

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

CENTRO DE ARTES

CURSO DE TEATRO - LICENCIATURA



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

ATRAVESSAMENTOS ENTRE O TEATRO E O CINEMA:

**A TEATRALIDADE NO CINEMA, NA PRODUÇÃO DO CURTA-METRAGEM
A MULHER QUE ANDAVA EM CÍRCULOS PELO COLETIVO LIBERTÉ**

MÉLANIE WREGÉ

Pelotas, 2022

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

W944a Wrege, Mélanie

Atravessamentos entre o teatro e o cinema : a
teatralidade no cinema, na produção do curta-metragem a
mulher que andava em círculos pelo coletivo libérté /
Mélanie Wrege ; Moira Beatriz Albornoz Stein, orientador.
— Pelotas, 2022.

64 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em
Teatro) — Centro de Artes, Universidade Federal de
Pelotas, 2022.

1. Cinema. 2. Teatro. 3. Curta-metragem. 4. Processo
de criação. I. Stein, Moira Beatriz Albornoz, orient. II.
Título.

CDD : 791.43

MÉLANIE WREGÉ

ATRAVESSAMENTOS ENTRE O TEATRO E O CINEMA:

**A TEATRALIDADE NO CINEMA, NA PRODUÇÃO DO CURTA-METRAGEM
A MULHER QUE ANDAVA EM CÍRCULOS PELO COLETIVO LIBERTÉ**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Teatro –Licenciatura, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Moira Beatriz Albornoz Stein

Rio de Janeiro, 2022

MÉLANIE WREGÉ

ATRAVESSAMENTOS ENTRE O TEATRO E O CINEMA: A TEATRALIDADE NO CINEMA, NA PRODUÇÃO DO CURTA-METRAGEM *A MULHER QUE ANDAVA EM CÍRCULOS* PELO COLETIVO LIBERTÉ

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, para obtenção do título de Licenciada em Teatro, pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Data da apresentação: 08/06/2022.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Moira Beatriz Albornoz Stein (orientadora)
Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, Brasil.

Prof^a. Dr^a. Cintia Langie Araújo
Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas, UFPel, Brasil.

Prof^a. Dr^a. Marina de Oliveira
Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil.

Dedico este trabalho aos atores do Coletivo Liberté, que se entregaram de cabeça ao meu projeto e apoiaram a todas as minhas ideias e iniciativas. Também ao meu pai, que sempre acreditou no meu sonho.

AGRADECIMENTOS

Ao **meu pai**, sem ele eu não estaria escrevendo esta monografia e por ele eu tenho garra para perseguir meus sonhos. Tu és meu herói, pai.

À **Camila Albrecht Freitas**, graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas, grande amiga que ajudou na escolha das compras de material para edição, nas gravações e me instigou para prosseguir com o projeto.

Ao **Matheus Dafi**, amigo ativo no mercado audiovisual do Rio de Janeiro, por compartilhar seu curso de edição de vídeos OZI Escola de Audiovisual, durante o processo da nossa experimentação para o curta do Coletivo Liberté.

Ao **Vitor de Moraes**, ator do nosso coletivo teatral e grande amigo da vida.

Ao **Teci Pereira Junior**, ator do Coletivo Liberté e potencializador do nosso trabalho.

À **Núbia Coelho**, CEO na agência de atores NK Elencos, do Rio de Janeiro, por demonstrar interesse em nosso trabalho.

Ao **Werner Schunemann**, ator da Rede Globo, por demonstrar interesse em nosso trabalho.

WREGÉ, Mélanie. **ATRAVESSAMENTOS ENTRE O TEATRO E O CINEMA: A TEATRALIDADE NO CINEMA, NA PRODUÇÃO DO CURTA-METRAGEM A MULHER QUE ANDAVA EM CÍRCULOS** PELO COLETIVO LIBERTÉ Orientadora: Moira Stein. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso – Centro de Artes – Teatro-Licenciatura, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar e refletir sobre o processo de criação de um curta, através de estudos teóricos e práticos. Na primeira parte, reflito sobre trabalhos que me instigaram e inspiraram para o crescimento e amadurecimento artístico e pessoal. Em seguida, exponho o interesse pelo cinema e pelo teatro e o questionamento sobre como os dois se atravessam em cena. Reflito sobre momentos específicos da história inicial do cinema, onde o teatro e o cinema se entrecruzaram, também sobre trabalhos atuais do audiovisual que têm como base a estética teatral, como, por exemplo, os de Luiz Fernando Carvalho. A segunda parte é sobre o processo de criação do curta do Coletivo Liberté, baseado no texto de Eder Rodrigues, *A Mulher Que Andava em Círculos*. Abarcando os desafios, as soluções, as reflexões do grupo e quais influências apontaram direções para a elaboração do trabalho, descrevo ensaios e trago a opinião dos atores sobre o texto e o processo. Após finalizada a descrição do processo, estão anexados alguns trechos em vídeo dos nossos ensaios e do processo de criação das cenas finais. Por fim, as conclusões finais percorrem as ideias suscitadas pela pesquisa, sobre elementos teatrais na criação de um filme, considerando os primeiros passos do Coletivo Liberté no sentido da produção em cinema.

Palavras-chave: Cinema. Teatro. Curta-metragem. Processo de Criação.

WREGGE, Melanie. **CROSSINGS BETWEEN THEATER AND CINEMA: THEATRICALITY IN CINEMA, IN THE PRODUCTION OF THE SHORT FILM THE WOMAN WHO WALKED IN CIRCLES BY COLETIVO LIBERTÉ** Advisor: Ph.D. Moira Stein. 2022. Undergraduate Thesis – Arts Center – Theater-Licentiate, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2022.

ABSTRACT

This work aims to present and reflect the process of creating a short film, through theoretical and practical studies. The first part, I reflect on works that instigated and inspired me for artistic and personal growth and maturation. Then, I expose the interest in cinema and theater, questioning about how the two cross each other on stage. I still reflect about specific moments of early history of cinema, where theater and cinema intertwined, as well as on current audiovisual works that are based on theatrical aesthetics, such as, for example, those by Luiz Fernando Carvalho. The second part concerns the process of creating the short film by Coletivo Liberté, based on the text by Eder Rodrigues, *A Mulher Que Andava em Círculos* (The Woman Who Walked in Circles). Encompassing the challenges, the solutions, the group's reflections and which influences pointed out directions for the elaboration of the work, I describe essays and bring the actors' opinions about the text and the process. After finishing the description of the process, some video excerpts from our rehearsals and the process of creating the final scenes are attached. Finally, the final conclusions run through the ideas raised by the research, about theatrical elements in a film creation, considering the first steps of Coletivo Liberté in the sense of cinema production.

Key-words: Cinema, Theater, Short film, Creation process.

SUMÁRIO

Introdução	10
1 - Coletivo Liberté	13
2 - Inspirações	19
3 - Técnicas de atuação teatral	22
3.1 - Stanislavski e <i>A Construção da Personagem</i>	22
3.2 - <i>Viewpoints</i>	24
3.3 - <i>Commedia Dell'Arte</i>	25
4 - Influências cinematográficas	27
4.1 - Primórdios do cinema.....	27
4.2 - O audiovisual de Luiz Fernando Carvalho.....	28
5 - Processo de criação do curta <i>A mulher que andava em círculos</i>	34
5.1 - <i>Las Madres de la Plaza de Mayo</i>	34
5.2 - O elenco.....	35
5.3 - Laboratórios e ensaios.....	41
5.4 - Elementos cênicos.....	43
5.5 - Filmagens e edições.....	44
Considerações finais	47
Referências	49
Apêndices	51
Anexo	63

INTRODUÇÃO

"O ator deve trabalhar a vida inteira, cultivar seu espírito, treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver seu caráter; jamais deverá desesperar e nunca renunciar a este objetivo primordial: amar sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo." Constantin Stanislavski

A frase citada acima reflete grande parte do pensamento dos atores do Coletivo Liberté, na produção deste primeiro curta-metragem do grupo, *A Mulher Que Andava em Círculos*, processo sobre o qual reflito e argumento nesta monografia. Abordo aqui o processo criativo, desde as inspirações que levaram à escolha do texto e à sua adaptação, centrando-me no trabalho de atuação desenvolvido com os atores, buscando manter a teatralidade presente, transpondo para a linguagem do cinema com seus recursos específicos, sem me ater na finalização e edição do curta, ainda por serem concluídas.

A proposta deste trabalho se debruça sobre o processo de criação do nosso filme e a teatralidade no cinema, assim como a elaboração de dois atores na construção de partes de uma mesma personagem, sendo uma delas a Madre e a outra a representação da consciência dela. O Narrador presente no enredo ambienta os dados históricos e a realidade da ditadura argentina. Perpassamos, neste trabalho, desde o primeiro contato com o texto original escrito para o teatro, até a construção das personagens e das cenas no nosso filme.

Todo o curta-metragem foi desenvolvido pelo Coletivo Liberté, composto por atores da Universidade Federal de Pelotas e um ator independente. O grupo surgiu da iniciativa de criar um coletivo de pesquisa e prática teatral, lendo e fazendo laboratórios em cima de teorias diversificadas, explorando o corpo do ator e novas possibilidades de atuação.

O texto com o qual trabalhamos neste curta-metragem, *A Mulher Que Andava em Círculos*, de Eder Rodrigues, contém, entre retalhos de vários momentos históricos densos e impactantes, a criação de uma personagem embasada nas *Madres de la Plaza de Mayo*.

O grupo realizou uma pesquisa referente a *Las Madres de la Plaza de Mayo* (*Las locas de la Plaza de Mayo*, CUCHIVAGUE, 2012), para refletir a construção das personagens. Utilizamos este texto como foco para nossa criação, ele relata uma

associação argentina de mães e avós que tiveram seus filhos assassinados ou desaparecidos durante o terrorismo de Estado da ditadura militar, que governou o país entre 1976 e 1983. O movimento criado por elas para encontrar seus parentes sequestrados e em grande parte mortos percorreu anos de muita luta e momentos de justiça, até a criação de organizações que permanecem até os dias atuais.

As *Madres* ganharam visibilidade internacional através da Copa do Mundo que aconteceu em seu país e com a realização de campanhas para desafiar a propaganda distribuída pelo regime militar. Hoje, busco entender este movimento e transmutá-lo através do teatro e do cinema, para atribuir mais visibilidade a este assunto tão importante.

Busco discorrer sobre as formas como o cinema e o teatro se atravessam, desde os primórdios do cinema, levando à compreensão de uma identidade artística no que diz respeito à união das duas linguagens, teatro e cinema, no cinema. A teatralidade no cinema é uma marca do diretor Luiz Fernando Carvalho, o qual utilizamos como inspiração para as nossas cenas. Durante este processo, iniciei uma trajetória com cinema de guerrilha, através da produção deste curta.

O trabalho foi desenvolvido em período de pandemia. O crescimento pessoal que presenciei realizando este processo, tanto como atriz quanto como diretora e editora, foi muito rico para o meu desenvolvimento artístico no geral.

No capítulo *Consciente Coletivo*, do livro *Técnicas de Representação Teatral*, Stella Adler, discípula de Stanislavski, afirma:

Sua imaginação consiste na habilidade de imaginar coisas nas quais nunca havia pensado antes. Para fazer isso sem grande esforço, você deve estar consciente da riqueza de sua memória, pois a memória coletiva do homem é tamanha que não se esquece de nada que viu ou ouviu, leu ou tocou. Uma enorme riqueza de material existe na cabeça do ator, e ele pode utilizá-la nas peças em que atue. Se você se limita somente ao momento social de sua geração, se você está preso dentro dos limites da sua esquina, separado de cada objeto ou período que não diga respeito às suas experiências pessoais, então o resultado será um desrespeito pelo mundo em geral e uma alienação de qualquer coisa que não seja imediatamente reconhecível como parte de seus hábitos cotidianos. (ADLER, 2020, p. 86)

Aqui compreendo que Stella Adler¹ faz menção a expandir os horizontes referentes à maneira de atuar e dirigir. Compreendo este parágrafo de seu livro como

¹ Adler, S. *A técnica de representação teatral*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2020, p.86

um destaque a relevância de se permitir ser afetada e atravessada por outras visões de mundo, por outras culturas e outras formas de criar a própria arte. Afinal, o que seria o trabalho do ator, se não “se colocar no lugar do outro”, se não “ser o outro”!?

Por este motivo, abri o nosso processo de criação do curta para atravessamentos dos atores com relação às cenas e criamos, juntos, a maior parte do processo.

