

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

Nathália Guzenski Haucke

**VESTÍGIOS:**

**A construção de partituras físicas como estímulo ao jogo espontâneo do ator durante a  
pandemia do coronavírus**

Trabalho de Conclusão de Curso

Porto Alegre

2022

Nathália Guzenski Haucke

**VESTÍGIOS:**

**A construção de partituras físicas como estímulo ao jogo espontâneo do ator durante a  
pandemia do coronavírus**

Trabalho de Conclusão de Curso

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de Teatro - Interpretação Teatral do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título Bacharel em Teatro.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre

2022

Aos meus pais que sempre estiveram comigo e me apoiaram em minhas ideias mais inusitadas; O amor, apoio e incentivo deles contribuíram para todos os caminhos que tracei na arte. Também agradeço imensamente à minha orientadora Inês Marocco por toda a paciência, aprendizado e experiências incríveis que vivi paralelamente a minha graduação. Levo os conhecimentos comigo em tudo o que produzo artisticamente.

**Ao concluir este trabalho, quero agradecer...**

... ao Gabriel Farias do Santos por 4 anos de parceria durante a pesquisa da qual fomos bolsistas;

... ao Jonathan Pinheiro Fernandes por aceitar o desafio e dar vida aos personagens de Vestígios

... à Jéssica Barbosa pelo apoio e por conceber a dramaturgia de Vestígios;

... ao Pedro Chicon pelo carinho e por me ajudar incansavelmente em todas as etapas do processo.

... ao Allan Riggs pelo olhar artístico e profissionalismo para a cinematografia de Vestígios;

... ao Julio Carissini pela captação de áudio e momentos divertidos durante as gravações;

... à Maria Ventriglio pelo olhar sensível para a criação da identidade visual de Vestígios;

... à Paulo Haucke e Lialu Haucke pelo carinho e prontidão para me ajudar em tudo o que eu precisasse;

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo comparar o método de construção de partituras físicas como estímulo ao jogo espontâneo do ator em duas criações artísticas distintas. Uma delas produzida enquanto fui bolsista na pesquisa intitulada "As Técnicas Corporais do Gaúcho Campeiro e sua Relação na Performance do Ator/Atriz Dançarino(a)" orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Inês Alcaraz Marocco em ambiente controlado e presencialmente. A outra foi criada inteiramente por mim durante a pandemia do novo coronavírus, uma produção cinematográfica que transita entre cinema, teatro e memória. A pandemia do coronavírus mudou a forma que as pessoas se relacionam e conseqüentemente executam arte, portanto tornou-se difícil adaptar práticas físicas para cenários sob circunstâncias completamente diferentes do habitual. Esta pesquisa é baseada em uma análise comparativa das técnicas utilizadas em ambas as criações e das possíveis soluções para as dificuldades que enfrentamos. Verificou-se que a aplicabilidade da construção de seqüências de movimento como ferramenta de criação não é a mesma entre as duas produções e adaptações foram necessárias durante o processo. Conclui-se que mesmo que não tenhamos utilizado a construção de partituras como recurso exclusivo de criação na modalidade remota, elas foram positivas para o repertório corporal dos atores e serviram como inspiração para o resultado final. Também, por mais que o meu corpo tenha mudado em decorrência dos últimos eventos históricos, o treinamento que vivenciei na pesquisa paralela a minha graduação esteve presente e contribuiu para que o resultado final fosse surpreendente apesar das limitações.

**Palavras-chave:** antropologia teatral - laban - pandemia

## ABSTRACT:

*This present study aims to compare the method of movement scores creation as an inducement to the actor's spontaneous play in two different artistic productions. One of them I produced as a fellow in the research entitled "The Body Techniques of Gaúcho Campeiro and its Relation in the Performance of the Actor/Actress-Dancer" guided by Prof. Dr. Inês Alcaraz Marocco in a presential and controlled environment. The other production was entirely created by me during the coronavirus pandemic: a cinematographic production that deals with Filmmaking, Theater and Memory. The coronavirus pandemic changed the way people interact with each other and consequently execute art. Therefore, it became difficult to adapt physical practices under completely different social circumstances. This research is based on*

*a comparative analysis of the techniques used in both creations and the possible solutions for the difficulties we faced. It was found that the applicability of the movement scores construction as resource to creation is not the same between both productions and adaptations were necessary during the process. The conclusion is that even though we haven't used the construction of movement scores as an exclusive resource for creation in the remote modality, they were positive for the physical repertoire of the actors and served as inspiration for the final result. Also, although my body changed due to recent historical events, the training I experienced during the research parallel to my graduation was present and contributed for the final result to be surprising despite the limitations.*

**Keywords:** *theater anthropology. Laban. Pandemics*

## SUMÁRIO

<b>1. O INÍCIO</b>	<b>8</b>
<b>2. ADAPTAÇÕES FORAM NECESSÁRIAS</b>	<b>9</b>
<b>3. MINHA EXPERIÊNCIA NA PESQUISA</b>	<b>10</b>
3.1. ESPAÇO	16
3.2. TEMPO	17
3.3. PESO	17
3.4. FLUIDEZ	17
<b>4. OS OITO ESFORÇOS BÁSICOS</b>	<b>18</b>
<b>5. O HOMEM QUE CONFUNDIU SUA MULHER COM UM CHAPÉU</b>	<b>20</b>
<b>6. INÍCIO DO ESTÁGIO PRESENCIAL</b>	<b>24</b>
<b>7. TRANSMISSÃO DA PESQUISA NA MODALIDADE ONLINE</b>	<b>26</b>
<b>8. ENSAIOS DO ESTÁGIO POR ZOOM</b>	<b>28</b>
<b>9. VESTÍGIOS: UMA NOVA LINGUAGEM</b>	<b>29</b>
<b>10. VESTÍGIOS VS. PESQUISA: O RECOMEÇO DOS ENSAIOS PRESENCIAIS</b>	<b>31</b>
<b>11. A ESCOLHA DAS LOCAÇÕES DO FILME</b>	<b>36</b>
<b>12. PREPARAÇÃO DA VOZ E CAPTAÇÃO DE ÁUDIO</b>	<b>38</b>
<b>13. COLORAÇÃO E POÉTICAS VISUAIS</b>	<b>39</b>
<b>14. FIGURINOS</b>	<b>40</b>
<b>15. PRODUÇÃO</b>	<b>41</b>
<b>16. CONCLUSÃO</b>	<b>43</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>45</b>

## 1. O INÍCIO

O período de 2020-2022 foi turbulento e cheio de inconstâncias. Inicialmente este trabalho tinha por objetivo refletir sobre a relação entre memória, vida e a fotografia impressa na dramaturgia a partir de relatos e depoimentos dos próprios atores. Tudo isso aconteceria através da construção de partituras físicas que integrassem a narrativa cênica, como uma continuação do que vivi como bolsista na pesquisa intitulada “*As Técnicas Corporais do Gaúcho e sua Relação na Performance do Ator-Dançarino*” coordenada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Inês Alcaraz Marocco. Eu investigaria técnicas de narração e atuação rapsódica<sup>1</sup> que potencializassem a cena, instrumentalizando os atores com técnicas de Mimo Corpóreo<sup>2</sup> a partir de Decroux<sup>3</sup>, Análise de Movimento a partir de Rudolph Laban<sup>4</sup> e assim verificando a eficácia do que aprendi e outras indagações pessoais em uma produção teatral e presencial completamente minha. No entanto, a pandemia do coronavírus (COVID-19) mudou os planos.

Eu mantive a todo o custo os meus objetivos de verificar a eficácia da criação de partituras físicas como estímulo ao jogo espontâneo do ator, mas adaptações foram necessárias dadas as circunstâncias. Então este trabalho teve por objetivo produzir uma criação artística que transitasse entre as linguagens do teatro, cinema e fotografia, comparando a aplicação do método de criação de partituras como ferramenta de criação cênica em dois processos sob circunstâncias completamente diferentes: a pesquisa da qual fiz parte como bolsista e a criação do filme *Vestígios*.

---

<sup>1</sup> Segundo Keisermann (2005 p.20) “O ator rapsodo vai transitar entre estes corpos, passando de um para o outro com fluência e ostentação, podendo mesmo chegar a habitá-los simultaneamente, no caso em que empresta a voz à narração pretérita, enquanto seu corpo fisicaliza o personagem, presentificando-o”, a fim de não cairmos numa simples ilustração de tais depoimentos.

<sup>2</sup> Técnica desenvolvida por Étienne Decroux (Paris, 1898 — Boulogne-Billancourt, 1991) que visa “(...) ensinar a isolar e controlar as diferentes partes do corpo, variando a intensidade e o ritmo do movimento jogando com as tensões e relaxações musculares. O ator é ao mesmo tempo instrumento e instrumentista, elaborando aqui a sua própria poética” (programa da sessão de verão do Curso ed Mimo Corporal, julho a agosto de 2003).

<sup>3</sup> Etienne Decroux (1898-1991), ator, diretor e pedagogo francês, o qual dedicou quase 60 anos de sua vida a uma pesquisa para que “o ator seja o músico instrumentista de seu próprio corpo”. Decroux criou então um sistema de técnicas corporais para que o ator venha a ser um ator criador e não apenas seguir as indicações do diretor ou do autor do texto.

<sup>4</sup> Rudolph Laban (1879 - 1958) foi um dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, intérprete, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o "pai da dança-teatro".

## 2. ADAPTAÇÕES FORAM NECESSÁRIAS

O filme “Vestígios” nasce de uma série de inquietações pessoais sobre a forma que armazenamos e registramos visualmente as nossas histórias. Meu nome é Nathália Haucke e além de atriz, sou fotógrafa de ensaios artísticos em Porto Alegre/RS e o que eu mais vejo entre clientes e conhecidos é a descrença no valor de um material impresso. Portanto, *Vestígios* conta uma história que acontece em um cenário distópico em que, duzentos anos após uma forte tempestade solar destruir a tecnologia digital e o ecossistema existente, dois arqueólogos de uma estação espacial retornam à Terra na esperança de encontrar um planeta habitável. No entanto, tudo o que encontram são vestígios de uma civilização esquecida, e a única forma de entender como era a vida na Terra e o que nos trouxe a este ponto é exclusivamente através das fotografias impressas que encontram.

Os arqueólogos encantam-se com as imagens que veem e passam a estudá-las, recriando em sua imaginação o universo vivenciado por estes humanos terráqueos. Ao perceberem que a nave quebrou devido a uma tempestade elétrica, veem-se sem a possibilidade de retornar à estação espacial de onde vieram e com recursos e mantimentos básicos limitados. Diante de um cenário de desolação, o único recurso de sobrevivência psíquica dos personagens é a poesia evocada pelas fotografias dos arquivos encontrados. A memória e o passado são revividos como única possibilidade de existência desses sujeitos desamparados e assolados pela iminência da morte.

