

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO - UNESP
LICENCIATURA EM ARTE TEATRO**

SUYLA LEITE OHISHI

**PROCESSO CRIATIVO DO CURTA METRAGEM “ECOS”
arte em isolamento social**

São Paulo

2022

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO - UNESP
LICENCIATURA EM ARTE TEATRO**

SUYLA LEITE OHISHI

**PROCESSO CRIATIVO DO CURTA METRAGEM “ECOS”
arte em isolamento social**

Trabalho de conclusão do curso da
Universidade do Estado de São Paulo como
requisito para obtenção do título de
licenciado em Arte Teatro.

Sob orientação do Prof.Dr. Abel Luís
Bernardo Rocha

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

O38p	<p>Ohishi, Suyla Leite, 1990-</p> <p>Processo criativo do curta-metragem Ecos : arte em isolamento social / Suyla Leite Ohishi. - São Paulo, 2022. 58 f. : il. color. + anexo</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Abel Luís Bernardo Rocha Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Criatividade. 2. Curta-metragem. 3. Cinema - Produção e direção. 4. Artes cênicas. I. Rocha, Abel Luís Bernardo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 791.43</p>
------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

SUYLA LEITE OHISHI

PROCESSO CRIATIVO DO CURTA METRAGEM “ECOS”
arte em isolamento social

Trabalho de conclusão do curso da Universidade do Estado de São Paulo como requisito para obtenção do título de licenciado em Arte Teatro.

Defesa aprovada em: 24/02/2022

Banca Examinadora

Prof.Dr. Abel Luís Bernardo Rocha
Instituto de artes da UNESP - Orientador

Prof.Dr Pelópidas Cypriano de Oliveira
Instituto de artes da UNESP

Dedico este trabalho a minha avó Hiroko.

Agradecimentos

Realizar esse projeto em meio ao caos que a pandemia trouxe foi um grande desafio e é neste momento agradeço a todas as pessoas que fizeram parte desta trajetória.

Em primeiro lugar agradeço à minha família em especial ao meu pai, minha irmã e minha avó Lúcia pelo apoio.

Agradeço ao Allan, Beatriz, Laryssa e Lucas por terem acreditado e participado deste projeto.

Agradeço ao meu orientador, Prof.Dr. Abel Rocha, por me auxiliar nos momentos de aflição e por estar sempre presente me guiando.

Agradeço ao meu melhor amigo, Lucas, por me incentivar, não me deixar desanimar e por caminhar ao meu lado tornando tudo mais divertido.

RESUMO

A presente pesquisa analisa o processo criativo e de produção do curta-metragem “Ecos” escrito, dirigido e atuado por mim, Suylla Ohishi. Este processo se deu durante a pandemia de COVID-19 em meio ao isolamento social na qual procurou se produzir com o mínimo possível de pessoas envolvidas. Este curta metragem é um experimento que mescla linguagens do cinema e do teatro, abordando diferentes processos criativos para a criação de roteiro e dramaturgia, como a criação cênica a partir da música e de experimentações práticas inspiradas nos conceitos de Rudolf Laban.

Palavras-chave: Curta-metragem. Artes cênicas. Rudolf Laban; Produção autônoma. Pandemia COVID-19.

ABSTRACT

The present research analyzes the creative and production process of the short film “Echoes”, written, directed and performed by myself, Suyla Ohishi. This process took place during the COVID-19 pandemic in the midst of social isolation in which it sought to produce with as few people as possible involved. This short film is an experiment that mixes cinema and theater languages, approaching different creative processes for the creation of script and dramaturgy, such as scenic creation from music and practical experimentation inspired by Rudolf Laban's concepts.

Key-words: Short film. Performing arts. Rudolf Laban. Autonomous production. Pandemic COVID-19.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O TEMA	10
2.1 PEÇAS ONLINE	10
3 REFERENCIAL TEÓRICO	17
3.1 PRESENÇA E AFETO	17
3.2 CORPO	20
3.2.1 O Domínio do Movimento de Rudolf Laban	21
3.2.2 Eucinéctica	22
3.3 VIEWPOINTS	23
3.4 DIFERENÇA ENTRE CINEMA E TEATRO	25
3.5 PROCESSO CRIATIVO AUTÔNOMO EM UMA PANDEMIA	26
4 CURTA METRAGEM ECOS	27
4.1 ROTEIRO	28
4.1.1 Resumo Curta-Metragem	28
4.1.2 Estímulos	28
4.1.3 Fragmentos de Cena, Texto e o Isolamento	28
4.1.4 O Corpo Como Objeto De Criação	29
4.1.5 Cenários	30
4.1.6 Vaga Carne - Grace Passô	31
4.2 MÚSICA	31
4.3 ENSAIOS	33
4.4 DRAMATURGIA	35
4.4.1 Cenário	36
4.4.2 Interpretação	37
4.4.3 Iluminação	38
4.4.4 Figurino	38
4.4.5 Planos De Câmera	39
4.4.6 Maquiagem	39
4.5 GRAVAÇÕES	40
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS	45
APÊNDICE A - Curta Metragem “Ecos” de Suyla Ohishi	47
APÊNDICE B - Roteiro do Curta Metragem “Ecos” de Suyla Ohishi	48

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa relatar o processo de criação artística do curta metragem “Ecos” desenvolvida e finalizada durante a pandemia do COVID-19 em 2020/2021. Este trabalho não corresponde ao projeto original do TCC, conforme planejado e aprovado, pois com o surgimento da pandemia da Covid-19, suspensão de atividades didáticas e o estabelecimento de protocolos de isolamento social o projeto original não poderia ser efetivado.

A COVID-19 oriunda do coronavírus SARS-Cov-2 é uma doença infecciosa viral de fácil transmissão que ocorre através de gotículas de saliva, tosse, espirro ou contato próximo e que ataca principalmente o sistema respiratório. Devido a taxa de transmissão e o modo de contágio assim como a falta de informação por ser uma doença nova, foi necessário realizar o isolamento social e a quarentena, o que fez com que teatros, escolas, museus, cinemas e as ruas ficassem vazias.

Além de não poder fazer um trabalho que envolvesse a presença física de outras pessoas, não se sabia quando a pandemia iria terminar. Em decorrência desses fatores, surgiu o principal questionamento que deu origem a esta pesquisa: “Como o fazer teatral acontece sem o encontro?”

Foi imprescindível rever e reestruturar o fazer artístico e o caminho que este trabalho deveria seguir. O contexto levou-me a buscar novas possibilidades, tive que reavaliar o projeto deste trabalho e encontrar outra forma de realizar a produção criativa sozinha ou com o menor número possível de pessoas.

Este trabalho foi possível porque tive a colaboração à distância de Beatriz S. Pereira, que compôs toda a trilha sonora, e de Allan Camillo, que realizou toda a montagem e edição do material, e presencial de Lucas Marrara, que compôs a fotografia do curta, e de Laryssa Ohishi, que atuou como da assistente de produção, auxiliando na montagem de cenário, contrarregragem e som.

2 O TEMA

Antes de adentrar na universidade, minhas experiências basicamente foram, em sua maioria, com cinema ao trabalhar como atriz, maquiadora e diretora de arte em uma produtora de cinema independente, com teatro no curso técnico e com teatro de grupo.

Durante o tempo que trabalhei na produtora fazendo curtas metragens, pude estar em vários sets de filmagem e aprender na prática como tudo funciona e perceber as diferenças entre essas duas linguagens, cinema e teatro. Mais tarde, com a graduação, tive a oportunidade de aprender mais sobre teatro e direção. Na *Fábrica de Ópera*, coordenado pelo Prof. Dr. Abel Rocha, pude experienciar, ao realizar a direção cênica, como é coordenar diversas áreas que envolvem as equipes de criação e produção, tais como figurino, cenário, iluminação e atuação.

Em cada uma dessas vivências, pude ver a importância de ter uma série de profissionais trabalhando juntos com o objetivo de produzir um filme ou peça, mas com a pandemia o encontro não era possível, por isso iniciei uma busca por possibilidades de como realizar este trabalho.

Investiguei de duas maneiras distintas as possibilidades: a primeira observando a criação artística desse período de quarentena e a outra maneira foi estudar sobre os conceitos do fazer teatral e o experienciar o teatro.

2.1 PEÇAS ONLINE

Os teatros, centros culturais e outros estabelecimentos permaneceram fechados entre o período de março de 2020 até novembro de 2021 no estado de São Paulo o que impossibilitou o encontro entre os artistas e entre artistas e o público, em decorrência disso surgiram novas estratégias do fazer artístico como um meio de sobreviver a essa realidade a distância. Durante esse período, pude identificar três estratégias diferentes do fazer teatral: :

1. A reestrea de peças que já haviam sido apresentadas no teatro antes e que o seu registro na internet estava estreando com um formato de câmera fixa posicionada na plateia;
2. Peças que já existiam e que foram adaptadas ao meio digital;

3. Peças que foram criadas durante o período da pandemia.

Com o crescimento de peças online, também ficaram em evidência novos termos para essa nova experiência teatral, e termos como Teatro Digital e Live cênica, dentre outros, passaram a ser utilizados sem consistência conceitual prévia.

O repórter e produtor cultural Bruno Cavalcanti explica a diferença entre teatro digital e live cênica:

As lives cênicas, por exemplo, são caracterizadas por apresentações esporádicas e com a simplicidade de se utilizar basicamente de um texto frente a uma câmera.

...o espetáculo não apresenta estripulias digitais, apostando no naturalismo, mas por estar em cartaz e por não usar da câmera apenas como veículo de transmissão, mas sim uma aliada para contar a história de uma mulher confinada, se caracteriza como parte do movimento do Teatro Digital. (CAVALCANTI, 2020)

A partir dos conceitos de Cavalcanti, para o escopo deste trabalho, definiremos os seguintes termos:

1. Teatro digital: se apropria da tecnologia e da linguagem audiovisual a utilizando em seu favor, compreendendo a função das diversas ferramentas as ferramentas e criando uma linguagem que mescla cinema e teatro, adequada à nova realidade que vivemos. Usa recursos como a inclusão de vídeos no meio da cena, transições, maior mobilidade nas locações e a capacidade de orientar o olhar do público ao mudar a câmera de lugar.
2. Live Cênica: utiliza forma e conceito do teatro e os adapta para caber no uso da câmera e na transmissão on-line, sem usufruir das possibilidades que o meio disponibiliza.

Apesar dos termos serem recentes e ainda em discussão, assistir algumas dessas “experimentações” ajudaram a elencar alguns dos elementos que me foram vitais para definir este trabalho. Entre elas, três obras se destacaram, pois têm como ponto em comum o fato de apenas um artista estar em cena, característica essa que se adequa a minha realidade neste trabalho.

Assisti em junho de 2020 o espetáculo *Manifesto Transpofágico* de Renata Carvalho que conta a história do corpo travesti dando um panorama histórico da violência sobre os mesmos. O espetáculo foi apresentado e filmado em um teatro

antes da pandemia. A exibição ocorreu no canal do youtube *Corpo Rastreado* de forma gratuita durante a pandemia.

Estamos falando de peça online então, por que exemplificar com uma peça realizada e filmada antes do isolamento social? A resposta é simples: essa foi a solução de muitos artistas para divulgar sua arte e conseguir alguma renda ao vender ingressos para assistir à exibição de uma peça teatral. *Manifesto Transpofágico* conta com aparatos que a estrutura de um teatro pode fornecer como luz, som, espaço, uma equipe de produção e um público. A peça não conta com objetos cênicos, utilizando apenas projeções e jogos de luz como cenário e o figurino consistiu em apenas uma calcinha.

As interações da peça *Manifesto Transpofágico* ocorrem através:

1. Da aproximação física da atriz com o público; Renata Carvalho desce do palco e anda entre as poltronas da platéia;
2. Conversa entre a artista e o público;
3. Votação: o público vota se a atriz deve ou não retirar a última peça de roupa;

Tais interações contribuem para o confronto artista-público que promove a discussão sobre o corpo travesti. Considerando essas interações para o meio virtual podemos notar que a aproximação entre atriz e público não seria possível devido a necessidade da presença física. Já a conversa com o público e a votação funcionariam em uma transmissão online, não teriam a mesma potência de assistir a peça no presencial devido ao confronto proposto pelo tema da peça.