A observação e anotação dos três processos envolvem ensaios individuais e coletivos e a avaliação dos ensaios nas gravações, durante a edição. Somente na apresentação do curta é que os atores irão tomar conhecimento do processo final e da interpretação uns dos outros. Ao tratar de uma história tão importante, saímos completamente da nossa zona de conforto e exploramos diferentes tipos físicos e psicológicos. Cabe ressaltar que ao propor essa pesquisa, estive na posição de atriz e diretora, de provocadora, com algumas interferências nas escolhas dos atores. Fizemos uma construção coletiva e instigante das personagens.

1 - O Coletivo Liberté

O Coletivo Liberté surgiu de uma iniciativa de criar um grupo de pesquisa teórica e prática de técnicas teatrais, bem como fazer apresentações de cunho político. Os integrantes selecionados por mim para compor o grupo a partir das oficinas realizadas na Okupa Kobra², foram uma graduanda em Psicologia e um graduando em Ciências Sociais, Kassiélen Rösler e Vítor de Moraes. Além dos estudos cênicos, tínhamos a necessidade de transmitir mensagens que considerávamos importantes, através de nossas peças, performances e outros meios que encontrássemos de fazermos-nos presentes enquanto coletivo. Não somos um grupo partidário, mas nossas apresentações envolvem questões sociais, como acontecimentos históricos ou questões importantes para bairros periféricos.

A vivência da atriz em estudos psicológicos foi levada em consideração durante a seleção por eu, após ler *A Construção da Personagem*, como diretora e atriz, acreditar ser importante o estudo da mente humana para criação de uma personagem, no que compreendo como psicotécnica.

A corrente de psicotécnica que ilustrei para vocês com a fala de Otelo é a linha da perspectiva do ator. (STANISLAVSKI, 2016, p.238)

Aqui, compreendo essa citação como a capacidade que o ator pode ter de se compreender em cena, tanto no sentido de como está sendo visto, como sua arte está chegando para o público, quanto no contexto e sentido que isso tem para a personagem. Ter perspectiva faz a personagem fazer mais sentido.

A vivência em Ciências Sociais foi levada em consideração, da mesma forma, por apreciar o conhecimento em diversificadas culturas e divergentes maneiras de se relacionar, assim como os estudos históricos da sociedade.

² Okupa Kobra: Ocupação em uma casa, localizada em Pelotas, aberta a eventos artísticos para a comunidade.



Figura 1: Registro fotográfico. Mélanie Wrege e Kassiélen Rösler durante o processo de seleção de elenco para o Coletivo Liberté, na Ocupa Kobra. 2019.

Utilizando algumas técnicas de *O Livro dos Viewpoints* (BOGART e LANDAU, 2019), realizamos quatro dias de oficinas para seleção dos atores, nas quais trabalhamos com improvisações, diferentes ritmos e tempos de uma mesma cena, estruturas desenhadas no chão, *soft focus*³, exercícios de confiança, união entre si e dança, com a participação dos graduandos Kewin Yamani e Gabriel Pinheiro, do curso de Música Licenciatura da UFPel, realizando a parte percussiva para o trabalho corporal dos atores, que se dava em conjunto com o som.

Após a seleção, iniciamos uma rotina de pesquisa no sentido das emoções dos atores, construção de uma ideologia do coletivo, acampamentos nos finais de semana (visto que um dos integrantes morava no meio rural) e seleção do nosso primeiro texto. O teórico que nos instigou em um primeiro momento foi Antonin Artaud, através do livro *Artaud: Teatro e Ritual* (QUILICI, 2004). O “corpo sem órgãos” foi um desafio para o grupo e compreendíamos a “metafísica” e o “ritual” da seguinte maneira: realizando improvisações em meio à natureza, utilizando fogueira, instrumentos percussivos e criando conexão uns com os outros, interpretamos a “metafísica” e o

³ *Soft focus*: visão periférica da cena, concentrando o olhar em um único ponto. Percepção do entorno com o olhar focado em apenas uma direção.

“corpo sem órgãos” como um desprendimento de qualquer padrão social e como um corpo não cotidiano.

Deixamo-nos pertencer a um transe levado pela exaustão corporal devido aos exercícios de dança e dos movimentos teatrais, com os corpos entregues a ponto de sermos “tudo o que precisávamos ser”, no momento, e estando completamente presentes no exercício e no que era pedido.

Artaud observa a teatralidade no rito devido a percepção de uma energia outra. A metafísica do ritual é dada como um corpo não cotidiano, dentro da minha compreensão, como o transcender de energias, gerando, assim, transformações pessoais e no social. Grande parte do trabalho de Artaud, para Quilici, se deu em torno da metafísica e no rito: “o impacto sensorial está de algum modo conectado a uma perspectiva ‘metafísica’ que se presentifica na encenação” (QUILICI, 2004, p. 76). Então, através dessa narrativa, podemos perceber que, na visão do autor, é pelo rito que se chega à metafísica; ou seja, o corpo é utilizado para alcançar o espírito. Dessa forma, no grupo, buscamos atingir essa energia através de rituais com forte aquecimento, dança, capoeira, exercícios de conexão e ambientação para as intenções das cenas. A capoeira antes dos ensaios trazia não só o jogo, a dança, o teatro, a presença cênica e a malícia, como também a música e uma noção corporal muito forte, tanto própria quanto com relação ao outro.

É também bem demarcado no livro *Artaud: teatro e ritual*, que os ritos são capazes de trazer outra vitalidade corporal, ultrapassando limites físicos, por estimular o hemisfério direito do cérebro, responsável pela percepção gestáltica, segundo o autor.

Utilizávamos, também, ainda, os *Viewpoints* para criação do espaço cênico e exploração de diferentes tempos e ritmos.

Com o passar do tempo, optamos por selecionarmos mais um ator, visto que Kassi estava com dificuldades em conciliar os horários de seu curso aos ensaios do coletivo. Assim, convidamos o ator Teci Pereira Júnior⁴, que decidiu entrar para o grupo ao me ver tocando bateria pela primeira vez, enquanto aderiu aos comandos dados pelos nossos colegas com prontidão.

A seleção do Teci para o coletivo e o conhecimento de como realizávamos nosso processo para o curta se deu em uma reunião, durante uma tarde, no ateliê que

⁴ Teci Pereira Júnior é ator reconhecido na cidade de Pelotas, se formou inicialmente como ator com o diretor Flávio Dornelles.

improvisamos no meu apartamento, onde fizemos o processo de alongamento, aquecimento com capoeira, dança e logo após, criamos uma conexão entre a Mulher, minha personagem, e sua extensão, a Consciência, personagem designada ao Teci. Percorremos o espaço, explorando diferentes níveis, improvisando junto à música e criando conexões entre nossos olhares e corpos. Teci se identificou com o trabalho e, desta forma, demos início aos ensaios.

Ao escolhermos o primeiro texto com que iríamos trabalhar, *A Mulher Que Andava em Círculos* (RODRIGUES, 2016), que é naturalmente teatral, logo se viu a necessidade de uma adaptação, devido a pandemia que se deu em decorrência da Covid-19. O grupo decidiu, então, fazer o seu primeiro curta-metragem. Precisamos, também, adaptar o texto para o tempo e o ritmo do cinema. Como nunca havíamos pegado em uma câmera e não fazíamos ideia de como gravar o teatro de maneira produtiva e interessante, percorremos por diversas referências e nos deparamos com a estética do diretor Luiz Fernando Carvalho, em sua minissérie *Capitu*, inspirada em *Dom Casmurro*. Utilizando técnicas de máscaras e *Commedia Dell'Arte*, como citado em entrevistas com atores que participaram de trabalhos com o diretor, referente ao processo de construção da minissérie com ele, demos início ao trabalho corporal de Vitor de Moraes, para seu Narrador, nos inspirando em Doutore.

A decisão de também utilizarmos a *Commedia Dell'Arte* se deu por quisermos criar corpos estereotipados, de maneira a chegarmos a signos e elementos teatrais em cena.

Aos poucos, começamos a compreender a identidade artística do nosso coletivo, como cada ator trabalhava com relação às vivências pessoais na área, e a entrega aos estímulos que eu provocava na posição de diretora.

Por vezes, fazíamos direção coletiva e, em outros momentos, analisávamos com distanciamento aos vídeos que gravávamos durante os ensaios e desta forma nos aperfeiçoávamos com relação ao nosso processo de atuação. Para alguns encontros, eu preparava os ensaios de acordo com o que tínhamos ou com o que eu tinha observado, refletindo o que precisaríamos melhorar para atingirmos o propósito estético desejado. Nas ocasiões em que os atores estavam solos em cena, mediava-os de fora. Caso eu estivesse em cena, abríamos a direção para todos do grupo.

A principal ideologia do coletivo, como percebemos ao longo do processo, era termos uma construção leve, fluida e que fizesse sentido para todos, sem julgamentos e com críticas construtivas, afinal, queríamos nos aperfeiçoar enquanto atores, não

tínhamos o intuito de disputas contraproducentes de ego ou competição não saudável entre nós. Nos tornamos, além de colegas de trabalho, muito amigos. Estávamos apaixonados pelo nosso trabalho.

O Teci Pereira Júnior, por ser um ator mais velho, experiente e ter tido mais contato com a prática cinematográfica e teatral, repudiava qualquer estímulo que considerava acadêmico, no sentido de técnicas precisas, como os *Viewpoints*, por exemplo. Por este motivo, o processo com ele foi totalmente sensorial e improvisacional. Teci costumava dizer que a academia matava os atores, que conheceu diversos que perderam o gosto pela arte após iniciar uma graduação.

Minha adaptação enquanto diretora para compreender o universo de cada ator foi espontânea e maleável, ainda refletindo sobre Augusto Boal e a maneira como ele conseguiu adentrar no universo de tantos trabalhadores e facilitar o aprendizado desta maneira, alfabetizando diversas pessoas. Utilizei a mesma lógica para compreender os atores, como se entregavam e como agregávamos melhor uns aos outros.

O Vítor de Moraes era pouquíssimo experiente no teatro e se jogava de cabeça nos exercícios que eu preparava antes de encontrá-lo, o que facilitava muito o meu trabalho, mas ao mesmo tempo, fazia com que tivéssemos uma construção mais demorada, por precisarmos observar cada detalhe de seu corpo e refletir a compreensão externa da cena, com relação a como estava sendo visto. No entanto, Vítor tinha presença e se fazia muito expressivo, sempre. Vítor também sempre foi ótimo com a parte das pesquisas, levando em consideração que seu curso, Ciências Sociais, era voltado para isto.

O meu processo, enquanto diretora e atriz em cena, era avaliado por mim através dos ensaios, durante as edições dos vídeos e da pesquisa pessoal que realizo das emoções e de como elas, refletindo trejeitos e a vida da personagem, as circunstâncias dadas, poderiam florescer. Nesse sentido, comecei a utilizar algumas das técnicas de Constantin Stanislavski, presentes no livro *A Construção da Personagem* (STANISLAVSKI, 2016). Condiziam, principalmente, com as dos capítulos *Para Uma Caracterização Física*, *Vestir a Personagem*, *Personagens e Tipos* e *Tornar Expressivo o Corpo*.

Em dois anos de existência e atividade do grupo, que se guiou totalmente por conta própria, o coletivo realizou uma performance no largo do Mercado Público de Pelotas, no Rio Grande do Sul, a favor da educação pública e de qualidade, está em processos finais da produção deste primeiro curta-metragem e realizou uma parceria

entre dança e música no Teatro Sete de Abril, antes de ser inaugurado e aberto novamente ao público após suas reformas, que também foi configurada em audiovisual.

Estamos abertos a estar em constante pesquisa e prática, perpassando por variados teóricos e nos nutrindo com suas técnicas deixadas para a classe de atores.

2- Inspirações

Desde o primeiro momento em que me vi atraída pelas artes e especificamente pela atuação, me fascina a forma como uma história é contada e como essa maneira pode ficar marcada na mente das pessoas e influenciar na vida e na trajetória pessoal de forma expressiva. Desde então, os projetos de extensão dos quais participei ao longo do curso, os curtas nos quais me envolvi e as peças que apresentei tinham, em sua grande maioria, como foco questões sociais e de cunho político. Estas questões eram as principais fontes do desenvolvimento do meu trabalho e acredito que abordá-las e refletir sobre elas pode trazer benefícios e melhorias para a sociedade em que vivemos.

Por isso, minha motivação pessoal para ser atriz é tocar as pessoas de alguma forma, atravessá-las, com uma possível catarse ou por qualquer outro motivo que conecte esta pessoa com o que ela está assistindo e, assim, reflita sobre a sociedade na qual estamos inseridos. Reconheço nesse movimento a importância do aprendizado que tive durante o projeto de extensão *TOCO*⁵ (*Teatro do Oprimido na Comunidade*) e as técnicas de Augusto Boal, como *teatro legislativo*, *cena fórum*, *teatro jornal*, entre outros.

