

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

MARÍLIA CAUZ DALMAGRO

**OCULTO: REFLEXÕES DE UM PROCESSO CRIATIVO ENTRE TEATRO E
AUDIOVISUAL**

PORTO ALEGRE

2022

MARÍLIA CAUZ DALMAGRO

**OCULTO: REFLEXÕES DE UM PROCESSO CRIATIVO ENTRE TEATRO E
AUDIOVISUAL**

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

2022

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Álvaro e Silvane, pelas asas para voar e pelo incentivo ao voo. Com vocês aprendi a enxergar com entusiasmo a imensidão do mundo.

À minha vó Leda e minha tia-avó Maria Tereza, que sempre me apoiaram como atriz sem nunca terem ao menos ido ao teatro. Que no final de cada ligação para matar a saudade perguntavam se eu estava feliz na faculdade, e eu sempre dizia que sim.

Aos meus professores da universidade, em especial à minha orientadora Luciana, pelo suporte nos estudos e pela inspiração como excelentes profissionais.

À Bibiana, Débora, Marcelo, Valentina e Túlio, meus grandes amigos. Não consigo imaginar uma vida sem a companhia de vocês, e agradeço por tornar tudo mais leve e divertido depois de entrarem na minha.

De vez em quando, a vida nos dá uma visão momentânea de algo que quebra a ordem da realidade, e alguma coisa é descoberta.

(Csaress)

RESUMO

O seguinte trabalho propõe a análise do processo criativo da autora, a partir da execução de um projeto audiovisual autoral, realizado para concluir a graduação de Interpretação Teatral na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O objeto de pesquisa em questão é o curta-metragem *Oculto* (trabalho de estágio em Interpretação Teatral da autora), realizado em conjunto com o artista Túlio Fernandes, na cidade de Tubarão/SC, durante as aulas remotas na pandemia. Ao longo dos capítulos, a autora discorre sobre as principais referências que embasaram os ensaios e improvisações, fundamentaram a criação dramaturgia e auxiliaram para a constituição de uma atuação num registro que abarcasse a atmosfera da obra. O filme amalgama aspectos realistas na interpretação e absurdos na dramaturgia, mesclando a linguagem teatral e audiovisual, ambos os campos de ofício da atriz, que discursa sobre as dificuldades e progressos durante o processo.

Palavras-chave: *Oculto*, interpretação, absurdo, teatro, audiovisual.

ABSTRACT

The following work proposes the analysis of the author's creative process, from the execution of an authorial audiovisual project, consummated to complete the graduation of Theater Interpretation at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). The research object in question is the short film *Oculto* (internship work in Theatrical Interpretation of the author), fulfilled together with the artist Túlio Fernandes, in the city of Tubarão/SC, during remote classes in the pandemic. Throughout the chapters, the author discusses the main references that supported the rehearsals and improvisations, founded the creation of dramaturgy and helped to accomplish a performance in a register that encompassed the atmosphere of the work. The film amalgamates realistic aspects in the interpretation and absurdities in the dramaturgy, mixing the theatrical and audiovisual language, both fields of work of the actress, who talks about the difficulties and progresses during the process.

Keywords: *Oculto*, acting, absurd, theatre, audiovisual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ísis, Marília, Túlio e Samuel.....	16
Figura 2: Mãos em garra segurando o vidro de segredos.....	17
Figura 3: Mãos em garra segurando o vidro de segredos.....	18
Figura 4: Combate de um casal de touros.....	18
Figura 5: Ísis escalando em Samuel como um macaco.....	18
Figura 6: Releitura da obra O Beijo, de Gustav Klimt.....	19
Figura 7: Releitura da fotografia icônica de Annie Leibovitz.....	19
Figura 8: Frame do curta-metragem <i>Oculto</i>	29
Figura 9: Frame do curta-metragem <i>Oculto</i>	29
Figura 10: Frame do curta-metragem <i>Oculto</i>	29
Figura 11: Samuel descascando uma lichia.....	36
Figura 12: Ísis escorrendo o mel sobre o queijo.....	36
Figura 13: Gestos abrangentes que precedem o conflito.....	37
Figura 14: Gestos abrangentes que precedem o conflito.....	37
Figura 15: Gestos abrangentes que precedem o conflito.....	37
Figura 16: Gestos abrangentes que precedem o conflito.....	38
Figura 17: Ísis fitando o jarro de segredos, com foco na personagem.....	41
Figura 18: Samuel fitando o jarro de segredos, com foco no objeto.....	42
Figura 19: Ísis fitando Samuel, com foco no objeto.....	42

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo I	
1.1 Primeiro contato com dramaturgias com aspectos antirrealistas.....	10
1.2 O uso da Técnica de Meisner no processo criativo.....	13
1.3 Consolidando elementos simbólicos em <i>Oculto</i>	17
Capítulo II	
2.1 Meu caminhar no ano antecessor à <i>Oculto</i>	23
2.2 Referências que favoreceram o processo criativo.....	24
2.3 Palavras reais, ações ficcionais.....	27
2.4 Encontrando um registro natural na interpretação.....	28
Capítulo III	
3.1 Percepções sobre a atuação no resultado final.....	34
3.2 Minhas referências me referenciam.....	39
3.3 Olhares atentos daqueles que veem.....	40
Considerações finais	46
Referências bibliográficas	48
Anexo A: Dramaturgia	49
Anexo B: Ficha Técnica	53

INTRODUÇÃO

Este presente trabalho diz respeito da realização de um sonho. Na verdade, se utilizar um olhar atento, é possível encontrar diferentes sonhos dentro de um só: estar graduada no curso que eu sempre almejei, em uma faculdade federal, novidade na minha trajetória familiar; estar realizando isso junto de amigos que eu fiz nos últimos quatro anos e que pretendo preservá-los por muito mais tempo; estar escrevendo uma análise sobre o processo artístico de um trabalho que eu, junto do meu colega Túlio, realizei. Este último sonho parece ser o mais ordinário, mas no momento é o mais importante. É o que ocupa um espaço na minha mente como uma neblina que se espalha e impede a visão do que está próximo. Escolho a imagem da neblina porque sempre achei um fenômeno assustador, mesmo só vendo ela poucas vezes no ano, em manhãs frias, mesmo sabendo que o sol não demora a aparecer e ela logo vai embora. Percebo-me assustada, com os ombros tensos ao escrever algo que poderia ser tão natural para mim: meu próprio processo, meu próprio fazer teatral. Talvez seja difícil escrever sobre aquilo que importa, que nos toca como criadores. Talvez seja difícil escrever quando se sabe que está chegando ao fim.

Oculto é o nome do curta-metragem que apresentei como trabalho de Estágio, e que realizei junto com meu amigo Túlio Fernandes. Foi o primeiro filme que eu tinha o nome no roteiro, produção, direção, arte, elenco. Elaboramos esse projeto durante o segundo semestre de 2021, enquanto ainda havia a pandemia do Covid-19, e estávamos os dois na nossa cidade natal, Tubarão, por conta das aulas remotas na universidade. Eu, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e ele na Universidade Estadual de Santa Catarina, também no curso de Teatro. Juntamos nossas referências e ideias para criar algo que fosse de interesse artístico e acadêmico dos dois (já que ele também utilizou o filme para uma disciplina), e também para que o trabalho prático de conclusão do meu curso não fosse fruto de uma experiência tão solitária, como estava fadado a ser, sozinha em uma cidade longe dos meus colegas e professores da faculdade.

Na elaboração desse trabalho escrito, será dividido em três capítulos o meu processo pessoal na efetuação desse filme, que também é sonho. O primeiro capítulo diz respeito aos meus referenciais teóricos, o que eu busquei pesquisar para explicar melhor meu modo de criar e interpretar, e o compartilhamento de referências que brilham o meu olhar, que acredito que carrego comigo no meu jeito de ser, portanto também estão presentes naquilo que produzo.

O segundo capítulo desenvolve sobre o processo criativo na laboração do curta-metragem, a construção dramaturgica baseada nos exercícios propostos por Meisner e apontamentos sobre o método interpretativo de Guskin, e também minhas angústias, vontades e incertezas sobre essa criação que, mesmo em dupla, ainda foi um pouco solitária, pois estava sendo uma novidade por mim nunca antes vivida. Compartilho sobre o processo como uma jovem atriz, que iniciou sua formação num curso de teatro, focado na interpretação para os palcos, mas que conclui a graduação atuando para as telas.

No terceiro e último capítulo, discorro sobre *Oculto* depois de finalizado. Minhas impressões sobre o resultado final de um processo de atuação para a câmera, a busca de uma identidade na produção do trabalho e apontamentos daqueles que assistiram o curta-metragem.

Destaco por fim que o que escrevo tem como pretensão o compartilhamento de um processo, a organização de pensamentos e deixar como registro as forças necessárias para fazer um trabalho que busca juntar o teatro e o audiovisual, duas veias artísticas pulsantes dentro de mim. Como ressalta um querido professor meu, Chico Machado: a história é a história da estética, e não da poética. Isso se vincula com a o fato que a maioria dos materiais artísticos são documentados por aqueles que contemplam e não pelos que criam. É preciso saber o que os artistas têm a dizer sobre seus próprios processos.

CAPÍTULO I

1.1 Primeiro contato com dramaturgias com aspectos antirrealistas

No início do processo criativo de *Oculto*, quando eu e Túlio tivemos certeza sobre a decisão de fazer o Estágio em Atuação juntos, estávamos propensos a estruturar uma linha de criação que seguisse um lado grotesco, absurdo e surrealista. Foram autores com esse tipo de abordagem que busquei ler e me inspirar, até porque já havia sentido uma faísca de interesse em dramaturgias com aspectos antirracionalistas, como por exemplo, as obras de Beckett, a peça “Matei um Cara”, de Daniel Dalmaroni, e “Só eles sabem”, de Jean Tardieu.

A primeira referência, Beckett, foi vista por mim no ano de 2019, na disciplina Poéticas Teatrais III, quando tive que fazer uma pesquisa mais aprofundada sobre o autor e apresentar num seminário. Também foi meu primeiro contato com o livro “Teatro do Absurdo”, de Martin Esslin, que buscou categorizar alguns dos autores que estavam produzindo experimentos dramáticos no pós Segunda Guerra, e davam conta de inserir nesses textos a vivência devastadora que foi ver seus países destruídos. Pode ser que Esslin não tenha sido muito justo ao nomear esses trabalhos, pois como ressalté anteriormente na fala do meu professor Chico Machado, ele estava justamente documentando a história a partir do ponto de vista de espectador, não de produtor da arte da época. Mas é necessário considerar que muito dos seus apontamentos são úteis para conectar e facilitar o entendimento dessas obras, a partir do conhecimento do contexto em que estavam inseridos esses artistas e do que possivelmente eles estavam tentando dizer a partir de dramaturgias que fugiam do convencional, ou pelo menos do que estava sendo escrito anteriormente.