Para realizar esta criação cênica, me inspirei no trabalho realizado na pesquisa já citada acima, da qual participei desde 2017 como bolsista. Com ela aprendi que o treinamento físico possibilita ao ator, criar de uma forma mais livre e o auxilia a potencializar a sua presença física. É importante ressaltar que esta pesquisa tem como objetivo desenvolver a presença física do ator/atriz através de um sistema de treinamento baseado nas técnicas corporais do gaúcho campeiro. Este sistema é composto por nove partituras físicas que foram codificadas, respeitando os princípios de presença física segundo o teatrólogo italiano Eugenio Barba<sup>5</sup>. Além disso, o treinamento inclui, também, a prática de alongamentos, acrobacias, criação de partituras e análise de movimentos alusivos às atividades do gaúcho campeiro em ordem de incorporar ferramentas de criação ao trabalho do ator sobre si mesmo.

Em 2019 experimentamos a aplicabilidade deste sistema em uma criação cênica. Para isso, selecionamos a obra "*O Homem que confundiu sua Mulher com um Chapéu*", do

---

<sup>5</sup> Eugenio Barba (Itália, 29 de outubro de 1936) é autor, pesquisador e diretor de teatro. É fundador do Odin Teatret, Theatrum Mundi Ensemble e criador do conceito da Antropologia Teatral.

neurologista norte-americano Oliver Sacks. A intenção era utilizar um texto literário com o objetivo de adaptá-lo para a linguagem cênica através da criação de partituras físicas, método proposto pelo próprio sistema de treinamento da pesquisa e o resultado foi muito positivo.

Neste âmbito, concluiu-se a grande contribuição da partitura de movimentos na criação artística no quesito organicidade e espontaneidade, tanto a partir de minhas experiências de pesquisa presencial, como na criação artística para o meu estágio de atuação, o qual inicialmente foi pensado para a modalidade presencial de apresentação e depois adaptado para a linguagem cinematográfica. Como comentei acima, a pandemia de coronavírus<sup>6</sup> mudou drasticamente a forma como as pessoas passaram a se relacionar e conseqüentemente executar a arte e por conseqüência os meus planos. As medidas preventivas recomendadas incluem distanciamento social, uso de máscaras faciais em público, ventilação e filtragem de ar, lavagem das mãos, desinfecção de superfícies, entre outras. Estas restrições limitaram o processo criativo e demandaram a reformulação dos ensaios de forma que eles fossem seguros para todos os envolvidos. Acredito que os ensaios online trouxeram novas perspectivas em relação a construção da cena e a narrativa cinematográfica, oferecendo recursos visuais diferentes daqueles que usamos na forma presencial, ao ponto de estimular o espectador de forma única. Esperei, também, que até o momento das gravações a vacina estivesse sendo ministrada assegurando um contato físico mais seguro.

A minha proposta era a de me basear no trabalho realizado na pesquisa, pois os resultados que obtivemos na criação de algumas das partituras de “*O Homem que Confundi sua Mulher com um Chapéu*” foram muito positivos e criativos. Em contrapartida, me preocupava se este método de construção de partituras como ferramenta de criação seria factível na mesma complexidade em que foi feito durante 2017-2021 em ambiente controlado e presencial. Para que seja possível vislumbrar o processo da pesquisa e a sua influência no trabalho que realizei para o meu estágio de Interpretação, irei explanar toda a prática realizada e o quanto ela foi rica para o meu trabalho final de conclusão do curso.

### **3. MINHA EXPERIÊNCIA NA PESQUISA**

Durante o período da pesquisa (2017-2021) tivemos a oportunidade de realizar seminários de leituras onde refletimos sobre a prática realizada, aprendemos diferentes

---

<sup>6</sup> Trata-se de uma doença respiratória causada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARSCoV-2), e em 20 de janeiro de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) classificou o surto como Emergência de Saúde Pública de Âmbito Internacional.

conceitos importantes que nos guiaram no exercício e treino diário, como os de pré expressividade, técnicas extra cotidianas, aculturação, entre outras. Nos baseamos nos conceitos preconizados por Eugenio Barba a partir da Antropologia Teatral. Na obra “*A Arte Secreta do Ator*”, Eugênio Barba define:

“A antropologia teatral é o estudo do comportamento do ser humano que utiliza sua presença física e mental em uma situação de representação organizada segundo princípios que são diferentes daqueles da vida cotidiana. Essa utilização extracotidiana do corpo é o que se chama de técnica” (BARBA, 1983,p 13)

A Antropologia Teatral postula um nível básico de organização que é comum a todos os atores e o chama de *pré-expressivo*. Este é o nível que se ocupa de como tornar cenicamente viva a energia do ator, de torná-lo uma presença que atrai a atenção do espectador a partir de *como* ele/ela se expressa em cena. Portanto, o treinamento do qual fiz parte como bolsista tinha o objetivo de desenvolver a minha *segunda natureza*, digamos: a forma como eu me comporto e me expesso em cena, pois a cena é um universo diferente que não precisa se limitar às regras da vida cotidiana. As “técnicas *extracotidianas* do corpo consistem em procedimentos físicos que se mostram fundados na realidade que se conhece, mas segundo uma lógica que não pode ser reconhecida imediatamente.” (Idem, p 228)

É importante ressaltar que o treinamento pré-expressivo do qual participei como bolsista demandava tempo e outros critérios relevantes a título de pesquisa. O primeiro deles é que ambos os atores deveriam estar nivelados em quesito técnica, ou seja: era importante que ambos evoluíssem juntos durante o processo e fossem expostos às técnicas de forma equivalente. O segundo é que treinávamos uma média de 3h por dia entre 3-4 vezes por semana, o que tornou o trabalho muito mais consistente.

Foi durante o treinamento e o aprendizado das partituras físicas baseadas na lide campeira do gaúcho que compõem o projeto que eu percebi e me desfiz de diversos automatismos cotidianos do meu corpo, principalmente gestos repetitivos, desnecessários, má distribuição de tensões do meu corpo que poderiam potencialmente me levar a lesões. Também me liberei de algumas hesitações que me impediam de me expressar sob outras lógicas senão a cotidiana.

No repertório da pesquisa, algumas destas sequências de movimento foram inspiradas em práticas do gaúcho campeiro como tirar leite de vaca, laçar, tosquiá, entre outras. O mais

curioso é que se tratavam de práticas que eu conheço, mas executadas de uma forma *extracotidiana*, o que me trouxe um estranhamento inicial, muitas delas “arriscadas demais” comparadas a forma que eu me comporto no dia a dia. E conforme o treinamento e as partituras se tornavam mais complexos, o meu corpo foi ampliando o seu repertório e desenvolvendo soluções diferentes para novas criações.



Figura 1 - A esquerda: Nathália Haucke e Gabriel Farias do Santos em novembro de 2017 no início do treinamento. A direita: os mesmos atores em maio de 2018, a evolução durante o processo



Figura 2 - Acima: partitura chamada “Laço”. Abaixo: partitura chamada “Tosquia”



Figura 3 - Outro trecho da partitura “Laço” registrada em sala de ensaio

O contraste entre o meu corpo cotidiano e o cênico se tornou cada vez mais gritante e eu me senti muito feliz em relação a isso. Durante o meu período de aprendizagem, senti fisicamente que passei por um processo de “aculturação”, conceito da etnologia que foi apropriada pela Antropologia Teatral por Eugenio Barba. Para etnólogos este termo “Designa os processos complexos de contato cultural através dos quais as sociedades e grupos sociais assimilam ou lhes são impostos traços ou conjuntos de traços provenientes de outras sociedades[...]” ( BONTE P. E IZARD M , 2014)

Para Eugenio Barba, o ator aculturado corresponde àquele que se formou pelos treinamentos específicos que quebram com os modelos do comportamento cotidiano<sup>7</sup>. Existe também uma outra definição de cultura do etnólogo e escritor Michel Leiris (1988), que embasa a apropriação deste conceito feita por Barba. Segundo M. Leiris, também fazem parte da cultura os gestos e os comportamentos das pessoas, sendo que para ele este último é também de ordem biológica. Nesta mesma linha de pensamento, para E. Barba não existe dissociação entre o mental e o corporal. A consequência desta aculturação é percebida no corpo do(a) atriz bailarino(a) treinado(a) através de seu bios cênico (nota de rodapé 5). Bailarinos(as) clássicos(as) ou modernos(as), acrobatas, atores/atrizes de Mimo Corpóreo, os/as atores/atrizes dançarinos(as) através de técnicas aprendidas adotaram um outro tipo de comportamento cênico, estilizando o seu comportamento, ao mesmo tempo que criando

---

<sup>7</sup> Anotações feitas por Nathália Haucke em seu caderno durante os seminários de leitura feitos no período da pesquisa orientada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Inês Alcaraz Marocco (2017-2021).

outras qualidades de energia. Um corpo atraente, fascinante, presente e decidido. O *bios cênico*<sup>8</sup> estava ali, como Eugenio Barba define:

“Esses princípios, aplicados a certos fatores fisiológicos (peso, equilíbrio, posição da coluna vertebral, direção do olhar), produzem tensões orgânicas préexpressivas. Essas novas tensões geram uma qualidade de energia que é diferente, tornam o corpo teatralmente “vivo”, manifestam a “presença” do ator, seu bios cênico, atraindo a atenção do espectador antes do surgimento de qualquer expressão corporal” (BARBA, 1983,pg 13)

Depois que as partituras foram assimiladas, entramos em uma nova etapa do processo para que outros estudos enriquecessem o trabalho. Passamos a pensar o nosso corpo no espaço a partir da noção de “O Cubo” de Rudolph Laban, teatrólogo, dançarino e coreógrafo eslovaco. Para melhor esclarecer sobre a técnica aprendida, apresentarei a seguir os seus princípios. A técnica consiste no ator se imaginar em um grande cubo transparente de lados iguais de modo a que possa “sentir” todas as paredes e vértices. Nele é possível pensar o corpo em três dimensões no espaço e explorar diferentes direções: primeiramente cima, baixo, direita e esquerda, depois frente, trás e laterais e então FAZER combinações entre estas a fim de criar outras, uma vez que nos permitimos utilizar recursos como desequilíbrios, oposições, contrastes e outros que potencializassem a nossa presença física em cena. Inicialmente o autor recomenda que comece apenas um dos membros do corpo e então aos poucos engaje o corpo de forma mais complexa.

