

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**Paula Emilia Almeida Martins de Martins**



**TEATRO E CINEMA:  
EXPERIMENTO INTERDISCIPLINAR NA CRIAÇÃO**

Porto Alegre/RS

2017

Paula Emilia Almeida Martins de Martins

## **TEATRO E CINEMA: EXPERIMENTO INTERDISCIPLINAR NA CRIAÇÃO**

Memorial Crítico Reflexivo do processo de criação híbrido resultante em uma obra cênica e outra cinematográfica, ambas intituladas *Argos*, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

**Orientadora:** Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva

PORTO ALEGRE – RS  
2017

### CIP - Catalogação na Publicação

Almeida Martins de Martins, Paula Emilia  
Teatro e Cinema: Experimento Interdisciplinar na  
Criação / Paula Emilia Almeida Martins de Martins. --  
2017.  
157 f.  
Orientador: Marta Isaacsson de Souza e Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2017.

1. Interdisciplinaridade. 2. Transmidialidade .  
3. Criação Colaborativa. 4. Teatro. 5. Cinema. I.  
Isaacsson de Souza e Silva, Marta, orient. II.  
Título.

*Para Roberto Schmitt,  
meu porto seguro.*

## AGRADECIMENTOS

No final desta pesquisa, quero agradecer as pessoas que me incentivaram e colaboraram direta ou indiretamente para a realização deste estudo. Agradeço especialmente:

- À minha querida orientadora Marta Isaacsson, pela oportunidade dessa fantástica jornada, sempre servindo como um grande ancoradouro que alimenta e sustenta essa embarcação e também sendo nosso Norte em todas as vezes que estivemos à deriva.
- Aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Em especial aos doutores Clóvis Massa, membro da banca e coordenador do Programa, pelo carinho e atenção durante todo o percurso desta pesquisa. E à doutora Vera Bertoni, que ampliou minhas expectativas dentro do curso desse programa.
- Aos doutores convidados para a banca de qualificação e defesa Gabriela Lírio Monteiro e Roberto Tietzmann, que já eram referência para esta pesquisa desde o seu pré-projeto e é com uma enorme alegria que acolho suas preciosas contribuições.
- À CAPES/CNPQ, pelo auxílio financeiro que viabilizou a pesquisa tal qual é apresentada aqui.
- Aos Argonautas Louise, Vitória, João, Eriam e Douglas. Elenco querido e engajado que participou de toda a jornada e é a base fundamental dessa investigação.
- Aos marujos e marinheiros envolvidos nessa embarcação. Aos diretores convidados: Rodolfo Ruscheinsky, Marcelo Armani, Thaís Andrade, Maílson Fantinel, Lisandro Bellotto e Airton Terres por construírem esse navio junto

comigo. Aos apoiadores do financiamento coletivo deste projeto no Catarse e demais colaboradores.

- À comunidade Tapense, por ter nos recebido e acolhido o projeto, em especial à Lazaro Moreira e Eron Barbosa, que me apresentaram a cidade e seus recursos.
- À Pamela Hauber e Fernanda Severo, da Armazém do Conteúdo, por terem acreditado desde o início no nosso projeto e estarem disponibilizando a distribuição da obra cinematográfica desta pesquisa.
- Aos colegas da turma de mestrado 2015/02 e aos colegas de orientação do grupo Cena e Intermedialidade, pelo encontro, discussões e trocas.
- Aos alunos do Laboratório Experimental de Teatro I, onde realizei meu estágio docente, pela alegria e vontade de compartilhar.
- À minha mãe, Maria Teresa Almeida, por ter me dado o exemplo da vida acadêmica e me ensinado o que é ética. Valeu, minha véia! Diante da vastidão do espaço e da imensidão do tempo, é uma alegria para mim compartilhar um planeta e uma época com você.
- Em memória de meu pai, Jack Paulo Martins, que me ensinou e me encorajou a sempre ir atrás dos meus objetivos. Pela primeira câmera, as primeiras aulas de teatro e toda a preciosa herança cultural e afetiva que ele deixou para mim.
- Em memória de meu segundo pai, Jomar Bernadelli Fidalgo, o tio Jô, colaborador importante da minha criação. Ele me ensinou que um sonho que se sonha só é apenas um sonho, e que os sonhos que generosamente compartilhamos com os outros podem tornar-se realidade.
- À minha família espiritual e carnal por estarem sempre junto, acompanhando pacientemente esse trajeto e auxiliando de todas as formas possíveis.

- Aos irmãos e compadres Marina Mendo e Rosendo Rodrigues, por terem inspirado e guiado a minha entrada neste programa. E ao meu irmão Marcelo Mertins, por emprestar sua sensatez e poesia.
- E, por fim, ao meu esposo e companheiro de aventura Roberto Schmitt, por sempre comprar minhas loucuras e engajar-se nos meus sonhos, sendo uma parte fundamental da realização desse projeto. Meu porto seguro e farol.

*"In my films I always wanted to make people see deeply.  
I don't want to show things, but to give people the desire to see."  
– Agnès Varda*

## RESUMO

Esta pesquisa situa-se no campo das criações artísticas interdisciplinares, envolvendo as relações entre teatro e cinema. Seu objetivo é explorar as possibilidades de contribuição entre essas duas artes a fim de destacar possíveis intercâmbios de procedimentos criativos entre as diferenças de suas especificidades de linguagem. De um lado, há a colaboração da improvisação teatral como um dispositivo de composição de um roteiro de cinema. Do outro, há as metodologias do *set* de filmagem como um gatilho de criação cênica. Assim, intenciona-se a construção de uma escritura cênica a partir de improvisações. Esta propõe-se a não ser exclusivamente teatral e a ter um potencial cinematográfico. O corpus de análise desta investigação é a elaboração de um experimento cênico e de um curta-metragem híbridos, ambos gerados em um processo colaborativo. A metodologia de pesquisa dá-se em três etapas. Primeiramente o desenvolvimento será calcado no estudo das especificidades de ambas linguagens, nutrido por ideias de teóricos do campo das artes cênicas como Walter Benjamin, Patrice Pavis e Roland Barthes, assim como por teóricos do campo do cinema, tais como André Bazin, Cristian Metz e Susan Sontag. A segunda etapa, de caráter empírico, dará origem ao corpus de análise da pesquisa e será realizada no período de seis meses. Chamada de Experimento Interdisciplinar, a prática contou com o elenco de cinco atores e uma equipe de diretores convidados e contemplou a produção de um experimento cênico e de um curta-metragem. A terceira etapa apoia-se na análise do experimento interdisciplinar e de seus resultados.

**Palavras-chave:** Interdisciplinaridade, Processo Criativo Colaborativo, Escritura Cênica, Improvisação.

## ABSTRACT

This research is situated on the field of interdisciplinary artistic creations involving the relationship between theater and cinema. Its goal is to explore the possibilities of contribution between these two arts in order to highlight possible interchanges of creative procedures between the differences in their language specificities. On one side, there is the collaboration of theatrical improvisation as a composition device for a movie script. On the other side, there are the filming set methodologies as a scenic creation trigger. Therefore, a scenic scripture is intended to be built from improvisations. This is proposed not to be exclusively theatrical and to have a cinematographic potential. The body of analysis of this investigation is the elaboration of a hybrid scenic experiment and a short movie, both generated in a collaborative process. The research methodology is given in three stages. First the development will be centered in the study of both languages' specificities, nurtured by ideas from theorists of the scenic arts field, such as Walter Benjamin, Patrice Pavis and Roland Barthes, as well as by theorists from the cinema field, such as André Bazin, Cristian Metz and Susan Sontag. The second stage, of empirical character, will give birth to the body of analysis of the research and will be performed in the period of six months. Named "Interdisciplinary Experiment", the practice is supported by a casting of five actors and a team of guest directors and has contemplated the production of a scenic experiment and a short movie. The third stage leans on the analysis of the interdisciplinary experiment and its results.

**Key-Words:** Creative Process, Interdisciplinary, Improvisation, Screenplay, Performance Arts.

## LISTA DE IMAGENS

1 – Foto Still de <i>Bengalas</i> com os atores Marcelo Mertins e Rossendo Rodrigues.....	05
2 – Set de <i>Bengalas</i> em na sede da PUCRS em Viamão.....	06
3 – Still do curta Labirinto. Foto de divulgação.....	10
4 – Performer Fernanda Marques e fotógrafa Pâmela Hauber ensaiando a segunda célula no set de <i>Labirinto</i> .....	14
5 – A diretora Paula Martins enterrando o rosto da performer Fernanda Marques nas filmagens da célula cinco.....	15
6 – Fotografia da instalação <i>Étant Donnés</i> , obra de Marcel Duchamp exposta no Philadelphia Museum of Art.....	16
7 – Ilustração de Marc Azéma. “Les Trois-Frères”.....	23
8 – Objeto de osso que faz alusão ao giroscópio encontrando em Ariège, França, por Azéma e sua equipe.....	23
9 – Captura de tela da pesquisa no Google sob a palavra-chave <i>Mona Lisa</i> .....	29
10 – Ilustração da constelação Argo Navis feita pelo astrônomo polonês Johannes Hevelius em 1690.....	34
11 – Esquema para ilustrar as etapas do experimento interdisciplinar.....	38
12 – Registro do primeiro encontro da pesquisa em 25 de março de 2016, Vitória Tifton, Lisandro Bellotto, João Gabriel OM e Louise Pierosan.....	42
13 – Nave Soyuz TMA-16M acoplado na Estação Espacial Internacional (ISS). Fonte NASA, 2015.....	43
14 – Fotografia de Rodolfo Ruscheinsky do Experimento Cênico Argos apresentado em julho de 2016.....	45
15 – Fotografia de Rodolfo Ruscheinsky do Experimento Cênico Argos apresentado em julho de 2016.....	46
16 – Registro dos ensaios com lanternas no Departamento de Artes Cênicas da UFRGS.....	48
17 – Fotografia de Rodolfo Ruscheinsky do Experimento Cênico Argos apresentado em julho de 2016.....	49

18 – Fotografia de Rodolfo Ruscheinsky do Experimento Cênico Argos apresentado em julho de 2016.....	51
19 – Ilustração do esquema gerado para definir as cenas do Experimento Cênico Argos.....	54
20 – Recorte do blog da pesquisa. Disponível em: <a href="http://dramaturgiacinematografica.wordpress.com">dramaturgiacinematografica.wordpress.com</a> .....	59
21 – Paralelo entre a Célula 4, Árvore, e as locações encontradas em Tapes.....	63
22 – Elenco aguardando o nascer do sol. Diária 4, registro de <i>making of</i> .....	68
23 – Registro do laboratório de criação cinematográfica. Setembro de 2016, Porto Alegre.....	69
24 – Registro do laboratório de criação cinematográfica.....	70
25 – Registro dos sapatos de Louise na diária 4.....	71
26 – Registro de making of. Arte retocando o suor dos atores na segunda-diária.....	76
27 – Registro da segunda diária: Rodolfo, Mailson e Paula montando a câmera no praticável dentro da lagoa para abrir câmera nas filmagens da última cena.....	77
28 – Registro de making of, terceira diária. Filmagem dos planos fechados da cena da arena.....	81
29 - Registro de making of, diária quatro. A esquerda a equipe aguardando o nascer do sol e a direita Vitória descansando no seu buraco.....	81
30 – Registro da quarta diária, Minerva “chegando em casa” após sua participação no curta.....	82
31 – Registro de making of, equipe técnica quebrando o espelho na diária quatro.....	83
32 – Imagem dos Molhes da Barra em Rio Grande. Fonte: Site da Prefeitura de Rio Grande (RS) - <a href="http://www.riogrande.rs.gov.br">www.riogrande.rs.gov.br</a> .....	93

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b>	
Estaleiro.....	01
1.1 Guia do Tripulante.....	03
<b>2. A busca por um processo colaborativo no cinema</b>	
2.1 Bengalas, o primeiro filme.....	05
2.2 Labirinto, a jornada criativa.....	10
<b>3. Uma ponte entre passado e presente</b>	
3.1 O mito, o homo sapiens, seu cinema e a caverna.....	19
3.2 A ponte do rio interdisciplinar.....	24
3.3 Passado e presente, uma questão de tempo e espaço.....	26
<b>4. Diálogo entre linguagens</b>	
4.1 Construindo o navio.....	34
4.2 Preparar tripulação.....	42
4.3 Soltar amarras.....	51
4.4 Ancoradouro.....	56
4.5 Quilha, popa e velame.....	60
4.6 Rochedos azuis.....	64
<b>5. Argo Navis</b>	
5.1 Içar velas.....	66
5.2 Vento aparente.....	73
5.3 Sextante.....	85
5.4 Carta náutica.....	89
<b>6. Conclusão</b>	
Navegando em águas interdisciplinares.....	93

## **7. Apêndices**

7.1 Argos, Escritura Cênica.....	101
7.2 Argos, Roteiro.....	116
7.3 Argos, ferramentas técnicas: Decupagem.....	125
7.4 Argos, ferramentas técnicas: Ordem do dia.....	129
7.5 Tabela de Análise.....	136
7.6 Pendrive de bordo .....	138

## **8. Anexos**

8.1 Relato de Eriam Schoenardie.....	139
8.2 Relato de Vitória Titton.....	141
8.3 Relato de Louise Pierosan.....	141

## **9. Referências Bibliográficas.....**

145

# 1. INTRODUÇÃO

## Estaleiro

Bem-vindo, caro leitor. Espero que seu assento esteja confortável. A viagem não é longa. Se ficar enjoado, respire, o barco balança, mas não cai.

Esta pesquisa propõe-se a ser um transporte rumo a um diálogo interdisciplinar que se constrói a partir da aproximação entre dispositivos de criação teatrais e cinematográficos. Este Memorial Crítico Reflexivo é o espaço designado para a reflexão desenvolvida no curso dessa jornada. Além do texto, o documento é acompanhado de um experimento cênico e um curta-metragem. Estes são os resultados do experimento interdisciplinar proposto por esta pesquisa que se desenvolve na linha de Processos de Criação Cênica do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

Na vontade de investigar o diálogo entre teatro e cinema na composição de uma obra, comecei a alinhavar os primeiros escritos desse estudo. Parti da vontade de obter um processo onde as formas de composição das artes vivas, aquelas do palco, pudessem estar em cotejo e colaboração com a arte imortal do cinema. Mais especificamente, de averiguar a possibilidade da construção de cenas teatrais, realizadas através de improvisações, que pudessem servir de base para a construção de uma obra cinematográfica. Assim, me vi imersa em um pensamento interdisciplinar, que não se propunha a diluir as práticas de uma linguagem na outra, mas sim a observar os resultados de uma conversa, das trocas entre os procedimentos de criação.

Citando o poeta inglês John Donne, *nenhum homem é uma ilha; qualquer homem é uma parte do todo*. A interdisciplinaridade é muito mais simples do que aparenta e toca a pesquisa e a mim nesse sentido: de ver o pensamento como um continente e não como ilhas, no propósito de buscar associações entre diferentes áreas do conhecimento, neste caso entre duas disciplinas artísticas, removendo os obstáculos que separam essas duas artes e reconhecendo as molduras que traçam as suas bordas.

Antes de adentrarmos os diários de bordo, acho importante esclarecer os

procedimentos usados nessa investigação e sua metodologia, que mais adiante será melhor desvendada. O objetivo da pesquisa é a análise dos processos de criação de um experimento cênico e de um curta-metragem, nascidos de uma mesma escritura cênica, sendo esta o resultado da criação colaborativa de cenas, construída a partir de imagens propostas pelo elenco durante investigações performativas. Essa narrativa transmidial pretende não ser exclusivamente teatral e ter potencial cinematográfico, possibilitando a análise da qualidade de sua adaptação do palco para a tela. Esses dois processos, que se desenvolveram mutuamente, contemplam o experimento interdisciplinar proposto.

Trata-se de uma pesquisa de caráter empírico situada nas margens híbridas que aproximam teatro e cinema, e que se utiliza do performativo como uma ponte de conexão. O movimento de trazer a pesquisa para o campo das artes cênicas foi natural, uma vez que a construção colaborativa de espetáculos e dramaturgias vem se implementando na tradição teatral desde os anos sessenta.

Por isso optei por fazer a criação de cenas no ambiente teatral e escoá-las para a criação cinematográfica. O trabalho de criar cenas a partir de investigações performativas permitiu a criação de um teatro de imagens. Assim, as próprias imagens criadas nas improvisações em sala de ensaio servem como um gatilho de partida para a criação cinematográfica. Isto permite que essa criação artística se decalque da palavra e da dramaturgia, gerando um processo onde a própria cena passa a ser tratada como a base da criação, e não o texto.

A investigação prática, que inicialmente era pensada para três meses, estendeu-se para o período de um ano e meio. De março a julho de 2016 desenvolveu-se a primeira parte deste laboratório de criação interdisciplinar, primeiramente com o intuito de criar um experimento cênico explorando as contribuições provindas das afetações entre as linguagens do teatro e do cinema. Em junho de 2016 foi apresentada a obra cênica, *Argos*, na Sala Qorpo Santo da UFRGS. A qualificação da pesquisa ocorreu em agosto, contando com os doutores Gabriela Lírio Monteiro, Roberto Tietzmann e Clóvis Massa na banca. Suas preciosas contribuições impulsionaram a segunda etapa da investigação empírica. Em setembro deste mesmo ano deu-se início a segunda parte do laboratório, que originou a obra cinematográfica de mesmo nome. A produção do filme ocorreu em dezembro de 2016 e na ocasião de defesa deste Memorial, em agosto de 2017, a obra encontra-se no período de finalização, antes de ser preparada para entrar no

circuito de distribuição em festivais. A partir da análise das experiências vividas durante essa experimentação interdisciplinar e das duas obras resultantes desvela-se este Memorial.

## 1.1 Guia do tripulante

Atenção, senhoras e senhores tripulantes, deixo aqui recomendações para que façam uma viagem mais tranquila e segura. Existe um *pendrive* anexado a este Memorial que serve como suporte para o pensamento que aqui é derramado. Para fins ilustrativos, este será chamado de **Pendrive de Bordo**. Nele consta o registro audiovisual da trajetória aqui narrada. Para melhor organizar o conteúdo, optei por dividi-lo em dois blocos: o **Laboratório Cênico** e o **Laboratório Cinematográfico**.

Na seção **Laboratório Cênico** encontram-se três cortes do experimento cênico *Argos*, que foi apresentado na cidade de Porto Alegre em junho de 2016. O primeiro corte foi realizado no ensaio aberto, antes da estreia. O segundo é o primeiro dia de apresentação bruto, sem edições. O terceiro foi montado mesclando os melhores momentos da primeira e da segunda apresentação e é tratado aqui como o corte oficial, portanto aconselho aos tripulantes que assistam este primeiro. Além do experimento cênico filmado, o **Laboratório Cênico** traz dois diários audiovisuais. O **Diário de Bordo 1** ilustra a primeira parte da criação na sala de ensaio, onde as improvisações foram conduzidas. O **Diário de Bordo 2** traz a segunda parte do processo que, também em um formato documental, integra as primeiras tentativas de criação cinematográfica a partir das composições cênicas até então criadas. Este último contempla testes de narrativa, reuniões de equipe e a busca por locações.

Já na seção **Laboratório Cinematográfico** encontram-se três cortes do curta-metragem *Argos*. Com imagens cruas e sem desenho de som, o filme foi inicialmente montado utilizando trilhas do músico Ennio Morricone para auxiliar na composição das cenas, ritmos e atmosferas. O **Corte 1** é o corte bruto, montado tal qual no roteiro. O **Corte 4**, que se aproxima muito do final, também é construído com as trilhas do mesmo compositor. E o **Argos, Corte 6**, é a obra cinematográfica em sua versão fechada de montagem com a finalização de som e cor. Gostaria de frisar que, apesar de a obra estar no período de finalização, ainda há espaço para

pequenas modificações, de acordo com as considerações dos doutores convidados. Além do filme, o **Laboratório Cinematográfico** traz o **Diário de Bordo 3**, que ilustra os encontros e ensaios para a criação das cenas e ações do filme, bem como o **Making Of** e os **Extras**. O critério para assistir este material eu deixo ao gosto do leitor, mas ainda assim tomei a liberdade de indicar no texto alguns momentos para parar, assistir e entrar em um pouco mais de intimidade com o processo.

Todos a bordo, a embarcação agora vai zarpar. A seguir teremos três destinos. O primeiro é o passado, onde contarei um pouco mais da minha trajetória pessoal e das experiências que semearam a origem dessa pesquisa. Depois, de volta para o futuro, exponho algumas das conclusões às quais cheguei na investigação teórica que conduziu e acompanhou o processo empírico. Por fim, desenlaço as experiências e procedimentos usados no processo prático.

## 2. A BUSCA POR UM PROCESSO COLABORATIVO NO CINEMA

### 2.1 Bengalas, o primeiro filme

*Um manco, um cego e a chuva. Passar o tempo é sua única meta, mergulhados em um ambiente de sonhos e constante vácuo.*



1 - Foto Still de *Bengalas* com os atores Marcelo Mertins e Rossendo Rodrigues.

*Bengalas*<sup>1</sup> é um curta-metragem de ficção que foi realizado no ano de 2009 como resultado da disciplina de Laboratório de Realização III do curso superior em Produção Audiovisual da PUCRS. O projeto foi orientado por Maria Henriqueta Satt, Fabiano de Souza e Eduardo Wannmacher. Nessa disciplina era proposto que os alunos formassem equipes para compor um projeto de curta-metragem a ser filmado fora da universidade.

---

<sup>1</sup> Filme disponível no link: <https://vimeo.com/114291327>

Este foi meu primeiro projeto de filme de ficção e na época eu ainda estava sendo bombardeada com referências teatrais devido à convivência com meus amigos do TEPA, que naquele momento ingressavam na graduação em teatro na UFRGS. A primeira escolha do projeto foi o elenco: Marcelo Mertins e Rossendo Rodrigues. Parti da ideia de realizar um filme em uma única locação, composto só por cenas internas, utilizando a estética da luz como um elemento narrativo e o diálogo como ação. O roteiro do filme foi criado junto com os atores e veio como consequência de um processo de criação, e não como o germe de partida. Naquela época os atores e eu estávamos contaminados pela obra de Samuel Beckett (1906 – 1989). Tínhamos assistido ao espetáculo dirigido por Luís Paulo Vasconcelos em 2007, *Fim de Jogo*, e este foi o despertar do meu fascínio sobre o dramaturgo alemão e sua forma de contar histórias. Então, buscamos a criação de um universo pós-apocalíptico com o objetivo de construir uma narrativa não-linear.



2 - Set de Bengalas na sede da PUCRS em Viamão.

A referência da equipe técnica era o longa *Stalker* (1979), do russo Andrei Tarkovsky (1932 – 1986), além das referências estéticas do universo *beckettiano*. Juntamente da diretora de fotografia, Bibiana M. Kasper, planejei uma estética de iluminação que fosse parte integrante da narrativa e que concedesse atmosfera e movimento a um filme de diálogos e com pouca movimentação dos atores e da câmera.

Nossa vontade era de filmar em 16mm, pois a proposta de uma iluminação expressionista justificava a busca pelo grão e a coloração da película. A locação

única também era outra vantagem para a filmagem em 16mm. O que faltava era o roteiro. Inicialmente no projeto constava apenas uma proposta de criação e suas referências, e o projeto de um filme consiste não só em um roteiro, mas daquilo que se desdobra dele: a decupagem, o roteiro técnico, o storyboard, o mapa de locação, a ordem do dia, entre outras coisas.

O caminho escolhido foi construir o roteiro a partir de improvisações junto do elenco. Passamos um mês nos encontrando para trocar referências e metodologias, eu levava o que estava estudando sobre a produção e a atuação em cinema e eles traziam exercícios e práticas que estavam aprendendo na graduação em teatro. Nesse mês estabelecemos o universo ficcional, um beco sujo sem saída, além dos dois personagens: o manco e o cego. Também concordamos em um discurso que nos interessasse para a construção do filme e estabelecemos os princípios e técnicas que seriam utilizados nas improvisações.

Essa “receita criativa” é um esquema que foi gerado na construção do *Bengalas* e acompanhou outros processos até o desdobramento desta pesquisa. Encontrar as vozes da história através do diálogo com o elenco talvez tenha sido o seu impulso inicial, de tornar o ator um criador ativo da obra cinematográfica. Estabelecer o discurso, mapear o universo, criar os personagens a partir da combinação das vontades da equipe, e não através do olhar de um único criador, o roteirista.

É errado dizer que o artista procura o seu tema. Este, na verdade, amadurece dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão. É como um parto... (TARKOVSKY, 2010, p. 49)

Nas improvisações buscávamos gerar um diálogo que conduzisse a narrativa e fosse devidamente não-linear, beirando o absurdo. Amadurecidos na criação dos personagens e do universo, decidimos ir à praia por um final de semana para fazer um retiro imersivo. Os dois atores e eu nos hospedamos na casa dos pais do Marcelo, em Tramandaí. Esta imersão foi muito importante para o processo, pois gerou as três situações que originaram o roteiro: as chaves, a impossibilidade de abrir a porta e a chuva. Esse encontro teve a duração de três dias e foi documentado. A câmera passava de mão em mão e durante as improvisações eu tinha a opção de ver a cena a “olho nu” ou através da câmera. Retiramos os móveis da sala e criamos um espaço amplo e vazio. Não nos preocupamos com cenografia

e figurinos, já que o mote das improvisações era o espaço, o “beco sem saída”. Uma vez dentro, não se podia sair, e a câmera estava sempre atenta às movimentações.

Desse retiro recortou-se o primeiro tratamento do roteiro que, quando apresentado aos orientadores, foi sugerido que trocássemos o elenco, pois eles tinham receio de que os personagens fossem surrealistas demais e os diálogos difíceis para atores tão jovens. Nesse momento tive que defender a proposta de criação colaborativa e a importância da participação dos atores na criação do roteiro. Então, para provar meu ponto, convoquei a diretora de fotografia para alguns ensaios. Conseguimos o salão de festas da casa de um amigo e partimos para criar a ação. A ideia era compor os enquadramentos durante os ensaios, adaptando o roteiro em função da movimentação da câmera e prevendo a edição. A criação das cenas era afetada pela criação técnica e vice-versa. Assim, o roteiro foi construído com base nas nossas condições de filmagem. Enquadramentos, marcação dos atores, mapa de luz, tudo ficou pronto junto com o último tratamento do roteiro, que de seis páginas pretendia transformar-se em um filme de seis minutos. A exigência dos orientadores sobre o tempo do filme era grande, uma vez que era um projeto filmado em película e tínhamos uma quantidade limitada de negativos para filmar e revelar. Isso limitava a repetição de *takes* e aumentava o nível de exigência da iluminação. Além da maior dificuldade na metodologia de filmagem, estávamos “no escuro”, impossibilitados de assistir o material no final de cada diária e sem margem para erros.

Tanto o roteiro quanto a decupagem passaram por um período de afetação mútua e constante transformação. Os diálogos evoluíam conforme os personagens amadureciam e os enquadramentos eram afinados de acordo com a evolução das cenas. O resultado foi satisfatório. A intimidade dos atores com a câmera e as práticas da produção cinematográfica foram pontos muito importantes da realização do filme. Os atores trabalhavam diretamente com o roteiro técnico, tendo domínio da ordem de filmagem e dos aspectos técnicos necessários para realizar cada plano. Esse foi um fator crucial para viabilizar a filmagem em película, que não abria margem alguma para erros, fossem esses técnicos ou do elenco.

O cuidado com quais partes do corpo estariam em quadro, os limites de movimento segundo a iluminação, o volume da impositação da voz para que o som não “estourasse” na gravação e a familiarização com a prática desordenada de realizar as cenas foram resultados de um processo de criação que passou a incluir

na prática do elenco os mecanismos da técnica. Essa intimidade entre os núcleos, além de nos proporcionar um bom resultado, nos deu maior liberdade no *set*. Os atores tinham segurança para improvisar em cima dos seus diálogos e marcações segundo as questões técnicas que precisavam ser resolvidas na hora.

Foram duas diárias de oito horas cada e quatorze planos filmados nessas. Cada plano poderia ser repetido em apenas um *take* devido às nossas limitações de película. A relação entre o elenco e a diretora de fotografia mostrou-se fundamental tanto para atender às necessidades básicas do *set* como, por exemplo, fazer foco no rosto do ator, medir a luz e afinar enquadramentos, quanto àquelas que não estavam previstas, tais como adequações à locação, ao clima e aos equipamentos.

Após a filmagem, foram meses de ansiedade esperando o retorno do material que havia sido enviado para revelação no laboratório. Quando o material chegou, iniciou-se a terceira fase da criação do filme: a montagem. Durante esta fase fomos surpreendidos por uma falha técnica durante o *set* que não estava prevista, o barulho da câmera Arriflex BL 16mm. Todo o áudio captado estava inutilizado pelo ruído e não poderia ser incluso no filme.

Na sala de montagem foram realizados nove cortes até o filme ficar sólido. Editamos o material com o áudio inutilizado. A ferramenta do roteiro técnico nos possibilitou reordenar alguns planos, modificando a ordem prevista no roteiro inicial e criando uma nova linha de imagens em movimento que fosse mais interessante ao resultado fílmico.

Em seguida da aprovação do nono corte pelos orientadores da disciplina, o roteiro foi mais uma vez reescrito, dessa vez seguindo o que já estava revelado na tela. Então o material foi encaminhado para o laboratório de edição de som e os atores foram chamados novamente. Com esse novo roteiro “real”, que ordenava o que estava passando na tela, voltamos ao estúdio, dessa vez para dublar o filme. Os diálogos foram atualizados pelos atores enquanto realizavam a dublagem, tornando possível que eles trouxessem novas colaborações para o filme. Mudaram o tom de algumas falas, incluíram detalhes como risadas e suspiros que se encaixavam na diegese do filme e sublinharam intenções que anteriormente não havíamos identificado, que surgiram de novos entendimentos da obra que o processo de montagem revelou.

Durante a experiência com a realização desse filme eu ainda não tinha ciência da criação colaborativa, muito menos da importância que esse tipo de criação iria

exercer no meu caminho artístico. Posso dizer que o *Bengalas* foi uma primeira semente dessa vontade de adaptar uma criação colaborativa do teatro para o cinema. Neste caso, foi uma adaptação feita em um processo que ainda se aproximava do texto dramático clássico, mais especificamente inspirado pela escrita de Beckett.

A participação do elenco deu-se desde a criação do projeto até a finalização do filme e posso dizer que o resultado foi muito satisfatório. Quanto à preocupação dos orientadores sobre o desempenho dos jovens atores, posso dizer que esta foi descartada quando Rossendo Rodrigues foi indicado no Festival ArtDeco em 2010 como melhor ator e eu fui indicada como roteirista pelo filme. Foi minha primeira indicação em um festival de cinema e esse reconhecimento foi muito importante na minha trajetória. A tentativa de inclusão do elenco como núcleo criador ativo de uma obra cinematográfica passou a ser a busca da minha linguagem como diretora. Isto motivou minhas investigações e resultou na criação de novos processos, entre eles o pensamento que germinou essa pesquisa e o *Labirinto*.

## 2.2 Labirinto, a jornada criativa

*A jornada é de busca e libertação, nada além do ato de viver. Nosso objetivo é refletir e causar reflexão, permitindo que o público se aproxime o suficiente para sentir.*



3 - Still do curta Labirinto. Foto de divulgação.

*Labirinto*<sup>2</sup> nasceu da vontade de criar uma obra colaborativa a partir de uma pesquisa em cinema surrealista. A ideia era que cada núcleo da criação cinematográfica pudesse participar simultaneamente da composição da obra, afetando-se com as escolhas técnicas e artísticas de cada um. Foi uma reunião de colegas recém-formados em Produção Audiovisual pela PUCRS que buscaram na universidade uma forma de seguir pesquisando cinema.

A proposta surgiu da análise do Manifesto Surrealista de André Breton. O propósito não era recriar o surrealismo em suas condições puras, originais, e sim nortear-se a partir dos conceitos fundamentais desse movimento para uma criação que refletisse a nossa realidade dentro desse contexto.

Surrealismo: substantivo masculino, puro automatismo psíquico por meio do qual se tenta expressar oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento. Além disso, ainda segundo definição, o surrealismo se fundamentava na crença na realidade superior de certas formas de associação até hoje desprezadas, na onipotência do sonho, no livre jogo do pensamento. (GOLDBERG, 2006, p. 79)

Buscamos no conceito de performance uma porta para a interdisciplinaridade. A arte da performance é híbrida porque carrega em sua totalidade características de outras artes, fazendo dessa forma uma mistura de vários elementos e linguagens criativas numa mesma obra. Assim, inicialmente integraram a equipe uma diretora de fotografia, uma atriz e *performer*, um músico e uma montadora. E foi da troca de experiências e do encontro do nosso pensamento que se gerou o projeto.