O meu segundo destaque vai para *Matei um Cara*, de autoria do argentino Daniel Dalmaroni. Essa dramaturgia eu encontrei em 2020, tentando suprir as saudades das aulas teóricas, enquanto buscava textos para me inspirar no acervo de textos dramáticos online do Departamento de Arte Dramática. Ler o enredo apresentado pelo autor foi uma surpresa, e recordo ter compartilhado com várias pessoas sobre o quanto a leitura tinha me afetado, o quanto o ponto principal na peça era absurdo, mas dava conta de, com a fantasia, criticar a realidade violenta e cruel que vivemos nos dias de hoje. A terceira referência trazida no parágrafo anterior, *Só eles os sabem*, foi a última que eu tive contato e a que eu pior

aprofundei, no entanto a que mais se assemelha com o resultado final de *Oculto*, tratando de questões dramáticas. Como discorre Esslin sobre o texto de Jean Tardieu:

Seus experiências mais interessantes são as que exploram as possibilidades de um teatro inteiramente abstrato. *Só eles os sabem*, por exemplo, apresenta uma ação altamente dramática que permanece inteiramente inexplicada. Vemos os personagens engajados em brigas violentas que se referem a motivos ocultos e segredos culposos, sem jamais descobrirmos quais são eles nem sequer qual é relação existente entre os quatro personagens da obra. Só eles o sabem... ao apresentar uma ação inteiramente destituída de motivação que consegue mesmo assim prender a atenção do público, Tardieu está, de fato, demonstrando as possibilidades de um teatro puro, sem enredo. (ESSLIN, 2018, P. 232)

O que se assemelha na dramaturgia que concebo em *Oculto*, é a opção de omitir informações sobre os personagens ou sobre o que acontece na situação que se apresenta. Para adentrar nessa questão e aprimorar um pouco sobre a conceituação de “teatro sem enredo” que propõe Esslin, é preciso contextualizar brevemente sobre o que é *Oculto*.

A estória conta a noite de comemoração do relacionamento de um casal, Samuel e Ísis, que são noivos e estão juntos há nove anos. Conhecem-se desde criança e começaram a namorar na adolescência, ela com 16, ele com 18. Moram juntos há um tempo, trabalham na empresa da família de Ísis e vivem a vida sem grandes novidades, mudanças ou perspectivas. Mas ainda assim não são um casal comum: desde de que começaram a morar juntos, preferem omitir certas coisas um do outro, acreditando que dessa maneira a relação não se desgasta tanto, evitam brigas, desentendimentos desnecessários e até se conhecer mais profundamente. Dessa maneira também reprimem uma dependência emocional um do outro, livram-se de mostrar sua face mais feia, hipócrita e decadente. Privam de falar seus podres para fingir que eles não existem, preferem se ocupar com questões mais superficiais e passageiras, que tragam leveza ou divertimento para a relação.

Todavia não conseguem simplesmente guardar para si. Esse lado que ocultam os corrói por dentro, é preciso colocar para fora de alguma maneira. Por isso escrevem tudo aquilo que os incomoda, os chateia ou os envergonham. Escrevem para evitar dores maiores do que as desses segredos. Escrevem em pequenos bilhetes que são dobrados e depositados num vaso decorativo que se enche com o passar dos anos. Pelo menos esse é o acordo.

Na cena, acontece o jantar de comemoração por uma década de relacionamento, por isso se enfeitam, arrumam a mesa e trocam presentes. Mas especialmente nessa noite, Samuel

descobre que Ísis vem compartilhando todas suas escritas com a terapeuta, e isso o enfurece, pois ele esteve esse tempo todo remoendo suas mágoas ao invés de diligenciar um trabalho emocional delas, como Ísis faz. O conflito se exacerba cada vez mais, e sentimentos passados voltam à tona na discussão do casal. As palavras vão dar lugar a gritos, sons, movimentos e imagens que quebram com a realidade cotidiana e revelam o interior primitivo daquelas duas pessoas.

Optamos por ocultar duas informações importantes que acontecem na cena: na troca de presentes, (o que é um gatilho para uma discussão, já que Samuel não se mostra satisfeito com o que recebeu) não é exposto o que o personagem ganhou. E no fim da cena, quando nada mais importa para os dois a não ser tentar freneticamente ler os papéis escritos um do outro, não é do saber do espectador o que foi confessado por eles naqueles bilhetes.

Todo esse detalhamento na relação do casal não é abordado no filme de uma maneira explícita. Não fica claro quanto tempo eles se conhecem, que tipo de relação tem, ou o motivo de estarem naquele jantar comemorativo, mas é indicado de uma maneira subjetiva. Acredito que a omissão do detalhamento sobre a estória não é uma falta a ser suprida, pois trabalhamos muito para criar uma atmosfera na interpretação que suscitasse ao espectador a intimidade e complexidade que dividem esses dois personagens.

Especialmente no parágrafo que retiro do livro *Teatro do Absurdo*, que Esslin fala sobre *Só eles os sabem*, me identifico com a situação altamente dramática criada a partir da atmosfera de desconfiança, tanto entre os personagens, quanto entre o que é omitido do espectador. Parte do que é dito naquela mesa de jantar não são de conhecimento prévio de Ísis e Samuel, e à medida que eles descobrem seus segredos, também descobre quem assiste à cena. Quanto à parte do “teatro puro, sem enredo”, me questiono o que poderia ser diagnosticado como enredo, o que seria a falta dele. *Oculto* é baseado em uma situação concreta, no enredo criado para concretizar as angústias pessoais que expõem os personagens. Talvez Esslin quisesse identificar o teatro “sem enredo” de Tardieu como absurdo por se basear em uma dramaturgia sem concretude ou subtexto, mas por outro lado é possível questionar essa visão e interpretar a omissão das informações que discutem os personagens como objetivo dramático. Deixei essa questão de lado enquanto progredia meu estágio, mas agora me aprofundando em outras referências encontro análises de diferentes teóricos que possam tentar explicar as controvérsias da nossa criação.

1.2 O uso da Técnica de Meisner no processo criativo

A partir de pesquisas em busca de diferentes abordagens para trabalhar a interpretação no processo de *Oculto*, encontrei aulas sobre improvisação com a técnica de Meisner na plataforma de vídeos para internet *YouTube*. Interessei-me pelo conteúdo, pois tratava de questões familiares, como o improviso, palco vazio, preparação emocional e construção de personagem, entretanto utilizando uma didática por mim desconhecida até o presente momento. A Técnica de Meisner é originada pelo americano Sanford Meisner, a partir dos preceitos do Stanislávski.

Seguindo uma ótica diferente do famoso estúdio nova-iorquino de Stella Adler e Lee Strasberg, Meisner buscava a verdade na interpretação. Seus exercícios mais conhecidos e trabalhados são o de repetição: dois atores se posicionam em pé, um de frente para o outro. Um dos atores vai fazer uma observação não subjetiva, ou seja, apenas ressaltar algo de concreto no outro, seja sua cor de cabelo, dos olhos, da sua pele, o que está vestindo... E o outro ator vai simplesmente repetir essa afirmação. Algo como:

- Seus olhos são castanhos.
- Meus olhos são castanhos.
- Seus olhos são castanhos.
- Meus olhos são castanhos.

A repetição dessas frases promovem diferentes impulsos no ator, que fazem com que ele tenha uma mudança de comportamento devido aos múltiplos estados psíquicos que afloram durante esse rápido jogo de associações. A ideia não é criar variações da mesma frase, dramatizá-las, mas sim repeti-las por si só, reforçando que as palavras não são o que ditam o tom da cena, mas sim a maneira que trabalhamos com elas. Dessa forma, vai se criando diferentes “ondas” no estado de humor na dupla praticante, crescendo certo fascínio pelo cenário tanto da parte de quem faz o exercício quanto para quem assiste. O propósito do procedimento é fazer com que o ator reaja de acordo com as ações do seu parceiro, e não só pelas suas palavras. A atenção colocada no outro é a base da atuação.

Para uma maior compreensão sobre os ideais fundados por Meisner para além dos exercícios práticos, busquei como referência a tese de doutorado de Luciana Giannini, que

teve contato direto com as aulas da técnica nos Estados Unidos. A autora cria um paralelo em relação à Meisner e Stanislávski, que foi inspiração para o americano, mas, no entanto transcende seus ensinamentos criando sua própria maneira de atingir a naturalidade almejada na cena. Na sua tese ela também detalha os princípios de Meisner e a importância que ele dá para a verdade na cena, o que ele chama de *realidade do fazer*.

Atuar, para Meisner, é *viver verdadeiramente em circunstâncias imaginárias* (em inglês: *to live truthfully under imaginary circumstances*). Os exercícios iniciais da técnica Meisner enfrentam a primeira parte de sua definição de atuação: *viver verdadeiramente*. Para encontrar o eixo da vivência cênica ele a começa a exposição da técnica com o conceito da *realidade do fazer*, comparando-a com um edifício que deve ter uma base sólida para ficar de pé. Essa base, para a atuação, é a *realidade do fazer*, que ele assim define: “Se você fizer alguma coisa, realmente faça, não finja que está fazendo”. (CANTON, 2019, P.60)

Ao visar uma preparação baseada na verdade, Meisner aposta que poder do ator nesse caso é reagir de acordo com a reação genuína do seu parceiro, sem filtrar seus instintos. Ele faz uma associação do seu jogo de perguntas como “the pinch and the ouch”, que numa tradução literal seria “o beliscão e o ‘ai’.”. Não adiantar respostas, não fingir que está fazendo: “você tem algo para fazer e se concentrar. Essa é a sua personagem”, diz ele para um de seus alunos em sala de aula.

Meisner descarta a análise de texto ou criação do personagem como base de uma boa atuação, e ressalta o fato de que a personagem é você fazendo o exercício, afastado de suas ações cotidianas. Quando os atores entram no palco, não devem estar focados em fazer uma cena, e sim em fazer alguma coisa. A circunstância de estarem – por exemplo – dois atores no mesmo lugar ao mesmo tempo, pode-se acontecer algo que o público posteriormente chamará de cena. Dessa forma, Meisner acredita que a situação criada sustentará por si só, reforçando que a “preparação baseada na vivência verdadeira do momento, que irá se alinhar ao mundo imaginário apenas nas etapas seguintes da técnica.” (CANTON, 2019, p. 70).

Para os ensaios de *Oculto*, utilizamos o exercício inicial, o de repetição. Quem faz a escola de Meisner aprende outros tipos de exercícios de acordo com o tempo de trabalho e maturidade na técnica. Como estávamos buscando uma abordagem mais simples, para a finalidade de experimentar um exercício diferente nos nossos improvisos, optamos por trabalhar as repetições e implementar as nuances atingidas no exercício na cena. Levando em consideração a importância que Meisner dá para o momento de troca entre os atores, sem ter

estabelecido previamente quem são as personagens, o que elas fazem e o motivo pelo qual estão ali, identifiquei algumas pinceladas da técnica no resultado final do curta-metragem.

Oculto conta uma história através de uma situação, sem início, meio e fim da dramaturgia. Apresenta os personagens, indumentária e contexto no mesmo momento. Como se espalhasse peças de um quebra cabeça, e é trabalho do espectador juntá-las. Encontramos no primeiro momento do vídeo a mesa já posta, os personagens em cena num cenário que se mantém o mesmo até o fim. A principal ocorrência é que vai sendo dilatada, confidenciada aos poucos para o espectador os motivos da tensão que cresce entre o casal.