---

<sup>8</sup> Seguindo os vestígios do bios do ator nós conseguimos vislumbrar sua essência: (a) na amplificação e na instalação das forças que estão em curso no equilíbrio; (b) nas oposições que regem a dinâmica dos movimentos; (c) na aplicação de uma incoerência coerente; (d) na ruptura de automatismos através de equivalências extra cotidianas. (BARBA, 1993,55)

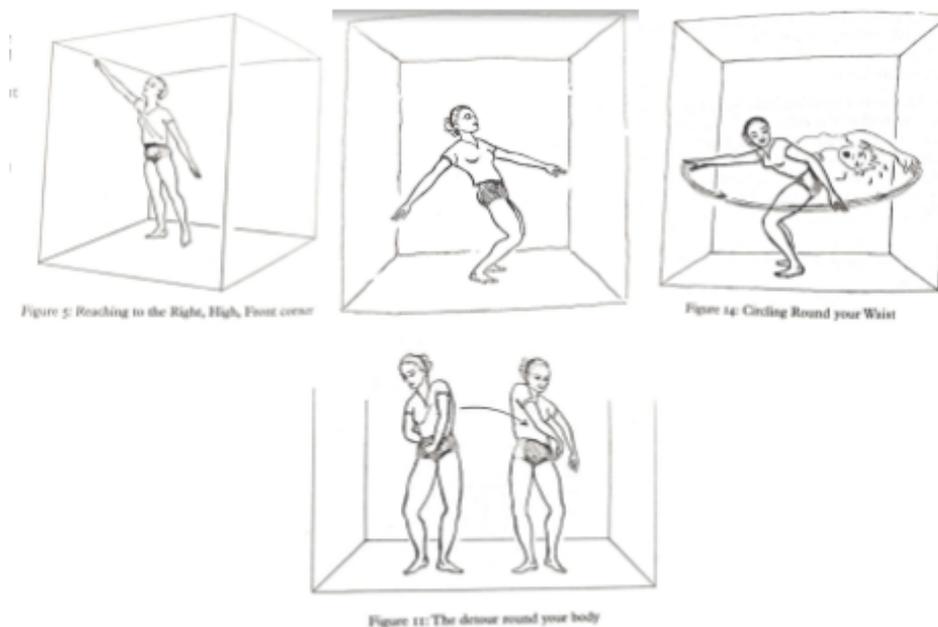


Figura 4 - Explorando o cubo de Rudolph Laban. As imagens foram coletadas da página 30-73 da obra “Laban For All”

A partir desta noção, entendemos a potencialidade de muitos dos movimentos das partituras que já compõem o treinamento e fomos incentivados a explorar estes mesmos conceitos nas nossas próprias partituras que dessa vez foram criadas a partir do repertório da pesquisa. Éramos livres para criar a nossa própria colagem de movimentos, mudar as direções a partir da noção do cubo de Laban e produzir novos significados. Neste momento eu percebi que todo o treinamento que tivemos no desenvolvimento de nosso bios cênico foi importante para que tivéssemos ferramentas para ampliar mais ainda o nosso repertório corporal.

Essa era uma das dificuldades: como podemos descrever os movimentos sem necessariamente demonstrá-los? Como podemos pensar e escrever sobre o nosso trabalho e descobertas para quem não observou o processo? A noção de Laban nos instrumentalizou com as direções e níveis, então neste ponto do trabalho já conseguíamos pensar o movimento de forma categórica como: “direita - frente - baixo”, “centro - trás - baixo”. No entanto, faltava algo, como poderíamos descrever *como* nos movimentamos no espaço? Para isso, avançamos em nosso estudo sobre Análise de Movimento de Laban e descobrimos os conceitos de “Espaço, Tempo e Fluidez”

E o que mais me chamou a atenção neste estudo é o “paradoxo dos contrastes”: é muito importante que entendamos a ideia de algo “rápido” para entendermos algo “lento”; de algo “caro” para entendermos o que é “barato”, o “equilíbrio” para que possamos entender o “desequilíbrio”. A vida humana é cheia de contrastes e sem eles não conseguiríamos viver.

Para melhor entender a análise de movimento segundo Laban que trabalhamos na composição das partituras, aprofundaremos os conceitos de *espaço*, *tempo* e *fluidez*.

### 3.1. ESPAÇO

O espaço é uma palavra muito difícil de definir. Pergunte para vinte pessoas sua opinião sobre o que o espaço significa e você provavelmente obterá vinte respostas diferentes. Diferentemente de outros animais, nós humanos podemos escolher a forma que nos movimentamos no espaço. Podemos ir diretamente de um ponto A a um ponto B ou percorrer o mesmo caminho oscilando entre direções em uma dança sem fim. Então seja dirigir para casa pelo caminho mais curto, pelo caminho mais longo ou até mesmo nos perdermos no meio do trajeto, ainda estamos nos locomovendo de um ponto A a um ponto B. É a perda do foco que define a forma que percorremos o trajeto, portanto Laban estabeleceu duas categorias, sendo elas movimentos diretos e indiretos (NEWLOVE, DALBY ,2003 pg 112). A diferença entre as duas categorias é exemplificada da seguinte forma:

“1a - Imagine que você encontra um amigo especial na estação de trem. Assim que você o reconhece em meio a multidão, sua atenção está focada e, ignorando todos os outros, você irá diretamente em direção ao seu amigo. Se houver espaço, considerando que a estação de trem está lotada, você abre os seus braços antes mesmo de abraçá-lo.

1b - Imagine que você está em um mercado lotado. Você não tem nenhuma intenção de comprar alguma coisa e você perambula sem rumo de banca em banca, algumas vezes até cruzando para o lado oposto para ver se algo o interessa.” (Idem, pg 114) <sup>9</sup>

Para exemplificar a noção que Laban nos apresenta, eu fiz o seguinte desenho:

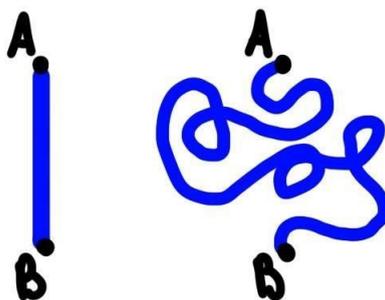


Figura 5 - A esquerda está a definição de movimento direto e a direita a definição de movimento indireto

---

<sup>9</sup> A tradução foi feita livremente por mim.

### 3.2. TEMPO

Por mais que estejamos cercados de relógios, cada um corresponde ao tempo de forma diferente, pois nosso relógio biológico varia muito de uma pessoa para outra. Algumas pessoas são naturalmente “lentas” e “sustentadas”, já outras são naturalmente “rápidas” e “súbitas”. Na música o tempo é muito importante e medido de forma calculada. As notas e espaços de tempo formam padrões os quais chamamos de “ritmo”. Há vezes que a música acelera e outras que ela desacelera, mas ainda assim permanecem em um mesmo ritmo. Não precisamos necessariamente dançar para termos ritmo, este está em tudo, como no som das batidas do nosso coração, na nossa respiração ou em algo visual como o vento balançando os galhos de uma árvore. (Idem, pag. 115)

O tempo pode variar entre algo muito rápido como por exemplo a quantidade de vezes que os nossos olhos piscam ou algo muito devagar como a ação de espreguiçar-se. Por isso, é interessante analisar que Laban não classifica o tempo de forma rasa como “devagar” e “rápido”, mas como “súbita” (ou “de repente”, dependendo da tradução) e “sustentado”.

### 3.3. PESO

É comum aprendermos que o peso é a força exercida em um corpo por um campo gravitacional ou que este é medido exclusivamente com escalas entre miligramas e megatons. Porém, o peso não é apenas uma questão de quilos. Uma bailarina pode dançar de forma “suave” independente do seu porte físico, da mesma forma que é bem provável que um tropeço de qualquer indivíduo tenha um aspecto visualmente “forte”. É interessante analisar que o “peso” de um movimento influencia no tempo e espaço pelo qual nos movimentamos, por exemplo: se estamos carregando uma caixa cheia de livros na altura do peito, é provável que não consigamos percorrer a mesma distância no mesmo tempo que conseguiríamos caso estivéssemos carregando uma caixa vazia. A partir disso, podemos controlar o peso do nosso movimento a partir do jeito que utilizamos o nosso centro de gravidade e de acordo com Laban podemos criar nuances entre “suave” e “forte”. (Idem, pag. 119)

### 3.4. FLUIDEZ

A característica de fluidez é algo que normalmente associamos aos líquidos, então quanto mais “fino” (como a água, por exemplo), mais fluido é o líquido. E quanto mais

“grosso/viscoso” como o mel, menos fluido é. A fluidez também é utilizada para descrever tecidos, mas de acordo com Laban: para fluir, cada material precisa sair do seu ponto de inércia. Ou seja, a fluidez só pode ser percebida em movimento e mensurada a partir da “liberdade” que um objeto tem em se mover. Laban classificou a fluidez dos movimentos entre “livre” e “limitado”. (Idem, pag. 127)

#### 4. OS OITO ESFORÇOS BÁSICOS

Uma das descobertas mais interessantes do meu processo de aprendizado é que pudemos criar diversas combinações a partir das noções de tempo, espaço e fluidez para então produzir inúmeros significados diferentes conforme variamos as qualidades de um mesmo movimento. Talvez seja por isso que Laban julgou importante nomear algumas dessas combinações e chamá-las de “*os oito esforços básicos*”, traduzidos livremente como: *empurrar, picar, torcer, esfregar, chicotear, deslizar, socar e flutuar*. Estas ações correspondem a diferentes combinações como um movimento “direto, sostenido, forte” que corresponde a *empurrar*; “livre, súbito e leve” a *picar*; “livre, sostenido, forte” a *torcer* e assim por diante. (Idem, pag. 129)

Como eu comentei anteriormente: aparentemente o ser humano precisa dos extremos para viver e entender a vida como um todo, mas hoje em dia eu percebo que entre os extremos existem infinitas possibilidades e combinações (como por exemplo entre o número 1 e o 2, o rápido e o lento, o forte e o fraco, o equilíbrio e desequilíbrio) que precisam ser exploradas. Como resultado, eu me sinto cada vez mais livre criativamente ao passo que entendo a complexidade das técnicas e consigo refletir sobre as práticas de forma racional, entendendo os objetivos e os efeitos que os meus movimentos surtem no espectador sem depender apenas da minha intuição ou estado psíquico do dia.

No início do treinamento eu acreditava que a técnica poderia limitar a minha espontaneidade conforme eu a aceitasse como um “método engessado”. No entanto, sinto justamente o contrário: a técnica organizou os meus pensamentos para que eu pudesse entender as etapas dos processos criativos, os problemas que enfrento durante a criação e possibilitou ferramentas práticas para solucioná-los mesmo nos dias que não me sinto inspirada. O treinamento da pesquisa me mostrou que o corpo tem a sua própria lógica e que não é preciso raciocinar o tempo todo, e sim confiar nas técnicas aprendidas porque todas as minhas experiências e práticas físicas estão lá e são visíveis em cena.

“Ele (Grotowski) entendia que, para ser produtor de signos, o ator deveria, assim como o feiticeiro, possuir um arsenal de instrumentos a serem utilizados quando necessário” (MOTTA LIMA, 2012, pg 402)

Com base nos conceitos de Laban, criamos nossas próprias partituras a partir de uma colagem feita com o repertório da pesquisa. Após montarmos a sequência, éramos livres para experimentar as diferentes direções e esforços básicos que quiséssemos, e essa era uma criação individual. Conforme nos sentíssemos satisfeitos com a experimentação, fazíamos uma seleção destas criações e apresentávamos uns aos outros como partitura. Um fenômeno interessante é que conforme eu assistia o meu colega performar sua experimentação com as intenções de Laban, eu conseguia enxergar sentidos diferentes nas ações que ele estava executando. Em uma das colagens aleatórias, o meu colega Gabriel disse que parecia que eu estava “procurando alguma coisa”, já em uma das suas, eu enxerguei a ação de “caçar um rato”. Até hoje não entendo o porquê eu imaginei *um rato*, mas o interessante é que os movimentos dele, mesmo sendo construídos sem pretensão alguma, conduziram o meu imaginário àquela interpretação.