O impulso inicial era contar a jornada de uma criatura feminina presa em seu inconsciente. Uma das primeiras definições foi a de criar um filme sem falas, usando apenas o corpo e a câmera como fonte de expressão. Assim definimos três personagens: a figura interpretada pela atriz e *performer* Fernanda Marques, a câmera dirigida por Pamela Hauber e o espaço que, mais tarde, foi definido como um labirinto.

Embasada na experiência com *Bengalas*, convidei os núcleos de fotografia e som para integrar a criação de cenas junto da Fernanda. Cada um de nós tinha um caderno de anotações do processo, que era compartilhado em reuniões para definir e delimitar a criação. Criamos um *blog*<sup>3</sup> de registro para convergir esses cadernos

---

<sup>2</sup> Filme disponível no link: <https://vimeo.com/55809258>

<sup>3</sup> <https://projetosurreal.wordpress.com>

em um diálogo, a fim de organizar as referências que vinham surgindo. Não tínhamos a proposta de fazer um processo interativo com o público, e isso também não ocorreu, mas a facilidade da troca de informação online entre os núcleos dinamizou o trabalho e permitiu que pudéssemos nos afetar mais com as referências uns dos outros. Isso acabou produzindo uma unidade estética entre fotografia, som, edição e elenco, que enfim resultou na construção de um roteiro colaborativo.

Com o apoio da universidade conseguimos arrecadar equipamentos para realizar as três diárias de oito horas. Nos foi cedido um rolo de negativo 16mm para a realização do filme, o que foi a alegria da equipe. Portanto o *Labirinto* é um filme 50% digital e 50% analógico. A produção executiva do projeto era composta por Fernanda, Pamela e eu. Isso permitiu que pudéssemos criar uma metodologia particular de trabalho, onde tínhamos autonomia em todos os aspectos da produção, adaptando-nos às condições técnicas e orçamentárias desde a idealização do filme até a sua exibição.

O período de pré-produção durou um ano, da concepção do projeto e captação de recursos até as filmagens. Foram mais de seis meses em sala de ensaio, onde Fernanda desenvolveu técnicas corporais e criou imagens, as quais foram usadas como mote da nossa narrativa. Pamela, diretora de fotografia, integrava alguns dos ensaios. Filmávamos e fazíamos exercícios de intimização entre elenco e fotografia. Como estávamos filmando 50% digital e 50% analógico, tivemos a oportunidade de colocar a câmera de fato em movimento. Usávamos cadeira de rodas, carrinhos de bebida e até um reboque de carro para experimentar as “perseguições” da câmera à *performer* e ao espaço. Por isso foi fundamental estabelecer uma conexão de ritmos corporais para que a câmera pudesse deslizar pelo labirinto cumprindo seu papel de *voyeur*.

Além das contribuições do núcleo de fotografia, o músico João Suriz, responsável pela direção sonora do projeto, nos enviava composições semanalmente. Ele estava morando na França e o contato através do *blog* de registro foi muito importante para a nossa comunicação, assim como para o engajamento dele na criação da obra. As músicas enviadas eram testadas em sala de ensaio e tínhamos a possibilidade de realizar trocas, apesar da distância. Ora ele sugeria movimentações e atmosferas através de suas sonoridades, ora enviávamos um material silencioso para que ele compusesse em cima. Mais tarde, Carina Levitan e Luis Bruno foram somados ao núcleo de direção sonora e foram

responsáveis pelo desenho e finalização de som.

O roteiro foi construído a partir de cenas que eram pensadas como células, grandes blocos metafóricos que tinham o propósito de apresentar seis imagens. Essas foram geradas inspiradas pelo movimento surrealista e estendidas a uma investigação do feminino. Nossa ideia era mostrar as fases da lua, ou as faces da mulher.

A primeira célula chamamos de “corredor”, que foi resultado de inúmeros testes de movimentação de câmera na locação, o Seminário Católico da PUCRS na cidade de Viamão. Além desses testes, usamos um truque de lente que inventei no curta-metragem *Boia*: a “câmera-peixe”. Uma traquitana simples que consiste em um vidro liso e fino na frente da câmera com uma camada de vaselina cuidadosamente aplicada para dar o efeito de uma lente olho de peixe, que aumenta a ilusão da profundidade de campo. No *Boia* essa lente foi desenvolvida para designar o olhar do peixe, protagonista do filme, sobre a atividade humana. No *Labirinto* ela ganhou uma nova intenção ao ser reciclada para metaforizar o caminho uterino, através do deslocamento da câmera de um corredor escuro até uma fonte de luz. Esse *take* com a “câmera-peixe” entrou no filme como uma costura de cena, entre as células quatro e cinco.

A segunda célula, “nascimento”, foi inspirada na obra *Os Elefantes* (1948) de Salvador Dalí (1904 – 1989). Fernanda e eu chamamos a cena de “a figura que acorda”. Buscamos um movimento que partisse do períneo e escoasse para as extremidades do corpo para criar a entrada da Figura Feminina no filme. Para fazer essa cena utilizamos o recurso da sombra chinesa: um refletor posicionado atrás de uma tela branca que revelava para a câmera apenas uma sombra projetada. Assim, quando Fernanda iniciou seu movimento, enrolada em si mesma, formou a imagem de um ovo. Esse ovo inicia seu movimento e monta uma imagem que se assemelha às longas patas de elefante representadas no quadro de Dalí.

Mais adiante, nas próximas paradas, será possível traçar um paralelo mais profundo entre a composição do *Labirinto* e esta pesquisa, pois além do experimento cênico ter sido composto por imagens e utilizado-se da relação do ator com a sombra, também temos presente nele uma cena que se chama “nascimento”, na qual o movimento dos atores no palco também começa pelo períneo, formando imagens que se referenciam nessa cena cinematográfica.



4 - Performer Fernanda Marques e fotógrafa Pâmela Hauber ensaiando a segunda célula no set de *Labirinto*.

Na terceira célula, “desespero”, a figura liberta do ovo caminha pelo corredor e encontra-se com um banho de sangue. Esta foi inspirada na performance *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*<sup>4</sup> (1975) da artista Marina Abramovic (1946). Trabalhávamos com o batismo do feminino, na busca de encontrar um elemento que representasse o útero em seu crescimento. Assim, chegamos na menstruação e na nossa imagem da primeira fase do crescimento lunar.

A quarta célula, “ vaidades”, buscava nos vídeos experimentais de Maya Deren (1917 – 1961) sua inspiração. Era uma coreografia desenhada pela Fernanda que aparecia em multi-telas, na vontade de metaforizar a euforia da fertilidade feminina. A quinta célula, “holocausto”, traz a metáfora dos óvulos não-fecundos que são descartados todo mês no período menstrual. Para realizar essa cena, com uma câmera 16mm, experimentamos enterrar e desenterrar a atriz no pátio do Seminário. O resultado foi projetado em uma sala onde a atriz encarava a câmera, empoderada pelo domínio de sua fertilidade. Uma alusão ao movimento feminista do século XX e ao invento da pílula anticoncepcional.

Segundo uma observação da doutora Gabriela Lírio Monteiro, é neste momento em que nasce a vontade de colocar o “filme dentro do filme” e também onde encontra-se meios de realizar uma quebra com a forma cinematográfica. Isto proporciona uma experiência diferenciada para a recepção ao abrir múltiplos pontos

---

<sup>4</sup> Marina Abramovic. Copenhagen, Dinamarca, 1975. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=7kXnrVDxtyc>

de vista e desestabilizar o contrato ficcional, revelando nuances do *set* e da prática cinematográfica. A partir desta observação percebi que, além da projeção da *performer* sobre ela mesma, existe uma postura diferenciada nesta cena. Ela percebe e confronta a câmera, quebrando a quarta parede ao direcionar seu olhar para a lente, ou seja, para o espectador. Este rompimento proporciona um estado diferente de presença para a *performer*, que ali se coloca como *performer* e não mais como a “figura feminina”. Ao invés de executar ações para serem filmadas, ela responde a ação de estar sendo filmada. Reage e, sem necessitar executar nenhum movimento, infla o quadro com a sua presença, apenas pelo ato de revelar a sua consciência sobre o que está acontecendo. Bailarina desde criança, Fernanda tem um corpo naturalmente expressivo e empresta essa postura própria para a cena, estando ali seminua, completamente aberta para a tela.



5 - A diretora Paula Martins enterrando o rosto da *performer* Fernanda Marques nas filmagens da célula cinco.

A sexta e última célula, “*étant donnés*”, recebe o nome da obra de Marcel Duchamp (1887 – 1968) na qual se referencia. A última grande obra do artista, lançada em 1946, foi o impulso criativo do filme. Nela víamos o sentido criador do feminino, o poder da gestação. Da união de três mulheres que encabeçavam a produção de uma obra, encontramos no trabalho de Duchamp um significante para a nossa vontade de gestar uma criação.



6 - Fotografia da instalação *Étant Donnés*, obra de Marcel Duchamp exposta no Philadelphia Museum of Art.

A adaptação da sala de ensaio para a decupagem foi natural, uma vez que a criação já estava acontecendo paralelamente com a interferência da diretora de fotografia. A relação estabelecida entre fotografia, direção e elenco mostrou-se novamente muito importante na realização desse trabalho, assim como a integração das equipes de criação. No *set* de filmagem tínhamos, na ordem do dia, os planos decupados do roteiro e um espaço para filmar pelo menos dois planos improvisados no fim da diária. Os planos extras acabaram revelando-se cruciais na hora da montagem para a costura entre as cenas.

Quando o filme ficou pronto optamos por fazer um financiamento coletivo para arrecadar fundos para o lançamento e distribuição. O *Labirinto* estreou em 2013 no 35º Festival Latino Americano de Cuba, mas antes disso havia sido exibido dentro de uma instalação na galeria La Photo, em Porto Alegre no ano de 2012. A instalação expunha nosso processo de criação e foi concebida com a ajuda criativa do artista visual Maílson Fantinel e com a colaboração do produtor audiovisual Felipe Rizzo Prux. Esta integrava quadros impressos com fotografias do *set*, um livro de processo que englobava diversos escritos e recortes e uma sala com televisores que passavam ininterruptamente os diários audiovisuais do processo, incluindo o *making-of* e os desdobramentos. No final da galeria havia uma sala de cinema improvisada que exibia o filme. As visitas aconteciam em grupos, guiadas por um membro da equipe.

A experiência de revelar o processo por trás das câmeras e entrar em contato

direto com o público foi muito especial e importante para os outros criadores e para mim. Contamos com a presença de colegas, professores e profissionais do cinema e de outras artes, cujos olhares emprestaram um outro entendimento sobre o que havíamos feito e legitimaram, de alguma forma, o nosso desempenho durante esse processo. Também tivemos a presença do público comum, familiares e frequentadores da galeria, que se mostraram muito mais receptivos e envolvidos com a obra do que esperávamos.

A parceria entre Fernanda, Pâmela e eu gerou uma nova perspectiva sobre minha própria metodologia de trabalho e impulsionou minha vontade de continuar pesquisando as possibilidades da criação colaborativa no cinema. O *Labirinto* me ensinou uma nova forma de construção de narrativas cinematográficas e me levou à prática de contar histórias através de imagens, e não de discursos.

Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Fluxo de Consciência, Teatro do Absurdo, Anti-romance e Anti-estrutura Cinematográfica podem diferir enquanto à técnica, mas dividem o mesmo resultado: uma retirada para o mundo privado do artista, no qual o público é admitido a critério do dono. Nesses mundos, não apenas os eventos são atemporais, coincidentes, fragmentados e caóticos, como as personagens não vivem segundo uma psicologia reconhecível. Nem são, nem insanas, elas são deliberadamente inconsistentes ou evidentemente simbólicas. Filmes desse tipo não são metáforas para a 'vida como é vivida', mas sim para a 'vida como é pensada'. (MCKEE, 2006, p. 64)

Ainda que tímida e sem caráter acadêmico, a pesquisa desenvolvida na criação do *Labirinto* abriu meu apetite pela prática de investigar possibilidades de criação e aproximou-me de forma mais madura da vontade de pesquisar as linguagens que permeiam minha prática artística e de gerar reflexão escrita através desse pensamento na criação. A metodologia de criação desta pesquisa ancora-se no processo vivido no *Labirinto*. O *blog* de registro, a influência da equipe técnica na criação e a total participação do elenco na construção narrativa são heranças que estão passando de um processo ao outro.

Os procedimentos de criação do *Labirinto* incluíam a transposição de cenas criadas em espaços teatrais, o TEPA<sup>5</sup> e o IEACen<sup>6</sup>, para a tela de cinema. Ou seja, usávamos das possibilidades da sala de ensaio para criar as ações da *performer* e depois traduzíamos essas imagens para o cinema adicionando o ponto de vista da

---

<sup>5</sup> Teatro Escola de Porto Alegre

<sup>6</sup> Instituto Estadual de Artes Cênicas

câmera ao movimento da atriz. O TEPA era uma tradicional escola de teatro de Porto Alegre, onde Fernanda e eu estudamos juntas em 2007. O prédio ficava onde hoje reside a Casa Cultural Tony Petzhold, e abrigava uma sala com um palco e outra com um estúdio de dança, onde realizávamos os ensaios. Já o Instituto Estadual de Artes Cênicas era um local que disponibilizava, entre diversas facilidades, salas para ensaio. Dentre estas, havia uma sala longa com tatame no chão e uma tela branca côncava na parede principal, propícia para trabalhar com sombra e *chroma key*. Lá realizávamos os nossos ensaios com a fotógrafa Pamela. Foram nestes dois lugares que por mais de seis meses ensaiamos e criamos as partituras e as cenas do *Labirinto*. Todo esse material criado em ambiente teatral foi roteirizado e escoado para o Seminário de Viamão da PUCRS, onde hoje se localiza a TECNA – PUCRS (Centro Tecnológico de Audiovisual do Rio Grande do Sul), que foi a nossa locação. Essa fórmula encontrada na criação levantou o questionamento que deu origem a esta pesquisa de mestrado. Este projeto ancora-se na experiência e na metodologia deste curta para nortear o seu desenvolvimento prático.

A criação através de imagens também acompanha a relação com esse processo, assim como a relação com o mítico e com o imaginário. Os germes criativos não partem de narrativas ou discursos pré-estabelecidos, e sim exploram um ambiente sensível e íntimo através de arquétipos que têm o impulso de criar figuras mais abstratas e abertas à interpretação do que o processo racional da construção narrativa. Este é um dos contrastes entre o trabalho com o *Bengalas* e o *Labirinto*. O primeiro já buscava a criação de personagens mais amplas, tendo elas nomes genéricos como “O Cego” e “O Manco”, mas os diálogos, por mais absurdos que fossem, levaram a um quase-inevitável subtexto e a uma delineação maior das personagens. Porém, no *Labirinto*, com a libertação da palavra e o foco na expressão corporal, a “Figura Feminina” conseguiu tomar uma proporção maior em suas interpretações.

Paramos por aqui, pois antes de começar a desvelar o experimento interdisciplinar proposto por essa pesquisa e traçar os paralelos com a metodologia do *Labirinto*, precisamos fazer uma pausa técnica para que eu possa apresentar alguns pressupostos teóricos que conduzem o pensamento desta viagem. Por favor, mantenham-se sentados, a passagem vai ser rápida e a favor do vento. Avante, marujos!

### 3. UMA PONTE ENTRE PASSADO E PRESENTE

#### 3.1 O mito, o homo sapiens, seu cinema e a caverna

*O mito conta uma história sagrada, ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". – Mircea Eliade*

Senhores tripulantes, estamos prestes a voltar trinta mil anos atrás. O propósito: buscar conexões entre cinema, teatro e mitologias, pilares da base investigativa desta pesquisa. Neste capítulo serão expostos alguns dos pressupostos teóricos que fundamentaram a investigação empírica. Creio que nas cavernas possamos encontrar salas de projeção e cineastas, mesmo quando o cinema não passava de um impulso da natureza humana.

Antes de avançar a fundo no passado, faremos uma pequena parada no porto da virada do século XIX para o século XX, um lugar borbulhante de invenções tecnológicas. Este porto inaugura uma longa discussão sobre os primórdios do cinema que se estende até os dias de hoje. Enquanto alguns atribuem sua invenção ao americano Thomas Edison (1847 – 1931) e seu cinetoscópio (1891), outros creditam o fascinante cinematógrafo (1895) dos irmãos Lumière. Entretanto, ainda há aqueles que acreditam que o cinema possa ser rastreado até o homem das cavernas.

Na França rupestre, 30 mil anos atrás, os homens da caverna de Chauvet já pintavam desenhos rebuscados na parede que, com o auxílio de luz e sombra, vivificavam mitos e narrativas daquela cultura. Acontecimentos cotidianos como a caça e a colheita e fenômenos naturais como auroras boreais e tempestades envolvem elementos de mistério para os quais, nas antigas sociedades, o mito foi a resposta.

A arte de contar histórias desenvolveu-se como um antídoto necessário para saciar as dúvidas e ansiedades humanas em relação à questão da existência. Esta tradição oral de transmitir conhecimento de uma geração a outra pode ter alavancado avanços tecnológicos, tais como o estudo das fontes de iluminação e

técnicas de pintura, desenho, representação e catalogação do ambiente à sua volta. Além disso, ela pode ter imprimido uma perspectiva de imortalidade no inconsciente humano.

Sabe-se que todos os animais são conscientes de que existe um fim para o seu ciclo de vida. Entretanto, o homo sapiens não só possui essa consciência como também é temente dessa condição, da qual nasce a necessidade de ritualização em resposta ao medo de extinguir-se depois da morte. Talvez, nesse aspecto, possamos enxergar evidências da necessidade de imprimir o tempo, como referia-se Andrei Tarkovsky sobre a prática de fazer filmes. Pode ser que este tenha sido o impulso para o ilusionismo ou para encontrar caminhos até o imutável, o antinatural e a imortalidade.

O contato com o sagrado permite ao homem expurgar suas ansiedades e explorar os caminhos inconscientes de sua mente. Este também reforça os laços afetivos entre os habitantes de uma mesma comunidade, desencadeando o processo de individualização<sup>7</sup> e consolidação de acontecimentos sociais e pessoais, o que ajudou a diminuir a perspectiva fugaz de uma passagem muito rápida pela vida.

O material do mito é o material da nossa vida, do nosso corpo, do nosso ambiente; é uma mitologia viva, vital, lida com tudo isso nos termos que se mostram mais adequados à natureza do conhecimento da época. (CAMBPELL, 1993, p. 7)

O mito é transpessoal, transcultural e metalinguístico. Carrega consigo milênios de ancestralidade e desloca-se como água no rio, de um tempo ao outro e de uma cultura a outra. Ajuda a ilustrar imagens e valores que povoam o imaginário e empresta ao homem novas qualidades ao atualizar um outro significado às questões existenciais.

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. (DURAND, 2002, p. 62)

---

<sup>7</sup> Processo de individualização – JUNG, Carl Gustav. O eu e o inconsciente. Petrópolis: Editora Vozes. 2008.

Gilbert Durand (1921 – 2012), um dos fundadores da teoria do imaginário, apresenta o mito como um sistema dinâmico de símbolos, esquemas e arquétipos que se compõe através de uma narrativa simbólica. Assim, o mito é tido por ele como uma história verdadeira, um impulso do imaginário, e não uma ficção. Uma obra sem autoria que mora no inconsciente coletivo sendo passada de geração em geração. Segundo ele, o mito não ilustra o comportamento humano, mas justamente o contrário: o comportamento humano é que o imita. Segundo os teóricos do imaginário, o mito carrega consigo um impulso natural para a construção de narrativas, pois é no espaço mítico que os arquétipos entram em conflito. É um canal por onde aflora a mente humana, que escoar os elementos do inconsciente ao consciente, permitindo que o processo de significação de sistemas dinâmicos e complexos determine-se de forma simbólica.

O ser humano é um imitador por natureza que necessita da relação de alteridade para aprender e desenvolver-se. É através do olhar do outro e de olhar o outro que se estabelece técnicas comuns a uma cultura. Foi graças a esses acordos e signos estabelecidos que a humanidade, ainda que em desvantagem de porte físico, teve a chance de adaptar-se a diferentes situações de perigo através das eras.

Como disse Geertz 'os homens têm data de nascimento, mas o homem não'. O que na realidade significa que a humanidade tem múltiplos nascimentos antes do sapiens e talvez prometa um outro nascimento depois de nós. (MORIN, 2000, p. 53)

Edgar Morin (1921), em seu livro *O Paradigma Perdido a Natureza Humana*, propõe o nascimento da humanidade através do nascimento da arte. Segundo ele, a história limita-se a reconhecer os fenômenos que abarcam o nascer da ritualização e os mitos como o nascimento da arte, ao invés de ver neles um segundo nascimento do homem. Jean-Marie Pradier (1939) traz seu raciocínio próximo a essa hipótese ao afirmar que a arte da representação pode sim ter ampliado consideravelmente os instintos e os movimentos biológicos humanos. Esse ser cultural por natureza também é um imitador nato, e a representação pode ser considerada como a forma mais apropriada de performance humana.

Dessa forma, a repercussão da mimese e da representação pode ter desenvolvido um comportamento espetacular, e esse efeito, proveniente do

comportamento mimético, é encontrado nos primórdios das sociedades humanas. Citando Pradier: “Emoções são a reação mais profunda, antiga e holística do organismo diante do ambiente”. E o espaço de representação é o lugar mais seguro para explorar os impulsos emocionais devido ao seu caráter de ficção. O comportamento humano determina-se através de convenções culturais que, por sua vez, são determinadas por um condicionamento social.

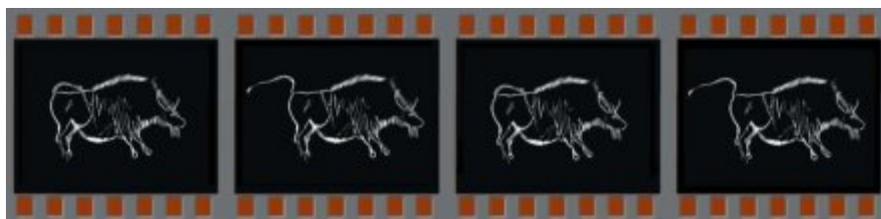
Seguindo o raciocínio de Pradier, a arte viva da representação pode ser rastreada até o tempo das cavernas, sendo considerada fruto de um impulso natural do ser humano. Neste sentido, acredito que também seja possível encontrar o nascimento do cinema há trinta mil anos atrás como uma resposta à necessidade humana de expressar o seu imaginário. No momento em que o homem concebia o conceito de espírito e expandia sua existência para além do tempo de uma vida, também começava a preocupar-se em deixar registros de sua passagem. Logo, o cinema pode ser visto como uma forma de vencer a melancolia sentida com a percepção da impotência humana perante a passagem do tempo, pois é específico do cinema a permanência, a condição de aprisionar um espaço-tempo em uma mídia e congelar um acontecimento.

Enquanto estrutura, a linguagem cinematográfica propõe-se a contar histórias através de imagens em movimento. Essas imagens cuidadosamente encadeadas quadro a quadro produzem no espectador a ilusão de que o movimento projetado está acontecendo ao vivo. As mitologias ancestrais que falavam de um mundo fora do ambiente habitado pelo homem, de realidades não-materiais, conceberam a ilusão. E assim, impulsionaram o nascimento do cinema. A imagem em movimento suscita o movimento do pensamento humano e é no sentido de dar vida aos impulsos do imaginário que sustento essa jornada em busca do cinema da caverna.

O trabalho do cineasta e arqueólogo francês Marc Azéma (1967) me ajuda a desenvolver este pensamento. Ele integra o grupo de pesquisadores da Caverna de Chauvet na região de Ardèche na França, onde estuda-se habitações que datam de trinta a quinze mil anos atrás. Nestas habitações, Azéma e sua equipe pesquisam a arte rupestre. Algumas das representações dos antigos artistas são peculiarmente curiosas como, por exemplo, o bisão de oito pernas.

Azéma acredita que a imagem é representada dessa forma a fim de produzir a ilusão de movimento. Essas representações não seriam rascunhos, rabiscos ou erros, e sim sobreposições cuidadosamente pensadas no intuito de imprimir

movimento. Segundo ele, o homem das cavernas tinha os instrumentos do pintor, mas os olhos do cineasta.



7 - Ilustração de Marc Azéma. "Les Trois-Frères".

Além das imagens impressas nas paredes e animadas por tochas, os antigos também inventaram uma espécie de animatógrafo. Em discos de ossos de animais de grande porte foram encontrados desenhos sobrepostos. Ao rodar o disco, as imagens em sobreposição refletem animais em movimento. Ou seja, esse brinquedo ótico, que é um antepassado direto do cinema e pensava-se ter sido inventado em 1825, foi encontrado por Azéma e sua equipe em uma caverna no sudeste da França em Laugerie Bass, datada de 20 mil anos atrás.



8 - Objeto de osso que faz alusão ao giroscópio encontrado em Ariège, França, por Azéma e sua equipe.

Para mim é particularmente interessante pensar no cinema, que é tido como uma invenção moderna resultante de avanços tecnológicos, como um recurso dos homens da caverna. Esse pensamento me leva a crer que o cinema é um impulso essencial da existência humana, uma das formas primordiais de expressividade. É um lugar propício para a habitação do imaginário e para o acesso ao inconsciente, como sugeriu Platão no Mito da Caverna. É uma aventura de imersão individual em um local escuro, onde tudo o que se passa está apenas ao alcance dos olhos em um ambiente não-material, ou seja, virtual.

Pode-se também considerar que as tecnologias que originaram o cinema sejam

resultado de um percurso evolutivo que começou com esses antigos ilusionistas, místicos ou cientistas, que trouxeram à luz sementes de ideias que hoje florescem no mundo contemporâneo. O inconsciente coletivo, essa teia de mentes interligadas por milênios de existência conjunta, guarda os ecos dessas expressões primitivas e o seu percurso até os dias de hoje.

E na perspectiva de que o ser humano é um ser para o qual a bricolagem<sup>8</sup> é um processo natural e inevitável, a teoria de Edgar Morin faz muito sentido. Talvez uma nova humanidade possa surgir da necessidade de reinvenção do humano e, com ela, um novo cinema.

### 3.2 A ponte do rio interdisciplinar

Nem europeu nem americano, o cinema é uma arte global. É resultado de milênios de trabalho conjunto escoado até o Natal de 1895, quando estreou *Chegada do Trem na Estação (L'Arrivée d'un train à La Ciotat)*, o primeiro filme dos irmãos Lumière.

Multidisciplinar por origem, fruto de um conjunto de disciplinas cruzadas, o cinema saiu da “caverna”, passou por alquimistas, engenheiros e técnicos, e foi parar no palco. George Méliès (1861 – 1938), ilusionista francês, projetou seus primeiros filmes no teatro Robert-Houdin. Seus shows, que eram inicialmente compostos por esquetes de humor seguidas de um grande show de ilusionismo, deram lugar a uma tela de projeção. Ele incorporou cena e representação na imagem em movimento, sendo conhecido hoje em dia como o pai do cinema de ficção.

Enquanto o teatro inaugurava a tradição do encenador, possibilitando novas interpretações do texto dramático segundo o olhar do diretor, Méliès esboçava os primeiros roteiros do cinema mudo. O alquimista da luz, como era chamado por Charles Chaplin (1889 – 1977), filmava seus curtas em um estúdio que tinha como referência o palco italiano.

---

<sup>8</sup> Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem*. 1976

Realizar um filme é verdadeiramente um trabalho de alquimia, de transmutar papel em filme. Transmutação. Transformar a própria matéria. (CARRIÈRE, 1994, p. 131)

Abusando de seus truques de ilusão artesanais e de sua experiência com o palco, deixava o cinema muito perto da representação teatral em sua origem. Os estúdios de Méliès eram compostos de roldanas, coxias, boca de cena, entradas e saídas. Havia sempre o espaço de cena e o espaço de câmera em uma configuração que imitava a quarta parede proposta pela cena naturalista. A câmera sempre parada fazia o papel do público em seu *voyeurismo*. O filme mudo também trazia em seu repertório gestualidades interpretativas, uma vez que as expressões corporais precisavam suprir a ausência da palavra em uma espécie de herança da pantomima.

Filmes são imagens (normalmente fotografias) em movimento. Mas a unidade distintiva dos filmes não é a imagem, mas sim o princípio de conexões entre elas, a relação entre um plano e o que o sucedeu assim como o que o precede. Não há oposição entre o “cinematográfico” e o “teatral” no que se refere à composição de imagens. (SONTAG, 1966, p. 27)

O cinema, que apesar de ser aliado ao realismo obrigatório da fotografia e ter buscado no percurso da sua história uma emancipação da representação teatral, só pôde concretizar-se como sétima arte a partir de experimentos que derivam do teatro. Originou-se como um objeto de registro, ou uma evolução do registro fotográfico, mas solidificou-se como arte ao integrar narrativa à síntese da imagem em movimento.

Apesar de uma das instigações mais antigas das teorias cinematográficas ser a ideia que o cinema tem laços insolúveis com outras mídias e artes, é a teoria da intermedialidade que nos traz à luz as formas como outras mídias se manifestam no cinema, enfatizando o modo e a forma que os filmes podem incorporar outras mídias, e as fusões e diálogos que pode ter com outras artes. (PETHÓ, 2011, p. 9)

Multidisciplinar não só porque dependeu do cruzamento de diversas disciplinas em paralelo para tomar forma, mas também porque necessita da comunhão de diferentes áreas da tecnologia e das artes para construir-se. A fotografia cinematográfica engloba questões físicas, matemáticas e, para aqueles que ainda filmam em película, até mesmo químicas. Foi só através de estudos de graus de sensibilidade em sais de prata que foi possível o advento da película

cinematográfica.

Hoje, com a expansão tecnológica, essas técnicas estão sendo substituídas por plataformas digitais e virtuais. O núcleo da direção de arte pega emprestado conceitos da arquitetura, engenharia, design de moda, artes visuais e afiliados. O roteiro tem sua origem na tradição oral de contar histórias e nos dramaturgos, inclusive muitos dramaturgos como Beckett e Brecht escreveram roteiros em sua época. O diretor de cinema, por sua vez, deve estudar as qualidades de todas as artes, precisa entender de dança, música, fotografia, poesia, teatro, escultura e fotografia.

E se 'o cinema' enquanto totalidade dá numa primeira abordagem a impressão de constituir um conjunto desprovido de qualquer organização estrita, é em grande parte por ser o cruzamento de sistemas significantes muito numerosos, todos dotados de autonomia relativa e oriundos de todos os cantos da cultura: a linguagem cinematográfica propriamente dita não é senão um deles. (METZ, 1972, p. 92-93)

O núcleo da criação de um filme é um aglomerado de diferentes artes, conectadas em uma rede de pluralidades que funciona a favor da obra. A sétima arte integra elementos de suas precedentes e os engole a favor de sua realização. O cinema é como um fungo que torna cinematográfico tudo aquilo que toca.

### **3.3 Passado e presente, uma questão de tempo e espaço**

*“O teatro é menos perigoso para o cinema, do que o cinema é para ele mesmo.”*

– Éric Rohmer

Chegamos nas margens que se desenham entre esses dois oceanos artísticos. E, antes de seguirmos adiante, trago essa citação do cineasta francês Rohmer para sublinhar que não pretendo confrontar as práticas teatrais com as cinematográficas. Quando falo de colocar em interação é no objetivo de reconhecer suas especificidades, os traços que as aproximam e aqueles que as diferenciam.

A investigação teórica dessa pesquisa partiu da descoberta do termo *teatralidade cinematográfica* proposto pelo teórico francês André Bazin (1918 –

1958) que, nos anos cinquenta, investigava a presença da teatralidade no cinema. O termo foi lançado pela primeira vez em 1951 no ensaio intitulado “Teatro e Cinema”, onde Bazin aponta para a crítica da época que buscava a pureza do gênero cinematográfico, na exigência de um afastamento da representação teatral. Ele postula seu olhar para as estruturas dramáticas do roteiro e da representação fílmica, chamando a atenção para a necessidade de reconhecer o teatro como parte integral de uma obra cinematográfica.

Inicialmente reconhecia-se que o cinema herdou do teatro a relação com o ator e com o texto. Contudo, Bazin, usando como referência a obra de Jean Cocteau (1889 – 1963), propõe que a aproximação entre teatro e cinema vá além do texto e do ator. Para ele, o cinema encontrou seus próprios mecanismos de construção de cena equivalentes aos usados no teatro. Ele defende que foi através da soma de dispositivos da criação teatral que o cinema se distanciou do caráter de objeto de registro e consolidou-se como uma expressão artística.