A concepção que Esslin cria em relação à dramaturgia de Tardieu, sobre um teatro sem enredo, pode se assimilar com a questão que Meisner trabalha sobre a cena baseada em uma situação, ao menos no nível do trabalho e processo do ator. Desviar o foco do que é dito para favorecer outras variantes do trabalho do ator implica em aflorar seus instintos, suas ações e reações, sua conduta a partir daquilo que lhe é apresentado, seu silêncio diante de coisas que as palavras não dão conta de explicar.

Em *Oculto*, a intenção foi apresentar a disposição que estavam implantados os personagens e deixar que o clima entre os dois entregasse a atmosfera do filme, que tem como base muito mais que o diálogo. A omissão de certas informações do espectador, para que ele interprete de acordo com a sua vivência e dê seus próprios significados, se prolonga até o final da cena. Optamos por terminar o curta-metragem com um episódio bem simbólico, onde são apresentados os dois personagens sentados na plateia, observando seus próprios “eus” em cima da mesa de jantar, depois da briga.

O término do conflito, e também da cena, fica incerto quanto ao que foi resolvido, se é que algo se resolve. O que significa aqueles dois personagens se assistindo, após um momento de selvageria? Estariam eles ali para representar uma análise terapêutica do casal, como duas pessoas que veem o problema de um olhar afastado para melhor solucionar a circunstância? Ou então uma forma de destacar o ator em processo criativo, e separar os personagens que estão no palco dos atores, Túlio e Marília, assistindo seu próprio fazer teatral em desenvolvimento?

Estabelecemos a imagem dessas figuras que não se define como são atores ou personagens, se estão no passado, presente ou futuro, para promover uma análise distanciada

do acontecimento. Presumo que a inserção dessa redistribuição na cena pode ser lida como cena artística (em um mundo dentro do contexto ficcional) ou como processo criativo para estampar as nuances e conflitos possíveis de uma relação a dois.

Figura 1: Ísis, Marília, Túlio e Samuel.



Fonte: Curta-metragem *Oculto*, 2022.

O uso de artifícios simbólicos foi uma observação ressaltada pela professora Cris Werlang, que fez parte da minha banca avaliadora de Estágio. Eu sabia que estávamos usando vários simbolismos no cenário do curta-metragem e na movimentação dos personagens no momento da briga, pois priorizamos ensaiar testando corpos animalescos e trouxemos isso para a cena no intuito de reproduzir uma atmosfera primitiva durante o conflito.

Entretanto, estava tão focada em equiparar aspectos surrealistas em *Oculto* que não me dei conta do quanto as características de um teatro simbolista servem para potencializar aquilo que tentei trazer na criação do filme. A minha pesquisa sobre o teatro simbolista foi aprofundada em um momento posterior a elaboração de *Oculto*, e faço no próximo subcapítulo algumas assimilações desse momento histórico na trajetória do teatro e da cena que construímos.

1.3 Consolidando elementos simbólicos em *Oculto*

No processo criativo de *Oculto*, seguindo nossa essência inicial de trabalhar com um corpo animalesco e com a temática do homem como um ser de emoções e impulsos

primitivos, apostamos em exercícios de improvisação que favorecessem nosso trabalho corporal, além de que foi a partir das nossas ações que estruturamos o texto dramático.

Voltar a usufruir do palco teatral como um ambiente do ofício artístico foi um feliz respiro depois de tanto tempo mantendo o isolamento social. O movimento é o alimento criativo do artista, e o corpo urge por se experimentar em um espaço amplo quando se trata de tracejar um novo projeto. Felizmente contamos com o apoio do espaço público da minha cidade, Tubarão, e pudemos investigar diferentes formas corporais e dinâmicas espaciais nas propostas que eu e Túlio trouxemos para os ensaios.

Empregamos no resultado final da realização da cena imagens que elaboramos no início do nosso processo criativo, como as garras que um tigre mostra quando está prestes a defender algo que é seu, um touro batendo de frente com outro numa disputa, um macaco escalando as costas de seu semelhante para alcançar um lugar de privilégio.

Figura 2: Mãos em garra segurando o vidro de segredos.



Fonte: Curta-metragem Oculito, 2022.

Figura 3: Mãos em garra segurando o vidro de segredos.



Fonte: Curta-metragem Oculito, 2022.

Figura 4: Combate de um casal de touros.



Fonte: Curta-metragem Oculito, 2022.

Figura 5: Ísis escalando em Samuel como um macaco.



Fonte: Curta-metragem Oculito, 2022.

Concomitante às referências animais, utilizamos de duas imagens bem conhecidas popularmente: a primeira é a obra O Beijo, de Gustav Klimt, e a segunda é a fotografia de John Lennon e Yoko Ono deitados no chão (fotografada por Annie Leibovitz para a capa da revista Rolling Stones em janeiro de 1981). Ela esticada, vestindo roupas escuras, e ele nu, ao seu lado, como um ser indefeso. A escolha de releitura dessas figuras se deu com o propósito de tentar reproduzir a essência confidencial dos casais – o pintado, o fotografado e o representado, que partilham momentos íntimos – de uma maneira poética, sem ser diretamente demonstrada através de ações ou falas, mas atingindo uma parte subconsciente do espectador que tem conhecimento dessas obras.

Figura 6: Releitura da obra O Beijo, de Gustav Klimt.



Fonte: Curta-metragem Oculito, 2022.

Figura 7: Releitura da fotografia icônica de Annie Leibovitz.



Fonte: Curta-metragem Oculito, 2022.

Coincidentemente, aprendi sobre o simbolismo no teatro na mesma disciplina que estudei Teatro do Absurdo, Poética Teatral III, como já havia comentado no início desse capítulo. Mesmo sabendo previamente da existência dessa vanguarda teatral, não dei ênfase a isso como base nos estudos durante o processo criativo de *Oculto*.

Na frequência das aulas, aprendemos que o simbolismo tem suas primeiras manifestações registradas na Europa ocidental em meados do século XIX, e abarca nomes como Maeterlink e Craig como autores que se assimilam com propostas simbólicas na criação de suas obras.

Escolhas estéticas ocupam um lugar de importância no teatro simbolista, uma vez que o recurso da iluminação estava sendo usado não só para iluminar a cena, mas também como forma de refletir o interior sombrio dos personagens. A estrutura dramática da cena seguia uma linha poética e pessimista, dando destaque à atmosfera de sonho, onírica e intimista, muitas vezes tendo a morte e a vida como questões principais, já que uma das características em comum da época em que o simbolismo foi iniciado era a busca de temas universais, como a angústia existencial do homem.

Estes conhecimentos acerca do simbolismo se relacionam com *Oculto* em uma pequena escala, já que também tentamos buscar temas universais que transparecessem um pouco de cada um que assiste ao filme: questões de valores éticos do homem, relacionamento com outras pessoas (sejam eles amorosos ou não) e a linha tênue que é possível ultrapassar entre a civilidade e o selvagismo quando no ser humano aflora alguma densa emoção, nesse caso a raiva e o rancor causados pela mentira de ocultarem segredos uns dos outros.

Para além dessa aproximação de critérios entre o simbolismo e o *Oculto*, outras associações são possíveis. Existem alguns recursos em comum utilizados pelos escritores da época que diferenciam suas obras do estilo realista, que estava em maior destaque no final do século XIX, como o tempo e lugar da cena indefinidos (expressados mais pela cenografia e iluminação do que pelo texto e personagens). A interpretação de onde e quando acontece a situação é subjetiva, ou seja, abre espaço para a criação de sentido individual para cada espectador. Reforço aqui a palavra *situação*, e não ação, pois essa é outra característica comum do teatro simbolista: a transição do foco na ação pela situação. Em vez de serem retratados sucessivos acontecimentos, cria-se uma atmosfera de acordo com o contexto

apresentado, sendo mais importante destacar aquilo que é sugerido, e não necessariamente o que está sendo feito ou falado.

Estes procedimentos criativos se fazem presente no processo artístico de *Oculto*, e também se aproximam do raciocínio de Meisner sobre acreditar que o acontecimento “fala” por si só, sem precisar de grandes diálogos para explicar minuciosamente: com uma atuação verdadeira focada no momento em que as coisas acontecem, sem fingir falsas emoções, é possível para o espectador discernir os embates representados e compor uma identificação com aquilo que o ator representa.

É numa atmosfera tensa que Ísis e Samuel se apresentam desde o começo da cena, quando nenhum dos dois deixa claro se recorda ou não qual o motivo da comemoração (os dez anos de casamento, que logo é descoberto que sim, ambos lembram, pois compraram presentes). Essa circunstância desconfortável cresce à medida que informações ocultas vão sendo descobertas, e tudo converge para uma grande briga onde os personagens revelam sua frustração no corpo, se atirando um ao outro, disputando quem consegue colocar as mãos primeiro no jarro cheio de segredos.

Como ilustrado anteriormente, é na cena do conflito que utilizamos as simbólicas imagens animais que foram criadas durante os ensaios do processo criativo, mas, além disso, outros recursos se assemelham com características do teatro simbolista: a indefinição de onde e em qual tempo a cena acontece, a opção de enfatizar mais a situação em que estão os personagens em vez de suas ações, o tema universal referente ao relacionamento humano.

Em relação ao cenário, os figurinos extravagantes e a mesa farta, mesmo para duas pessoas, são uma indicação de que o casal usa tudo ao seu alcance para manter as aparências e se ocupar com futilidades, assim evitando investir tempo e energia em melhorar o relacionamento. A paleta de cores lilás, roxo, rosa, bege, fúcsia foram usadas para remeter à vaidade, misticidade. Foi para fugir das cores primárias como amarelo e vermelho, que nesse caso poderia aludir à paixão, sensualidade, alegria. As cores frias foram exploradas para dar tom à frieza do casal, e também seria um bom elemento simbólico usá-las, já que se referem aos alimentos que estão se estragando, decompondo, ou aos machucados que fazemos na pele, que ficam roxo de início e vão clareando para um lilás, verde, por fim um tom amarelado.

Um item de importância na obra é o vaso de segredos. Ele está centralizado na mesa, e é usado para decoração. Enterrados junto com os papéis estão as flores secas, sem vida, sem cuidado. Os alimentos que se aproximam do vaso são os frutos secos e queijo mofado, os que se distanciam são as comidas frescas. O mel disposto na mesa também foi uma escolha para trazer um jogo que criamos nas improvisações dos nossos ensaios, chamado *Matei uma Abelha*, e também para ter sempre conosco em cena algo que referisse algum animal.

Seguramente são conceitos que estão intrínsecos na criação e ambientação das personagens, e reconheço que minúcia desses componentes simbólicos serve como estofamento para o nosso trabalho de ator, não como informações que demos conta de manifestar diretamente para o espectador.

A partir dessas referências buscamos construir *Oculto*, com inspirações desde o começo do processo em elementos do teatro absurdo, e pelo modo de pensar o ofício do ator que trabalha a Técnica de Meisner. Levando em conta essas noções, busco agora esmiuçar sobre o meu próprio processo como atriz, dentro e fora de *Oculto*, e pensar além das referências que estão presentes no curta-metragem, aquelas que me caracterizam e me movem como artista.

