento às especificidades de cada projeto.

No quinto e último capítulo, faço uma breve análise de como fica minha relação com o teatro e o audiovisual depois de todo esse processo e como um colaborou ou pode colaborar com o desenvolvimento do outro. Retomo a questão da dificuldade de lidar com a própria imagem e que, pelo menos no audiovisual, isso estava diretamente relacionado com a falta de intimidade com a câmera e como, a partir de estímulos que aprendi no teatro, pude começar a trabalhar a desinibição em frente a câmera. Faço, também, uma breve reflexão sobre esses dois tipos bem diferentes de espectadores, a câmera e a plateia, e como posso me relacionar com eles. Falo, por fim, sobre o anseio por uma volta ao palco, e o que ainda fica em aberto por conta disso.

Penso que todas as percepções colocadas ao longo deste trabalho não buscam ser limitadoras, dizendo como deve ou não ser um processo de atuação. Apesar de todas essas reflexões, cada processo é um processo. Não é como se eu tivesse achado a minha própria maneira de atuar ou algo do tipo, mas descobri estímulos que funcionam ou que formas de se envolver com o trabalho podem colaborar em um processo.

1. DIFICULDADES E A NECESSIDADE DE ENCONTRAR A PRÓPRIA EXPRESSÃO

O que leva um artista a fazer arte? O que me move enquanto ser humano, enquanto artista? As respostas possíveis para essas perguntas são muitas e vão mudando ao longo da vida. De qualquer forma, enquanto artista das artes da cena, acredito que cada jovem atriz tem dentro de si um pouco de Nina, personagem da peça *A Gaivota* de Anton Tchekhov (18060 - 1904), encantada pelo que vê da vida dos artistas bem sucedidos, sendo atraída para a profissão e cheia de sonhos e expectativas. Mas, ao longo do caminho, vem a frustração dos sonhos e expectativas que não se realizam.

Sou uma gaivota... Não! Sou uma atriz. É, sim! (Escuta o riso de Arkádina e Trigorin, aguça os ouvidos, depois corre à porta da esquerda e espia pelo buraco da fechadura.) Ele também está aqui... (Volta para junto de Trepliov.) Pois é... Não é nada... Sim... Ele não acreditava no teatro, ria de meus sonhos, de modo que, aos poucos, eu também fui perdendo a crença e a coragem... Depois, vieram as aflições do amor, os ciúmes, o eterno temor pelo bebê... Tornei-me mesquinha, insignificante, representava sem convencer. Não sabia o que fazer com as mãos, como me postar em cena, não dominava a voz. Você não pode compreender o que é isso, ter consciência de que atua terrivelmente mal. Sou uma gaivota. (TCHEKHOV, 1994, p. 73)

Não era como se eu tivesse tido muitas experiências anteriores com teatro quando entrei na graduação. Por conta disso, havia um sentimento de que eu devia apenas aceitar e compreender o que me era mostrado de cada método, de cada técnica, afinal, eu não havia qualquer tipo noção aprofundada em relação ao ofício para poder argumentar contra ou apenas entender que certas ideias ou modos de fazer não me cabiam. Havia também dentro disso uma noção de respeito pelo que veio antes, ou seja, há tanto tempo há tanta gente refletindo, experimentando e desenvolvendo ideias sobre atuação que eu pensava que todos tinham “razão” e eu, com tão pouca experiência, deveria, portanto, apenas fazer o que diziam.

Em muitos momentos me senti inadequada, que deveria buscar uma outra profissão, pois nunca atuaria realmente bem. Mas existe uma pulsão interna, uma necessidade de fazer arte, uma busca de dar forma a incompreensão, de expressar o desencaixe frente ao “mundo real”, tudo isso tornava abandonar a atuação uma opção não viável. Acho que ser atriz tem a ver com uma angústia tão grande que há a necessidade de sair de si e viver uma outra vida. O que eu ainda iria descobrir é que só poderia “sair de mim” se, antes, fizesse um mergulho profundo para dentro de mim. A grande questão era: se eu fujo, para que atuar então? Penso nisso lembrando de todas as vezes que fugi de exercícios, de improvisações, não por falta de vontade de fazer, mas por não acreditar ser capaz de fazer algo bom e medo do julgamento. Se

eu não acreditava na minha capacidade, quem iria acreditar? Todos veriam o desespero que eu tentaria disfarçar e falharia miseravelmente.

Só fui ter mais consciência e entender essas sensações quando li o livro *Como parar de atuar*, de Harold Guskin e me identifiquei com diversas colocações como:

A arte é supostamente difícil, não é? Quanto mais sangue deixamos no processo de dissecar nossas psiques, melhor o desempenho, certo? Talvez não! Essa tranquilidade não só nos liberta como atores, ela liberta os espectadores também, bastando a eles olhar e ouvir e esquecer que estão prestando atenção na atuação. (GUSKIN, 2015, p. XXIII)

Para mim, era recorrente a sensação de que atuar era difícil, muitas vezes um processo quase doloroso, somado à percepção de que quanto mais esforço fazia para chegar em um bom lugar com a minha atuação, menos conseguia. A minha questão era como fazer o processo ser, não necessariamente fácil, mas fluido, leve, natural e sem dor. Na minha percepção, a resposta para isso é acreditar em si, na personagem, na situação, no trabalho, na intuição, mas, naquele momento, em que eu não acreditava em mim, eu não conseguiria atingir todas essas “crenças”. Assim como tinha plena consciência de que se eu estava insegura e descrente, provavelmente, transmitia para o público essas sensações.

No capítulo “Quando atuar é uma arte”, do livro *A preparação do ator* de Stanislavski, por exemplo, é colocado que o ator “deve sentir uma determinada emoção não uma ou duas vezes apenas, enquanto estuda o papel, mas em maior ou menor grau todas as vezes que o representar, quer se trate da primeira ou da milésima vez” (STANISLAVSKI, 1994, p.42). Lembro de uma certa sensação de desespero com essa afirmação, afinal, como reproduzir sempre a mesma emoção sem fazer isso de uma forma mecânica? Um estímulo proposto pelo próprio Stanislavski para tentar solucionar isso era o uso da memória emotiva, mas, principalmente olhando agora pras minhas experiências passadas, eu vejo nitidamente que esse estímulo não funcionava com algumas personagens que já fiz, pois muitas vezes não tínhamos passado por experiências similares. E, mesmo quando fiz uso dessa memória, sentia que com o tempo ela ia enfraquecendo enquanto estímulo. Tudo isso para dizer que essa tentativa de sempre reproduzir determinada emoção pode paralisar um ator. Hoje vejo que viver o momento sem me preocupar com o que devo sentir ou não me deixa muito mais aberta pro trabalho que eu estou desenvolvendo. Confiar que estando concentrada e entregue a peça e utilizando os instrumentos que funcionam para mim, eu posso atingir a emoção necessária naturalmente e sem me sentir pressionada.

Em outra passagem também é colocado que: “A nossa arte, portanto, nos ensina, antes de mais nada, a criar conscientemente e certo, pois esse é o melhor meio de abrir caminho

para o florescimento do inconsciente, que é a inspiração.” (STANISLAVSKI, 1994, p. 43) Penso que a busca por uma atuação considerada “certa” é uma busca do que não existe e que só gera angústia aos atores e atrizes e, principalmente, aos mais novos na profissão. Assim como pode ser muito limitadora também. Trazendo a minha própria experiência como exemplo, eu sempre sentia, e ainda sinto às vezes, que quando tento muito acertar, é quando erro e acabo fazendo algo que não soa verdadeiro, ou parece exagerado, clichê.

“Representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel.” (STANISLAVSKI, 1994, p.43) Quantas vezes me pudei por não achar que tal personagem não poderia fazer determinada ação por não estar na sua lógica, na sua coerência, quando, na verdade, não há lógica nos seres humanos, ninguém é completamente coerente, sempre há algo em nós que parece destoar de quem somos e isso deve ser válido quando falamos das personagens também.

Lendo Harold Guskin consegui compreender um pouco dessa minha relação complicada com Stanislavski, mais uma vez por um processo de identificação:

Tínhamos estudado interpretação, lido nosso Stanislávski, observado os mestres, feito peças e fazíamos um trabalho bem honesto, imitando o que achávamos que era atuação. Mas não era de verdade e nós sabíamos disso. O que Harold nos ensinou era muito complicado e muito simples. Ele nos fez entrar em contato com nós mesmos e, a duras penas, nos desconectou dos antigos estereótipos da interpretação que lutávamos para manter. (GUSKIN, 2015, p. XVII)

Era recorrente a sensação de que eu estava interpretando a atuação, mas não a realizando de fato e isso gerava desconforto, pois estava mais preocupada em reproduzir marcas, falas, emoções e não estava entregue ao aqui e agora. Era como se eu estivesse mentindo para o público, não era sincera comigo e, muito menos, com ele. Sabia que precisava me conectar mais intimamente com as minhas personagens, mas não tinha ideia de como fazer isso.

Tudo isso está intrinsecamente ligado a quem eu sou e a experiências que vivi e que pode, claro, gerar identificação em quem me lê ou não. Nesse sentido, encontro em mim e na minha trajetória algumas explicações e consigo fazer alguns apontamentos importantes para entender todas as sensações relatadas até aqui:

Quando busco na minha memória uma situação que tenha me gerado falta de confiança ao atuar me vem em mente uma situação que vivi no primeiro curso de teatro que fiz, em 2015. Durante os ensaios para o espetáculo de finalização do curso, o professor do mesmo, que também era diretor do mesmo, me disse que a minha dicção era uma “merda” e que não dava pra entender nada do que eu dizia. Para além do teor do comentário, a rudeza com que isso foi dito para mim me deixou paralisada e não ser ouvida ou compreendida se

tornou o meu maior medo ao atuar. O fato de eu me sentir tão incapaz naquele momento poderia ter me feito abandonar o teatro, mas olhando hoje para a minha trajetória, fico feliz por não ter desistido.