A primeira vez que eu tive contato com a *Construção da Personagem* foi na aula do Daniel Furtado⁶, onde desmembrávamos a vida da personagem com a qual estávamos trabalhando, no meu caso, Nina Nikolaevna, em *A Gaivota*, de Tchekhov. Lembro que cada ator ficou com a função de trazer um resumo de capítulos do livro, explicando para os demais colegas o que tinha lido e sobre o que se tratava a teoria. Desta maneira, além de aprendermos rápido as teorias de Stanislavski, nós praticamos corporalmente as técnicas, o que fez com que eu gravasse a metodologia de maneira fluida e proativa.

Daquele momento em diante, fiquei com a vivência registrada e comecei a utilizá-la em outros trabalhos, inclusive na construção da minha personagem neste

⁵ TOCO - Teatro do Oprimido na Comunidade, é um projeto de pesquisa e extensão da Universidade Federal de Pelotas, do Rio Grande do Sul, formado por tocomanos e tocominas que atuam com as técnicas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, coordenado pela Prof^a Fabiane Tejada, refletindo sobre questões sociais e das periferias, em sua grande maioria, gerando questionamentos sobre o que cerca as comunidades onde o grupo atua, ouvindo e dando voz à comuna.

⁶ Daniel Furtado foi professor de encenação do Curso de Teatro-Licenciatura da UFPel, entre os anos de 2010 e 2021.

curta-metragem e, conseqüentemente, na descrição do processo de criação, presente neste trabalho.

Performance, 30 de MAIO, Manifestação Pública a Favor da Educação Gratuita e de Qualidade

Na performance do dia 30 de maio de 2019, demos vida a ventríloquos presos ao seu controlador, simbolizando os políticos comandados por seus superiores. Foi realizada em meio ao ato marcado neste dia, contra os cortes de verba do governo para a educação pública e de qualidade. A performance foi realizada através do projeto de extensão e pesquisa TOCO (Teatro do Oprimido na Comunidade), embasada nas ideias e teorias de Augusto Boal. A duração foi de 4 horas e, em partes, continuamos em meio a chuva. O principal intuito da nossa intervenção em meio à manifestação foi de refletir os maniqueísmos da necropolítica⁷ em que nos encontramos. Nossa performance conversou, através do *teatro-imagem*, com a formação que o presidente criou dentro do planalto, tendo em vista apenas seus aliados e de sua família para tentar facilitar suas ordens e feitos inconstitucionais. Na cena, vemos políticos sendo controlados e manipulados por alguém que se vê no direito de brincar com nosso país.

⁷ Necropolítica: é um conceito filosófico que faz referência ao uso do poder social e político para decretar como algumas pessoas podem viver e como outras devem morrer; ou seja, na distribuição desigual da oportunidade de viver e morrer no sistema capitalista atual.



Figura 2: Registro fotográfico. Performance do dia 30 de maio de 2019.

A casa de Bernarda Alba

Já em *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, interpretei Adela, uma das mulheres que luta pelo amor de Pepe Romano, enquanto está sob os regulamentos da mãe, após a morte de seu pai, e trancada em casa devido ao luto. Pepe Romano, para Adela, simboliza livrar-se da casa que a aprisiona, livrar-se do fascismo. O amor de Adela por Pepe é, simbolicamente, o amor pela liberdade, é a rebeldia contra o Estado opressor.

A mãe anuncia que o luto teria duração de oito anos, sem que ela e suas irmãs pudessem ver ninguém ou sair da casa. Bernarda Alba simboliza a repressão da Espanha, era uma personagem que odiava o povo e era autoritária, sua casa era descrita como uma prisão. Adela simboliza a liberdade, a rebeldia contra o governo fascista e o empoderamento para fugir do regime político.

Estas inspirações foram de grande impacto na formação que tive enquanto atriz e diretora, por isso acredito ser relevante trazê-las à tona neste trabalho. Foram nortes que guiaram para amadurecer pessoalmente e artisticamente, portanto, fizeram parte da construção das referências para dar iniciativa a este curta-metragem.

3 - Técnicas de atuação teatral

Neste capítulo, exponho algumas referências teatrais que observei estarem presente nas práticas com o Coletivo Liberté e no processo criativo do curta. Ao procurar a elaboração de laboratórios criativos, trouxe exercícios de experiências anteriores e busquei o embasamento teórico relacionado. O “sistema stanislavskiano”, o trabalho com os *Viewpoints* e os tipos da *Commedia Dell’Arte* foram referências em atuação, específicas do trabalho com um ou outro ator, as quais aprofundarei a seguir.

3.1 - Stanislavski e *A Construção da Personagem*

Minha percepção sobre o livro de Stanislavski (2016), aqui me referindo a *A Construção da Personagem*, nos seguintes capítulos, foi:

Sobre Personagens e tipos

A personagem é construída de dentro para fora, quando trabalhamos com bons atores, segundo Tórtsov, em Stanislavski. A caracterização física é feita assim. Caso não aconteça desta maneira, pode-se ‘brincar’ com o externo. Modificar partes do corpo, como uma perna caída para o lado ao andar, entortar a boca, colocar intenção no olhar ao levantar uma sobrancelha, mudar a forma de falar colocando a língua no ‘céu da boca’, por exemplo, também a entonação da voz. Em uma descrição a respeito de uma janta entre amigos, Stanislavski relata em seu livro:

Sentia-se nele malícia, astúcia, grosseria, qualidades que, todas elas, pouco se relacionavam com o seu eu verdadeiro. Foi só quando parou de atuar com os olhos, que ele voltou a ser o nosso bom e velho Tórtsov. (Stanislavski, 2016, p. 29)

Um determinado movimento pode levar a uma mania ou trejeito da personagem. A análise anatômica e psicológica também entra em jogo. No livro, Tórtsov, o diretor do teatro, analisou a interpretação dos alunos. Kóstia, um de seus discípulos, descobriu uma personagem através de sua caracterização física. Entre erros e acertos, achou seu ‘crítico’ rude e arrogante e a caracterização física trouxe qualidades da personagem. Uma roupa empoeirada e maquiagem artística gosmenta

foi o que fez com que se conectasse à personalidade grotesca descrita no parágrafo de sua *Construção da personagem*.

Kóstia teve seu tempo de compreensão e criação da persona dele mais demorado do que o dos colegas, porém, foi o que conseguiu se aproximar mais do que precisava ser feito. Todos reconheceram isto, porque ele mesmo reconheceu, segundo a análise de Tórtsov. Esta parte do livro me faz refletir que muitas vezes não depende do tempo que cada ator leva, mas de como pode-se absorver e digerir a teoria no corpo e no aprendizado.

Em um diálogo entre Tórtsov e seus atores, ele avaliou o desempenho dos alunos durante um baile que fizeram e nomearam de 'Mascarada', onde cada um criou uma personagem. Fiz um resumo dos principais "tipos de atores" existentes, segundo ele: tem atores que aprimoram os sentimentos, acreditam que o encanto da cena está aí; tem atores que só querem imitar os outros, quando têm admiração pelo trabalho de determinados atores, e, assim, se tornam mais do mesmo; tem atores que são observadores, observam, por exemplo, as pessoas na rua, sua forma de andar, falar, se expressar, e aí está o seu laboratório (considerados bons atores, segundo o livro, e a personalidade e os trajes/figurino devem estar interligados, um não dispensa o outro); tem atores que 'só' são carismáticos e exibidos, não realizam o trabalho da observação e elaboração de uma personagem, são histriônicos; há os que não deixam de ser eles mesmos em cena; existem os 'preguiçosos', que buscam os caminhos mais fáceis; existem também aqueles que acham que depois de três ensaios estão preparados para estar em cena; e existem, ainda, 'categorias' na sociedade que podem ser encenadas: militares, camponeses, aristocratas, médicos, etc, mediante 'circunstâncias dadas'. O ponto é que podemos interpretá-los de forma caricata ou entender as subdivisões dentro dessas categorias. É imprescindível o envolvimento por inteiro na personagem, deixar-se completamente de lado. (STANISLAVSKI, 2016)

Dentro das análises dos atores de Tórtsov, referente à "Mascarada", pudemos refletir a nossa interpretação dentro do Coletivo Liberté e pensarmos a respeito de quais destes atores estávamos sendo e no que poderíamos melhorar em nossas técnicas de interpretação.

Sobre *Tornar o corpo expressivo*:

Treinamento corporal e compreensão dos músculos, capacidades, exercícios, como boxe, balé, acrobacias, desenvolve capacidades físicas dos atores. Como, através da postura corporal, podemos trazer emoções à tona e facilitar atitudes. Ex.: em um exercício acrobático, é preciso ter confiança no que está fazendo, não há tempo para refletir. É automático, quando se está saltando precisa agarrar a barra de volta ou pegar as mãos de seu parceiro.

Assim devem ser encarados os pontos épicos das cenas.

É exatamente assim que o ator tem de fazer quando chega ao ponto culminante do seu papel. Além disso, acrobacia pode-lhes prestar outro serviço ainda. Pode ajudá-los a se tornarem mais ágeis, mais fisicamente eficientes em cena, ao se levantarem, ao se curvarem, voltarem, correrem e quando fizerem uma variada quantidade de movimentos difíceis e rápidos. Com ela aprenderão a agir num ritmo e tempo rápidos, impossível para um corpo destreinado. (STANISLAVSKI, 2016, p.45)

3.2 *Viewpoints*

Os *Viewpoints* são um conjunto de exercícios para preparação de atores para cena. Visa “treinar performers, construir coletivos, criar movimento para o palco” (BOGART e LANDAU, 2005).

“Os *Viewpoints* são uma série de nomes dados a certos princípios de movimento através do tempo e do espaço” (BOGART e LANDAU, 2005). Existem *Viewpoints* de *gestos comportamentais*, que são considerados ‘gestos cotidianos, como se coçar, apontar, fungar, reverenciar ou saudar e *gestos expressivos*, que são considerados como expressar um desejo interno, é simbólico, em vez de representacional’; o *soft focus*, que consiste em ter uma visão periférica do palco e dos colegas de trabalho, ainda que se olhe para um único ponto durante a realização de suas ações, e também é teorizada a topografia (relação espacial do corpo com o local) e a composição de movimentos. *Viewpoints* trabalha principalmente com tempo, ritmo e níveis (alto, médio e baixo), observando o que cada um destes efeitos é capaz de causar em qualquer cena. Utilizamos alguns destes métodos para construção e elaboração das cenas, também para nos inspirarmos para começar o nosso trabalho.



Figura 3: Na foto, Kassielen Rossler e Vítor de Moraes, na Okupa Kobra, durante a seleção de elenco para o Coletivo Liberté. Foto de Thiago Vagalume.

3.3 *Commedia Dell'Arte*

Utilizamos, como já mencionado anteriormente, a *Commedia Dell'Arte* para criarmos a personagem de Vitor de Moraes, embasados no corpo de *Dottore*. Tínhamos uma preparação corporal antes de improvisarmos a cena, aquecíamos, principalmente, com capoeira angola, para que Vítor pudesse ter a percepção do outro em cena, da visão da plateia, da dimensão dos seus movimentos e de sua intencionalidade com os movimentos. Depois disso, ao começarmos o trabalho com a personagem, dava estímulos para que ele alterasse algumas partes do corpo, como deixar as costas mais encurvadas, caminhar mais devagar, focar no *cochi* e "empurrar os ísquios para a frente". Assim, começamos a refletir o corpo de um personagem teatral e o não cotidiano, assim como a compreensão de estar em cena.

A *Commedia Dell'Arte* era uma arte improvisacional, porém com personagens definidos, que geravam histórias ao redor desses modelos. Geralmente, as apresentações das trupes eram feitas em feiras, palácios ou nas ruas, com estruturas montadas por eles, com as quais também viajavam.

As principais personagens eram: *Arlecchino*, ou Arlequim, que está sempre faminto, era um servo, palhaço atrapalhado e malandro. *Colombina* era uma criada

graciosa, inteligente e habilidosa, namorada de Arlequim. *Pantalone*, ou Pantaleão, representava um velho rico, conservador e avarento. *Brighella* é o servo fiel, astuto, egoísta e cínico, que trabalha para *Pantalone*. *Pulcinella* era um corcunda, também conhecido como *Punch*. *Capitano*, conhecido como Capitão, é mentiroso e preguiçoso, é forte, mas tem uma postura covarde nas batalhas e no amor. *Orazio* é o enamorado ingênuo, movido pela paixão. *Isabella* é a enamorada inocente, vaidosa e sedutora, apaixonava-se com facilidade. E *Dottore* era um velho rico, charlatão e avarento. Aliado de *Pantalone*, possuía uma postura de intelectual. (BERTHOLD, 2000)

A personagem de Vítor foi a única na qual utilizamos esta técnica para a construção da personagem, com os demais, utilizamos Stanislavski. O *Dottore* serviu de inspiração para o personagem do Narrador, representado por Vítor, que buscou suas atitudes corporais para compor suas ações. Por meio de imagens e buscando as características atribuídas ao *Dottore*, como pose de intelectual, ao mesmo tempo, mesquinho e desconfiado, foi sendo criado o corpo do Narrador, que também se dirige a outros, contando fatos do contexto da história de forma misteriosa.