CAPÍTULO II

2.1 Meu caminhar no ano antecessor à *Oculto*

Atuar para o cinema sempre foi uma busca constante na minha vida. Mesmo inscrita no curso de Teatro (uma realização para mim, estar me formando como artista do palco, o lugar que me apresentou à arte ainda criança), não deixo de fruir um fascínio pela criação de filmes, por processos e produções audiovisuais e, especialmente, anseio de atuar para as câmeras. O ano de 2021 foi uma virada de chave na minha carreira porque adquiri conhecimentos sobre o cinema e consegui colocá-los em prática prontamente.

Nesse ano me inscrevi na disciplina *Teatro e Cinema*, ministrada pela professora Luciana Éboli, a qual discutia sobre textos dramáticos e suas adaptações para o cinema, e assim ampliei meus saberes sobre os clássicos da sétima arte. A minha última referência dramática para implementar no estágio foi a peça *Deus da Carnificina*, de Yasmina Reza. Além da escrita dramática, o texto foi adaptado para as telas de cinema, com direção de Roman Polanski e a própria Yasmina Reza na formação do roteiro. Centralizando as questões na obra teatral, a autora francesa dialoga com naturalidade um plano familiar peculiar. O que é posto em xeque não é a situação em si, mas sim o modo de lidar com elas. Seus personagens complexos, que beiram a infelicidade, se jogam de uma vez no abismo do conflito. Não para resolver o caso, mas para tentar resolver a si mesmos.

A peça apresenta dois casais franceses de classe média alta que vão resolver a briga de seus filhos, que se agrediram fisicamente na escola. Uma criança chegou a ter que fazer tratamento de canal no dente, tamanha foi a agressão do seu colega. O tempo passa, a conversa vai e vem, mas as coisas não se resolvem. Pelo contrário, só parece piorar. As horas aumentam e a cordialidade entre os casais diminui, a paciência dos anfitriões acabando e a discussão dos filhos sendo esquecida para dar lugar aos seus próprios desentendimentos. Não demora muito para as alfinetadas virarem uma lavagem de roupa suja, o cafézinho da tarde é abandonado e a garrafa de uísque chega como a cereja do bolo para serem ditas as mais diversas ofensas.

Os quatro personagens personificam muito bem a sociedade que Yasmina Reza critica. Enquanto tentam resolver o conflito de terceiros (os filhos), estão saturados com suas próprias questões pessoais, internas e dos seus relacionamentos. Desacreditados uns nos

outros, não aguentam manter as palavras falsamente educadas ditas no começo do encontro e aproveitam a falta de controle da circunstância para colocar em jogo todas as mágoas antepassadas. A autora retrata personalidades egoístas, fúteis e mentirosas, desinteressadas em fazer algo pelo outro que não reverbere num benefício próprio.

Segundo Yasmina Reza, seu teatro é um teatro de nervos. Ela defende que o ser humano não evoluiu desde a idade média, e vive num verniz social, sempre pronto para craquelar e mostrar a selvageria que está por trás dessa máscara. Dentro da sua perspectiva, são os nervos que comandam as pessoas: educadas, querem manter um tipo de “contrato social”, mostrar compreensão e civilidade, mas sempre acabam derrapando. Além disso, a peça em questão trata de abarcar a concepção de Meisner em ocasionar uma dramaticidade baseada na situação que se desenvolve, o que também propagamos em *Oculto*.

Seguindo com meus estudos sobre o mundo cinematográfico, também realizei três cursos que me auxiliaram muito posteriormente, para o desenvolvimento de *Oculto*: o primeiro tratava da criação de roteiro para audiovisual, o segundo uma formação para assistência em direção para cinema, e o terceiro foi sobre atuação para teatro e cinema, com Lázaro Ramos, focado nos princípios que o ator adquiriu ao longo dos anos, compartilhados com os alunos do curso.

Com as novas competências no currículo, logo fui atrás de experiências para colocar esses fundamentos em prática, e com isso comecei a trabalhar com produções audiovisuais independentes e locais no sul de Santa Catarina. A vivência nos sets de filmagens me deu uma maturidade fundamental no momento de realizar a minha própria produção, pois eu já estava habituada com as exigências técnicas de câmera, luz, som, continuidade e outros procedimentos para um bom funcionamento no set.

Ademais, já dispunha de um conhecimento sobre a linguagem do cinema, narrativa de câmera, subjetividade nas escolhas dos planos (aberto, médio, fechado, close, plongée, contra-plongée, etc.). Entretanto, estreiar atuando para o cinema como Ísis foi um ponto de insegurança para mim, já que não contaríamos com preparação de elenco nem com direção para a nossa cena, visto que éramos eu e Túlio que ocupávamos essa função.

O acúmulo de funções é uma realidade na produção de um filme independente, com recursos limitados, ainda mais com profissionais que estão recém começando na área. O que

não nos faltava era vontade de fazer acontecer o projeto *Oculto*, e o companheirismo entre mim e Túlio fez tudo ficar mais leve. Nós, em dupla, assinamos toda a criação do projeto, desde o processo criativo, que foram nossos ensaios semanais no teatro municipal de Tubarão, até a criação da dramaturgia, roteiro, produção (escolha da equipe, locação, questões burocráticas e financeiras) e a realização audiovisual. Na busca de aprimorar minha interpretação frente à câmera, além dos meses de ensaios que tivemos, fiz à parte minha pesquisa sobre atuação para cinema.

Como dito anteriormente, tenho muito apreço por filmes, e acho que assisto a tantos principalmente como um meio de estudo, pois para mim o trabalho do ator tem a ver com identificar aquilo que se gosta, testar em si mesmo e ver o que funciona para melhor trabalhar o texto, personagem, contexto, cenário ou o que for. A ideia de imitar alguém em que se inspira, ou “roubar” certos trejeitos pode parecer corrupta, mas é o que acontece na prática da criação. Inconscientemente criamos a partir daquilo que já é conhecido por nós, e isso abrange nossas inspirações e referências. O contato com o que e quem eu estava lendo e assistindo na época da criação de *Oculto* influenciou diretamente na maneira em que procurei me expressar como Ísis.

2.2 Referências que favoreceram o processo criativo

Um aliado nessa jornada foi o Harold Guskin, com seu livro *Como Parar de Atuar*. A leitura do livro se iniciou paralelamente ao início dos nossos ensaios, então pude trabalhar muitas das proposições do autor durante a criação da nossa cena. Logo nas primeiras páginas, Guskin escreve que:

O ator tem de começar com uma resposta visceral à matéria. Por isso é bom rejeitar escolhas intelectuais no início do trabalho. O ator deve se permitir ficar num estado de exploração, de dúvida ainda sobre o que ele vai fazer; isso o força a confiar nas suas primeiras respostas aos diálogos, por mais absurdas ou contrárias que possam parecer. Se ele for analítico, seu intelecto vai reprimir essas reações. (GUSKIN, 2015, p. 5)

Retomo a primeira frase da citação, mais especificamente a palavra *visceral*. A busca pela Técnica de Meisner não se deu por conta de Harold Guskin ou vice e versa, contudo os dois autores se conectam na maneira de pensar – ou então se conectam com a minha maneira de pensar – e deparei nesses dois trabalhadores da área de atuação reflexões que considere

sensato me apoiar para criação de *Oculto*. Associo o termo *visceral*, que propõe Guskin, com a maneira que Meisner trabalha com os *impulsos* do ator, a partir do comportamento que se baseia na ação do outro em cena. “Quando não nos importamos com o que sai, criamos momentos que sempre funcionam”. (GUSKIN, 2015, p. 11).

Ter no momento do ensaio um espaço seguro de experimentar, sozinhos, milhões de possibilidades para quem sabe colocar um momento da criação em cena nos tirou o peso da responsabilidade de criar coisas concretas “de primeira”, e tudo fluiu com mais leveza, obtendo no fim a solidez de uma dramaturgia autoral baseada em improvisos.

Eu quero que o ator diga o que tem que dizer naquele momento com o mínimo de preocupação possível. Ele precisa deixar que a fala do personagem se transforme na sua própria fala de uma maneira completamente pessoal, sem atuar. (GUSKIN, 2015, p. 7)

Guskin propõe durante todo seu livro a importância de familiarizar-se com o texto dramático, estudá-lo até tê-lo como seu próprio, mas como proceder quando o processo se constrói de uma maneira diferente? O propósito central, parar de atuar, se edifica por outro viés: as falas da personagem são as minhas falas. Em *Oculto*, a implementação da fala não partiu de um texto dramático ensaiado até torná-lo familiar, mas, foi arquitetada a partir das nossas improvisações.

No dia 22 de setembro de 2021, no sótão da casa de Túlio, eu caminhava pelo tapete, ditando o diálogo, enquanto ele escrevia no computador. Juntando todos os ensaios, as referências teóricas que passei a ler depois da orientação para o estágio e toda a bagagem de filmes, cenas, livros e histórias que eu tinha acumulado como inspiração para o *Oculto*, no momento em que nos sentamos para escrever nossa dramaturgia, a criação fluiu com naturalidade.

Tínhamos o cuidado de montar uma narrativa que fizesse sentido, que contivesse o impacto e as situações que queríamos destacar. Mas o começo de tudo, o disparo inicial de princípios, partiu de nós mesmos. Depois de muito tempo pesquisando dramaturgias que tivessem a ver com aquilo que gostaríamos de dizer, depois de muitas palavras de outras pessoas estarem dentro da nossa cabeça, era a hora de colocar para fora as nossas próprias. Essa experiência é bem descrita por Cecília Salles (1998, p.88), quando fala que “anotações, esboços, filmes assistidos, cenas lembradas, livros anotados, tudo tem o mesmo valor para o pesquisador interessado em compreender o ato criador, e está, de algum modo, conectado”.

Nos ensaios, o ator deve desistir de atuar desde o princípio. Ele deve ter a coragem de ser simples, de só falar as coisas como ele sente, sem colocar nada extra – nenhuma fala com maravilhosa projeção, nenhum movimento gracioso, nenhuma dramaticidade para preencher a personagem. (GUSKIN, 2015, p.84)

Em suma, no processo de *Oculto*, utilizamos indiretamente a proposta de Guskin sobre construir familiaridade com texto, o que ele demonstra ser um recurso imprescindível para tornar a atuação mais natural – nesse caso, quero dizer menos caricata e mais semelhante com a realidade possível – já que não me refiro a uma dramaturgia que foi estudada para tornar-se familiar, e sim a uma criação dramaturgicamente própria.

Em concordância com algumas passagens do autor e pela experiência do nosso próprio processo criativo, acredito que conduzir vagarosamente a criação de *Oculto* nos deu mais confiança, pois não tínhamos pressa de alcançar um resultado, e sim de gerar camadas no personagem, deixando de buscar pelas falas para dar o tempo de tê-las brotando na nossa mente. Como a autoria do texto era nossa, o processo de transmutar as palavras para o personagem se tornou orgânico, e a escolha de apresentar uma interpretação antirrealista que nos acompanhava no começo do processo foi sendo remodelada.

O que seria uma atuação apropriada para o absurdo? Para responder essa pergunta, é preciso deixar claro que *Oculto* foi uma tentativa de experimentar conhecimentos que se conectam com o absurdo, e não para categorizar a nossa narrativa de acordo com o termo criado por Esslin. A busca por um teatro que perpassa o surrealismo se deu mais a partir do procedimento criativo da cena do que pelo resultado final. Ao assistir o filme pronto, podemos perceber que nossa interpretação como Samuel e Ísis se dá num tom mais naturalista, para depois rompermos essa ordem com uma cena corporal e simbólica, como descrevi no capítulo anterior. Assim sendo, primeiro estabelecemos a ilusão para depois quebrá-la, usando como estratégia a pauta do naturalismo para enfim instaurar o absurdo.