A questão vocal gerou uma espécie de bloqueio que fazia com que eu sempre estivesse muito focada em falar com dicção, impostação e etc, me preocupava muito com isso e acabava tirando o foco da atuação, das emoções da personagem e do que estava acontecendo na cena. Mesmo me preocupando com isso, muitas vezes pensava que o público não estava me ouvindo em cena. Lendo Grotowski em um momento mais avançado da graduação, vi que era justamente essa preocupação que impedia a voz e as palavras de simplesmente saírem da minha boca: “Se querem liberar a voz, não deveriam mais trabalhar com o instrumento vocal, ou seja, não deveriam prestar atenção no trabalho do instrumento vocal, deveriam trabalhar como se o corpo cantasse, como se o corpo falasse.” (GROTOWSKI, 2010, p. 159)

Outro ponto importante é que sempre tive dificuldades de lidar com a minha imagem em cena, tanto em filmagens de espetáculos quanto nos poucos trabalhos audiovisuais que havia feito até então. Nunca gostei de me ver, não conseguia ver qualidade no que fazia e tinham aspectos da minha atuação que me incomodavam e que eu não sabia exatamente quais eram. Entendo que isso possa ter ocorrido justamente por eu estar tão preocupada em atuar bem, com verdade e ser ouvida pelo público que não conseguia estar tão entregue a atuação, e, quando eu me via em cena, percebia isso. Por não estar totalmente entregue, sinto que acabava forçando uma expressão, um sentimento e isso não funciona, apesar de parecer o mecanismo mais rápido quando não sabemos o que fazer em cena ou não atingimos a emoção necessária. “Devido a presença de uma grande plateia, o ator, quer queira quer não, sente-se obrigado a produzir uma quantidade desnecessária de esforço e de movimentações que pretendem representar sentimentos.” (STANISLAVSKI, 1994, 170)

Não acho que Stanislavski estava errado em algumas de suas convicções colocadas aqui, mas no meu trabalho, ter essas ideias em mente não me ajudava, não funcionava para mim. Tanto que concordo quando ele coloca que “em nossa arte é preciso viver o papel a cada instante que o representamos e tem todas as vezes.” (STANISLAVSKI, 1994, p. 47) Mas, no meu processo pessoal, era necessário, primeiramente, que eu compreendesse os meios pelos quais os meus sentimentos encontram expressão. Ou seja, a minha forma de manter a personagem e a atuação vivas e com verdade. Tentar me adequar a uma única técnica só me gerava um grande bloqueio. Nos próximos capítulos, exponho como eu pude passar por esse processo de entender as minhas fragilidades e buscar a minha forma de trabalhar a atuação. Hoje, entendo que é importante ter plena consciência dos meus dispositivos e instrumentos

enquanto atriz, mas na hora de criar não pensar neles e buscar agir mais intuitivamente. Inclusive, entendendo os meus mecanismos de trabalho e estando sempre em evolução, posso um dia reler esse material e encontrar outros significados que poderão ter outro sentido para mim no futuro.

Após esse percurso um tanto quanto complicado, surgiu o que pareceu ser o momento mais adequado para analisar e construir uma nova relação com a atuação e rever a minha trajetória enquanto atriz em formação: a realização do estágio de atuação. Sabia que nesse momento, mais do que qualquer outro até então, os olhares estariam voltados para a minha atuação e eu sabia, também, que não gostaria de passar pelas mesmas sensações e angústias de outrora. No próximo capítulo, vou falar sobre como foi possível iniciar a busca por uma expressão genuína, e como consegui me libertar de algumas das minhas angústias enquanto atriz.

2. O TRABALHO SOLITÁRIO DA ATRIZ

Para dar início a esse capítulo se faz necessário dar uma breve contextualizada em como se deu o processo do meu estágio de atuação, que teve como resultado final o curta-metragem *Luna*. Esse trabalho tem surgimento nos meus anseios a respeito da solidão, o encontro com meu próprio eu e a relação com a própria companhia. Por conta do isolamento social provocado pela pandemia de covid-19, não tivemos ensaios presenciais durante o período de concepção do projeto, nos reunindo fisicamente apenas quando chegou o momento de realizar a gravação do trabalho. Um apontamento importante é que, por uma inadequação e falta de vontade pessoal em trabalhar no formato virtual, em comum acordo com as minhas colegas, acabamos optando por utilizar as reuniões online como um espaço para troca de referências, discussões acerca das personagens, das questões estéticas, a construção da dramaturgia, enfim, tudo que envolvia a concepção do projeto. Não realizamos ensaios online, o que fazíamos era propor exercícios a serem feitos fora do horário de reunião e, alguns deles, viraram vídeos de experimentação, que assistíamos e debatíamos nos encontros virtuais.

Como foi dito acima, para suprir a impossibilidade de experimentações online, ao longo do processo criamos vídeos de acordo com as propostas que surgiam nos nossos encontros. Foi então que me vi em um dos momentos mais desafiadores, não só do processo, mas de toda a minha trajetória: sozinha, elaborar cenário, figurino, movimentação, filmagem, som e edição. Fora as preocupações em relação a atuação e a construção da personagem. No teatro, também temos muitos elementos que precisamos ficar atentos ao mesmo tempo, como texto, marcação, cenário, luz, jogo com o colega de cena, etc. Mas naquele momento, as demandas em relação ao vídeo eram realmente uma novidade .

Um dos primeiros experimentos que fizemos logo no início dos encontros online foi uma atividade que chamamos de *Frutose*, onde deveríamos gravar um vídeo comendo alguma fruta, falar sobre a mesma e fazer uma reflexão a partir dela. Lembro que foi uma situação muito desconfortável para mim porque falar para uma câmera não era algo familiar, eu ainda não lidava bem com a minha imagem no vídeo e começava a sentir muita falta da forma que era acostumada a trabalhar no teatro. Também tive a ideia de criar um estranhamento através do figurino, trazendo algum tipo de comicidade para o vídeo, pensando que o elemento traria outros significados. Mas isso acabou causando uma sensação ainda mais desagradável para mim, pois, além de tudo, destoou da proposta do trabalho. A partir dessa atividade, percebi que realmente precisava me instrumentalizar melhor, ou seja, tentar trazer e desenvolver

algumas técnicas de concentração e de preparação aplicadas no teatro para esse novo formato de trabalho para, então, realizar o exercício com mais tranquilidade.

Figura 1: Imagem da experimentação *Frutose*



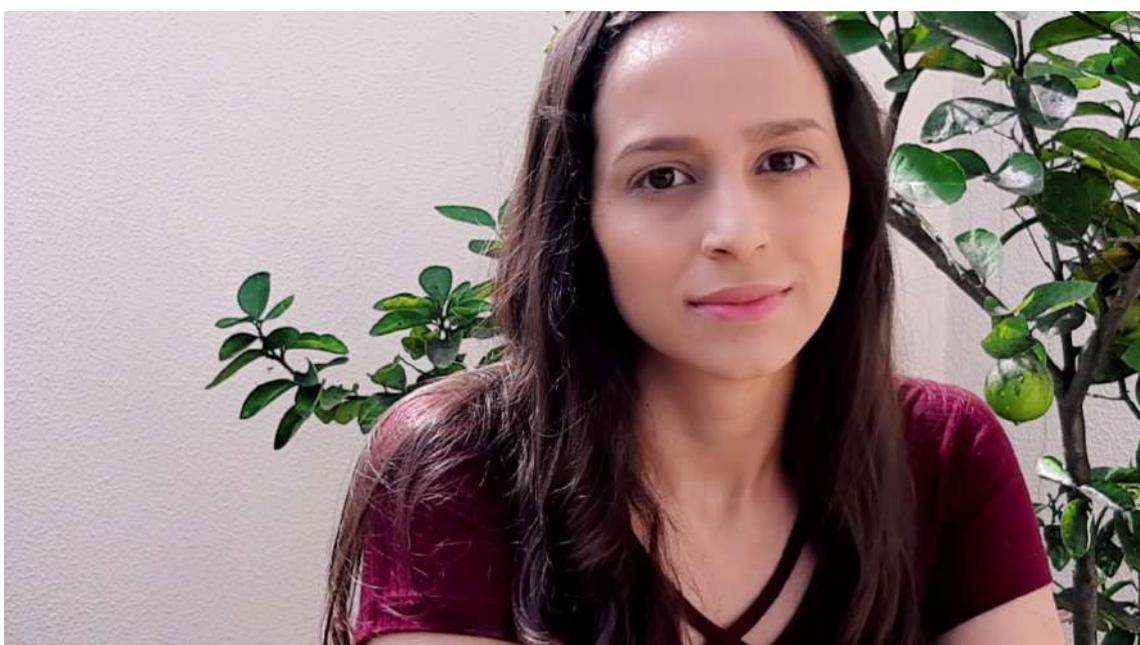
Fonte: Arquivo pessoal da atriz, abr. de 2020.

Pensando nesse processo agora, com certo distanciamento, consigo ver o quanto se fazia necessário que eu olhasse, primeiramente, para mim, para os meus sentimentos, para as minhas emoções, para o que eu queria expressar e como eu iria expressar. Ainda mais pensando num trabalho como *Luna*, que se caracteriza por ser um trabalho intimista e que se propõe a um mergulho dentro do próprio eu, era necessário que eu fosse conduzida aos lugares mais primitivos de mim.

Meu primeiro passo neste processo de autoexperimentação foi realizar a leitura dinâmica do livro *Improvisação para o Teatro*, de Viola Spolin (1906-1994), para selecionar exercícios que eu poderia adaptar para fazer dentro das minhas condições. Exercícios como “Ouvindo os sons do ambiente”, “Sentindo o eu com o eu” e “Somente pés e pernas” e demais exercícios que proporcionavam uma ativação dos sentidos e da sensibilidade necessárias para

começar a desenvolver um trabalho de experimentação e, conseqüentemente, de atuação. Normalmente, eu lia a proposta do exercício, me alongava, me aquecia e quando me sentia preparada iniciava o exercício. Especialmente o exercício “Sentindo o eu com o eu”, que consiste em sentir cada coisa que está em contato com o corpo, inclusive ele mesmo, como quando os dentes sentem a língua, por exemplo, se tornou parte do meu ritual de preparação para a experimentação. Era como se eu tivesse começado a trabalhar do zero e tivesse redescobrimo quais exercícios e atividades, de fato, tinham um efeito mais contundente no meu trabalho.

Figura 2: Frame do experimento *Aprendizagem 1*



Fonte: Arquivo pessoal da atriz, out. de 2020.