A exposição do corpo seminu da atriz Renata Carvalho gera reações e percepções distintas quando se assiste de modo remoto e de modo presencial. No presencial o público olha e é olhado, havendo assim um confronto. Este confronto perde força no meio virtual causando menos impacto.

É importante ressaltar que o que vi foi um registro da peça *Manifesto Transpofágico* e não uma adaptação ao meio virtual. Esse registro me permite notar vários pontos que não são viáveis com o isolamento social e outros que facilmente funcionariam ao se adaptar para uma peça online.

- Os pontos não viáveis: a presença física do público e de outros artistas; a estrutura e equipamentos que um teatro fornece, uma equipe técnica;
- Os pontos viáveis: Acessibilidade do público independente da localidade; abrange novos modos de interação e comunicação com o público;

Assim como na peça Manifesto Transpofágico encontrei outros aspectos que me permitiram definir o caminho desta pesquisa e conseqüentemente da minha produção artística durante este período de pandemia.

A segunda peça, *Paulo Freire, o andarilho da Utopia* com o ator Richard Rigueti é uma peça que conta a trajetória de Paulo Freire mesclando elementos das linguagens do teatro de palco, do palhaço e do teatro de rua. Foi apresentada em uma sala com apenas um ator em cena e alguns elementos cenográficos neste espaço reduzido. *Paulo Freire, o andarilho da Utopia* também foi criada antes do COVID-19, mas foi apresentada ao vivo no aplicativo zoom e modificada para que fosse executável de modo remoto, como disse o ator na roda de conversa online com o público após a realização da peça.

Uma adaptação interessante que só foi possível por causa da plataforma usada é a interação: quando o ator Richard Rigueti buscava a interação do público ele se referia a nós pelos nomes, já que os nomes eram visíveis por causa da plataforma; ou quando o ator solicita que todos que estão acompanhados deem as mãos e olhem para quem está do seu lado e para o público que está com a câmera ligada; Esses detalhes aproximam o público e incentivam a participação de um modo que não seria possível em um encontro presencial.

Paulo Freire, o andarilho da Utopia apesar de transmitida online manteve sua estrutura mais teatral. A câmera e o microfone, por exemplo, eram elementos fixos e o ator se movimentava pelo espaço.

Escolher que o equipamento (câmera e microfone) fossem fixos gerou alguns prós e contras para a peça. Dentre eles os prós são:

1. Ao se aproximar fisicamente da câmera, o ator se aproxima do público tornando a conversa mais íntima;
2. Ao se afastar da câmera, o ator consegue mostrar mais do que apenas expressões faciais e interagir com os elementos do cenário;

Os contras:

1. Manter o equipamento fixo faz com que o público veja tudo apenas de um ângulo;
2. A captação de som depende da proximidade do ator em relação ao microfone.

Apesar de não ter assistido a peça *Paulo Freire, o andarilho da Utopia* presencialmente, é notável as adaptações da peça para sua realização no meio

virtual. Entretanto, a captação de som inconstante prejudicou o entendimento de partes da peça. Este problema foi comum a várias peças apresentadas no período.

O que me leva a uma outra análise, a pandemia fez com que diversos grupos procurassem outros meios para a produção artística. Em muitos casos há uma falta de verba para a aquisição de equipamentos de vídeo, som e/ou a locação de um espaço adequado para a encenação. Tais situações se assemelham e muito às condições deste trabalho, no qual o espaço utilizado e equipamentos são limitados.

Alterações como: Adaptação das cenas pensando na movimentação do ator; aumento na quantidade de equipamentos; câmera e microfone não fixos; poderiam solucionar ou diminuir a da captação de som ruim.

No entanto, as alterações não solucionam tudo gerando outras questões. Supondo que se escolha limitar a movimentação do ator, isto prejudicaria a comunicação com o público considerando que o corpo comunica uma série de mensagens, intenções através da expressão corporal.

O terceiro espetáculo, *Peça de Marat Descartes*, é o retrato de um artista vivendo em isolamento social e buscando lidar com a situação, a suspensão do tempo e com crises dessa nova realidade. Essa peça, em oposição às outras duas, foi criada durante a pandemia e possui uma estrutura mais próxima a boa parte das peças online que vi durante esse período. Na peça Marat liga a câmera e começa a conversar com o público como se a peça não estivesse acontecendo, conta relatos sobre a sua família e o quanto a situação o afeta e suas crises.

Essa peça revela vários ambientes diferentes conforme ele se move pela casa ou dirige o carro enquanto conversa conosco. A câmera apesar de móvel é limitante ao nos permitir ver o ator do peito para cima, mas Marat se utiliza de outros artifícios como a de introduzir um vídeo de outro personagem, no meio da cena. Essa intervenção, da maneira que foi feita, só foi possível por ser apresentada no formato de teatro digital.

No dia em que assisti a essa peça ocorreu um problema de conexão e por isso eles optaram por passar a gravação do dia anterior. A perda de conexão e o áudio entrecortado foram problemas que encontrei na maior parte das peças online que assisti durante este período. Pude constatar então que, ao fazer uma peça online há alguns fatores limitantes e, ao mesmo tempo, potencializadores:

1. Equipamento de gravação: pode ser um celular, webcam, câmera profissional, cada equipamento tem suas características que agregam

ou não para a produção artística. Um celular permite a transmissão em qualquer lugar, tornando-se mais móvel que uma câmera profissional que necessita de equipamentos de transmissão à parte. Outro potencial são os inúmeros planos de câmera que enriquecem a peça, possibilitando o público de ver a cena de outros ângulos ou de vários ângulos simultâneos dependendo da quantidade de equipamento disponíveis;

2. Espaço: uma peça online não necessariamente precisa se limitar a um palco ou teatro, tornando um carro, uma sala e até mesmo uma banheira no palco da apresentação. O espaço é mais maleável e ao mesmo tempo mais limitante, preocupações como quanto o som ecoa, se há espaço para os equipamentos, se é um local silencioso, entre outras, devem ser pensadas, considerando que muitas vezes as peças online ocorrem em locais que não foram construídos para serem espaços cênicos;
3. Qualidade de som: dependendo do equipamento disponível de som e vídeo só se pode atuar de perto o que limita o movimento, ao mesmo tempo, a transmissão garante que todo o público receba o mesmo áudio, não importando o posicionamento de cada um no espaço físico como ocorre em um teatro, isso, junto com equipamento adequado, possibilita interações únicas, antes impensáveis, como sussurrar no ouvido de todos do público ao mesmo tempo, ou criar uma sensação de parte da cena estar ocorrendo atrás do público. O som juntamente com a conexão podem alterar totalmente a compreensão do público sobre o que está sendo apresentado, positivamente e negativamente, no caso de problemas com o equipamento;
4. Luz: diferente do teatro presencial, o teatro online necessita de mais controle da iluminação por causa da captação de imagem. Quanto melhor a iluminação, melhor a captação de imagem, mas a luz mal utilizada pode acarretar no estouro da imagem ou queda da qualidade e conseqüentemente compreensão do que está sendo transmitido, além da preocupação de conseguir ter uma iluminação que funcione independente de como se movimenta a câmera.

5. Interação e afeto: no teatro a conexão se estabelece pela presença cênica do ator ou atriz mas no teatro online essa presença se perde e outros meios são necessários para a criação de afeto e muitas vezes esse afeto virtual está ligado a novas dinâmicas de interação público-artista, como por exemplo, chamar o público pelo nome ou comentar sobre os ambientes onde eles se encontram.
6. Conexão à internet: é o maior fator limitante. Neste caso estamos falando da qualidade de transmissão. Se a conexão de internet for ruim, o conteúdo do que é transmitido irá se perder ou demora para chegar para o público.

Todos esses fatores estão interligados, fazendo que a limitação de um fator altere diretamente no outro fator. Um exemplo: se a captação de som for ruim, irá alterar a atuação fazendo com que a atriz tenha que representar perto do microfone, o que por consequência limita onde a câmera pode ou não ficar, assim como o espaço cênico dessa apresentação.

Ao analisar essas condições para a realização de uma peça online, notei que haviam duas dificuldades para a minha realidade: a primeira era a conexão de internet que não era suficiente para transmitir a peça sem haver grandes atrasos e perdas, e a segunda, a captação de áudio, apesar de possuir um microfone condensador, este só capta bem o áudio quando se está perto dele, então se optasse por fazer uma peça online, a única opção seria atuar perto da câmera, ou seja, fazer uma live cênica.

Pesquisar realizações feitas durante o período e compreender o que era ou não possível me auxiliou a decidir não fazer uma peça online. Mas se não seria uma peça online, o que seria?

3 REFERENCIAL TEÓRICO

A primeira ideia para este trabalho, após o início da quarentena, era a realização de uma peça online. Procurei entender mais os mecanismos necessários para essa execução ao estudar sobre performance, já que esta combina elementos do teatro e das artes visuais.

Minhas preocupações ao passar produção artística teatral que costuma ser presencial para o meio virtual eram as alterações que a ausência do encontro artista e público acarretaria. Querendo ou não, assistir uma peça de teatro, ópera, show exige um certo ritual; de se arrumar; sair de casa; se direcionar a um local; se entreter; E trocar com aquilo que é visto e sentido. O ato de estar ali, focado no que se apresenta, se permitir afetar, trocar com o artista, olhar e ser olhado, muda totalmente a experiência desse acontecimento.

Por isso a minha questão, como realizar um acontecimento, um encontro, uma troca de afetos no meio virtual? Tal questão me direcionou a entender como funciona a presença cênica no teatro presencial e suas alterações no meio virtual. Ao pesquisar sobre presença cênica me aprofundei nos estudos do corpo: o domínio do movimento e viewpoints.

3.1 PRESENÇA E AFETO

Este trabalho foi idealizado em um período de grandes ausências em vários aspectos, por ser um trabalho audiovisual em isolamento social, em que a troca com o público, com outros artistas e com pessoas no geral se modificou. Busquei compreender a presença cênica no meio teatral e como ela se aplica no meio virtual. Além disso, a presença e ausência também foram abordadas na construção das personagens que habitam espaços distintos, físico e não físico, esse desencontro trabalha o não alcance ou não acesso a outra parte, seja de forma física quanto sentimental.

A presença cênica é um termo teatral de difícil definição por não se tratar de algo apenas físico como prontidão corporal, tônus muscular ou corpo ativo mas também se refere a energia, a algo imaterial que não tem definição, mas que atinge

quem assiste. De acordo com o Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (2020) presença é:

1. O fato de alguém ou algo estar presente em algum lugar;
2. O fato de alguém ou algo existir num determinado lugar;
3. Aspecto de uma pessoa que chama a atenção e impressiona; personalidade;

Essas definições de presença se aproximam muito ao significado de presença cênica do dicionário de teatro de Patrice Pavis:

“Ter presença”, é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um “quê” que provoca imediatamente a identificação* do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente (PAVIS, 2011, p. 305).

Ambos os dicionários atribuem a presença ao ato de tornar algo que está ou estava ausente presente e à capacidade de chamar a atenção. Por intermédio da presença cênica o ator ou atriz cativam o público a fim de estimular o seu imaginário trazendo situações, sentimentos, objetos e lugares que não estão de fato ali presentes.

A questão é a presença cênica se perde quando não há o encontro físico do público e artista ou apenas se modifica? Observando a diferença de experiência e de percepção quando se assisti um show de uma banda pela televisão e estar no show ao vivo fisicamente, ambas são as mesmas pessoas tocando, mas há sensações distintas ao ver a performance do artista, ou seja, a presença cênica não depende apenas da prontidão corporal, do quanto de tônus muscular se aciona ou da projeção da voz, ela também depende do quanto consegue se comunicar, do encontro com o outro. Estar no local faz com que você troque com o ambiente, com as pessoas, com o artista, e essa troca faz com que a experiência seja diferente de forma significativa, ambas são experiências válidas, porém não se pode afirmar que afeta o público da mesma forma.