2.3 Palavras reais, ações ficcionais.

Ainda no livro *Gesto Inacabado*, de Cecília Salles, enfatizo um de seus pensamentos o qual ela discorre sobre a percepção artística afirmando ser uma “[...] atividade criadora da mente humana, é um dos momentos onde se percebem ações transformadoras” (1998, p. 90).

A autora vê o artista como um explorador da existência, um trabalhador em função de transformar a realidade. Com o tempo, ele elabora um olhar treinado para enxergar além daquilo que vê, e isso demonstram as ações transformadoras, pois o que foi assistido já passou por um filtro criativo do artista que remodela a realidade de acordo com sua compreensão do mundo.

Qualquer olhar já traz consigo uma perspectiva específica e, necessariamente, não é idêntico ao objeto observado. No instante em que apreendemos qualquer fenômeno, já o interpretamos e naquele mesmo instante vivenciamos uma determinada representação. (SALLES, 1998, p. 90)

Essa passagem na obra de Cecília se conecta com as referências que buscamos ao criar *Oculto*, que foram as pessoas à nossa volta. Para criar Ísis e Samuel, nos inspiramos nos relacionamentos de nossos pais, amigos, e nos nossos próprios. Além disso, a pauta da terapia – Ísis compartilhava seus segredos com a terapeuta, mas não com o marido – abordada no filme também foi algo que partiu de uma experiência pessoal, transformada em uma situação ficcional. A escolha de uma linguagem simples, atual e cotidiana foi para, a princípio, criar uma identificação do público com aquele cenário, mesmo que de início pudesse causar um estranhamento – um casal que guarda seus segredos em um vaso de vidro, exposto na mesa de jantar.

No capítulo *palavra é ação*, da obra *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*, de Maria Knebel, encontro algumas noções que me fizeram reconhecer o que estávamos buscando evidenciar em *Oculto*. Averiguei nesse livro alguns estudos sobre ações físicas como base para atuar, já que percebo agora que foi uma prática utilizada nos nossos ensaios: primeiro uma experimentação corporal, para a partir daí testar diálogos, aprimorá-los e esmiuçar a personagem de acordo com todo o processo criativo já embasado nas ações criadas. O capítulo em questão enfoca a história da formação do teatro realista russo, que “[...] está repleta de buscas, reflexões e desbravamentos de caminhos que levassem o ator à palavra verdadeira em cena.” (KNEBEL, 2016, p 117).

Inquiro o que poderia ser mais verdadeiro que a realidade? Depois do texto escrito, em três momentos presenciei situações que se assemelhavam muitíssimo com o acontecimento da nossa dramaturgia, mas vividas por casais reais à minha volta. Foi quase como se combinado, como se eu estivesse assistindo a um ensaio da minha própria cena com diferentes atores e cenários. Não me importa se a vida imita a arte ou a arte imita a vida, mas por três

momentos me senti cúmplice da ironia do destino, do segredo que o teatro guarda a infinitas chaves. É claro que não foi só uma coincidência, porque por mais que presenciei essas situações depois de escrever, a dramaturgia de *Oculto* esconde dentro de si muitas pessoas que estão à minha volta.

2.4 Encontrando um registro natural na interpretação

Realço a concepção que expõe Knebel, elaborada Schépkín, asseverando que “[...] a natureza do personagem e a minha são completamente opostas, e, se atribuo ao papel da minha própria personalidade, o rosto do personagem vai se perder” e ainda “transformar-se no personagem era a condição necessária para dizer o texto com verdade”. (KNEBEL, 2016, p.117)

Questiono essa maneira de ver o trabalho do ator, visto que suponho esse pensamento ultrapassado no sentido de que a visão de imersão em um personagem é desgastante, excludente (hoje em dia são poucos os profissionais que conseguem se dedicar exclusivamente ao trabalho de interpretação) e perigosa, já se aproxima da ideia da arte ser um tipo de terapia. Além disso, considero ser interessante compreender as suas facilidades no meio de atuação e saber usá-las afim de uma melhor performance. Nas aulas do curso de interpretação para teatro e cinema com Lázaro Ramos, comentado anteriormente no Capítulo Um, o ator discorre sobre a importância de termos uma assinatura como profissionais, no nosso caso, ter uma maneira característica de trabalhar, que nos possibilite fazer um leque de personagens sem que percamos nossa essência.

Provavelmente, no caso de *Oculto*, eu me sentiria insegura de fazer Ísis num tom totalmente diferente do meu, já que nas minhas circunstâncias não tive o tempo e o trabalho de imersão necessário para criar e me sentir confiante fazendo um papel que fugisse tanto do meu registro natural, vocal e corporal. Creio que a segurança ao fazer um personagem infere diretamente na naturalidade do desempenho do ator/atriz, pensando naturalidade não como uma atuação naturalista, mas sim como estar à vontade com a forma de interpretação dentro da proposta da cena.

Figura 8: Frame do curta-metragem *Oculto*.



Fonte: curta-metragem *Oculto*, 2022.

Figura 9: Frame do curta-metragem *Oculto*.



Fonte: curta-metragem *Oculto*, 2022.

Figura 10: Frame do curta-metragem *Oculto*.



Fonte: curta-metragem *Oculto*, 2022.

“Por que é tão difícil manter a naturalidade ao transmitir um comportamento humano simples, algo tão fácil na vida real?” (KNEBEL, 2016, p. 120.) Para responder seu dilema, Maria Knebel direciona as causas para as próprias condições do trabalho de criação do ator, no fato que “o ato de criação do artista em cena tem uma natureza demonstrativa e ocorre diante dos olhos do espectador”. Sendo assim é difícil manter viva a entrega total ao personagem, pois faltam aparatos que assegurem o ator de estar na *natureza demonstrativa* do personagem. Para exemplificar essa questão, trago as pesquisas da autora e também as de Meisner, que comecei a desenvolver anteriormente. Os estudos dos dois estão relacionados com o sistema de Stanislávski, e atento para uma conceituação muito conhecida de seus ensinamentos, o “e se” mágico.

Todo trabalho criativo nasce de uma suposição. “E se isso fosse verdade?” ou “E se isso acontecesse comigo?” Essas são as questões que levam o ator a vida. [...] Todo bom ator deve estar intimamente ciente das razões específicas que o motivariam a realizar ações específicas. (CANTON, 2019, p. 79)

A referência acima, encontrada na tese de doutorado de Luciana Canton, compartilha uma fala de Meisner em uma de suas aulas, e destaca a importância da investigação no trabalho do ator através da imaginação (ou seja, o que poderia ser) diferenciando da realidade da vida (o que é). Acrescento ainda que a primeira se inspira na segunda, porém não como uma mera cópia, mas transcendendo a realidade e escolhendo os pontos-chaves para incentivar críticas, critérios e fluxos de pensamento àqueles que assistem.

“O *e se* sempre inicia a criação, enquanto as *circunstâncias propostas* a desenvolvem.” (KNEBEL, 2016, p. 121). Percebo que utilizamos da abordagem sem mesmo nos dar conta. Já havia tido contato nas aulas do Departamento de Arte Dramática com o uso do “e se mágico” como forma de criar um ambiente ficcional que impulse o trabalho do ator na interpretação do personagem, mas não necessariamente elaboramos essa técnica como estratégia criadora nos nossos ensaios. Talvez seja um desejo natural do ser humano: estar a par de todos os detalhes de uma história para se sentir pertencente a ela. Não tínhamos um texto para nos basear, para buscar as circunstâncias dadas ou as entrelinhas, nuances da relação. Foi puramente uma criação própria, nossa imaginação que tentou ligar pontos soltos que criamos durante os ensaios no começo do processo, e atar nós firmes para que constituíssemos dois personagens que centravam em si as principais questões que queríamos abordar.

Pensando na construção de qualquer personagem, é preciso ter uma história de vida para ser a base do que vai ser salientado em cena. Quem é, o que faz, onde mora, como vive, o que pensa, o que veste, o que consome... Tudo isso foi pensado ao longo do processo, e não é exposto de uma forma direta no trabalho final, mas está ali. A noção inicial era criar uma dramaturgia que se aproximasse do surreal, algo que pudéssemos brincar com o que seria aceitável ou não numa realidade cotidiana, e criar uma situação que parece ser normal, mas não é. No livro *Introdução à Literatura Fantástica*, de Todorov, há uma compreensão do fantástico como algo misterioso, inexplicável ou inadmissível introduzido na vida cotidiana/mundo real. Mas o que é o mistério? Tentamos introduzir um comportamento fora de ordem, mas não sobrenatural. O que queremos trazer à tona é justamente o que está oculto dentro de cada indivíduo, mas que é muito real.

Assim sendo, foi importante enriquecer a história dos personagens para além das informações que são reveladas na cena, mesmo que se oponha à noção de uma dramaturgia com aspectos antirrealistas. Foi dessa maneira que encontramos uma maior segurança na interpretação, possibilitando que nossas escolhas de reação e comportamento – como propõe a técnica de Meisner – viessem de um registro natural, sem medo de estar propondo algo *errado*, mas confiantes que se adequariam a proposta que tínhamos em mente.

Parte do problema trazido em *Oculto*, esse jogo entre a simbolização e o concreto. Utilizamos de recursos para atuação que fogem da construção de personagem, mas que o fim útil é a representação. O concreto como ferramenta para o fim da representação. No processo criativo, acabamos por construir a cena a partir de ferramentas conflituosas, mas não excludentes. Pode parecer contraditório: não querer representar num registro cotidiano e naturalista, mas trabalhar com simbologia e subtexto, detalhando o personagem de especificidades antes mesmo de apresentá-lo no palco/vídeo.

Em síntese, reconheço que a perquisição pelos conceitos elaborados por Guskin e Meisner, que se originam do universo cinematográfico, influenciou diretamente no resultado final de *Oculto*. A junção das ideias dos dois autores, o estímulo de reproduzir situações cotidianas inspiradas em pessoas próximas a nós e a ideia de transpassar por visões que se conectam com o absurdo para espelhar as dificuldades das relações humanas foram os três principais pilares que ditaram o caráter do curta-metragem. O estilo de *Oculto* é único, visto que está impresso minha visão criadora e a de Túlio, reunindo nos 16 minutos do filme meses

de autonomia e tentativas de conceder com originalidade um trabalho de conclusão que embarcasse as perspectivas de nós dois.

CAPÍTULO III

3.1 Percepções sobre a atuação no resultado final

Percebo ser recorrente o fato de um ator detestar sua imagem quando se vê numa filmagem. Eu entendo, também sou atriz, também demorei muito tempo para assistir *Oculto* sem fazer caretas ou sem pensar “poderia ter tido outra reação, feito de outra maneira”. Já não sei quantas vezes eu assisti ao nosso curta-metragem, mas sempre encontro algo que poderia ser melhorado.