4 - Influências cinematográficas

Para construirmos o curta-metragem, percebemos que se fazia necessária a compreensão das diferenças entre pontos específicos do teatro e do cinema. O que estávamos propondo através do nosso projeto era unir as duas linguagens artísticas, criando, assim, uma identidade para o projeto do coletivo. Para isso, mergulhei num breve panorama da história do cinema, através do livro *A História do Cinema Para Quem Tem Pressa*, de Celso Sabadin (SABADIN, 2019).

4.1 - Primórdios do cinema

Nossa ideia era criarmos a identidade artística teatral no nosso curta, portanto, nos inspiramos em Luiz Fernando Carvalho, diretor de cinema como já citado anteriormente.

Percebi uma conexão entre as duas linguagens quando o cinema começou a ser descoberto com a analogia de sequência de fotos/imagens ao movimento, ou seja, a criação de um vídeo. Hoje, podemos chamar isto de *frames*. Como ainda não existia cinema, o teatro teve forte influência no tipo de interpretação dos atores no início da descoberta das gravações. Das principais invenções onde encontrei conexões, estão:

A história do cinema, desde o ano 1895, com os irmãos *Lumière*, quando a sequência de imagens começou a se relacionar ao movimento, levando, assim, a criar um filme. Efeitos especiais com projeções começaram a ser explorados no teatro e, assim, se deu o início do cinema.

Existiram diversas invenções que foram relacionadas à ideia do cinema, como as lanternas mágicas chinesas, que consistiam em técnicas de sombra, no estilo dos atuais abajures com desenhos que refletem na parede, e foram consideradas as primeiras projeções da história do teatro. Eram utilizadas em circos, teatros e feiras de atrações.

O *Eidophusikon* ou *Panorama* era um cenário pequeno, no que seria o tamanho de uma TV atualmente, e dava a ideia de “imagens em movimento, representando fenômenos da natureza.” Era um teatro em miniatura e foi considerado um “modo primitivo de fazer cinema”.

Já a “fantasmagoria” eram imagens pintadas e projetadas por meio de lanternas, geralmente de demônios e fantasmas, durante algumas apresentações.

Essas invenções possuíam caráter cinematográfico e teatral, visto que estavam juntos em cena e um complementava o outro. Não era o cinema tradicional como conhecemos hoje, gravado e feito com uma interpretação realista e cenários embasados na vida cotidiana, também não era apenas o teatro. Uma estética estava sendo produzida com a descoberta do cinema e, posteriormente, seria utilizada com intenção de reproduzi-la, em partes.

Dado esse processo de descoberta das câmeras fotográficas e de imagens em movimento, os primeiros registros em máquinas feitos para filmes continham cenários elaborados através de ideias advindas do teatro, com telas pintadas, cortinas, iluminação para um palco, figurinos teatrais e registros apenas de um ângulo ou câmeras paradas. Exemplos dessa maneira de produzir o cinema foram *Viagem à Lua*, *O Desaparecimento de Uma Dama no Teatro Robert-Houdin*, *L'Homme-Mouche*, *Les Aventures de Robinson Crusoé* e *Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les Géants*.

Estudando a história do cinema, reflito que, desde seus primórdios, estavam em conexão o teatro e o cinema. No livro *A História do Cinema Para Quem Tem Pressa*, de Celso Sabadin, aprendi sobre filmes de diversas épocas e foquei nos que continham teatralidade, para desenvolver meu estudo teórico e prático.

4.2 - O audiovisual de Luiz Fernando Carvalho

Atualmente, existem produções embasadas nesta estética, dos primórdios do cinema, e nos inspiramos nas de Luiz Fernando Carvalho, que tem este ponto como sua marca artística. Conhecemos ele através da minissérie *Capitu*. Luiz F. Carvalho é diretor de TV e cinema brasileiro. Alguns críticos aproximam as realizações dele ao movimento do Cinema Novo.

O Cinema Novo surgiu como uma resposta ao cinema tradicional que fazia sucesso nas bilheterias brasileiras no final da década de 1950, um cinema que basicamente se resumia a musicais, comédias e histórias épicas no estilo hollywoodiano, muitas vezes realizados com recursos de produtoras e distribuidoras estrangeiras. Nesse contexto, um grupo de jovens cineastas, sedentos de mudança e dispostos a combater o que eles caracterizavam como um cinema de mau gosto e prostituído. Adotou o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, frase de Glauber Rocha, para atacar o industrialismo cultural e a alienação das populares chanchadas (comédias brasileiras antigas). O que eles buscavam era uma arte engajada, movida pelas preocupações sociais e enraizada na cultura brasileira. (KREUTZ, 2018, p. 1)

Na minissérie *Capitu*, Carvalho utiliza corpos estetizados dos personagens e cenários como cortinas vermelhas, piso de madeira, pausas e congelamento nos movimentos das personagens, destacando, assim, a teatralidade de suas produções.

Ao iniciarmos as gravações de *A Mulher Que Andava em Círculos*, decidimos nos inspirar nos primórdios do cinema, mas também nessa minissérie por ele produzida e em sua teatralidade.

O atravessamento entre o teatro e o cinema é, na linha de raciocínio deste trabalho, a mistura dessas duas linguagens artísticas em cena. Se dá em nosso curta através de cenário vintage e na maneira como as falas são dadas, assim como figurinos extravagantes e maquiagens bem demarcadas, junto à postura corporal exagerada.

Na cena em que o Narrador está conhecendo o Teatro projetado na parede do nosso ateliê, por exemplo, fica em evidência a teatralidade em seus gestos. O figurino escolhido para o Narrador consistia em um blazer, chapéu côco, olhos pretos esfumados, pancake, relógio de bolso e um livro em mãos, se movimentando inspirado no corpo de *Dottore*, da *Commedia Dell'Arte*. Se fez a personagem mais caricaturizada.

Na cena da pedreira, no Cerro do Estado, onde gravamos a coreografia entre a personagem Consciência e a Mulher, há uma conexão lógica entre os dois que é percebida por um jogo de poder entre as duas, onde uma tenta se afastar das memórias afetivas e a outra a persegue para que se lembre, deixando em evidência o esquecimento referente à história política da sociedade, no geral, e o esquecimento da personagem sobre sua própria história. O embate entre ambas é expresso através de abraços, 'vão' acrobático, olhares, distanciamento, beijo e movimentos de ir e vir, perto uma da outra. Sensações extremas, intensas, contraditórias e enfáticas. A teatralidade nas expressões do rosto e nos movimentos ampliados, também através da dança em si.







Figura 4: Nas imagens, eu e Teci Pereira Júnior, em frames da coreografia entre a personagem 'Madre' e sua Consciência, extensão dela.

Luiz Fernando Carvalho é cineasta e diretor de televisão, conhecido por trabalhos com relação com a literatura e é considerado uma renovação para a estética do audiovisual brasileiro. O diretor já levou para as telas obras de Ariano Suassuna, Raduan Nassar, Machado de Assis, Eça de Queirós, Roland Barthes, Clarice Lispector, Milton Hatoum, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, entre outros. Alguns críticos aproximam Luiz Fernando ao Cinema Novo e a diretores ícones da história do cinema.: Luchino Visconti e Andrei Tarkovski. A experimentação visual e de linguagem é uma das características de sua obra, bem como a investigação da multiplicidade da identidade cultural do Brasil.

Constituem elementos da poética do diretor: “o estilo barroco de sobreposição e cruzamentos entre gêneros narrativos, a relação com a instância do tempo, os símbolos arquetípicos da Terra e a reflexão sobre a linguagem do melodrama social e familiar” (SALAZAR, 2008).

Alguns trabalhos: *Lavoura Arcaica*, *Capitu*, *Dois Irmãos*, *Hoje é dia de Maria e Meu pedacinho de chão*.

O processo de realização do diretor é notório por identificar novos talentos em todo o país e formar atores, revelando nomes que se tornaram astros da dramaturgia ou já eram reconhecidos, como Letícia Sabatella, Eliane Gardini, Johnny Massaro, Sheron de Menezes, entre outras.

O trabalho de preparação de atores do diretor resultou num método que foi registrado no livro *'O Processo de Criação dos Atores de Dois Irmãos'*, do fotógrafo Leandro Pagliaro.

Das técnicas utilizadas pelo diretor para elaboração das cenas e personagens, os atores relataram jogos de máscaras, *Commedia Dell'arte*, dança, canto, outras línguas. Coisas que estão presentes também nas técnicas de Stanislavski, em *A Construção da Personagem*.

Os atores relatam ser um processo diferente do que geralmente acontece na TV, no qual se vêem tendo liberdade expressiva e tempo para reflexão sobre as personagens e construção dessas mesmas. Percebo que Luiz Fernando trabalha com um tipo de exaustão, o que se assemelha ao nosso processo de criação no curta *A Mulher Que Andava em Círculos*.

5 - O processo de criação do curta *A Mulher Que Andava em Círculos*

No Coletivo Liberté, a escolha do texto foi feita através da inspiração nas aulas de dramaturgia com a professora Marina de Oliveira, no curso de teatro da UFPel. Sabíamos que queríamos tratar de um texto político e *A Mulher Que Andava em Círculos* começava a ganhar espaço em nossas vidas. A ideia inicial era apenas ensaiarmos as falas e gravarmos a nossa criação teatral. Compartilhando a ideia com amigos dos cursos de cinema, letras, teatro, dança e de um grupo circense, nos sentimos provocados a fazer algo além. Assim, demos início ao estudo de materiais para audiovisual, bem como pesquisas a respeito de ângulos e fotografia cênica.

Tudo começou com a leitura do texto e argumentação sobre as partes que considerávamos mais importantes. Utilizei a câmera para registrar o processo, posicionada em um mesmo ponto durante o começo. Ao finalizar, assisti o que havia sido feito. As ideias, de fato, surgiram duas semanas depois, quando percebi que não queria apenas ‘conversar’ com a câmera.

À medida que todos os integrantes do grupo começaram a compreender a dimensão que a pandemia tomaria e com a minha empolgação com a ideia do curta, ficamos combinados de nos encontrarmos e tomarmos os devidos cuidados, para darmos iniciativa ao projeto.

5.1. *Las Madres de la Plaza de Mayo*

As *Madres* se organizaram tentando descobrir o que ocorreu com seus filhos e começaram a fazer passeatas em 1977 na Praça de Maio, em Buenos Aires, em frente à Casa Rosada, a sede do governo argentino, em desafio público ao terrorismo de Estado do governo, destinado a silenciar toda a oposição política. Vestindo lenços de cabeça brancos para simbolizar as fraldas de seus filhos perdidos, as mães marcharam em solidariedade para protestar contra as atrocidades cometidas pelo regime militar. Elas responsabilizaram o governo pelas violações de direitos humanos que cometeram, durante o período em que estiveram no poder.

Com o passar do tempo e conforme o movimento crescia, houve investigações sobre os casos dos filhos desaparecidos, militares condenados e presos. O encontro de alguns dos filhos e netos, que haviam sido entregues para adoção após os partos

das presas políticas. Também o encontro de restos mortais, realizado por testes genéticos. Líderes do movimento foram sequestradas, torturadas e mortas.

As mães já haviam iniciado uma campanha internacional para desafiar a propaganda distribuída pelo regime militar. Esta campanha trouxe a atenção do mundo para a Argentina. O movimento ganhou ainda mais visibilidade internacional com o acontecimento da Copa do Mundo, em 1978. Nesta ocasião, os militares admitiram que mais de nove mil, dos que foram sequestrados, ainda estavam desaparecidos. O número de desaparecidos declarados pelas *madres e abuelas* era o total de 30.000 (trinta mil). ‘Essas pessoas foram apagadas dos registros públicos, sem vestígios de prisões ou acusações feitas pelo governo.’ As mães protestavam em frente à Casa Rosada, palácio-sede do governo, por causa de sua visibilidade.

Em 1986, as mães se dividiram em duas ramificações. Um grupo, chamado Mães da Praça de Maio - Linha Fundadora, concentrou-se na legislação, na recuperação dos restos mortais de seus filhos e na entrega de ex-membros do governo militar à justiça. Hebe de Bonafini continuou a liderar uma facção mais radical sob o nome de Associação Mães da Praça de Maio. Essas mães se sentiam responsáveis por realizar o trabalho político de seus filhos; elas assumiram a agenda que originalmente levou ao desaparecimento dos dissidentes que eles queriam retornar. Diferentemente da Linha Fundadora, a Associação recusou ajuda ou compensação do governo. Elas se comprometeram a não reconhecer a morte de seus filhos até que o governo reconhecesse sua culpa. (CUCHIVAGUE, 2012, p.13)

5.2. Elenco

Terci Pereira Jr.