Outro aspecto que eu destaco nessa experiência é a importância da bagagem acumulada ao longo dos anos de graduação e de outras vivências no teatro. Trago como exemplo algo muito simples: lembro nitidamente de passar mais ou menos um ano da graduação aprendendo tipos diversos de alongamentos e formas de aquecer o corpo, até que, em algum momento, fui estimulada a criar o meu próprio repertório de aquecimento. Se não fosse esse estímulo, essa noção de que eu poderia, de alguma forma, guiar o meu próprio trabalho, teria sido muito difícil iniciar essas experimentações sozinha. E, claro, não era porque eu estava sozinha que as coisas que eu fazia vinham de mim, como coloca Tiago Moreira Fortes em sua tese *A Condição do Ator em Formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate*:

Minha metodologia de aprendizagem não é simplesmente algo que surge de minha própria experiência. Quando digo “minha própria metodologia”, este “minha” não se

refere a algo que surge inteiramente de mim. É por isso que Grotowski sempre repetia a seus alunos, como relata Thomas Richards (2014, p. 1), que “o verdadeiro aprendiz sabe como roubar, como ser um ‘bom ladrão’”. Richards (Ibid., p. 2) percebia este mesmo modo de proceder em seu mestre que, “frente a frente com seus antepassados, foi um ‘bom ladrão’ [...] roubando tudo o que podia funcionar para ele”. (FORTES, 2018, p. 76-77)

Em alguns momentos, o que ajudava a me colocar em um estado de trabalho, de atenção, de concentração e de envolvimento com o que seria experimentado eram músicas que eu costumava utilizar em ensaios. Nesse sentido, a música era um estímulo que trazia à tona toda a vivência que ainda estava guardada no corpo e na mente, para além do intuitivo, era a memória do corpo agindo. Alguns exercícios que eu realizei durante essa autoexperimentação, eu já tinha feito durante a graduação, por exemplo, mas só foi possível relembrar graças a essa memória que é ativada a partir de certos estímulos.

Em um certo ponto desse processo, comecei a refletir sobre a falta de ter alguém com quem jogar, alguém que desenvolva uma relação e que troque estímulos para que as ações surjam. Muito influenciada pela percepção do Eu através do Outro, que também é uma parte do Eu, que era uma das questões que eu gostaria de trabalhar em *Luna*, e pelo próprio fato de estar realizando as experimentações sozinha, percebi que eu teria que ser a minha própria parceira de jogo. Porém, chegar a essa conclusão e conseguir realizá-la eram coisas bem diferentes. Eis que, um dia durante as experimentações, me deparei com a minha própria imagem no espelho. Eu estava tão imersa no exercício que estava fazendo que ao me olhar no espelho não me preocupei em ver se o que eu fazia era algo “belo”, mas aproveitei para olhar no meu próprio olho e jogar comigo. Num certo momento, o eu do espelho parecia outra pessoa. Abaixo segue a anotação que tenho em meu caderno desse dia:

Experimentação 07/01:

Um dedo da mão que toca no pé e começa a desenhar uma linha que atravessa o corpo inteiro. A linha desenha, movimenta, estimula, toca o corpo e o faz dançar. O andar de Luna como se sempre tivesse uma linha a seguir, até que se vê ao espelho. Luna toca em si e dança através do espelho → Como estar com esse outro eu? Há uma dificuldade de manter o contato visual. São momentos de estranhamento, medo, reconhecimento, só observar e aí vem uma forte emoção. O olho através do espelho se enche d'água.

Vejo esse acontecimento como uma epifania, um momento de expansão da percepção, desse encontro que faltava e era tão necessário para eu me encontrar não só enquanto artista, mas, principalmente como ser humano. Era como se naqueles segundos, minutos ou horas, não sei dizer, eu tivesse encontrado o que há tanto tempo estava buscando. Em *Luna*, eu queria falar dessa relação com o eu, da solidão, do encontro com si, mas estava faltando

encontrar a expressão genuína de mim, da artista que eu sou ou desejo ser. Não quero dar e entender com este trecho que essa espécie de descoberta aconteceu “do nada”, mas sim que as experiências que eu tive, tudo que eu já senti e vivi em relação a atuação me levaram para esse momento.

Figura 3: Frame do curta-metragem *Luna*



Fonte: Curta-metragem *Luna* (2021), dir. Renata Lorenzi.

Ao final desse período de experimentações em *Luna*, anotei em meu caderno o que seria o insight que gerou toda essa pesquisa: *“tenho pensado nas descobertas que surgem nos momentos de solidão, mas não me refiro a algo no sentido existencial (o que talvez seja também, na verdade). tenho pensado na solidão da atriz, diferente da solidão no palco quando se faz um monólogo (pois ainda há o público) e nem aquela aquela quando a atriz e a diretora estão em sala de ensaio, estando a atriz sendo observada. falo de solidão física, ou melhor, estar só, só a atriz e suas ferramentas de trabalho, coisa que se tornou comum em um momento pandêmico. penso na intimidade, no quem sou eu quando ninguém está olhando.”*

Já tinha absorvido muitas referências, muitas práticas, era necessário então, ter o meu próprio tempo com elas, redescobrimo-as, experimentando-as, trazendo-as para um plano extremamente pessoal. Por uma razão que possivelmente ficará em aberto neste trabalho, acredito que talvez isso só tenha sido possível pela falta do olhar de fora. Percebi isso quando me senti contemplada pelo seguinte apontamento de Fortes:

(...) eu posso dizer que aí estava em jogo uma dificuldade que sempre tive como ator e como aluno em aceitar a condição mais difícil e necessária do trabalho do ator: constituir experiências diante, ou melhor, com um olhar de fora. Mas o que esta dificuldade gerava em mim? Ou melhor, o que é isso que eu não conseguia realizar

na presença de tal olhar, e que, agora, no “momento em que eu não tinha ninguém me olhando”, eu conseguia realizar plenamente? (FORTES, 2018, p.78)

Possivelmente, tem algo que eu só pude desenvolver ou me sentir à vontade para desenvolver pelo fato de que não tinha ninguém me olhando. Não havia quem pudesse me julgar, ou algum olhar, que mesmo sem intenção, me fizesse me sentir oprimida, de alguma forma. De repente, eu era livre, podia fazer o que quisesse, porém, a questão era como trazer essa mesma sensação para um trabalho, afinal, ser visto faz parte do trabalho de cada ator e atriz? Como trazer essa liberdade para a cena? Questões que tentarei responder no próximo capítulo.

A partir desse processo completamente pessoal e interno, aprendi a confiar mais na minha intuição. Nesse mergulho para dentro de mim, descobri meus sentimentos, minha forma de me expressar e quais pontos do meu corpo me ajudam a ativar certos tipos de emoção. Obviamente, ainda há muito a se descobrir, mas sinto que finalmente consegui esboçar ou começar a desenvolver um caminho próprio de atuação. Tem sido fascinante descobrir a possibilidade de uma realização solitária, que me dá a autonomia necessária para o meu trabalho. Como coloca Cassiano Quilici em *o Treinamento do Ator/Performer: Repensando o “Trabalho Sobre Si” a Partir de Diálogos Interculturais*: “O ator é um sujeito que deve agir sobre si mesmo, transformando sua relação com o corpo e a subjetividade (memória, emoções, sensações, imaginação, vontade etc).” (QUILICI, 2012, p. 16)

3. A ATUAÇÃO APÓS O ENCONTRO DE UMA EXPRESSÃO GENUÍNA

Depois dessa jornada das experimentações solitárias, desse encontro com o que havia de mais profundo em mim, da descoberta de formas possíveis de atingir certos sentimentos, ou seja, do desenvolvimento de uma expressão interna, havia um novo desafio: como expressar tudo isso através do corpo e da voz, como aplicar na atuação as descobertas dessas experimentações?

Como mencionei brevemente em outro momento, durante a construção de *Luna* produzimos alguns vídeos como resultado de experimentações feitas ao longo do processo. É neste momento que o desconforto retorna para este trabalho, pois a situação de estar em frente a uma câmera era muito intimidadora para mim, não sabia lidar com este tipo específico de espectador. O bom é que por estar trabalhando sozinha naquele momento, estava livre para começar e terminar a gravação quando quisesse, e podia me dar a permissão de tomar meu próprio tempo para me sentir mais à vontade frente a câmera. Então, antes de gravar cada vídeo, passava longos minutos olhando para a câmera ou apenas existindo frente a ela para, antes de qualquer coisa, criar alguma intimidade com este ser que seria essencial para a realização do trabalho.

Figura 4: Imagem do experimento *Aprendizagem 2*



Fonte: Arquivo pessoal da atriz, nov. de 2020.

Em seguida, me gravava e na hora de editar, de tanto olhar para mim mesma, de observar com muita atenção o que eu fazia em frente à câmera, pude perceber todos os tiques, trejeitos, formas de falar, de expressar que não colaboravam com a minha atuação. Às vezes era um simples levantar de sobrancelha que eu fazia apenas para preencher a falta de uma emoção ou expressão com mais verdade. Ao longo de cada novo vídeo, fui tentando suavizar algumas expressões e os pontos de tensão que eram completamente descartáveis para o meu trabalho enquanto atriz, assim como fui buscando encontrar o tom mais adequado de atuação para a Luna.

Figura 5: Imagem do experimento *Aprendizagem 2*



Fonte: Arquivo pessoal da atriz, nov. de 2020.

Conversando com colegas, lembro de ser quase um consenso que se assistir em cena gerava desconforto. Também lembro de uma vez em que me reuni com os colegas de um espetáculo para assistir a filmagem do mesmo. Foi desesperador, pois eu tinha muita dificuldade de lidar com a minha imagem em cena (pelas questões relatadas no primeiro capítulo), mas também era necessário considerar que eram experiências completamente diferentes assistir a um espetáculo e assistir à filmagem do mesmo. Nesse sentido, me assistir em um produto feito para o audiovisual foi um pouco mais tranquilo por não ter o mesmo estranhamento do teatro em vídeo. Considero que meu processo de auto-observação se deu em dois momentos: primeiro uma auto-observação interna, entendendo meus sentimentos e minhas emoções (conforme relatado no capítulo 2) e, em segundo, uma auto-observação externa, afinal, ser visto é intrínseco à atuação e era necessário que eu tivesse uma dimensão do que estava sendo visto. Acredito que, de fato, tenham detalhes da nossa forma de expressar

que não soam bem, não parecem verdadeiros e que, por não estarmos nos vendo, a gente não percebe. Então é necessário que alguém aponte, seja um professor, um diretor, um espectador, e neste caso, acabei sendo eu quando me coloquei como espectadora do meu próprio trabalho.

