

OCULTO: REFLEXÕES DE UM PROCESSO CRIATIVO ENTRE TEATRO E AUDIOVISUAL¹

OCCULT: REFLECTIONS OF A CREATIVE PROCESS BETWEEN THEATRE AND AUDIOVISUAL

**Marília Cauz Dalmagro
UFRGS**

Resumo

O seguinte trabalho propõe a análise do processo criativo, a partir da execução de um projeto audiovisual autoral. O objeto de pesquisa em questão é o curta-metragem *Oculto*, realizado para o estágio em Interpretação Teatral no curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, durante a pandemia. Ao longo dos capítulos, discorre-se 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:

Dramaturgia; atuação; teatro; audiovisual.

Oculto é o nome do curta-metragem que foi apresentado como trabalho de Estágio, realizado em parceria com o ator Túlio Fernandes. O projeto foi realizado durante o segundo semestre de 2021, enquanto ainda havia a pandemia do COVID-19, e estavam os dois atores na cidade de Tubarão, no sul de Santa Catarina, por conta das aulas remotas na universidade. Foi o encontro do final da minha graduação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, localizada em Porto Alegre, e a de Túlio na Universidade Estadual de Santa

Abstract

This paper proposes an analysis of the creative process, stemming from the execution of an original audiovisual project. The subject of the research is the short film "Occult," produced for the Theater Interpretation internship in the Theater course at the Federal University of Rio Grande do Sul, during the pandemic. Throughout the chapters, the main references that underpinned the rehearsals and improvisations are discussed, laying the groundwork for the dramaturgy creation and assisting in the constitution of a performance within a register that encompasses the atmosphere of the work. The film amalgamates realistic aspects in interpretation and absurdities in dramaturgy, blending theatrical and audiovisual language, both fields of the actress's craft, who speaks about the difficulties and progress during the process.

Keywords:

Dramaturgy; acting; theatre; audiovisual.

Catarina, em Florianópolis, 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.

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, em contato com o livro *Teatro do Absurdo*, de Martin Esslin (2018), 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. Talvez Esslin não tenha sido muito justo ao nomear esses trabalhos, por documentar a história a partir do ponto de vista de espectador, não de produtor de arte daquele período. 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 os artistas e do que possivelmente eles estavam tentando dizer a partir de dramaturgias que fugiam do convencional da época.

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 on-line do Departamento de Arte Dramática (UFRGS). Ler o enredo apresentado pelo autor foi uma surpresa, e recorde 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 que trago, *Só eles os sabem*, foi a última que eu tive contato e a que menos me aprofundei, no entanto a que mais se assemelha com o resultado final de *Oculto*, tratando de questões dramáticas. Como discorre Esslin (2018) sobre o texto de Jean Tardieu:

Suas 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 descobrimos 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 história 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 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 construíram no relacionamento, ou o motivo de estarem naquele jantar comemorativo. Mas é indicado de uma maneira subjetiva. Acredito que a omissão do detalhamento sobre a história 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 elas 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.

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 Stanislavski.

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 promove 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 ou 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



Figura 1 – Ísis, Marília, Túlio e Samuel.
Fonte: Curta-metragem *Oculto*, 2022.

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, o que ele chama de *realidade do fazer*. A atenção colocada no outro é a base da atuação.

Ao visar uma preparação baseada na verdade, Meisner aposta que o 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.

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 filme 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



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

Fonte: Curta-metragem *Oculto*, 2022.



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

Fonte: Curta-metragem *Oculto*, 2022.



Figura 4 – Combate de um casal de touros.

Fonte: Curta-metragem *Oculto*, 2022.



Figura 5 – Ísis escalando em Samuel como um macaco.

Fonte: Curta-metragem *Oculto*, 2022.

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 à dois.

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 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



Figura 6 – Releitura da obra *O Beijo*, de Gustav Klimt.
Fonte: Curta-metragem *Oculto*, 2022.



Figura 7 – Releitura da fotografia icônica de Annie Leibovitz.
Fonte: Curta-metragem *Oculto*, 2022.

podemos 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.

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.

Em *Oculto* tentamos buscar temas universais que possam transparecer 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.

Escolhemos manter o tempo e lugar da cena indefinidos cenograficamente, para sublinhar que interpretação de onde e quando acontece a situação é subjetiva, ou seja, abrir espaço para a criação de sentido individual para cada espectador. Reforço aqui a palavra situação, e não ação. 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 lembra 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 primeiro as mãos no jarro cheio de segredos.

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 foi usada 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 estofa para o nosso trabalho de ator, não como informações que demos conta de manifestar diretamente para o espectador.

O PROCESSO DE UMA FORMAÇÃO TEATRAL PARA A INTERPRETAÇÃO NAS TELAS

Atuar para o cinema sempre foi uma busca constante na minha vida. Mesmo inscrita no curso de Teatro, 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 dramaturgica para implementar no estágio foi a peça Deus da Carnificina, de Yasmina Reza. Além da escrita dramaturgica, 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 lavação de roupa suja, o cafezinho 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, mostrando 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, estreitar 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.

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 (2015) 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 considerei 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.

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. 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 dramática 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 (2018). 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 ao 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. Assim



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.

sendo, primeiro estabelecemos a ilusão para depois quebrá-la, usando como estratégia a pauta do naturalismo para enfim instaurar o absurdo.

No capítulo *palavra é ação*, da obra *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislavski*, 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).

Inquirio 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.

“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 Stanislavski, 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 para *Oculto*. 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, as 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 interessante 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.

Mesmo distinguindo que a minha interpretação como Ísis pode se aperfeiçoar, não me sinto



Figura 11 – Ísis fitando o jarro de segredos.
Fonte: Curta-metragem *Oculto*, 2022.

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 (*Ibid.*, p. 107).

Em síntese, assumo 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.

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.

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 espectador. 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 transluzo o olhar do público na captação das imagens.

A abrangência de numerosas possibilidades de interpretação me cativa, posto que, para mim, fazer arte relaciona-se com compartilhar algo único que gere identificação. A linguagem do cinema sempre me foi muito cara, 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 após assistirem o filme, pude celebrar a conquista de findar uma obra que une questões estéticas, dramáticas e poéticas das duas áreas.

NOTA

01. Orientação do artigo pela Prof.^a Dr.^a Luciana Morteo Éboli, do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

REFERÊNCIAS

CANTON, Luciana Giannini. **A Técnica de Meisner e as sementes do Sistema Stanislavskiano plantadas em solo americano.** Tese (Doutorado Artes Cênicas), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CONTEMPORARY ARTS MEDIA. **Youtube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jP1Nkr1kc5o>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

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

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

FABBRICA ESPERIENZA. **Youtube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cBJMZ4COKMw>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

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

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

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

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

THE MEISNER TECHNIQUE STUDIO. **Youtube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P0tdCJtr2XU>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

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

SOBRE A AUTORA

Marília Dalmagro é atriz, diretora e assistente de direção para cinema. Atua profissionalmente como atriz desde 2016. Formada em 2022 em Teatro pela UFRGS, seus principais trabalhos são na área de interpretação teatral, audiovisual e publicitária na região da América Latina.

E-mail: mariliadalmagro@hotmail.com