Bazin abriu portas ao questionar o que de fato é teatral em uma obra cinematográfica ao invés de apenas analisar teatro filmado. Podemos pensar nessa aproximação como a construção de um lugar fora do tempo presente no qual está inserido o espectador, um local que visa construir uma nova realidade e temporalidade. O teatro pode ser lido como um espaço onde permite-se a criação de uma realidade fora do tempo atual, no qual está inserido o espectador; como um espaço desconhecido e perigoso<sup>9</sup> que reflete a existência humana.

Patrice Pavis (1947), no Dicionário de Teatro (1999), sustenta que teatralidade é um termo polissêmico e encontra menos abstração e mais validação no seu uso pragmático como uma ferramenta para análise de procedimentos cênicos, sendo a teatralidade entendida por ele como aquilo que é cênico em sua essência. Conforme postulado pela orientadora Marta Isaacsson, o teatro é uma arte viva, do acontecimento, que decorre na mesma atualidade que está o seu espectador. A condição para que haja a teatralidade integra a necessidade de um olhar que reconheça a construção de um outro espaço-tempo dentro do atual, pois é na divisão desses espaços, o cênico e o do observador, que ela ocorre.

Nesse raciocínio podemos evocar o auxílio de Walter Benjamin (1892 – 1940) e do seu termo *Jetztzeit*, o qual me arrisco a traduzir como o *aqui-agora*. Benjamin

---

<sup>9</sup> YAMAGUCHI, Masao. In: *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec: HNH, 1985.

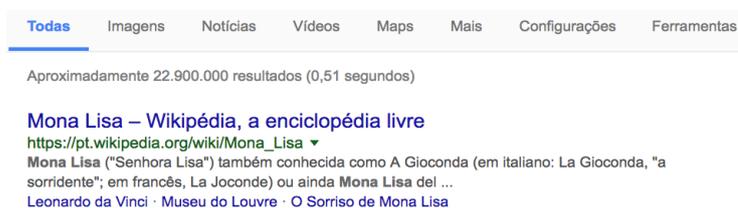
conjectura um conceito de presença que se destaca do tempo de uma continuidade histórica, não precedendo passados nem antecipando futuros. É o tempo por ele mesmo, cheio de energia, que se dá no acontecimento em si. Creio que esta seja uma boa forma de ilustrar o acontecimento teatral, esse conceito metafísico do presente pelo presente. A evocação de um presente latente oriundo da ativação de todos os sentidos.

Esta noção de tempo nos traz ao conceito de aura, também argumentado por Benjamin. É um conceito que designa os elementos que constituem uma obra de arte original. A aura conecta-se ao conceito de *Jetztzeit*, pois esta surge em um instante de “retribuição de olhar”, onde um observador dialoga com a obra. Ela pode ser definida como uma forma singular, composta por elementos temporais e espaciais, autêntica e existencial, que se confronta com a reproduzibilidade técnica. Ao ser reproduzida, a obra perde essa aura original, torna-se fina e escassa de sua potência.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reproduzibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. (BENJAMIN, 1994, p. 168)

Benjamin reconhece que as técnicas fotográficas, por exemplo, realçam e registram aspectos que a olho nu não seriam possíveis e, também, que a possibilidade de reprodução tenha o poder de levar a obra para um público mais abrangente, que de outra forma não teria condições de entrar em contato com ela no seu estado puro. Além disso, ele postula algumas questões acerca da reproduzibilidade na fotografia, traçando um paralelo entre a magia presente nas primeiras fotografias e a perda dessa aura através da massificação e da acessibilidade que os avanços tecnológicos trouxeram. A democratização da fotografia acabou por torná-la algo trivial. Hoje em dia, com o surgimento de *smartphones* com câmeras de alta resolução, a discussão de Benjamin torna-se ainda mais relevante, ao passo que é cada vez mais fácil obter registros tecnicamente muito interessantes em poucos segundos. Um fato curioso é que em menos de um segundo, pesquisando no Google, é possível obter mais de vinte

milhões de resultados para a palavra-chave “Mona Lisa”, ou seja, milhões de possibilidades de ver registros da obra e seus desdobramentos, sem nunca ter ido ao Louvre.



9

Ainda assim, Benjamin diferencia o cinema no sentido de que ele não se propõe a ser um registro de uma obra de arte, mas torna-se uma obra a partir de seu entrelaço com a técnica. No caso do cinema, Benjamin o considera um fenômeno coletivo e o maior representante da cultura de massa. A sétima arte nasceu atrelada às suas condições técnicas e se faz a partir da reprodução. O momento do *set* é o acontecimento cinematográfico e este não é pensado como tal, mas sim como um momento a ser registrado, um tempo que se constrói para ser impresso em um rolo ou, mais comumente nos dias de hoje, em um cartão de memória.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1994, p. 172)

Walter Benjamin afirma que para reconhecer uma obra de arte é necessário reconhecer a sua linguagem em conexão com as linguagens da natureza e da

sociedade humana. O conjunto de códigos e de signos que caracterizam a linguagem cinematográfica, segundo Serguei Eisenstein (1898 – 1948), é a montagem. É a partir da composição de imagens em movimento que se forma a linguagem cinematográfica. Portanto, assim como a fotografia, o cinema é uma arte que nasce do encontro de um inventor com o seu instrumento.

O cinema tem em sua linguagem a especificidade de apresentar ao espectador uma conexão entre a sequência de imagens e a representação do real. É de sua natureza ordenar os signos, fazendo um recorte dos elementos significativos que levam em consideração a forma e a substância do seu conteúdo e de sua representação. Assim como a presença pode ser considerada uma matéria primordial da teatralidade, a imagem é a matéria-prima do cinema. Porém, a montagem em seu resultado fílmico é construída em vários níveis de significância, desde os simbolismos óbvios até os mais sutis, alguns nem mesmo planejados pelo cineasta.

A relação de presença nessas duas artes pode ser vista como um divisor entre suas margens: enquanto no teatro a alteridade é uma base que marca a distinção entre dois espaços temporais diferentes, no cinema, com raras exceções, o espectador nunca está presente no acontecimento que a obra apresenta, mas seu contato é com esse acontecimento aprisionado no espelho da câmera e recortado na mesa de montagem. O cinema sempre apresenta um evento que ocorreu no passado, enquanto o teatro desenrola-se no tempo presente.

O termo “presença”, substantivo feminino derivado do latim *praesentia*, significa estar à vista ou ao alcance de algo ou alguém. Este representa noções de realidade, existência e atualidade. Define-se naturalmente em uma relação de tempo e espaço, onde constata-se que algo ou alguém está na zona natural dos nossos sentidos.

É errôneo dizer que a tela é absolutamente imponente para nos colocar em presença do ator. Ela faz isso à maneira de um espelho (que é ponto pacífico, substitui a presença do que se reflete nele), mas de um espelho com reflexo diferido, cujo aço retivesse a imagem. (BAZIN, 2015, p. 174)

Ao participar de um documentário brasileiro<sup>10</sup>, o cineasta e presidente da Academia de Cinema Europeu Wim Wenders (1945) emocionou-se ao ver uma entrevista com seu falecido colega e amigo Michelangelo Antonioni (1912 – 2007), e

---

<sup>10</sup> *De volta ao Quarto 666*. Direção: Gustavo Spolidoro. São Paulo: V2 Filmes, 2008.

afirmou que *o cinema sobreviverá a todos nós*. A condição cinematográfica nos oferece a possibilidade de registrar um acontecimento que ficará retido e congelado e, dependendo das condições tecnológicas, dispõe-se a atravessar séculos. Na tela encontramos um espaço de tempo constante, que nunca se altera, diferente do processo dinâmico e inconstante do teatro. Um espetáculo em temporada é feito diferente a cada apresentação, adapta-se ao público de cada noite e a novos espaços. Já um filme, como este que emocionou Wenders, sobrevive aos próprios atores e autores, nunca se modificando. Após o último corte, a obra cinematográfica não volta atrás.

O que emocionou Wenders em sua participação no documentário *De volta ao Quarto 666* não foi a imagem de Antonioni, e sim a sua presença que, retida no aço da câmera, ao ser reproduzida, ressuscitou não só a imagem, mas também a voz, a postura e a impostação do cineasta. Para Wenders, o momento foi da ordem de um acontecimento, pois a presença de Antonioni estava ali, representada na projeção, e através dela teve a oportunidade de encontrar um amigo querido já falecido e despedir-se mais uma vez. Isso caracteriza este acontecimento como a construção de um real fora do presente, que se constrói através da memória. Este acontecimento, que partiu da projeção de um registro, fora também registrado em outro recorte de representatividade, fazendo a junção de dois acontecimentos distintos: o documentário realizado por Wenders em 1982 e o documentário de Spolidoro realizado em 2008. Ainda que saibamos que essas duas obras foram colocadas em diálogo direto e que esse encontro gerou um acontecimento único, o contato do espectador com o encontro entre Wenders e Antonioni é limitado. O recorte é feito pelo diretor e pelo montador, que selecionaram o ponto de vista a ser exibido. Ou seja, não temos o contato total com o acontecimento, uma vez que este é fragmentado por um ponto de vista antes de entrar em contato com o olhar do espectador.

Em suma, pode-se dizer que existe um tipo de presença que é retida nesse processo de imprimir o tempo. Uma presença cuja qualidade é diferente da provocada pelo acontecimento em tempo atual, como no caso do teatro, mas que ainda assim está lá. Além de estar presente através da virtualização do indivíduo filmado, ela também pode ser percebida nos sentidos obtusos da obra. De acordo com o teórico e filósofo Roland Barthes, existem três níveis de sentido a ser distinguidos ao examinar uma imagem ou representação: um primeiro nível

informativo, destinado à comunicação direta e apresentação, o qual ele chama de sentido óbvio; um segundo nível, o de significância, onde se determina o símbolo apresentado em seu conjunto semiótico; e um terceiro nível, que carrega significados além de suas significâncias, o sentido obtuso.

O sentido obtuso não está na língua (mesmo em se tratando da língua dos símbolos); se suprimindo, a comunicação e a significação permanecem, circulam, passam; sem ele, posso dizer e ler, mas tampouco está na palavra. (BARTHES, 2009, p. 53)

Segundo Barthes, o sentido obtuso está em uma linguagem não articulada, no acesso ao subconsciente, no interior da interlocução, aguardando um olhar sensível. Depende de um outro tipo de escuta e olhar do que aqueles superficiais, comumente oferecidos pelo espectador que busca apenas entretenimento. Portanto, a tela de cinema é composta por inegáveis presenças, ainda que virtualizadas.

A forma cinematográfica tem a potência de ressaltar a experiência do “real” mais do que a vivência da realidade em si, embora nunca deixe de ser virtual, nunca se materialize para fora da tela. Wenders emocionou-se ao ver Antonioni, mas não pôde abraçá-lo. E essa é a principal característica dessa presença virtual: ela está no passado, é um acontecimento que não pode ser interrompido ou modificado. Antonioni estava ali, impresso na tela, mas estava aprisionado no tempo, como disse Tarkovsky, um tempo onde por mais que se rebobine a imagem ele não retorna. E isto vai de encontro ao caráter do acontecimento teatral, onde, muito pelo contrário, o público pode interromper, participar e influenciar diretamente na cena e nas presenças ali expressas.

Por outro lado, podemos observar que hoje em dia, na cena contemporânea teatral, muitos processos de criação têm utilizado-se de materiais virtuais na sua composição. Essa aproximação mostra-se rica e acentua minha curiosidade ao sublinhar possibilidades de interação entre esses distintos procedimentos criativos.

Hoje, em espetáculos como os de Robert Lepage e Christiane Jatahy, a tela deixa de ser plana e ganha profundidade. É importante frisar que essa virtualidade iniciou no século passado, porém é trazida para o teatro hoje de uma forma mais potente, com o advento da tecnologia digital que permitiu uma grande expansão da questão do uso da imagem. O ator coloca-se em direta interação com a imagem em movimento, que passa a ser uma imagem-dialógica, trazendo tridimensionalidade e

interação ao vivo para o ambiente audiovisual. No teatro, a câmera também é vista como um processo e não apenas como um simples recurso tecnológico para a criação. Nesse sentido, ao colocar o corpo do ator, que também é dispositivo, em interação com a câmera, é gerado um intercâmbio de processos, onde o corpo do ator é o tradutor do resultado dessa nova relação de forças.

Em uma breve reflexão sobre os tipos de presença de imagens virtuais<sup>11</sup> na cena contemporânea, pode-se diferenciar três tipos. Um destes é a imagem-paisagem, que diz respeito à imersão e busca trazer para o palco a profundidade de campo explorada pelo cinema, acrescentando cores, formas e texturas ao espaço cênico. Esta relaciona-se com a percepção sensorial do espectador e tem como objetivo aguçar os sentidos e a mente, não sendo composta apenas pelo que é visível aos olhos. Outro tipo é a imagem-referência, que tem um caráter documental, como os cartões utilizados por Brecht e Piscator. É comumente usada como uma forma de expor o processo em cena ou de colorir elementos autobiográficos. O terceiro tipo, a imagem-dialógica, já referida acima, diz respeito à interação direta do ator com a projeção. É um intercâmbio de dispositivos que, de certa forma, abarca os dois anteriores e atualiza a cena trazendo em coexistência o corpo-imagem e a imagem-corpo.

Com os exemplos citados, é possível concluir que não só o teatro impulsionou a formação da linguagem cinematográfica, mas também que o cinema encontrou meios de atualizar o teatro e intensificar as colaborações entre essas duas artes. A teatralidade cinematográfica, hoje, é um conceito de duas vias que pode ser aplicado e explorado tanto no cinema quanto no teatro. As trocas tecidas entre estas artes nos seus percursos históricos mostram-se férteis e seus resultados encontram cada vez mais relevância na atualidade ao promover renovações e novas direções no fazer artístico perante as constantes mudanças da era da imagem virtual.

---

<sup>11</sup> Por Gabriela Monteiro (PPGAC/UFRJ) Poéticas Cênicas em Espetáculos Intermediais. in: O percevejo: 2014, volume 5 p. 95-105.

## 4. DIÁLOGO ENTRE LINGUAGENS

### 4.1 Construindo o navio

*É um negócio perigoso, Frodo, sair da sua porta.  
Você pisa na estrada e, se não controlar os seus pés,  
nunca saberá até onde será levado. – J. R. R. Tolkien*



10 - Ilustração da constelação Argo Navis feita pelo astrônomo polonês Johannes Hevelius em 1690.

Esta pesquisa iniciou em agosto de 2015, ainda sorrateira e habitante do meu imaginário, e passou a tomar a forma de uma investigação que busca reconhecer uma ponte entre as linguagens do teatro e do cinema. De um lado a alteridade, o

convívio, o acontecimento; do outro a imersão, a impressão de realidade e a presença retida no espelho da câmera. Como colocar em diálogo procedimentos de criação tão distintos?

Meu primeiro desafio foi a questão da presença, que continuou sendo uma tecla tocada tanto na investigação teórica quanto prática. Como foi apontado pela orientadora Marta Isaacsson no início deste estudo, o cinema quase sempre acontece no passado: aquilo que está na tela é cuidadosamente arranjado para discorrer em uma sequência imersiva. A relação não se dá entre o espectador e um acontecimento atual – o acontecimento é a tela, portanto é virtual e de caráter imutável. O filme pode até ser visto de formas diferentes por uma mesma pessoa, mas o material projetado na tela será o mesmo, diferente do teatro que atualiza seus espetáculos a cada apresentação.

Desde o início era claro para mim que o diálogo de interesse era a respeito das possibilidades de contribuição entre as práticas dessas duas artes, especificamente no que diz respeito às suas metodologias de criação. Quais os contrastes entre as técnicas na elaboração de uma obra? O que se diferencia nas suas formas? O que pode ser intercambiado e quais colaborações e fronteiras podem ser encontradas nessa troca?

Antes de prosseguir com o pensamento, acredito ser importante definir o que se compreende por cinema ou obra cinematográfica dentro deste trabalho. O objetivo não é aprofundar-se nas discussões geradas pela polissemia trazida pela expansão das linguagens do vídeo e do audiovisual contemporâneo, porém é importante destacar que a tela onde se passa o produto audiovisual, muitas vezes, o define. Neste caso, estamos falando das telas padrão de doze por cinco metros, das salas de cinema, em uma taxa de 2.048 por 1.080 pixels. Além desse aspecto técnico, o cinema que aqui se fala, apesar de estar caracterizado pela tradicional tela, não é exclusivo da produção industrial nem atrelado à composição de uma temporalidade consecutiva na narrativa.

Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas, há de fato uma 'linguagem cinematográfica'. (METZ, 1980, p. 59)

A palavra “filme”, a partir dos anos noventa, passou a designar uma vasta gama de produtos audiovisuais. Por isso, prefiro a palavra “cinema”, que deriva do grego *kinema* (κίνημα) e significa movimento. É da natureza do cinema apresentar ao espectador uma sequência de imagens que ganham sentido a partir da organização do seu movimento. A montagem, quando vista de maneira mais abrangente, compreendendo não só a finalização, mas também a decupagem e o planejamento dos quadros, é uma grande fatia da prática cinematográfica, e é essa “mostração”, tal qual proposta por Gardies e Jost<sup>12</sup>, que interessa a esta pesquisa. A mostração é uma forma fundadora da forma fílmica, o primeiro grau da instância representativa no cinema. É a articulação entre quadro, ação e câmera que resulta na ilusão do movimento contínuo de fotogramas, e é desta forma que tratamos o cinema aqui.

Mostração. Designa, literalmente, o fato de mostrar. Tal neologismo foi proposto por narratólogos (Gaudreault, retomado por Gardies e Jost) em oposição à “narração”. Essa oposição é inspirada na oposição platônica entre mimese e diegese; a mostração é o primeiro grau da instância narrativa. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 200)

A respeito da narrativa fílmica, a escolha de uma linguagem imagética foi inspirada no trabalho realizado no curta *Labirinto*. Esta escolha acabou por gerar um cinema de imagens, que se aproxima das mini-tramas e anti-tramas postuladas por Robert McKee em *Story* (2006), com final aberto e múltiplos protagonistas em uma realidade inconsistente sem temporalidade definida. Apesar dessa quebra na linearidade narrativa, a continuidade e a montagem seguem a lógica cinematográfica. Dessa forma, esclareço que a definição de obra cinematográfica nesta pesquisa não passa por questões de gênero fílmico nem por outras delineações narrativas, e sim atêm-se à forma e às especificidades da sua linguagem.

Assim começa a se desenhar a cartografia desta investigação e, a fim de ilustrar melhor o caminho dessa travessia, nomeei o objeto de análise de “operação transmidial”. Esta operação é a base empírica da pesquisa. É aqui que se coloca em diálogo as metodologias de criação de ambas as artes. Também é importante destacar que o termo “trans” não indica a transferência dos elementos de uma obra

---

<sup>12</sup> Conceito desenvolvido no livro *A narrativa Cinematográfica*. Trad. Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.

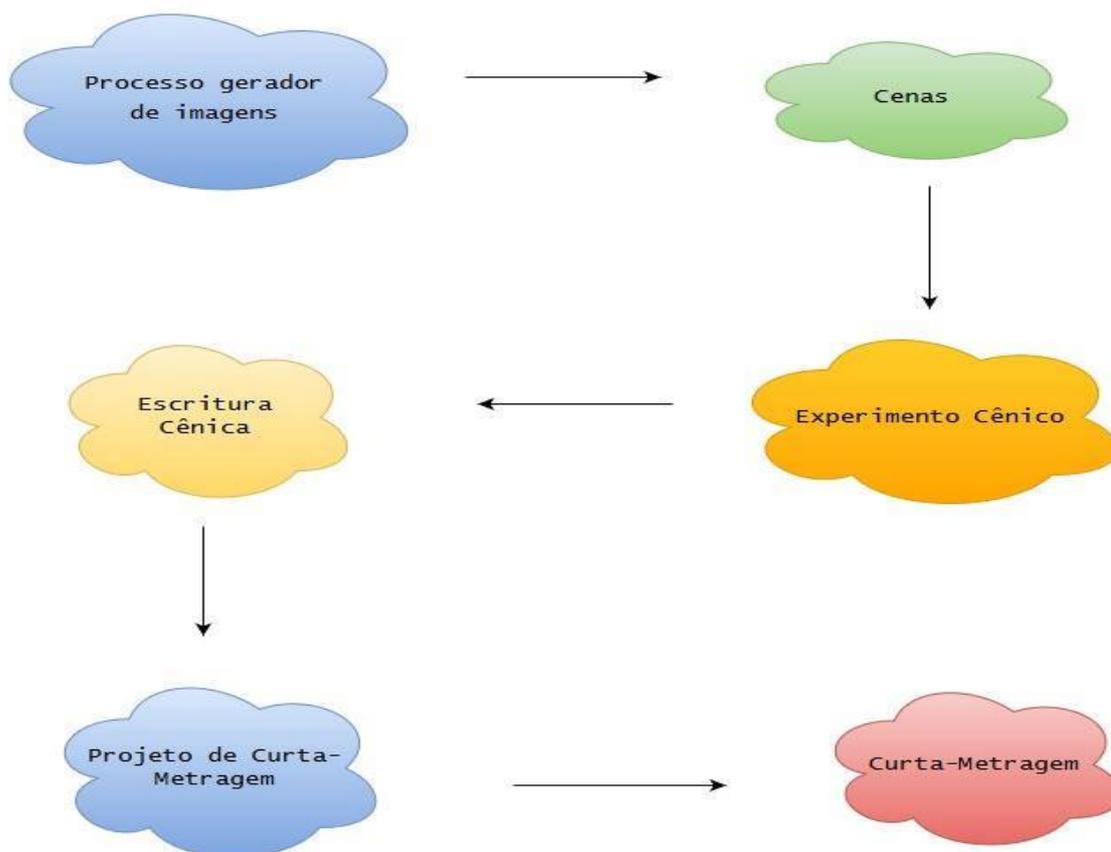
para a outra, visto que esta se dá a partir das afetações e tensões criadas por esse diálogo. A operação priorizou a elaboração de duas obras: uma cênica e outra cinematográfica, ambas construídas a partir do encontro de práticas dessas linguagens. Esse Memorial Crítico Reflexivo pretende traçar o caminho dessa operação que originou as duas obras resultantes desta pesquisa, bem como apontar os momentos em que essas trocas e afetações foram notáveis e que tipo de colaborações foram possíveis. A análise desta operação dá-se a partir de um relato minucioso do processo que se atém a explicitar de forma técnica as metodologias aplicadas e refletir sobre o percurso e resultados desta prática. Sem aprofundamentos filosóficos, a análise é focada em evidenciar a metodologia a partir da própria experimentação interdisciplinar.

A operação transmidial partiu da formulação de uma metodologia colaborativa de trabalho interdisciplinar que visa a criação de uma obra cênica e outra cinematográfica, nascidas de afetações mútuas. Dessa forma, as obras não foram criadas paralelamente nem em sequência, e sim como consequência uma da outra, como um desdobramento. A prática empírica primeiro atendeu a criação de um experimento cênico, que foi construído tensionado por princípios operatórios do cinema e realizado já no intuito de ser uma base criativa para a composição cinematográfica. Esta obra, resultado de intensas afetações entre metodologias de criação e gerou uma escritura cênica que após ser vista no palco foi traduzida para o papel, gerando primeiramente um esqueleto de cenas e, posteriormente, um roteiro de curta-metragem. Este roteiro, construído com base na obra cênica, foi levado ao *set* de filmagem, combinando metodologias das artes cênicas com as cinematográficas.

A escolha da linguagem performativa para gerar cenas teatrais permitiu trabalhar com uma linguagem imagética, o que resultou em um cinema de imagens, construído a partir da potência do que é mostrado na tela, e não do diálogo. No laboratório de criação cênico geramos imagens durante três meses de trabalho em sala de ensaio. Estas foram recortadas, atualizadas e organizadas. Como já foi dito anteriormente, as próprias imagens são a base para a construção da narrativa cinematográfica, e não o texto. Isto nos deu liberdade para trocar sua ordem, mesclá-las e até mesmo dissolvê-las umas nas outras. Foi natural iniciar o processo na sala de ensaio, pois esta potencializa a liberdade criativa do ator e nos dá uma

margem maior para a realização de imagens por tratar-se de um ambiente de representação.

O teatro é uma arte mista, convocando significantes de naturezas diversas, componentes visuais, sonoros, textuais, orgânicos, materiais, entre outros. A singularidade da natureza do teatro é ser plural. (ISAACSSON, 2012, p. 85)



11

Creio ser mais interessante levá-los em um *tour* para conhecer o interior desta embarcação do que tentar expor em nuvens coloridas o tipo de operação que esta pesquisa pretende. Na cabine de comando, minha orientadora, Marta Isaacsson, sugeriu que eu convidasse alguém com currículo de direção para auxiliar a condução do processo cênico. Logo, convidei meu colega de orientação, Lisandro Bellotto, ingresso no doutorado deste programa, que tem um trabalho conciso com a *Cia. Espaço em Branco* e trabalha com teatro performativo. Além dele, chamei o diretor de fotografia e ator Rodolfo Ruscheinsky, graduando em Artes Cênicas pela UFRGS e em Produção Audiovisual pela UNISINOS, um profissional que trilha um

caminho semelhante ao meu, dividindo seu trabalho e interesse entre essas duas artes.

Na sala de máquinas entraram Airton Terres, graduando em Artes Cênicas pela UFRGS com especialização em direção teatral, que participou como assistente de direção acumulando diversas funções durante o laboratório cinematográfico, e o artista visual Maílson Fantinel, com o qual tenho uma parceria de trabalho sólida já há cinco anos. Além de diversas outras contribuições, ele foi o artista responsável pela montagem da instalação do *Labirinto*. A experiência em diversas práticas artísticas torna o seu trabalho de diretor de arte mais amplo, estendendo-se para além da concepção de cenários e figurinos. Gosto de dizer que Maílson é um “diretor de quadro”, pois além de artista visual é fotógrafo e bailarino, o que lhe propicia uma visão holística do enquadramento. Ele direciona a estética não só de acordo com o resultado final do quadro, mas também levando em consideração o corpo e as movimentações dos atores. Neste trabalho, em especial, ele acompanhou todo o desenvolvimento da pesquisa, e influenciou tanto a criação cênica quanto a cinematográfica.

Então, nos meses iniciais, o processo foi conduzido por Lisandro e eu. Nele deu-se início a jornada de improvisações que gerou as imagens e, conseqüentemente, as cenas que integram o experimento cênico. Neste momento convocamos cinco marujos: Douglas Florence, Eriam Schoenardie, João Gabriel OM, Louise Pierosan e Vitória Titton. Os encontros aconteceram no Departamento de Arte Dramática da UFRGS e esse período teve três meses de duração, com três encontros semanais.

O segundo período foi conduzido por mim que, com o auxílio da equipe técnica, organizei a escritura cênica do experimento teatral. Este período teve a duração de um mês, com três ensaios semanais, e culminou com um ensaio aberto e duas apresentações na Sala Qorpo Santo da UFRGS. A escritura cênica gerada foi um texto inspirado pelo formato do roteiro técnico cinematográfico. Esta propõe-se a ilustrar as imagens e destacar as marcações de luz, vídeo e som em relação à marcação dos atores em cena.

O terceiro período compreendeu a construção e realização do projeto do curta-metragem. Em paralelo com as etapas de pré-produção, produção e finalização do curta-metragem ocorreu o período da análise, onde deu-se a reflexão a respeito da

qualidade do diálogo entre as duas linguagens desta operação transmidial, bem como a análise de seus resultados, ou seja, as duas obras.

Antes de adentrarmos os de bordo, gostaria de expor seis pressupostos que nortearam e impulsionaram a investigação prática, a fim de melhor esclarecer a metodologia empírica desta pesquisa. Primeiro: o processo de criação cênico é visto aqui como um gatilho para a construção de uma narrativa cinematográfica. O espaço teatral é fértil para as criações coletivas, confere mais liberdade na criação de cenas e dá chão para os impulsos criativos do ator. Mesmo existindo processos laboratoriais realizados em *set* de filmagem, optei por iniciar a criação em um ambiente livre de tecnologias. O teatro, por não estar atrelado a condições tecnológicas, propõe um processo de criação fluído que não precisa ser interrompido por questões técnicas, o que é muito raro e difícil no cinema, principalmente no cinema de baixo orçamento. Um hiper-meio, o teatro integra as questões que envolvem as tecnologias audiovisuais, atualizando suas problemáticas enquanto questões cênicas, que podem ser resolvidas na hora pelos atores, sem pausas, sem o “*corta*”. Assim, foi possível partir do espaço vazio e extrair ao máximo contribuições do elenco, através de improvisações acerca de propostas levadas até eles. O meio cênico era naturalmente “poluído” por estímulos cinematográficos, não só através de tecnologias, mas também no pensamento fílmico e na intenção de gerar imagens a partir do movimento.

Segundo: a matéria-prima usada para propor as investigações práticas do grupo são arquétipos encontrados em mitologias que narram cosmogonias e as origens do humano. Essas mitologias não foram investigadas em seu sentido literário, mas sim no seu potencial de ancestralidade e tradução da linguagem inconsciente. Diferentes mitologias foram recortadas e postas em sincretismo, estas são: Grega, *Tolkeniana*<sup>13</sup>, Xamânica e Escocesa. Assim, exploramos diferentes abordagens e pontos de vistas dos arquétipos propostos. O processo de criação cênica foi construído em cima da integração dessas mitologias, e culminou com a adição de elementos do imaginário popular contemporâneo, tais como Cher, Madonna e Beyoncé. Para complementar o estudo das mitologias foi usado o estudo dos oráculos: *Tarô Mitológico* e *As Cartas do Caminho Xamânico*, a fim de melhor

---

<sup>13</sup> Mitologia criada pelo escritor e filólogo inglês J.R.R. Tolkien, referente à criação de Arda (Terra Média), cenário fantástico construído para obras literárias tais como O Senhor dos Anéis, O Hobbit e O Silmarillion.

ilustrar os recortes míticos. É importante ressaltar que tais mitologias foram abordadas como sementes, através das quais expandiram-se possibilidades imagéticas, sem comprometimento de uma transposição de seus discursos. Não houve nenhuma intenção de apropriação. Este processo, de caráter absolutamente subjetivo, partiu da interpretação coletiva e individual dos oráculos, na medida em que essas interpretações eram expressas no corpo de cada ator sugerindo atmosferas e imagens cênicas. As passagens mitológicas eram concebidas por mim e transformadas em proposta de improvisação para os atores. O critério usado para a escolha dos mitos foi o seu potencial de sincretismo e de construção imagética.

Terceiro: a linguagem teatral escolhida para a criação do experimento cênico é a do teatro performativo, tal qual o conceito postulado pela pesquisadora Josette Ferál<sup>14</sup>. Este possibilita a construção de cenas onde o discurso está impregnado na ação dos corpos e na própria cena, na emergência de imagens ao invés de palavras. Entende-se aqui que o performativo não prevê a criação de narrativas fechadas ou textos dramáticos, portanto a intenção é construir um teatro de imagens que possa ser escoado para um cinema de imagens. Dessa forma, a criação partiu não só das sementes trazidas pelas mitologias, mas também da relação dos corpos dos atores com o espaço, tanto no espaço cênico, onde iniciamos a operação, quanto na geografia de Tapes, onde foi rodado o curta-metragem. A escolha de trabalhar com o diretor Lisandro Bellotto permitiu a criação de um experimento cênico performativo, uma vez que a pesquisa pôde contar com a sua experiência em oficinas e espetáculos dessa linguagem.

Quarto: o processo cinematográfico é tido aqui como um organizador e criador da narrativa. No cinema, ainda que se tratando do gênero de documentário, onde se prevê que não haja um roteiro fechado pré-definido, o autor/diretor cria antes da filmagem, no período conhecido como pré-produção, uma lógica de pensamento que institui situações, regras e condições a serem filmadas. Mesmo nos filmes conhecidos por *filmes-ensaio*, realizados totalmente a partir do olhar de um artista, esse processo de diálogo consigo mesmo e com a obra antecipa a parte física da criação. É devido a essa especificidade de organizar uma continuidade de imagens em movimento que o processo cinematográfico foi pensado para suceder o processo teatral. As cenas e situações criadas no espaço cênico preenchem o espaço vazio e

---

<sup>14</sup> Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Josette Ferál. IN: Sala Preta PPGAC – USP, volume 8. (2008)

geram matéria-prima a ser trabalhada. Nesse aspecto, o caráter performativo da encenação proposta torna esse processo de criação entre duas disciplinas mais interessante, à medida em que confere maior liberdade e possibilidades de interação entre as cenas criadas nas duas linguagens. Na criação cinematográfica é natural que estas cenas sejam ordenadas a fim de criar uma linha contínua de imagens em movimento para ser mostrada em uma tela, não necessariamente na forma de uma história tradicional, com início, meio e fim, e sim na ordenação de uma lógica do olhar estabelecida pelo autor, que vai determinar o recorte e a sequência das imagens a serem mostradas, desenhando uma narrativa cinematográfica.