A peça *Manifesto Transpofágico* de Renata Carvalho, por exemplo, tem um impacto singular quando se vê a apresentação no teatro estando a poucos metros da atriz, deste modo há um confronto entre público e artista, que o atinge ao expor o seu corpo seminú, com a trocar olhares e ao descer do palco e se aproximar. No presencial nossos sentidos estão mais aguçados e nossa percepção permite uma maior imersão no que se está assistindo, o que não ocorre ao assistir a distância devido a outros estímulos como as pessoas que moram com você, a campanha tocando, a propaganda da plataforma entre outros acontecimentos.

Base geradora da uma presença cênica para o ator - somente tem sentido se ela for composta por uma seta de mão dupla, ou seja, se ela estimular uma co-experiência poética - portanto criativa - ente ator/público/espço/tempo. Qualquer ação física/presença física, nesse sentido, gera uma rede afetiva e, portanto, é sempre coletiva. (FERRACINI, 2013, p. 3)

Para Renato Ferracini, ator-pesquisador do grupo de teatro LUME, a presença cênica só tem significado quando existe uma troca e que esta troca é intensificada com a presença física. Diante da situação em que este trabalho foi realizado, a presença física no mesmo espaço entre público e ator/atriz não é viável sendo necessário obter outros meios de estabelecer uma rede afetiva para a co-experiência poética ou geração de afetos em via de mão única, a relação entre público e espaço se modifica, sendo necessário criar outros meios de identificação com o espaço.

Apesar de reconhecer a importância da presença física como componente relevante para a presença cênica, não posso dizer que as peças online que assisti não comunicaram ou não criaram relações, o que posso revelar é que houve modificações distintas das que ocorreriam se fosse presencial. Na peça *Paulo Freire, o andarilho da Utopia*, em determinado momento o ator Richard Rigueti solicita que as pessoas que estão acompanhadas deem as mãos e olhem para as pessoas que estão no mesmo espaço e para as pessoas que estão com camera ligada, enquanto o ator fala “Se todos estiverem com as mãos dadas, quem segurará as armas?”, nesse momento Rigueti estabelece a relação do público de cada casa, do público que está em vídeo e do ator criando relações de afeto.

É notável que há muitos fatores que permitem modificar a percepção do público, seja pela interação, pela narrativa, pela expressão corporal e facial do performer e não apenas pela presença física.

Ao buscar compreender mais sobre presença cênica me deparei várias vezes com a palavra afeto. Os autores citam sobre afeto e o relacionam com o trabalho corporal ou ações físicas, mas não definem o significado de afeto. Considerando como a presença cênica se modifica e a ausência do público e artista no mesmo espaço que permitiria a potencialização dos sentidos, iniciei a investigação sobre o corpo e como este poderia auxiliar na criação de afetos.

Nesse processo, ainda buscava respostas para o processo criativo de uma peça online, mas ao modificar a proposta muitos conhecimentos adquiridos nesta pesquisa foram utilizados na criação da dramaturgia deste curta-metragem com o

objetivo de criar relações com o público mesmo que de um modo unilateral. Para compreender como o espaço, mesmo que virtual, e o corpo podem influenciar na troca de afeto, iniciei uma investigação sobre como o corpo modifica e se modifica no espaço e suas potências com meio de alterar a percepção dos sentidos de quem assiste.

3.2 CORPO

A princípio comecei a estudar sobre performance. Este segmento da arte mescla várias áreas, dentre elas o teatro, música, artes plásticas e cinema.

Essa afinidade das performances que utilizam as artes cênicas junto com as artes visuais e sua relação com o espaço virtual seriam conhecimentos relevantes ao executar uma peça online. Porém ao produzir um curta-metragem algumas concepções de espaço perdem sua potência por não haver a interação público-artista.

Neste estudo preliminar sobre performance o que me chamou a atenção é a criação de afeição pelo espaço através do corpo. Em muitos momentos, a autora e artista multimídia, Anna Barros (2007) conceitua a relação do corpo como gerador de lugares tanto no ambiente real quanto virtual. Anna Barros também defende o emprego da palavra lugar ao invés de espaço, ao considerar lugar como algo mutável.

Esse conceito de espaço como lugar e este ser adaptável me fez comparar a situação da arte em tempos de pandemia, onde se fez necessário repensar o modo de se produzir arte e o quanto nos adaptamos, abrindo novos espaço para a arte.

Anna Barros conceitua o lugar como evento, acontecimento e este ocorre através do corpo, chamando assim de corpo-lugar em que o corpo através do movimento e das relações se torna gerador de lugares e afetos.

Quando se pensa no corpo como criador de espaço isso transpõe o espaço físico, o que este processo artístico se faz necessário considerando a ausência da presença física de quem apresenta e quem assiste.

É nessa concepção do corpo-espaço e do corpo como estimulador do imaginário que me foquei quando mudei o formato deste trabalho para um

curta-metragem. Para isso, busquei compreender como criar tais relações e quais ferramentas são necessárias para a composição cênica através do corpo e de outros elementos.

Uma destas conexões surgiu da relação com o espaço, de acordo com Anna Barros:

Se a arquitetura delimita a percepção espacial ao colocar elementos familiares em demasia ou elementos dispostos em uma organização inusitada, ela subverte a submissão ao corpo ao espaço-tempo (BARROS, 2007, p. 13)

Esta afirmação me fez questionar se mesmo não havendo um espaço físico comum entre artista e público a disposição de elementos físicos, gestuais ou intelectuais também poderiam romper com a dependência do corpo em relação ao espaço-tempo. Tal questionamento me levou a criar conexões através do cenário, da narrativa e do gesto para causar essa familiaridade e assim modificar a percepção.

3.2.1 O Domínio do Movimento de Rudolf Laban

Uma das minhas indagações em relação ao corpo consistiu no fato que em decorrência do covid-19 se instaurou a quarentena como meio de impedir a propagação da doença, ou seja, para proteger o nosso corpo de uma doença ficamos em resguardo, mas ficar recluso em muitos casos diminuiu a quantidade de atividade física que acaba por enfraquecer o nosso corpo. Em razão disso os estudos de Rudolf Laban (1978) e o domínio do movimento serviram para compreender como reativar esse corpo pandêmico assim como a criação de ferramentas para a criação cênica.

O coreógrafo e bailarino Rudolf Laban categorizou as possibilidades expressivas do movimento em fatores sendo eles: Fluência; Peso; Tempo e Espaço; conhecidos também como Eucinéica.

Outras contribuições de Rudolf Laban são a criação de um sistema de notação do movimento chamado Labanotation e Corêutica trata organização espacial do movimento, ou seja, pensa no movimento em toda a sua tridimensionalidade.

O enfoque neste trabalho foi o estudo e aplicação dos fatores de movimento de Rudolf Laban como disparados para a criação cênica e consciência corporal.

3.2.2 Eucinética

Ao criar essas categorizações havia o intuito de compreender o movimento e sua influência no cotidiano, justamente tal intuito me inspirou a usá-lo como referência para me reconectar com o corpo, e utilizar ações cotidianas como inspiração para algumas cenas.

Os conceitos a seguir são baseados no dicionário Laban da pesquisadora Dra. Lenira Peral Rengel (2003).

Fluência é o fator de movimento que diz respeito à progressão do movimento (integração), ou seja, quanto mais controle, mais contido e direto é o movimento, quanto menos controle, mais fragmentado e indireto. Um exemplo de fluência diferente é o movimento do chicote que é “livre” enquanto o movimento de socar algo é controlado.

Peso é o fator que dita sobre a intensidade de pegar em objetos ou andar, pode ser leve/suave ou pesado/firme, ou seja, quando pegamos uma pedra ou pena acionamos o corpo de modo diferente para executar a mesma ação.

Tempo se refere ao ritmo e velocidade. Este pode ser lento, rápido, sustentado ou súbito. Alterar o ritmo e velocidade trás um outro tipo de expressão corporal, então pegar um objeto lentamente ou rapidamente alteram a percepção sobre a ação.

Espaço é o fator associado à atenção, ou seja, o foco do movimento. A trajetória do movimento pode ter um único foco (direto) ou multifocado (flexível). Este fator visa a orientação do movimento. Exemplificando: Olhar um objeto e se deslocar diretamente até ele traz qualidades de movimento distintas de olhar um ou mais objetos e se deslocar indo para direções diferentes até chegar no objeto.

Todos os fatores estão ligados ao esforço que Rudolf Laban define como impulsos geradores de movimento. O esforço atribui a cada fator ou conjunto de fatores qualidades expressivas, ou seja, a origem do movimento modifica os fatores criando intenções distintas.

Ainda segundo Lenira Rengel, o esforço não se limita apenas ao físico mas também uma expressão intelectual e emocional, ou seja, de acordo com o esforço do movimento este expressa uma intenção diferente.

Tais conceitos podem ser trabalhados individualmente ou em conjunto, trazendo assim outras variações ao movimento. Por exemplo, ao unir os fatores Fluência e Peso ao movimento, é possível mover-se de forma direta e pesada, como a ação de socar, ou direta e leve, como a ação de flutuar.

Juntamente com os fatores de movimento, Laban trabalha com conjuntos de ações corporais. Tal junção dos fatores de movimento com ações corporais. As ações corporais de Laban apreendem assim como o esforço: o físico; o emocional; e o intelectual;

As ações básicas de esforço de Rudolf Laban tem como a junção dos fatores espaço, peso e tempo. Tais ações têm como objetivo a criação de repertório expressivo.

A teoria descrita neste capítulo é apenas uma parte do Sistema Laban/Bartenieff e que me foi útil no processo criativo do curta-metragem “Ecos”. Assimilar tais conhecimentos e aplicá-los durante esta pesquisa é um meio de perceber as minhas potências corporais, de me abastecer com um repertório novo e compor cenicamente através do corpo.

3.3 VIEWPOINTS

Os Viewpoints são pontos de atenção utilizados para a improvisação do movimento em relação ao espaço e tempo fundamentado pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau (2017). Os viewpoints são práticas que visam o treinamento corporal priorizando a relação do espaço e do tempo, geralmente estas técnicas são utilizadas para o teatro de grupo e para a composição cênica.

São 9 viewpoints divididos em duas categorias: viewpoints de tempo (andamento, duração, resposta cinestésica e repetição) e de espaço (forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia). Tais práticas têm como principais objetivos a atenção sobre o trabalho corporal, o espaço e outro. Não tenho a pretensão de destrinchar cada um dos viewpoints porque estes são conceitos mais aplicados ao trabalho coletivo tornando assim várias das técnicas inviáveis para este trabalho por ser autônomo.

Então por que o estudo dos viewpoints? Em primeiro lugar tais estudos visam a composição cênica a partir da improvisação. Característica que se encaixa neste processo criativo.

Alguns viewpoints, ao meu ver, podem ser adequados para este trabalho. Irei citar esses viewpoints de acordo com as definições do guia prático de viewpoints das diretoras Anne Bogart e Tina Landau (2017).

1. Andamento: Velocidade em que o movimento ocorre; Muito rápido, rápido, normal, lento e muito lento;
2. Repetição: Como o próprio nome diz, repetição do movimento. Neste trabalho se aplica repetição interna que condiz com a repetição do movimento do próprio corpo; Porém, há a repetição externa que é a repetição de um movimento, gesto de outro corpo.
3. Forma: Formato ou contorno que o corpo realiza no espaço. No viewpoints da forma há o trabalho do corpo no espaço, em relação ao espaço arquitetônico e o corpo em relação ao outro;
4. Gesto: O movimento tem começo, meio e fim. Partindo de uma ou mais partes do corpo. Este é dividido em comportamental e expressivo. O gesto comportamental está relacionado às ações cotidianas sendo algo mais concreto. O gesto expressivo se relaciona com ações representacionais, internas que exprimem desejo ou intenções sendo assim mais abstrato.
5. Arquitetura: Este viewpoint se refere a atenção ao espaço físico e como este afeta o movimento.

Unir os viewpoints com os fatores de Rudolf Laban permite uma multiplicidade de composições do movimento e da expressividade.

Composição é um método de gerar, definir e desenvolver um vocabulário teatral que será usado em qualquer peça dada.
(BOGART; LANDAU, 2017, p. 31)

De acordo com a definição acima a composição é a capacidade de criar diversos repertórios e coordenar essa série de fragmentos de ações e intenções de uma maneira coesa. Por isso o estudo de tais conceitos se torna tão relevante, estas são ferramentas para a composição deste trabalho.