E conforme cada ator estivesse consciente do imaginário de quem assistiu, passamos a investir nas ideias que foram trazidas a partir da estrutura que já havia sido criada, improvisando a mesma partitura com subtextos diferentes, refinando as ações e trabalhando em pequenas composições orgânicas sem texto, somente com ações. E é incrível como o préestabelecimento de uma partitura de movimentos facilita o jogo espontâneo do ator, pois como temos bem claro o movimento a seguir, podemos libertar o nosso imaginário para ressignificar o que já foi criado de forma que uníssemos a precisão e o instinto (Idem, pg 408)

Como o treinamento da pesquisa é transmitido de grupo a grupo desde 2001, então tivemos o privilégio de experimentar algumas das práticas antes de conhecermos a teoria, assim poderíamos ter uma reflexão muito mais profunda em relação ao que já foi escrito sobre o assunto, desenvolvendo nossas próprias ideias sem assumir todos os conceitos como verdades absolutas. E o estudo de teorias e práticas detalhadas como estas também contribuíram para a nossa reflexão sobre o que aprendemos, além de oportunizar o enriquecimento do vocabulário do trabalho, uma vez que conseguimos nos comunicar com mais clareza e de forma muito mais organizada.

## 5. O HOMEM QUE CONFUNDIU SUA MULHER COM UM CHAPÉU

Entre o período de agosto de 2019 à julho de 2020 decidimos verificar a eficácia do sistema de treinamento e das técnicas que aprendemos até então, numa criação artística. Para tal, tínhamos a intenção de utilizar um texto literário com o objetivo de adaptá-lo para a linguagem cênica através da criação de partituras físicas, método proposto pelo próprio sistema de treinamento da pesquisa.

A partir deste objetivo, entramos em contato com alguns títulos: Entre esses títulos concluímos juntamente com nossa orientadora pela escolha do último livro “*O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu*” do neurologista americano Oliver Sacks<sup>10</sup>. No livro, o autor transforma os casos de superexcitação dos sentidos de seus pacientes em obras literárias. Os temas dos contos relatados no livro nos interessam por diversos fatores: pelas suas possibilidades cinestésicas (através da descrição das sensações dos pacientes) e o quanto elas poderiam nos inspirar na criação de partituras físicas; pelo fato de serem histórias breves e a combinação deste fato com a duração das sequências de movimentos; as situações surreais vividas pelos pacientes reais, que possibilitam realizar um jogo não linear, de atuação rapsódica onde éramos ao mesmo tempo personagens e narradores, evitando a criação de situações realistas, lineares. Além disso, nos interessamos também pela maneira como o Dr. Sacks tratava os seus pacientes.

“Sua grande contribuição foi aproximar milhões de leitores em todo o mundo, daqueles que a sociedade se empenha em tratar como diferentes e que Sacks sempre considerou-os iguais. Ajudou-nos, com textos extraordinariamente divertidos, a compreender a imensa complexidade da mente humana e nos permitiu vislumbrar a forma como todos aqueles que muitas vezes preferimos ignorar enfrentam o mundo. ‘Não quero parecer sentimental diante da doença. Não estou dizendo que seja preciso ser cego, autista ou sofrer de síndrome de Tourette, absolutamente, mas em cada caso uma identidade positiva surgiu após algo calamitoso. Às vezes, a doença pode nos ensinar o que a vida tem de valioso e nos permitir vivê-la mais intensamente (...)’ (ALTARES, 2015)

Em primeira instância escolhemos dois relatos “*Nivelado*” e “*O Cão sob a Pele*” e improvisamos livremente a partir destes, experimentando adicionar a partitura ao texto tal

---

<sup>10</sup> Oliver Wolf Sacks (Londres, 9 de julho de 1933 – Nova Iorque, 30 de agosto de 2015), foi um neurologista, escritor e químico amador anglo-americano. Renomado professor de neurologia e psiquiatria na Universidade de Columbia, onde obteve o título meritório denominado “Artista Columbia”.

qual como escrito no livro. Houve várias tentativas, no entanto, percebemos que nossa interpretação se caracterizava por ser meramente ilustrativa. Não havia teatralidade, virtualidade e nem a presença extracotidiana que o treinamento da pesquisa propõe, estávamos “viciados” estritamente ao que o texto dizia.

Passamos a nos questionar sobre qual via deveríamos seguir no processo criativo, então decidimos explorar a aplicabilidade do próprio Sistema e de todas as técnicas aprendidas na criação de partituras físicas para assim potencializar a teatralidade do texto. O livro trata de relatos de pacientes reais e, ao mesmo tempo, questiona o que é ser “normal”. Portanto, decidimos utilizar o próprio estilo de narrativa do texto para criar variações de narração e ação em nossas partituras. Uma narração não linear e que não obedecesse aos parâmetros aristotélicos do teatro e que contasse uma história com início, meio e fim. Nós experimentamos então a atuação rapsódica, onde narrador e personagem se confundem, possibilitando um jogo e uma dinâmica diferentes das que conhecemos e que corresponde ao “normal” no teatro. Experimentamos uma atuação que compatibilizasse com o universo que o Dr. Sacks apresenta nos seus relatos. A transição entre um personagem e outro era feita a partir de convenções que criamos a partir dos movimentos, qualidades e direcionamento do olhar.

Primeiro criamos partituras físicas concedidas a partir do próprio repertório corporal do treinamento. Esses movimentos e qualidades então foram trabalhados juntamente aos conceitos de peso, tempo, espaço e fluidez de Rudolph Laban. À medida que estes movimentos foram retrabalhados em prol de uma melhor organicidade no jogo do ator, trechos dos relatos do livro foram incorporados a partitura de forma aleatória, acionando o imaginário dos atores, descrito por Constantin Stanislavski<sup>11</sup>: “como se”. Para Stanislavski, o “se mágico” é

[...] o ponto de partida da análise. Os atores transmitem com toda veracidade os sucessos acrescidos na obra em virtude de uma suposição que para eles se convertem em uma realidade inegável. (“Se eu” fosse Joe Keller trabalharia de tal modo, por exemplo). Stanislavski dizia que o ator deveria crer nas possibilidades do “se” mágico “como a menina crê na vida de sua boneca e na existência de tudo que a rodeia. Desde o momento da aparição do “se” mágico, o ator passa do plano da

---

<sup>11</sup> Constantin Stanislavski (Moscou, 17 de janeiro de 1863 – Moscou, 7 de agosto de 1938) foi ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. É conhecido pelo seu Sistema de atuação para diretores/as, atores e atrizes, onde reflete sobre as melhores técnicas de treinamento, preparação e sobre os procedimentos de ensaios.

realidade que o rodeia ao da outra vida, criada e imaginada por ele mesmo. Credo nesta vida o ator pode começar a criar...” (FARBERMAN, 1961 p.14)



Figura 6 - Experimentações em sala de ensaio fotografadas com celular pelo meu colega Gabriel Farias do Santos para a criação de partituras em “O Homem que confundiu sua Mulher com um Chapéu

Portanto, a via “corpo-texto” acionou não somente o imaginário dos atores, mas a capacidade de adaptar-se de forma mais orgânica ao jogo, uma vez que a estrutura de movimentos já havia sido pré-estabelecida e trabalhada juntamente aos conceitos de Laban, a qual também acionou o “mágico se” e tornou o jogo do/a ator/atriz mais espontâneo.

“O ator ajusta a 'estrutura ao momento presente e, porque a ajusta, pode segui-la, já que ela era uma série de ‘intenções’, e não um conjunto de ‘movimentos’. Se ele simplesmente mantivesse a estrutura sem ajustá-la, ela se tornaria seca, mecânica, uma sequência de gestos”. (MOTTA LIMA, 2012)

É importante ressaltar que os movimentos praticados influenciavam na qualidade de nossa voz e como esta era manifestada em cena. Alguns trechos das partituras nos faziam, por consequência, ofegar, sussurrar, afinar a voz ou até mesmo impossibilitavam a comunicação. Todo o material que foi proposto pelo corpo foi utilizado para a dramaticidade das cenas. Inclusive em alguns ensaios experimentamos a aplicabilidade dos *oito esforços básicos de Laban* para a voz, e como estes também poderiam contradizer as qualidades que foram aplicadas à partitura física.

Em contraste à primeira tentativa de improviso onde escolhíamos o texto e então improvisávamos, a segunda que invertia a apropriação do texto, priorizando a imaginação corporal do ator demonstrou-se mais efetiva. Produzindo sentidos e imagens os quais traziam dramaticidade ao texto de forma não representativa, pois o ator, ao ter consciência de seus movimentos, consegue jogar de forma mais natural no “aqui” e “agora”. Portanto, a volatilidade da liberdade dificulta o processo criativo do ator; afinal “*podemos criar a partir de tudo o que quisermos*”, mas “*tudo o quê?*”. Quando estabelecemos limitações ou até mesmo “extremos”, o processo criativo fluiu bem melhor, como por exemplo: para algumas partituras experimentamos o uso de objetos para a criação como bastões, tecidos, cadeiras, etc.

Primeiramente, improvisamos livremente a fim de descobrir as diferentes relações que poderíamos estabelecer com estes objetos para então fazermos uma curadoria dos trechos que mais gostamos com o objetivo de compor nossas partituras físicas. Então inserimos trechos dos contos do livro de forma aleatória ao ponto que o imaginário dos atores fosse estimulado para a criação e conseqüentemente possibilitasse a composição de uma cena mais crível.

“Quando, para mim, o rigor, a estrutura, a artificialidade no sentido forte da palavra atingem todo o seu sentido? Quando a força da vida que escorre dentro do ator é forte, quando verdadeiramente nele acontece algo [...] Do meu ponto de vista, a armadura da técnica, do artesanato, tem sentido se protege uma carne viva. Sustenta-a: paradoxalmente, como contradizendo-a, dá-lhe força. E defende-a frente ao mundo’ (Biagini, 2000, p. 31)” (Idem, pag 413)



Figura 7 - Trechos de nossa criação artística “O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu”. O vídeo foi produzido por mim e pelo Gabriel Farias do Santos e está disponível no link <https://youtu.be/-Tiu7FhRnk>

## 6. INÍCIO DO ESTÁGIO PRESENCIAL

Em 2020 eu estava ansiosa para iniciar o meu estágio de atuação na faculdade, e por conta de minha ênfase ser em Interpretação Teatral, esta deveria ser uma peça presencial como sempre costumamos fazer. Minha intenção inicial era continuar o trabalho da pesquisa, porém em uma criação que fosse inteiramente minha e que misturasse a linguagem da fotografia e acervo pessoal de cada um dos atores como estímulo para a criação cênica em uma dramaturgia que seria construída em sala de ensaio. Para isso, me comprometi em instrumentalizar os atores envolvidos a partir das técnicas que aprendi na pesquisa e fazer observações sobre tudo.

Éramos cinco atores e dentre eles o meu colega de pesquisa que vivenciou todo o processo da pesquisa comigo. Começamos os nossos ensaios em março de 2020 e os dividimos em duas partes: a primeira com práticas de alongamentos, acrobacias, partituras, noções básicas de Laban; e durante a segunda desenvolvemos improvisos e partituras a partir de fotografias de arquivo pessoal que cada um trazia juntamente aos conceitos estudados na primeira parte do ensaio.