Mesmo distinguindo que a minha interpretação como Ísis pode se aperfeiçoar, não me sinto insatisfeita com o que conseguimos entregar em *Oculto*. É preciso levar em conta que eu (e Túlio também) estava atuando como protagonista de um filme pela primeira vez, e ainda atendia com as exigências de outras funções no set, inclusive da direção. Reconheço que a falta de ter uma pessoa que lidasse exclusivamente com a direção da cena e de nós, atores, foi uma limitação na autoconfiança ao interpretar. Penso que se houvesse um olhar externo para nos direcionar e reafirmar os propósitos que nos inspiraram a fazer *Oculto*, poderíamos ter como resultado final um registro mais transgressor, ou seja, uma atuação que explorasse mais o corpo do ator, o instinto animalesco que buscamos desde o princípio, e assim transcender o realismo estabelecido na nossa interpretação de uma maneira mais marcante.

O ambiente em que se encontra a cena já direciona o olhar do espectador para a compreensão do que o que se passará não é uma obra busca reproduzir fielmente a realidade – palco vazio, cenário que não reproduz a cotidianidade, mesa farta e ornando com o figurino dos personagens, o som de fundo e a iluminação que remetem um clima íntimo. Mesmo com a presença dos elementos simbólicos citados acima, a atuação para os personagens Ísis e Samuel se inicia num registro cotidiano, uma conversa calma. Retomando ao que já foi elaborado: escolhemos instaurar o realismo para depois quebrá-lo, optando pela atmosfera intimista como recurso para fazer o espectador comprar a ideia que naquela disfunção existe uma normalidade, e se acostumar com a cena para não perder o elemento surpresa. Também busquei o registro naturalista na atuação pela segurança, por ser uma via interpretativa mais explorada por mim, e considerar ser importante ter confiança e acreditar que o que você está fazendo funciona, passa a mensagem desejada.

Como é possível fazer alguém crer em algo se nem eu mesma acredito? Guskin (2015, p. 107) sublinha que “[...] a câmera é imperdoável com a representação. Para você ter verdade no cinema, tem de estar vivendo aquele momento, indo com o impulso que aparecer em você naquela hora”. A opção de atuar em *Oculto* de acordo com os instintos, das ações genuínas que respondem ao comportamento do parceiro em cena é influência dos apontamentos de Meisner, que reforça que devemos agir de acordo com a proposta do outro, focando na reação verdadeira e criação de comportamento.

Isso fará com que a história fique mais surpreendente e a personagem menos previsível para a plateia, porque o público também ficará perdido em cada momento e terá de juntar cada momento para compor a história que está sendo contada. (GUSKIN, 2015, p. 107)

Nos ensaios, acatamos muitas das propostas dos improvisos que fazíamos. A grande maioria, se não todas as ações que estão presentes no momento de conflito de *Oculto* partiram dos exercícios focados no corpo animalesco que estávamos experimentando. Quando era o momento de ensaiar as falas, reconheci que a energia do ensaio diminuía, e inconscientemente começávamos a atuar de uma maneira automática, habitual, sem explorar outras possíveis nuances da personagem.

A observação dessa circunstância nos fez buscar maneiras de elaborar ações que pudessem ser feitas durante o diálogo como forma de aprimorá-lo, potencializando sutilezas que ultrapassassem a monotonia de uma cena só com diálogos. Uma primeira escolha foi fazer uma pausa na conversa para utilizar os artifícios do cenário, portanto “beliscando” um alimento ali presente. Como definimos com cuidado toda a indumentária da cena, é de uma maneira simbólica que Ísis escore uma colher de mel sobre um queijo e Samuel descasca uma lichia, para valorizar e evocar os elementos derivados de animais, os trejeitos de cada personagem.

Figura 11: Samuel descascando uma lichia.



Fonte: curta-metragem *Oculto*, 2022.

Figura 12: Ísis escorrendo o mel sobre o queijo.



Fonte: curta-metragem *Oculto*, 2022.

Além dessa ocorrência, optamos por usar ações mais abrangentes e dramáticas como *apontar* um para o outro, *bater* na mesa e se *levantar* da cadeira no final da cena, para diferenciar da calma no começo do jantar, e criar uma situação de tensão para o conflito corporal que estaria por vir.

As ações funcionam como base no teatro e no cinema. Uma maneira de constatar uma peça ou filme bem desenvolvidos é observar se eles *mostram* mais do que *falam*, visto que a centelha de vida que nos arremata ao assistir uma obra relaciona-se com o reconhecimento acerca das ações que tomam os personagens. Em *Oculto*, as utilizamos para validar a agitação interior do casal, e costurar assim o início de uma conturbação crescente.

Figura 13: Gestos abrangentes que precedem o conflito.



Fonte: curta-metragem *Oculto*, 2022.

Figura 14: Gestos abrangentes que precedem o conflito.



Fonte: curta-metragem *Oculto*, 2022.

Figura 15: Gestos abrangentes que precedem o conflito.



Fonte: curta-metragem *Oculto*, 2022.

Figura 16: Gestos abrangentes que precedem o conflito.



Fonte: curta-metragem *Oculto*, 2022.

“As ações físicas fixam aquilo que foi trabalhado no processo de incorporação, chamam à vida toda a intensidade da experiência emocional, acumuladas pelo ator durante o longo período de ensaios” (KNEBEL, 2016, p. 141). Pressuponho que a passagem de Maria Knebel, mesmo que seja um esclarecimento detalhado sobre o processo muito mais intenso que trabalhava Stanislávski com as ações físicas, pode se assimilar com de *Oculto* de forma que destaca a importância de trabalhar no corpo formas de evocar o que pretende ser dito, para além das palavras. O corpo do ator atua como uma ferramenta que potencializa os sentimentos e questões que veste o personagem, e com *Oculto* tentei buscar o tom ideal que salientasse essa capacidade artística, sendo no palco ou por trás da câmera.

Realço que o *Oculto* tem como referências usadas no processo criativo artistas como Meisner e Guskin, que instigam o ator a usarem as situações criadas durante o ensaio como ferramentas de criação do personagem, já que se formam de circunstâncias reais, verdadeiras, que se estabeleceram naquele momento.

A existência desse pensamento fez com que o filme integre dramaturgia e imagens que nos fazem o questionamento: o que está oculto em nós? E, além disso, com que os próprios personagens atuem de maneira que “eu não respondo se eu não sei o que tu me dizes, se não tem do outro uma pergunta”, para relacionar com uma fala de Meisner em aula, “tudo que eu faço vem do outro e eu não faço nada a não ser que algo me faça fazer”.

Sendo assim, a decisão de manter um registro naturalista na interpretação não é apenas uma solução para a falta da figura do diretor (que foi um ponto de vulnerabilidade no processo criativo), mas também um modo de corroborar com a ideia de instaurar uma

atmosfera intimista, de naturalidade para a situação incomum do acordo de omissão de segredos, e por fim uma forma de tentar fazer bem feito, sozinha, algo pela primeira vez: atuar como protagonista frente às câmeras.

3.2 Minhas referências me referenciam

Cecília Salles compartilha no capítulo “Ações transformadoras”, de seu livro *Gesto Inacabado*, a visão do movimento criador de uma obra como uma complexa “rede de inferências”, pois na arte existem contrapontos difíceis de serem explicados ou até assimilados. Ao mesmo tempo em que possivelmente buscamos uma descoberta espontânea e original, talvez o sentimento é de haver uma reciclagem de tudo aquilo que sabemos, que já foi visto e trabalhado, disposta em uma nova obra.

Confio que como artistas, somos dotados ou então desenvolvemos um olhar sensível que enxerga a realidade para além daquilo que é visto, nos apropriando de reservas poéticas que servirão de origem para nossa escrita, dança, canto, concretização de conceitos. O artista é um receptor constante de referências, e faz parte do nosso trabalho saber agrupá-las de acordo com o nosso interesse, sensibilidade, estética que mais nos representa. Nessa combinação de diferentes elementos criativos, montados como um quebra-cabeça pelo trabalhador da cena faz-se bem sucedido aquele que consegue ter como resultado final um jogo singular. “A construção da nova realidade, sob essa visão, se dá por intermédio de um processo de transformação” (SALLES, 1998, p. 89).

Esse processo transformador é feito de muitas etapas, conscientes ou não, que o artista enfrenta. O olhar de espectador do mundo – que se identifica com certas propostas, que guarda isso, que tenta reproduzir, que assimila, dá significado e repercute para o público – faz parte do ciclo da transformação artística e criadora.

O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade que a obra de arte oferece. A lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado, a partir de características que o artista lhe concede. É a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas por meio de lentes originais. (SALLES, 1998, p. 90)

Ademais o conceito do artista como receptor e transformador de sentidos, existe em mim o entendimento de que nossas referências nos referenciam, não só para as ocupações do

ofício. A sensibilidade do olhar não se reserva somente para elaboração de cenas, mas também para construção da nossa individual identidade como pessoas. Certa vez perguntei para uma amiga qual cor ela relacionava a mim, e a resposta foi uma indecisão entre o tom terroso da areia e o azul da cor do céu. Em uma aula de dança, uma colega comentou que com meus cabelos compridos e minhas pernas alongadas eu parecia me movimentar como uma sereia. Talvez seja uma romantização de minha parte, mas a Marília que cresceu brincando na praia se sente feliz por essas observações, por saber que ela ainda é reconhecida.

Oculto resulta de meses de pesquisas teóricas e práticas – os encontros de criação e ensaios depois da dramaturgia estruturada – e também de interesses idealizados durante toda uma trajetória que antecede o processo criativo do filme.

Além disso, na vida, falamos daquilo que vemos a nossa volta, que nos influencia, seja na realidade ou em nossa imaginação, falamos daquilo que verdadeiramente sentimos, que verdadeiramente pensamos, que de fato existe. No palco, porém, nos obrigam a falar não sobre o que nós mesmos vemos, sentimos e pensamos, mas sobre o que vivem, veem e pensam os personagens interpretados por nós. (KNEBEL, 2016, p.130)

Essa disjunção entre a *verdade* e a *personagem* que propõe Knebel é exemplo de um processo criativo fundamentado numa dramaturgia que não seja de autoria do artista que a executa. No caso de *Oculto*, elaborado propriamente por mim e por Túlio, o que fazia sentido era uma escrita que convergisse nossas concepções sobre as dificuldades das relações humanas e a decadência do diálogo, a compreensão da comunicação falha que existe na nossa geração, sempre nos fundamentando em situações reais que testemunhamos.

Por esse motivo presumo fundamental a escolha de estruturar uma cena baseada nas nossas vontades genuínas, nos nossos verdadeiros pensamentos, reflexões e pontos de vista. As proposições de Ísis se conglomeram com as de Marília, com as da mãe de Marília, as amigas de Marília, as personagens dos filmes que Marília assiste, e assim concebo um trabalho de finalização de curso que delineia a minha trajetória e assinatura.

3.3 Olhares atentos daqueles que veem

No princípio da idealização de *Oculto*, queríamos transmitir um discurso que afetasse grande parte do público, porém sabíamos que cada espectador iria fazer a associação que fosse mais conivente com seu modo particular pensar. O propósito era evocar o

reconhecimento de algo oculto dentro em si, identificável na dramaturgia, e foi possível perceber esse acontecimento após ouvir alguns retornos de quem assistiu ao curta-metragem.