3.4 DIFERENÇA ENTRE CINEMA E TEATRO

A princípio a minha maior dúvida era “Teatro continua sendo teatro se é online? Qual é a diferença entre uma peça online e o cinema?” Não encontrei a resposta a essas perguntas, mas pude entender um pouco mais sobre o assunto.

Teatro significa “local de onde o público olha uma ação” segundo o dicionário de teatro de Patrice Pavis (2011) e cinema é a arte de registrar movimento. Vendo apenas essas duas definições sem pensar em processo ou linguagem posso dizer que uma peça online pode ser os dois. No entanto, quando pensamos em processo e linguagem é difícil dizer que são a mesma coisa.

O teatro mexe com a presença, com o encontro, brinca com o imprevisível sem a oportunidade de cortar um erro como em um take que não valeu. O Teatro acontece ali e apenas naquele momento. O cinema trabalha com a cena perfeita, o enquadramento procura a melhor expressão, mostrando a visão do diretor e apenas ela. Enquanto no teatro, as atrizes e os atores direcionam o olhar através do foco, mas é o público que escolhe para onde e quando olhar.

No teatro vemos o corpo, a respiração, o estar ali. No cinema vemos os detalhes, o suor que escorre lentamente pela nuca vendo o cenário ao fundo desfocado pela técnica da câmera. No teatro estamos perto, sentimos o calor da cena e das luzes. No cinema vemos os efeitos de edição e os cortes perfeitamente alinhados.

Eu poderia continuar a mencionar cada detalhe, cada etapa que diferencia essas duas linguagens que são fantásticas por si só, mas depois de meses pesquisando, questionando e tentando compreender sobre qual delas seria o objeto deste processo criativo, optei por fazer um curta metragem que mesclasse essas duas linguagens, cinema e teatro.

Apesar das diferenças, ambas as linguagens necessitam de muitos profissionais de diversas áreas contribuindo com suas experiências e conhecimentos para um objetivo comum, concluir a peça ou filme. Me vi mesclando essas duas áreas de uma maneira que eu nunca havia experienciado, mas sem dúvida o maior desafio seria ter que realizar este projeto praticamente sozinha.

3.5 PROCESSO CRIATIVO AUTÔNOMO EM UMA PANDEMIA

Todo o processo criativo de concepção cênica, roteiro, dramaturgia, atuação e direção foram feitas por uma pessoa só. Essa forma de produção irei chamar de autônoma.

No processo de criar um personagem, uma peça, um vídeo há diversos tipos de relações que se alimentam. Seja na relação da atriz com outro ator, na relação atriz e diretor(a) ou da atriz com o público. A existência de outras pessoas permite um olhar distanciado sobre o que se produz, causando assim um enriquecimento do que se cria.

Fazendo uma relação ao olhar distanciado, o cinema é uma arte em que o olhar do diretor dita o que o público vê ou não vê, mas neste processo este olhar assim como a retroalimentação não existe. Esta ausência causa um impacto diferente ao trabalho.

O fato de ser um processo solo faz com que diversos conceitos como por exemplo, os viewpoints, não possam ser utilizados da maneira convencional. Restringindo assim o que se pode fazer ou não. Um exemplo disso é o viewpoint de tempo chamado resposta cinestésica, em que o grupo é algo vital. Tal viewpoint é constituído de uma resposta ao movimento que ocorre fora de si, ou seja, de acordo com estímulos externos há uma reação espontânea. A resposta cinestésica só é possível quando há outro integrante para gerar esse movimento físico ou sonoro.

O estudo de diversos conceitos para o movimento tem como propósito tentar compensar ausências. A ausência de público, de outros artistas e da troca.

4 CURTA METRAGEM ECOS

Durante a pesquisa, vendo peças online e os estudos sobre corpo, espaço e presença, comecei a escrita do roteiro buscando um tema, elencando as vantagens e desvantagens de produzir uma peça online ou um material audiovisual. Por muito tempo cogitei que o trabalho seria um processo criativo teatral e questões de como se desenvolveria a peça me levaram a procurar os meios que tornavam tal criação cabível.

Para uma peça online, eu precisaria de um espaço que pudesse apresentar sem atrapalhar os outros moradores da casa, não havia orçamento para alugar um local para a apresentação, além de aumentar o risco de contágio do COVID-19 ao sair de casa. Por isso, o único local possível para a apresentação seria a minha própria residência. Para resolver tal questão, escolhi um cômodo da casa para ser palco da peça: por ter grande potencial para várias criações; não ser um local de passagem e pela impossibilidade de poder me locomover pela casa durante a apresentação da peça. Nesse período, a minha indagação era a inserção ou não de vídeos no meio da peça, caso de inserir um ou mais gravações facilitaria a representação de mais personagens, podendo tornar a peça mais dinâmica e utilizando essa interação teatro e audiovisual a meu favor, assim como no teatro digital.

Iniciei a escrita do roteiro e o tema circula em volta de uma garota presa em um quarto no qual o único meio de comunicação com o mundo externo eram sons. O roteiro preliminar girava em torno do espaço disponível e dos textos base que descreverei mais adiante, mas devo antecipar que esta ideia se modificou ao determinar a produção de um material audiovisual ao invés da peça teatral. A escolha se deu devido a algumas circunstâncias que limitavam o trabalho:

- a) Conexão de internet, que era insuficiente para a exibição ao vivo sem ter perdas de quadros e atrasos;
- b) Possível interrupção da apresentação por partes dos residentes do local;
- c) A captação de som, que só era funcional de perto, o que impediria a atuação longe da câmera limitando assim as possibilidades de planos de câmera e de movimentação;

Juntando todos esses pontos, vi que era mais viável e que traria mais possibilidades a realização de um curta metragem. Com uma produção audiovisual, seriam exequíveis gravações em mais de um cômodo considerando que as alterações nos cômodos seriam por pouco tempo e apenas durante as gravações. Outros aspectos que influenciaram na escolha foram a facilidade de transição de um personagem para o outro. Com o projeto definido, foi necessário adequar o roteiro à nova proposta e entender o que se poderia fazer.

4.1 ROTEIRO

4.1.1 **Resumo Curta-Metragem**

O curta “Ecos” conta a história de uma mulher presa em sua rotina e a personificação do seu subconsciente presa em um cômodo isolado em sua mente.

4.1.2 **Estímulos**

O curta-metragem “Ecos” teve vários estímulos que serviram de inspiração para o processo de composição cênica, de escrita do roteiro e da dramaturgia. Dentre os estímulos estão incluídos : alguns materiais autorais; o trabalho corporal baseado nos estudos preliminares; as locações disponíveis; o texto Vaga Carne de Grace Passô e o próprio isolamento social.

Cada um destes itens contribuiu para os processos de investigação do que eu gostaria de contar e como eu gostaria de contar ao realizar a produção deste curta metragem.

4.1.3 **Fragments de Cena, Texto e o Isolamento**

Para a criação do roteiro tomei como base alguns textos e cenas criados durante a graduação. Entre eles se destaca uma cena que criei para uma apresentação em um evento cultural que ocorreu na Escola Estadual Major Arcy no

período em que trabalhei lá fazendo estágio. A cena tinha como subtexto a falta de comunicação entre professores e a instituição e também entre alunos e professores.

Embora criados em momentos e por motivos diferentes, os textos apresentavam temas em comum. Mesmo que de forma indireta, os assuntos e principalmente os sentimentos se interligavam e se conectavam com o momento e os acontecimentos presentes no período de 2020 e 2021: alguns falavam sobre rotina, outros sobre medo, afeto, solidão e escuta.

Outro obstáculo foi me adaptar a essa vivência inusitada em isolamento social em que se está de alguma forma preso em um mesmo cenário com as mesmas pessoas. Imersa nisso, questionei de onde vinha a inspiração. No meu caso geralmente vem de ter novas experiências, de conversas, observar pessoas, mas o que fazer quando não há pessoas, nem há horas de espera no metrô, não há intervalos entre um trabalho e outro? O que fazer quando não há interação?

Apesar de não haver todos esses momentos de interação, há essa nova experiência de medo, de isolamento e ao mesmo tempo de criação então porque não utilizá-la como inspiração? Afinal a inspiração advém do que está à nossa volta.

Deste modo surgiu a base do roteiro que mescla essas sensações, como a montanha russa de sentimentos que a pandemia trouxe para muitos.

Dos sentimentos que a pandemia instaurou e que foram introduzidos no roteiro, acredito ser importante ressaltar o sentimento de tentar seguir em frente mesmo que não se esteja bem, mesmo que para isso seja necessário mentir diariamente para si mesmo para conseguir viver enquanto os números de óbito aumentam na televisão. Infelizmente esse é o sentimento de muitas pessoas na pandemia que apesar do medo e tristeza que sentem, continuam tentando ficar bem e seguindo suas novas rotinas, tal qual a nossa personagem Rebeca.

4.1.4 O Corpo Como Objeto De Criação

Um estímulo extremamente importante para o processo deste trabalho é o corpo como objeto de criação.

Através das experimentações dos conceitos estudados juntamente com improvisações dos fragmentos de texto autoral, exploração do espaço e estímulos sonoros

A composição cênica partiu da experimentação dos conceitos estudados unidos aos estímulos de fragmentos de texto autoral, músicas e exploração do espaço. Deste modo se desenvolveu a dramaturgia, a composição de várias cenas em sua maioria da personagem presa no cômodo e também de parte do roteiro.

4.1.5 Cenários

Além dos textos base, também utilizei como disparadores os cômodos da minha residência, buscando entender suas potencialidades. Entre os ambientes, um cômodo se destacou: uma sala com janelas do piso ao teto se mostrou muito estimulante para a criação de cenário.

A ideia era criar um não-lugar ou uma espécie de cativeiro ao colocar vários televisores, caixas e um colchão, e tampar todas as janelas com jornal. Surgiu assim o tema inicial do roteiro: uma garota presa nesse quarto, no qual os únicos meios de comunicação com o mundo exterior são janelas, telas de televisão e os sons que ouve.

O roteiro com a garota presa no quarto foi pensado para ser apresentado no formato de uma peça online, no qual o trabalho seria realizado naquela sala, como único espaço cênico, por ser mais viável para a movimentação da câmera sem a necessidade de se preocupar com a possível perda de privacidade das outras pessoas que residem na casa. Quando defini que o trabalho seria uma gravação e não uma apresentação ao vivo, foi necessário adequar e transformar a proposta, aumentando as possibilidades. Com tal mudança seria possível utilizar novos enquadramentos, desenvolver de outra forma o roteiro e a estética do trabalho etc.

A personagem da garota do quarto se dividiu em duas personagens, que nomeei como sendo Rebeca e Maya para facilitar para mim mesma, identificá-las na elaboração do roteiro. As personagens, porém, não são identificadas durante o curta. Com a divisão em duas personagens aumentou também a quantidade de cenários. Apesar da ampliação de cenário, a personagem Maya continuou habitando

apenas o cômodo previsto inicialmente, enquanto Rebeca transitava entre quarto, cozinha e banheiro.

4.1.6 **Vaga Carne - Grace Passô**

Outra inspiração foi o texto *Vaga Carne* da dramaturga, atriz e diretora Grace Passô (2018). *Vaga Carne* se desenvolve através de uma voz que toma o controle de um corpo de mulher e questiona sobre o modo de ser do corpo e os papéis exercidos na sociedade e conforme passa o tempo mais empatia e identificação a voz adquire por aquele corpo.

A peça de Grace Passô já havia sido influência em uma das cenas contidas nos fragmentos de cena e texto. A cena criada para o evento cultural tinha como foco falar sobre escuta, sobre a necessidade de gritar para conseguir ser ouvida e criticar o modo de ser, assim como a voz critica o modo como os seres humanos vivem. No caso deste trabalho, a personagem Maya presa no quarto representa a consciência da personagem Rebeca, ela critica o fato de Rebeca ignorar que algo está errado ao mesmo tempo que se identifica.

Este aspecto da personagem Maya foi inspirado na voz de *Vaga Carne* como esta voz que vê mais além mas que também se afeta.