Diferentemente do espaço da pesquisa, os atores envolvidos no elenco tinham experiências práticas completamente diferentes uns dos outros, o que por consequência fazia

com que alguns tivessem mais facilidade com certos conceitos/práticas do que outros. Ao ver a diferença de facilidade que existia entre o grupo, alguns dos atores confessaram estarem frustrados com o processo e eu definitivamente não queria que eles se sentissem assim, afinal, no meu processo de pesquisa houve uma cultura forte de ajuda mútua; queríamos evoluir juntos. Também é importante ressaltar que a comparação entre a pesquisa da qual fui bolsista e a minha tentativa de instrumentalização para o ensaio é injusta, pois desde o início eu tinha plena consciência de que eu não poderia esperar que meus colegas aprendessem em três meses tudo o que eu tive três anos e meio para viver e refletir sobre.

Iniciei o processo com a proposta de construirmos algumas sequências de movimentos a partir do repertório que foi transmitido desde o início do nosso processo e repertório individual de cada um. Tudo para que os colegas pudessem passar por uma experiência parecida ao que eu tive quando eu e o meu colega Gabriel Farias reconhecemos as ações de “procurar” e “caçar um rato” em partituras que haviam sido criadas sem pretensão alguma. Após cada um apresentar a sua sequência de 10 movimentos, os colegas que assistiram comentavam sobre o que viram. Neste momento nos divertimos muito com as ideias diferentes que surgiram e já tínhamos inspirações para continuarmos criando.

Na época eu convidei a dramaturga, diretora e artista visual Jéssica Barbosa para que nos ajudasse a organizar a dramaturgia e dirigir o trabalho de forma sensível. Como o objetivo do estágio era trabalhar com fotografia e memória, a dramaturga nos incentivou a trazer álbuns de família que servissem de inspiração para a construção das partituras. No entanto, eu observei que aconteceu o mesmo processo em que eu e meu colega Gabriel vivenciamos quando tentamos improvisar livremente a partir do texto “*O Homem que confundiu sua Mulher com um Chapéu*”. As partituras que eram criadas não tinham nenhuma virtualidade cênica, elas apenas representavam o que era apresentado nas imagens. Ao perceber isso, conversei com a dramaturga sobre outras formas que pudéssemos pensar a cena, então passamos a incentivar os colegas a explorar outros tipos de relações com a fotografia impressa, senão a representação.

A fotografia é um universo de aparências, sejam elas em fotografia de família, celebridades ou fotojornalismo. O que leva uma pessoa a guardar uma fotografia impressa com tanto carinho? A excluir ou rasgar com raiva? A narrar “a vida perfeita” através de fotos em redes sociais? Para isso, fizemos uma reunião para conversar sobre o assunto e expor tudo o que conhecemos, observamos ou já vivemos com a fotografia. Sem dúvidas o processo artístico fluiu muito melhor a partir disso.

Porém, algo ainda não se encaixava. Durante a pesquisa da qual fui bolsista, era muito confortável juntar uma sequência de movimentos pré-estabelecida a um texto já existente. Já no estágio, ao mesmo tempo que eu precisava criar a partitura, eu também precisava criar uma proposta de dramaturgia, então um acabava ilustrando o outro de forma rasa. Expus isso aos colegas e todos concordaram. Nisso, a dramaturga sugeriu de mantermos a dinâmica de criação de partituras e em vez de criarmos a dramaturgia ou construirmos a sequência de movimentos a partir de imagens que vimos, ela se tornaria responsável por assistir, escrever textos narrativos com base no que observou para que então pudéssemos trabalhar. Confesso que respirei aliviada, pois esta dinâmica inspirava a dramaturga a escrever ao mesmo tempo que inspirava os atores a continuar criando e refinando o seu trabalho.

Tivemos tempo suficiente para 8 ensaios até que se intensificou os primeiros casos de coronavírus no Brasil. As autoridades recomendaram o uso de máscaras faciais e o distanciamento social por 15 dias. O Departamento de Arte Dramática, assim como outros departamentos da UFRGS, fechou as suas portas, produtos de higiene básica começaram a se esgotar nos supermercados, a economia mundial entrou em crise, os preços aumentaram e muitas pessoas perderam os seus empregos. Por razões de saúde e outras muito maiores do que nós, decidimos suspender os ensaios presenciais do meu estágio de atuação. Eu confesso que inicialmente eu acreditava que a vacina seria desenvolvida logo e que no período máximo de 6 meses poderíamos voltar a ensaiar normalmente e no entanto... Não foi o que aconteceu. Precisamos suspender os ensaios presenciais por tempo indeterminado.

## **7. TRANSMISSÃO DA PESQUISA NA MODALIDADE ONLINE**

O período de agosto de 2020 a julho de 2021 trouxe dificuldades em relação a pandemia do novo coronavírus e inseguranças sobre a continuidade da pesquisa, pois faríamos a transmissão do sistema de treinamento para um novo grupo em um cenário completamente diferente de quando fomos instrumentalizados: o de distanciamento social. Portanto, todas as atividades como bolsistas foram desenvolvidas na modalidade remota através da plataforma Google Meet: instrumentalização do novo grupo composto por cinco meninas, leituras em conjunto, transmissão de alongamentos, a técnica do Mimo Corpóreo, análise de movimento e quatorze partituras físicas do repertório da pesquisa. Também tivemos a oportunidade de participar do congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Artes Cênicas – levando investigações autorais que desenvolvemos como bolsistas dentro da nossa pesquisa.

A transmissão do treinamento aconteceu em 2021 e se deu através de forma remota, três vezes por semana. Entretanto, algumas técnicas e práticas não poderiam ser transmitidas em sua integralidade por conta de limitações como espaço, equipamento e falta de acompanhamento. Originalmente a pesquisa conta com alongamentos, exercícios de força, flexibilidade e acrobacias que precedem a execução das partituras. Porém, a impossibilidade de supervisão presencial nos trouxe a conclusão de que seria irresponsável transmitir técnicas que poderiam causar danos à saúde e integridade do corpo dos participantes, uma vez que estes que não estavam nas mesmas condições de tempo, espaço e preparo físico que tivemos em anos anteriores.

É natural, também, que o corpo acompanhe mudanças sociais e eventos históricos, por isso que outro fator que tivemos que levar em consideração foi o sedentarismo provido da quarentena, por isso no meio do processo sentimos a necessidade de diminuir os dias de pesquisa de três para duas vezes na semana. Particularmente, neste ponto o meu corpo não era o mesmo que o do início de 2020, pois neste período de quarentena eu engordei 10kg e não pratiquei nenhuma atividade física. Eu não conseguia mais executar certos movimentos com a mesma habilidade que fazia entre 2017 e início de 2020 e isso trazia um sentimento de frustração muito grande. Portanto, as partituras foram transmitidas de forma diferente da que eu recebi como bolsista, e é fascinante perceber o quão vivo é o processo da pesquisa: assim como o grupo anterior transmitiu para mim de um jeito diferente do qual eles receberam, mesmo que eu transmitisse os movimentos da mesma forma como eu executo, as integrantes do novo grupo executaram a sua maneira, e transmitirão para outros grupos de forma distinta.

É interessante perceber, também, a diferença da comunicação remota. Por conta das câmeras de celulares e computadores inverterem a imagem, tivemos que nos atentar de forma diferente a direção dos movimentos (direta e esquerda) e até mesmo gravarmos de costas. Outra dificuldade da transmissão remota foi o enquadramento da câmera. Muitas vezes era difícil mostrar o corpo inteiro e principalmente os detalhes de mãos, pés, olhar, etc. A solução era mostrar e gravar as partituras em mais de um ângulo: às vezes de costas, às vezes somente os pés, outras somente as mãos. Da mesma forma que houve dificuldades em relação ao enquadramento das câmeras, também tivemos dificuldades em relação a distrações por conta de estarmos trabalhando em casa, além da conexão de internet que muitas vezes tornava a comunicação mais difícil.

Uma das minhas principais inseguranças no processo de transmissão foi a sincronização do tempo das partituras. Eu e meu colega tivemos um aprendizado “empírico” das sequências, portanto nunca cronometramos ou racionalizamos as partituras de movimento que compõem a

pesquisa. Aprendemos que a inteligência do corpo é algo que não deve ser subestimado e que o corpo em si entende o tempo, movimento, qualidades e a sequência em si. Como as integrantes do novo grupo não tinham a possibilidade de ter essa troca viva que o presencial proporciona, tivemos que fazer contagens em segundos e isso foi um pouco desconfortável para mim por não haver uma “verdade” em relação a isso. Eu e o Gabriel precisamos chegar em um consenso e tudo foi adaptado na medida do que era possível transmitir.



Figura 8 - Trechos da transmissão do treinamento da pesquisa por Google Meet

Este momento do processo me provou cientificamente de que a minha abordagem para o meu estágio de atuação precisava mudar. Seria complexo trabalhar a construção de partituras físicas de forma tão limitada e com um elenco tão grande. Conversei com o elenco de forma transparente e decidimos experimentar uma nova linguagem de apresentação: online e pela plataforma “Zoom”.

## 8. ENSAIOS DO ESTÁGIO POR ZOOM

Tempos difíceis demandam escolhas difíceis. Confesso que em primeira instância estranhei a possibilidade de defender a valorização da fotografia impressa (analógica) através de uma dramaturgia fundada em uma apresentação que se utiliza e depende de recursos digitais. Organizamos dois ensaios por semana em que debatemos sobre o tema da dramaturgia e criamos pequenas narrativas audiovisuais com os recursos que tínhamos em casa, sem nem pensar na criação de partituras. Naquele momento priorizamos a construção da dramaturgia, e além de nos utilizarmos do próprio “banco de ideias” que construímos a partir

dos ensaios presenciais, também recorreremos às redes sociais: pedimos para que conhecidos nossos enviassem fotografias de forma anônima pelas quais tivessem apego emocional, juntamente a relatos e histórias pessoais do momento em que a foto foi tirada.

Adoraria dizer que tudo deu certo, mas os tempos de pandemia trouxeram incertezas em relação a aplicabilidade da criação de partituras e a vida pessoal de cada um. Alguns dos atores envolvidos no projeto me chamaram de forma privada e relataram que perderam seus empregos, tinham encontrado novos ou que precisavam dedicar o seu tempo a prioridades muito maiores no momento. E eu entendi completamente. Outros me chamaram para dizer com sinceridade que estavam confusos e que não tinham mais o desejo de participar do processo. Eu também estava confusa, desolada e sem saber o que fazer. Eu confesso que também precisava de uma pausa.

Alguns dias depois a dramaturga entrou em contato comigo para dizer que havia sido aprovada para o mestrado de escrita criativa na PUCRS (Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul) e que gostaria de utilizar as ideias que criamos como embasamento para a sua dissertação de mestrado. E que em troca eu poderia utilizar o texto dramático para o meu estágio de atuação independente da forma que ele fosse apresentado. No entanto, ela também declarou que não poderia mais se comprometer em dirigir o meu estágio. Eu estava sozinha.

Nos primeiros dias eu preferi trabalhar sozinha em função de ter controle total da minha criação, dos meus horários e não precisar instrumentalizar ninguém. Em contrapartida, eu não conseguia manter uma rotina consistente de ensaios e o ambiente da minha casa junto com meus familiares dificultava o meu foco. Alguns meses depois eu perguntei se a dramaturga poderia pensar a narrativa para dois atores, assim eu teria certeza que poderia trabalhar em um cenário de criação mais parecido com o da pesquisa e teria tempo para convidar alguém. Mas quem? Conversei novamente com os atores que estavam envolvidos no processo e um deles aceitou o meu convite, o Jonathan Pinheiro.