Ainda era necessário, também, rever a relação com um elemento que hoje já não é principal, mas segue sendo um dos elementos mais importantes no trabalho de cada ator e atriz: o texto. Acredito que até esse momento, não havia nos textos que eu dava uma das características que eu considero essenciais para um texto ser crível: a naturalidade, ou melhor, a verdade. Dar um texto sem que pareça apenas um texto decorado. Pelo medo de não ser ouvida, de não conseguir projetar, de não ter uma boa dicção, eu tinha uma preocupação muito grande com o texto e tentava a todo custo não fazer nada “errado”. Não só a preocupação, mas a tentativa de não parecer preocupada com o texto, tiravam toda a verdade do texto. Era necessário que eu parasse de lutar contra ele e contra a minha voz.

Em vez de lutar com o texto, tentando manter as modulações a qualquer custo, ou duvidando de mim mesmo, ignorando o impulso que queria me levar, respirava, expirava e simplesmente esperava a próxima fala me levar a uma viagem para um novo lugar. (GUSKIN, 2015, p. XXIII)

Nessa tentativa de encontrar verdade nos meus textos, percorri alguns caminhos. Num primeiro momento, entendi que precisava me dar mais liberdade com o texto, ao invés de simplesmente decorá-lo em uma entonação que eu considerasse adequada. Seja improvisando com as falas, ou simplesmente dizê-las repetidas vezes até torná-las mais "palatáveis". Tirando, por exemplo, o estranhamento de palavras não muito usuais ou que não costumam fazer parte do meu vocabulário. Costumava me sentir presa ao texto que iria falar e dava mais importância em “acertar” todas as palavras que havia decorado e a emoção apropriada, até que entendi que precisava me apropriar do texto. Ou seja, a partir do momento que entendo e/ou desenvolvo o significado do texto para mim, a partir do momento que sinto mais intimamente o que a personagem está dizendo, o texto vai sair. Assim como preciso me permitir sentir a emoção do momento e não me prender a uma emoção que acho que devo sentir ou a uma forma que eu coloquei em minha cabeça que é a forma correta de dar o texto.

Durante a leitura do livro de Guskin, me surgiu a percepção de que uma boa forma de trabalhar com um texto é encontrar em mim a necessidade de dizê-lo, que também tem a ver com relação verdadeiramente íntima com a minha personagem. Em *Luna*, a dramaturgia foi construída em processo pela Nairim Tomazini, o que, de alguma forma, facilitou o caminho, pois eu vim ajudando a construir aquelas frases, aquelas palavras. Mais do que isso, era como se eu já tivesse a necessidade de dizer aquele texto em mim a vida toda e a Nairim o colocou em palavras, aprofundou o seu sentido. Então, ainda havia ficado em aberto a vontade de

poder trabalhar com um texto que não foi criado em um processo que eu estivesse envolvida, que, inicialmente, fosse mais distante de mim, que de alguma forma eu tivesse que fazer um pouco mais de “esforço” para encontrar a necessidade de dizer o texto.

Algum tempo depois da finalização de *Luna*, houve a retomada de *Como Cavalgar Um Dragão*, espetáculo com texto de Diogo Liberano, que participei da montagem em 2019 e que, por conta da pandemia, foi repensado para o formato audiovisual. Mesmo já tendo intimidade com o texto e com a personagem, precisei reconstruir o que a minha personagem significava para mim, assim como os demais personagens que se relacionam com ela. Se eu já não era a mesma pessoa de 2019, ela também não poderia ser. Então foquei em como toda a circunstância colocada no texto e na peça ainda se relacionava comigo, o que fazia sentido e o que não fazia mais. Sinto que me conectei e entendi a minha personagem como nunca antes, então quando foi necessário dizer o texto na hora da cena, as palavras simplesmente saíram na minha boca. Assim como em *Luna*, é uma rara ocasião em que gostei de me ver em cena.

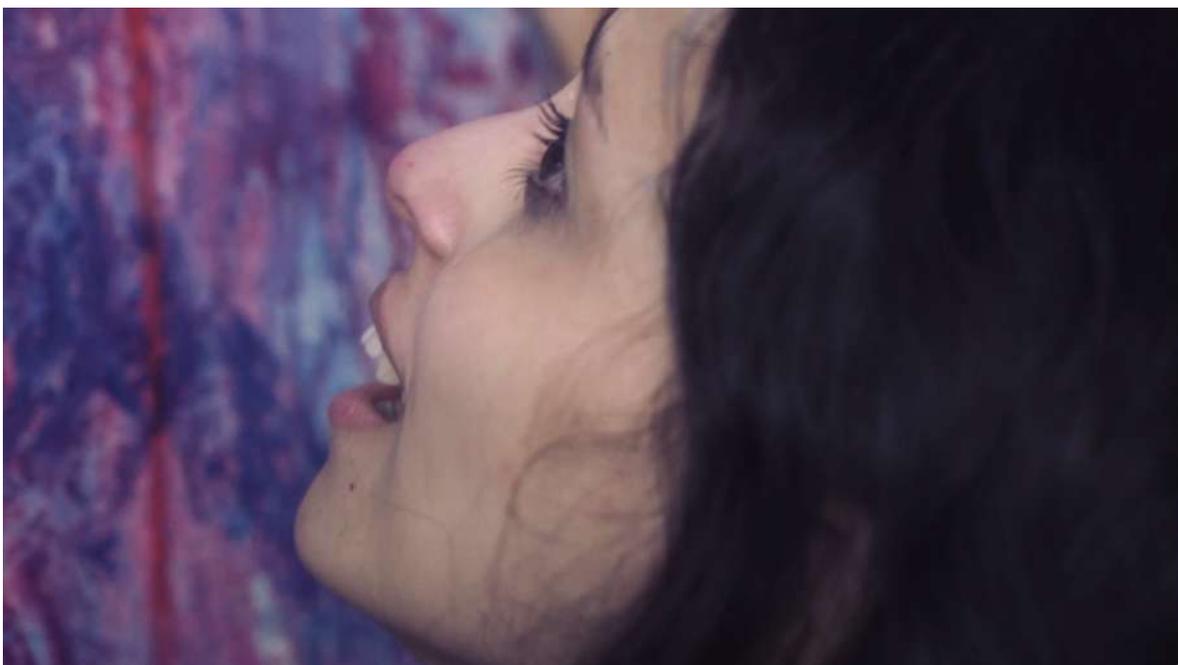
Outro ponto que acredito que caiba aqui tem a ver com a personagem e como ela surge em mim ou como pode surgir, tanto internamente quanto externamente. Não lembro em que ocasião li ou ouvi alguém dizer que nos construímos a partir da relação com o que não somos e com o que iremos vir a ser, e que isso só é possível a partir do encontro com o eu. Acredito, pessoalmente, que o encontro com a personagem também perpassa esse “não ser” ou “vir a ser”. *Luna*, por exemplo, era uma personagem que tinha muitas coisas em comum comigo, em algum momento pensei: será que de fato há uma personagem ou sou apenas eu? Olhando para trás, sinto que foi quando encontrei os pontos em que ela se diferenciava de mim que a encontrei de fato.

Deixei de lado a técnica e a análise. Minha exploração, momento a momento, tornou-se a personagem. Isso permitiu que eu me sentisse livre, conduzindo-me a uma personagem muito mais interessante, permitiu igualmente uma solução mais criativa para o problema de uma determinada cena - justamente, porque era forçado a recorrer apenas a mim e ao texto. Não houve análise de cena para me obrigar ou me proteger e, portanto, minha intuição veio à tona com energia e vigor. A personagem ganhou vida porque eu já estava dentro dela. (GUSKIN, 2015, p. XXII)

Trago esta colocação de Guskin, pois durante muito tempo tentei resolver diversas questões através de técnicas e ideias pensadas racionalmente, quando, na verdade, a melhor forma de resolver é explorando, experimentando de forma livre. E essa exploração deve acontecer o tempo todo, não somente no processo de ensaio. *Luna* foi surgindo em mim nas experimentações, nos ensaios, mas, principalmente, nas gravações. Neste processo entendi que o mergulho na personagem não pode ser limitador, ou seja, não posso me sentir presa pelos objetivos da cena ou pela ideia de que preciso sentir determinada emoção, ou ainda,

pelo o que acredito racionalmente que a personagem faria ou não. Descobri que era preciso procurar em mim uma forma genuína de chegar ao objetivo ou emoção da cena, seja ativando determinada parte do meu corpo ou até buscando a memória afetiva, por exemplo. Usando, enfim, o que for útil de cada técnica naquele momento ou, simplesmente, usando a intuição.

Figura 6: Frame da cena final do curta-metragem *Luna*



Fonte: Curta-metragem *Luna* (2021), dir. Renata Lorenzi.