4.2 MÚSICA

A trilha sonora original foi criada por *Beatriz S. Pereira* e foi parte inerente do processo de criação do roteiro: a música influenciou no ritmo e nas movimentações. A concepção da trilha sonora consiste em dois temas, um para cada personagem e que, juntos, se tornam uma única música. Um tema é mais calmo e repetitivo, tendo como base um despertador e o outro não apresenta padrão definido, é inconstante.

Assim como o roteiro e a composição corporal tiveram como base ações cotidianas, a concepção musical partiu da mesma base e teve como grande inspiração o despertador relacionado com a ação de acordar.

Rebeca é uma personagem presa em um rotina que consiste em acordar, trabalhar e dormir. Sua rotina começa a decair ao mostrar sua dificuldade em dormir e desânimo no dia-a-dia. O estado emocional de Rebeca é monótono e repetitivo. Tais características aparecem na música com o som constante do despertador e do piano imitando o despertador.

Maya é uma personagem presa em um cômodo bagunçado repleto de objetos que aparecem nos cenários de Rebeca. Maya representa o subconsciente da personagem Rebeca e por isso busca alcançar através da voz, intenções e ações ser ouvida. Maya é uma personagem inconstante, expressiva e que busca liberdade. Tais aspectos da personagem Maya refletem em sua música tema. A música de Maya possui diferentes nuances de intensidade. A junção da música tema de cada uma delas mostra um pouco desse diálogo conflituoso, ao transitar entre partes lineares e partes inconstantes.

O processo de criação das cenas e da músicas ocorreu através de ensaios virtuais (via videochamada) nos quais uma cena base de ações cotidianas era representada enquanto a criação da música ocorria. Embora as cenas não estivessem totalmente finalizadas, o ensaio conjunto permitiu que criação musical e teatral se influenciassem a partir da improvisação.

Infelizmente o processo não ocorreu com todas as músicas, não apenas por questões de tempo, mas também devido a este trabalho ter sido feito durante a pandemia de covid-19. Isso afetou não apenas o encontro com outras pessoas, mas também a saúde mental de todos. Por essa razão, várias partes do processo demoraram ou não aconteceram como gostaríamos. Com o desenvolvimento do projeto, algumas mudanças foram necessárias, seja com a criação de cenas a partir da música ou da música sendo criada a partir de uma cena já pronta.

A trilha sonora teve três processos distintos:

1. Criação em conjunto com uma proposta de improviso da cena e da música;
2. Criação da música a partir de uma cena já gravada;
3. Criação da cena a partir de uma música já finalizada.

A criação conjunta, mesmo a distância, proporcionou um diálogo entre áreas, principalmente, por ser um meio de inspirar a si e a outra parte, algo especialmente relevante, considerando a situação em que a convivência com outras pessoas não é possível, o que dificulta a criação artística.

Houve uma cena que precisou ser gravada duas vezes e por isso teve processos distintos. A cena em que Rebeca coloca os fones de ouvido e dança, a princípio teve a música criada a partir da cena. Quando foi regravada o processo foi outro, a coreografia partiu dos estímulos da música.

Criar a cena a partir da música foi um processo interessante e distinto do primeiro modo citado, pelo fato de que no primeiro havia um improviso focado apenas na movimentação da personagem. Com a música previamente estabelecida, foi necessário compreender como alcançar o objetivo da cena sem perder as características da personagem Rebeca. Após acompanhar a música corporalmente e mesmo assim não alcançar o resultado estético desejado, optei por adicionar efeitos na edição que contemplariam a estética da cena.

4.3 ENSAIOS

Conforme a escrita do roteiro se desenvolvia, iniciei o processo de ensaios buscando: me reconectar com meu o corpo; lembrar conceitos práticos do teatro e executar exercícios que surgiram durante os estudos para este processo criativo. Os ensaios tiveram como objetivo não apenas acordar o corpo, mas também auxiliar no processo de criação do roteiro e das cenas.

Ao início, os ensaios se focaram em perceber como se encontrava este meu corpo há muito tempo parado em termos de atividade física e teatral. Para tal, realizei exercícios desenvolvidos nos *Laboratórios de Corpo: Composição*, ministrados pela Prof.Dr. Lilian Freitas Vilela¹ (2018), que visavam a investigação dos princípios da composição cênica baseando-se em elementos corporais e estudos de Laban realizados durante a graduação, e no livro *Expressão Corporal* de Claude Chalanguier e Henri Bossu (1975).

Os exercícios realizados foram:

- Alongamento: essa atividade tinha como objetivo aquecer e preparar o corpo para o ensaio;

¹ Disciplina de Laboratório de Corpo: Composição ministrada no primeiro semestre de 2018 pela Prof.Dr. Lilian Freitas Vilela na Universidade Estadual de São Paulo.

- Ativação das articulações: tinha como função acionar cada articulação individualmente e experimentar diferentes tipos de movimentos com cada articulação e com a união de movimentos de várias articulações;
- Transferência de peso: ao trabalhar a transferência de peso compreende-se que partes do corpo acionar e como o fazer (consciência corporal) para realizar diversos movimentos além de treinar o equilíbrio;
- Direções e planos; Se movimentar em diferentes direções (direita, esquerda, frente e trás) e planos (nível baixo, nível medio, nível alto em relação ao chão) trabalha com prontidão (disposição do corpo para realizar qualquer ação), uso de mais de um ou mais apoios (quantidades de partes do corpo que tocam o chão).

Essa etapa dos ensaios, na qual o roteiro estava em andamento, foi também um período de criação de algumas cenas que já tinham indicações de ações corporais que precisavam ser improvisadas e detalhadas.

Alguns dos exercícios se repetiram ou foram adaptados para preparar o corpo para a criação de cenas. Utilizei um exercício de movimento em diferentes direções junto com conceitos de espaço, esforço, fluência e tempo para modificar esse andar ou ação para fins de criação de repertório de movimento e de experimentação para cenas.

Na primeira etapa, o exercício de direção consistiu em olhar para um ponto na sala e andar até ele. Após chegar nesse ponto, olhar em outro ponto e mudar de direção. Neste caso a atividade tem como objetivo: atenção ao espaço; foco; prontidão corporal; e postura; Ainda nesse momento, adicionei à dinâmica o andar com uma parte do corpo guiando, por exemplo, o movimento parte do joelho esquerdo e é ele que guia essa movimentação o que faz com o que corpo precise se reorganizar para que o movimento possa ocorrer. Essa adição traz uma consciência corporal e expressão corporal distinta.

Na segunda etapa, o mesmo exercício de direção tinha adição de alguns conceitos *labanianos* como os fatores de movimento que modificam a expressão corporal ao adicionar ao andar em uma direção velocidade (tempo), peso, quantidade de esforço, relações espaço arquitetônico e a fluência do movimento. O simples ato de andar de uma ponta a outra da sala é transformado ao adicionar velocidades diferentes ou tónus muscular, trazendo uma expressão corporal diferente e influenciando na presença cênica e na atuação.

O processo de investigar inúmeras formas de se movimentar cooperou com o processo de criação do curta-metragem. Tal processo ocorreu junto com a escrita do roteiro, então há cenas que surgiram a partir do texto e cenas que foram criadas a partir do corpo, principalmente as cenas da personagem Maya. Também foi nessa etapa que se iniciou o trabalho com algumas falas, então houve vários ensaios destinados a compreender o texto, memorizá-lo e trabalhá-lo de diferentes formas.

Uma parte do processo de criação das cenas, foi a execução de exercícios do Laban que tem como base uma sequência de movimentos que advém de ações corporais simples como rodopiar, encolher, pular, andar e parar. Num primeiro momento, me utilizei das ações do livro, mas depois mudei as ações para ações cotidianas como acordar, vestir, correr e trabalhar. A partir dessa experimentação, surgiram algumas cenas do curta que mais adiante foram trabalhadas juntamente com *Beatriz Pereira* em ensaios virtuais e musicais para a criação da cena.

Apesar de dividir o ensaio em etapas para melhorar o desenvolvimento do trabalho, em muitos momentos não conseguia separar a atriz da diretora cênica, da diretora de arte, da roteirista e dramaturga. Por isso não conseguia ficar totalmente focada em apenas atuar sem pensar em todas as outras decisões que envolviam esse processo. Houve ensaios nos quais, ao improvisar com objetos como um casaco, uma xícara ou qualquer outra coisa, questões paralelas sempre vinham à mente: "Essa xícara ficará aonde? E esse casaco? É o melhor casaco para esse curta?".

A preocupação de trazer definições dramáticas enquanto se está improvisando a cena acabou por atrapalhar o processo e a preparação corporal.

4.4 DRAMATURGIA

A dramaturgia clássica consistia na técnica de escrever peças teatrais, esta concepção se ampliou com o desenvolvimento de fazeres teatrais que não tinham um vínculo com o texto. A partir desse momento a dramaturgia ampliou sua área de atuação se envolvendo em todos os elementos cênicos que contribuem para a concretização do espetáculo.

Dramaturgia é tecelagem, que, por meio de seus fios, ora visíveis, ora invisíveis, cria conexões que permitem circular as partes e o todo. Essas

conexões e circulações se dão entre os elementos que compõem a cena: ações físicas, verbais, sonoras e imagéticas. (TAVARES e RAMOS, 2018, p. 11)

Em outros termos, a dramaturgia deixa de se preocupar com o refino do texto teatral e passa a estabelecer as escolhas estéticas relacionando elementos imateriais e materiais, atribuindo a eles significado e construindo o espetáculo. A dramaturgia como conector dos elementos subjetivos e os objetivos através do desenvolvimento do processo criativo se aplica a este trabalho. No curta “Ecos” a dramaturgia se formou aos poucos, desde as experimentações cênicas embasadas no referencial teórico, se modificou durante as gravações e na edição de vídeo. Por isso é difícil delimitar o início e o fim de cada etapa.

Um fator crucial para a definição da dramaturgia deste trabalho era a necessidade de realizar a produção do curta envolvendo o mínimo possível de pessoas e utilizando um espaço limitado. Em razão disso, os processos de criação do roteiro, direção, atuação, filmagem, figurino, cenário e edição de vídeo seriam de minha responsabilidade. Tais condições influenciaram na escrita do roteiro, que é composta por planos de câmera fixos, personagens que não se encontram fisicamente; e edição de vídeo, que não exige grandes efeitos.

A construção do roteiro não segue uma estrutura cinematográfica convencional, por ser uma produção de uma única pessoa, dispensa formalidades, possibilitando uma escrita mais dinâmica. As condições mudaram no decorrer do processo ao conseguir auxílio na filmagem das cenas e na edição de vídeo.

A escolha de utilizar características do teatro e do cinema para a realização do curta foi o meio de tentar solucionar algumas questões como a da presença cênica, a troca de afeto e uma interação mesmo que unilateral. O uso dessas duas linguagens definiu como seria a interpretação das personagens, o cenário, iluminação, maquiagem, planos de câmera e edição.

O curta-metragem trabalha com duas personagens, Rebeca e Maya (nomes atribuídos apenas para organização de roteiro), onde Maya, representa o subconsciente de Rebeca. Ambas são representadas pela mesma atriz, mas levam características distintas. As escolhas dramáticas serão abordadas a seguir.

4.4.1 Cenário

O cenário é elemento importante para a representação da prisão de cada personagem. No caso da personagem Maya sua prisão é o próprio cenário, que não se modifica ao longo do curta. Além de estar presa em um único cômodo, não há clareza de onde fica ou o que é.

A prisão de Rebeca é representada com a repetição da rotina da personagem, com a utilização de cenários repetitivos.

Os cenários de Rebeca mostram o seu cotidiano. A princípio vemos uma Rebeca produtiva e organizada, mas essas características vão se alterando conforme vemos a mesa de trabalho dela ficando bagunçada; sua necessidade cada vez maior por café - o que indica um cansaço crescente - e a cama cada vez mais bagunçada por causa da movimentação enquanto ela dorme, indicando uma dificuldade em ter um sono tranquilo.

O cenário de Maya é um único cômodo repleto de janelas, mas não há acesso a nenhuma delas. O ambiente é composto por um amontoado de coisas que reconhecemos como parte dos cenários de Rebeca. A construção desse cenário propõe justamente trazer uma impressão de não-lugar, de um espaço que não existe fisicamente, existindo apenas na mente da personagem Rebeca. O aglomerado de objetos presente no cenário de Maya tem como objetivo trazer elementos familiares para o público modificando assim sua percepção.