## **9. VESTÍGIOS: UMA NOVA LINGUAGEM**

A apresentação dos estágios de atuação para a ênfase de Interpretação Teatral do curso de Teatro da UFRGS costumava ser voltada para a modalidade presencial de apresentação. No entanto, em função da pandemia do coronavírus, o Departamento de Arte Dramática possibilitou que os alunos experimentassem novas linguagens: uma criação audiovisual completamente online ou algo que misturasse a linguagem do online com o presencial.

Atualmente eu tenho a minha própria empresa de fotografia artística e um público grande que me acompanha nas redes sociais, então felizmente os meus horários tem sido cada vez mais limitados. Então a possibilidade de criar uma produção completamente audiovisual me trouxe conforto em relação a flexibilidade de horários, segurança, saúde, possibilidade de distribuição para outros estados do Brasil e uma gama muito maior de recursos visuais que eu poderia utilizar para transmitir a minha mensagem.

Eu continuava aflita em relação ao processo de criação, e foi em uma de minhas conversas com a dramaturga em que ela me perguntou: “Nathi, você é fotógrafa, por que você não começa a criar a partir do visual?”. Este foi mais um motivo para eu querer explorar a linguagem do cinema, que nada mais é do que uma grande sequência de fotografias para gerar movimento.

Como fotógrafa e artista, eu sempre defendi os materiais impressos como fotografias, álbuns, quadros etc. apesar que muitos clientes já se mostraram descrentes em relação à importância de registrar suas histórias de forma material. Afinal, com o advento da fotografia digital tornou-se mais simples fotografar, logo o registro fotográfico perdera grande parte do valor emocional, podendo ser facilmente esquecido em computadores e HDs externos. No entanto, o que eu defendo diariamente é que a fotografia impressa apresenta uma camada relacional muito mais profunda. Quando se imprime uma foto, ela passa de imaterial à material, propondo uma diferença notável: torna-se possível que as mãos passem e sintam o papel. O toque é um dos cinco sentidos humanos e quando acrescenta-se o toque ao sentido visual, a imagem conecta-se com o espectador em um nível diferente: amor, raiva, decepção, nostalgia, arrependimento, saudade.

A foto impressa também representa a perenidade de um momento efêmero, e esta tem o poder de contar histórias de algo vivenciado e não apenas observado, principalmente de histórias marcantes como casamentos, festas de aniversário, formatura, crescimento dos filhos, viagens, entre outros. Com o passar do tempo, o cérebro humano substitui memórias por outras, e a falta do registro impresso contribui para o esquecimento e então a possível inexistência daquela lembrança.

Felizmente nossos antepassados deixaram muitos registros físicos, mais precisamente escritos em paredes, desenhos em rochas, pinturas em telas. No entanto, muitos de nossos registros se encontram apenas em forma digital, portanto, se nossos aparelhos eletrônicos, HDs, computadores, internet, câmeras e celulares sumirem, grande parte da nossa existência será perdida. Nossos registros digitais são vulneráveis. Além de criar relações emocionais

mais profundas, a fotografia impressa também representa o que fomos, o que somos e como nos relacionamos com o mundo.

A partir dessa premissa, através da nossa dramaturgia, criamos um cenário distópico em que o pior aconteceu: uma forte tempestade solar destruiu a tecnologia digital e o ecossistema existente na Terra, e o único recurso para conhecer a vida dos “antigos terráqueos” são fotografias impressas entre os destroços. Em primeira instância tornou-se necessário representar a narrativa em um espaço que lembrasse um deserto, então os recursos e a potencialidade da modalidade audiovisual de apresentação novamente se provaram mais eficientes.

## **10. VESTÍGIOS VS. PESQUISA: O RECOMEÇO DOS ENSAIOS PRESENCIAIS**

Os ensaios aconteceram no meu estúdio de fotografia em Porto Alegre/RS e foi ótimo por vários motivos. É um espaço completamente meu, então ele está sempre disponível, principalmente se precisássemos remarcar algum ensaio ou realizá-los em horários alternativos. O meu estúdio também é um espaço livre de distrações e uma das locações nas quais gravamos o filme, assim poderíamos criar livremente sem se preocupar com grandes adaptações nas cenas, afinal, as gravações aconteceriam sob circunstâncias parecidas aos ensaios.

Criamos uma rotina de alongamento similar ao que praticávamos nos ensaios presenciais e também recorremos às partituras para a criação das marcações das cenas. Como não havia nenhuma cena individual, experimentamos a criação de partitura em conjunto e ela funcionava da seguinte forma:

Primeiro escolhemos uma trilha sonora instrumental com um ritmo que propusesse várias nuances de ritmo e colocamos bem alto para tocar. A partir disso improvisamos vários movimentos com interação entre os atores a partir do corpo, do olhar ou objetos que pretendíamos utilizar em cena como cadeiras, mesas, tecidos, etc. Era importante que nosso improviso seguisse a lógica da música, independente do texto. Ao final da música recapitulamos os movimentos que mais gostamos e criamos uma colagem destes para que continuássemos o trabalho.

Embora tenhamos improvisado juntos, os movimentos pareciam estar muito distribuídos pelo espaço sem uma verdadeira interação entre os atores. Nisso decidimos limitar o tamanho do espaço disponível para a cena e repetimos o processo de criação. Dessa forma obtivemos resultados que contribuíram de forma muito mais efetiva ao processo

criativo. Além da criação de partituras através da música, também experimentamos uma dinâmica de “pergunta e resposta”, na qual um dos atores propunha um movimento de ação e o outro um movimento de reação para que ao final pudéssemos ter uma estrutura pré-estabelecida que conversasse com o dinamismo dos diálogos do texto dramático.

Apesar de termos um ambiente muito parecido com a experiência que tive na pesquisa, as circunstâncias não eram as mesmas e adaptações foram necessárias de acordo com as dificuldades. A começar pela linguagem do texto: Em “*O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu*” o texto foi escrito como um conto em que o narrador conduzia a história participando dela ao dialogar com outros personagens. Portanto, esta formatação e narração, principalmente, facilitava a atuação rapsódica e as trocas de personagem que aconteciam a todo o momento. Já “*Vestígios*” é um texto dramático em que interpretamos mais de um personagem, mas isso se dá através de cenas distintas e em passagens específicas do texto, portanto o jogo não era o mesmo. As partituras pareciam não encaixar e sentíamos que isso tornava o processo “artificial”.

Em nossas discussões durante a aprendizagem da pesquisa, sempre foi defendido que a técnica era só um meio de criação e esta deveria “sumir” ao final do trabalho. É importante que o espectador não perceba a partitura, então além de trabalharmos inúmeras qualidades de movimento, também diminuimos “o tamanho” destes para que ficassem mais naturais e críveis cenicamente. Então muitas vezes um movimento que engajasse o corpo inteiro iria para a cena final apenas como um olhar, mas com toda a intensidade que o movimento inicial propunha. Costumávamos chamar este fenômeno como “diminuição do movimento ou da ação” e esse processo acontecia quando inseríamos trechos do texto a partitura e improvisávamos diferentes possibilidades a partir da estrutura que já havia sido pré-estabelecida. Afinal, nossa intenção não é criar espetáculos acrobáticos que mostrem as nossas habilidades físicas, mas fazer com que o nosso corpo e a técnica desapareçam e que o espectador assista aos nossos impulsos e verdades. Nossa formação torna-se uma *via negativa*, não um agrupamento de habilidades, mas uma erradicação de bloqueios (GROTOWSKI, 2013,pg 13).

É importante ressaltar as diferenças nas criações no texto de “*O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu*” que é um conto literário, a presença do narrador nos dava mais tempo de ação e criação na partitura, comparado ao “*Vestígios*” que é um texto dramático que possui diálogos curtos com uma dinâmica de “pergunta e resposta” a todo o momento. Também, “*Vestígios*” foi produzido em 3 meses com dois ensaios por semana com duas horas de duração, enquanto a nossa criação inspirada no texto “*O Homem que Confundiu sua*

*Mulher com um Chapéu*” foi produzido em quase 1 ano a partir de 4 ensaios por semana com 3 horas de duração cada. Ou seja, na experiência da pesquisa tivemos mais tempo para produzir, os atores estavam nivelados entre si em quesito de experiência, aprendizado e familiaridade com o processo. Por mais que eu quisesse me inspirar na experiência da pesquisa, a comparação com o estágio se provou cada vez mais injusta e sob circunstâncias completamente diferentes.

Outras dificuldades aparentes nos ensaios foi o uso de máscara facial durante o trabalho: era difícil improvisar e ler as expressões um do outro da mesma forma que estávamos inseguros sobre como poderíamos interagir ou o quão próximos poderíamos ficar. Eu não sabia se poderia me aproximar tanto, tocar no meu colega durante a partitura e esse distanciamento dificultou a fluidez do trabalho. Mesmo assim permanecemos de máscaras e evitamos contato físico muito próximo até que ambos estivessem vacinados. E certamente como comentei sobre a transmissão do treinamento da pesquisa: os corpos não eram os mesmos, não estávamos em forma e sentíamos a insegurança de estarmos “enferrujados” devido aos dois anos no qual não praticamos teatro diretamente.

O prazo estava cada vez mais curto e precisávamos tomar medidas mais decisivas em relação a criação das cenas. Para isso optamos por improvisar livremente a partir do texto, mas ainda assim considerando todo o repertório corporal que criamos desde o início do processo. E mesmo que o processo de criação das cenas tenha se dado de uma forma completamente diferente do que eu esperava, ainda assim eu conseguia ver as cenas com marcações bem definidas, referências aos movimentos que já havíamos criado juntos no início do processo e percebi em mim o trabalho desenvolvido em anos de pesquisa.