Quinto: o autor cinematográfico desta obra será composto por mais de um olhar. A *política de autor* estruturada pelos críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* propõe um cinema que contrapõe as práticas da indústria mercantil cinematográfica. Este cinema é feito a partir do olhar de um autor responsável pelo filme, tanto na concepção artística quanto na administração financeira que viabiliza o filme, e não se baseia em índices de mercado. Neste projeto, realizado com um baixíssimo orçamento, propõe-se um cinema construído pela comunhão do olhar da diretora/pesquisadora e de seu elenco, onde o roteiro é gerado a partir de um pensamento, e não de uma história. É a partir do diálogo entre os impulsos e possibilidades criativas da equipe que se parte para a construção dos objetos de investigação empírica. Como diretora e pesquisadora, a minha especificidade dentro desta pesquisa não ocorreu de forma determinante ou decisiva, apontando caminhos fechados e apresentando metodologias a serem seguidas. Meu papel de capitã deu-se de forma a orientar e conduzir esta embarcação, priorizando sempre as intenções da pesquisa e a formulação da operação transmidial. Dessa forma, eu funcionava como uma organizadora dos recortes e impulsos narrativos criados, formulando e agregando nossas práticas em uma metodologia concisa e transformando os rascunhos cênicos em uma lógica a ser apresentada tanto no palco quanto na tela.

Sexto: a criação dos dois objetos de investigação não será textual. A escritura cênica do experimento será realizada na prática do palco e irá gerar um roteiro colaborativo que contemple as ações e marcações dos atores em cena. Estas, por sua vez, serão usadas no processo de investigação cinematográfico, onde os atores e a cineasta/pesquisadora delinearão os recortes dessa escritura cênica para a criação fílmica. Em conclusão, os objetos de investigação serão o experimento

cênico, que será filmado para fins de análise da pesquisa, e o curta-metragem, ou seja, dois produtos não-textuais.

## 4.2 Preparar tripulação

No primeiro ensaio tínhamos apenas três atores: Louise Pierosan, João Gabriel OM e Vitória Tilton. Eriam Schoenardie e Douglas Florence integraram a pesquisa quase um mês mais tarde. Nessa ocasião, Cissa Maldolozzo também fez parte da tripulação, porém abandonou o navio no início de junho quando começamos a montar a escritura cênica.



12 - Registro do primeiro encontro da pesquisa em 25 de março de 2016. Da esquerda para a direita: Vitória Tilton, Lisandro Bellotto, João Gabriel OM e Louise Pierosan.

Acho importante esclarecer que essa etapa empírica da pesquisa era pensada inicialmente como dois grandes blocos. O primeiro bloco era da criação do experimento cênico e o segundo da criação do curta-metragem. Primeiro, os dispositivos cinematográficos iriam dialogar com a construção cênica teatral para que, posteriormente, as cenas e imagens criadas servissem como base para a criação de um curta-metragem. Porém, com o andar da embarcação, percebi que a própria pesquisa exigia outros tempos e espaços. Foi assim que, depois de três meses em sala de ensaios, senti a necessidade de criar um espaço para a

organização de uma escrita cênica, na emergência de colocar em diálogo esses dois blocos.

Para convergir as duas criações, fiz uma analogia ao acoplamento de duas espaçonaves, processo que requer muita estabilidade. Esta imagem me pareceu mais interessante do que a atracação entre dois navios, pois o processo acontece no vácuo, um lugar sem gravidade, ou seja, fora do espaço-tempo que nos é comum. De qualquer forma, as naves espaciais têm as suas origens nas embarcações. Quando duas naves vão de encontro uma à outra com o objetivo de acoplarem-se, elas hão de rumar na mesma direção, pois de modo contrário isto ocasionaria numa colisão. Os cálculos matemáticos para a rota da nave “A” iniciam antes do seu lançamento, de modo que ao alcançar “B” ambas já estão paralelamente posicionadas para acoplar em segurança. Após o encaixe, elas passam por uma despressurização: é preciso remover a tensão para que não explodam ao abrir suas portas.



13 - Nave Soyuz TMA-16M acoplando na Estação Espacial Internacional (ISS). Fonte NASA (2015).

O **Diário de Bordo 2** presente no **Pendrive de Bordo** abre com esta imagem, que mostra a nave Soyuz TMA-16M acoplando na Estação Espacial Internacional (ISS) no dia 25 de março de 2015. Essa missão foi tripulada por dois cosmonautas russos, Gennady Padalka (1958) e Mikhail Kornienko (1960), e um americano, Scott Kelly (1964). Nesse sentido, a pesquisa exigia a determinação do norte das experimentações cênicas para que a criação cinematográfica fosse “lançada” na mesma direção. Isso me levou a ver a importância de traçar a rota do experimento cênico para construir o processo cinematográfico, a fim de que as duas criações andassem paralelamente, possibilitando então um acoplamento.

No primeiro momento foram recortados o Mito de Andrógino e o Mito da Caverna, ambos de Platão, para guiar os impulsos criativos das improvisações. Este último fala sobre a tendência humana de explorar territórios do imaginário. Conta a história de prisioneiros que vivem em uma caverna e passam seus dias assistindo representações do mundo projetadas na parede, sem nunca ter feito contato com a realidade lá fora. Nele, Platão preconiza esta sala de projeção onde os prisioneiros são sentados em frente a uma tela, na qual uma luz artificialmente posicionada – a fogueira – projeta sombras na parede, tal qual uma sala de projeção, onde o projetor é posto acima e atrás dos espectadores.

Já o Mito de Andrógino conta a história de seres redondos como uma laranja, possuidores dos dois sexos, que foram separados em dois por Zeus através de um raio e passam a eternidade em busca de sua outra metade. Estas cosmogonias foram combinadas com aquelas presentes na mitologia dos índios norte-americanos e recortadas do tarô “Cartas Xamânicas”. Este tarô é constituído pelos totens sagrados e não tem naipes nem a jornada de arquétipos do tradicional “Tarô de Marselha”, apresentando as cosmogonias xamânicas a partir de animais aquáticos. Dentre estes animais, foram recortados: a Baleia, cujo totem é referido como uma biblioteca marinha que guarda todas as informações da vida nesse planeta; o Golfinho, conector dos elementos água e ar, guardião do conhecimento da respiração e das iniciações meditativas; a Tartaruga, grande-mãe, que no seu casco agasalha as sementes da vida, representando a gestação; e o Cisne, gerador do sagrado poder feminino, que faz referência à paz e à fertilidade.

*Tolkeniana*<sup>15</sup> invicta desde os dez anos de idade, quando ganhei meu primeiro livro escrito pelo inglês J. R. R. Tolkien, “O Hobbit”, foi impossível não conectar as cosmogonias gregas e americanas com as da Terra Média. Assim, o capítulo “Valaquentia” do livro “O Silmarillion”, que narra a criação do mundo, foi apresentado para a equipe junto aos mitos de Platão e aos totens xamânicos. Posteriormente, o texto recortado para o trabalho em cena foi atualizado pelo ator Douglas Florence, unindo referências do pop feminino à cosmogonia. O ator trocou os nomes fantásticos presentes no texto pelos nomes das divas: Cher, Madonna e Beyoncé.

---

<sup>15</sup> Termo que faz referência à mitologia do escritor inglês J. R. R. Tolkien em sua coleção de livros sobre o universo da Terra Média. Este termo apareceu nos anos sessenta, também se referindo aos fãs das obras.



14 - Fotografia de Rodolfo Ruscheinsky do Experimento Cênico *Argos* apresentado em julho de 2016.

Voltando ao movimento, o processo gerador de imagens iniciou em março de 2016 e estendeu-se até junho, onde investigamos a composição de cenas imagéticas através de dispositivos de improvisação. Esse período foi conduzido com os exercícios trazidos à pesquisa pelo diretor teatral e ator Lisandro Bellotto. Os exercícios de Lisandro eram contagiados por mim, que levava sons, músicas, objetos e recortes mitológicos para a condução do processo. O **Diário de Bordo** <sup>16</sup> é um pequeno registro dessa etapa da criação, que ilustra o pensamento desenvolvido aqui e permite entrar em contato com a criação do experimento cênico de forma mais aprofundada. Este pode ser um bom momento para sair do navio e assisti-lo.

Os encontros ocorreram nos estúdios do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Nesses três meses trabalhamos com processos de sintonização do grupo, intimidade entre os corpos, ampliação do vocabulário cênico e cinematográfico da equipe e também com a criação de cenas através de improvisações conduzidas por experimentos performativos. Os mitos recortados eram levados à equipe e apresentados através das leituras em grupo desses recortes, onde eram aprofundados em discussões filosóficas. Estes momentos “em roda” da equipe definiram os objetos cênicos e os impulsos criativos.

---

<sup>16</sup> Disponível no *Pendrive* de Bordo.

O que me interessa é o diálogo. Do teatro com a dança, com o gesto auto referencial, com o fazer, (...). É isso que vai mover a gente aqui, junto com o que vocês apresentarem. (Lisandro Bellotto. Diário de Bordo 1, 1:38)

O primeiro dispositivo cinematográfico levado à prática do palco foi o da relação ator-luz-sombra. O princípio físico da câmera não é reter a presença nem o movimento, e sim a luz: sem exposição, as imagens não são gravadas no seu espelho. Por isso, desde o primeiro dia, acrescentei *spots* de luz ao espaço vazio. A relação dos corpos na ação de sair do “escuro para a luz” formou uma imagem que nos remeteu aos mitos cosmogônicos da criação do universo. No teatro, a luz é colocada diretamente no corpo do ator, enquanto no cinema ela é rebatida, pois se esta for aplicada diretamente no foco, ela “estoura”. Então, o ator precisa ter uma sensibilização maior na sua relação com a luz, é necessário um maior grau de atenção sobre que partes do corpo estão sendo iluminadas e quais estão escuras.



15 - Fotografia de Rodolfo Ruscheinsky do Experimento Cênico *Argos* apresentado em julho de 2016.

Em seguida, acrescentei as noções utilizadas pela fotografia de profundidade de campo e a regra dos pontos áureos. A profundidade de campo foi gerada no espaço cênico através da projeção das sombras dos atores. A relação de dois planos é estabelecida entre o corpo atual e o corpo virtual que está projetado. Isso permite a organização de “quadros” em cena que geram a perspectiva de profundidade. A regra dos pontos áureos era combinada com as noções teatrais de espacialidade como, por exemplo, o platô, e aplicadas em cena como uma marcação inicial. O grupo estava sempre atento ao seu posicionamento, as imagens

formadas procuravam preencher o espaço cênico respeitando os focos de interesse marcados pela regra. A fita crepe, elemento indispensável no *set*, também foi outro estímulo levado por mim neste primeiro momento. No cinema, comumente marcamos o chão com fita, delimitando o espaço de movimentação do ator, a fim de respeitar a continuidade dos planos e delimitar enquadramentos. Assim, marcamos o espaço vazio em cinco pontos.

Além de atmosfera, a luz passou a ser usada em direta interação com o corpo do ator. A partir desses elementos, combinados com os gatilhos criativos aplicados por Lisandro, criamos as imagens e coreografias que deram origem às primeiras cenas do experimento cênico, “entrada” e “nascimento”. Os dispositivos aplicados por Lisandro foram exercícios performativos de composição de imagens e técnicas de *viewpoints*<sup>17</sup>, que culminaram na ação de subir no palco e preparar-se para a cena. Isto incluiu – além de entrar literalmente no espaço cênico – trocar de roupa, delinear seu espaço e, finalmente, “colocar-se em cena”. A fita crepe era usada por cada ator para delimitar o seu espaço. A partir dessa primeira ação, os símbolos desenhados permaneceram no espaço cênico, funcionando como um guia de marcação cênica para todas as propostas posteriores.

Após o recorte das cosmogonias, sentimos a necessidade de trabalhar com o processo de individualização humana, como uma consequência para a metáfora de nascer. Foi assim que se recortou o Mito de Narciso e se introduziu o espelho dentre os objetos cênicos. O espelho, além de relacionar-se com o mito, é um elemento que constitui a câmera de cinema e é o responsável por espelhar o material e retê-lo. Um criador de imagens em potencial, o espelho não só abriu um leque de possibilidades de interações cênicas como também ampliou a relação entre o elenco e a iluminação, permitindo que os atores refletissem o ambiente, o público, a luz e a si mesmos.

Foi assim que agreguei aos dispositivos de criação cênicos o controle da iluminação pelos atores. Ao invés de incluir a câmera diretamente no processo, optei por alimentar o ambiente teatral com dispositivos que constituíssem a metodologia cinematográfica e que envolvessem a técnica da filmagem, e não a filmagem em si. Primeiro, escurecemos o ambiente e removemos todas as fontes de iluminação. Depois, foram distribuídas velas, uma para cada ator. Foi proposto, então, que eles

---

<sup>17</sup> Técnica de composição gestual e improvisação composta por Anne Bogart e Tina Landau.

usassem seus olhos como uma câmera e a vela para iluminar o que gostariam de recortar e colocar em quadro. Eram como pequenos vagalumes passeando pelo espaço. A imagem, ainda que desfavorecida pela falta de luz, nos foi muito interessante. Este primeiro experimento foi filmado e projetado no experimento cênico durante a célula “nascimento”.

Em um segundo momento, foram inclusas lanternas na experimentação. As improvisações foram propostas a partir da relação com o espelho e com as lanternas. Novamente escureci o ambiente e coloquei o controle da luz na mão dos atores. O resultado dessas experimentações gerou a cena “espelho”.



16 - Registro dos ensaios com lanternas no Departamento de Artes Cênicas da UFRGS.

Chegamos então na jornada dos Argonautas, que é lida por nós como uma metáfora para a jornada de criação. Para entender como recortou-se este mito é preciso voltar um pouco, já que a criação desse texto se joga no espaço em tempos desconexos. Inicialmente a proposta era trabalhar com os quatro elementos: água, ar, terra e fogo. Segundo Bachelard, os arquétipos constroem-se em divisões entre estes.

Ainda não chegamos a elaborar em detalhe uma doutrina de conjunto, mas pensamos que há uma relação entre a doutrina dos quatro elementos e a doutrina dos quatro temperamentos. Em todo caso, as almas que sonham sob o signo do fogo, sob o signo da água, sob o signo do ar e sob o signo da terra revelam-se muito diferentes entre si. (BACHELARD, 1999, p. 132)

O mito dos Argonautas está presente no naipe de fogo do *Tarô Mitológico*, o qual narra em cada carta um pedaço da jornada de Jasão e seus companheiros em busca do Velocino de Ouro. A saga épica conta a história de heróis que se reúnem na perigosa missão de resgatar a pele de ouro de um carneiro alado, o Velocino. Aproximadamente cinquenta jovens apresentaram-se à Jasão para embarcar em

sua jornada, cada qual com um talento único e uma função específica, entre eles: Orfeu, Teseu, Hércules, Pollux, Castor e Argos – o construtor da embarcação.

Costumo dizer que a pesquisa foi invadida por um tsunami, pois o elemento água predominou no processo de forma muito significativa. Objetos de cena, sonoridades, iluminação e figurinos reverberam essa escolha. A água estava presente desde o primeiro encontro – nos baldes com água – e manteve-se como um norte estético na nossa criação, culminando na escolha da locação para o curta-metragem: a Lagoa dos Patos.



17 - Fotografia de Rodolfo Ruscheinsky do Experimento Cênico *Argos* apresentado em julho de 2016.

Para a criação do “velocino”, foi pedido a cada ator que apresentasse seu cordeiro. A proposta era criar apenas a partir da relação com luz e sombra, com as atmosferas sonoras, com o palco vazio, sem objetos. O foco total de atenção dessa cena era posto no corpo do ator. Cada um apresentou sua coreografia individualmente e este material foi gravado. A de João foi escolhida pelo grupo e, posteriormente, incluímos no trabalho dele os melhores recortes das outras. A coreografia apresentada por Eriam, neste momento, foi reciclada para a célula “argonautas”.

Até então, eram presentes no trabalho notáveis contribuições dos dispositivos cinematográficos. A marcação espacial com a fita crepe manteve-se na criação de todas as células e mostrou-se um fator importante para nortear a movimentação dos atores e equalizar no espaço as diferentes imagens criadas.

A relação dos atores com a iluminação também foi muito rica, uma fonte de criação de imagens. Facilitou o trabalho de composição de luz, sendo a marcação e a estética de luz propostas, muitas vezes, pela própria movimentação dos corpos. A repetição e o ato de montar e desmontar as cenas, característico do *set*, também foi

um fator positivo ao combinar com o formato performativo da investigação. Devido ao seu caráter fragmentário e à sua não-linearidade, o teatro performativo oferece múltiplas possibilidades de atualização como, por exemplo, deslocar as cenas de lugar ou transferir ações de uma cena para a outra, como foi o caso da coreografia de Eriam citada acima.

Após dois meses, já havíamos passado pela investigação dos mitos recortados e possuíamos uma grande quantidade de material cênico criado. Tínhamos cinco células bem definidas e foi neste momento que decidi terminar a investigação dos mitos com a criação da célula “argonautas” e então iniciar os cálculos para a rota da criação cinematográfica. A necessidade de dar forma às cenas para que delas partisse a criação cinematográfica não abria espaço para uma investigação mais efêmera das possibilidades performativas de cada mito recortado.

Assim, começamos a fazer encontros voltados para a criação fílmica intercalados com os encontros teatrais. Este momento marca um ponto importante do experimento interdisciplinar, pois foi quando identifiquei a necessidade de parar as investigações de impulsos criativos para começar a esboçar a forma das cenas e compor o experimento cênico. Os encontros cinematográficos inicialmente ocorreram no Departamento de Arte Dramática onde, na própria sala de ensaio, apresentei para o elenco os elementos básicos da composição cinematográfica. Lá fizemos pequenos exercícios de intimidade com a câmera, os quais podem ser encontrados nos primeiros momentos do **Diário de Bordo 2**.

Depois fomos à campo e fizemos duas experiências diferentes: uma em cima da célula “nascimento”, que há mais tempo trabalhávamos, e outra em cima da célula “narciso”, que ainda estava sendo construída na época. Na rua, com a câmera na mão, criamos partituras a partir de movimentações simples e cotidianas inspiradas pelas cenas escolhidas. Tanto os movimentos dos atores quanto os enquadramentos da câmera partiam do improviso, dessa forma as cenas iam construindo-se durante a própria filmagem. Começamos a filmar pelos arredores do Departamento de Arte Dramática e fomos estendendo a área de filmagem pelo centro histórico de Porto Alegre. O resultado foi um condutor importante da pesquisa. Com ele, percebi a necessidade de traçar a escritura cênica, pois ainda não tínhamos visualizado as cenas como um conjunto e elas estavam fragmentadas. E isto nos levava à tendência de criar novas ações e significâncias na criação cinematográfica, incluindo objetos e referências que não eram presentes no espaço

cênico. Isso passava a diferenciar as duas criações, tornando-as distintas, com referenciais próprios e dispositivos particulares. Este foi o caso do *spray* de tinta, ilustrado na imagem abaixo. Ele surgiu na nossa segunda saída de campo. A ação proposta para o elenco foi escolher uma rua da cidade, caminhar por ela e inscrever com o *spray* o mesmo símbolo que eles desenham no palco. A ideia da movimentação da câmera como unidade de cena nos agradou: cada ator ia completando o movimento do outro em sua caminhada. O *spray* acabou sendo reciclado para a criação teatral e usado no momento da morte do cordeiro na célula “velocino”.



18 - Fotografia de Rodolfo Ruscheinsky do Experimento Cênico *Argos* apresentado em julho de 2016.

### 4.3 Soltar as amarras

Foi assim que, três meses depois de seu início, começamos a costura da escritura cênica de *Argos*, trabalho artesanal feito através da escuta, reflexão e repetição das imagens geradas. Em julho, quando apresentamos para a orientadora Marta e o diretor convidado Lisandro, tínhamos uma hora e meia de cenas criadas. Esta apresentação está editada e fragmentos dela constam presentes no **Diário de Bordo 1**. Neste momento, a criação de cenas foi suspensa para que pudéssemos refinar o material já gerado.

A partir de então, a organização da escritura cênica foi conduzida por mim, o que facilitou muito o convergir das práticas artística e acadêmica. Este foi um momento muito importante, pois além de gerar as condições necessárias para a continuidade do trabalho empírico, impulsionou o diálogo e a compreensão entre o

que estava sendo feito na prática e a reflexão teórica e suas referências. Assim, essa embarcação soltou suas amarras e lançou-se a um território desconhecido. Foi preciso primeiro distanciar-se das margens seguras para encontrar o almejado mar interdisciplinar.

Nos mudamos do Departamento de Arte Cênica para o teatro universitário Qorpo Santo, da UFRGS, onde ocorreram as apresentações. Lá, realizamos o último mês de ensaios. Saímos de uma sala preta para o palco. Neste, não havia coxias e os atores não usavam camarins, mas subiam diretamente da plateia para o palco e de lá desciam no final.

O espaço ficcional não estava lá esperando a entrada do espectador, mas ao contrário, ele construía-se e desconstruía-se, revelando seus dispositivos. Uma vez em cena, não era possível sair. Trocas de roupa, preparação de objetos para a próxima cena, tudo era revelado e integrante da escritura cênica. Para isso, foi combinado com o elenco seguir uma metodologia especial de trabalho. Concordamos em um cronograma de alongamento e aquecimento que era complementado por eles mesmos através de práticas que achassem interessantes e que pudessem contribuir com o processo.

Para criar a escritura cênica, parti da minha experiência no processo com o *Labirinto*, o qual já vinha norteando a metodologia desta pesquisa desde seu início. Assim como no *Labirinto*, optei por dividir as cenas em grandes blocos, os quais chamo de células, que contemplassem um mito cada e integrassem uma sequência de imagens. Entretanto, dessa vez a criação teatral estendeu-se a um amadurecimento maior: o acontecimento. Enquanto no *Labirinto* o material era criado na sala de ensaio e escoado imediatamente para o cinema, nesta pesquisa, o experimento cênico – criado em três meses através de experimentações – foi apresentado ao público em duas sessões filmadas, que posteriormente foram assistidas e comentadas pela equipe. Diferente do curta, que foi criado através de obras ou imagens concretas, *Argos* foi composto através de impulsos míticos, ainda que mantendo a metodologia de organização de cenas e composição de uma unidade a partir da fragmentação.

Além de herdar a tradição do *blog* de registro, *Argos* também faz alusão a uma *Black Box*<sup>18</sup>, simbolizando os pontos de entrada e saída de uma caixa misteriosa

---

<sup>18</sup> Em teoria dos sistemas, denomina-se **caixa preta** um sistema fechado de complexidade potencialmente alta, no qual a estrutura interna é desconhecida ou não é

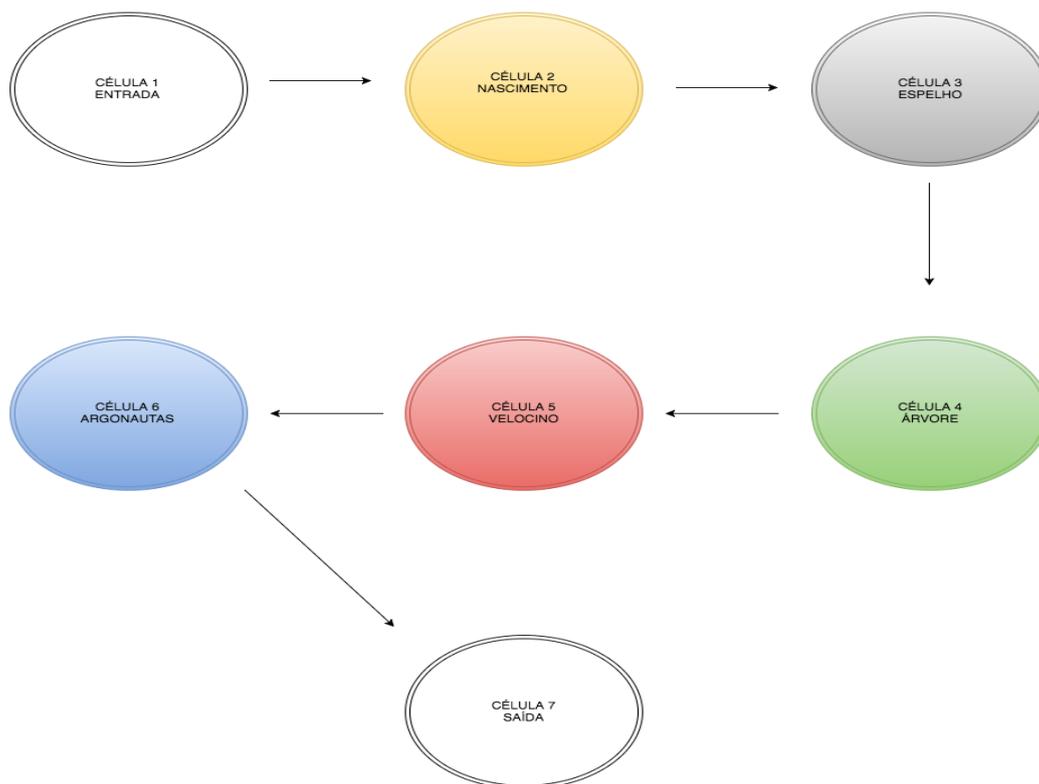
que só se pode saber o que tem dentro ao abrir. Sendo assim, a primeira e a última célula de *Argos* chamam-se, respectivamente, “entrada” e “saída”, tal qual no *Labirinto*. É no movimento de construção e desconstrução das diferentes atmosferas que a linha narrativa ganha sua forma dentro das fragmentações.

Na organização da escritura cênica, acrescentei mais um dispositivo cinematográfico, o editor profissional *Final Cut PRO*, o qual eu já havia usado na ocasião da *Peça Sem Nome* (2011 – 2012), onde o audiovisual, presente durante todo o espetáculo, desenhava as marcações de cena. Em *Argos*, o *Final Cut* foi responsável pelas primeiras marcações de luz e som, e permitiu a interação direta com os atores em cena. Da cabine de luz do teatro universitário, eu enviava os estímulos e eles respondiam. Assim fomos desenhando as costuras de cenas, os tempos e as marcações. Dessa forma, os atores passaram a entrar em contato com demandas técnicas na construção de cena, tais como a interação com a projeção, *spots* de luz e estímulos sonoros. Por vezes, era preciso parar a cena e os atores tinham que esperar os ajustes serem feitos na cabine de luz para continuar sua ação. Cortes cinematográficos eram usados no palco através do *blackout* e do impacto de ligar as luzes gerais, de coloração branca, na plateia e no palco. Efeitos sonoros, músicas e a troca de iluminação eram usados no intuito de definir as marcações entre uma atmosfera e outra.

O experimento cênico foi “deitado” em uma linha do tempo cinematográfica e organizado como células que abrigavam o material criado no período de improvisações. Essas células foram criadas como momentos, cada um com uma atmosfera única, como quadros que são montados e desmontados diante do público. O *software* de edição, além de proporcionar essa costura de cenas fragmentadas, também facilitou as quebras de atmosferas. Da cabine de luz eu podia ajustar e montar as faixas de som, vídeo e luz de acordo com a demanda da cena. Depois de um mês de ensaio, o grupo havia encontrado um ritmo bom para apresentar o experimento: de uma hora e meia passamos para quarenta minutos de duração. Abaixo, a ilustração do esquema gerado para definir as cenas.

---

levada em consideração em sua análise, que se limita. Assim, a medidas das relações de entrada e saída. (Fonte: Wikipédia).



19

Participantes ativos dessa criação, desde o esboço das experimentações cênicas até a finalização da obra cinematográfica, o elenco não está só em cena: ele está com a cena. Todos estavam conscientes do quanto investimos financeiramente para realizar o projeto, desde os custos de deslocamento e alimentação até o orçamento para aquisição dos objetos de cena e figurinos. Estudaram as questões técnicas que permeavam a execução das cenas, o uso do aplicativo *Final Cut* e a operação das mesas de som e luz. Cientes da investigação acadêmica e da pesquisa de linguagem, fizeram parte de toda a produção do experimento cênico e do projeto cinematográfico, auxiliando até na captação de recursos para o curta-metragem. Durante as filmagens, acumularam funções e dividiram-se entre *making of*, produção e assistência de direção. Após as filmagens, também participaram da montagem do filme, assistindo e opinando durante as edições, tecendo sua influência sobre o destino que o filme terá depois de finalizado. Sendo assim, é seguro dizer que o elenco englobou todas as etapas desta pesquisa empírica, expandindo sua função de intérpretes ou reprodutores, tornando-se criadores ativos e influentes nesta pesquisa. São atores, *performers* e artistas-criadores que projetam a sua atenção para além de sua performance cênica.

Em adição, esclareço que essa investigação prática só foi possível graças aos recursos que recebi da bolsa Capes para realizar o mestrado. Portanto, dispomos de um orçamento muito limitado para realizar o experimento cênico e o curta. Na minha experiência, ainda que recente, percebo que essas restrições financeiras tendem a gerar um maior engajamento da equipe, permitindo que o artista se coloque como realizador, e não apenas como idealizador. Já que a obra é viabilizada pelo grupo, a autoria não fica estancada sob apenas um olhar, uma única fonte geradora. A criação transcorre mais facilmente dentro de um diálogo comum a todos, e as metodologias de produção e pesquisas de linguagem passam a ser um instrumento político mais forte, talvez, do que o próprio discurso ideológico. Cabe ao grupo encontrar maneiras de produzir e viabilizar a produção artística, deslocando-se das exigências de mercado e dos editais. Dessa forma, a autonomia e responsabilidade da obra sai da mão do produtor e passa a ser propriedade dos criadores.

O cinema hoje sofre a concorrência de suas bilheterias com séries e seriados para televisão e internet, além da pirataria que emerge cada vez mais na *surf-web*. Hoje, o protagonista da série mais importante da temporada ganha mais do que o ator número um de Hollywood. *Game of Thrones*<sup>19</sup> é um excelente exemplo desse pensamento: a série tem um orçamento recorde na televisão e traz o questionamento de um novo formato, que tem alcançado mais público do que as salas de cinema. Filmes como o que pretendemos fazer encontram seu porto seguro em festivais espalhados pelo mundo, incluindo os virtuais, que proporcionam o contato e o diálogo com um público que busca algo diferente do que comumente está em cartaz nos veículos de massa.

Dessa forma, o colaborativo justifica-se não só pelo baixo orçamento do projeto, mas também pela tentativa de incluir um engajamento político nos próprios dispositivos de criação, ao invés de no discurso narrativo da obra. Os atores foram influentes nas escolhas estéticas, temáticas e de viabilização da obra. Foi fundamental o seu engajamento para que a apresentação do experimento cênico acontecesse e o curta-metragem só está tornando-se possível a partir da união de diferentes recursos provindos da própria equipe.

---

<sup>19</sup> Game of Thrones é uma série de televisão norte-americana criada por David Benioff e D. B. Weiss, e baseada na série de livros A Song of Ice and Fire, de George R. R. Martin. Lançada pela HBO no ano de 2011.

#### 4.4 Acoradouro

Na bússola que norteia a investigação prática da pesquisa encontram-se referências artísticas e estéticas que inspiram as metodologias de criação do experimento interdisciplinar. Uma dessas influências é o dramaturgo, diretor, ator e cineasta canadense Robert Lepage (1957). Sua companhia “Ex Machina” é multidisciplinar e abriga profissionais de diversas áreas, assim como acontece na produção cinematográfica. O teatro de Lepage é baseado em mitos universais que coexistem no imaginário humano. Partindo dessa matéria prima, ele ultrapassa barreiras linguísticas, geográficas e culturais, tocando no ambiente imaginativo que pode ser facilmente acessado através da memória ancestral e do inconsciente. É um teatro lúdico que dialoga de perto com o cinema e empresta dispositivos tecnológicos e fílmicos para a composição teatral. Segundo ele, teatro e cinema podem vir a se misturar no futuro, criando uma espécie de arte híbrida e mista. Sua metodologia integra diferentes ramos da prática artística, colocando profissionais responsáveis pela técnica e estética em diálogo criativo com o elenco. A troca entre técnica e cena é constante, e há um resultado muito favorável com a integração de diversas tecnologias no palco. Suas experimentações estendem-se ainda para um *mix* entre *low-tech* e *high-tech*, alternando entre diferentes câmeras e dispositivos oriundos do próprio teatro.