Além disso, havia essa preocupação de como meu estado interno e meu estado externo se relacionariam, como coloco desde o início do capítulo. *Luna* não era um trabalho que, de forma geral, tinha um caráter mais físico, que tinha movimentos fortes, agitados, ou exigia algum outro tipo de trabalho corporal muito intenso. Por outro lado, eu saía extremamente exausta de cada gravação, a exigência interna era muito forte, meus sentimentos estavam à flor da pele. Em questão de minutos passava da raiva para a tristeza, da tristeza para melancolia e da melancolia para um certo tipo de alegria e muitos sentimentos e emoções que não consigo descrever. Por um tempo, me questionei se essa relação entre o externo e o interno poderia gerar críticas negativas em relação a *Luna*, mas a percepção de Yoshi Oida me ajudou a entender que essa relação não só não era problemática, como agregava ao trabalho:

Quando empreendemos ações físicas fortes ou violentas, devemos reter um núcleo de tranquilidade. (...) Mesmo quando se está interpretando violentamente por todo o palco, deve haver aí uma qualidade de relaxamento. Isso é um paradoxo, um aspecto de interpretação é calmo, o outro, dinâmico. Os atores precisam experimentar essa dualidade. Quando descobrimos mansidão física, não se trata de uma mansidão completa, há igualmente um dinamismo interno. Quando descobrimos dinamismo físico, devemos equilibrar com calma interior. (OIDA, 2001, p. 72)

Refletindo sobre o processo de *Luna* e sobre a leitura que fiz de Harold Guskin, entendi que o que era necessário ao meu trabalho era justamente aquilo que eu achava que não tinha valor: a intuição. Como coloca Guskin: “Sua intuição é o seu talento. Quanto mais eles [os atores] confiam em sua intuição, mais inesperada e inspiradora fica a sua performance. É aí que eles nos surpreendem. É isso que a plateia quer ver.” (GUSKIN, 2015, p. 2) Quando penso em intuição me vem em mente a cena final de *Luna*, em que eu tinha uma parede em branco, tintas e uma cena para fazer. Não havia espaço para erros ou qualquer coisa do gênero, a cena precisava ser feita, assim como a pintura na parede, de uma vez só. Qualquer coisa poderia surgir tanto da cena quanto da pintura, então eu só confiei na minha intuição e deixei fluir, e posso dizer que me orgulho do resultado de ambos.

Figura 7: Frame da cena final do curta-metragem *Luna*



Fonte: Curta-metragem *Luna* (2021), dir. Renata Lorenzi.

De fato, toda produção requer seu próprio método de interpretação. Acontece também de estarmos envolvidos na criação de uma peça totalmente nova; aí teremos que criar um novo tipo de interpretação que possa se adaptar a ela. Na medida em que cada produção pede seu próprio método de atuação, fica difícil ensinar um método de atuação como algo genérico. Além do mais, como artistas, temos de estar dispostos a destruir métodos anteriores de interpretação para criar o que é necessário que seja feito aqui e agora. (OIDA, 2001, p. 167)

Finalizo este capítulo com esse trecho de Yoshi Oida, pois apesar de ter redescoberto o que é atuação para mim através do processo de *Luna*, não posso me limitar a ele e querer repetir fórmulas que acredito funcionar. Preciso me reinventar a cada nova personagem, a cada novo texto, desenvolvendo um caminho pessoal nas minhas criações. Entendendo

melhor meu repertório físico e emocional, confiando mais na minha intuição, me sentindo mais livre. *Luna* me permitiu ser livre e jamais vou esquecer disso.

Figura 8: Frame da cena final do curta-metragem *Luna*



Fonte: Curta-metragem *Luna* (2021), dir. Renata Lorenzi.

4. A CONSTRUÇÃO DA INTIMIDADE COM O TRABALHO

Ao longo do meu processo de formação, fui entendendo que poderia me relacionar de diversas formas com os trabalhos que eu estivesse envolvida. Por diversas questões, mas principalmente, a falta de recursos para contratar alguém especializado em cada serviço, percebi que era comum na área das artes que os artistas se ocupassem de outras funções que não somente atuar dentro de cada processo. Logo percebi, também, que era inevitável que eu me envolvesse em outras funções dentro dos meus trabalhos. Ao mesmo tempo que isso pode gerar muito estresse, sobrecarga e que, em alguma medida, o ator ou a atriz possa acabar esquecendo em algum momento que sua principal função é atuar, tento ver de uma forma mais positiva este acúmulo de funções.

Talvez seja a paixão que move o artista, a paixão que me move, a vontade de ver os trabalhos dando certo, funcionando, com uma produção bonita, bem pensada e, principalmente, bem executada. Conforme fui me envolvendo em processos, principalmente dentro da graduação, fui descobrindo que amo me envolver, por exemplo, com toda a parte estética, seja ajudando a pintar cenário, a fazer manualmente objetos cênicos, pesquisando referências de figurinos e etc. Mas o que tento refletir nesse momento, é como o envolvimento com o todo do trabalho pode ser útil, também, para a atuação. Penso que essa relação com outras áreas pode colaborar para uma imersão no universo proposto da peça, uma forma de entender os diversos dispositivos que compõem o espetáculo e como minha personagem se relaciona com cada elemento. Considero importante ressaltar que sim, pode ser um ganho para o ator ou a atriz realizar outras funções dentro do espetáculo, mas na hora de estar em cena, é imprescindível que o ator esteja focado unicamente na função de atuar. É um processo complexo e bastante subjetivo o de buscar tornar útil para a atuação o desempenho de várias funções, não consigo dar dicas ou métodos de como isso pode ser feito na prática. Mas, vou tentar mostrar como trabalhei em *Luna*, pois ao estar em cena, eu senti o fato de ter construído aquele espaço com minhas próprias mãos me ajudando a chegar a certos lugares no que se refere à atuação.

É evidente que dentro de minha jornada de formação, de artista, *Luna* está situada em uma circunstância, em um contexto bem específico. O projeto surge da necessidade de montar um espetáculo para a realização do estágio de atuação. Era o momento do curso que eu poderia fazer o que quisesse, poderia escolher utilizar um texto ou não, assim como poderia montar uma equipe à minha escolha, por exemplo. E isso é bem assustador, são tantas

possibilidades que eu tinha receio de simplesmente paralisar e não saber o que escolher, como proceder. Dentre tantas opções, escolhi falar de questões que me angustiavam e que talvez eu jamais tivesse espaço e condições de desenvolver fora da universidade. Como eu pensava na época que eram questões muito pessoais, tinha certeza que não teria como desenvolver esse trabalho no meio teatral profissional. Como coloca Fernanda Barbosa em sua tese:

O ator de hoje almeja mais do que servir a ideia de alguém, ou seja, ele quer servir as suas próprias ideias e já provou que é parte mais que atuante no fazer teatral. O ator hoje tem ideias próprias a respeito do seu processo de criação, dos seus limites físicos, da necessidade de ampliação da relação do ator com os demais elementos do espetáculo e de suas capacidades que inclui até mesmo a construção de uma dramaturgia corporal sem a presença de uma palavra sequer. (BARBOSA, 2014, p.19)

É extremamente importante a universidade ser a instituição que viabiliza e dá o suporte necessário para a pesquisa de cada estudante. Proporcionando esse espaço para que o/a estudante conceba um projeto próprio, a universidade faz com que o/a estudante crie autonomia para desenvolver sua experimentação e sua pesquisa. Dito isso, *Luna* é um projeto totalmente autoral, que parte de questões minhas, mas se desenvolve, de fato, a partir da parceria com Renata Lorenzi, Bibiana Jung e Nairim Tomazini. Como já disse anteriormente, tenho muito interesse pelo o que se chamaria no cinema de direção de arte, então, como proponente do projeto foi quase natural que eu pegasse para mim (mas ainda em parceria com minhas colegas) funções relacionadas à concepção de cenário, figurino, adereços e etc.

Por uma escolha de toda a equipe, nós não realizávamos ensaios e experimentações mutuamente online, como já foi dito anteriormente, sendo os nossos encontros utilizados para a elaboração da concepção, discussão de referências e troca de ideias sobre os rumos do projeto. Daria pra dizer que foram muitos e muitos “ensaios de mesa” e, no nosso caso, tanta discussão e compartilhamento de ideias foi essencial para que ficássemos completamente mergulhadas no processo, completamente inseridas no universo que estávamos criando, de tal forma que absorvemos cada parte desse projeto. Em nossas mentes o universo do curta-metragem estava bem desenvolvido, sabíamos em que lugares gostaríamos de chegar em cada cena e os experimentos gravados nos deram uma noção das possibilidades, mas o que, de fato, seria *Luna* só pudemos experienciar e entender durante o período de gravações. Ao mesmo tempo que, por estarmos tão apropriados do nosso trabalho, quando nos reunimos para gravar tudo fluiu de uma maneira muito interessante.

Antes de começarmos a gravar *Luna* foi necessário que limpássemos o espaço que viria a ser utilizado e fizéssemos a composição do cenário. Vale ressaltar que o espaço estava em uma situação quase insalubre, então não seria um trabalho simples deixá-lo no estado ideal

para a gravação. Nesse período em que fizemos uma faxina pesada no local, busquei ter em mente o que Yoshi Oida fala sobre a importância do processo de limpeza do espaço, que não é somente para se livrar da sujeira, é também algo bom para treinar a concentração e trabalhar o corpo. “Não importa realmente no *que* nos concentramos, desde que nos concentremos totalmente. (...) os atores devem ser capazes de realizar qualquer atividade com 100% de si mesmos e de concentração.” (OIDA, 2001, p. 25 e 26)

Depois disso, veio o momento de composição do cenário. Por mais que tivéssemos em mãos os objetos que iríamos usar e alguma noção de em que lugar cada coisa poderia ficar, foi importante ver o cenário tomando forma e entender, mesmo que de forma inconsciente, como iríamos nos relacionar com aquele espaço. Tinha o velho tecido vermelho, já usado em diversos projetos, mas que a cada trabalho se renova, assim como nós, esse tecido de um vermelho tão vibrante e ao mesmo tempo de uma textura tão suave, que às vezes só olhar para ele, tocá-lo, ajudava a trazer a energia necessária. O espelho tão simbólico por tantos motivos, o encontro visível do eu com o eu, o olhar para si sem escapatória e se reconhecer do outro lado. Os tsurus feitos à mão, um por um. Arrisco a dizer que talvez, ao final do processo, eu tenha chegado perto dos mil tsurus necessários para ter o meu desejo atendido. E, por último, o que só de olhar já me proporcionava uma forte emoção: as pinturas de Luna, que por questões tanto de logística (por ser um elemento feito para compor o cenário), quanto por uma questão de experimentação, de entender a artista que Luna era, foram feitas por mim. A princípio eu não tinha noção da potência, do que as pinturas poderiam despertar em mim, mas em vários momentos das gravações, olhar para as pinturas fazia o sentimento de Luna ficar vivo em mim e ser expresso através do meu corpo e da minha voz. Cada elemento foi colaborando no desenvolvimento da imaginação, criando a sua própria narrativa e sendo utilizado para criar estímulos variados.