Teci destaca como seus principais trabalhos *A Mulher que andava em círculo / Morte e vida Severina/ A Paixão de Cristo/ Fuenteovejuna /Nadin Nadinha/ A família perfeita/ canções eternas / Blu BIRD/ doc Simões Lopes Neto/ Sem HPV.*

“A Mulher Que Andava Em Círculos crescia com ainda mais relevância e propósito, a fim de nos lembrar e nos alertar sobre a tirania daqueles que possuem o poder, em parceria e concílio com a história. Afinal, é a ciência que estuda os acontecimentos e as ações passadas do homem para melhor compreensão sobre o presente. E o que seria “melhor compreensão” se não possuíssemos o discernimento para concluirmos o que devemos ou não repetir (ou permitir) no presente?”



Figura 5: Teci Pereira Jr. nas fotos finais para divulgação do curta e do teaser, no dia 15 de novembro de 2020.

No início do processo, estávamos empolgados com a nossa vibração e com como estávamos conectados através das nossas ideias para a cena. Teci, em vários dias, chegava cansado por ter trabalhado durante o dia na oficina e, em algumas datas descansou por 30 minutos no ateliê, antes dos nossos ensaios. Procurei criar um ambiente agradável, recebê-lo com café, fazer um alongamento com maior duração e aumentar nossa intensidade gradualmente durante o aquecimento, para o corpo dele despertar e termos uma entrega inteira e genuína para a cena. Após os ensaios, analisava o que havíamos gravado e, por vezes juntos, tínhamos ideias e modificávamos alguns pontos importantes no que havíamos assistido. Tivemos um processo de direção mútua sobre nossas cenas juntos.

Vitor de Moraes

Vítor de Moraes tem 26 anos e é natural de Pelotas, Rio Grande do Sul. Aos 16 anos, viveu sua primeira experiência teatral, no ano de 2012, entrando para o TOCO, Teatro do Oprimido na Comunidade. Permaneceu até 2014. Além de graduando em História, faz parte do Coletivo Liberté desde 2019, e participou da performance Pela Educação. No ano de 2020, participou do nosso curta. Vítor trabalha com vertentes do cômico entre bufão e clown, além de *Commedia Dell'Arte*. Abaixo, apresento as palavras de Vítor.

“O que você precisa saber antes de ver A mulher que andava em círculos: como toda a peça política, ela trata de temas delicados, muitas vezes traumáticos da nossa realidade, que muitas políticas tentam apagar. Não esqueçamos o que aconteceu na América do Sul e ninguém deve, pois esse domínio do passado se faz parte do presente que parece ser contínuo em nossa sociedade.”



Figura 6: Vitor de Moraes nas fotos finais para divulgação do curta e do teaser, no dia 15 de novembro de 2020.

No início do trabalho, observei que Vitor tinha uma grande disponibilidade corporal e de entrega para os exercícios, o que facilitou o nosso processo enquanto desenvolvimento do personagem. Fazíamos um alongamento e aquecimento intensos, utilizando exercícios de *Viewpoints* para a preparação corporal, pensando que Vitor tinha pouco contato ainda com o meio teatral, ainda que estivesse no coletivo há seis meses. Tivemos um processo no nosso tempo, no qual não lidávamos com prazos e nos entregando de corpo e alma para a criação das cenas. Precisei atentar Vitor sobre retornar a postura da personagem algumas vezes durante os ensaios, até que começasse a ter consciência corporal sobre como era visto externamente e o que representava, assim como as diferenças entre o corpo cotidiano e o corpo em cena. Ele mostrou grande potência com a presença e na expressão facial.

Thiago Vagalume:

Thiago Vagalume é natural de Pelotas, Rio Grande do Sul. Tem 28 anos. É poeta, ator, bailarino, acrobata e palhaço. Graduando em Letras - Português/francês e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal de Pelotas. Fez parte da Companhia de dança contemporânea "Ímpar" e atuou como Bailarino em "Ócio - Experimentos em Videodança" pelo Pró-Cultura. Trabalha no Grupo Tholl, desde 2013, tendo feito parte do Espetáculo "Circo de Bonecos" como ator e palhaço, do espetáculo "Tholl - Imagem e Sonho" e "Exotique" como acrobata, equilibrista e porteur, do Espetáculo "Par ou Ímpar" como ator cômico, do espetáculo "Cirquin" como acrobata aéreo, equilibrista e palhaço e do espetáculo "No Natal daquele Ano" como palhaço. Em 2017 foi diretor de atores e ator cômico da montagem da Ópera "La Serva Padrona" pela UFPel. Em 2020, através de um projeto da Secult apresentou seu espetáculo "Os Contos da Aranha" e através de um projeto da SEDAC apresentou uma série de dois vídeos circenses chamada "Poéticas Circenses em Tempos de Pandemia". É autor do livro "Manual-Poesia de Sonhos Lúcidos" e do livro infantil "O Garoto Gafanhoto". Em 2020 recebeu o Prêmio Movimento, onde a cidade de Pelotas reconhece a relevância artística de agentes culturais da cidade. Neste curta, atuou como dançarino e ator, através do Coletivo Liberté.



Figura 7: Thiago Vagalume na gravação da pedreira do Cerro do Estado, no Rio Grande do Sul, no dia 10 de Outubro de 2021.

O processo com o Vagalume foi muito fluido e genuíno, em parte por ele ter chegado no final da produção do trabalho, quando já tínhamos ideias mais definidas a respeito do que queríamos encenar e por outro lado por termos pensamentos muito parecidos, tanto na vida como em cena. As ideias fervilhavam em nossas mentes, ao mesmo tempo, refletíamos sobre a história da Argentina, a ditadura e em como materializar em nossos corpos, através de dança teatro (qual movimento? qual composição? o que significa?), o turvo que a mente desta mulher se encontrava e pontos específicos da perda de seu filho. Como em grande parte do processo, gravamos os nossos ensaios e analisei após terminarmos, tanto ao lado do ator quanto em casa, tendo novas ideias e assistindo enquanto espectadora, com distanciamento do processo corporal, as cenas. Vagalume fez a personagem Consciência da Mulher, substituindo Teci Pereira Júnior na coreografia entre as duas. Gravamos na pedreira do Cerro do Estado, no Rio Grande do Sul.

Mélanie Wrege

Destaco como meus principais trabalhos A Mulher Que Andava em Círculos; as Performances nas manifestações através do TOCO (Teatro do Oprimido na Comunidade) nos dias 15 e 30 de Maio – A Última Foto – e - Ventriloquos; A Casa de Bernarda Alba; A Escola Que Temos e a Escola Que Queremos Ter; Acromático; Onde Está O Amor!?!; fui integrante das cias circenses Tholl e ArtShow; realizei uma apresentação na Feira Antifascista, tocando atabaque, Maculelê; Participei de oficinas com a Tânia Farias do Oi Nós Aqui Traveiz: Ritos e Presença e com a cia Ensaio Aberto: Teatro e Dança Popular; além de ter sido integrante do projeto de pesquisa e extensão TOCO – Teatro do Oprimido na Comunidade.

“Me atravessa em tantos níveis ter me dedicado a esse processo, durante toda a pandemia e este período histórico conturbado, porque, além de ser o meu primeiro trabalho audiovisual, no sentido de realizar toda a produção de um filme, estamos falando sobre um contexto importante de ser retratado, atual e que faz total sentido dentro do que estamos vivendo politicamente.”



Figura 8: Mélanie Wrege nas fotos finais para divulgação do curta e do teaser, no dia 15 de novembro de 2020.

Para a autodireção ter melhores resultados, comecei a gravar os ensaios e me assistir apenas depois de estar com o corpo tranquilo e descansado, conseguindo ter um distanciamento entre a presença da minha atuação e o que eu estava assistindo nas gravações, como espectadora. Foi interessante trabalhar desta maneira pois comecei a desenvolver gradualmente a personagem e me atentar a alguns detalhes de sua rotina, contexto e personalidade. Modificando o figurino, as entonações, as referências corporais e os ritmos que utilizava para me expressar, comecei a entender o que poderia ser perder um filho e ser torturada tanto psicologicamente pelas poucas lembranças com ele, dado o Alzheimer, quanto corporalmente pela ditadura. As circunstâncias dadas desta personagem eram intensas, ou seja, o contexto no qual ela estava inserida era denso.

Para criar uma conexão com o que é ter um filho e perdê-lo, entrevistei uma amiga que havia acabado de ser mãe e criei uma história pessoal com um amor pessoal, utilizando a metodologia das memórias afetivas de Stanislavski.

Ouvi relatos referentes a ditaduras e a entrevista com as mães em seu manifesto para a procura dos seus filhos desaparecidos. Foi um processo de grande crescimento e desenvolvimento pessoal, assim como o início da compreensão a respeito do meu eu atriz no cinema.

5.3 Laboratórios e ensaios

Etapas de criação:

O processo de criação se deu através de:

Adaptação do texto, deixando-o mais prático e dinâmico; exploração de espaços (ambientações com sons das *abuelas e madres* falando com a imprensa sobre seus filhos; velas; músicas do texto referentes a ditaduras de vários lugares diferentes; projeções; cenários e objetos); experimentação de corpos, trejeitos e vozes para os personagens, utilizando símbolos/signos para a identidade de cada um, como o relógio, as velas, o capuz, entre outros; edição das cenas ensaiadas e gravadas, onde surgiam novas ideias estéticas e de modificação de falas e atos; de discussões sobre o texto e o contexto histórico; planejamento da iluminação, tendo em vista intencionalidades das cores e exploração de ângulos (que foi uma das marcas que diferenciou o teatro e o cinema e que também os uniu).

Assim como Luiz Fernando Carvalho utiliza de elementos teatrais em cena, decidimos pensar a criação do curta de forma ampla, trazendo alguns personagens com mais traços do teatro, mais estereotipados: como o Narrador e a Senhora (a personagem Mulher mais velha), que têm corpos bem demarcados e possuem figurinos teatrais: com a expressão facial caricaturizada e as rugas da senhora, por exemplo, desenhadas com lápis preto (o que seria evitado no cinema/tv padrões); já o Narrador tem um bigode grande e uma postura corporal que lembra à de *Dottore*, da *Commedia Dell'arte*. Também utilizamos cortinas vermelhas para abrir algumas cenas e projeção para cenários. Já refletindo o cinema, exploramos ângulos com foco no rosto, *plongée*, *contra-plongée*, entre outras técnicas.

A teatralidade pode ser percebida em nosso curta através de gestos estilizados e bem demarcados, na forma como o texto é colocado e nos cenários e figurinos.

Cada integrante possui, naturalmente, vivências diferentes com relação aos outros e aproveitamos este fato para agregar, cada um à sua maneira, na construção coletiva do nosso trabalho. Conforme os ensaios transcorriam, surgiam reflexões sobre como cada ator apresentava necessidades diferentes. Teci repudiava a academia e era mais experiente do que o Vítor, que necessitava de suporte teórico e prático. Tivemos dificuldades até nos encaixarmos enquanto grupo e termos resultados satisfatórios para todos.

Depois de uma rotina pré-estabelecida, começamos o processo de criação. Foi fluido, no sentido de que nos permitimos não trabalhar com datas estabelecidas, por compreendermos o momento que estávamos vivendo com relação à pandemia e como iríamos lidar com a doença que cercava o mundo. Também pelo fato de que seria o último trabalho (provavelmente, por ser o final da graduação) que conseguiríamos fazer com o real prazer e tranquilidade que desejávamos, sem o rigor do comércio ou do ambiente acadêmico, pensando, também, que o Teci já havia organizado sua rotina conosco. Estávamos atuando por prazer, por amor a profissão, de graça, juntos e em conexão com o texto e com o nosso trabalho.

Nosso ritual consistia em lermos o texto após alongamento e aquecimento intensos e improvisarmos enquanto gravávamos o processo para termos ideias com o que assistíamos. Além da pandemia, estávamos enfrentando um governo genocida, retrógrado e fascista no Brasil, que a cada dia mais desamparava famílias, bombardeava o medo e dava início ao seu projeto de assassinar mais de 500.000 pessoas diante a situação de calamidade pública vivida no país. A censura tomava forma com a barreira criada para apresentações de teor político ou que iam contra os interesses do governo. Porém a classe artística é forte e unida. Seguimos.

Dentre as ideias que tivemos a respeito da criação baseados na estrutura chave do texto, Teci era uma figura misteriosa, que aparecia em dados momentos com a intenção de trazer lembranças demarcadas no texto, com relação ao regime totalitário argentino e ao filho desaparecido. Esta persona também lembrava de um amor antigo perdido.