4.4.2 Interpretação

Os modos de ser e de agir das personagens foram concebidos para se diferenciarem de forma específica:

- Modo de agir de Rebeca: Tem uma atuação mais natural próxima a utilizada no cinema. Essa personagem anda em linha reta, sempre seguindo em frente, seus movimentos partem do centro do corpo e não saem desse eixo. Esse tipo de movimentação tem a intenção de mostrar essa vontade de seguir em frente mesmo ignorando o caos e também um movimento automático, no geral quando saímos do eixo tiramos o corpo da zona de conforto e este necessita se reorganizar para conseguir executar a ação, além de haver uma economia de energia quando os movimentos partem sempre do centro do corpo.

- Modo de agir de Maya: Tem uma atuação mais teatral com diferenças maiores de entonação e ações emocionais mais destoantes. O movimento do corpo de Maya deriva das extremidades do corpo, sendo levada por partes do corpo como os pés e braços, andar pesado, sempre em círculos e com grandes variações de movimento mesmo estando em um espaço menor que Rebeca. Os movimentos circulares visam trabalhar com a repetição e demonstrar uma angústia da personagem por liberdade, seus movimentos derivam das extremidades demonstrando a expansividade da personagem que anseia por sair da sua prisão mental.

4.4.3 Iluminação

Rebeca tem uma iluminação mais natural predominando a luz fria e mais difusa, enquanto Maya tem uma iluminação mais marcada com tons de vermelho que destacam o cenário em que habita. Essa diferenciação de iluminação visa causar um certo estranhamento ao ambiente assim como ao se deparar com a personagem Maya, enquanto na outra personagem há uma naturalização da iluminação mesmo nas cenas noturnas.

4.4.4 Figurino

Rebeca começa o curta com uma vestimenta mais arrumada para iniciar o trabalho em casa mas no decorrer do curta aparece cada vez menos arrumada até que por fim vai trabalhar de pijama. Tal mudança mostra o estado mental da personagem que por mais que tente seguir em frente como se tudo estivesse bem, suas roupas demonstram o contrário.

A paleta de cores predominantes da personagem é preto e branco enquanto as de Maya são preto e cinza. As cores mostram que a monotonia da personagem Rebeca se aplica inclusive em seu figurino.

Maya utiliza sempre o mesmo figurino demonstrando que sua prisão não se estende apenas ao espaço físico mas também a impossibilidade de ter objetos que não sejam de Rebeca.

4.4.5 Planos De Câmera

Rebeca possui planos de câmera mais detalhados e fechados que mostram mais a expressão facial da personagem, há mais cortes e efeitos na edição. Tais escolhas se atribuem pela definição da linguagem cinematográfica para compor as cenas da personagem buscando valorizar suas expressões faciais, detalhes corporais e adereços do cenário. Essa escolha guia a visão da diretora sobre a história ao contrário de quando se coloca a cena em plano geral (plano mais aberto que mostra a cena por completo), onde o público escolhe o que quer olhar. Esses planos mais abertos com predomínio de planos gerais, e planos médios foram utilizados nas cenas de Maya, a maioria das cenas tem poucos cortes, sendo gravadas por completo com poucos takes de planos detalhe (plano de câmera que mostra de perto um objeto ou pessoa), esta escolha visa priorizar a expressão corporal da atriz.

Outro ponto relevante nos planos de câmera e atuação das personagens é a quebra da quarta parede, a personagem Maya em vários momentos conversa com o público ao direcionar o olhar diretamente para o público, situação que só ocorre uma vez, no final do curta com a personagem Rebeca. Esse detalhe é um meio de realizar alguma troca com quem assiste, alterando a percepção do que se assiste.

Embora tenha o conhecimento teórico de alguns planos de câmera, enquadramentos práticos diante da câmera como atriz. Há a falta de domínio no manuseio do equipamento, de composição fotográfica e de edição de vídeo. Isso influenciou diretamente nas escolhas dramáticas, seja na escrita do roteiro, ou nas escolhas de como este trabalho seria feito. Por essa razão, optei pelo uso de planos de câmera mais simples e poucos efeitos de edição.

4.4.6 Maquiagem

A escolha da maquiagem das personagens foi definida pelos planos de câmera predominantes de cada uma.

A personagem Rebeca tem enquadramentos mais próximos que mostram com nitidez seu rosto e por isso optei por uma maquiagem mais neutra e natural, retratando a monotonia da personagem.

A personagem Maya recebeu maquiagem mais definida, que se adequa a atuação mais exagerada e marcante, esse aspecto se dá pelos planos de câmera serem mais abertos o que se fez necessário marcar mais as feições da atriz para que não se perdesse as expressões faciais durante as cenas e que causasse um estranhamento nos planos de câmera mais detalhados.

4.5 GRAVAÇÕES

Com todos os recursos dramáticos definidos e os ensaios feitos, restava organizar tudo para as gravações, fazer um cronograma, comprar material e ver a disponibilidade das pessoas. Nessa etapa tive a ajuda de duas pessoas, para a filmagem e contrarregragem.

Apesar da aventura de realizar a gravação solo ser interessante, o meu conhecimento e operação de câmera é nulo e isso atrasaria muito as gravações, teria que aprender composição fotográfica e a ajustar o equipamento enquanto me dirijo e atuo. Outro fator limitante era meu equipamento: eu só tinha um celular que não conseguia gravar por falta de espaço e câmera ruim. Tive a sorte de ter uma pessoa disponível em casa para me ajudar na contrarregragem e montagem de cenário e de um fotógrafo emprestar sua câmera Canon DSLR SL3 e o seu olhar afiado que supriu as minhas necessidades nessa área de composição de fotografia e iluminação.

A falta de conhecimento de câmera me dificultou na definição de algumas coisas e a principal delas que alterou e muito no andamento da gravação de cenas foi o cenário da Maya, considerando que o espaço em que a personagem se encontra precisa ser um lugar no qual não se consegue identificar exatamente onde é e por isso até ver na câmera não consegui definir como a sala seria usada longitudinal ou perpendicular. Essa posição de cenário e, conseqüentemente, os planos de câmera, alteraram as cenas e a expressão corporal da personagem Maya.

O planejamento era que o curta todo fosse gravado em 4 dias, porém durou uma semana e mais adiante houve mais dois dias de regravação de cenas que foram descartadas no processo de edição. As gravações demoraram mais que o estimado devido à montagem de cenário, que se mostrou mais complexa do que o esperado; à chuva, que em algumas locações causava muito ruído; e ao fato de estarmos todos aprendendo como fazer a produção de um curta.

O primeiro dia de gravação foi dedicado basicamente à organização do cenário, o que envolvia retirar todos os móveis e objetos do cômodo e colocar os móveis e objetos para a criação do quarto da personagem Rebeca. Após a organização desse cenário, realizamos uma reunião para definir como este set de filmagem funcionaria, como trabalharíamos e o que seria naquele dia. Percebi uma ansiedade deles de ir para a gravação logo e atendia a isso. Percebo agora que realizar um breve exercício prático de gravação para que compreendessem melhor os processos de gravação e de organização teria agilizado a produção. Ter uma equipe de filmagem permitiu a exploração de planos de câmera móveis e outros tipos de enquadramento.

A maioria das cenas da personagem Rebeca foram gravadas nos primeiros dias devido aos objetos cênicos (mesa, cafeteira, roupas, cadeira, cobertores, travesseiros) serem os mesmos dos utilizados no cenário da Maya e também pelo cenário da Maya só poder ser filmado de noite pela questão do vazamento de luz pelas janelas.

Durante o processo de escrita do roteiro e da construção da dramaturgia um fator que influenciou muito foram os materiais disponíveis para a produção do curta. Assim como descrevi nas análises sobre as peças online, em que descrevo como equipamentos como câmera, microfone, entre outros podem atrapalhar ou auxiliar na apresentação de uma peça. Estes fatores limitantes ou potencializadores também permanecem em uma gravação.

No caso deste trabalho os principais materiais disponíveis eram:

Iluminação:

- 4 ring lights pequenas;
- Uma luminária comum de mesa;
- Fita de led RGB (Dar cor a cena);

Vídeo:

- Câmera Canon DSLR SL3 + Lente 18-55mm abertura f/4.5-5.5

- Celular;

Som:

- Microfone condensador BM800;
- Notebook;
- Celular Samsung Galaxy A5;

Durante a pesquisa e também o conhecimento prévio sobre câmera já previ que a iluminação era vital para a captação de vídeo mas a quantidade de equipamento disponível não foi o suficiente para iluminar as cenas noturnas assim como não eram difusas para gerar uma luz mais natural.

Outra questão foram as iluminações coloridas que não conseguiram ser fortes para serem captadas pela câmera da maneira desejada.

O uso de um microfone condensador foi um limitante e um potencializador, com este equipamento tive uma captação de som melhor e também um backup dos sons ambientes e cênicos assim como pude realizar as gravações de todas as vozes off, mas em contrapartida as cenas em que a personagem precisava estar mais distante tinham uma perda de captação de som e até nas cenas próximas era necessário ter cuidado para não estourar o som com uma ação que pisasse bruscamente no chão, considerando que o microfone estava em um tripé no chão, e também por limitar em alguns momentos onde a câmera poderia estar sem mostrar o microfone.

Ao mesmo tempo que materiais não usuais para a gravação auxiliaram e muito, como é o exemplo dos cabos de vassoura que serviram como tripés para iluminação possibilitando colocar a luz em lugares mais altos ou em ângulos diferentes. Esses são apenas alguns exemplos dos usos desses materiais e como eles colaboram para o desenvolvimento do curta.

Preliminarmente achei que havia previsto tudo que poderia ocorrer e que as minhas escolhas dramaturgias tinham solucionado tudo, mas engano o meu. No decurso das cenas da Rebeca tudo ocorreu bem, demoramos na montagem de luz das cenas noturnas no quarto de Rebeca, mas quando começamos a montar o cenário de Maya e percebemos que a melhor maneira de construir aquele cenário mantendo a impressão de prisão e que não se sabe onde é era utilizando a sala no sentido transversal começaram alguns problemas.

Ao escolher essa forma de esquematizar o cenários significava que a câmera não estaria dentro do cenário devido ao espaço o que limitava a distância que o

equipamento poderia ficar da cena pois caso se afastasse muito outras partes da locação apareceriam rompendo com a dramaturgia escolhida, com a câmera não podendo se afastar muito os planos mais abertos escolhidos para as cenas de Maya tiveram que se reduzir fazendo com o que a expressão corporal não aparecesse da maneira prevista.

A mudança de espaço também prejudicou na dinâmica da cena em que Maya faz ações repetitivas de dormir, acordar, se vestir e beber. Como o espaço mudou e havia uma preocupação de não sair do enquadramento, algumas ações construídas no ensaio tiveram que se modificar para que funcionasse no enquadramento possível. Fazendo com a personagem Maya não pudesse transitar entre itens do cenário e ficando a maior parte do tempo no centro da cena.

Analisando o processo, vejo que se tivesse conseguido realizar os ensaios com o cenário montado, sabendo dos enquadramentos possíveis naquela configuração de espaço, a cena teria se desenvolvido melhor.

Apesar do cômodo de Maya ter sido o espaço disponível para ensaio durante o processo de criação, não notei alguns detalhes que atrapalhariam o andamento da cena, como por exemplo, no decorrer dos ensaios mantive as janelas abertas devido ao calor do cômodo mas o cenário de Maya essas janelas são cobertas por papel seda trazer essa impressão de aprisionamento. Esses detalhes são importantes porque durante a cena as janelas precisam estar fechadas, mesmo as que não apareciam na gravação, pois o vento que entrava balançava os papéis fazendo muito barulho, no entanto, deixar todas as janelas fechadas fazia com o espaço tivesse eco. Usamos cobertores, tecidos e outros objetos no cômodo para reduzir o eco, mas foi insuficiente para reduzir a reverberação no grau desejado. Essas questões modificaram a atuação da personagem Maya que a princípio era para ser uma personagem mais expressiva, falas com mudanças bruscas de entonação, mas com o pouco espaço para se mover e o eco do cômodo, unido com o acúmulo de funções prejudicou o desempenho da cena.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o começo a minha principal necessidade era a realização de um processo criativo de teor prático e realizar a produção do curta “Ecos” durante a pandemia e de forma autônoma foi um grande desafio. Numa situação não pandêmica o fazer artístico é repleto de inspirações e trocas, seja do artista com o público, do artista com outro artista, ou do artista com a direção cênica.