Lepage refuta o sistema convencional do mercado teatral, atualizando-o segundo as necessidades complexas de nossa atualidade. Ele busca uma arte de transformação que é favorecida pelo encontro de múltiplas disciplinas. Através do contato e contaminação com as outras artes, ele atualiza o teatro, mas não é através de um modelo narrativo que Lepage alcança isso, e sim a partir da pluralidade de sua metodologia e da preocupação com o jogo de sentidos. É da organização e colagem de recortes que se estabelece um resultado efêmero, aberto e sólido o suficiente para sustentar-se em constante transformação. Ao invés de produzir sentidos, ele os provoca. Colocando o processo ao invés da obra no centro de sua conduta como realizador, prioriza o estado de relação e deixa espaço para a manifestação criativa do público. Apresenta uma visão ampla, diversa e fragmentária ao espectador, no convite iminente de que este participe da completude do

espetáculo. É um teatro de bricolagem que se articula no paradoxo, na sobreposição de significados.

No cinema, além do já citado Wim Wenders, o experimento interdisciplinar foi também norteado pelo trabalho do cineasta, autor e artista-multimídia inglês Peter Greenaway. Ele se aproxima muito do trabalho de Robert Lepage na exploração do cruzamento de disciplinas e na vontade de atualizar uma arte a partir do contato com outras. Greenaway, que começou sua carreira como pintor, utiliza-se da potencialidade visual do cinema como uma fonte de narrativa. Ele preocupa-se mais com o jogo entre imagem e elementos do que com a construção do resultado de sentidos e morais. Assim, articula sequências de imagens que conduzem o pensamento do seu espectador. Na arte de sua montagem, costura quebra-cabeças, charadas e referências escondidas em quadros metafóricos.

Ambos preferem a mostraçãõ ao invés da narraçãõ. A mostraçãõ preocupa-se com a apresentaçãõ direta de símbolos e acontecimentos, enquanto a narrativa envolve a manipulaçãõ desse material, carregando-o de significados. Isso remete ao cinema em suas origens, quando ainda era muito próximo do teatro e emprestava elementos da caixa cênica para seus planos únicos e estáticos. Muitos teóricos e realizadores hoje identificam o cinema como uma arte mais próxima da mostraçãõ do que da narraçãõ, tendo em vista que a especificidade do veículo fílmico é senão as imagens em movimento ordenadas de forma a produzir um sentido, seja ele abstrato ou direto.

Ao cruzar as metodologias de trabalho destes dois autores de áreas distintas, sublinha-se a complexidade e a integraçãõ de conhecimentos nas práticas artísticas contemporâneas. Apesar do discurso não ter um posicionamento político evidente, ao quebrar com o horizonte de expectativa do público esses dois realizadores acabam por gerar impactos em suas micro e macro políticas tão grandes ou quiçá maiores do que através de um discurso didático. Estas são posturas de trabalho que vão de encontro às questões mercadológicas que cercam e direcionam a indústria do entretenimento e afirmam a vontade artística de atualização.

Ao refutar a arquitrava e a conseqüente base textual dos filmes, o cineasta se opõe frontalmente à metodologia de produção dominante do audiovisual, onde a base para a viabilização dos projetos passa pela elaboração de um roteiro, conforme apresentado em manuais de organização da produção como Clevé (1999), Rodrigues (2002) e Honthamer (2001) entre outros. A metodologia de produção tradicional,

tendo por objetivo final o diálogo com o público, ancorada na redução de riscos financeiros e narrativos é uma espécie de meta-relato onipresente na produção profissional de produtos audiovisuais. Olhar para além dele é ousado e arriscado. (TIETZMANN, 2007, p. 15)

Lepage e Greenaway são uma espécie de ancoradouro do experimento interdisciplinar. Um lugar para deitar ferro e abastecer-se de ideias. Também servem como delimitadores de margens, quando passam a ser referência não só para a estética, mas também para a metodologia de produção. Dessa forma, a criação do experimento foi inundada de referências teatrais e cinematográficas muito pontuais, que se conectam não em suas características ou metodologias criativas, mas sim através dos rompimentos com a estrutura de criação clássica.

Esse pensamento estendeu-se para além do diálogo entre as duas artes e obras e passou a ser refletido na metodologia de trabalho entre o grupo, de forma que as funções foram se atualizando conforme era necessário para a realização do experimento. Além do elenco, tivemos a participação de um diretor de teatro. No período de qualificação, a pesquisa já contava com o diretor de fotografia e a iluminadora, Thais de Andrade. Quando ela entrou no processo, a escritura cênica de *Argos* já estava pronta e nela constava uma série de indicações e marcações de luz, com tipo, intensidade e foco, mas ainda assim houve espaço para ela realizar a sua criação. Thais era bolsista da graduação do Departamento de Arte Cênica da UFRGS, assistente da técnica de luz, e o seu conhecimento sobre o teatro ampliou muito as nossas possibilidades e nos levou mais próximo do resultado buscado, onde a luz integra a marcação e a composição das cenas, sendo um agente performativo junto com o ator.

Apesar de inicialmente termos usado refletores de *LED* para impulsionar a criação teatral, na apresentação da obra cênica foram usadas apenas lâmpadas incandescentes, a fim de criar um desenho de luz encorpado e focal. Além das luzes controladas na cabine, deixamos as luzes de circulação acesas no palco. Estas emprestaram uma coloração azul ao palco e, nos momentos mais escuros, refletiam na madeira, criando a ilusão da água. Já Rodolfo, diretor de fotografia e colorista, participou do experimento cênico primeiro como espectador e depois filmando os **Cortes 1, 2 e 3** anexados no **Pendrive de Bordo**. Ele também foi responsável pelas fotografias das apresentações, muitas das quais ilustram este Memorial.

O maior desafio para a criação cinematográfica, ao meu ver, é transportar essa qualidade do tempo atual, do convívio, principalmente porque em *Argos* o ator sai do mesmo tempo e espaço do espectador para construir no palco uma nova camada de realidade. Inicialmente eu pensava que esse movimento fosse o movimento ritual, este de instaurar uma nova realidade. Mais tarde percebi, através da ajuda da minha orientadora, que aquele espaço que era criado no palco não era o do ritual, mas o da teatralidade, pois o ritual dava-se no espaço cênico, entre os atores, e não incluía o público. O espectador observa o ritual que se instaura entre o elenco no exercício de criar um novo espaço-tempo no palco, mas não participa ativamente dele.

A teatralidade é então o meio pelo qual se pode afrontar os acasos da existência humana: ali se desintegra a personalidade quotidiana, ali se alarga a existência até um universo mais extenso. (YAMAGUCHI, 1985)

TEATRO E CINEMA:  
EXPERIMENTO  
INTERDISCIPLINAR  
NA CRIAÇÃO.

A pesquisa

Diário Audiovisual

Ficha Técnica

Jornada Criativa

## TEATRO, CINEMA E BREVES CONTRIBUIÇÕES

A reflexão gerada para a construção do curta tem ajudado muito o grupo e a mim, enquanto pesquisadora, a elucidarmos aspectos da nossa criação, como por exemplo:

O ritual, que não estava pensado como um germe de partida, mostrou-se um fio condutor que passa por todo o Experimento Cênico.

O elemento água passou a ser influente na estética e no conteúdo do Experimento Cênico, tomando o espaço dos outros elementos. É presente nos totens apresentados pelos atores, na iluminação, na jornada dos Argonautas, na canoa representada pelos atores e até fisicamente em baldes que estão presentes no palco do início ao fim do Experimento.

O título *Argos* veio da nossa percepção da importância exercida pela metáfora da jornada criativa presente no mito dos Argonautas e na sua busca pelo Velocino de Ouro. Uma coincidência que apareceu nas cartas nos primeiros dias de processo, interessou o grupo e permaneceu na criação e acabou por ser o ponto de virada, o fechamento da escrita.



20 - Recorte do *blog* da pesquisa. Disponível em: [dramaturgiacinematografica.wordpress.com](http://dramaturgiacinematografica.wordpress.com)

Ao me deparar com o ato de construir e desconstruir cenas, descortinando suas transições e dispositivos constituintes ao público, busquei uma forma de tradução cinematográfica que pudesse causar essa mesma sensação: de formar atmosferas e quebrá-las, passando para uma nova ambientação. Foi assim que chegamos no **Teste de Narrativa 2**, presente no **Diário de Bordo 2**, na vontade de construir um falso plano-sequência, onde é no movimento da câmera que se desenrola a intenção narrativa que conecta os diferentes acontecimentos. Os cortes

que passam da caminhada de um ator ao outro inspiraram o roteiro e a sua base construtiva, a movimentação de câmera que nos leva de uma atmosfera a outra.

No experimento cênico utilizávamos a “luz geral” como quebra para as atmosferas e denúncia dos elementos técnicos. Esta “dança” entre espaço ficcional e real é interessante para quebrar momentos de muita dramaticidade. No teatro, além de sublinhar o caráter performativo da ação cênica, isso também funcionou como um integrador das diferentes células, tornando diferentes atmosferas homogêneas em uma “linha do tempo”, o tempo que transcorre no espaço cênico. Entendo que no cinema não ocorra este momento em que público e cena compartilham o mesmo espaço-tempo, e que seus dispositivos possam não causar o efeito de quebra de imersão tal qual ocorre no teatro quando acendemos as luzes do palco e plateia. E esta é uma questão que guardo para mergulharmos em uma próxima parada, quando chegarmos nos “rochedos azuis”.

#### 4.5 Quilha, popa e velame

As palavras informativas de Rodolfo no final do **Corte 1** do experimento cênico me trouxeram à luz um ponto muito importante sobre o diálogo entre essas duas disciplinas artísticas: a questão do processo e da finalização.

Olá, Paula, tudo bem? Eu vou cortar agora o vídeo. E teve uma parte que eu não gravei sem querer, porque acabou o cartão de memória. Tá bom? Agora está tudo escuro e acabou o espetáculo. Vou desligar a câmera. Beijo. (Rodolfo Ruscheinsky. Corte 1, 35:55)

“Vou desligar a câmera”. “Cortar o vídeo”. O **Corte 1** foi feito, mas o processo do experimento cênico não acabava por ali, ele perdurou e não pretende ser finalizado. Tivemos mais três apresentações e ele ainda virá a ser apresentado novamente. Devido ao caráter fragmentado da escritura cênica, *Argos* pode ser apresentado em formatos e locais diversos, tanto na íntegra como em cenas isoladas, tal como aconteceu no festival *Dança.Com*, onde o diretor convidado Lisandro Bellotto e dois atores mostraram um fragmento da célula “velocino”.

Essa independência me parece interessante, pois indica o resultado de um trabalho pensado para ser híbrido e não destinado a um só propósito. Além do ambiente teatral, ele propõe-se a encaixar em outros espaços, formatos e linguagens, e isso me parece um bom resultado. Em virtude de sua polissemia, destaco que apesar do experimento cênico *Argos* perdurar de outras formas em seu processo cênico, nesta pesquisa ele é investigado até o **Corte 3**, onde considero que atingiu o ponto ideal para servir de base para a investigação que visa construir o curta.

No teatro vivemos o processo, porém o cinema integra uma etapa de criação que se chama finalização. O processo cinematográfico prevê desligar a câmera, o corte e a repetição. Ele não possibilita um espaço de liberdade para a criação ao acaso, não na amplitude que o teatro oferece. É um ato de coexistir e suspender o tempo. Como dizia Tarkovsky, suspender o tempo para aprisioná-lo, imprimi-lo. Diferente do teatro, não há um diretor, mas vários, e todos trabalham paralelamente e em diálogo constante. Cada um é o autor do núcleo que dirige e o filme é o resultado da união dessas autorias, o que me remete à *Black Box* e ao sistema interdependente da interação de vários núcleos.

Ainda assim, um filme é uma obra acabada até por necessidades de produção. Em algum momento a edição, a sobreposição de imagens, a colagem e a pesquisa de referências precisa ser acabada. A jornada pelos rizomas de conteúdos das enciclopédias precisa ser encerrada em algum ponto e o filme, apresentado ao seu público. (TIETZMANN, 2007, p. 17)

Outro ponto da fala de Rodolfo que me chamou a atenção é o problema técnico “acabou o cartão de memória”. Isto me lembra do motivo por que foi natural optar pela criação em um espaço cênico, e não no espaço cinematográfico. O cinema prevê uma pré-produção com essas vozes em acordo e entendimento, pois no momento do *set* imprevistos são possíveis. A improvisação é a base do *set* de filmagem, em todos os sentidos, por isso exige uma preparação e um entendimento muito grande do que vai para a tela, para que depois seja possível “colar” as imagens em sua sequência. Apesar de termos usado dispositivos tecnológicos, como a iluminação na mão dos atores, o ambiente cênico permitiu solucionar problemas técnicos sem a necessidade de interrupções. O ator encontra meios para continuar. No teatro, o “corta” não existe, e isso permite explorar com maior

facilidade o potencial criativo do ator e interceptar o que ele tem de melhor para oferecer.

Sendo assim, o **Corte 3** é o germe de partida para a construção cinematográfica, uma base criativa que é desmontada e atualizada a fim de inserir-se em uma linguagem cinematográfica. O primeiro passo para traçar a rota foi a criação da escaleta do roteiro. Esvaziei as células de suas ações e escrevi só o que considerava essencial para cada uma. Esse “esvaziamento” foi um recorte da escritura cênica, onde destacamos o que julgamos ser a imagem principal de cada cena e qual atmosfera a envolvia. Assim escolhemos as imagens que resultaram nas nove cenas do roteiro. Dessa forma, fica claro que não pretendo a transposição das imagens criadas no experimento cênico tal qual ocorriam no palco. Elas são o germe de partida para a criação cinematográfica e estão presentes na narrativa, nas ações, na estética, no cenário, na movimentação de câmera e na edição. Este trabalho de transposição foi feito junto da atriz Louise Pierosan, que tem experiência com jornalismo e escrita dramática. Juntas, construímos uma escaleta para o roteiro e optamos por buscar e definir as locações antes de escrevê-lo. Assim como no experimento cênico, a relação com o espaço foi o gatilho inicial da criação.

Portanto, procuramos um lugar que conversasse com o material presente nas células cênicas. Foi assim que chegamos na praia de Tapes, às margens da Lagoa dos Patos. Lá, encontramos três geografias: uma plantação de pinus, um pedaço de mata nativa e a praia da lagoa. No palco, a relação com as forças da natureza era vivida de dentro para fora, os atores emprestavam essas nuances através de seus corpos. A escolha de Tapes também envolveu viver essa situação ao inverso, a natureza estava por todos os lugares, sendo a nossa relação com ela uma condição básica para a filmagem. Esta busca por locações concretizou as escolhas e recortes que fizemos das imagens do experimento cênico a fim de ser atualizadas dentro do olhar cinematográfico, como, por exemplo, os lugares que encontramos na mata nativa que nos remeteram à célula 4, “árvore”. As árvores antigas cheias de barba de pau e cipós nos inspiraram a ilustrar a imagem das duas atrizes trançando os cabelos em frente ao espelho, em alusão às imagens presentes na célula “nascimento” e à irmandade presente na relação das atrizes durante toda a obra cênica.



21 - Paralelo entre a célula 4, “árvore”, e as locações encontradas em Tapes.

Outro exemplo é a célula 3, “espelho”. No experimento cênico, Louise sai por debaixo do espelho e cria sua ação cênica a partir da relação com o seu reflexo. No curta, ela entra em cena boiando na lagoa, e o espelho é seu transporte. Vitória, que representa a tartaruga no experimento cênico, desenterra-se da areia quando Louise chega na beira da praia. O espelhamento entre Douglas e Eriam, imagem da célula “espelho”, também foi reciclado, assim como a perseguição de João na célula “velocino”.

Então surgiram uma série de imagens recicladas do experimento cênico, das quais a imagem da canoa presente na última célula foi a primeira. Nela, os três atores sentam-se no centro do palco e remam, remetendo a uma embarcação. Foi a vontade de atualizá-la cinematograficamente que nos levou rumo a Tapes e à Lagoa dos Patos. Esta imagem transformou-se na cena final do curta-metragem, quando as duas atrizes conduzem o grupo até a beira e eles embarcam em uma canoa, remando rumo ao horizonte.

A estética do curta foi pensada de forma a marcar a passagem por diferentes atmosferas. Assim, o movimento da câmera é o fio condutor das ações. As três geografias diferentes abriram a possibilidade de pontuar fisicamente essas passagens, de forma que os atores deslizam por ambientes diferentes, compondo imagens novas. Isto não acontece presencialmente, como no Experimento Cênico, onde eles mesmos montam e desmontam cenários e comandam trocas de luz e som, mas diegeticamente, de uma maneira atualizada para a forma fílmica.

## 4.6 Rochedos azuis

Na mitologia grega, os Rochedos Azuis eram dois recifes que se fechavam violentamente, esmagando as embarcações que se atreviam a passar por ali. Os únicos que tiveram sucesso na passagem foram os Argonautas, que remaram bravamente e conseguiram ultrapassar o obstáculo apenas com uma avaria na popa. Após vencer os recifes, os Argonautas partem para Cólquida para completar a sua missão, onde enganam a bruxa Medéia e capturam o Velocino de Ouro. Essa passagem foi apontada pelo doutor Clóvis Massa na ocasião de qualificação desta pesquisa como um questionamento sobre desafios e limites encontrados nesta trajetória.

Chegamos então em um ponto importante, os aspectos que não puderam ser atualizados da obra cênica para a cinematográfica e o contraste encontrado nessa interação. No primeiro teste de narrativa, percebemos que era interessante partir do Departamento de Arte Dramática, onde iniciou nossa jornada, e caminhar pelo centro de Porto Alegre. Esse movimento de mostrar os lugares pelos quais passávamos para ir ensaiar todas as semanas me pareceu interessante para ilustrar a ação que abre o experimento cênico: de subir no palco, trocar de roupa e traçar um símbolo. Porém, esta tentativa ainda estava dentro do caráter de registro, de forma documental, e não é possível quebrar um contrato ficcional quando não se estabelece um. Portanto, o maior desafio foi a quebra do contrato ficcional. Até a ocasião de qualificação desta pesquisa, eu acreditava que revelar o *set* seria a resposta, como foi sugerido por Marta. Ainda assim, os distanciamentos causados no palco não puderam ser atualizados para o cinema. Entretanto, como será melhor esclarecido na conclusão, alguns aspectos da forma e prática do cinema geraram maior potência para algumas imagens do que na sua versão cênica.

Assim como os Rochedos Azuis foram para os Argonautas, a qualificação foi um ponto de virada importante da pesquisa, pois após esse momento partimos para aquele que viria a ser o mais ousado de nossa jornada: a aplicação da segunda etapa da pesquisa empírica e a realização do curta-metragem. As referências e

contribuições vindas da banca embasaram e encorajaram a embarcação em uma espécie de calafetagem<sup>20</sup>, o que assegurou boas condições de navegação.

---

<sup>20</sup> Calafetagem é o processo de manutenção do casco de uma embarcação onde se aplicam tábuas a fim de vedar a entrada de água por frinchas ou buracos.

## 5. ARGO NAVIS

### 5.1 Içar velas

Após a qualificação, a pesquisa empírica entrou no período de pré-produção do curta-metragem. Este período estendeu-se de agosto a novembro de 2016 e compreendeu a captação de recursos e planejamento das filmagens. Neste momento, foi determinado que o curta seria filmado em quatro diárias de oito horas na cidade de Tapes. A equipe de produção do curta-metragem era muito reduzida, constando apenas fotógrafo, produtor de alimentos, diretor de arte e assistente de direção, o que possibilitou a projeção de um orçamento muito baixo para as filmagens.

Com o material gerado para a pesquisa, criamos um projeto<sup>21</sup> de financiamento coletivo na plataforma de *crowdfunding* Catarse, com o objetivo de arrecadar dois mil reais para arcar exclusivamente com alimentação, gasolina e o aluguel da câmera. O financiamento coletivo foi bem-sucedido e acabamos por arrecadar 118% da nossa meta.

*Argos* é um filme B.O.A.A. (baixo orçamento e alto astral), sigla criada pelo cineasta Domingos de Oliveira para seu manifesto lançado em 2005, no 33º Festival de Cinema de Gramado. Domingos defende as produções de baixo orçamento e a descentralização de tecnologias e práticas do cinema, mostrando que bons filmes podem ser feitos fora do modelo industrial da produção cinematográfica. Sua tese foi fundamentada através do filme *Carreiras*, premiado neste festival.

A pré-produção do filme acionou uma espécie de rede, primeiramente entre membros da equipe que procuravam nas garagens e guarda-roupas o que poderia ser de utilidade nas filmagens e, depois, estendeu-se à comunidade de Tapes, que acolheu o filme e nos deu boas condições de realizá-lo. Lá, conseguimos o apoio da Rádio Tapes, que foi nosso primeiro contato com a comunidade tapense. Logo, conseguimos a ajuda do presidente do Clube Náutico tapense, João Paulo Zukowski. Ele nos apoiou com o empréstimo de um barco e uma canoa, assim como

---

<sup>21</sup> O projeto pode ser encontrado através do link: [www.catarse.me/argos\\_jornadacriativa](http://www.catarse.me/argos_jornadacriativa)

toda a equipe e estrutura necessária para a filmagem das cenas na lagoa. Também contamos com o apoio do restaurante local Art & Sabor que nos forneceu almoço e jantar durante os quatro dias de filmagem.

A hospedagem ficou por conta de Marco Aurélio Ramos, mais conhecido como Quinho, amigo de Rodolfo e proprietário de um charmoso sobrado a três quadras da beira da lagoa. Quinho foi quem nos proporcionou o primeiro contato com a cidade e acabou se envolvendo tanto com o projeto que topou ser nosso produtor de alimentos. Durante o *set*, ele era sempre o primeiro a acordar para preparar o café da manhã. Além de garantir a organização da casa e das refeições, cuidava dos equipamentos enquanto estávamos fora filmando.

Paralelamente a este período de captação de recursos, fizemos algumas visitas a Tapes em busca de locações e levantamento de dados para a filmagem. Em virtude da filmagem digital, a estética da fotografia foi pensada para usar a luz natural, o que requer uma pesquisa para familiarizar-se com os horários de sol e as melhores condições para abrir câmera. Além da valorização de cenas externas, o digital nos permite uma câmera mais ágil e fluída, facilitando o seu papel como *voyeur*.

Foi nas locações e a partir de registros desse levantamento que Rodolfo e eu geramos a decupagem, levando em conta o estudo da iluminação natural e as condições de filmagem. Determinamos que a fotografia seria realizada ora com a câmera parada, no tripé, e ora em movimento, na mão, realizando movimentos simultaneamente com os atores. O estudo de iluminação também determinou a ordem de filmagem dos planos e a organização da dinâmica de filmagem. Esta foi configurada para o melhor aproveitamento da luz solar e coerência de luz entre as cenas. Neste período ficou claro que o filme se passaria na duração de um dia, iniciando ao nascer do sol e finalizando ao pôr. Deste modo, o planejamento de filmagem das cenas respeitou essa necessidade de coerência solar. A cena “arena”, por exemplo, se passa ao meio-dia e foi dividida em duas diárias, pois dependia da iluminação que ia do meio-dia às três horas da tarde, no horário de verão, momento em que o sol estava no meio do céu e não gerava sombra lateral. Como era uma cena complicada de ser filmada e de grande demanda da fotografia e elenco, dedicamos uma diária apenas para as filmagens dos planos abertos e outra para a filmagem dos planos fechados.

A diária de filmagem das cenas no nascer do sol é outro exemplo notável. Esta foi deixada para o último dia, pois planejamos a montagem do *set* para antes das seis da manhã, sendo necessário que a equipe toda acordasse ainda de madrugada. Registros do estudo das locações e do laboratório de criação cinematográfica podem ser encontrados no **Diário de Bordo 3**, presente no **Pendrive de Bordo**.



22 - Elenco aguardando o nascer do sol. Diária 4, registro de *making of*.

Alguns dos atores participaram das visitas prévias às locações. Entre eles, Eriam e Louise, que além de atuar também assinam a direção de produção do curta. Louise foi responsável por toda a campanha virtual de financiamento coletivo do filme e Eriam auxiliava na configuração do material de apoio, como a pasta de venda, textos do site e até mesmo edição de imagens e PDFs com material de divulgação do projeto. Também realizamos o laboratório de criação cinematográfica, que acontecia no Parque da Redenção (Porto Alegre). Este acontecia pela manhã, horário em que o parque ainda está vazio. Nele os atores criaram partituras e movimentações específicas para cenas mais plásticas, tais como o “nascimento” e a “arena”. Para isto, foram introduzidos jogos teatrais onde cada ator propunha um movimento inédito, dando o impulso para a movimentação do outro. Ao final, escolhemos os movimentos mais interessantes para compor a partitura das cenas em questão.



23 - Registro do laboratório de criação cinematográfica. Setembro de 2016, Porto Alegre.

Além disso, foram introduzidos exercícios espaciais com a câmera, com o objetivo de fazer um reconhecimento do espaço de quadro, onde além de interagir na frente das lentes os atores passaram a manipular a câmera, filmando uns aos outros. Eles buscavam o potencial de seus movimentos dentro do espaço diegético, saindo e entrando de quadro, cruzando diagonais e explorando as diferenciações de suas posturas presenciais no espaço de criação cinematográfico. É interessante observar que, neste exercício, primeiro os atores eram convidados a fazer a cena, para depois filmá-la e então repeti-la. Na repetição, mudavam completamente a sua postura, após terem a experiência de fotografar os outros.

Depois de trabalhar com a amplitude do corpo inteiro em quadro, passamos a “fechar o *zoom*” em busca de diferentes posturas e atenções necessárias para planos mais fechados. Passamos pela noção de primeiro plano, colocando só uma extremidade do corpo em quadro, valorizando a movimentação pontual de membros do corpo até chegar na noção de closes, na expressividade em micro espaços através da movimentação de dedos, olhos e pés. Iniciávamos com a composição de uma imagem, sempre construindo primeiro uma imagem ampla, em um plano aberto. Então, direcionava-se o foco de atenção para um membro, onde uma nova composição era elaborada.



24 - Registro do laboratório de criação cinematográfica.

Por fim, fizemos exercícios de improvisação textual onde, sozinhos com uma câmera, os atores narraram uma história para um outro alguém que não estava no ambiente. A relação dos atores com essa figura deveria passar pela câmera, por isso a comunicação era feita com a lente, mas na condição de nunca olhar diretamente para ela. Para ajudar nesse quesito, coloquei um quadro com uma fotografia de Luis Buñuel, padroeiro deste processo, no ponto exato do ângulo para onde o ator deveria direcionar o seu olhar, pois é muito comum que, por nervosismo, o ator busque olhar diretamente para a lente. É um movimento natural do ator buscar resposta para o seu jogo, para eles o desafio não foi interagir com um alguém completamente imaginário, no caso o quadro, mas sim o fato de não haver resposta alguma, nem da câmera que representava o público nem da fotografia que representava o seu alvo de comunicação. Essa resposta tinha que ser gerada e interpretada exclusivamente pelo ator, ou seja, ele neste caso era o emissor e o receptor único naquele ambiente.

O laboratório durou cerca de dois meses e meio, com dois ou três encontros semanais. Durante esse período, os atores foram apresentados à decupagem e à ordem do dia. Também foram introduzidos a uma breve apresentação dos equipamentos e mecanismos que seriam utilizados no *set* de filmagem. Além das noções técnicas de maquinaria, aprenderam sobre a continuidade e as demandas para que se filme uma boa tomada. Discutimos quais as posturas possíveis para um ator no *set* e especificamente para este, onde cada um contribuiu para além da sua função como ator. Passaram a fazer parte da organização das filmagens, dividindo-se em diferentes funções de produção, *making of* e assistência de direção.

Sobre a estética, o figurino foi minuciosamente escolhido em brechós na rua João Pessoa, em Porto Alegre, por Maílson Fantinel. Optamos por usar roupas urbanas, porém não datadas, sem estampas nem símbolos que definissem algum estilo. A paleta de cores toda girava em torno do cenário natural oferecido pelas locações, e a ideia era destacar os corpos do fundo em harmonia com as cores que compõem o quadro. O cenário era oferecido pela geografia natural de Tapes, porém maquiado pelo diretor de arte. O trabalho de criar a arte a partir de materiais orgânicos, presentes na própria locação, parte também da experiência própria do artista visual, que já é conhecido pelas suas experimentações com matérias primas, tais como madeira, argila, barro, folhagens e pedras. Seu último trabalho mais notável em relação a estas técnicas é o cenário do espetáculo *Hiato*, do Coletivo

Tônuma. É importante ressaltar que Maílson é natural de Itaqui, se criou no meio do campo e tem muita experiência com trilhas, animais selvagens e plantas. Ele tem um talento único para criar com o meio-ambiente ao seu redor e nunca perde sua consciência ecológica, está sempre ciente do que pode modificar e do que não pode.

Por muitas vezes, a estética do filme precisou ser pensada em prol da prática, levando em consideração a prioridade da preservação do meio-ambiente e do bem-estar dos atores. Por isso, premeditamos algumas questões como, por exemplo, o erro de continuidade do sapato de Louise. Esteticamente não gostamos da ideia de pôr a atriz de sapato dentro da água, embora na prática fosse impossível ela fazer o filme todo descalça. Por isso, buscamos um sapato o mais neutro e simples possível e apostamos no erro.



25 - Registro dos sapatos de Louise na diária 4, 17 de dezembro de 2016.

Além disso, estudamos estratégias de segurança e conforto para a filmagem de planos onde os atores estariam em situações mais sensíveis, juntamente com estratégias de segurança total do set, como prevenção de animais venenosos, disposição correta do lixo, retirada de entulho e arbustos em locais que estivessem dentro da área de filmagem e o uso da metodologia de reconhecimento de campo antes de abrir câmera.

O tom natural do filme estendeu-se para todas as áreas da criação e a arte pode ter sido um dos impulsionadores disso. A maquiagem escolhida foi: terra, argila, água e óleo – presente na última cena do experimento cênico. Retirar a maquiagem facial dos atores foi quase como privá-los de usar uma máscara. Por final, deparavam-se com a mesma dificuldade encontrada durante a formulação da escritura cênica: a ausência de personagem. Eu contava com a vivência acelerada

do *set* como uma vantagem da direção, as ações propostas pelo roteiro e os ritmos das diárias eram ambos bastantes intensos e exigiam concentração e presença de todos os envolvidos. Os objetos de cena também foram cuidadosamente retirados da obra cênica e levados para o espaço filmico. As grandes tesouras das Moiras tornaram-se uma pequena tesoura cirúrgica, do tipo que corta cordões umbilicais. O fogo presente nas projeções foi representado pelas tochas erguidas por Louise e Vitória na cena final, e o espelho foi transportado do palco para dentro da tela e, na última diária, passou pelo seu ritual de despedida fazendo a cena em que é quebrado. A canoa foi o único objeto que nos pegou de surpresa, uma vez que estávamos contando com o apoio do Clube Náutico e dependíamos das demandas e da organização do clube para retirar nossa pequena embarcação. A única exigência que pudemos fazer previamente é que fosse um barco a remo.

O som do filme foi projetado para ser realizado no período de pós-produção. Essa já tinha sido uma escolha metodológica na ocasião da produção do Labirinto que, com o auxílio de três músicos, teve sua banda sonora composta e aplicada no corte final. Neste caso, essa também nos pareceu a melhor escolha. Portanto, optamos por não captar o som direto, uma vez que a demanda das diárias era muito grande e o cronograma apertado devido à nossa dependência de luz solar.

Em suma, *Argos* é uma etapa do experimento interdisciplinar desta pesquisa, resultado do aprofundamento dessa investigação. A etapa de produção deste curta contou com a participação de dez pessoas: cinco na equipe técnica mais o elenco de cinco atores, *performers* e artistas-criadores. Com um praticável de um metro e meio, meia dúzia de tripés, algumas três tabelas, um jogo de banquetas, dois *butterfly*, uma *pizza*, um pano preto e a benção de uma Sony a7-S viabilizada pelo colega de mestrado Maurício Casiraghi, partimos para Tapes em três carros. A primeira embarcação partiu um dia antes para preparar a casa e conferir o mapeamento de locações, e a outra na manhã da primeira diária. Antes de prosseguirmos, aconselho aos tripulantes que, caso ainda não tenham explorado o **Laboratório Cinematográfico** presente no **Pendrive de Bordo**, este pode ser um bom momento para fazer uma pausa na leitura e assistir ao filme e seus desdobramentos.