Houveram diferentes perspectivas a serem levadas em consideração, e a escolha de omitir elementos de valia na dramaturgia – o presente, os segredos, o desfecho – propiciou uma variabilidade de interpretações. Estimei interessante observar meus colegas atentos à primeira imagem e nota musical do filme, todos com os olhares fixados na tela da televisão, como se tivesse pairado no nosso ambiente uma neblina fantasiosa, e em vez de estarem sentados no sofá, todos ali presente se transportaram para as poltronas macias na plateia do teatro.

A definição do que representa o jarro de segredos – um traço peculiar da relação sem confiabilidade de Ísis e Samuel – foi uma leitura consensual daqueles que assistiram a cena, provavelmente pelo destaque que demos ao trecho que expressa esse acordo do casal. No momento que Samuel recebe o presente de Ísis, esboça uma reação de desgosto. A personagem interpretada por mim não simpatiza com essa atitude, afinal, qual era o problema em fingir que gostou do que recebeu, só por aquela noite, com o intuito de manter a harmonia durante o jantar? Samuel argumenta que isso seria mentir, o que não é uma conduta habitual dos dois. Após esse fragmento existe um diálogo importante, agregado do enfoque e desfoque na imagem do objeto em questão, os bilhetes no jarro de segredos.

[...] SAMUEL
Queres que eu minta agora?

ÍSIS
Não falei mentir, não coloca palavras na minha boca.

SAMUEL
Tu que *disse*, fingir. Fingir e mentir são a mesma coisa.

ÍSIS
Pronto, chegou o moralista. Vai dizer que nunca mentiu na vida agora.

SAMUEL
Pra ti não. Por quê? Tu já *mentiu* para mim?

ÍSIS

Não, Samuel. (*Olha para o jarro*) Não é mentir, né?

SAMUEL
É justamente contar a verdade.

ÍISIS
Mas não um para o outro.

SAMUEL
Esse é o acordo.

Figura 17: Ísis fitando o jarro de segredos, com foco na personagem.



Fonte: curta-metragem *Oculto*, 2022.

Figura 18: Samuel fitando o jarro de segredos, com foco no objeto.



Fonte: curta-metragem *Oculto*, 2022.

Figura 19: Ísis fitando Samuel, com foco no objeto.



Fonte: curta-metragem *Oculto*, 2022.

Ademais o entendimento de que o casal protagonista vive o cumprimento de um tratado incomum, é convergente com as intuições que pretendíamos na concepção inicial de *Oculto* a sensação de familiaridade e proximidade da cena que experimentou o expectador. Alguns recursos fizeram possível esse pressentimento, e a maioria foi através da oportunidade do audiovisual. O filme conta com uma narrativa de câmera sutil, porém muito cuidadosa, de modo que transluz o olhar do público na captação das imagens.

Na primeira cena, nos deparamos com um plano sequência (quando não há cortes no *take*) apresentando o casal retocando a decoração da mesa de jantar, e ainda escolhemos gravar com a *câmera na mão*, ou seja, em movimentação similar com o natural de que veem os olhos humanos. Durante o diálogo, a maioria dos planos que enquadram Ísis é com a *câmera na mão*, buscando sensação de leveza, despreocupação, flexibilidade no pensamento. Já a maior parte que apresenta Samuel é filmada no tripé, com a câmera imóvel, remetendo a rigidez, segurança, austeridade.

Um artifício utilizado em *Oculto* é a filmagem em 360° graus da cena em que se passa o conflito, quando nos levantamos da mesa e interagimos com ações afrontosas, provocativas. Retomando as figuras da página anterior, há uma quebra de eixo da câmera, já que tudo estava sendo filmado do lado esquerdo do palco e se transfere para o lado direito, exatamente enquanto é discutido sobre o jarro de segredos. Essa escolha sublinha um estranhamento na imagem, uma forma de desorientação que chama a atenção de quem assiste. Ainda sobre os diferentes planos usados no curta, no momento que antecede o fim, há a imagem do casal deitado, captada de cima, em 90° graus, o chamado *plano zenital*.

O que elucidado no compartilhamento das questões mais técnicas é o destaque para um resultado promissor, quando percebo que as escolhas na filmagem – os planos de *câmera na mão* ou no tripé, os que quebram o eixo habitual da gravação – trouxeram o resultado que buscamos, em menor ou maior grau, e moldaram a apreensão do espectador relacionada à aura enigmática da história.

As divergências nas impressões relatadas pelo público se dispuseram pela forma de interpretar – ou de querer dar uma definição – a três momentos principalmente: em ordem cronológica, à concretude do presente que Ísis oferta a Samuel. A maioria relaciona com um objeto de cunho sexual, que pudesse referir a uma insegurança do personagem, ou até uma insistência numa proposta já sugerida anteriormente. *Não esperava isso de ti*, é o que ela ouve após o ato de entregar a caixa, e na frase incorpora-se uma abundância de sentidos velados, de interpretações sobre quem seria o conveniente da história. Teria Ísis ultrapassado o bom senso, ou é Samuel que insiste em um semblante imutável, monótono?

Em relação ao segundo e terceiro momento, ambos no término do filme, dizem a respeito do conteúdo dos bilhetes e do significado das duas figuras na plateia na última cena, a qual eu discorri no primeiro capítulo. É revelado que nada está escrito nos bilhetes, já que o segredo que oculta Samuel é justamente o descumprimento do acordo, ele não escreveu suas angústias ali por todos esses anos.

A interpretação não foi unânime pelos expectadores, o que não necessariamente interfere na mensagem que prospera *Oculto*. Possivelmente se reconheça que ele não escrevia os bilhetes, ou que ela não escrevia. Por ventura entenda-se que nada foi escrito por ninguém, ou que os papéis simbolizavam os segredos dos dois enquanto Ísis freneticamente lia todos, ou ainda que as palavras não registradas declarem o vazio da relação. Já que a questão ficou em aberto, podem ser acatadas muitas assimilações, mas nem tudo serve. A maior virtude é perceber que todas essas concepções conversam com o que tentamos propor ao inserir o elemento oculto como centro da discussão.

Sobre os olhares finais, considero ser uma passagem simbólica em memória de uma plateia teatral vazia por quase dois anos – pandêmicos. Seja a dupla Marília e Túlio ou Ísis e Samuel, a filmagem final se atribui aos olhares daqueles que veem. Os que formam o público teatral, que consomem arte. Ou, por outra perspectiva, aqueles que percebem e tentam

trabalhar suas adversidades conjugais, suas questões existenciais, aqueles que se reconhecem de alguma forma com a cena apresentada.

A abrangência de numerosas possibilidades me cativa, posto que, para mim, fazer arte relaciona-se com compartilhar algo único que gere identificação. A linguagem do cinema sempre foi muito cara para mim, e com *Oculto* fui capaz de me experimentar e me aprofundar no assunto. Mas sou uma atriz que começou a paixão por atuar nos palcos, e não seria agora que eu mudaria o percurso, afinal grande parte da minha pesquisa para o filme se baseia em uma linguagem que foge do realismo, que exprime de forma concreta a turbulência de emoções que nos afeta como seres humanos. Com os feedbacks de meus amigos e professores, pude celebrar a conquista de findar uma obra que une questões estéticas, dramáticas e poéticas das duas áreas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebo uma demora de minha parte em concluir a escrita desse trabalho, em me despedir dessas reflexões acerca de *Oculto*. Talvez pela sensação que o filme está finalizado, mas não concluído. A vontade era de inscrever o curta-metragem em festivais, fazer uma reunião com mais público para divulgarmos nosso trabalho, pensar maneiras de seguir o projeto adiante. Por inúmeras razões não cumpri o planejado esse ano, a vida segue nos atropelando e não dei conta de alcançar esse objetivo.

A trajetória artística independente consegue ser muito dura em alguns momentos, solitária. O que alenta a caminhada é a união com parceiros que nos fazem crescer, repensar, criar, experimentar. Como em outros âmbitos na vida, as pessoas que nos cercam somam ao nosso espírito, por isso é tão significativo carregar comigo aqueles que me fazem sentir completa.

Para além das ligações amigáveis, concentro a noção de sucesso relacionada à criação de obras que exprimem nossas vontades profundas, que dão conta de proferir nossos ideais, princípios, opiniões. Que nos *assinam*. Uma das melhores coisas que ouvi sobre o Estágio foi que ele “é a tua cara”. *Oculto* ocupa um lugar de realização por ter sido desempenhado à distância da cidade que estudei, com um amigo de longa data que não fez parte dos meus anos acadêmicos, por exteriorizar alusões de ambos os criadores, por contar com o apoio de várias pessoas da minha cidade natal, por ser um lembrete de como é bom fazer arte.

Noto que os referenciais elencados aos princípios de Teatro do Absurdo e ao período simbolista colaboraram para assegurar uma identidade dramática na obra, que é audiovisual. Tendo meus estudos estruturados majoritariamente em peças e autores teatrais, pude ambientar esse universo dentro do cinema, e assim mesclar as duas formas artísticas que tanto me identifico.

A técnica de Meisner foi uma descoberta que abarcou de forma concreta a pretensão de naturalizar a situação irreal do jarro de segredos, e nos possibilitou construir interpretações baseadas num registro verdadeiro, suscitando um cruzamento entre ficção e realidade, cotidiano e fantasia. Junto com as indicações de Guskin, a dupla de autores me amparou no processo criativo da personagem e senti maior confiança ao interpretar Ísis, sabendo que independente do resultado final, a mensagem iria ser transmitida, desde que baseada num fazer teatral espontâneo.

As ações das personagens surgiram anteriormente ao texto dramaturgico, e o efeito disso foram as imagens inspiradas nas figuras animais que desenhamos, alegorizando o homem como um ser primitivo. Para além das imagens, improvisar sem o diálogo possibilitou a composição de uma história para os personagens, um conteúdo nas entrelinhas que não é manifestado diretamente no filme, mas está presente no resultado da nossa interpretação.

Reconheço que a originalidade de meu processo está em aliar a proposta do realismo com elementos que se assemelham ao absurdo, tal qual a atuação se dá por um viés mais naturalista e a situação propõe o irreal. Juntando essas duas possibilidades de dramaturgias, obtive um resultado que mescla os dois conceitos, já que o absurdo é parte da realidade em *Oculto*, espelhando a sociedade atual.

Faz, sem dúvidas, parte do estilo de *Oculto* as escolhas na indumentária do filme: os figurinos pomposos, o palco vazio, as cores frias, a mesa farta, a iluminação intimista. O som como um ruído de fundo, os olhares longos entre os personagens, os grandes silêncios contemplativos e as questões levantadas sem um fechamento conclusivo prenunciam as referências que venho acomodando em minhas reservas passionais, me munindo ao longo dos anos dessas *armas poéticas*, como propõe Cecília Salles em *Gesto Inacabado*.

Oculto representa para mim, enquanto atriz, o primeiro trabalho de protagonismo no qual eu pude me aprofundar. Como produtora, um projeto bem sucedido. Como diretora, um progresso em relação aos antigos experimentos. Como roteirista, um filme que desfruta do íntimo do ser humano exposto numa situação. Como estudante, uma obra que expressa minhas principais alusões artísticas.