O momento de limpeza do lugar, junto com o momento de composição do cenário, foi muito importante para eu poder me familiarizar com o espaço, realmente criar uma conexão que me fez, de fato, me sentir em casa, me sentir à vontade e livre para fazer o que quisesse, deixando aflorar a intuição e a imaginação. Tivemos o privilégio de poder trabalhar em um espaço que estava totalmente à nossa disposição, que podíamos fazer o que quiséssemos com ele. Então, buscamos explorar bastante o ambiente, através das possibilidades da casa, criamos ações, movimentações, planos de câmera e enquadramentos.

Figura 9: Imagens do cenário do curta-metragem *Luna*



Fonte: Colagem feita a partir de registros pessoais da atriz.

Segundo Viola Spolin (2000, p.3): “Experenciarmos é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo.” Das improvisações nos ensaios até o momento de gravar, havia muita entrega de todas as pessoas envolvidas justamente por esse penetrar no ambiente que Spolin coloca. Nos ensaios, iniciávamos uma descoberta das possibilidades, mas por todo o caráter improvisacional, conseguíamos ir além e fazer novas descobertas na hora da gravação. Acho importante pontuar aqui que antes de iniciar uma gravação ou uma apresentação no teatro, há o momento de se maquiar, colocar figurino, acertar os últimos detalhes e etc. Já passei por experiências diversas nesse momento que antecede a gravação ou apresentação e, hoje, entendo o quanto é importante silenciar, voltar-se para si, se concentrar nessa hora. Sendo importante, então, evitar conversas paralelas, não focar o pensamento nos problemas ou qualquer questão da “vida real”.

Neste capítulo que fala sobre formas de se relacionar com o trabalho como um todo, creio ser imprescindível falar sobre a relação com colegas de cena. Em *Luna*, considero que minha primeira colega de cena foi a Renata, que estava por trás da câmera cumprindo seu papel de cinegrafista e diretora. Digo que ela era uma colega de cena, pois era com ela que eu estabelecia o jogo, principalmente, quando ainda não estávamos gravando com a Bibiana. No nosso esquema de gravação, eu tinha total liberdade de estar no espaço, propondo, experimentando, criando relação com todos os elementos que compunham o nosso cenário. E a Rena não só me acompanhava, como me dava estímulos. Foi na prática que descobrimos uma forma de trabalhar o diálogo com a consciência, por exemplo, que era uma das coisas que queríamos trazer em *Luna*. Enquanto eu estava em cena, a Rena me indagava, questionava, fazia Luna lidar com as próprias contradições e eu, enquanto Luna, tinha que responder.

“(...) devemos tentar encontrar uma harmonia entre nossa concentração interna e a disponibilidade para o mundo externo. Fazemos o que tivermos de fazer para nós mesmos, ao mesmo tempo, em que nos juntamos às outras pessoas. Esse é um processo simples e inconsciente; não precisamos pensar nisso. Nós nos concentramos totalmente na nossa tarefa, enquanto inconscientemente respondemos às pessoas à nossa volta. Há um equilíbrio entre nós mesmos e os outros.” (OIDA, 2001, p. 121)

Figura 10: Registro dos bastidores do curta-metragem *Luna*



Fonte: Foto de Gabriel Viero, jan. de 2021.

Penso que por ter desenvolvido, após as experimentações solitárias, uma confiança nos meus sentimentos, nas minhas emoções, e principalmente, na minha capacidade de expressá-los, que, estando menos preocupada com as minhas questões internas, fiquei mais aberta ao que estava acontecendo à minha volta. Eu pude, enfim, olhar para fora, me entregar completamente ao outro. Havia um grande receio de que, depois de tanto tempo trabalhando somente em minha companhia, eu não conseguisse trazer a mesma energia, a mesma potência, chegar aos mesmos lugares que cheguei durante as auto experimentações. Ocorreu justamente ao contrário, a presença das colegas potencializou ainda mais a minha energia. Como a minha percepção interna estava apurada e eu estava completamente ciente de mim, pude focar minha atenção no exterior.

Quando a Bibiana chegou para gravar sua participação, Renata e eu já havíamos gravado quase todas as minhas cenas solo. Eu acreditava que nosso trabalho estava sendo bem sucedido por conta da nossa relação, não só de trabalho, mas principalmente, pessoal, pois temos uma relação de amizade que envolve muita lealdade e confiança. Já a minha relação com a Bibiana é diferente, pois apesar de também termos uma amizade, é uma relação bem menos íntima. Portanto, quando chegou o momento de gravar as cenas com a Bibiana, fiquei com receio de haver algum estranhamento, de talvez não funcionar a relação entre nós três, de não conseguir estar tão entregue. Mas aconteceu bem o contrário e o pouco de estranhamento que possa ter havido, busquei direcionar totalmente para o sentimento de Luna em relação ao aparecimento da Mulher, interpretada pela Bibi.

Figura 11: Frame do curta-metragem *Luna*



Fonte: Curta-metragem *Luna* (2021), dir. Renata Lorenzi.

Pensando bem, eu percebia que aquele momento funcionava, porque eu tinha me concentrado de maneira muito firme em uma única coisa. Como consequência, havia muito espaço dentro de mim; espaço que permitia entrar a imaginação do público. Eu simplesmente respeitava a situação e então me concentrava na música. Como retorno, essa concentração criou um tipo de vazio interior. Dentro deste vazio o público pode projetar sua própria imaginação. (OIDA, 2001, p.101)

Tanto no ensaio quanto na gravação direcionei meu foco totalmente para a presença da Bibiana, pois estava concentrada em entender a nossa relação. Busquei estar atenta a tudo o que a personagem dela poderia significar, para além do que tínhamos discutido e pensado. Dessa forma, me deixei motivar e cativar pelo o que ela estava fazendo, sentindo o que cada gesto, cada olhar dela poderia despertar em mim, e isto era recíproco. Dessa nossa atenção mútua uma à outra surgiram muitas coisas interessantes e, como coloca Oida, que abriram um grande espaço para a imaginação do público, que interpretou das formas mais diversas a relação entre as duas personagens.

Não se espera do ator que apenas “responda” aos impulsos internos e os conecte ao corpo, mas que esteja completamente aberto ao que os outros estão fazendo. Não se trata apenas de criar uma relação prazerosa, mas é preciso ser capaz de criar uma história, minuto após minuto, em conjunto. (OIDA, 2001, p.113)

Com este trecho de Oida sobre a relação com o colega de cena, começo a encerrar este capítulo, pois essa abertura que foi tão recíproca entre Bibiana e eu fez com que criássemos uma história absolutamente delicada e sensível. Essa sensibilidade foi possível por estarmos entregues uma à outra, e completamente vivas dentro daquele espaço, motivadas pela vontade de dar o nosso melhor neste trabalho.

Figura 12: Frame do curta-metragem *Luna*



Fonte: Curta-metragem *Luna* (2021), dir. Renata Lorenzi.

Acredito que as reuniões online, as referências que escolhemos, as experimentações, a dramaturgia e seu processo de elaboração, a realização das pinturas, o processo de composição do cenário, todos esses elementos foram me alimentando, como uma espécie de imersão por diversas vias. E, quando chegou a hora de realizar a parte prática, mesmo com tantas inseguranças, me senti segura porque eu sabia que a Luna estava em mim e confiava na equipe que estava ao meu lado. Harold Guskin fala sobre a liberdade que vem quando o ator ou a atriz está ciente de si e, como já disse anteriormente, em *Luna* pude experimentar essa liberdade.

É evidente que muitas vezes temos trabalhos mais pontuais e objetivos, nem sempre temos a disposição e o tempo necessários para uma imersão no trabalho, para criar uma conexão maior com o que está sendo feito. Mas se, em alguma medida, conseguirmos nos relacionar de forma mais íntima com cada trabalho, não será tão difícil de chegar ao que chamamos de verdade cênica. *Luna* era um trabalho muito sensível e intimista e, por isso foi feito dessa forma, então também é importante estar atento à demanda específica de cada trabalho, ao tipo de envolvimento que é necessário e o que ele exige de nós.

5. PERCEPÇÕES SOBRE ATUAÇÃO NO AUDIOVISUAL E NO TEATRO

No primeiro capítulo, foi apresentado um panorama da minha relação com a atuação nos meus primeiros anos de formação. As experiências relatadas se referem a trabalhos e atividades relacionadas ao fazer teatral, porém nas poucas experiências que tive no audiovisual o sentimento de inadequação não era muito diferente. Enquanto nas experiências teatrais havia uma sensação de que era eu quem não conseguia se encaixar, se inserir nos trabalhos e realizá-los de uma forma que me agradasse, nos trabalhos audiovisuais, eu percebia que a “culpa” não era somente minha.

Na minha primeira participação em um curta-metragem, lembro do sentimento de desconforto de estar em frente a câmera, não sabia como me portar, como agir, como me relacionar com esse que, mais tarde, eu entenderia como um tipo específico de espectador. Todas essas sensações permaneceriam e somente se diluiriam quando eu tivesse uma verdadeira oportunidade de me experimentar com a câmera, criando uma relação de intimidade com a mesma.

Como coloca Guskin (2015, p. 83): “O teatro tem um processo de construção que permite ao ator desvendar a personagem: o ensaio.” Eu sempre entendi que o ensaio era um momento crucial para os atores e atrizes, para poder experimentar, entender os personagens, criá-los, desenvolver a relação com o colega de cena e etc, mas só fui ter uma dimensão real de sua importância quando me vi sem ter o espaço do ensaio nos trabalhos audiovisuais que já havia realizado. Essas experiências não ocorreram em um set de filmagem profissional, no sentido de que quem estava produzindo esses trabalhos eram universitários do curso de cinema, então, por também estar em uma situação de atriz em formação, relevei alguns acontecimentos, mas hoje reconheço que podem ter feito muita diferença nos trabalhos que acabei realizando e que até hoje tenho dificuldade de assistir, por não ver muita qualidade em mim e na produção como um todo. A questão é que se o trabalho do ator ou atriz não tiver bem desenvolvido, se o espectador não acreditar no que o ator está fazendo em cena, não acreditar na sua personagem e na sua história, a produção do curta-metragem pode estar impecável, mas dificilmente o público será realmente tocado pelo trabalho.