## 5.2 Vento aparente

Quarta-feira, 14 de dezembro de 2016. Às oito horas da manhã, dois carros deslocavam-se de Porto Alegre para Tapes levando os equipamentos e mais da metade da equipe. Enquanto isso, em Tapes, a três quadras da lagoa, Eriam, Louise, Quinho e eu preparávamos a casa para recebê-los. Por volta do meio-dia, a caravana chegou. Depois do almoço, carregamos o carro com os equipamentos que levaríamos para o *set* e saímos rumo à nossa primeira diária.

O esquema era sempre o mesmo, Louise dirigia o carro e Rodolfo ia no banco do carona segurando a câmera já montada. O banco traseiro, porta-malas e o rack de teto estavam lotados de equipamentos. O resto da equipe acompanhava a pé e Quinho sempre ficava na casa cuidando dos equipamentos que ficavam na nossa “cabine de comando”.

Três quadras adiante, na beira da Lagoa, Louise estacionava o carro e iniciávamos o bingo dos equipamentos. Íamos nos revezando em grupos, carregando tudo o que precisaríamos para aquele turno da diária, e Rodolfo saía na frente levando a câmera.

Na primeira diária as coisas são delicadas, por isso previ que o “abrir câmera” poderia atrasar e também que havíamos levado mais equipamento do que o necessário. E foi exatamente o que ocorreu: uma diária mais arrastada, resultado do processo de intimização dos atores com o *set* e da escassez de equipe técnica presente. Mas não demorou muito para pegarmos um bom ritmo entre Rodolfo, Airton, Maílson e eu.

Para Eriam e Douglas foi uma diária de assistência, eles filmaram apenas um plano simples correndo entre as árvores. Era um enquadramento simples e foi filmado em quatro tomadas. Em menos de meia hora estava tudo pronto, portanto os meninos ajudaram fazendo assistência de fotografia e segurando rebatedores quando necessário.

Para João, foi uma prévia do trabalho corporal que vinha pela frente. Ele passa mais da metade da sua participação no filme correndo, e no cinema os planos são filmados bem mais de uma vez. Nesta diária filmamos um plano curto com ele, porém muito complexo, onde ele corre no reflexo do espelho que Louise está

segurando. Por esta razão, João teve de repetir a sua ação muitas vezes: primeiro para ensaiar o foco no reflexo, depois nas diversas tomadas filmadas.

Para as atrizes, foi uma diária massiva e confusa, pois elas tinham ações simples e sem intenção psicológica profunda. Vitória alertava para Louise a passagem de João e a resposta dela era pegar o espelho para observá-lo. Este é um ponto de virada da narrativa, algo que faz o filme ir adiante, embora seja um acontecimento oriundo de uma experiência, e não de um conflito interno dos personagens. A presença do ator não era virtualizada como um personagem ou como uma figura, como foi em *Labirinto*, mas sim como a virtualização do próprio ator realizando as ações.

Tínhamos projetado filmar a última cena no pôr do sol desse dia, mas a Marinha do Brasil fechou os portos e emitiu um alerta para a Lagoa dos Patos, por isso não foi permitido que navegassem nem embarcações de pequeno porte. Nesta época, apesar de estar seco no continente, havia um ciclone em mar aberto gerando ondas na lagoa. Apesar dos poucos planos filmados, todos chegaram bastante cansados na casa. Jantamos e repassamos a ordem do dia posterior. Percebemos que não precisávamos levar todos os equipamentos e, a partir desse dia, adotamos uma política de maior economia energética na metodologia de montagem e desmontagem do *set*.

Quinta-feira, 15 de dezembro de 2016, segundo dia. Após nossa trilha de mais ou menos quinze minutos carregando equipamentos, iniciamos a montagem do *set* para a filmagem dos últimos planos da cena 2, a cena em que as meninas trançam os cabelos em frente ao espelho. Nessa manhã, João fez o *making of*, Douglas fez a claquete e Eriam segurou o rebatedor pizza, auxiliando Rodolfo. Louise e Vitória iniciaram a diária fazendo o final da cena. O plano era composto pela movimentação das atrizes e da câmera. Elas vinham trazendo o espelho, deitavam ele no tronco de uma árvore e sentavam-se frente a este. A câmera faz uma panorâmica acompanhando o movimento delas. Particularmente, este é um dos meus planos preferidos. Não foi desafiador nem complexo, mas exigiu conexão e harmonia entre a movimentação das atrizes e da câmera.

Após a execução desse plano, filmamos o plano conjunto delas trançando o cabelo. Mais uma vez pedi que realizassem a ação por inteiro, sem representar, então elas trançaram o cabelo nas barbas de pau sentadas em frente ao espelho. Depois de três tomadas deste plano, partimos para os planos detalhe, dos quais o

mais especial é o plano em que elas cortam as mechas de cabelo. No filme, só foi utilizado o plano detalhe de Vitória cortando os cabelos, pois tivemos problemas com o foco no plano de Louise. Cada atriz cortou duas mechas do próprio cabelo e a tomada foi feita duas vezes para cada. Depois de cortado, Maílson maquiou o tronco da árvore, seguindo a continuidade do primeiro plano filmado no dia, este em que trançavam os cabelos.

Na sequência, antes da equipe fazer uma pausa para o almoço, deslocamos todo nosso equipamento para mais ou menos uns dez minutos dali, e montamos nosso acampamento em uma clareira de areia, um ponto branco no meio da mata verde. Já próximo do meio dia, o calor era insuportável. Saímos para almoçar em dois grupos diferentes. Enquanto o primeiro grupo trilhava rumo ao almoço, Rodolfo, Maílson e eu enfrentávamos o sol do meio dia para arquitetar a primeira diária da cena “arena”. Esta cena, inspirada no trabalho de Sergio Leone<sup>22</sup> e na decupagem apresentada na última cena do filme *Três Homens em Conflito*, marca o meio do curta, sendo o seu grande ponto de virada, o disparador dos acontecimentos que seguem no arco final do filme. Foi planejada para ser filmada com o sol no meio do céu, e seguiu o esquema de decupagem clássico dos filmes de faroeste: três ângulos diferentes de grandes planos gerais, e frontalmente planos que vão se fechando no rosto do ator, do meio primeiro plano ao close.

Em *Argos* não existem bandidos e mocinhos bem como ações cotidianas. A narrativa não está atrelada com o realismo nem com a linearidade. Os atores não estão se encontrando ao meio dia, o horário em que a sombra não atrapalha os duelos, a fim de resolver uma rixa qualquer. Este momento é um encontro. Ele procede ao momento do nascimento e ativa uma busca, ou perseguição, que não dá sinal de findamento, mas segue pôr do sol adentro.



26 - Registro de making of. Arte retocando o suor dos atores na segunda diária.

<sup>22</sup> Autor de filmes clássicos de faroeste e renovador do gênero popularizando o termo *Western Spaghetti*.

A direção dos atores era voltada para as mesmas práticas e pensamentos que utilizamos durante a experimentação cênica. Era orientado que eles se concentrassem na dimensão pragmática, sem aprofundamentos psicológicos. Vivenciar a ação era a principal orientação da direção. Os três atores foram colocados próximos à praia da lagoa, juntos. Pedi que eles corressem no lugar por alguns minutos antes de eu chamá-los para a cena. Sua ação era subir um morro de areia correndo.

Para as atrizes, a filmagem dessa cena foi um pouco mais ousada. Elas foram posicionadas nas laterais do quadro, dentro dos arbustos, e enquanto o trio estava lá, morro abaixo, elas esperavam sozinhas cada uma na sua moita. Na cena, os meninos sobem correndo e elas saem do meio das árvores, fechando um círculo. Em seguida, fazem o que chamamos de rodada de olhares, onde todos os atores olham-se uns aos outros e reconhecem-se. A partir da tensão criada pelos olhares, um ator impulsiona um movimento – no caso a escolhida foi Vitória – e este movimento gera uma cadeia onde um vai ativando o outro, respeitando a ordem gerada na partitura. Estabelecida a tensão, o espelho quebra e todos saem correndo, atores à frente e atrizes atrás.

Abrimos câmera relativamente tarde, pouco antes das duas horas. A filmagem dos planos gerais era muito exaustiva, pois requeria que os atores realizassem todo o movimento embaixo do sol escaldante. Tentamos economizar ao máximo nas repetições de tomadas, mas ainda assim acabamos filmando bastante material e terminando a filmagem dessa cena por volta das quatro horas da tarde. Foi então que recebi uma ligação do Clube Náutico, avisando que a capitania havia liberado a navegação de pequenas embarcações naquela tarde. Deixei a equipe no *set* e saí correndo para buscar a canoa. Nos dividimos: Airton e eu buscamos o barco enquanto o resto do pessoal deslocava os equipamentos para a beira da lagoa.

Chegando no Clube Náutico, fomos recebidos por um senhor simpático, o marujo Baiano, que já tinha escolhido e atracado no cais uma canoa de pesca a remo e estava nos esperando em um barco a motor. Airton retornou para a locação com o carro e eu acompanhei Baiano pela lagoa. Chegamos lá pouco antes das seis horas da tarde e tínhamos pressa, pois a iluminação muda rapidamente nesse horário.

Com pouco menos de duas horas e cinco planos para filmar, iniciamos as filmagens a todo vapor. Nesta ocasião, seguimos a ordem do roteiro para filmar, pois precisávamos do declínio natural do sol para construir o nosso pôr do sol na diegese. Apesar das tecnologias terem avançado muito e hoje em dia ser possível forjar o pôr do sol na finalização, queríamos arrecadar o máximo de cores naturais do verão do Rio Grande do Sul.

Tudo se passou bem e, apesar da correria, tivemos tempo para rodar alguns planos extras que na sala de montagem foram vitais para a concretização do filme. Quando colocamos o praticável dentro da água para filmar os planos frontais da lagoa para a beira da praia, percebemos que a correnteza estava forte. Remei até a beira e desde este momento já estava preocupada com o último plano, não só pela segurança dos atores, mas também com a execução da cena.



27 - Registro da segunda diária: Rodolfo, Mailson e Paula montando a câmera no praticável dentro da lagoa para abrir câmera nas filmagens da última cena.

A solução que encontramos foi pedir para o assistente de direção estabilizar manualmente a embarcação. Amarramos uma corda curta na canoa e pedi para que ele a puxasse. Sem dúvida esta cena foi uma das mais desafiadoras. Enquanto as duas atrizes carregavam tochas de óleo acesas, os atores tinham o desafio de materializar o que haviam representado no palco: embarcar em uma canoa e sair remando. Neste momento, talvez tenha ficado mais claro para eles que a atuação em questão não exigia nada além de aprofundar-se em si mesmo e na sua capacidade expressiva. Mais uma vez reafirmo que o *plot* de *Argos* é a experiência, e a sua construção narrativa se dá a partir das vivências reais dos atores no *set* de filmagem, não no sentido documental, mas sim no sentido de explorar seus potenciais expressivos nessa imersão e transformar suas vivências em cenas. A adrenalina presente nessa ação contaminou a equipe inteira e acabamos superando

o desafio da correnteza da lagoa em três *takes*, resultando, na minha opinião, num belíssimo plano que contempla e representa muitos dos matizes da nossa natureza local.

Nesta diária presenciamos um primeiro contratempo, consequência de a equipe técnica ser pequena e estar com funções acumuladas. Durante a filmagem do plano em que os atores cruzam a clareira correndo, alguns de nossos equipamentos podem ser vistos em quadro. Neste instante, a equipe técnica estava inteira dentro da água segurando o praticável que sustentava Rodolfo e a câmera, e os objetos passaram despercebidos por todos, sendo notados apenas na revisão do quadro. Na “cabine de comando”, Rodolfo e eu optamos por resolver o problema na finalização, uma vez que já havíamos feito uma série de planos extras justamente para auxiliar na correção de erros como este. Assim, não tivemos a necessidade de rodar o plano novamente.

Sexta-feira, 16 de dezembro de 2016, terceira diária, também conhecida como “a diária da treta”. Isso porque neste dia ocorreu um fenômeno preocupante: um rapaz passou por dentro da nossa locação com uma matilha, e alguns minutos depois percebemos que alguns equipamentos haviam sumido. A equipe inteira dedicou-se a procurá-los por mais de meia hora, até que finalmente os encontramos num esconderijo na trilha de acesso à beira da lagoa. Todos os equipamentos sumidos estavam ali, discretamente organizados. Acreditamos que quem quer que tenha feito isso os deixou ali para buscar depois, pois o material era muito pesado e seria impossível para uma pessoa carregá-los sozinha. Nós já tínhamos uma regra de que nem a câmera nem os equipamentos ficariam desprotegidos, sendo vigiados sempre. A partir de então passamos a ter uma postura ainda mais rígida com os cuidados no *set*.

Iniciamos as filmagens ainda pela manhã, pois a exposição na floresta de pinus é muito baixa comparada com a beira da lagoa, e precisávamos filmar no horário em que o sol estivesse alto para conseguir uma boa quantidade de luz. Assim, não pretendíamos estender as filmagens na locação para além das quatro horas da tarde. Esta diária foi totalmente direcionada ao trabalho com os atores. Inicialmente não havia nenhum plano planejado com as atrizes, embora estivessem presentes participando na assistência de direção. Filmamos as cenas na floresta de pinus primeiro com Douglas e Eriam, depois com João.

Esse dia foi muito importante, pois pediu uma atenção especial na relação atuação-fotografia. Primeiro na realização do plano sequência em que Eriam e Douglas, ao chegar na floresta de pinus, tocam o rosto um do outro enquanto a câmera gira ao seu redor. Para isso, retiramos toda a equipe e equipamentos do raio da cena, pois era um plano em 360° graus. Depois, realizamos uma série de ensaios até Rodolfo pegar segurança no foco e no enquadramento do plano. Por fim, filmamos em uma única tomada o total de quase dois minutos de material. O resultado superou minhas expectativas.

Em seguida, filmamos a sequência da corrida de João. Este momento foi delicado pois englobava uma série de experimentos com relação à movimentação do ator e a movimentação da câmera. O primeiro plano foi uma panorâmica da câmera no tripé que acompanhou a corrida lateralmente. Este foi o aquecimento para essa relação ator-fotógrafo, onde João e Rodolfo acertaram seu ritmo pela primeira vez, ainda com a câmera parada. Após isso, filmamos a cena nos corredores, primeiro a corrida com a câmera parada, depois no ângulo contrário com a câmera se movendo, perseguindo João.

Para a filmagem desse plano, Rodolfo participou ativamente da direção dos atores. Indicações técnicas, tais como as marcações do ator e o ritmo da corrida foram acertadas diretamente entre eles. O jogo foi harmonicamente estabelecido, e o fato de Rodolfo também ser ator e ter experiência com atuação de cinema certamente foi um facilitador desse processo. Isso conota a versatilidade do fotógrafo, que não está só interessado em sua performance técnica, mas também corporal, dando ênfase nas possibilidades que oferece ao pôr a câmera em movimento. O sucesso do plano acabou nos levando a ousar ainda mais na diária seguinte, quando passamos a usar a câmera na mão. Tínhamos um *steadycam* com um excelente estabilizador e a disponibilidade física de Rodolfo em um jogo direto com o corpo dos atores. Neste momento do filme, João não é só perseguido pela câmera, mas ele a percebe e olha diretamente para a lente antes de cair no chão e sair de quadro. Ele estava fazendo exatamente o oposto do que treinamos no laboratório cinematográfico e, para isso, era fundamental que estivesse em cooperação com a câmera e também que tivesse consciência dos efeitos que o ato de olhar diretamente para a lente reverberaria.

As filmagens na floresta de pinus ainda contaram com a realização de planos extras. Após recolher os equipamentos, retomamos a nossa “cabine de comando”

para almoçar e descansar depois de uma longa e exaustiva manhã. Tínhamos uma farta agenda de planos para filmar à tarde e, mesmo com o atraso em relação ao sol, partimos para filmar os closes na locação da “arena”. Como já havia passado das duas horas da tarde, deixamos para filmar os primeiros planos no dia seguinte. Como eram planos mais abertos, poderiam acabar revelando a sombra em uma angulação diferente dos planos filmados no dia anterior, o que comprometeria a continuidade de toda a cena. Já era esperado que a filmagem de alguns planos atrasasse, por isso já havíamos reservado a tarde da última diária para estes imprevistos.

Na locação, posicionamos os atores no círculo, respeitando a continuidade dos planos filmados na diária anterior. Foi filmado o close dos olhos de cada um e planos detalhes de suas movimentações. Para facilitar a ação de trocar olhares com o grupo, pedi para um dos atores ficar posicionado atrás da câmera para jogar com quem estava filmando. Os atores, que ainda não haviam filmado o plano, empoleiravam-se para ver o quadro no *vídeo-assist*, a fim de premeditar suas ações e expressões.



28 - Registro de *making of*, terceira diária. Filmagem dos planos fechados da cena da arena.

Quando terminamos, Louise e Vitória sugeriram fazer alguns planos extras seus que não estavam no roteiro. Então, optamos por filmar as duas caminhando entre as folhagens, para criar um *link* entre o final da cena da “arena” e a cena posterior, onde estão de tocaia com estilhaços do espelho nas mãos. Ambos os planos extras foram usados na montagem do filme. Além desses, os atores também pediram para filmar alguns outros mais. Então, ainda nesta diária, fizemos alguns planos detalhes, para usar como *inserts* na cena do nascimento deles.



29 - Registro de *making of*, diária quatro. À esquerda, a equipe aguardando o nascer do sol. À direita, Vitória descansando no seu buraco.

Sábado, 17 de dezembro de 2016, quarta e última diária. Às cinco horas da manhã já havia baderna no sobrado, a três quadras da praia. Rodolfo foi o primeiro a acordar e saiu para a locação na frente de todos, com medo de perder o raiar do sol. Poucos minutos depois eu fui atrás levando uma parcela de equipamentos. Por último, juntaram-se a nós o elenco e a equipe técnica. Com o céu ainda escuro, Maílson e Airton começaram a cavar o buraco para a filmagem do plano de Vitória. Enquanto isso, Rodolfo e eu já estávamos com a câmera no tripé, acompanhando o despontar do sol.

O sol só nos deu sua graça por volta das seis e meia da manhã e, devido ao atraso do astro-rei, conseguimos ter tempo para organizar todas as necessidades da cena, abrindo espaço no cronograma para a filmagem de preciosos planos extras. Enquanto isso, o elenco deitava e rolava para manter seus corpos aquecidos no frio à beira da lagoa. Com o buraco já cavado, Maílson voltou sua atenção para a nossa estrela da manhã, Minerva, como foi chamada carinhosamente pela equipe. Trata-se de uma tartaruga marinha que havia se perdido na ressaca da lagoa e estava lutando para ir da beira para a água. Quando a percebemos, vimos que estávamos montando nossa locação bem na casa dela. Foi amizade à primeira vista. Filmamos três planos de ângulos diferentes da tartaruga caminhando vagarosamente em direção à lagoa. Foram alguns minutos de filmagem que atrasaram um pouco nosso cronograma solar, mas valeu a pena cada segundo. Depois, zelamos por ela até que entrasse na água e vencesse a correnteza, e ela assim o fez.



30 - Registro da quarta diária, Minerva “chegando em casa” após sua participação no curta.

Mais uma vez, montamos o praticável dentro da lagoa e a equipe técnica voltou sua atenção para uma das filmagens mais complicadas: a cena em que Louise chega na beira. Esta não envolvia nada particularmente perigoso, exceto o fato de que ainda não eram sete horas da manhã e a atriz ia entrar na água que, mesmo sendo verão, estava gelada. Naturalmente, havíamos levado toalhas e cobertores para que ela pudesse secar-se e agasalhar-se depois da filmagem.

Felizmente nosso cronograma funcionou como o planejado e, ao término do último plano dentro da água, já estava quente e com o sol brilhando forte no céu. Então, fizemos a filmagem de Vitória desenterrando-se e o plano conjunto das duas atrizes encontrando-se na entrada da clareira. Foi assim que finalizamos a filmagem da cena que iniciamos na diária dois.

Agora faltava pouco. Depois de comer e descansar, partimos uma última vez, carregados de equipamentos, na nossa trilha para a lagoa. Na locação da cena da “arena”, montamos nosso acampamento e filmamos os primeiros planos de cada ator. Logo após, remontamos o círculo tal qual estava nos planos gerais e filmamos o reflexo deles no espelho. Em seguida, neste mesmo enquadramento, quebramos o espelho em três *takes*.



31 - Registro de making of, equipe técnica quebrando o espelho na diária quatro.

Por fim, esperamos o sol cair para obter a temperatura de cor necessária para a filmagem do plano que faltava para compor a cena do nascimento dos atores. Um plano geral e poético, onde os três atores “nascem” de uma árvore grande e velha no centro de uma clareira. Na tarde anterior já havíamos feito, por sugestão do elenco, planos de detalhes de *insert* para esta cena. Apesar disso, seguíamos no planejado de fazer uma sequência única e contemplativa da movimentação dos atores em composição com a árvore. Com a câmera fixa, o movimento vem dos elementos em quadro: o vento, os animais e os corpos.

Estávamos todos bastantes cansados nessa hora do dia. As atrizes haviam sido liberadas para voltarem para a “cabine de comando”, já que elas estavam trabalhando ativamente no *set* desde manhã. Enquanto o pessoal preparava uma janta de comemoração, a equipe no *set* dava duro ensaiando e aguardando o sol para abrir câmera. Não tivemos problemas, exceto pela saia de Eriam, que ficava presa em um dos galhos forjados por Maílson para compor com o cenário. Depois de nove tentativas, chegamos ao resultado esperado.

Com a técnica e o elenco saciados e satisfeitos, empacotamos os nossos equipamentos e figurinos e nos despedimos da beira da lagoa, um lugar simpático e muito agradável de se trabalhar: água doce a poucos metros, ar puro e vento fresco. Apesar de termos carregado equipamentos pesados e da exposição direta ao sol todos os dias, ninguém se feriu nem tivemos problemas relacionados à segurança da equipe. O trabalho de exaustão física estava sempre marcado nas expressões dos atores quando entravam em cena. Um estado latente de jornada, que era presente e compartilhado por todos os membros da equipe e está impresso no filme.

Esta foi definitivamente uma das experiências mais ricas e desafiadoras que tive em minha carreira. Já havia realizado outros *sets* com orçamento e equipe limitados e participado de longas diárias de trabalho, não só como diretora, mas em *Argos* vivenciei uma legítima constelação de desafios. Havia a questão de ser responsável pela segurança dos equipamentos e da equipe, além do acúmulo de funções entre a direção de produção e a produção executiva. Minhas preocupações não se limitavam ao que dizia respeito exclusivamente à produção e à equipe, mas também envolviam minimizar ao máximo o impacto no meio-ambiente. Além disso, tinha a responsabilidade técnica, esta que pude dividir com Rodolfo, Maílson, Airton e o próprio elenco. A metodologia de produção lembrou um pouco o sistema de

filmagem documental, pois as funções eram acumuladas. Questões de logística, tais como transporte e contato com apoiadores, eram imbricadas às questões técnicas, como o cronograma solar e a ordem do dia. Isso tornou holística a nossa metodologia de produção, no sentido de que todos os participantes eram cientes dessas necessidades e improvisavam, o tempo todo, para supri-las. Dessa forma, estavam todos presentes, sempre procurando contribuir com o melhor que podiam perante as demandas que surgiam no *set*, mesmo que estivessem indo além de sua função. Um exemplo disso é quando os atores participam de outras funções no *set*: Louise na produção, Eriam na assistência de fotografia, Douglas e Vitória na assistência de direção e João no *making of*, entre outros momentos que foram citados no relato acima.

Após quatro diárias de trabalho, retornamos para Porto Alegre, novamente em três carros diferentes. Com o apoio da colega de orientação, a doutoranda Lisinei Fátima Rodrigues, consegui providenciar transporte para todos do *set* até suas casas, o que foi mais um reflexo da rede acionada pela produção do filme que recebeu apoio e ajuda de todos os tipos. Antes de partir, a atriz e diretora Vitória Tilton propôs filmarmos um mini metragem por diversão, pois ela queria aplicar um pouco do que havia aprendido no *set*. Então, voltamos para a trilha da lagoa, e fizemos uma refilmagem da reportagem de *Bilu: O ET Brasileiro*<sup>23</sup>. O resultado desta experiência pode ser conferido no **Pendrive de Bordo**, nos Extras do *making of*.

O pedido de Vitória foi muito emocionante para mim, pois ela acompanhou o processo desde o início e por muitas vezes contribuiu com o seu olhar de diretora, desde a criação do Experimento Cênico. Durante as filmagens, ela fez a minha assistência em diversas cenas, ajudando os colegas em sua atuação, fazendo as planilhas, e até auxiliando na continuidade, então foi muito realizador findar as filmagens com o vídeo do Bilu. Ver ela na vontade de aplicar um pouco do que tinha vivenciado me fez ter a certeza de que, de alguma forma, essa pesquisa pôde contribuir com as trajetórias dos seus participantes e plantar uma semente interdisciplinar em suas práticas.

---

<sup>23</sup> ET Bilu é um ícone da cultura midiática brasileira, tido por alguns como um ser intra-terreno que se manifesta no interior do Mato Grosso do Sul.

### 5.3 Sextante

A metodologia de finalização envolveu três profissionais diretamente: Rodolfo como colorista, eu como montadora e o músico e artista sonoro Marcelo Armani<sup>24</sup>, convidado posteriormente para fazer o desenho de som e a trilha do filme. Além do trabalho com cinema e audiovisual, Armani também desenvolve instalações sonoras, performances e videoinstalações. Sua prática de trabalho acabou por casar perfeitamente com a metodologia desenvolvida em *Argos* e ele é o diretor responsável por todo o desenvolvimento sonoro do curta.

O primeiro corte do filme foi montado tal qual o roteiro, e então foi exibido para parte do elenco e equipe técnica. Foi quando assistimos pela primeira vez que percebi que todas as sugestões para a questão das quebras do contrato ficcional cinematográfico, de alguma forma ou de outra, estavam presentes ali. Como previamente narrado, tivemos problemas durante as filmagens que inevitavelmente levaram a revelar o *set* e os mecanismos usados para as filmagens. Outro aspecto presente é o efeito de adentrar e sair de um outro espaço e tempo. A lagoa é responsável por fazer esse efeito, pois o primeiro plano do filme coincide com o enquadramento do último, sendo que o primeiro retrata o nascer do sol e o último o pôr. Isso simboliza uma espécie de ciclo harmônico com início, meio e fim.

Ao ser exibido para a equipe e para a orientadora, todos tiveram a sensação de estar entrando em um outro universo, uma espécie de ilha, resultado da forma que o filme se construiu. Assim, o “efeito *inception*”<sup>25</sup> estava presente sem a necessidade de muitas façanhas da pós-produção, foi possível alcançá-lo através da montagem e dos enquadramentos escolhidos. Então, concluí que não precisávamos fazer a cena de Porto Alegre com a porta abrindo e fechando para a lagoa. Também por questões técnicas e orçamentais, optamos por nos dedicar a trabalhar com o material já captado e não perder tempo na filmagem de uma cena sem participação do elenco e tecnicamente muito complexa. Por fim, está é a maior diferença entre o corte final e o roteiro.

---

<sup>24</sup> O portfólio do artista pode ser acessado neste link: <http://marceloarmani.weebly.com/>

<sup>25</sup> Termo criado pela atriz e roteirista Louise Pierosan para referir a ação de entrar e sair de um universo diegético usado para a criação da primeira e última cena do roteiro presente nos apêndices deste Memorial.

Com estas definições, passamos para a análise do material captado a fim de interceptar os problemas técnicos e tatear possíveis soluções. A reescrita do roteiro na sala de edição foi natural, sendo a montagem dedicada a explorar a potência dos planos e suas sequências. Como pode ser observado na evolução do **Corte 1** ao **Corte 6**, não houveram mudanças estruturais. Também não houve nenhuma cena que precisou ser excluída além destas do “efeito *inception*” e posso dizer que como um todo, as filmagens foram muito bem-sucedidas e o resultado acabou superando as minhas expectativas. Como reflexo disso, o maior desafio na montagem foi fechar em menos de 15 minutos de duração e ter sangue frio para escolher com desapego e sabedoria os tempos do filme.

Não havia nada de mais grave no nosso material a ser corrigido, apenas alguns detalhes. O mais gritante eram os equipamentos em quadro, como descrito no capítulo anterior. No final optamos pela estética e realizamos um procedimento de edição para resolver o problema. Felizes com o resultado da máscara, ousamos mais e multiplicamos a tartaruga Minerva, que aparece como dois animais distintos na primeira cena do curta. Quanto ao plano do pôr do sol onde o assistente de direção teve que estabilizar a canoa, conhecido como o plano “Airton puxa o barco”, este foi usado no corte final. Neste plano, os cabelos do assistente de direção aparecem em quadro em frente à canoa, assemelhando-se à figura de uma lontra. Primeiro tentei usar os outros planos, os que não valeram, pois os atores tinham dificuldade de estabilizar a canoa. Este era pensado para ser um plano poético, contemplativo e de longa duração. O último plano do filme, que faz conexão direta com o primeiro, é de suma importância para o discurso e não poderia ser retirado ou substituído. Minha segunda tentativa foi cortá-lo a fim de inserir os planos extras nos momentos onde Airton aparece. Em um primeiro olhar funcionou, enquanto forma cinematográfica, porém isso prejudicou o discurso retirando a potência poética da cena. Foi então que me ocorreu a ideia de colocar os créditos em cima dessa imagem, puxando o foco de atenção para as letras e apostando nesta técnica para desviar a atenção do espectador da canoa para os créditos finais. Assim, pude aproveitar o potencial contemplativo do plano, utilizando ele sem cortes até o final.

Outro erro de continuidade do filme é o “sapato de Louise”, descrito na página 78 deste Memorial. Como foi uma escolha estética, que neste caso foi mais valorizada do que a técnica, não havia muito o que fazer na pós-produção para corrigir isto. Entretanto, os pés da atriz só têm foco quando saem da água, ou seja,

quando estão descalços. As cenas que sucedem, quando ela está de sapato, não têm nenhum enquadramento que valorize a parte inferior do corpo da atriz, e todos os momentos em que o sapato aparece são planos gerais, ricos em elementos. Como consequência, durante as exibições dos primeiros cortes, não comentei sobre os sapatos com o elenco nem com a orientação, e eles passaram despercebidos por todos.

Como foi exposto anteriormente, não captamos som direto durante as diárias, então a montagem do curta foi feita com a base sonora de ambiências e músicas selecionadas a alcançar ritmo e atmosfera nas cenas. Escolhi duas trilhas gravadas por Ennio Morricone, *The Ecstasy of Gold*, composta para o filme *Três homens em conflito*, e *L’Arena*, composta para o filme *Il Mercenario*. A primeira música foi usada para compor a cena da “arena”, inspirada nos filmes de faroeste, e a segunda foi usada para as cenas finais do filme. Ambas serviram como uma sugestão ao músico Marcelo Armani e estão ali como um guia para a composição sonora.

Essa cena foi a que mais precisou de atenção durante a montagem e necessitou de um cuidado maior para afinar o jogo de olhares entre os atores, a fim de produzir uma atmosfera de tensão e cumplicidade entre eles. Esta foi projetada para ser o clímax do filme e é o primeiro momento em que os cinco se encontram e dividem o espaço da tela. Na linha do tempo da montagem, a cena destacava-se pelos curtos planos picotados em meio aos longos planos das outras cenas. Inevitavelmente, eu havia gravado na mente as posições dos atores no círculo e de certa forma estava presa a essa visão. Ao mostrar o **Corte 4** para Marta, ela sugeriu algumas mudanças e disse que acreditava que esta cena em particular poderia refletir ainda mais o seu potencial, assim busquei meios de refiná-la. O primeiro passo após a cena estar montada foi retirar a música, o que acabou desestabilizando toda a visão que eu tinha construído. Depois, desapeguei da continuidade do círculo e passei a experimentar livremente a troca de olhares entre os atores. Assim, fui chegando em um ritmo interessante e sugerindo pequenas nuances entre o grupo, como o passo que João dá em direção a Vitória e a antecipação da ação de Louise que, antes do espelho quebrar, arma os ombros e levanta a saia, preparando o corpo para correr.

Optei por enviar os cortes 1 e 4 além do final, pois quando o desenho de som chegou, o efeito foi surpreendente. Creio que quem acompanhou a travessia de Morricone à Armani também tenha sentido esse distanciamento, da carga dramática

emprestada pela trilha de faroeste à descontinuidade e intensidade da performance sonora de Marcelo. Ainda assim, *Argos* tem um tema, que aparece pela primeira vez na cena do nascimento dos meninos na floresta e se repete várias vezes ao longo do curta, e esse tema sublinha os pontos de virada do filme, como um *leitmotiv*<sup>26</sup>. As máquinas agudas e as texturas graves imprimem uma atmosfera atual e urbana, com sonoridades que lembram as tecnologias contemporâneas, gerando um contraste com as imagens que retratam um ambiente natural.