Figura 9 - À esquerda vê-se um registro de celular produzido por mim de um trecho dos ensaios da partitura construída para a cena “Os Noivos”. A direita vê-se o resultado no filme



Figura 10 - À esquerda vê-se um trecho dos ensaios registrado por celular da partitura construída para a cena “Glória e Ricardo - Natal”. A direita vê-se o resultado no filme

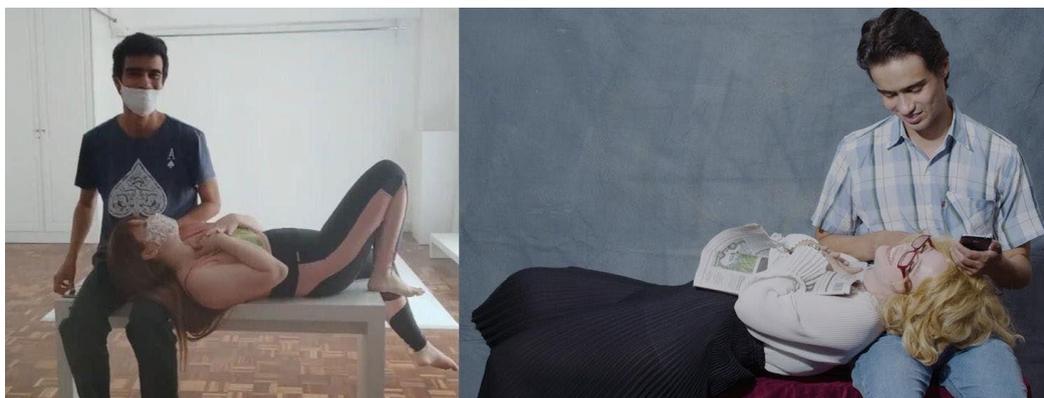


Figura 11 - A esquerda vê-se um trecho dos ensaios registrado com celular da partitura construída para a cena “Selma e Estácio”. A direita vê-se o resultado no filme

Como a linguagem escolhida para a produção foi a cinematográfica, aproveitamos para explorar as micro ações, expressões faciais e gestos que provavelmente não seriam tão percebidos em cena caso apresentássemos no palco. E este choque entre as linguagens de teatro e cinema foi muito evidente durante os ensaios. Havia momentos em que nos sentíamos “muito parados” em cena ou que as máscaras dificultavam a criação já que por muito tempo o nosso rosto foi coberto. Sentimos que a nossa forma de gesticular e nos comunicar mudou a partir dos últimos eventos históricos, uma vez que passamos dois anos utilizando máscaras faciais e nos comunicando virtualmente.

Para as cenas dos arqueólogos que se passam no deserto, as quais foram gravadas nos colmos de areia da praia de Cidreira/RS, optamos por uma linguagem completamente cinematográfica em que eu e o Jonathan não seríamos os únicos atores em cena. Os

movimentos de câmera e enquadramento também seriam responsáveis por potencializar a nossa interpretação, direcionar o olhar do espectador e produzir significado. Tivemos que considerar este “terceiro integrante” durante os ensaios e pensar não somente no que está interessante em cena, mas o que será interessante para a câmera: o que ela esconde, revela e como prioriza (ou não) os elementos em cena.



Figura 12 - Algumas cenas do filme “Vestígios”. É possível ver como fotografia do filme também é capaz de produzir significado

Já para as cenas que representam as fotos da narrativa, investimos em uma linguagem mais teatral, partiturizada e sem tanta interferência da câmera. Para isso optamos em deixar a iluminação contínua, a câmera estática em um tripé e gravar com um fundo neutro, o qual faria com que apenas as ações dos atores fossem responsáveis por conduzir a história. Como a intenção das cenas era representar o que se passava no momento em que cada fotografia foi tirada, era importante que a cena acontecesse dentro do enquadramento limitado da câmera, para isso foi delimitado um espaço com 3x3 metros de área útil. Isso foi previsto desde o início dos meus ensaios com o Jonathan.

Outra diferença do “*Vestígios*” em relação ao “*O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu*” foi que em minha experiência na pesquisa não utilizamos nenhum objeto cênico além de nossos corpos. Seguíamos o que Jerzy Grotowski define por “*Teatro Pobre*”, afinal, o Teatro pode existir sem recursos estéticos maquiagem, sem figurinos especiais,

cenografia, etc, mas ele não pode existir sem a comunhão entre espectador e ator (GROTOWSKI, 2013 ,pg 15).

Nunca foi minha intenção que “*Vestígios*” dependesse de toda a produção artística para acontecer e comunicar sua mensagem. Embora eu tenha pensado muito na estética e nas poéticas visuais, minha intenção, desde o início, foi explorar todas as potencialidades do meu corpo e ter os recursos visuais em cena a fim de apoiar a minha interpretação, não torná-la inferior. Afinal: se os recursos visuais e tecnologia também são capazes de produzir significado complementar a narrativa, por que não usá-los? Por que não utilizarmos o melhor que existe no Teatro e o melhor que existe no Cinema?

## **11. A ESCOLHA DAS LOCAÇÕES DO FILME**

Como seria um planeta inabitável? Teríamos água e vegetação? O ar seria impróprio? Seria possível caminhar no solo com facilidade? Quais os efeitos de uma tempestade solar? Essas são algumas perguntas que me levaram a imaginar a ambientação do ano de 2220 como um grande deserto, então procurei por dunas que existissem no litoral do Rio Grande do Sul e por fim encontrei os Lençóis Cidreirenses próximo a cidade de Cidreira/RS. Porém o meu objetivo não era apenas pensar um cenário perfeito para o filme, mas principalmente um local que fosse adequado e seguro para a produção e uma diária de 12h de gravação.

O que mais me encantou no fato de gravarmos nas dunas foi pela beleza do cenário, o fato de não existir nenhuma civilização aparente na paisagem, a grande altura das dunas que possibilitou ângulos e enquadramentos diferentes, a luz homogênea em função da reflexão da luz do sol na areia e por fim a privacidade do local que viabilizou a segurança de nossos equipamentos.

Contudo, enfrentamos algumas dificuldades como a efemeridade da paisagem. O vento na região é forte o suficiente para mover a areia e conseqüentemente mudar o cenário ao longo dos dias. Logo, não conseguiríamos prever como estaria a locação no dia da gravação e se ela seria apropriada para o objetivo da produção. Outra dificuldade em relação ao vento é que este dificultou a captação de áudio, a comunicação entre os atores, equipe e as falas durante o filme. Bastava uma distância de 5 metros e não conseguiríamos mais nos comunicar.

O local da gravação exigiu que tivéssemos um cuidado dobrado em relação ao sol, uma vez que estaríamos expostos aos raios UV durante 12h de gravação. Os figurinos foram pensados a partir do que nos protegeria melhor do sol e o que nos permitisse caminhar na

areia com o máximo de facilidade. Aliás, outro ponto importante a considerar é que o texto descreve um planeta com solo infértil em que não há vegetação, logo foi necessário encontrar ângulos que não mostrassem a vegetação nativa do local.



Figura 13 - Registros feitos com celular dos bastidores da primeira diária de gravação

Como planejamos uma única diária de gravação nas dunas, era importante que a iluminação natural do local ajudasse a representar a passagem do tempo em que os arqueólogos permaneceram na Terra. Portanto, decidimos gravar as cenas em ordem cronológica, assim a primeira cena ocorreria com o sol da manhã e a última ao pôr do sol.

Já para as cenas que contam as histórias das fotografias, optamos por gravar no meu próprio estúdio e este só apresentou vantagens: a primeira delas é por ser um ambiente controlado em que tínhamos total controle da iluminação, som, espaço e composição. Também não dependemos da previsão do tempo ou horário do dia, pois utilizamos luz artificial e permanecemos com as cortinas fechadas. Outra vantagem relevante é que o estúdio foi o local que ensaiamos a produção, já estávamos familiarizados com o local e todos os itens que utilizamos estavam lá. E por ser um estúdio fotográfico, acreditamos que seria apropriado para a metalinguagem do trabalho.



Figura 14 - A cima estão registros feitos com celular dos bastidores da segunda diária de gravação feita no meu estúdio fotográfico. Abaixo estão duas capturas de tela do filme

## 12. PREPARAÇÃO DA VOZ E CAPTAÇÃO DE ÁUDIO

Trabalhamos a entonação, subtexto e qualidades vocais de acordo com o nosso imaginário, entendimento sobre o texto e ao que foi proposto pelas partituras que criamos. A linguagem cinematográfica também nos possibilitou variações de volume e minimalismos que talvez não fossem tão perceptíveis caso fosse apresentado em um Teatro, principalmente em relação a respiração. No entanto, tivemos que nos adaptar às dificuldades do local.

O vento forte, durante as filmagens nas dunas, dificultou a comunicação entre os atores e a captação de áudio, logo tivemos que enfatizar na dicção e projeção de voz, mesmo em cenas que os personagens estavam sussurrando. Para tornar a fala audível, optamos por utilizar equipamentos de áudio profissionais que estariam presentes em cena através de uma haste segurada por um membro da equipe que era responsável exclusivamente por garantir a qualidade do áudio (Fig. 12). Para as cenas que foram gravadas com planos de imagem muito abertos, distantes, em que os atores estivessem de costas ou que impossibilitaram a presença do som direto, utilizamos o recurso de dublagem feita no próprio local da gravação a fim de reproduzir todos os ruídos e falas faltantes. Já na diária de gravação que ocorreu no estúdio foi muito mais fácil captar o áudio por se tratar de um ambiente completamente controlado.

### 13. COLORAÇÃO E POÉTICAS VISUAIS

A coloração de *Vestígios* foi inspirada em obras como *Perdido em Marte* (2015), *Interestelar* (2014), *Duna* (2021), *Mad Max* (2015) e outras que retratam um deserto quente ou um universo distópico de ficção científica. Era importante, também, que a ambientação fosse de um solo infértil, que o céu azul fosse algo nunca visto pelos arqueólogos e um planeta sem nenhuma vegetação. E para criar este incômodo, saturamos os vermelhos, os amarelos e os contrastes (vide Fig. 11). No dia da gravação a previsão do tempo era de céu limpo e sol, o que dificultou o montador a sumir completamente com o céu azul em algumas cenas, mas o filme continuará a ser trabalhado de forma minuciosa para as próximas apresentações.

As fotografias existem de forma material em cena e elas foram feitas três dias antes da primeira diária de gravação. Por mais que sejam momentos isolados, elas representam as gerações e registros de uma família que tem uma narrativa própria. E para representar as diferentes décadas em que cada fotografia se passa, eu me atentei à continuidade de como as fotografias eram produzidas em cada época. A maior parte delas foi criada a partir de um *flash* na cor branca direcionado para a cena com caráter de “estourado”, coloração desbotada de uma fotografia antiga ou até mesmo preto e branco caso a fotografia fosse mais antiga.



Figura 15 - Duas das fotografias que foram criadas e impressas para utilizarmos em cenas. Ambas foram produzidas no meu estúdio

A transição da narrativa dos arqueólogos para a narrativa das fotografias foi sinalizada a partir de algumas convenções visuais que utilizamos, uma delas foi o formato da tela: os arqueólogos eram mostrados em “*widescreen*” (tela ampla) e as fotografias em recorte quadrado. Outra convenção foram as transições de *fade in* e *fade out* para o branco, com duração tão rápida ao ponto de parecerem um *flash*.

Ao fim de *Vestígios* os arqueólogos encontram uma planta no local onde foram quebrados os mantimentos. Então, além de trabalharmos a passagem do tempo a partir da iluminação natural, também utilizamos a cor azul para ressaltar o céu, enfatizar a passagem do tempo e contrastar com a narrativa de sofrimento no início do filme (exemplo na Fig. 11).

## 14. FIGURINOS

Como seria o futuro? E também: como representá-lo de forma séria com o orçamento que temos disponível? Um dos meus maiores medos era criar uma representação pobre de um astronauta, portanto optei por retratar um cenário distópico em que eu pudesse utilizar os trajes históricos que tenho em meu acervo de produção que utilizo nos ensaios dos meus clientes. Afinal, a minha especialização é em fotografia artística inspirada em períodos históricos e temáticas fantásticas. Dessa forma, me inspirei em universos distópicos como *Star Wars* (1977/2021) e *Duna* (2021). Por mais que eu me utilizasse de trajes históricos, era importante que os arqueólogos parecessem do futuro e não do passado.