Oculto foi feito em conjunto, com vontade, disposição, alegria e calma. Com amorismo, mas sempre buscando aprender. Com estudo, experimentações, pesquisa e entusiasmo. Com incertezas, inseguranças e cansaço.

Os dezesseis minutos do filme resumem parte dos ensinamentos que aprendi na faculdade, dos referenciais elaborados no processo criativo, do estilo poético que desenvolvi durante a minha vida. Mas a principal relevância dou para o fato que *Oculto* alude a quem eu sou, e aqueles que estão a minha volta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANTON, Luciana Giannini. **A Técnica de Meisner e as sementes do Sistema Stanislavskiano plantadas em solo americano/** tese (doutorado) de Luciana Gianinni Canton; orientadora Maria Thais Lima Santos - São Paulo, 2019.

DALMARONI, Daniel. **Matei um cara.** Disponível em: <xdocz.com.br/doc/6-matei-um-cara-daniel-dalmaroni-0-4olr1e5j1gom>. Acesso em: abril de 2020.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo.** Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

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

KNEBEL, Maria. **Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski.** São Paulo: Editora 34, 2016.

REZA, Yasmina. **O deus da carnificina;** Trad. de Maria Delfini. Itália: Ayné, 2021

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística/** Cecília Almeida Salles. - São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura Fantástica.** Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3a edição. SP: Editora Perspectiva, 2004.

HOMEPAGES

CONTEMPORARY ARTS MEDIA. **Sanford Meisner Master Class Screener.** Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=jP1Nkr1kc5o>. Acesso em: junho de 2021.

FABBRICA ESPERIENZA. **Meisner Technique.** Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=cBJMZ4COkMw>. Acesso em: junho de 2021.

RAQUEL FIGUEREDO CARDOSO. **Teatro Simbolista.** Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=K3g4susBP8A>. Acesso em: 09 de julho de 2022.

THE MEISNER TECHNIQUE STUDIO. **Preparation.** Disponível em <www.youtube.com/watch?v=P0tdCJtr2XU>. Acesso em: junho de 2021.

ANEXO A: DRAMATURGIA

maúlia

OCULTO

esboço de dramaturgia/roteiro

Tema geral: Relações escondidas entre as pessoas. O que escolhemos mostrar e o que escolhemos esconder nas nossas relações.

Como: Um curta-metragem, dois personagens em cena, em um palco teatral. O casal construiu um pacto de escrever seus segredos individuais em papéis e guardar em um jarro escondido um do outro.

Linguagem: Teatro do absurdo, teatro de nervos da Yasmina Reza, corpo animalesco.

DRAMATURGIA OCULTO (primeiro esboço)

No centro do palco teatral há uma mesa grande de madeira posta com objetos, flores e velas e um jarro com papéis dentro. Duas cadeiras, uma em cada extremidade. Os dois entram juntos, largam as chaves, bolsas, tiram sapatos (ele está com meia de bichinho), ela tira a camisa e vai colocar uma blusa de pijama na coxia. Começam a dar os últimos retoques na mesa em silêncio: pegam frutas da coxia, taças, abrem um vinho, acendem as velas... sempre em silêncio. Às vezes vão pedir uma coisa um para o outro, mas não chegam a completar a frase pois é como se um já soubesse o que o outro pensa. Pediram delivery de comida antes de chegar em casa. (mais ou menos 3 min).

continuar a naturalidade =
conpra a plateia (que
in vade)

ELA - tá com fome?

ELE - sim

ELA - (olha no celular) mais meia hora.
(silêncio) ela se arruma na cadeira.

ELA - como foi seu dia?

ELE - tá preocupada?

ELA - não.

ELE - parece.

ELA - porque estaria preocupada?

ELE - me diz você.

ELA - para.

ELE - lembra que dia é hoje?

ELA - claro!

ELE - tu não falou nada a semana inteira, achei que tinha esquecido.

ELA - tu também não.

ELE - pois é.

ELA - pois é.

PISTAS = perguntas, não respostas

+ pausar (plateia respirar)

+ interações com a mesa
e objetos (inertii em
gestos)

Primeira quebra: silêncio e olhares (os dois estão guardando presentes). Ele abre o paletó e tira uma caixinha pequena de presente. Ela se levanta da mesa e vai no guarda-roupa do quarto pegar uma caixa grande. Se trocam presentes; quando ele abre seu presente, fecha a cara. começam discussão.

oposições:
→ ele abre lentamente

→ ela toda frenética

→ explorar o presente

ELA - não gostou?

ELE - não imaginava isso de ti.

ela suspira (tipo, lá vem).

ELA - o que isso quer dizer?

como resposta ele dá de ombros.

ELA - já percebeu que é sempre assim contigo?

ELE - assim como?

ELA - assim, pisando em ovos pra não ofender, não machucar, pra ficar tudo em harmonia...

ELE - que mentira!

ELA - não é mentira! será que por uma vez não dá pra fingir que tá tudo bem, pelo bem maior?

ELE - que bem maior?!

ELA - sei lá! paz! sei lá, entendeu? que saco. finge que gostou então. só finge.... não sei.

ELE - queres que eu minta, agora?

ELA - não foi o que eu falei, não distorce as minhas palavras.

ELE - tu que disse, fingir.

ELA - chegou o moralista. vai dizer agora que nunca mentiu?

ELE - não. (olhares) pra ti não. por que, tu já mentiu pra mim?

ELA - não. tu sabe que não. (olhar fixo um para o outro. sabem que estão pensando no jarro. triângulo de olhar jarro - ele - ela) não é mentir, né?

ELE - não é mentir, né. é justamente contar a verdade.

ELA - mas não um para o outro.

ELE - esse é o acordo.

ELA - é. (silêncio)

ELE - por que? tu conta pra outra pessoa?

com a pergunta dele, ela se espanta e tem uma reação espontânea

ELA - como tu sabe?

ELE - tu conta????

ELA - pra Márcia. → sou apaixonada, márcia é um assunto delicado.

ELE - tu conta pra tua terapeuta??

ELA - sim

ELE - isso não ta no acordo!

ELA - como assim, claro que sim, quem disse que não ta no acordo?

ELE - a gente disse!

ELA - não a gente não disse, o acordo é entre nós. (se dá conta do que está acontecendo) vem cá, não to entendendo, o que isso vai mudar?

ELE - vai mudar tudo, porque agora eu sei que tu compartilha os teus segredos com terceiros.

ELA - a ideia foi tua

ELE - a ideia de guardar os segredos, não a ideia de sair espalhando.

~ trabalhar com a interpretação ~

ELA - eu não tô espalhando, eu tô contando pra minha terapeuta. quer dizer, não contando, eu estou trabalhando EU na terapia.

ELE - isis.. (fala como cara como assim..? tu nao vai me convencer que isso eh normal")

ELA - sinceramente tá com ciúmes?

ELE - do que, da terapeuta? é pra eu me preocupar?

ELA - to achando ridículo essa conversa, parece que tu tá arrependido de alguma coisa e quer jogar a culpa pra cima de mim.

ELE - Estou arrependido de ter acreditado que isso ia dar certo.

ELA - mas deu certo! eu não entendo como a gente chegou nisso.

ELE - muito fácil "deu certo", enquanto eu fico guardando tudo e tu fica contando pros outros. sete anos!! que escrevo no papel as coisas, guardando...

ELA - ai pelo amor de deus

ELE - mas, isis! como tu nao consegue perceber que mudou ...

ELA - para com isso, que vitimista, até parece que tu não passa horas falando da tua vida pra todo mundo, a tua mãe, o rafael.... - - - mais : *potinho, minha mãe!*

ELE - mas é bem diferente. eu não sento no divã e fico contando..

ELA - mas tu não entende que eu falo da minha vida , não da nossa, toda a *hora* ~~vida~~ isso de achar que eu não existo sem ti. sim ti ou sem tu? *mar de pronomes*
(silêncio)

ELE - foda-se o português, caralho! tu não percebe que não se trata da terapia, da minha mãe, do rafael, isso já não deu certo. a gente conta pra todo mundo menos nós mesmos, entendeu? não deu certo. não deu. *ela olha finalmente p/ jarro*

ELA - então é isso

ELE - isso o que?

ELA - é isso vamos terminar, vamos acabar, vamos ler essa merda.

EXPLICAR +
O ACORDO

para
Ela vai para cima da mesa pegar os papéis que estão no jarro, ele vai ao encontro dela para impedir, começam numa euforia de tentar ler os segredos uns dos outros, tentar também impedir que isso aconteça. mistura de imagens que trabalhamos nos ensaios de criação:

mãos em garra, subir na garupa um do outro, olhar de predador, corpo de fêmea parindo, tremeliques, convulsões - surge máscara de animal: simbologia que representa o comportamento animalesco, traiçoeiro. (a ver)

Câmera rodando três vezes (a ver)

Tecido de cetim por cima (a ver)

Ele tem um surto pois o jarro de segredos é muito mais importante para ele do que para ela.

Ela muda o comportamento de ir contra ele para acolher. se deitam na mesa (imagem John Lennon - e as coisas vão se acalmando).

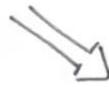
A campainha toca. Cachorro do vizinho late. Se olham, sabendo que é o entregador da comida, mas não se mexem, pois não vão atender a porta naquele estado. A campainha toca mais vezes, o cachorro não para de latir. A tela escurece.

provocações corporais :

levantar, tocar mesa, arrumar objetos, latirar dedo, apontar cotovelo, mãos, tentar na mesa

Fim

o que / quais segredos guardam no varo?



Ísis

é apaixonada pela
Terapeuta; vê nela
o companheirismo
que não encontra
no próprio noivo /
relacionamento.



por isso quer
a revelação e
tem a iniciativa
de ler tudo.

SAMUEL

nenhum.

não acredita no
acordo / não tem
segurança / confiança,
Coragem de encerrar



por isso quer
impedir Ísis de ler
os papéis (pois
traiu o acordo / sua
confiança por muitos
anos)



confeto
de
interesses



ANEXO B: FICHA TÉCNICA

Idealização: Marília Dalmagro e Túlio Fernandes

Elenco: Marília Dalmagro e Túlio Fernandes

Direção: Marília Dalmagro e Túlio Fernandes

Produção: Marília Dalmagro e Túlio Fernandes

Dramaturgia: Marília Dalmagro e Túlio Fernandes

Direção de Fotografia: Vitor Soares Lopes

Edição: Vitor Soares Lopes

Direção de Arte: Cecília Coelho

Trilha sonora original: Luiz Costa

Som direto: Theo Steban

Assistente de Produção: Deborah Araujo

Orientação: Luciana Éboli

Agradecimentos: Arlette Souza e Souza, Álvaro Dalmagro, Elisete Fernandes, Jucilene Orlandi, TJ Soares

Apoio: Departamento de Arte Dramática (DAD) - Instituto de Artes/UFRGS

Departamento de Artes Cênicas (DAC) - CEART/UEDESC

Arena Multiuso Estener Soratto - Prefeitura Municipal de Tubarão/SC

Parque Ambiental Encantos do Sul

Estágio de Atuação de Marília Dalmagro - UFRGS

Trabalho Final de Direção Teatral de Túlio Fernandes - Udesc

**Experimentação artística contemplada pelo Edital Aldir Blanc de Santa Catarina -
Edição 2021**