Em uma das cenas que consideramos simbólica, a Consciência convida a Mulher para dançar e isso representa toda a sua perturbação mental, que no texto, dentro da interpretação do grupo, se apresenta em seus esquecimentos constantes e em suas falas onde se define como perdida.

Ensaiai não é forçar as coisas a acontecerem: Ensaiai é ouvir. O diretor ouve seus atores. (GROTOWSKI, 1968, p. 126)

Foram feitos ensaios de março a novembro de 2020, com duração de 5 horas, duas vezes por semana, com cada um dos atores, Vítor e Teci. Posteriormente, em outros dias, com Vagalume. O primeiro encontro foi uma reunião com cada um para conversar sobre o projeto, o texto escolhido, a proposta de *Viewpoints*, do teatro ritual de Antonin Artaud, da influência estética de Luiz Fernando Carvalho e como o

processo se daria em um todo. A partir desse primeiro encontro, os ensaios foram individuais para que nenhum ator tivesse influência sobre o outro, no que realizamos apenas duas cenas os três juntos. Para os ensaios propus exercícios físicos voltados para treinamento e melhor condicionamento corporal, da proposta de Anne Bogart e Tina Landau.

5.4 Elementos Cênicos

Cenário e Iluminação

A iluminação se deu, como a maior parte do processo, de forma experimental. Teci gostava de luzes coloridas e de brincar com as sombras. Eu gostava de luz de penumbra ou meia luz, para a atenção estar mais direcionada à cena. Vejo a luz como um complemento para dar a intenção à emoção da cena e não como foco principal. Vítor interagiu tirando fotos e ajudando a montar o espaço.

Por mais que tivéssemos uma cena pronta, a iluminação, assim como a edição, podia mudar completamente a intenção do que havíamos trabalhado. Começamos a pensar sobre como criar um ar de mistério, final de tarde, qual seria a iluminação para dentro da psique da personagem, como luzes quentes podem deixar a cena aconchegante ou frias, um local triste, entre outras características. Questões como esta começaram a vir à tona. Dentre as luzes que mais utilizamos, estavam as de perfil e meia luz geral.

Já o cenário se deu, por muitas vezes, através de projeções. Tanto por conta da pandemia quanto para termos os signos teatrais demarcados no nosso filme e, também, por praticidade. A inspiração também se deu em *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho.

Figurinos e maquiagem

Para Vítor, pensei em um figurino bem teatral e, junto com o Teci, chegamos na ideia de deixá-lo bem estereotipado visualmente, tanto corporalmente quanto em seus trajes, para, além de termos signos teatrais em cena, ele se compreender como personagem e sentir seu corpo diferenciado. Nos embasamos na postura corporal de

Dottore, da *Commedia Dell'Arte*. Ele usava terno e um relógio de bolso, pancake, olhos esfumados pretos e um pouco de blush, e vez em quando, uma cartola. Nos inspiramos, também, no Narrador de *Capitu*.

O Teci era uma personagem específica: a Consciência da Madre, que trazia suas lembranças mais amáveis e mais doídas. Por isso, levando em consideração o seu Alzheimer, ela tinha as emoções mais variadas quando estava ao encontro de sua consciência. Entre fuga, controle e amor, as duas dançavam juntas. Teci tinha um figurino todo preto, olhos esfumados pretos e o bigode enroscado. Por vezes, um chapéu atravessado diagonalmente em seu rosto, escondendo seus olhos e atraindo atenção para sua boca, o que, por consequência, trazia certo ar de mistério.

Optamos por fazer a Madre em duas idades diferentes, para brincarmos com as cenas, termos dinâmica e diversidade. Então, representamos algumas cenas dela jovem, com o filho e seu amor. No texto, ela deixa nítido que não o amava. Porém, optamos por fazê-la com alguém que amava profundamente, para que a perda de seu filho fosse ainda mais intensa, representando naquele ser desaparecido por tantos anos, não só o seu filho, mas também a união deste amor. Decidi fazê-la de cabelo curto. O primeiro passo para fugir de mim mesma. 'Cabelo curto é mais prático e barato, pensando na lida do dia a dia', pensei, entrando na lógica da personagem. O figurino se deu, para a Mulher jovem, com um lenço vermelho na cabeça, jeans confortável e básica branca, e botas, para andar nos pampas.

5.5 Filmagens e edições

Cinema de guerrilha

Cinema de guerrilha é uma expressão utilizada para designar filmes de baixo ou nenhum orçamento, muito comum em países onde não há apoios suficientes ao cinema. Utiliza táticas de guerrilha para produzir filmes de boa qualidade, evitando a burocracia, as hierarquias autocráticas e os formalismos do cinema *mainstream*.

O curta com o qual trabalhamos é cinema de guerrilha, foi do início ao fim. Pela falta de orçamento, pelas condições pandêmicas, pelo número reduzido da equipe, por "n" condições. Vivi uma experiência na qual aprendi a fazer tudo por conta própria, desde ter o primeiro contato com o programa de edição, procurar informações com

cinastas do Rio de Janeiro (que me disponibilizaram um curso para edição no programa Premiere) e a aprender a gravar para o cinema, mesmo permanecendo com uma estética teatral em nossas atuações, fazendo com que nos inspirássemos nas produções de Luiz Fernando Carvalho e sua identidade artística.

“Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, famoso ditado que reverberou durante o período do Cinema Novo, época enfocada no cinema crítico, político, com o crescimento do diretor Glauber Rocha, revolucionando o meio. Esse foi o nosso lema, durante essa produção. Tirar do papel as nossas ideias, materializar as imagens com o que nos era acessível e nos descobrimos enquanto artistas pesquisadores do meio audiovisual e enquanto grupo, durante o nosso processo criativo.

Ângulos de câmeras e intenções

Um dos principais pontos que diferencia o teatro gravado do cinema com estética teatral é a angulação da câmera. Os ângulos demarcados em diferentes pontos de uma mesma cena trazem diferentes intenções e percepções para o público. Isso também pode direcionar a interpretação da obra, quando criamos um “quebra-cabeças” dos fatos. No nosso curta, utilizamos estes ângulos citados abaixo por acreditar que as suas intencionalidades condiziam com a densidade que queríamos transmitir para um ambiente de ditadura militar.

Dentre as técnicas mais utilizadas pelo cinema atual, estão o *Plano Aberto* ou *Plano de Ambientação*, o *Plano Médio*, o *Plano Americano*, *Close Up*, *Plano Detalhe*, *Over the Shoulder*, *POV*, *Plongée* e o *Contra-plongée*. Nos movimentos de câmera estão a *Panorâmica*, *Tilt Up*, *Tilt Down*, *Travelling*, *Push In*, *Pull out*, *Câmera na Mão*, *Steadicam* e o *Plano Aéreo*.

Entre os planos que nós mais utilizamos, estavam *Over The Shoulder* ou “por cima do ombro”, no qual a câmera é colocada por cima do ombro de um personagem com o intuito de focar em outro personagem. A intenção pode ser revelar alguma intimidade entre os dois, dar mais agilidade no momento da edição da cena ou trazer uma melhor compreensão da cena, já que assim conseguimos nos ambientar, no sentido de perceber com quem a personagem está falando ou para onde ela está olhando. Outro plano é o *POV ou Ponto de Vista*, no qual, como o nome já sugere, a câmera é posicionada de uma maneira que a cena é mostrada da forma como a personagem está enxergando-a. Temos também o *Close Up*, que enquadra os ombros da personagem e o rosto. Pode ser um plano simples ou um plano

extremamente fechado que pega os olhos do ator ou/e outros detalhes. O *Plano Aberto*, que existe para ambientar quem está assistindo a cena, cria uma compreensão de qual é o ambiente. No *Plano Médio*, o personagem é enquadrado com um pouco de espaço sobre a cabeça e um pouco de chão sob os pés. E no *Push In*, que acontece quando a câmera avança sobre o objeto/ator, vai se reduzindo o campo de visão.

O campo do posicionamento da câmera, assim como a iluminação, ajudou a criar uma cena com mais riqueza de detalhes do que faríamos no palco, onde estaríamos com o espaço demarcado e as luzes posicionadas para os momentos determinados no roteiro. Ao longo do nosso processo, pudemos perceber que a edição, os ângulos escolhidos para registrar a cena e a iluminação podem modificar por completo a nossa atuação, e que são pontos importantes para a construção da nossa cena em um curta-metragem.

Intenção de Iluminação no cinema

Dentre as mais conhecidas no cinema, temos a *Split Light*, *Top Down Light*, *Paramount Light*, *Loop Light*, *Rembrandt Light*, *Rembrandt Short* e a *Rembrandt Broad*. As que mais utilizamos no nosso curta foram: *Split Light*, que é uma luz lateral que corta o rosto “no meio”, causando efeitos psicológicos, criando dualidade, ideia de bem e mal, conflito, luz contra sombra e mudança de postura do personagem; *Top Down Light*, luz de cima, “a pino da cabeça” do objeto, causa um efeito que é chamado de *Raccon Eyes/Olhos de Panda*, transformando o rosto em uma “caveira” e dando ar de suspense para a cena; e *Rembrandt Light*, uma luz dramática conhecida por ser a mais utilizada do mundo, seu posicionamento com relação ao assunto faz com que se crie um “triângulo” de sombra embaixo de um dos olhos.

Considerações finais

O trabalho com o curta foi um processo de muito crescimento para mim enquanto atriz, arte educadora, diretora, editora e responsável pelos figurinos, cenários, iluminação e divulgação do que realizamos.

Assim como ser arte educadora ou mediadora foi um momento decisivo para mim no curso, este processo se equiparou, no sentido do aprendizado em diversos aspectos da arte da cena. A percepção da diferença entre o teatro e o cinema através da prática foi algo que deixou a vivência marcada no meu corpo e imaginário. Entender, corporalmente, o que é o teatro no seu mais amplo sentido e o que é o cinema, em uma percepção inicial e intuitiva, assim como as suas diferenças, foi algo que, durante o processo, foi construído diariamente, em seus detalhes.

O texto tem uma densidade e realidade difíceis de atingir, por este motivo, precisamos de um trabalho forte de concentração e união entre os atores, que se deu através de meditação, pesquisas referentes à época e à cultura, reflexão sobre o contexto da personagem, suas atitudes diante a isto e exaustão corporal. Com a avaliação das cenas durante as edições, percebemos como os elementos foram agregados gradualmente, trazendo o envolvimento maior do grupo e a imersão na cena e na dramaturgia.

Nós, enquanto grupo, decidimos ter um processo intuitivo, tanto pela vontade de um dos integrantes que trabalhava fora dos moldes acadêmicos, quanto pelo foco de produzirmos algo novo para o coletivo, ainda em seu começo, e compreendendo a formação de uma possível identidade artística. Sem nos prendermos a técnicas, sem sermos atravessados por outros, fluímos o nosso processo durante um ano e meio.

Ao finalizarmos a parte de improvisações, percebemos que fomos atravessados por Stanislavski, *Commedia Dell'Arte* e *Viewpoints*, assim como Luiz Fernando Carvalho. Vejo nas imagens a teatralidade que buscamos, compondo um estilo próprio na transposição para o cinema. Momentos de interpretação com maior envolvimento e outros no qual a forma intensa, estilizada e até coreografada, da atuação dos atores, transposta à tela, revela uma forma singular de traduzir a dramaturgia e seus conteúdos políticos. Assim nos colocamos enquanto artistas, revelamos atitudes que questionam a realidade.

Acredito que fica deste trabalho a responsabilidade de contar uma história importante de ser lembrada, ainda mais quando levamos em consideração o governo

em que estamos inseridos e os acontecimentos recentes no mundo. O fascismo merece atenção, no sentido de ocorrer providências para proteção do povo e não ser esquecido, pois a manipulação faz parte de um de seus pilares, assim como dois polos de opinião contrários e firmes em suas posições. Por este motivo, existem os museus: para perpetuar os acontecimentos que modificaram a sociedade de forma negativa, para que não venha a ocorrer novamente.

A arte pode ser uma ponte para trazer lembranças, gerar catarse e modificar ambientes, gerando impacto, de alguma forma. Para o grupo, para todos que participaram do processo, assim como foi mencionado em seus relatos, acredito que este foi um objeto de pesquisa e de debate de opiniões referentes ao tema, assim como um laboratório enquanto atores e de aprendizado uns com os outros.

Acredito que este trabalho possa ser importante para refletirmos maneiras de continuar o teatro, mesmo em tempos de crise e afastamento social, já que o teatro tem como principal característica a troca de energia e vivência física do momento, entre ator e plateia. Apontamos a versatilidade do teórico Constantin Stanislavski, sendo utilizado para a atuação teatral e no cinema e no audiovisual. Assim também, encontramos a forma como a teatralidade pode estar presente nas telas, perpassando fronteiras e criando uma estética marcante, fugindo do realismo e naturalismo, que ainda predominam, em alguns contextos atuais.