Esta pesquisa foi uma busca por outros meios de ativar o interesse pelo fazer artístico mesmo quando se está só. Uma maneira de se comunicar com o outro à distância. Através da reconexão com o corpo, a improvisação a partir de conceitos, inspirações de vivências anteriores e de isolamento, procurei me alimentar e criar. Os fundamentos estudados possibilitaram novas potências expressivas, métodos de composição e reavivar o interesse pela criação cênica durante o processo ao experienciar o movimento por outra perspectiva. O isolamento social estimulou a busca por adaptações como, por exemplo, a produção deste curta de modo solo ou experimentações como os ensaios musicais a distância.

As ausências causadas pelo isolamento também proporcionaram o acúmulo de funções, que neste trabalho prejudicaram o processo criativo ao impedir a dedicação total a cada etapa. Certamente a parte mais complicada foi o processo quase esquizofrênico de gerir tantas funções, ao dirigir uma atriz que não se vê enquanto se pensa na melhor maneira de organizar o cenário. O acúmulo de funções inibiu a possibilidade de um olhar distanciado sobre o processo, este olhar só está sendo possível após meses depois das filmagens do curta.

Por isso não foram poucos os momentos em que se era difícil tomar decisões por estar planejando várias coisas ao mesmo tempo. As várias etapas se sobrepuseram e se auxiliaram de forma direta e indireta, o que gerou diversas maneiras diferentes de criar uma narrativa.

Os obstáculos no caminho me fizeram aprender muito, cada dificuldade necessitava de uma solução diferente, um improviso inusitado. Em termos de atuação, sinto uma leve frustração por saber que se tivesse todo o meu foco em atuar, teria outro resultado de interpretação das personagens, mas pensar em todo o percurso de se dirigir, cuidar do cenário, maquiagem, atuar duas personagens,

preparar luz e toda a logística do que e como será gravado, me faz pensar neste trabalho como uma investigação válida.

Este trabalho acaba por ser uma junção da minha trajetória com teatro, cinema e das vivências durante a graduação. Apesar das ausências e da dificuldade foi uma experiência extremamente rica, onde mesmo em um ambiente desfavorável que a pandemia ocasionou, pude descobrir novos caminhos a serem explorados e trilhados.

REFERÊNCIAS

BARROS, Anna. Corpo lugar-tempo e novas mídias. **Revista USP**, São Paulo, edição 62, agosto de 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13359/15177>>. Acesso em ago. 2020.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos viewpoints**: um guia prático para viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CARVALHO, Renata. **Manifesto Transpofágico**. São Paulo: Corpo Rastreado, março de 2019. Disponível em <<https://mitsp.org/2019/manifesto-transpofagico/>>. Acesso em jun. 2020.

CAVALCANTI, Bruno. Marat Descartes dá passo adiante em investigações digitais com híbrido entre autobiografia e análise social. **Observatório do Teatro**. São Paulo, julho de 2021. Disponível em <<https://observatoriodoteatro.uol.com.br/criticas/marat-descartes-da-passo-adiante-e-m-investigacoes-digitais-com-hibrido-entre-autobiografia-e-analise-social>>. Acesso em 20 de ago. de 2021.

CAVALCANTI, Bruno. O Teatro Digital, a Live Cênica e a discussão arcaica do teatro online. **Observatório do Teatro**. São Paulo, fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/o-teatro-digital-a-live-cenica-e-a-discussao-arcaica-do-teatro-online>>. Acesso em: mar. 2021.

CHALANGUIER, Claude; BOSSU, Henri. **A Expressão Corporal**: método e prática. Rio de Janeiro: Entrelivros Cultural, 1975.

FERRACINI, Renato. **A Presença Não é um Atributo do Ator**. São Paulo: Revista ILINX, 2013

GERBASE, Carlos. **Primeiro Filme**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

LABAN, Rudolf; ULLMANN, Lisa. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

MADUREIRA, José Rafael. A Coreologia de Rudolf Laban e o ensino de artes corporais: uma síntese de conceitos-chave. **Pensar a Prática**, Diamantina, edição 23, dezembro de 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/feff/article/view/60104/35978>>. Acesso em 15 mar. 2021.

MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Mariana. **Espaço e performance**. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RENGEL Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 2003.

SALZER, Jacques. **A expressão corporal**: uma disciplina da comunicação. São Paulo: Difel, 1982.

SANTOS, Junio. **Paulo Freire, o Andarilho da Utopia**: Apresentações virtuais. Rio de Janeiro, fevereiro de 2021. Disponível em <www.sympla.com.br/paulo-freire-o-andarilho-da-utopia>. Acesso em fev. 2021.

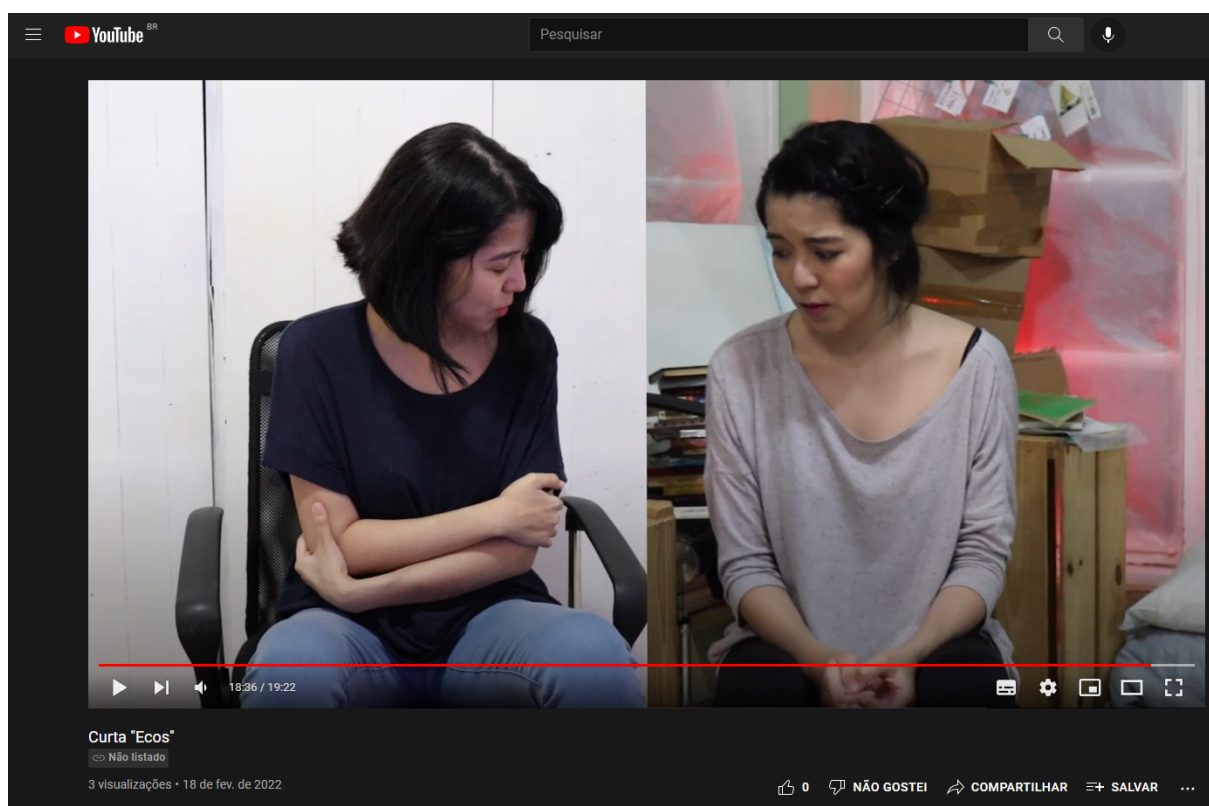
SEVERO, Rodrigo. Presença. **Dicionário de Teatro**, São Paulo, julho de 2013. Disponível em <http://dicionariodeteatro.blogspot.com/2013/07/presenca_29.html>. Acesso em: ago. 2020.

TAVARES, Mônica; RAMOS, Tarcísio. Dossiê Dança e Dramaturgia. **Revista do Laboratório de Dramaturgia**. Brasília, Vol. 8, Ano 3, setembro de 2018.

TIAGO, Camila Barbosa. **O Uso Dos Viewpoints Na Construção De Um Espetáculo Da Cia. Dos Atores**. 2009. Relato de pesquisa (Departamento de Música e Artes Cênicas) - Universidade Federal de Uberlândia, Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, Uberlândia, 2009.

VIARO, Mário Eduardo. **Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2022.

APÊNDICE A - Curta Metragem “Ecos” de Suyla Ohishi



(OHISHI, Suyla. Curta Metragem Ecos. Youtube, 18 fev. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rG0XrtY_mll>. Acesso em 18 fev. 2022.

APÊNDICE B - Roteiro do Curta Metragem “Ecos” de Suyla Ohishi

Roteiro original do curta-metragem “Ecos” dirigido e atuado por Suyla Leite Ohishi. Este roteiro sofreu alterações durante as filmagens e na edição, tendo cenas que mudaram de enquadramento, ou foram excluídas na gravação ou na edição.

Cena 01. NOITE. INT. ESCRITÓRIO

Escritório escuro iluminado apenas pela tela do computador e uma luminária. Som de fundo do teclado do computador.

[Plano detalhe] Vemos uma xícara, folhas de papel, e um relógio que mostra que já são 2 da madrugada.

[Plano detalhe] Dedos se movendo no teclado.

[Plano aberto] A tela do computador e por fim REBECA digitando enquanto pensa em voz alta.

REBECA

- Não...Não sei se é isso...Talvez assim fique melhor.

[Plano Aberto] REBECA digita mais um pouco e se espreguiça.

[Plano Aberto] REBECA digita enquanto mexe nas folhas de papel.

[Plano Detalhe] Vemos os olhos de REBECA mudando conforme a luz da tela.

[Plano Aberto] REBECA pega o celular e começa a escrever em seu blog.

REBECA

- “Eu adoro quando a mente está a mil em plena luz do dia.”

[Plano detalhe - Câmera atrás de REBECA focando no celular] REBECA digita enquanto fala o que digita

REBECA

- Geralmente quando ela está a mil de noite eu simplesmente não consigo dormir e se torna uma noite muito longa...

VOZ OFF - MAYA

- Esta é uma rara noite em que a falta de sono se transforma em criatividade e produção ao invés de angústia e ansiedade. É na calada da noite que tudo se destaca. A mente se inunda de pensamentos, idéias, angústias e sonhos. É aqui que a mente se prepara para as melhores e mais obscuras idéias.

[Plano geral - Vários ângulos] Durante a narração, REBECA continua trabalhando no computador, pega algum livro como se procurasse algo, anotar algumas coisas no papel, se estica, digita mais. [Som de digitação, som do papel]

[Plano geral - Flashes] Vemos REBECA se mover rápido. Vemos REBECA se movimentar em velocidade rápida (edição), trocando a roupa para um pijama, arrumando algumas coisas, escovando os dentes enquanto mexe no celular, ela sentada na cama, quando deita a velocidade volta ao normal e já é de manhã.

Cena 02. DIA. INT. QUARTO

[Plano geral - câmera 90 graus] Ao dormir mostramos várias posições diferentes (Visão de cima).

VOZ OFF - MAYA

- É engraçado como estamos acostumados a ficar em movimento mesmo parados.

[Plano geral] No fim mostra-se ela enrolada no cobertor e o despertador toca, ela procura com a mão sem abrir os olhos, desliga o despertador, se espreguiça, abre os olhos e logo sai da cama, arruma a cama, troca de roupa e faz o café. Essas ações são mostradas em flashes.

Cena 03. DIA. INT. COZINHA

[Plano Americano] Mostra-se uma mesa com um prato e uma xícara. REBECA come vendo algo no celular ou ouvindo música.

VOZ OFF - MAYA

- Parece que o tempo parou mas isso não é verdade! O mundo continua em movimento e dizendo: Você está atrasada , está atrasada!