Costumamos ver que grandes produções audiovisuais brasileiras contam com nomes como Fátima Toledo e Sérgio Penna no que se refere à preparação de elenco. Porém, aqui no Brasil e, especificamente, aqui no sul temos poucos profissionais trabalhando nessa área,

então, a não ser que alguém na produção do filme tenha uma preocupação genuína com o trabalho dos atores e atrizes, aí é que vai se procurar algum tipo mais profundo de preparação de elenco. A preocupação real com a preparação não era uma realidade nos projetos em que eu havia trabalhado. O mais próximo que se tinha de um ensaio, por exemplo, era uma leitura do roteiro, uma troca de ideias sobre a personagem e a história e, quando havia colega de cena, batia-se o texto e trabalhava-se a marcação. Não havia espaço para experimentação.

Há uma experiência que eu considero um tanto quanto emblemática na minha trajetória com o audiovisual por ser bem trágica em relação a preparação de elenco. No curta-metragem produzido por alunos de um curso de produção audiovisual, a minha personagem estava passando por um término de relacionamento e encontrava o recém ex-namorado para lhe devolver alguns pertences. O ator escolhido para dar vida a esse ex-namorado era alguém que eu até conhecia, mas que não tinha qualquer tipo de relação mais próxima. Creio que nessa situação o ideal seria fazer algum tipo de jogo, de dinâmica que nos deixasse mais entrosados, onde poderíamos primeiro desenvolver uma relação entre nós para, então, explorarmos o relacionamento das duas personagens. Mas isso não foi feito, o período de ensaio foi usado apenas para decorar o texto e a marcação. Dessa forma, a falta de entrosamento ficou muito evidente no resultado final do curta-metragem. Havia um desconforto, quase um constrangimento, que se tivesse sido trabalhado como algo que faria parte da relação entre as duas personagens, que traria profundidade e emoção para a cena, seria ótimo, mas como não foi o que aconteceu, o trabalho acabou ficando engessado. Mesmo para fazer um trabalho que envolve um casal em seu momento de término, é preciso trabalhar minimamente como seria essa relação antes, ou seja, o que os levou a chegar até ali? O término estava acontecendo porque não havia mais amor? Por que a relação havia se transformado em outra coisa? Por que não fazia mais sentido eles estarem juntos? Eu nunca soube responder essas perguntas nesse trabalho, por que nós atores não tivemos a oportunidade de explorar essa relação.

Hoje, reconheço a minha parcela de culpa no resultado trágico desse trabalho, pois eu poderia ter sido uma atriz mais propositiva, poderia ter me esforçado um pouco mais. Ao mesmo tempo que eu não tinha muita experiência com audiovisual e estava trabalhando com uma equipe formada por pessoas que eu não conhecia, então não sabia muito bem como agir, não sabia até que ponto poderia interferir na realização do trabalho. Havia também a falta de confiança no meu próprio trabalho como um impeditivo para que eu tomasse alguma atitude.

Mesmo não sendo a pretensão inicial, *Luna* acabou se tornando um projeto que possibilitou que eu me experimentasse de forma mais livre no audiovisual, onde eu pude

entender esse outro modo de realizar o meu trabalho e, em certa medida, entender o que eu poderia trazer do teatro que iria agregar no audiovisual. Durante o processo de concepção de *Luna*, um dos primeiros experimentos que fizemos foi o que chamamos de Frutose, como eu já havia mencionado no segundo capítulo, onde eu fui tomada por uma sensação de desconforto ao ter que lidar com a câmera. Foi nesse momento que eu resolvi recorrer aos jogos de improvisação de Viola Spolin para me preparar melhor, por exemplo. De qualquer forma, era imprescindível que eu melhorasse a minha relação com a câmera e a forma que encontrei de fazer isso foi gravando diversos vídeos, tentando entender como eu me sentiria mais à vontade, como eu poderia desenvolver um jogo com a câmera, seja através de ângulos, expressões ou simplesmente encarando a câmera. Como coloca Guskin (2015, p.XXV): “Essa exploração, momento a momento, que começa sozinha e depois continua durante os ensaios, no palco ou diante da câmera, se torna a personagem.”

Em *Luna*, o processo de ensaiar, experimentar, encontrar a personagem, antes e durante as gravações, foi muito valorizado por nós, pois eu e Rena já havíamos tido inúmeras conversas sobre como não dar esse espaço durante o período de filmagem prejudica o trabalho do ator e da atriz. Conseguir trazer esse *modus operandi* de um processo teatral para um processo audiovisual enriqueceu muito o nosso trabalho e me deu confiança frente à câmera. Mesmo que eu tenha descoberto a importância de ensaiar só, podendo aplicar isso tanto durante a preparação de projetos audiovisuais quanto de projetos teatrais, é muito importante poder ensaiar com os colegas de cena e no espaço que vai ser realizado o trabalho. Pode ser muito rico para o audiovisual trazer a noção de ensaio como estamos habituados a trabalhar no teatro, pois vai muito além da ideia de ensaio como simplesmente o momento de bater o texto com o colega de cena, não havendo espaço para conhecer o parceiro, experimentar, desenvolver uma relação.

Para se pensar durante o período de ensaios: quando estamos trabalhando em casa, exploramos por nossa conta, intuitivamente, com a nossa fantasia e também com a nossa pesquisa. Nos ensaios, há outros atores oferecendo estímulos que nos afetam. No dever de casa temos de estar completamente disponíveis para nós mesmos e, nos ensaios, totalmente disponíveis para os outros atores. (GUSKIN, 2015, p. 84)

Figura 13: Registro do primeiro ensaio de *Luna*



Fonte: Arquivo pessoal da atriz, jan. de 2021.

Tendo estas questões em mente, nossa dinâmica se dava da seguinte maneira: nos ensaios iniciávamos uma descoberta das possibilidades do espaço, da câmera como um elemento ativo em cena, da relação com a minha colega de cena. Como a gravação tinha um caráter improvisacional muito forte conseguíamos ir além e fazer novas descobertas na hora da gravação, evidente que isso só era possível pois havia uma grande entrega de todas, propondo, respondendo, jogando. Por vezes, a câmera, como um espectador atento a cada movimento, a cada olhar, a cada gesto, era surpreendida por nós e nos surpreendia também. Por mais que a Rena, que estava por trás da câmera, soubesse, por exemplo, que em algum momento iríamos fazer determinada ação, ela nunca sabia exatamente quando e como isso iria acontecer. Hoje, quando eu olho *Luna*, gosto muito de perceber os momentos em que a gente surpreendia umas às outras.

Outro ponto que levanto aqui se refere à improvisação. O audiovisual tem um elemento bem específico que é a edição, o que acabava nos tranquilizando, de certa forma, nos deixando muito a vontade para experimentar e improvisar, pois o que não desse certo, poderia ser facilmente cortado no resultado final. Já no teatro, o ensaio é o momento mais propício para experimentação e improvisação, pois na apresentação lidamos com marcas, deixas de entradas e saídas, pontos do palco favorecidos pela iluminação em momentos específicos, então mesmo podendo improvisar, ainda é preciso ter uma série de cuidados.

Figura 14: Registro do primeiro ensaio de *Luna*



Fonte: arquivo pessoal da atriz, jan. de 2021.

Durante todo o processo para conceber *Luna*, sempre conversei com as meninas sobre a importância da teatralidade ou de aspectos que propusessem uma aproximação com o teatro, já que o trabalho era para ser originalmente um espetáculo teatral, e já não poderia ser feito do que é a essência do teatro: a relação direta, a energia criada da relação física e de presença entre ator e espectador. Acabamos debatendo muito sobre a função da câmera, a câmera enquanto espectadora representante de todos os espectadores, ou ainda, o ponto de vista que o público teria do trabalho. *Luna* é um registro dessa busca de criar com a câmera uma relação, de alguma forma, similar a que se cria entre a atriz e o espectador em um espetáculo.

Como coloca Diego Gozze em matéria para a revista Zoom Magazine:

No cinema, diante de um close-up (plano de câmera que limita o enquadramento a apenas um rosto próximo e às expressões faciais), se o personagem se assustar com algo e o ator interpretar este susto exageradamente, com “caras e bocas” muito espalhafatosas, certamente transmitirá uma imagem caricata do personagem, direcionando a atmosfera da ação dramática mais para o pastelão, para a comédia ou para o humor do que para o medo ou o suspense.

Por outro lado, se no teatro tal interpretação de susto for contida, limitando-se apenas à sutileza das expressões faciais, certamente ninguém da plateia o perceberá, já que a longa distância física entre o espectador e a ação que acontece no palco será uma barreira intransponível para a nítida visualização de tais nuances e pequenos detalhes do rosto do personagem. (GOZZE, 2017)

Mesmo tentando mesclar elementos do teatro e do audiovisual em *Luna*, compreender o que de cada linguagem era proveitoso ao trabalho era um grande desafio. A questão que Gozze traz era uma das coisas que mais me deixava tensa em relação a atuação, como saber se eu conseguiria dosar o tamanho de uma expressão para a câmera sem causar estranhamento? As experimentações anteriores à filmagem foram importantíssimas para eu poder não só me experimentar frente a câmera, mas, principalmente, poder me observar, entendendo como eu

poderia me expressar através do vídeo. Seria prejudicial ao trabalho se o medo de fazer algo “over” ou exagerado para o vídeo nos deixasse engessadas em cena, com medo de ir longe demais, sendo, de certa forma, oprimidas pela presença da câmera.

Figura 15: Registro do primeiro ensaio de *Luna*



Fonte: arquivo pessoal da atriz, jan. de 2021.

Teve um momento específico durante as gravações de *Luna* onde eu senti o teatro realmente vivo em mim, que foi na gravação da cena final. Colocada naquela circunstância em que eu tinha que estar absolutamente presente no aqui e agora, pois não teria a possibilidade de refazer a cena, eu senti o teatro vivo, a adrenalina era a mesma. Tanto que foi o momento das gravações em que eu mais fiquei nervosa, ao mesmo tempo que nunca me senti tão entregue em cena. Diferente dos outros momentos em que eu sabia que se algo desse errado, eu poderia repetir, na gravação da cena final eu sabia que nenhuma ação teria volta, pois ela ia estar marcada com tinta na parede. Estar em cena no teatro é como estar a beira de um precipício, e confesso que estava com saudade dessa sensação, mesmo em outro formato, foi enriquecedor me sentir dessa forma novamente, pois é essa sensação umas das coisas que me move enquanto artista. Após a gravação da cena, fiquei com receio de ter feito demais, de ter exagerado, mas eu estava com uma energia tão forte e, ao mesmo tempo, tão genuína que resolvi confiar no meu trabalho, algo até então muito raro. Assistindo ao resultado final, fiquei profundamente emocionada com a cena e, no retorno que recebi do público, percebi que ele ficou tocado também, acredito que pelo fato de eu me sentir e estar completamente verdadeira em cena.