Referências

ADLER, Stella. **Técnica da representação Teatral**. 12ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2020.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O Livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição**. 1ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2017.

ÉDER RODRIGUES – ESCRITOR. **DRAMATURGIA**. Disponível em: <https://ederrodriguesescritor.com.br/dramaturgia/>. Acesso em: 9 mai. 2022.

KREUTZ, KATIA. **Academia internacional de cinema: Cinema Novo**. Disponível: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo>. Acesso em: 9 mai. 2022.

CUCHIVAGUE, K. ORTIZ. Las Madres de la Plaza de Mayo y su legado por la defensa de los derechos humanos. **Trabajo Social**, [S. l.], n. 14, p. 165–177, 2012.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo, Anablume Fapesp, 2004.

RODRIGUES, Eder. **A Mulher que Andava em Círculos**. Dramaturgia. Mayombe Grupo de Teatro. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2016.

SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa: dos irmãos Lumière ao século XXI em 200 páginas**. 1ª ed. São Paulo, Editora Valentina, 2018.

SALAZAR, Paula. **Processos criativos na televisão brasileira: a importância da proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas minisséries**. 2008. 206 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

STANISAVSKI, Constantin. **A construção da Personagem**. 20ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2016.

YOUTUBE, LUIS FERNANDO CARVALHO. **Dois Irmãos | Making Of | Cauã Reymond | Criação Luiz Fernando Carvalho**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=USBRapAA3Zw&t=1035s>. Acesso em: 9 mai. 2022.

YOUTUBE, LUIS FERNANDO CARVALHO. **Dois Irmãos | Making of | Eliane Giardini | Criação Luiz Fernando Carvalho**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Oq-mtZSc_R0&ab_channel=LuizFernandoCarvalho. Acesso em: 9 mai. 2022.

YOUTUBE, LUIS FERNANDO CARVALHO. **Dois Irmãos | Making Of | Maria Fernanda Cândido | Criação Luiz Fernando Carvalho**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZX9qsZVYJA0&t=205s&ab_channel=LuizFernandoCarvalho. Acesso em: 9 mai. 2022.

YOUTUBE, LUIS FERNANDO CARVALHO. **Making of | Sobre Lavoura Arcaica | Luiz Fernando Carvalho**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DCSIhOELDhE>. Acesso em: 9 mai. 2022.

Apêndices

I - Sobre a Opinião dos Atores referente ao Texto:

Terci Pereira Jr.:

“A Mulher Que Andava Em Círculos, é um texto que aborda uma temática política baseada em uma das ditaduras argentinas, destacando a história de uma das madres da Plaza de Mayo, e a potência com que essas mães pressionaram o governo para que encontrassem seus filhos desaparecidos.

Um trabalho realizado em um período pandêmico que, por conta disso, precisou sofrer diversas modificações. Às quais influenciaram na sua dinâmica, porém não em sua essência que se baseou em reflexão e crítica sobre a história e a comparação à sua contemporaneidade, politicamente falando.

Por ter sido desenvolvida e estruturada em um período de tanta instabilidade social, onde, por uma quantidade extensa e relativamente demorada de tempo, nossas preocupações se voltavam para nossos entes queridos; se teríamos ou não o que comer no dia seguinte, se o governo pagaria o que tinha prometido, dentre outros tantos “e se”. Nossa forma de protestar e se manifestar politicamente em relação às manobras do governo se limitavam às redes sociais. E ainda assim ressaltando que tais manobras para muitos, senão a maioria, eram simplesmente ignoradas ou contidas em segundo plano. Assim então (e de outras tantas maneiras), A Mulher Que Andava Em Círculos crescia com ainda mais relevância e propósito, a fim de nos lembrar e nos alertar sobre a tirania daqueles que possuem o poder, em parceria e concílio com a história. Afinal, é a ciência que estuda os acontecimentos e as ações passadas do homem para melhor compreensão sobre o presente. E o que seria “melhor compreensão” se não possuíssemos o discernimento para concluirmos o que devemos ou não repetir (ou permitir) no presente?

Por fim, afirmo que a obra manifestou em mim ainda maior senso crítico, me lembrando da importância de nunca esquecermos alguns fatos, para que assim possamos dar sequência a uma sociedade progressista sem repetir os mesmos atos errôneos.”

Vítor de Moraes Kickhofel.:

“Encenamos em época de pandemia, onde diversas adaptações precisaram ser feitas, a ideia de apresentarmos em um curta metragem, passando pelas escolhas de falas que iríamos encenar e de cenas, se deu pelo crivo atento da Mel de forma dialógica, entre o que achávamos importante, demos uma enxugada no texto de forma que não alterasse o sentido da obra e seu poder.

A mulher que nesse texto serve como uma analogia a toda uma América Latina sem memórias vai te levar para explorar os labirintos de nossas lembranças, que guardamos entre os sonhos mais loucos, para que nossa memória não seja colônia. A interação dela com o espectador leva ele a percorrer estes labirintos e se solidarizar pelas buscas das mães da Plaza de Mayo e refletir sobre toda a brutalidade da ditadura argentina, usando de um bilinguismo, conectando ao nosso presente, o passado de um país vizinho que assim como o nosso possui um passado de repressão e violência. Essa peça me tocou no sentido de que, no contexto que vivemos, presenciamos um certo contínuo presente, como se as ações dos homens do passado não tivessem reflexo hoje por isso se faz necessária a construção de uma ponte ligando esta geração ao seu passado para curar estas feridas no presente.

O que você precisa saber antes de ver A mulher que andava em círculos: como toda a peça política, ela trata de temas delicados, muitas vezes traumáticos da nossa realidade, que muitas políticas tentam apagar, não esquecemos o que aconteceu na América do Sul e ninguém deve, pois esse domínio do passado se faz parte do presente que parece ser contínuo em nossa sociedade, o texto remete ao movimento social que luta pela anistia, em um contexto de dura repressão a estes movimentos, foram ofendidas, desqualificadas, algumas sequestradas pela polícia política argentina e mortas, então é uma obra bem séria, que funciona em sua própria dinâmica de envolver a assistência nessa busca pelas memórias pelo labirinto que é o nosso passado comum, algumas partes traumáticas de nossa história, o autor trabalha essa memória de forma mais ou menos desordenada, pois visto que a personagem principal tem Alzheimer, ela vai falar muitas frases bagunçadas, mas que fazem sentido quando compreendemos o seu contexto.”

Mélanie Wrege.:

“Me atravessa em tantos níveis ter me dedicado a esse processo, durante toda a pandemia e este período histórico conturbado, porque, além de ser o meu primeiro trabalho audiovisual, no sentido de realizar a produção de um filme, estamos falando sobre algo importante de ser retratado, atual e que faz total sentido dentro do que estamos vivendo politicamente.

O texto conta a história de uma das Madres da Plaza de Mayo, tendo como foco uma das ditaduras militares da Argentina e a potência com que essas mulheres pressionaram o governo para que encontrassem seus filhos desaparecidos ou mortos. Trabalhar com essa dramaturgia e ver o quanto é atual devido ao fascismo no qual estamos inseridos é refletir a fala:

Todo mundo está doente, em tempos como os de agora, esquecer passa a ser o remédio mais imediato, só não sabemos o que vão fazer quando o efeito acabar.” (A Mulher Que Andava em Círculos, Eder Rodrigues).

Essa fala nos trouxe uma sensação de, assim como a protagonista no texto, vemos a história andando em círculos. Em uma das cenas que consideramos simbólica, a Consciência convida a Mulher para dançar e isso representa toda a sua perturbação mental, que no texto, dentro da interpretação do grupo, se apresenta em seus esquecimentos constantes e em suas falas onde se define como perdida. Ela anda em círculos, entre seus pensamentos e em sua história. É um texto e uma interpretação muito simbólica.

A própria dramaturgia traz em si ditaduras de diversas épocas e locais diferentes, em retalhos de músicas ou falas de políticos demarcadas pela história. Acredito que, me embasando no relato de Eder Rodrigues sobre o texto em entrevista, a personagem seja a representação não só de uma mãe que perdeu seu filho para o regime, mas, também, o esquecimento de toda uma população referente tanto à cultura Latino Americana quanto às ditaduras militares.”

Com isto, nos encontramos semanalmente para escolhermos as cenas que representaríamos e de que maneira faríamos as gravações. No capítulo **Elenco** deste trabalho, descrevo como foi o processo de direção com cada um dos atores.

II - Teaser

O teaser do curta pode ser encontrado em plataforma digital (YouTube).

Para acessar o material basta clicar no seguinte link:

[Teaser do Curta A Mulher Que Andava em Círculos - YouTube](#)

III - Cenas do processo do curta-metragem *A mulher que andava em círculos*

[CURTA - MOSTRA DE PROCESSO PARA O TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO - COLETIVO LIBERTÉ. - YouTube](#)

IV - Cenas de Direção dos Atores

[BASTIDORES DO CURTA-METRAGEM A MULHER QUE ANDAVA EM CÍRCULOS](#)

V - Texto Adaptado

COLETIVO LIBERTÉ

(1º Curta)

TEXTO ADAPTADO
DO TEATRO PARA O CINEMA

A MULHER QUE ANDAVA EM CÍRCULOS - de ÉDER RODRIGUES

ROTEIRO ADAPTADO DO TEATRO PARA O CINEMA

– COLETIVO LIBERTÉ –

2021

MEMÓGRAFO.:

[Sessões de lembrança e esquecimento].:

Cenas

- Prólogo [museu/urubus/discursos dispersos]
- Horário de Visitas
- O Mar de Sempre
- Lugares Que Ainda Não Fui
- Quinhentos Rostos na Praça
- Breve Discurso Sobre O Tempo

-> **Pedreira** – cada um em um quadro, entram gradualmente interpondo as falas uns dos outros sobre os nomes dos lugares, ritmo das falas aumenta gradualmente igualmente

-> Entrada com máscara e Estandarte do Coletivo ✓

-> Fotos dos personagens e nomes dos atores e personagens ✓

-> Pedreira – Nome dos Lugares

-> [HORÁRIO DE VISITAS]

-> [O MAR DE SEMPRE]

-> [BREVE DISCURSO SOBRE O TEMPO]

-> [LUGARES QUE AINDA NÃO FUI]

-> [QUINHENTOS ROSTOS NA PRAÇA]

-> “Há uma diferença enorme entre se esquecer e não se lembrar. “ ✓

-> Agradecimentos

[PEDREIRA]

[Cada ator em um quadro, entram gradualmente interpondo as falas uns dos outros sobre os nomes dos lugares, ritmo das falas aumenta gradualmente].

PRÓLOGO [MUSEU/URUBUS/DISCURSOS DISPERSOS]

[CADA UM ESCOLHE UM LUGAR EM UMA PEDRA PLANA PARA SE SENTAR, DE PREFERÊNCIA, PERTO UNS DOS OUTROS PARA NÃO MUDAR A ILUMINAÇÃO DE UM PARA O OUTRO. SOL AGRADÁVEL. ILUMINAÇÃO ROSTOS. CADA UM APARECE EM ENQUADRAMENTO POUCO ABAIXO DO BUSTO PARA CIMA. OS NOMES DOS LUGARES INICIAM EM UM DOS ATORES, CORPO NEUTRO E EXTRA-COTIDIANO. EM SEGUIDA, OUTRO ENTRA E DEPOIS DESTA, O OUTRO. A VELOCIDADE NAS FALAS AUMENTA GRADUALMENTE.]

Santiago del Estero, La Serena, Santa Cruz de La Sierra, Rio Bamba, Arequipa, Piura, Miagro, Cochabamba, Buena Ventura, Cajamarca, San Ignacio de Velasco, Cusco, Fernando de La Mora, San Tomé das Letras, Valparaíso, Curralinho, San Lorenzo, Sta Fé, Bahia Blanca, Villa Vicencio, Maracay, San Salvador de Jujuy, Pedro Juan Caballero, Las Piedras, Maldonado, San José de Mayo, Fray Bentos, San Miguel de Tucumán, Concepción, Puerto La Cruz, Soledad, Paramaribo, Machadinho do Oeste. Santiago del Estero, La Serena, Santa Cruz de La Sierra, Rio Bamba, Arequipa, Piura, Miagro, Cochabamba, Buena Ventura, Cajamarca, San Ignacio de Velasco, Cusco, Fernando de La Mora, San Tomé das Letras, Valparaíso, Curralinho, San Lorenzo, Sta Fé, Bahia Blanca, Villa Vicencio, Maracay, San Salvador de Jujuy, Pedro Juan Caballero, Las Piedras, Maldonado, San José de Mayo, Fray Bentos, San Miguel de Tucumán, Concepción, Puerto La Cruz, Soledad, Paramaribo, Machadinho do Oeste.