[Plano geral] REBECA para de comer e olha o relógio ,se levanta rápido deixando o prato e a xícara.

[Plano detalhe] Na mesa com o prato e a xícara. Ouvimos REBECA voltando. Só vemos a mão de REBECA pegando a xícara.

Cena 04. INT. SALA DE VIDRO

[Fade in] Som do despertador

[Plano detalhe] No celular e depois no rosto de MAYA.

[Plano geral] Vemos o mesmo celular e MAYA (mesma atriz de Rebeca).MAYA está deitada em um colchão, segurando o celular que apita toca insistentemente o despertador.

[Plano geral do cenário - Rolo B] Algumas televisões desligadas, um colchão no chão, uma mesa, uma cadeira e paredes cheias de janelas tampadas com jornal.

[Plano detalhe rosto de Maya] MAYA abre os olhos e olha o celular.

MAYA

- Atrasada! Atrasada! Eu já entendi!

[Plano geral intercalado com planos detalhes das mãos, dos pés e rosto] MAYA se levanta rapidamente, se espreguiça, abre os olhos e sai da cama, coloca um casaco e bebe um café.

[Plano detalhe rosto de MAYA] MAYA olha para a câmera

[Plano detalhe em algumas partes do cenário] MAYA olha para os objetos de cena.

MAYA

- O tempo não para ,não é mesmo?

(Ação física) MAYA repete esses movimentos algumas vezes enquanto fala.

Conforme MAYA fala e repete as ações enquanto aumenta a velocidade.

MAYA

- Eu sinto falta do barulho, das pessoas, dos passos apressados que me empurram que gritam! Era um andar sem olhar pra onde se está indo, não se precisa olhar a direção pois eu já a sei com o corpo, porque faço o mesmo caminho, ando na mesma direção desde que me lembro , como um robô que sabe exatamente o que fazer e quando fazer.

(Ação física) (Andando em círculos ou fazendo o mesmo movimento), (No meio da fala um áudio, ou eu mesma dou instruções corporais do tipo levantar o braço, agachar, correr, parar mas sem parar continuar no movimento de alguma maneira).

[Plano geral] Quando para o movimento.Pausa de movimento, fala e música. [Plano geral para plano detalhe no rosto de MAYA]

MAYA

- Às vezes eu tenho medo de parar mesmo que seja apenas um segundo para pensar para onde eu estou indo.

Cena 05.INT.SALA DE VIDRO

[Sai do plano detalhe pro plano geral após o começo da fala]

MAYA

- Eu sinto falta do barulho, das pessoas, dos passos apressados que me empurram que gritam! Era um andar sem olhar pra onde se está indo, não se precisa olhar a direção pois eu já a sei com o corpo, porque faço o mesmo caminho, ando na mesma direção desde que me lembro (andando em círculos ou fazendo o mesmo movimento), como um robô que sabe exatamente o que fazer e quando fazer. Eu tenho saudade das pessoas, dos barulhos, do som das ruas! Eu quero viver! Eu quero sorrir.

[Plano fechado - Corte seco] REBECA se olhando no espelho do banheiro , tentando sorrir.

REBECA

- Isso é ridículo.

[Plano americano] REBECA lava o rosto e olha pro espelho.

REBECA

- Será que algum dia eu não terei medo?

[Plano geral -Corte seco MAYA] Voltamos para o quarto de Maya que continua correndo.

[Plano americano] Maya para o movimento.

MAYA

- O coração irá parar de descompassar com as coisas ruins do mundo? Eu não sei.

[Plano fechado no rosto de Maya] MAYA olha para o além como se falasse diretamente com REBECA.

MAYA

- Mas com você...

[Plano médio]REBECA sentada na cadeira do computador, batucando na xícara com a cabeça encostada na cadeira com os olhos fechados.

VOZ OFF - MAYA

- Eu tenho menos medo.

[Plano detalhe nos olhos de REBECA] Som OFF da fala de MAYA “Mas com você eu tenho menos medo. REBECA abre os olhos e olha em volta.

[Plano Médio] MAYA sentada na cadeira mexendo na xícara.

Cena 06.NOITE.INT.QUARTO

MAYA

- Os pensamentos.Os pensamentos parecem pesadelos que vão e voltam. Será que eles vão? Ou será que apenas ficam guardados em um cantinho esperando a guarda abaixar e voltar quando menos se espera para deixar tudo mais intenso.Eu tenho medo de me perder.

[Plano geral quando MAYA]

[Plano médio] REBECA deita na cama se movendo mostrando dificuldade para dormir.

VOZ OFF - MAYA

- Se eu não lembro, não dói. E se não dói, eu consigo viver em paz sem me preocupar a cada instante.

[Plano fechado] REBECA abre os olhos.

VOZ OFF - MAYA

- Eu não consigo dormir. Os pensamentos voltaram e eu não consigo dormir.”

[Plano americano] REBECA com a respiração pesada.

[Plano geral] Vira de um lado para o outro.Senta na cama,olha o celular ,se levanta e anda pelo quarto.

VOZ OFF - MAYA

- ”Eu quero dormir. Se não, eles me pegam. E eu não quero me perder. Eu estou cansada, quero descansar mas a mente não para, continua maquinando milhões de possibilidades, e eu não gosto disso.

[Plano detalhe na REBECA e depois no aumento de som] REBECA coloca fones de ouvido no volume máximo.

VOZ OFF - MAYA

- Eu preciso me ocupar até que o meu corpo ceda a exaustão.É melhor um turbilhão de ruídos para abafar o silêncio da noite”

[Plano geral] REBECA começa a dançar.

Cena 07. INT. SALA DE VIDRO

[Plano médio] MAYA deitada no chão se encolhendo.

MAYA

- Eu estou a tanto tempo aqui que sinto o meu corpo encolher, como se a vida estivesse esvaindo de mim e me fazendo ficar cada vez menor, cada vez mais incapaz. É estranho como a gente se acostuma, né? Eu já não sei mais quanto tempo eu...! Mas não me incomoda tanto quanto incomodava antes.

[Plano Médio] Várias rotinas com roupas diferentes Flashes de REBECA acordar, tomar café, trabalhar, dormir.

VOZ OFF - MAYA

- A gente se acostuma a estar preso, seja em uma rotina cansativa de acordar, trabalhar e dormir como em uma prisão mental que não te deixa seguir em frente.

[Plano geral] MAYA se movimentando pela sala.

MAYA

- Aparentemente este se tornou o meu mundo. As coisas aqui não mudam de lugar.

E eu não consigo tirá-las dali. Eu... Eu ainda me lembro de ouvir as pessoas com suas conversas fiadas, reclamando do trabalho, do tempo, do trem, do novo corte de cabelo... ahh, como eu queria ter apreciado mais essas conversas ouvidas por acaso...

[Som] Ouvimos sons de várias pessoas

MAYA

- Eu já não sei quanto tempo faz que não ouço uma voz que não é gravada, uma voz natural sabe? Aquela que você olha nos olhos da pessoa e vê os lábios mexendo, sente a respiração, o perfume, tem que se esforçar para ouvir devido aos outros e não uma perda de conexão... Conexão? Conexão? Onde está a conexão? Minha única conexão é esse aparelho que me mostra tudo e nada ao mesmo tempo!

[Som] Telefone tocando.

[Plano geral] MAYA procurando de onde vem o som.

Cena 08.DIA.INT.COZINHA

[Plano geral] REBECA conversando no telefone com alguém enquanto enche a xícara de café.

[Plano detalhe] Na xícara

REBECA

- Ah! Eu não consegui atender a ligação e só vi a sua mensagem agora. Desculpa, eu ando muito ocupada com o trabalho, todas as entregas foram pro final deste mês então estou na correria. Não lembro a última vez que eu vi alguém pessoalmente.

VOZ OFF - AMIGA

- Você está bem?

REBECA

- Estou e você?

Cena 09.INT.SALA DE VIDRO

[Plano geral] MAYA com o celular na mão. MAYA repete a fala de REBECA com indignação.

MAYA

- Eu estou bem e você?? E lá vamos nós de novo! Quantas vezes vai repetir isso?

Ah! Será que algo vai me fazer sentir hoje?

[Plano geral] MAYA olha para o celular.

MAYA

- Isto não me faz sentir nada! Mesmo uma conversa olho no olho , um abraço , um sorriso nada tira esse vazio. Esse acumulado de angústias que me tornam mais vazia e distante! Com isso...Com isso eu estou em um ciclo vicioso de vazio e distração. Me distraio para não sentir o vazio, mas me distrair aumenta o vazio. E no fim já estou nisso a quanto tempo... E isso basta? Eu vejo todo mundo com raiva , tristeza , felicidade mas eu não sinto nada! Eu quero gritar! Eu preciso gritar! Assim serei ouvida mas e se mesmo assim eu não for ouvida? Ah não, o vazio de novo...Então...Então eu preciso gritar mais alto! Mais! Cada vez mais! Será que essa é a única maneira? Às vezes eu chego a duvidar se o que eu sinto é importante. A gente vive em um mundo em que não se pode chorar, não se pode sentir, pois tudo é fraqueza. Um mundo em que os sentimentos são proibidos, não de sentir, sentir pode, o que não pode é mostrar. A frase mais dita é "Está tudo bem!" Todos os dias perguntamos e respondemos a mesma coisa por não sentirmos o direito de responder outra coisa. Ou até respondemos mas não somos ouvidos. E não sentindo e não mostrando que fico cada vez mais só, na cidade dos grandes edifícios, na cidade que nós construímos para nos sentirmos seguros mas não é segurança que eu sinto. Eu sinto solidão.

Cena 10.INT.COZINHA

[Plano fechado] Rosto de MAYA

MAYA

- Você está bem mesmo?

[Plano fechado] Rosto de REBECA reagindo à fala de MAYA.

[Plano detalhe] Xícara transbordando de café.

REBECA

- Tô , estou sim! Eu preciso desligar!

[Plano americano] REBECA desligando o telefone desestabilizada ,começando a chorar, tenta limpar a bagunça mas tomba a xícara.

VOZ OFF - MAYA

- E de repente tudo o que foi escondido dentro de uma caixa , fechada a sete chaves foi aberto de uma vez.

Cena 11.INT.SALA DE VIDRO

[Plano geral MAYA]

MAYA

- "Eu disse várias e várias vezes que eu estava bem, que eu não estava triste.E que eu não precisava de nada. Repeti diversas vezes tentando me enganar que estava tudo bem que não precisava disso. Mas a realidade é outra, não é?

[Plano médio] REBECA sentada no chão encostada na parede.

REBECA

- Eu estou bem, eu não preciso disso. Eu não preciso , não é? Eu não sei o que se passa, tem dias que a gente não se sente bem e hoje é mais um desses dias.

[Plano geral] MAYA olhando para cima.

MAYA

- Eu queria voar, não para ser um pássaro e ter aquelas lindas plumas, mas para sentir o vento debaixo dos meus braços e poder ver tudo pequenininho lá de cima.Sentir a liberdade de poder ir pra qualquer lugar e ser o que eu quiser.Mas parece que esse mundo corta as nossas asas, uma por uma, sufocando cada vontade de ser e querer. E nós guiando por apenas um caminho. O caminho

certo. Mas nesse trilhar de um caminho feito por gente que eu nem sei quem é, eu vou sufocando, o nó na garganta vai apertando, o peito pesado de tanta angústia, eu quero gritar, quero ser ouvida, o que eu sinto também é importante.

[Plano geral] Tela se divide em dois e MAYA e REBECA dizendo o mesmo texto fazendo a mesma movimentação.

MAYA e REBECA

Será mesmo que é importante? Afinal não sou eu mesma que insisto em diminuir esses sentimentos, colocando cada vez menos relevância. Isso não é uma prioridade agora. Isso não importa. Eu também quero esquecer ou me distrair um pouco. Depois eu lido com isso... Depois eu lido com isso... Mas até quando?

Créditos:

Roteiro, direção geral e cênica, atuação: Su Ohishi

Trilha Sonora Original e Piano: Beatriz S. Pereira

Câmera: Maboy fotografia

Edição e Montagem: Allan Camilo

Trabalho de Conclusão de Curso sob orientação de Prof. Dr. Abel Rocha

FIM