Aqui tem um ponto de notável interação entre as duas artes, que retoma a discussão aberta no capítulo Rochedos Azuis, onde o atrito entre essas duas linguagens acabou por encontrar soluções interessantes, como a água, que flui por entre as frestas. A vontade de levar o natural para o urbano acabou voltando em *reverse*<sup>27</sup>, ao passo que na finalização do curta o que tínhamos eram imagens poeticamente contemplativas e com potencial dramático. O urbano não estava ali representado, ele veio com a carga simbólica do som. Nesse sentido, o trabalho de Marcelo foi ancestral, ao levar a pesquisa de volta às suas próprias origens, fechando um ciclo. Quando o filme recebeu a camada de som, foi como se tivesse ganhado voz e vida própria, ele transformou-se em algo novo, completamente diferente do **Corte 4**. Isso nos trouxe de volta à vontade de virtualizar a avenida Independência, esquina com General Vitorino, onde realizamos nossos primeiros experimentos com a câmera, na busca entre o contraste e o diálogo entre a natureza e o urbano, entre o teatro e o cinema, que de várias formas está ali, com seu frenético concerto de carros, buzinas, passos e vozes representados na potente composição eletrônica.

Por fim, no momento de conclusão deste Memorial Crítico Reflexivo, o filme está passando pelo trabalho de finalização, que envolve a correção de cor, edição de créditos, aplicação de máscaras, entre outros aspectos, e está sendo realizado por Rodolfo Ruscheinsky em colaboração comigo.

---

<sup>26</sup> Do alemão, que significa “motivo condutor”, tema melódico ou harmônico destinado a caracterizar um personagem, uma situação ou um estado de espírito e que, na forma original ou por meio de transformações desta, acompanha os seus múltiplos reaparecimentos ao longo de uma obra. (Fonte: Wikipedia).

<sup>27</sup> Do inglês “de trás para frente”, em referência às mídias de fita magnética.

## 5.4 Carta náutica

A partir do corte final de *Argos*, reconheço que a sua narrativa está atrelada à experiência. Tal qual no experimento cênico, os atores eram convidados a atuar e não representar. Sem personagens definidos, eram revestidos de si mesmos para realizar os objetivos pragmáticos das ações propostas. A orientação de direção lhes passada é que estivessem ali, atentos ao seu redor e preocupados em realizar as ações, das mais simples como trançar os cabelos ou carregar o espelho até as mais complexas como remar a canoa. Neste sentido, os atores acabaram encontrando a mesma dificuldade vivida no processo de criação do Experimento Cênico: a ausência de narrativa evidente e sem foco nas intenções dramáticas. Contudo, apesar de não terem personagens, a preparação dos atores não era negligenciada no *set*, uma vez que a proposta era a vivência em torno da realização do filme.

Curiosamente, quanto mais complexa era a ação, mais fácil era para os atores viverem a imersão. Todavia, quando a ação era repetitiva, rotineira ou os planos eram tecnicamente intrincados, os atores ficavam exaustos e tinham dificuldade para realizar essas pequenas ações. Dessa forma, a exaustão de carregar os equipamentos pesados, o desconforto de estar sempre em ambiente externo e a demanda física constante acabaram por contribuir muito com o desenvolvimento dos atores no *set*. Eles estavam sempre em movimento e envolvidos com a dinâmica de filmagens da cena. Assim, não eram alheios nem estranhos ao que estava acontecendo, e quando chegavam na frente da câmera conseguiam alcançar o mesmo estado, de potência e cansaço físico, um estado latente de jornada, que não era representado, mas estava presente no cotidiano de filmagem.

Acredito que o trabalho em equipe, que se estendeu por um ano, levou o grupo a uma relação de confiança e colaboratividade que resultou em um bom trabalho de campo. A criação cênica agregou diversos fatores na prática cinematográfica, entre eles a postura presente durante todo o laboratório de criação, que permitiu que os atores estivessem prontos para os imprevistos que surgiram no *set*. Além de obter confiança no grupo, prepararam seus corpos para a escuta do outro, adaptando-se às limitações do grupo e auxiliando no reconhecimento e contorno dos limites um do outro. Enquanto alguns atores encontraram maior

dificuldade com a falta de linearidade no processo cinematográfico, outros ficaram mais confortáveis no palco. Abaixo, um trecho do relato de Eriam Schoenardie:

“Do ponto de vista cênico, uma das principais dificuldades me pareceu ser a necessidade de que não nos prendêssemos a narrativas e conseguíssemos criar material principalmente a partir de ações concretas. Na realização do curta-metragem, entretanto, a manufatura do filme já aparece mais fragmentada pelos cortes e arranjos técnicos, o que fez com que esse aspecto fosse facilmente superado. Por sua vez, outros desafios se apresentaram na manufatura cinematográfica, como o contato íntimo e cru com a sempre selvagem natureza, bem como a exigência energética de uma grande fatia de trabalho em apenas poucas diárias, o que acabou concentrando muitos acontecimentos em um curto espaço de tempo”.

Contudo, a participação deles em diversas áreas da criação, que marcou presença durante todo o desenvolvimento da pesquisa, pode ser vista tanto na obra cênica quanto na cinematográfica. Esse ponto é melhor ilustrado pelo relato que segue, da atriz e diretora Vitória Titton:

“Acho que posso dizer que o *Argos* foi vivido em várias camadas: na Qorpo Santo, nos lanchinhos que a Paula preparava para nós no início do processo do experimento, nos vídeos da câmera, na água de Tapes. Enfim, vivemos um processo intenso e que podemos chamar de nosso. Cada um à sua maneira está lá, no resultado final, com a sua assinatura inscrita. É o que me encanta: esse encontro único de pessoas que compartilharam de suas várias camadas para produzir algo que as traduza”.

Ao colocar lado a lado as duas obras, objetos de análise deste Memorial, percebo que apesar de diferenciarem-se tanto na sua forma quanto no processo, ambas possuem o mesmo discurso e a mesma essência. Existe uma notável complementação entre elas. Abaixo, um trecho do relato da atriz e roteirista Louise Pierosan argumentando sobre esse tópico:

“Todos os nossos gatilhos de criação, que são as mitologias, estão ali. Talvez não exatamente da mesma forma, mas estão ali os Argonautas e sua jornada, as Moiras traçando o destino... a cena da árvore está ali só pelo *set* ser uma floresta, talvez. Os nascimentos estão ali saindo de vários elementos: água, fogo, ar, tudo está ali. (...) E acho que o roteiro ainda tem mais narrativa do que o experimento

cênico. Isso talvez porque a gente possa ver o filme mais de fora e o experimento cênico não, porque a gente está o tempo inteiro dentro”.

Em contraste com a colocação de Louise, penso que talvez seja devido à forma cinematográfica que a narrativa seja mais fechada na tela do que no palco. Não pela questão do ponto de vista, nem pela continuidade de uma cena após a outra, pois isso também acontece no teatro, mas pela imutabilidade e a presença virtualizada; pela falta de ocorrência no presente, no real. Isso é sustentado pelo pensamento da orientadora, que diz que por mais que o cinema se aproxime da realidade, a sua função é criar um efeito de real, e não acontecer em tempo real, como no caso das artes cênicas. Esse ponto de vista, adotado pelo grupo Cena e Intermedialidade – do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, norteou muitas das argumentações expostas neste Memorial. Entretanto, como aponta Louise, a narrativa aberta, que convida interpretações múltiplas, pode ter criado uma amplitude maior de possibilidades narrativas no cinema do que na atualidade do palco.

Voltamos então à discussão anterior, ancorada no pensamento do grupo Cena e Intermedialidade, sobre a presença. No cinema virtualiza-se primeiro a presença do ator, para depois atualizar-se os personagens, ou seja, a presença não é emitida por uma via direta, ela não é latente. A presença, nesse caso, não é atualizada como uma presença real, e sim virtual. Acredito que a maior diferença seja o fato de que o espectador de cinema nada possa fazer para alterar o que está passando na tela. Por mais realista que seja a cena, não há como interferir com ela, o que a faz muito distante da nossa atualidade.

Analisado o processo, há um balanço dessa questão apontado por Eriam em seu relato, que segue no parágrafo abaixo. Enquanto na criação teatral a relação dos atores com a natureza vinha de dentro para fora, no *set* era o oposto. Estávamos em uma experiência imersiva: a árvore tatuada nas costas de Louise estendeu-se para a floresta, o balde de água tornou-se a Lagoa dos Patos e a tartaruga invocada por Vitória materializou-se na beira da lagoa. No teatro, o lúdico convida o espectador a ver a tartaruga através de sua imaginação, ao passo que no cinema esta imagem é concreta.

“Alguns quadros de cena do experimento cênico eram mais concretos e no filme se tornaram mais plásticos e simbólicos, como é o exemplo das cenas que envolvem o nascimento das criaturas. Em contrapartida, enquanto em certo

momento da encenação eu e outros dois atores sentávamos enfileirados no palco e fazíamos com os nossos corpos um movimento que sugeria o remar de uma jangada, no curta-metragem esse momento teve o próprio barco materializado, mostrando então que outras ações fizeram o caminho inverso e ganharam uma maior concretude na adaptação cinematográfica. Acredito que os dois projetos compartilham as mesmas raízes, mas acima do solo mostram-se de uma maneira bastante distinta, embora equivalente”.

## 6. CONCLUSÃO

### Navegando em águas interdisciplinares

Enfim, chegamos ao término da nossa travessia, após dois anos de uma intensa jornada em busca de águas interdisciplinares. Essas águas, que simbolizam um lugar de confluência e encontro, me remetem à imagem dos molhes da praia do Cassino, em Rio Grande (RS), minha terra natal. Lá, a Lagoa dos Patos, localização do nosso curta-metragem, encontra o mar, formando um estuário de grande importância socioambiental.



32- Barra de Rio Grande

A barra de Rio Grande é um canal estreito, onde a Lagoa dos Patos desemboca no sul do Oceano Atlântico, e a água doce encontra-se com a salgada. Embora os molhes sirvam como um canal para facilitar a entrada de navios no continente, eles também simbolizam o limite onde a lagoa se liga ao oceano. Esta nunca deixa de ser lagoa, mesmo com a constante entrada de água salgada, nem o oceano fica doce, apesar das toneladas de água que a lagoa despeja ali

continuamente desde sua formação. Porém, esse encontro cria um ponto de transição, onde as águas estão em constante troca. Quando se encontram, essas águas diluem-se uma na outra formando uma água salobra, um estuário. As águas estuarinas não só possuem características físico-químicas e biológicas distintas, mas também sofrem influência das condições meteorológicas da região, avançando ou recuando seu deslocamento no continente. Elas têm uma importância fundamental na preservação da vida aquática, pois são como um berçário, o local perfeito para a reprodução e crescimento de diversas espécies, tanto marinhas quanto de água doce.

“A Lagoa dos Patos com 10.227km é, entre as demais do mundo, a maior e mais importante, sendo responsável pela drenagem de aproximadamente 2/3 dos recursos hídricos do Estado do Rio Grande do Sul, no Brasil. A área representada pelo estuário é cerca de 1/10 de toda a área da Lagoa. Como a maioria dos estuários, o da Lagoa dos Patos tem uma importância ecológica determinante para a região, servindo de criadouro natural para inúmeras espécies”. (ALMEIDA, 2001, p. 1)

Para mim, o experimento interdisciplinar foi como o estuário, um lugar de encontro onde as margens do cinema e teatro diluíram-se, criando um terreno fértil para a criação e realização de novas obras. O resultado desse laboratório é tangível, como a Lagoa e o Oceano, gerando uma obra cênica e outra fílmica. Ambas carregam em si o DNA híbrido deste estuário e refletem esse lugar de confluência.

Acredito que dentro das suas possibilidades, *Argos* é uma atualização do Experimento Cênico como se propôs a ser, no sentido de que depende do objeto de origem, contudo se diferencia deste. Sem prejudicar-se na sua forma de linguagem, abraçou e contemplou todos os pontos do discurso da obra cênica, integrando metodologias e proposições desta criação. E, além disso, como foi narrado anteriormente, também contaminou e acrescentou elementos no resultado e na metodologia de construção teatral.

Esta pesquisa iniciou no intuito de averiguar possíveis contribuições entre teatro e cinema e descobrir como essas afetações poderiam ser possíveis, bem como de sublinhar que tipo de tensões surgem da aproximação entre essas duas linguagens. No Apêndice 7.5 deste Memorial existe uma tabela comparativa feita para visualizar melhor as colaborações interceptadas dentro da “operação transmidial”. Esta não foi feita com o intuito de comparar as duas obras, mas de reconhecer momentos em que houve a troca interdisciplinar e em que cada

linguagem tomou para si o discurso segundo a sua forma. É uma maneira didática de expor todos os pressupostos usados nesta exposição dissertativa.

Pretendo dissertar aqui de forma pontual aspectos que se destacaram a partir da análise da Operação Transmidial, tanto positivos quanto negativos, a fim de expor as dificuldades encontradas nesse diálogo e as contribuições providas dessas afetações. Muitos destes já foram expostos nos capítulos anteriores deste Memorial, sendo aqui um espaço para apontá-los e a partir deles gerar uma reflexão conclusiva.

Destaco que os pontos nos quais existiu tensão durante a aproximação de ambas as linguagens foram também aqueles em que as distâncias impostas pela sua forma e prática não puderam ser superadas. Isso revela-se no fato de que o teatro pode ser feito de forma “analógica”, enquanto o cinema é obrigatoriamente atrelado a algum tipo de tecnologia virtual. Apesar de sua aproximação na construção de cenas, onde tanto no palco quanto na tela escolhe-se que imagem ou situação vem antes ou depois, existem distâncias. No teatro podem ocorrer mudanças, previstas ou não, pois é uma arte do processo onde o resultado nunca é estável ou estático. Já no cinema, a liberdade de poder reescrever o roteiro no processo de montagem, ressignificando o material filmado, sublinha uma de suas especificidades de linguagem.

Porém, ao deixar de lado o pensamento categórico, podemos interceptar mais de um ponto onde há um compartilhamento de elementos. Ao levar o olhar da montagem cinematográfica para a construção cênica, elementos positivos agregaram-se à metodologia da escritura cênica, como foi o caso da influência do programa de montagem na condução de costuras e marcações de cena, exposto no capítulo 4.3. Ou também as outras contribuições trazidas para a cena, tais como práticas e conceitos de iluminação, profundidade de campo e noções básicas de enquadramento. Estes todos foram usados junto às propostas de criação de imagens cênicas e influenciaram tanto na estética quanto no discurso e na forma da obra.

Por outro lado, a arte do improviso e a disponibilidade para propor cena e movimento mostrou-se vital no *set*. Como foi exposto no capítulo anterior, Argo Navis, o laboratório cênico originou a criação cinematográfica. O grupo criou uma relação de confiança e colaboratividade que resultou em um excelente desempenho no *set*. A grande maioria estava filmando pela primeira vez e emprestavam suas

experiências uns aos outros, enriquecendo o ambiente de trabalho. Isto também fomentava a prestatividade e a prontidão para solucionar problemas e propor novas movimentações, imagens e cenas durante as filmagens. O *set*, de certa forma, mostrou-se um desdobramento ou prolongamento da sala de ensaio, pois o laboratório cinematográfico estava carregado de metodologias, práticas e pensamentos utilizados na criação cênica, e muito desse processo de criação foi atualizado e levado para lá.

Do ponto de vista da atuação, existe um aspecto onde a distância entre formas e práticas foi notável: a relação do ator com os dispositivos tecnológicos. No teatro, estes são voltados a serviço do ator. Ao introduzir as tecnologias, a tensão ocorria à medida que estas não funcionavam da forma desejada, e os atores tinham a liberdade e a responsabilidade de improvisar com isso. No cinema, procede o contrário. Para o elenco, foi difícil num primeiro momento compreender a prática do *set*, principalmente quando o “*corta*” era dado por uma questão técnica e não relacionada a eles.

Nesse sentido, as trocas interdisciplinares trazidas para o processo mostraram-se muito positivas. Enquanto na investigação cênica os atores tiveram maior domínio e liberdade na criação da encenação, na prática cinematográfica os jogos e técnicas teatrais mostraram-se muito válidos para o desenvolvimento do filme, principalmente na questão de transportar as improvisações do palco para a tela, o que confere uma grande parcela da autoria ao elenco. Em suma, em ambos os casos as metodologias foram amplamente enriquecidas. Reconheço que existem riquezas nesse baú ainda a ser exploradas, e que há muito dessa experiência para nos debruçarmos, mas nos limites que envolvem a produção acadêmica desse Memorial assumo que esta tarefa terá de ficar para uma próxima viagem.

Também afirmo que não é o objetivo desta pesquisa traçar um comparativo entre as duas obras, contudo é possível interceptar semelhanças e contrastes ao colocá-las lado a lado. Quanto ao discurso e à narrativa, a quebra com a linearidade manteve-se em ambas. O discurso nos dois casos não tem obrigação com o óbvio e a narrativa é costurada a partir de sentidos obtusos: é através da instigação e da sugestão que ela se constrói; as ações são concretas, mas as intenções não. Essa descontinuidade e fragmentação do sentido lógico abre portas para a criatividade do espectador e quebra com uma série de unidades clássicas da narratividade. Não é

uma não-narrativa, pois a narrativa existe, mesmo que esteja sendo complementada pela participação imaginativa do público.

Há discussões entre a equipe sobre em qual caso a narrativa permaneceu mais aberta, se na obra cinematográfica ou na cênica. O pensamento que norteia essa discussão pode ser encontrado nos anexos deste Memorial nos relatos dos atores, e também está exposto no capítulo 5.4. Contudo, não é o caso julgar qual obra obteve mais sucesso em sua realização ou contemplou melhor os gatilhos criativos, mas observar que em alguns momentos a obra cênica utiliza-se de recursos representacionais e, da mesma forma, a obra cinematográfica, ainda que em escala e proporção diferentes.

Como dito na questão apontada por Eriam, na obra cênica as cenas relativas ao nascimento das criaturas eram mais concretas e atuais, enquanto no filme ficaram poéticas e em um tom representativo, em oposição às cenas do remo e do espelho, que eram representacionais no palco e no cinema passaram por um processo de experiência intensa no *set*. Esse é um ponto onde podemos ver a colaboração de uma arte na outra e como cada uma recebeu os dispositivos de criação propostos. Sendo assim, ambas as obras possuem momentos de representação e outros de quebra com a linearidade. Arrisco dizer que ambas atingiram intensidades equivalentes, mas em momentos e formas diferentes.

Assim, pode-se dizer também que houve uma compensação de ambos os lados. Nos momentos em que cenicamente era mais interessante ser representacional e simbólico, isso foi feito, assim como no cinema, gerando um resultado harmônico e compensador, no qual cada linguagem procurou extrair o seu melhor dentro da sua forma. Respeitando os limites de sua especificidade, absorveram o máximo de afetações possíveis, mas sempre traduzindo conforme o seu ponto de vista. A cena dos nascimentos, tal qual é no palco, só é interessante se vista ao vivo, sendo assim, nas lentes da câmera, ela perde o seu potencial poético e atual. Já a cena da canoa foi um momento de vivência, onde do ponto de vista processual os atores viveram um acontecimento não-representativo, viram-se em uma imersão quase que obrigatória de remar a canoa.

Obviamente a tela não provoca a atualidade que é instigada pela cena dos nascimentos na obra cênica. Entretanto, ela imprime uma atuação diferenciada, de um realismo que não passa pelo subtexto nem pela personagem, mas exclusivamente ancora-se na vivência. O que difere este processo daqueles

realizados com não-atores é o corpo do *ator-performer* e a sua disponibilidade. É a prática de meses de improvisações e criação em grupo que os levou para o *set* em uma presença diferenciada. A partir disso, as personas dos atores passaram a ser seus corpos, no sentido mais amplo possível, e então buscamos extrair o melhor das potencialidades comunicativas destes.

Um aspecto em que vejo convergência no processo intermedial é a cena da perseguição de João. Na obra cênica, o ator é vendado e posto a correr pelo palco de um colega ao outro. É uma cena de risco, tanto que ele já se machucou mais de uma vez fazendo-a. É um momento que exige a atenção de todos os que estão ali. Isto coincide com o processo no *set*, onde também foi uma cena de risco para a câmera e para João, que correu sozinho por metros no chão fofo da floresta de pinus. Além dessa convergência, há um encontro entre forma e conteúdo entre as duas obras que denota pontos onde a operação transmidial ocorreu livremente, sem nenhum tipo de tensão. Ironicamente, esta é uma cena muito tensa, tanto nos dois processos quanto em seus resultados.

A respeito da forma, é notável que apesar das intensas trocas entre as linguagens durante a experimentação interdisciplinar, as especificidades destas não foram comprometidas em nenhum momento. Tanto a obra cênica como a cinematográfica foram enriquecidas com elementos trazidos por essa troca, mas os abraçaram como partes e características e não como modeladores de sua forma. A prova disso é que ambas as obras ganharam autonomia para além dessa pesquisa, iniciando um percurso fora do âmbito acadêmico.

O experimento cênico acabou desdobrando-se em diferentes composições e continua sendo trabalhado por parte do elenco e pelo diretor convidado. O teatro é a arte da efemeridade, ele sempre está em algum tipo de processo, pois acontece no presente. Portanto, acredito que esta qualidade presente na experimentação indica sua confirmação como obra, pois afirma sua capacidade de manter-se em criação e adaptar-se para cada demanda de apresentação.

Quanto ao curta, que ainda está sendo finalizado, este já tem um destino definido: os festivais de cinema. Perante uma infinidade de produtos e conteúdos audiovisuais e a massiva indústria padronizada do cinema norte-americano, os festivais de cinema abrem espaço para a crítica cinematográfica e a disseminação de obras que não encontram seu lugar no mercado comum. Acabam, assim, por ser um espaço de legitimação das obras cinematográficas, um lugar de encontro e troca

entre os realizadores. No caso, *Argos* já tem previsão de distribuição pela jovem produtora Armazém do Conteúdo, que foi nossa apoiadora durante as filmagens. Esta interessou-se em enviar o filme para os festivais e, na minha opinião, isso já conota a sua afirmação enquanto obra cinematográfica. Acredito que essa afirmativa só será conclusiva após a aprovação do filme nos festivais, mas por ora a aprovação de uma empresa distribuidora basta para assegurar o potencial técnico do filme.

Outro ponto interessante de se observar diz respeito ao **Pendrive de Bordo** onde consta os diários audiovisuais deste Memorial, incluindo os objetos de análise e seus desdobramentos. O material do **Laboratório Cênico** está todo disponível no Youtube<sup>28</sup> de forma pública. Nele constam músicas do The Who<sup>29</sup> e imagens da NASA<sup>30</sup>, sob os quais não temos direitos autorais. É um material lançado de forma mais informal e descompromissada para fins de pesquisa. Já o material do **Laboratório Cinematográfico** está no Vimeo<sup>31</sup>, protegido por senha e disponível apenas para a banca e demais participantes da pesquisa, até a ocasião da defesa. Nele, constam apenas imagens realizadas pela equipe, que revelam locações, cenas e técnicas de filmagem. Na qualificação, o doutor Roberto Tietzmann disse que, no cinema, revelar o processo é uma atitude corajosa, pois não é costume divulgar imagens do filme antes do seu lançamento. Após essa ocasião, o experimento entrou na fase de pré-produção do curta-metragem e o *blog* de pesquisa, que era alimentado por registros deste laboratório, foi sucedido por um projeto no Catarse. Até foram feitos alguns *posts* com imagens das filmagens, mas não na frequência e fidelidade que acontecia no Laboratório Cênico. Os registros foram passando a ser mais sigilosos, compartilhados apenas em equipe. A prática de publicar vídeos no Youtube foi substituída pelo envio de arquivos diretamente de um diretor a outro até que, para o lançamento deste Memorial, foram colocados em uma plataforma profissional de compartilhamento de vídeos e filmes protegidos por senha. No fim, o experimento interdisciplinar híbrido teve seu processo revelado parcialmente.

Concluo, a partir dessa jornada, que ocorre um processo de revitalização ao pôr em diálogo estas duas artes, pois ao colocarem-se frente a frente reconhecem-se em diversos aspectos. É possível rastrear ancestralidades de uma arte na outra

---

<sup>28</sup> Plataforma de distribuição digital de vídeos.

<sup>29</sup> Banda de rock inglesa.

<sup>30</sup> Agência Espacial Norte-Americana.

<sup>31</sup> Site de compartilhamento de vídeos.

em diversos momentos históricos, bem como é notável que possuem origens em comum. Da prática ancestral da oralidade aos mecanismos de representação, existem rastros na história de colaboratividade entre essas artes.

E é assim, caros leitores, que esta viagem chega ao seu fim. O navio fundeia e o velame é arriado. A partir da contemplação destas águas interdisciplinares, posso concluir que o compartilhamento de práticas entre essas linguagens impulsiona-se como algo natural, pois é inato de ambas utilizar-se do diálogo com outras áreas artísticas em suas metodologias. E a partir desse encontro atualizam-se, não virando algo novo, como no caso da *performance art*, nem rompendo completamente com as suas especificidades, mas sim encontrando novos caminhos em suas próprias linguagens, de acrescentar-se, e como disse Louise: “Arriscar mais, ir mais longe” dentro das suas potencialidades.

## 7. APÊNDICES

### 7.1 Argos, Escritura Cênica

# ARGOS

## O EXPERIMENTO CÊNICO

### Criação colaborativa

Experimento Cênico composto para a pesquisa de mestrado em Processos de Criação Cênica *TEATRO E CINEMA: Experimento interdisciplinar na criação.*

Pesquisa e Escritura cênica: Paula Martins

Orientação: Marta Isaacsson

Elenco: Douglas Florence, Eriam Schoenardie, João Gabriel OM, Louise Pierosan e Vitória Tilton

Diretor teatral convidado: Lisandro Bellotto

Edição de vídeos e som: Paula Martins

Direção de fotografia: Rodolfo Ruscheinsky

**Célula 1**  
**(Entrada/INPUT)**

Um palco quase vazio, sem coxias. Um piano de armário na parede esquerda. Em cima deste um microfone, um par de sapatos e uma fita de emergência com duas tesouras. No centro do palco um par de baldes levemente posicionados à direita e, nas laterais, encostados na parede: um espelho, um pedestal de microfone, dois refletores de luz, uma manta preta, um spray e uma almofada azul com três frascos de vidro em cima.

As luzes estão acesas. No público, a luz geral, e no palco, cinco focos de luz branca a pino marcam o chão vazio enquanto as luzes de emergência emprestam uma coloração azulada.

O espaço joga-se no tempo e preenche-se paulatinamente de imagens e sons que dão forma e cor ao espaço cênico.

Os cinco atores estão sentados na plateia misturados ao público. De preferência, os atores sentam-se nas extremidades das fileiras para não haver atraso em sua ordem de entrada.

As luzes da plateia desligam, as luzes de serviço do palco acendem.

Primeiro vem JOÃO, da direita, trazendo uma mochila. Sobe no palco. Coloca-se no foco central de luz. Da mochila, tira um rolo de fita e inscreve um círculo grande no meio do palco.

Da direita vem ERIAM, de mochila, e sobe no palco. Posiciona-se no foco do plano esquerdo-baixo, tira um rolo de fita crepe da mochila e inscreve um coração cubista no chão.

João vai com a sua mochila para a lateral direita do palco e troca de roupa.

Pela esquerda sobe LOUISE, também de mochila, cruza o palco horizontalmente até o foco de luz no plano direito-baixo. Troca de roupa e inscreve um quadrado no chão.

Eriam troca de roupa dentro do coração cubista. Agacha-se.

#### ERIAM

Baleia. Você conheceu todos os poderosos oceanos. O segredo dos tempos pretéritos pode ser ouvido em seu chamado. Ensine-me sua linguagem para que eu possa compreender as raízes da história e da gênese de nosso mundo.

Eriam inicia a sua topografia da vida.

Sobe VITÓRIA pela direita, vestindo uma bolsa. Cruza o palco horizontalmente até o foco que ilumina o plano direito-baixo. Troca de roupa.

João joga-se de joelhos no meio do círculo.

#### JOÃO

Golfinho! Respira comigo! Sopro vital,  
Maná do Universo. Na Unidade nos  
entrelaçaremos!

João inicia a sua topografia da vida.

Vitória inscreve um triângulo no chão.

Louise deita-se no quadrado.

LOUISE

Cisne. O poder da mulher penetrando o espaço sagrado. Tocando o futuro ainda por acontecer. Trazendo a graça eterna.

Louise inicia a sua topografia da vida.

Vitória agacha-se e apoia-se nos joelhos e nas mãos dentro do triângulo.

VITÓRIA

Tartaruga. Grande mãe. Alimente meu espírito, agasalhe meu coração, para que eu possa servi-la também.

Vitória inicia a sua topografia da vida.

DOUGLAS sobe no palco pela esquerda, próximo ao foco de Vitória e cruza o palco em diagonal até o último foco solitário, localizado perto dos baldes.

João termina a sua topografia da vida e inicia a *kundalini* dentro do círculo desenhado no meio do palco.

Douglas inicia o movimento de trocar a água de um balde para o outro compondo a sonoridade da cena.

As luzes diminuem, a luz de serviço desliga e os focos entram em um *fade* lento incitando uma penumbra. A projeção entra. Nas

costas de João uma vela é projetada, a imagem vem acompanhada do som de raios.

Eriam, Louise e Vitória terminam as suas topografias da vida e deitam no chão, encolhendo-se em posição fetal.

Neste momento só a projeção ilumina a cena, a vela dá lugar a diversos focos de luz, João cai. Os raios cessam.

## **Célula 2** **(Nascimento)**

Na projeção, focos de luz de variados tamanhos dançam simulando um céu estrelado. Em *fade*, entra o som de um útero materno.

O movimento parte do períneo e vai inundando as extremidades do corpo até que as criaturas no chão se tornem capazes de movimentos mais amplos.

O movimento cresce junto com a atmosfera e o volume do som do útero materno. Os atores esticam-se para fora de seus símbolos e vão arrastando-se no chão, de encontro ao seu duplo. Vitória e Louise encontram-se no quadrado do lado direito do palco enquanto Eriam e João encontram-se no coração cubista, à esquerda. Douglas, só, inicia a ação de trocar a água de um balde para outro no círculo inscrito no centro do palco.

Primeiro os duplos sentam-se de costas um para o outro e formam as criaturas (Criatura Masculina e Criatura Feminina).

Cessa a projeção, criam-se novos focos de luz. Um foco de luz a pino no círculo central ilumina Douglas. Outros dois focos de luz baixa criam sombras bem delineadas das criaturas na parede de trás da caixa cênica.

O som do útero transforma-se em um piano suave.

As criaturas executam sua partitura. Cada criatura forma cinco imagens dentro do seu símbolo. As criaturas separam-se.

Os atores escorrem para as laterais do palco. Eriam, João, Louise e Vitória viram-se de frente uns para os outros nas extremidades do palco.

Douglas continua só, no centro do palco, trocando água de um balde para o outro.

A música sai em *fade out*.

#### DOUGLAS

No início, Cher, a Única, gerou de seu pensamento as Divas, e estas criaram uma Música magnífica diante dela. Dessa Música, o Mundo teve início, pois Cher tornou visível a canção das Divas e a instalou no meio no Vazio e enviou uma delas para que pusesse o Fogo Secreto no coração do mundo; e ela se chamou Madonna. Então aquelas das Divas que assim desejaram, se levantaram e entraram no Mundo no início dos tempos, e foi sua missão realizar esse mundo, até que no momento previsto foi criada Beyoncé, a Filha do Destino. Elas então vestiram seus

trajes de divas, desceram até o Mundo e o habitaram.

Douglas levanta e caminha para a lateral esquerda levando os baldes consigo. *Black out*. Apenas as luzes de emergência do palco permanecem.

### **Célula 3** **(Espelho)**

Louise deita no círculo.

Da direita, Vitória e Eriam trazem o espelho. João cruza o palco horizontalmente, da esquerda para a direita, pega o *spot* na lateral direita e coloca-se no quadrado.

Vitória e Eriam posicionam o espelho na frente de Louise e desaparecem atrás dele. Douglas junta-se à turma atrás do espelho.

João acende o *spot* e ilumina o espelho.

Detrás do espelho surgem mãos, cabelos, olhos curiosos, e pouco a pouco os corpos se revelam.