{Figurino.: Todos de preto, olhos esfumados, cabelos molhados e penteados para trás.}

(Se encontram 'dentro da psiqué' da Mulher).

- Quixotada. Eu não seria eu sem a minha quixotada.

(Mulher que superou os próprios limites. OBS.: QUIXOTADA.: ato quixotesco, romântico, bravata ridícula, fanfarronada).

[HORÁRIO DE VISITAS]

[SALA DE CASA, Luz de penumbra. A Mulher está sentada em um carretel, com um cigarro aceso na mão direita, com a cabeça baixa e encurvada. Levanta lentamente e, no meio do caminho, traga o cigarro de canto devagar e solta a fumaça para o lado lentamente. Volta a cabeça para baixo e continua a subir seu rosto. Olha ao redor com o queixo baixo, olhar atento e desconfiado.]

MULHER.: Quem são vocês? (Torturadores? Infiltrados?)

.. Por que vocês vieram?.. Não deu tempo de me preparar. .. Vocês, também, não avisaram que vinham.

[Fuma lentamente, deixando com que o calor da tragada na ponta do cigarro seja visível. Foco no rosto. Olhar desconfiado. Solta a fumaça lentamente para o lado. Muda de semblante.]

Mas vem. Pode entrar. Aproveita... Essa coisa de visita... tá ficando ... tão rara. Igual peça de museu.

Eu só não sei se tem o mesmo valor. Tem?

Fica à vontade... pode tirar o sapato, se quiser. (menção a performance dos sapatos simbolizando as pessoas que morreram por COVID-19).

[FOCO EM SAPATOS VAZIOS ENFILEIRADOS]

Ainda bem que café é rápido e prático.

CAAAAAAAAAAAAAaaaaaaféeeeeeehhhh

Me dá sempre a sensação de estar sentada no alpendre de algum lugar. Conversando com alguém... dizendo qualquer coisa..... -> inventando <- qualquer bobagem.

[PARA DE SÚBITO COMO QUEM ESQUECEU QUE ESTÃO ALI E SE SURPREENDEU POR VÊ-LOS]

“Mas ... por que vocês vieram?”

Vocês esperam que eu diga algo importante, não é?

Tem problema se eu disser alguma coisa que ainda não aconteceu?

Tem gente... que faz tanta questão pela realidade dos fatos. Eu também já fiz.

Hoje não. No fim, tudo dá no mesmo. ... Não! Não dá no mesmo. Uns, gostam dos olhos. Outros da mortadela.

[FUMA DETERMINADA, FOGO NOS OLHOS].

Eu gosto da mortadela.

[Queima uma imagem com a ponta do cigarro. DISCO COM BELLA CIAO]

NARRADOR.: Criação de ratos era muito comum naquela época. Ao invés de tratá-los como animais domésticos, eram deixados famintos... por dias seguidos.

[O MAR DE SEMPRE]

Para. Chega. Eu não quero ir mais pro fundo. Até aqui já tá bom. Eu quero ficar na beira.

[EMOCIONADA]

...Posso abrir? Posso?

[ABRE OS OLHOS E SE MARAVILHA]

Eita que vendo tudo isso assim de perto, nem dá vontade de voltar.

Como é graaaaande. Tem coisa que dá alegria só de estar perto.

MENINOO! PARA DE CORRER, MENINO! SE NÃO CAI, BATE O QUEIXO NO CHÃO E QUEBRA! VEM. TIRAR FOTO!!!!

[BREVE DISCURSO SOBRE O TEMPO]

CONSCIÊNCIA.: Nada mais constrangedor que o Tempo. Ele faz com que fiquemos constrangidos diante de nós mesmos. Já ouvi tantas coisas por aí sobre formas de ultrapassá-lo, fingir que ele não existe. Os velhos engravatados se negam a morrer e se repetem com suas panças e seus cabelos acaju. Mas o estrago está feito. O estrago será feito. O novo, sempre vem. Eu não tenho mais idade pra fazer de conta. Já ouvi tanta coisa por aí sobre esse momento. Provavelmente eu já me esqueci de tudo o que ocorreu ontem, a não ser um detalhe. Mick Jagger, Keith Richards, Charlie Watts, Ron Wood...Belchior. Desculpe, mas uma mulher da minha idade, não confia mais no destino, nem na simpatia, devoção, corrente, autoajuda, declaração de amor, frase de caminhão. O tempo é um companheiro sincero. A gente é que trai ele.

SENHORA.: Eu parei de achar que as flores de plástico não devem ser cuidadas. Eu passei a aguar-las também. Há uma beleza em tudo o que está. Sendo natural ou não.

[CENA COM VIOLINO NO FUNDO, emocionante.]

“Para com isso, Gerso.”

[APARECE O GERSO TOCANDO VIOLINO E PARANDO PARA OUVI-LA] [LUZ DE PENUMBRA. MAQUIAGEM ARTÍSTICA. FOCO NAS MÃOS, EXPRESSÕES, DETALHES DA CENA]

SENHORA.: Minha vagina ficou toda arrebetada por causa dos choques. Eu tive que fazer uma cirurgia, onde eu levei 90 pontos. O meu útero e a minha bexiga ficaram pra fora. Eu tô viva por um milagre.

Telefone. Conhece?

[FOCO NO ROSTO, APROXIMANDO GRADUALMENTE]

Há duas maneiras de representar a violência. Representando-a ou não falando dela. ... As duas são falsas. Eles acharam que eu tivesse esquecido. Mas se eu não continuar procurando ... ninguém mais vai.

[Segurando roupinha de bebê. Foco nas mãos]

DISCO.: ‘ Olha aí! ... Ooolha aiiiií... ‘

[LUGARES QUE AINDA NÃO FUI]

NARRADOR.: Essa coisa de cartão postal é mesmo algo a se pensar. Passamos pelos lugares e depois tentamos guardá-los num retângulo quinze por vinte e um.

Você ia gostar de salvar as lembranças dela. Mas não tente fazer isso com as mãos.

Esse tipo de coisa, por mais cuidado que se tenha, esparrama. Igual lata cheia já cansada dos grãos.

Todo mundo está doente. Em tempos como os de agora, esquecer passa a ser o remédio mais imediato. Só não sabemos o que vão fazer quando o efeito acabar.

SENHORA.: Eu não lembro o nome dos lugares que eu fui quando anunciei que daria a volta ao mundo

[A CÂMERA COMEÇA A IR PARA A DIREITA E A IMAGEM ESCURECE, E APARECE ELA MAIS NOVA]

MULHER.: A volta ao mundo numa bicicleta de cestinha. Tô brincando. Eu lembro sim. O nome dos lugares. E da cara de espanto que fizeram quando eu falei que nela tava tudo o que eu precisava. Santiago del Estero, La Serena, Santa Cruz de La Sierra, Rio Bamba, Arequipa, ...

SENHORA.: Quando a gente é jovem, na garupa da bicicleta cabe todo mundo e a gente dispensa os freios.

MULHER.: Até que um dia chega em uma descida muito íngreme e aprende que aquilo que se lembra deve ser protegido. Com o mais explosivo dos poemas.

NARRADOR.: Vamos nos armar com as nossas lembranças mais doídas, porque a nossa memória, jamais será colônia.

MULHER.: Eu não lembro do rosto dele.

[VARIAM CENAS DA COREOGRAFIA NA PEDREIRA COM AS FALAS DA MULHER]

Tentei voltar lá uma vez, mas tinham construído um prédio no local.

CONSCIÊNCIA.: Como se llaman los desaparecidos de personas?

[QUINHENTOS ROSTOS NA PRAÇA]

CONSCIÊNCIA E MULHER.: Depois que o filho chora no braço, a vida nunca mais será a mesma. Nem você. Durante 9 meses o seu corpo estoura. Um filho te modifica por dentro. Vai ganhando espaço, ganhando forma, ganhando vida. E todo o seu corpo se enche. É a espera mais custosa da vida. Ao mesmo tempo em que ele chegava, você se despedia de si mesma. É só esse pontinho no meio da gente. Mas depois que nasce... mas depois que nasce...

[EMOCIONAM-SE]

Só mesmo com o parto, é possível entender a natureza do grito. Eu quero o meu filho inteiro. Ele tava inteiro quando tiraram ele de mim. Ando pela praça e imagino quinhentos pequenos sendo levados como se fossem uma coleção de qualquer coisa. O golpe do estado foi covarde e certo. Acertou bem nesse rasgo que ainda

estava costurado com os pontos. Uma mãe, sempre espera o filho com a cama arrumada, os chinelos na porta e o coração na mão. Esquecer aqueles que perdi seria uma forma de seguir em frente? Me recuso.

CONSCIÊNCIA.: Eu também cultivei meu coração com os ismos mais batidos. Com a profundidade filosófica que calaria o mais onipresente dos deuses. Ooolha só pra mim. Pode ter certeza. Que esse corpo amou,

MULHER.: Se despiu. Entupiu as veias com tudo que é veneno. Não tem como. A gente resiste. TODOS.: Existir, é uma resistência. Eu tô cansada. Eu quero o meu filho inteiro. Vou seguindo os urubus. Eu tô cansada. Eu quero o meu filho inteiro. Vou seguindo os urubus. Eu tô cansada. Eu quero o meu filho inteiro. Vou seguindo os urubus. ‘ Há uma diferença enorme entre esquecer e não se lembrar. ‘

FIM.

Anexo

ENTREVISTAS DE ATORES QUE PARTICIPARAM DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *DOIS IRMÃOS*, COM LUIZ FERNANDO CARVALHO:

Dentro do relato dos atores, percebo que todos os entrevistados relatam que o trabalho com o diretor é intenso, cheio de referências desde palestras com psicólogos para análise das personagens a horas de ensaio e trabalho corporal pesado, chegando ao ponto de quebrar unhas e não perceber, não saindo do estado de jogo nem enquanto trocam de roupa. Todos os atores disseram ter momentos em que choravam mesmo sem ter a intensão de trazer isso para cena. Um choro sincero, que lavava a alma e que simplesmente vinha à tona.

Das técnicas, os atores relataram jogos de máscaras, Commedia Dell'arte, dança, canto, outras línguas. Coisas que estão presentes também nas técnicas de Stanislavski em *A Construção da Personagem*.

Os atores relatam ser um processo diferente do que geralmente acontece na TV, onde se vêem tendo liberdade expressiva e tempo para reflexão das personagens e construção das mesmas. Percebo que Luiz trabalha com exaustão, o que muito se assemelha ao nosso processo de criação no curta *A Mulher Que Andava em Círculos*.

Cauã Reymonds

“Foi o processo em que eu fui mais artista.”

Cauã relata durante a entrevista sobre *Dois Irmãos*, a qual Luiz Fernando Carvalho dirigiu, que o trabalho foi intenso e que foi no qual ele “se sentiu mais artista”, assim como liberdade para se expressar como quisesse. Comenta que o diretor desafia seus atores a ter um aprimoramento e que o processo com ele para preparação das personagens envolve palestras de psicanálise, aulas de sapateado, árabe, linguagem corporal, leituras, entre outras. O trabalho é voltado para a exaustão, mas Luiz não se prende a horários ou burocracias, gosta de sentir até onde os atores estão prontos para ir.

Eliane Giardini

“Uma entrega de cem por cento.”

Eliane Giardini diz que trabalhar com o Luiz é um atestado de qualidade, que sua entrega foi de cem por cento e que o trabalho envolve intensidade e é guiado pela técnica da exaustão. Durante *Dois Irmãos*, ela trabalhou com uma personagem que tinha fases diferentes da vida, então mais duas pessoas faziam a mesma personagem que ela.

“É incrível quando você faz essas sagas grandes e têm outros atores fazendo o seu personagem. Uma vontade de se enxergar no outro e o outro em você o tempo todo. Só que nós não fomos por aí, não foi um trabalho de copiar. Poderia ter sido, é lindo também esse trabalho. Mas nós fomos pelo temperamento da Zana.”

“Eu já tinha trabalhado com o Luiz outras vezes, então eu sei o nível de dedicação que isso implica, de estudo, de entrega, de tudo.”

Eliane ainda argumenta que a identidade artística do diretor é presente também nas locações:

“Eu conheço o Luiz há anos e eu fico boba com a fidelidade que ele tem ao processo dele. Todos os lugares que nós trabalhamos têm essa cara. Salões amplos com o piso de madeira linda, com colagens na parede, com a letra dele pela parede.”

“A apropriação que você tem desse personagem é para sempre. Na TV nós não temos esse tempo, muitas vezes descobrimos a personagem no final da novela.”