Em função de termos gravado uma das diárias nas dunas dos Lençóis Cidreirenses/RS, era importante que os figurinos preenchessem alguns requisitos, o primeiro deles é a mobilidade tanto do corpo como dos pés. Portanto trabalhamos com trajes com fendas que facilitassem os movimentos e botas de camping para que pudéssemos caminhar na areia sem dificuldade. Certamente os trajes também precisariam nos proteger do sol dada a circunstância de que gravaríamos durante 12h embaixo do sol, portanto optamos por trajes mais fechados e com acessórios de apoio que além de proteger, fizessem sentido na narrativa. Um deles são as mantas compridas que utilizamos nos ombros e envolta do pescoço, elas também serviram para sinalizar que o ar era impróprio e impedir que a areia chegasse ao nosso rosto conforme o vento se tornava mais forte. Por outro lado, há citações no texto em que a manta é extremamente útil, uma delas é a passagem ao final em que um dos arqueólogos cobre o outro com parte de sua vestimenta para proteger do frio.

A estética também teve um papel relevante na produção. Utilizamos trajes de cores terrosas que intensificam o desconforto da paisagem quente e que possuem tecidos

esvoaçantes que performam de forma bela ao vento. O penteado também foi pensado para que fosse esvoaçante impedindo que o cabelo cobrisse o rosto dos atores nas cenas. Inclusive a evolução dos personagens é vista através dos figurinos conforme estes ficam cada vez mais cheios de areia, amassados e os cabelos pegajosos da combinação de areia e maresia.



Figura 16 - Figurinos utilizados para a criação dos arqueólogos de “Vestígios”

Para as narrativas das fotografias eu procurei respeitar ao máximo as épocas das quais elas correspondem a partir do que tinha no meu acervo de produção, em casa ou emprestado com parentes (Fig. 8, 9, 10, 13 e 14). E para que facilitasse a identificação dos personagens, criamos convenções visuais a partir do estilo de penteado que estes utilizam e a partir de seus comportamentos, voz e nomes que são mencionados em cena.

## 15. PRODUÇÃO

Por se tratar de uma produção cinematográfica, foi importante que todos os itens mencionados no texto existissem de fato em cena. Para isso foi feita uma listagem de todos estes e uma criação prévia da ambientação. Como eu trabalho com fotografia artística, priorizei utilizar as peças que eu já tenho no meu acervo de produção como baús, tecidos, figurinos, caixas, etc. Já outras peças, eu investi especialmente para a produção. A mais difícil de encontrar foi um boneco *Topo Gigio*, sucesso dos anos 1970 e 1980. O boneco encontra-se descontinuado há anos e a peça que foi utilizada em cena foi adquirida através de brechós de desapego (fig 14).

Na dramaturgia é mencionado que os mantimentos aos quais os arqueólogos têm acesso é limitado, e um deles sugere o consumo ideal de 100mg de proteína ao dia para que ambos pudessem sobreviver. Foi importante retratar esta quantidade de forma fiel, portanto trabalhamos com 10 vidros pequenos de uma mistura de couve, água e farinha para criar o efeito de “ração”. O filme termina com o nascimento de uma planta a partir da quebra dos vidros de hortaliças, portanto foi necessário criar uma alimentação que tornasse o desfecho crível.



Figura 17 - Trecho do filme Vestígios em que as hortaliças dos arqueólogos estão em evidência

Por mais que trabalhássemos uma narrativa distópica, decidimos ambientá-la no Brasil por conta de referências e citações diretas a jornais, brinquedos e times de futebol locais. Para a cena do aniversário trouxemos referências de um típico aniversário infantil brasileiro: com salgadinhos, refrigerante guaraná, brigadeiros e outros elementos culturais (Fig. 14). No entanto, a maior dificuldade foi a continuidade das produções das quais dependemos de terceiros. Afinal, não era garantido que as dunas estivessem do mesmo jeito em que o dia que fotografamos a capa do filme e nem que os mesmos produtos que utilizamos para fotografar as cenas (o mesmo bolo, salgadinhos, balões) estivessem disponíveis no supermercado.

Para a capa do filme optei por criar uma ambientação “quente” que mostrasse a imensidão do deserto em relação a personagem e tivesse a presença de uma cidade destruída ao fundo. O objetivo é que todo o solo parecesse “intocado” e a única parte do cenário com intervenção humana fosse as minhas pegadas solitárias na areia. Também trouxemos esta poética visual das pegadas para o filme, então algumas das cenas não foram possíveis de serem regravadas.

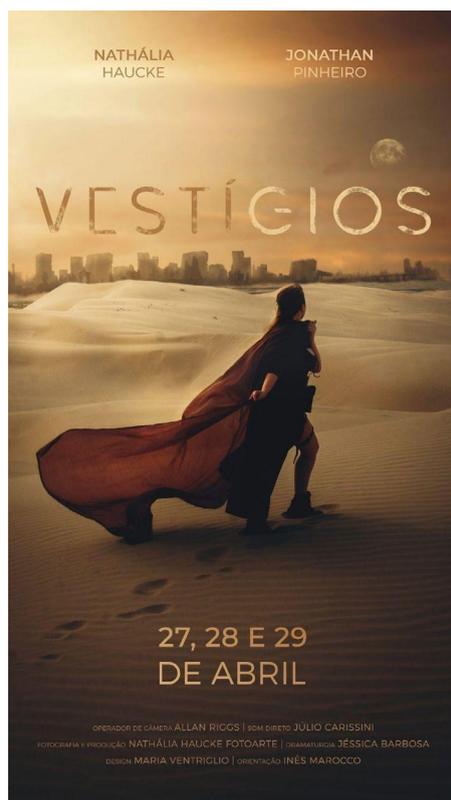


Figura 18 - Cartaz produzido por mim para a divulgação de Vestígios

## 16. CONCLUSÃO

É possível afirmar que em ambos os processos a criação de partituras físicas contribuiu diretamente para o jogo espontâneo do ator e auxiliou na criação das cenas. No entanto, o processo se mostrou mais efetivo na criação de “*O Homem que confundiu sua Mulher com um Chapéu*” devido a preparação, tempo, estrutura do texto, diferença de linguagem e circunstâncias às quais estávamos inseridos.

O texto de “*O Homem que confundiu sua Mulher com um Chapéu*”, como já foi citado, é uma compilação de vários contos literários e todos possuem um narrador, isso tornou possível um jogo não linear de atuação rapsódica onde éramos ao mesmo tempo personagens e narradores, evitando a criação de situações realistas e lineares. Já em “*Vestígios*” o texto de Jéssica Barbosa é dramático e composto por falas curtas que não possibilitam a mesma interação entre os atores. Acredito que um dos elementos que dificultou o processo foi a falta do narrador. As partituras pareciam não encaixar e sentíamos que isso tornava o processo “artificial”, mesmo que trabalhássemos os movimentos a partir dos oito esforços básicos de Laban e “diminuíssemos” as ações com o objetivo de tornar a atuação mais natural.

A pandemia do coronavírus também dificultou o processo criativo uma vez que impossibilitou os ensaios presenciais de acontecerem, fazendo com que eu não conseguisse transmitir aos outros atores as técnicas que aprendi na pesquisa. E mesmo que tivesse, a maior parte do elenco se dissipou, portanto eu tive que começar o processo do início mais de uma vez. Eu acreditava que o formato online de ensaios traria novos recursos de linguagem, mas este dificultou a comunicação e até mesmo a transmissão do treinamento da pesquisa.

Os atores envolvidos não estavam "nivelados" tecnicamente entre si. Novamente, os processos de criação realizados para o espetáculo "O Homem que confundiu sua Mulher com um Chapéu" e "Vestígios" é uma comparação injusta, uma vez que os atores não tiveram as mesmas experiências e não tivemos tempo hábil para desenvolver processos semelhantes. Eu não posso esperar que o meu colega aprenda em 3 meses o que eu tive quase 4 anos para refletir sobre. Mesmo nos ensaios presenciais que aconteceram no início de 2022, os corpos não eram mais os mesmos desde antes da pandemia do coronavírus, dificultando a flexibilidade e agilidade física que eram importantes tanto na transmissão, quanto nos treinos. A máscara facial também dificultou o improvisado uma vez que não pudemos ver o rosto e as reações do colega durante o processo dos ensaios.

Concluo que mesmo tentando inúmeras vezes trabalhar a criação de partituras na composição das situações do espetáculo/vídeo e percebendo que ela não era exatamente o que servia para esta nova linguagem, percebo que ela contribuiu diretamente para que construíssemos um banco consistente de ideias e materiais. Mesmo que não tenhamos utilizado como recurso exclusivo de criação, ainda assim as partituras estavam lá de bagagem cultural e serviram de inspiração para o resultado final. Talvez sob outras circunstâncias, com mais tempo, sem tantos percalços e com possibilidade de contato físico e treinamento, o trabalho poderia ser mais complexo. No entanto, admito que me surpreendi com a imensa qualidade do trabalho apesar das limitações. Por mais que durante o trabalho eu não acreditasse no potencial da criação, ao final eu produzi um filme inteiramente com recursos próprios, cenários incríveis, figurinos elaborados e que transmitisse a mensagem que eu me propus desde o início do trabalho (mesmo que este tenha mudado diversas vezes). Na atuação eu pude trabalhar microações a partir dos recursos que o cinema propõe e as partituras serviram de apoio para a dramaticidade das cenas. Aprendi muito e me sinto orgulhosa do resultado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTARES, Guillermo. “**Morre Oliver Sacks, explorador da mente e a tolerância**”. EL PAÍS. [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/30/internacional/1440927890\\_617327.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/30/internacional/1440927890_617327.html) acessado em 29/04/2020].

BARBA, Eugenio. **A Arte Secreta do Ator** . São Paulo: Realizações. Ed 2012.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **Círculo dos Mentirosos. Contos Filosóficos do Mundo Inteiro**. São Paulo: Codex, 2004.

**Dictionnaire de l’Ethnologie et de l’Anthropologie**. Sob a dir. de Pierre Bonte e Michel Izard. Paris: PUF, 2014.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D’água**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2014 .

FARBERMAN, M. **El Sistema de Stanislavsky**. In: TOPORKOV, V. Stanislavsky dirige. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1961.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

GROTOWSKY, Jerzy. **Para um Teatro Pobre** . Brasília: Teatro Caleidoscópio Editora, 2013.

KEISERMAN, Nara. **O Desempenho Atoral Rapsódico**. Rio de Janeiro, 2005, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ. Disponível em:

< <http://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/1414573101072005017/8780> > .

LABAN, Rudolph. **Domínio do Movimento** . São Paulo: Summus Editora, 1978.

LEIRIS, Michel. **Cinq études d’Ethnologie**. Paris: Gallimard, 1988.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: O percurso artístico de Jerzy Grotowsky**. São Paulo: Perspectiva Editora, 2012.

NEWLOVE, Jean. DALBY, John. **Laban For All**. Londres: Nick Hern Books, 2004.

OKA, Mateus. **Socialização**. Todo Estudo. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/sociologia/socializacao>. Acesso em: 27 de abril de 2022.

SACKS, Oliver. **O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. **O Conto da Ilha Desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco**. Os laboratórios teatrais no Europa. São Paulo : Ed. Perspectiva, 2012.