Os atores sempre acham que não podem fazer escolhas extravagantes - “over” - no cinema, porque vai ficar demais na tela. Mas tamanho não importa. O que importa é a verdade. No cinema, o cenário do set é real. Se o ator faz uma escolha que tem mais a ver com estilo do que com realidade, não vai funcionar. Mas, se o momento for totalmente real para o ator e verdadeiro para a personagem, a plateia vai acreditar e, assim, ele pode ser grande, exagerado ou exótico, não importa. (GUSKIN, 2015, p. 109)

Figura 16: Frame da cena final do curta-metragem *Luna*



Fonte: Curta-metragem *Luna* (2021), dir. Renata Lorenzi.

Luna, por tantas circunstâncias, acabou sendo uma oportunidade de nos experimentarmos, de nos entendermos de forma mais livre no audiovisual, sem a pressão de refazer o mesmo take, com o mesmo enquadramento, etc., podendo estabelecer uma relação de intimidade com a câmera. Mas mais do que isso, em *Luna* eu pude rever toda a minha atuação, descobrindo o que me dá energia, o que me deixa viva em cena, o que me motiva enquanto artista. Nesse sentido, assim como eu trouxe para *Luna* aprendizados vindos do teatro, fica o desejo de, assim que possível, levar para o palco o que eu aprendi e desenvolvi em *Luna*. Principalmente, fica a vontade de redescobrir minha relação com o público, pois agora sinto que tenho instrumentos e preparo suficiente para ser mais verdadeira com ele, como nunca havia conseguido ser. Encerro este capítulo com uma última citação de Guskin (2015, p. 100): “O ator vivo no palco, com sua humanidade - seus sentimentos, seus pensamentos, sua imaginação - intacta, é um dos maiores presentes que você pode dar para uma plateia.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, não só contei um pouco da minha trajetória, analisei e reavaliei certas questões, mas revelei o mais profundo de mim para quem me lê. Expus, aqui, angústias que tinha receio de pôr para fora “em voz alta” e outras que, até então, nem sabia que tinha como colocar em palavras. Me sinto fazendo as pazes com quem fui um dia, consigo agora olhar com mais generosidade para a minha trajetória. Revendo, reavaliando e, então, dissertando sobre as experiências que vivi pude tornar mais consciente minhas descobertas e minhas recentes percepções em relação à atuação.

Vejo que, na minha jornada, foi extremamente importante encontrar pensadores, como Yoshi Oida e Harold Guskin, que tinham ideias que faziam sentido com o que eu estava vivendo e experimentando enquanto atriz. Num primeiro momento, eles foram importantes para eu poder validar as minhas percepções, pois através da identificação, pude me sentir mais à vontade sobre o que sentia e pensava sobre atuação e, conseqüentemente, dessa forma, pude me sentir uma atriz mais livre, que acredita nos seus próprios métodos e formas de trabalhar. Também entendi que não preciso tentar me encaixar em um único método de atuação, mas posso aproveitar o que me cabe de cada método e cada técnica. Buscando sempre o que faz mais sentido não só com a forma com que eu quero trabalhar, mas com a forma que eu acredito ser ideal ou que vai ser proveitosa ao desenvolvimento de cada trabalho. O único fator que vou tentar sempre manter nos trabalhos é a confiança na minha intuição, independente da forma que for trabalhada a atuação em cada projeto.

Como já colocado ao longo deste trabalho, o processo de *Luna* transformou minha relação com atuação, mas acho a Luna extremamente parecida comigo em diversos aspectos e, em outro processo que falei muito brevemente aqui, o de *Como Cavalgar um Dragão*, também achava minha personagem muito parecida comigo. Claro que isso pode se dar por diversos fatores, inclusive por estar tão envolvida com ambos processos que me confunda entre quem sou eu e quem elas são, mas fica ainda o desejo de fazer uma personagem que seja evidentemente diferente de mim. Mesmo que no fim das contas eu chegue a essa colocação de Guskin (2015, p. XXIII): “E então comecei tentar fazer personagens que eram diferentes uns dos outros e principalmente de mim, mas, paradoxalmente, eram totalmente, eu.” Ou talvez, ainda, seja exatamente isso o que eu procuro: me reconhecer em cada uma das minhas personagens por mais diferentes que sejam.

A formação de uma artista é para sempre, sempre há algo novo para ser experimentado e trabalhado, portanto, as considerações feitas aqui se referem a esta experiência, são as conclusões que cheguei a partir desta investigação. Ainda há muito a ser vivido e descoberto, mas consigo levar desses primeiros anos de teatro e da graduação alguns aprendizados para a vida toda. Hoje, me sinto mais consciente das minhas fragilidades e vícios, não tenho mais a sensação de que “faço tudo errado” ou que meu ofício não me pertence, mas reconheço em que pontos meu trabalho é mais frágil e, assim, posso dar uma atenção a isso.

Hoje entendo que é imprescindível, por exemplo, que eu tenha um momento a sós, apenas eu e minha personagem, fora da sala de ensaio, para que eu possa me experimentar no meu próprio ritmo, ler e reler o texto, fazer pesquisa quando necessário, etc. Percebo, após *Luna*, que é algo que funciona na minha preparação e construção da personagem. Dessa forma, vou me sentir mais segura com o meu trabalho e vou poder aproveitar os ensaios em grupo para estar totalmente entregue aos meus colegas, pois, do contrário, estando insegura vou ter dificuldade para estar entregue aos meus parceiros de cena.

Ter feito da minha experiência pessoal o ponto de partida do processo de criação de *Luna*, algo que percebo ser cada vez mais recorrente na contemporaneidade, possibilitou que eu descobrisse novas formas de trabalhar sobre mim e de me relacionar com outro. Provavelmente, não farei outro projeto que parta tão profundamente das minhas próprias questões, mas poderei levar para outros trabalhos os aprendizados surgidos em *Luna*. Através das experimentações pessoais pude entender que o que eu achava que “faltava” na minha atuação era algo que eu só poderia encontrar em mim. Primeiro me despi para mim para que, então, pudesse me despir para meus colegas de cena, direção e, principalmente, para o público.

Me sinto com mais autonomia enquanto atriz, que tem seus próprios impulsos e estímulos à disposição. Hoje, também sei que é possível que eu me olhe em cena e sinta orgulho do que vejo, que posso me emocionar comigo mesma e isso é de um valor imensurável para mim. Tenho um respeito pela atriz que eu sou como nunca tive. Entendo que muitas das ideias, sensações, percepções colocadas aqui podem soar, de certa forma, óbvias para artistas mais experientes, mas sinto que há uma longa distância entre ter noção das coisas e conseguir colocá-las em prática. Cheguei a diversas noções através da prática, isso é o mais valioso para mim.

Agora que compreendo, de fato, o meu trabalho e suas possíveis dinâmicas, fico curiosa para saber o que vem depois, para onde eu vou depois de tudo isso? No momento, anseio por mergulhar em um novo processo, com nova personagem e novo texto, ter que

construir do zero a relação com um roteiro ou dramaturgia. É um alívio não ver mais o texto como um inimigo, isso me motiva, me dá vontade de conhecer novos textos e encontrar a necessidade de dizê-los. Não penso em ficar repetindo fórmulas, afinal cada trabalho tem as suas especificidades e essas descobertas podem ser aplicadas de outras formas, mas com estímulos adaptados quando necessário. Fica o desejo e a ansiedade pelo futuro, pelo depois.

Ah, sim, falava do teatro. Agora sou outra pessoa. Agora sou uma atriz de verdade, trabalho com prazer e paixão. No palco uma embriaguez se apodera de mim e me sinto bela. Desde que estou aqui, passo o tempo andando, perambulando, pensando, pensando, e sinto o ânimo crescer dia a dia... E agora, Kostia, já sei e compreendo que em nosso trabalho não é a glória, nem o brilho ou a realização dos sonhos, e sim saber sofrer. Saber carregar a cruz e ter fé! Eu tenho fé e não sinto tanta dor e, quando penso em minha profissão, já não temo a vida. (TCHEKHOV, 1994, p. 74)

Para além dos sentimentos que compartilho com Nina, havia um medo da minha própria capacidade, pois eu desconhecia os meus limites, não sabia até onde atuar poderia me levar. Temia chegar à beira desse precipício. Hoje, já não tenho receio de me jogar, de me envolver intensamente com os meus trabalhos, de ir longe demais. Não há do que me poupar, pois eu sou livre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Fernanda Paquelet Moreira. **A TUA AÇÃO: O ator-produtor na Escola de Teatro da UFBA**. 2014. Tese (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2014.

FORTES, Tiago Moreira. **A condição do ator em formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate**. 2018. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2018.

GOZZE, Diego. A IMPORTÂNCIA DE APRENDER LINGUAGEM AUDIOVISUAL. **Revista Zoom Magazine**, São Paulo, 16 de jul. de 2017. Disponível em: <<https://www.zoommagazine.com.br/a-importancia-de-aprender-linguagem-audiovisual/>>. Acesso em: 3 de nov. de 2021.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 - 1969**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GUSKIN, Harold. **Como parar de atuar**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LUNA. Direção de Renata Lorenzi. Porto Alegre: Nós em Arte, 2021. (23 min.).

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. **O ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

QUILICI, C. S. O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o “Trabalho Sobre Si” a Partir de Diálogos Interculturais. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 015-021, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102192012015>>. Acesso em: 14 out. 2021.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Perspectiva. 1994.

TCHEKHOV, Anton. **TEATRO: A Gaivota; O Tio Vania; As Três Irmãs; O Jardim das Cerejeiras**. São Paulo: Veredas, 1994.