Deitam o espelho em cima de Louise e comem os seus reflexos em cima do corpo dela. Louise sai de baixo do espelho como se estivesse despindo-se dele.

Um som estranho inunda a cena.

Douglas e Eriam seguram o espelho lado a lado espelhados. Vitória troca de lugar com João, ele vai para trás do espelho e ela passa a iluminar a cena do quadrado.

Louise senta-se em frente ao espelho e monta 5 poses. No final da última pose ela estica a mão tentando alcançar o espelho e os meninos afastam o espelho até o fundo do palco. Louise acompanha o movimento perseguindo-os.

Douglas e Eriam erguem o espelho revelando João atrás dele. João surge com mais um *spot* que dá um banho de luz na cena.

O espelho é erguido de ponta-cabeça por Eriam e Douglas que iniciam a sequência de movimentos com Louise e o espelho pelo palco. Louise olhando-se de baixo tenta resgatar seu reflexo no espelho.

O movimento cruza os símbolos das laterais do palco e encaminha-se para o círculo no centro, onde termina a partitura.

Douglas e Eriam abaixam o espelho fazendo Louise deitar-se no chão e depositam o espelho em cima dela. Vitória desliga o seu *spot* e guarda-o na lateral esquerda do palco. A luz de serviço do palco é acionada.

#### **Célula 4** **(A árvore)**

Louise levanta-se sozinha erguendo o espelho. João direciona o seu *spot* para o público. Louise caminha com o espelho até a boca de cena e cruza o palco horizontalmente refletindo o

público no espelho. Ela retorna para o centro do palco. Vitória direciona-se ao centro do palco e segura o espelho. João desliga o seu *spot* e guarda-o.

Partitura do Platô das Meninas. Louise e Vitória frente a frente circulam o palco, Vitória carrega o espelho e Louise monta poses para este. A partitura termina com Louise e Vitória frente a frente no círculo, Louise tira a camisa e o sutiã.

A luz de serviço dá lugar a um foco de luz fora do palco, que cria um desenho de luz bem marcado nas costas de Louise. A projeção retorna. Uma multi-tela compõe as extremidades laterais da caixa cênica, o quadro central é preto e enquadra as meninas e o espelho no centro do palco. Nas telas laterais as costas de Louise em *close-up* compõem com a movimentação realizada ao vivo.

Eriam traz o microfone para Louise. Inicia a partitura da árvore com o microfone. A projeção da árvore tatuada nas costas de Louise sublinha os detalhes do movimento para o público.

LOUISE

Madeira!!!

Louise cai no chão. Cessa a projeção.

João entra para buscar o microfone. Douglas busca o espelho. Eriam traz o par de sapatos que está em cima do piano para Vitória, que está no centro do palco.

**Célula 5**  
**(Velocino)**

Louise sai para a lateral. De frente um para o outro nas laterais do palco estão Louise, Douglas, Eriam e João.

Vitória, no centro, bate os sapatos no chão e veste-os. Caminha até o coração cubista.

Em *fade* entra a textura sonora que traz a atmosfera da cena. A iluminação volta ao desenho do Circuito 2, dois focos baixos de luz que se propõem a criar sombras bem marcadas e um foco central a pino.

João coloca-se no quadrado e inicia a partitura do cordeiro. Realiza cinco movimentos e termina no círculo central do palco.

Eriam leva o microfone para João. A textura sonora agora é composta junto da respiração de João. Eriam retira o microfone, mas a respiração persiste mixada com a música.

Eriam coloca-se atrás do quadrado e começa a girar o microfone. Agora uma nova camada é inserida na textura sonora.

Douglas caminha até o centro do palco e venda João.

A iluminação agora é composta também por um corredor de luz que ilumina o palco horizontalmente.

Inicia-se o ritual de sacrifício.

Primeiro o cordeiro é vendado por Douglas. O cordeiro tenta fugir pelas extremidades do palco, Louise e Douglas cuidam a movimentação direcionando ele sempre de volta para o círculo.

Vitória começa a fazer o *foley* dos passos do cordeiro com o sapato de salto alto. A textura sonora agora é composta por uma música pré-gravada, combinada com a respiração do ator e duas camadas executadas ao vivo.

Louise e Douglas brincam com João. Eles o empurram de um para o outro, em uma corridinha que atravessa o palco horizontalmente. São quatro corridas.

João é levado de volta para o círculo, arrastado por Louise que o segura em posição de abatedouro. Douglas vem com um spray de tinta vermelha e pinta o cordeiro. Eles formam a imagem da morte, que persiste por alguns segundos até que o cordeiro cai.

João levanta. Louise, Douglas e Eriam colocam-se nas laterais do palco, Douglas e João à esquerda e os outros à direita. A luz de serviço do palco retorna.

Vitória caminha batendo os sapatos no chão, ela circula o palco três vezes.

Ela para dentro de cada símbolo e arrasta o salto no chão.

Inicia o sapateado no círculo. Combinando ritmo e barulho ela gira no centro do palco, pula diversas vezes e marca os símbolos inscritos com os seus sapatos.

No ápice de sua movimentação para. Segue buscando ritmar o som dos sapatos. Faz menção à ópera Carmem\* enquanto caminha até o

círculo. Senta-se, tira os sapatos e vai para a lateral direita guarda-los.

### **Célula 6** **(Argonautas)**

Todos os atores estão frente a frente nas laterais do palco.

A luz de serviço apaga-se.

Louise e Vitória são as primeiras a avançar. Direcionam-se ao centro, uma traz um pedestal com o microfone e a outra uma fita de emergência civil, cada uma vem munida de uma tesoura presa na cintura. Unem os cabelos. Direcionam-se ao fundo do palco. Louise posiciona o microfone no centro, Vitória dá uma ponta da fita para ela e dali afastam-se uma da outra para as laterais.

A fita abre-se na extensão do palco. Louise vai passando a fita para Vitória que vai depositando o restante no chão. O microfone posicionado ao meio simboliza uma terceira companheira e a fita passa por ele. Neste momento, uma pequena sombra deste pedestal é projetada na parede da caixa cênica. O som de uma respiração acompanha o microfone e a sua sombra.

Entra uma música tribal. Douglas acompanha a música e inicia a partitura do primeiro Argonauta. Ele caminha entre os símbolos e compõe cinco imagens.

Durante os movimentos de Douglas Eriam começa a assobiar. Quando Douglas compõe a quinta imagem, Eriam rasga o palco correndo em círculos e inicia a partitura do segundo

Argonauta. Ele compõe imagens em diálogo com aquelas compostas por Douglas. Douglas repete a sua partitura enquanto Eriam realiza a dele.

João coloca-se no quadrado, monta uma imagem tirando as calças e colocando a camisa na cabeça. Sustenta a imagem.

Eriam leva um balde para o círculo, dá um soco no balde espalhando água pelo palco e volta a correr.

Douglas traz o outro balde para o círculo e inicia a ação de passar água de um balde para o outro.

João desmancha a imagem e coloca-se agora no triângulo. Eriam termina a corrida e coloca-se no quadrado. Os dois repetem a imagem proposta por João: tirar as calças e colocar a camisa na cabeça.

Douglas termina a água de um balde. Eriam e João colocam-se de costas no fundo do palco e repetem a mesma imagem. Douglas termina a sua ação e caminha até a boca de cena. Agora, os três Argonautas repetem a imagem pela última vez: calças nas canelas, camisas nas cabeças.

Ao descongelar eles saem sem calças e vendados pelas camisas em uma caminhada engraçada.

Encontram-se no círculo central, vestem as calças e tiram a camisa. João busca o óleo enquanto Eriam retira os baldes. Eles passam óleo um no outro. Em seguida sentam-se no chão projetando uma canoa com os corpos.

Remam.

Durante esse movimento as meninas trazem a faixa para a frente do palco. Cruzam a imagem formada pelos Argonautas no centro e prendem a faixa nas extremidades da frente do palco em três níveis, formando um enquadramento.

A música para. Os meninos levantam-se desmanchando a canoa, cada um ajuda o próximo a levantar.

Vão em diagonal, em ordem de entrada, preenchendo três dos símbolos do palco: Douglas no coração cubista, Eriam no círculo e João no quadrado.

O som da respiração aumenta e, junto a este, a sombra projetada do microfone no pedestal.

O som do microfone fantasma mata um a um, na ordem: Douglas, Eriam e João. A cada um que cai morto no chão uma parte da faixa é cortada por uma das Moiras representadas pelas meninas na frente do palco.

Os três caem mortos no chão, as meninas voltam para as laterais do palco.

**Célula 7**  
**(Saída/OUTPUT)**

Na projeção, o epílogo é projetado. O vídeo tem um minuto e mostra em câmera lenta o rosto dos atores.

Os focos de luz são desmanchados pela luz de serviço do palco em combinação com a luz da plateia.

As meninas limpam a faixa e começam a retirar os símbolos inscritos com fita crepe no chão. Os meninos trazem os baldes, uma vassoura e um esfregão. Todos limpam o palco. Trocam de roupa. Saem. Não esperam palmas.

FIM.

## 7.2 Argos, Roteiro

ARGOS

Roteiro por Paula Martins e Louise Pierosan

CENA 1 - INT. SET - DIA

Uma janela emoldura o ambiente urbano de Porto Alegre. Prédios, carros, avenidas. A janela faz parte de um quarto de apartamento. Neste está montado um set de filmagem com três tabelas, um praticável, alguns refletores e uma câmera cênica posta em um tripé. Nessa câmera uma porta está enquadrada.

O ponto de vista desloca-se da moldura da janela e vai de encontro à câmera cênica que está enquadrando a porta.

O ponto de vista "entra" no quadro da câmera cênica.

Uma mão abre a porta.

CENA 2 - INT./EXT. LAGOA - DIA

Por trás da porta vemos uma lagoa emoldurada por uma trilha de árvores. No final dessa trilha, árvores grandes com galhos trançados formam um portal que dá acesso à beira da lagoa.

Na lagoa, LOUISE vem boiando em cima de um espelho. Ela ancora na beira da praia e arrasta o seu veículo por um fio.

Retira seu espelho da água e caminha em direção à areia.

Da areia surge VITÓRIA, que se desenterra como uma tartaruga.

Louise auxilia Vitória a sair de dentro da terra.

Vitória remove o excesso de terra do seu corpo.

As duas caminham em direção ao portal de árvores. Louise carrega o espelho embaixo do braço.

Elas atravessam o portal e somem por entre as árvores.

CENA 3 - EXT. PORTAL/FLORESTA DAS BARBAS DE PAU - DIA

A floresta abriga árvores altas e antigas. Barbas de pau caem do tronco das árvores, emprestando uma coloração dourada para o verde e marrom da floresta e emoldurando a árvore maior.

Louise e Vitória adentram esse território. Louise deita o espelho no tronco de uma árvore.

Começam a trançar os seus cabelos cacheados nas barbas de pau que caem das árvores. Fazem-no de forma a conectar os cabelos de uma com os cabelos da outra.

A trança começa a tomar forma.

CENA 4 - EXT. ÁRVORE OCA - DIA

Uma clareira de árvores. No centro a maior árvore de todas, com um tronco grosso e oco, que tem uma abertura no seu centro, como uma toca.

JOÃO sai vagarosamente de dentro da toca da "árvore maior".

Ele caminha entre as árvores e some na clareira.

CENA 5 - EXT. PORTAL/FLORESTA DAS BARBAS DE PAU - DIA

Na floresta, as duas meninas continuam a trançar os cabelos. A trança está na metade.

CENA 6 - EXT. ÁRVORE OCA - DIA

De dentro da toca sai agora ERIAM. Com alguma dificuldade, coloca-se do lado de fora da árvore. Reconhece o território.

CENA 7 - EXT. PORTAL/FLORESTA DAS BARBAS DE PAU - DIA

As meninas trançam as últimas mechas de cabelo. Atrás das árvores enxergam-se: olhos, pernas e braços.

CENA 8 - EXT. ÁRVORE OCA - DIA

Da toca sai DOUGLAS, por último. Ele livra-se dos troncos de árvore e das barbas de pau grudadas em seu corpo. Desaparece na clareira.

CENA 9 - EXT. FLORESTA DAS BARBAS DE PAU/PORTAL - DIA

Na clareira de árvores que compõe o portal que emoldura a lagoa, Louise e Vitória terminam a trança.

De trás das árvores, entra uma perna. João sai de trás das árvores.

Do outro lado aparecem Eriam e Douglas, entram na clareira.

Os três posicionam-se formando um triângulo. João na ponta, Eriam e Douglas nos lados.

Louise e Vitória separam-se, desfazendo a trança.

Elas colocam-se lado a lado.

Formam um pentagrama: João na ponta, Douglas e Eriam frente a frente, Louise e Vitória na base.

Todos começam a se olhar. Reconhecem-se. Silêncio. O som da lagoa e dos pássaros cessa.

Os olhares persistem.

Preparam os corpos. Fazem pequenos movimentos físicos, alongamentos.

A atmosfera cresce juntamente do ritmo dos olhares.

Movimentos de mãos e ombros emergem da tensão gerada.

Projetam o tronco para frente. Preparam-se para correr.

Um disparo quebra o silêncio. O espelho cai no chão e quebra.

Os cinco disparam. Todos na direção oposta à lagoa.

João na frente corre rente ao meio da trilha. Eriam e Douglas, lado a lado, acompanham-no.

Louise e Vitória, da base do pentagrama, saem uma para a direita e a outra para a esquerda, flanqueando os rapazes e obrigando-os a correr pelo meio da trilha.

Louise e Vitória desaparecem da trilha em meio às árvores.

João, Eriam e Douglas seguem correndo na trilha.

Árvores que fecham a trilha formando um mato espesso. No meio do mato uma pequena clareira. Dela vê-se a trilha. Troncos cortados no centro da clareira. Em um dos troncos, um machado está fincado.

Louise e Vitória caminham por entre a mata fechada e entram nessa pequena clareira. Louise pega o machado. Vitória pega os troncos.

Na trilha passam Eriam e Douglas correndo.

CENA 11 - EXT. FLORESTA DE PINUS 1 - DIA

A floresta de pinus abriga longos corredores de árvores posicionadas paralelamente. Esses corredores são escuros, a luz emana do final.

Eriam e Douglas vêm correndo da trilha e entram na floresta de pinus.

Cansados, param. Respiram.

Colocam-se de frente um para o outro. Reconhecem-se, tocam-se os rostos em movimentos espelhados.

Olham-se.

Sons de espelhos quebrando.

Douglas e Eriam voltam a correr.

CENA 12 - EXT. PORTAL/FLORESTA DAS BARBAS DE PAU - DIA

Em meio às árvores que emolduram o portal para a beira da lagoa estão Louise e Vitória.

Louise com um machado corta os tocos de madeira.

De pés descalços, pisoteia os tocos cortados.

Louise e Vitória agrupam os pedaços cortados em dois pequenos montes, um de cada lado, marcando a saída do portal.

#### CENA 13 - EXT. FLORESTA DE PINUS 2 - DIA

Os corredores da floresta de pinus diluem-se uns nos outros. Ela é toda homogênea e igual.

João corre por entre os corredores. Ele é perseguido pelo ponto de vista da câmera.

O ponto de vista aproxima-se dele, ameaçando capturá-lo. Ele quebra a "quarta parede" e olha para a câmera, diretamente. Encara-a. Corre olhando para trás e encarando a câmera. Tropeça e cai no chão. O ponto de vista da câmera recua.

Eriam e Douglas surgem correndo de lados opostos, em um movimento espelhado. Eles avistam João. Correm até ele. Levantam-no.

Sons de espelho quebrando. Os três voltam a correr. Deslocam-se em direção ao final do corredor de pinus.

#### CENA 14 - EXT. TRILHA PARA A LAGOA - DIA

No portal que emoldura a lagoa, Louise e Vitória, de pé, seguram sinalizadores coloridos. Uma atrás de cada montinho de

tocos.

Os três rapazes passam correndo por elas, cruzando o portal. Ao fundo, na beira da lagoa, uma canoa espera por eles.

Eles correm até a lagoa e entram na água.

Louise e Vitória caminham erguendo os sinalizadores em direção à lagoa.

Os três rapazes lavam-se. Ajudam uns aos outros a limpar o excesso de areia.

Voltam para a beira. Carregam a canoa para dentro da lagoa.

Sobem na canoa com os remos. Começam a remar. A canoa afasta-se paulatinamente da beira.

Louise e Vitória entram caminhando na lagoa com os sinalizadores. Param com a água na altura da cintura.

A canoa afasta-se da margem.

Louise e Vitória observam a canoa ir em direção ao horizonte.

#### CENA 9 - EXT./INT. SAÍDA - DIA

O ponto de vista da câmera recua até a moldura da cena inicial, onde o portal formado por árvores emoldura a lagoa.

Ao longe vê-se as duas meninas e a canoa.

Uma porta fecha-se, cobrindo o quadro. O ponto de vista da câmera sai de dentro do quadro, revelando a câmera cênica que

enquadrou o plano anterior. Vemos a câmara cênica enquadrando a porta fechada.

Sons de set.

Fim.

### 7.3 Argos, ferramentas técnicas: Decupagem

CENA	PLANO	DESCRIÇÃO	QUADRO	ÂNGULO	LOCAÇÃO	SOL	ARTE	ELENCO
1	1	PG DA JANELA COM VISTA DE POA. PANORAMICA PELO SET EM 180. ENQUADRA CAMERA CENICA NO TRIPÉ	PG DA JANELA PM CAM CÊNICA	PANORAMICA AO NÍVEL DA VISTA DE POA/ CAM CÊNICA	AP SET POA	1	SET MAQUIAD O	-
1	2	TRAV IN PARA "DENTRO" DO QUADRO DA CAM CENICA. O QUADRO É A PORTA. A PORTA ABRE-SE	PM CAM CENICA PD QUADRO CAM CENICA	TRAV IN AO NIVEL DO QUADRO DA CAM CENICA	AP SET POA	1	SET MAQUIAD O	-
2	3	PG DA LAGOA	PG DA LAGOA	FRONTAL FIXO	BEIRA DA LAGOA	1	ESPELHO	LOUISE
2	4	LOUISE PASSA BOIANDO NA LAGOA EM PP. ATRAVESSA O QUADRO PLANO FECHADO, PLONGÉE QUASE ABSOLUTO	PP DE LOUISE FECHADO	PLONGÉE QUASE ABSOLUTO	BEIRA DA LAGOA	1	FIGURINO LOUISE	LOUISE
2	5	PG DA LAGOA EM PRIMEIRO PLANO. LOUISE ATRACA NA BEIRA COM O ESPELHO EM SEGUNDO PLANO E CAMINHA EM DIREÇÃO A CAMERA ATÉ FICAR EM PD DE SUAS PERNAS EM PRIMEIRO PLANO.	PG DA LAGOA PD CANELAS DE LOUISE	CAM BAIXA AO NÍVEL DA ÁGUA	BEIRA DA LAGOA	1	FIGURINO LOUISE ESPELHO	LOUISE
2	6	CONT. DO PLANO ANTERIOR. PD DA AREIA, A AREIA SE MEXE E VITÓRIA SE DESENTERRA. MPP DE VITÓRIA. LOUISE PASSA EM SEGUNDO PLANO EM DIREÇÃO AO PORTAL	PD DA AREIA MPP DE VITÓRIA	PLONGÉE 3/4	BEIRA DA LAGOA	1	FIGURINO S ESPELHO ATRIZ ENTERRA DA	VITÓRIA LOUISE
2	7	PG DA BEIRA LOUISE EM SEGUNDO PLANO AO FUNDO CHEGANDO NO PORTALZINHO, OS DE VITÓRIA, ELA SE AFASTA DA CAMERA INDO EM DIREÇÃO AO PORTAL	PG DA BEIRA OS VITÓRIA LOUISE AO FUNDO	FIXO AO NÍVEL VITÓRIA	BEIRA DA LAGOA	1	FIGURINO S ESPELHO	VITÓRIA LOUISE
3	8	PAN DA FLORESTA, PD DE FOLHAGENS TERMINA NA ÁRVORE DO MEIO. LOUISE E VITÓRIA PASSAM PELA CAMERA. LOUISE DEITA O ESPELHO DE COSTAS PARA A CAM NA ARVORE. [ARCO E FLECHA DESFOCADO NO FUNDO]	PD DAS FOLHAGENS PG DA CLAREIRA COM ARVORE AO MEIO	AO NIVEL DA ARVORE PANORAMICA	CLAREIRA DO PORTALZINHO	1	FIGURINO S ESPELHO	VITÓRIA LOUISE
3	9	OS DE LOUISE. AS DUAS SENTADAS DE FRENTE PARA O ESPELHO TRANÇAM OS CABELOS. REFLEXO DAS GURIAS NO ESPELHO	OS DE LOUISE	AO NIVEL DO REFLEXO DO ESPELHO. OVER THE SHOULDER DE LOUISE FIXO	CLAREIRA DO PORTALZINHO	1	FIGURINO S ESPELHO TRANÇAS DE BARBA DE PAU	VITÓRIA LOUISE
3	10	PD DE MÃOS DE VITÓRIA TRANÇANDO OS CABELOS	PD	FIXO	CLAREIRA DO PORTALZINHO	1/2	FIGURINO S ESPELHO TRANÇAS DE BARBA DE PAU	VITÓRIA
3	11	CLOSE DE VITÓRIA TRANÇANDO OS CABELOS	CLOSE	FIXO	CLAREIRA DO PORTALZINHO	½	FIGURINO S ESPELHO TRANÇAS DE BARBA DE PAU	VITÓRIA
3	12	PD DE LOUISE TRANÇANDO OS CABELOS	PD	FIXO	CLAREIRA DO PORTALZINHO	½	FIGURINO S ESPELHO TRANÇAS DE BARBA DE PAU	LOUISE

3	13	CLOSE DE LOUISE TRANÇANDO OS CABELOS	CLOSE	FIXO	CLAREIRA DO PORTALZINHO	½	FIGURINOS ESPELHO TRANÇAS DE BARBA DE PAU	LOUISE
4	14	PD DO TRONCO. JOÃO SAI DE DENTRO DO TRONCO. TRAV OUT. DOUGLAS E ERIAM SURGEM POR TRÁS DAS ARVORES	PD TRONCO PG DA CLAREIRA	TRAV OUT AO NÍVEL DO BURACO NO TRONCO	ARVORE OCA	2	FIGURINOS OCA DA ARVORE	JOÃO DOUGLAS ERIAM
4	15	POV DO ESPELHO (REFERENCIA AO PLANO 9) GURIAS TRANÇANDO OS CABELOS NAS BARBAS DE PAU, ELAS TERMINAM SAEM	POV DO ESPELHO MPP DE LOUISE E VITORIA (PLANO CONJUNTO)	FIXO AO NÍVEL DAS GURIAS POV DO ESPELHO	CLAREIRA DO PORTALZINHO	1	FIGURINOS TRANÇAS DE BARBA DE PAU	LOUISE VITÓRIA
5	16	PG DA ARENA A DIREITA. LOUISE E VITÓRIA ENTRAM EM OS EM PRIMEIRO PLANO E VÃO EM DIREÇÃO AO CENTRO DO QUADRO. OS GURIS EM SEGUNDO PLANO SURGEM DAS ARVORES E COLOCAM-SE NAS POSIÇÕES	PG DA ARENA, A DIREITA (DO LADO DA ÁRVORE PARA O CENTRO)	FIXO AO NÍVEL DO OS DAS GURIAS	ARENA PORTAL	1	FIGURINOS	TODOS
5	17	PG DA ARENA A ESQUERDA TODA MOVIMENTAÇÃO DA COREOGRAFIA (ATÉ QUEBRAR ESPELHO) ESPELHO EM SEGUNDO PLANO (?)	PG DA ARENA, A ESQUERDA (LADO CONTRÁRIO DA ÁRVORE)	FIXO AO NÍVEL	ARENA PORTAL	1	FIGURINOS ESPELHO	TODOS
5	18	MPP DE DOUGLAS	MPP	FIXO AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		DOUGLAS
5	19	PD COSTAS DE DOUGLAS	PD	FIXO AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		DOUGLAS
5	20	CLOSE OLHOS DE DOUGLAS	CLOSE	FIXO AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		DOUGLAS
5	21	MPP DE ERIAM	MPP	FIXO AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		ERIAM
5	22	PD MÃO DE ERIAM	PD	FIXO AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		ERIAM
5	23	CLOSE ERIAM	CLOSE	FIXO AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		ERIAM
5	24	MPP DE VITORIA	MPP	FIXO AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		VITÓRIA
5	25	PD DE VITORIA	PD	FIXO AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		VITÓRIA
5	26	CLOSE DE VITORIA	CLOSE	FIXO AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		VITÓRIA
5	27	MPP DE LOUISE	MPP	AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		LOU
5	28	CLOSE DE LOUISE	CLOSE	AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		LOU
5	29	PD COSTAS LOUISE (TATTOO A ESCAPULA)	PD	AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		LOU
5	30	MPP DE JOÃO	MPP	AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		JOÃO
5	31	CLOSE DE JOÃO	CLOSE	AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		JOÃO
5	32	PD DE JOÃO	PD	AO NÍVEL	ARENA PORTAL	2		JOÃO
5	33	PD DO ESPELHO QUEBRANDO	PD	AO NÍVEL DO ESPELHO	ARENA PORTAL	2	ESPELHO QUEBRA	-
5	34	TODOS SAEM CORRENDO PG DA TRILHA EM PLONGÉE	PG	PLONGÉE		1		TODOS
6	35	POV DA CAMERA NAS FOLHAGENS A ESQ. DA TRILHA EM SEGUNDO PLANO, JOAO PASSA CORRENDO SOZINHO	POV DA CAM FOLHAGENS, PG DA TRILHA 2 PLANO	AO NÍVEL DAS FOLHAGENS	TRILHA PORTAL	2	FOLHAGE NS	JOÃO
6	36	POV DA CAMERA NAS FOLHAGENS (DO OUTRO LADO) DIR. DA TRILHA, EM SEGUNDO PLANO PASSAM DOUGLAS E ERIAM	POV DA CAM FOLHAGENS PG DA TRILHA 2 PLANO	AO NÍVEL DAS FOLHAGENS	TRILHA PORTAL	2	FOLHAGE NS	DOUGLAS ERIAM
7	37	PG DA FLORESTA DE PINUS (DA	PG DA FLORESTA	AO NÍVEL	TRILHA/	2	FIGURINO	DOUGLAS

		TRILHA PARA A FLORESTA) ENTRAM DOUGLAS E ERIAM. PARAM EXAUSTOS, ESPELHAM-SE	EM PLONGÉE	FIXO	PINUS	S	ERIAM	
7	38	PANORAMICA EM PP DO ROSTO DOS ATORES, TOCAM-SE OS ROSTOS	PP DOS ATORES, PANORAMICA MUDA DE FOCO DE UM PRO OUTRO	AO NIVEL PANORAMICA	TRILHA/PINUS	2	FIGURINOS	DOUGLAS ERIAM
7	39	LATERA, CAM BAIXA, PG DA FLORESTA DE PINUS IGUAL AO P36 SÓ QUE PARA O LADO CONTRÁRIO (DA FLORESTA PARA A TRILHA) ATORES PASSAM PELA CAMERA CORRENDO E SAEM DE QUADRO	PG EM LEVE CONTRA PLONGÉE LATERAL DOS ATORES DA FLORESTA DE PINUS	LEVE CAM BAIXA LATERAL DOS ATORES FIXO	TRILHA/PINUS	2		DOUGLAS ERIAM
8	40	MPP DE VITORIA COM O ARCO E NAS FOLHAGENS, FAZ SINAL PARA O OUTRO LADO	MPP DE VITORIA EM 2 PLANO DESFOCADA ATRÁS DAS FOLHAGENS	AO NIVEL DE VITORIA	FOLHAGENS	2	OBJETO (ARCO)?	VITORIA
8	41	MPP DE LOUISE COM O ARCO E FLECHA, TRILHA DESFOCADA EM 2 PLANO. JOÃO SURGE CORRENDO NA TRILHA	MPP DE LOUISE TRILHA EM SEGUNDO PLANO	MPP DE LOUISE FIXO	FOLHAGENS	2	OBJETO (ARCO)	LOU
8	42	PD MÃO DE LOUISE BOTANDO A FLECHA. TILT PARA A CIMA LEVANTANDO O ARCO E MIRANDO EM JOÃO QUE ESTÁ EM 2 PLANO NA TRILHA	PD -> OS LOUISE JOAO PM EM NA TRILHA	AO NIVEL DE LOUISE TILT PARA CIMA	FOLHAGENS	2	OBJETO ARCO	LOU JOÃO
9	43	PG DE COSTAS DE JOÃO ENTRANDO NA TRILHA DE PINUS	Pg	BAIXA	TRILHA PINUS	2		JOAO
9	44	GPG TRAV CAR DA FLORESTA DE PINUS. TRAV EM LATERAL DA FLORESTA, JOÃO EM SEGUNDO PLANO CORRE ENTRE AS ÁRVORES	GPG TRAV CAR DA FLORESTA DE PINUS	LATERAL TRAV CAR.	FLORESTA DE PINUS	2	FIGURINO	JOÃO
9	45	PG DE JOAO DE COSTAS CORRENDO NA TRILHA E ENTRANDO NA FLORESTA DE PINUS	PG COSTAS DE JOAO CAMERA BAIXA	CAM BAIXA	TRILHA/PINUS	2	FIGURINO (INSETO?)	JOAO
9	46	PM DE JOÃO CORRENDO, POV DA CAMERA, CAMERA NA MÃO APROXIMA-SE DELE ATÉ UM MPP. JOÃO OLHA PARA TRÁS E QUEBRA A QUARTA PAREDE. ELE CAI NO CHÃO SAINDO DE QUADRO	CAM NA MÃO (?) PM -> MPP DE JOÃO, ELE CAI NO CHÃO E SAI DE QUADRO (OU FAZEMOS UM LEVE PLONGÉE PARA ENQUADRAR ELE CAINDO)	AO NIVEL DE JOAO, CAMERA EM MOVIMENTO (TRAV IN NA MÃO)	FLORESTA DE PINUS	2	FIGURINO	JOÃO
9	47	GPG FIXO, LATERAL FLORESTA DE PINUS, DOUGLAS E ERIAM ENTRAM CORRENDO POR LADOS OPOSTOS NO QUADRO E RECOLHEM JOÃO NO CHÃO, SONS DE ESPELHOS QUEBRANDO, OS TRÊS VOLTAM A CORRER NO SENTIDO EM QUE ESTÁ A CAMERA DESAPARECENDO NA ÁRVORE.	GPG DA FLORESTA DE PINUS, JOAO CAIDO NO CHÃO AO CENTRO, DOUGLAS E ERIAM ENTRAM PELOS LADOS	LATERAL FIXO	FLORESTA DE PINUS	2	FIGURINOS	JOAO DOUGLAS ERIAM
10	48	PG DO PORTAL, EMOLDURADO PELAS FOLHAGENS DAS ÁRVORES. LOUISE E VITÓRIA SEGURAM TOCHAS NAS EXTERMIDADES DO QUADRO EM FRENTE AO PORTAL. AO FUNDO EM SEGUNDO PLANO NA BEIRA DA LAGOA UMA CANOA	PG DO PORTAL	AO NIVEL FIXO	TRILHA/POR TALZINHO	3		TODOS
10	49	PG DA TRILHA (= AO PLANO 19) EM PLONGÉE, MENINOS VEM CORRENDO PELA TRILHA, AGORA DE FRENTE, NO SENTINDO	PG DA TRILHA	PLONGÉE, FIXO, ATORES CORREM EM DIREÇÃO A	TRILHA/POR TALZINHO	3		TODOS

OPOSTO DO PLANO 19 (MESMO ENQUADRAMENTO)			CAMERA					
10	50	= AO PLANO 30, PG DA LAGOA, OS MENINOS CORRENDO "ROMPEM" O PORTAL EM DIREÇÃO A LAGOA, CALMAMENTE AS MENINAS VIRAM-SE E CAMINHAM ACOMPANHANDO ELES	PG DO PORTAL	AO NIVEL FIXO	TRILHA/POR TALZINHO	3	TOCHAS/LAMPIAO CANOA AO FUNDO FIGURINOS	TODOS
11	51	JUMP CUT PARA A BEIRA DA LAGOA. LATERAL 3/4 A ESQUERDA OS MENINOS EM PA (PLANO CONJUNTO) ENTRAM NA LAGOA, LAVAM-SE UNS AOS OUTROS.	PA DOS GURIS ENTRANDO NA LAGOA,	3/4 A ESQUERDA, AO NIVEL	LAGOA	3	TOCHA CANOA	TODOS
11	52	PG DA CANOA DA ÁGUA PARA BEIRA. MENINOS PUXAM A CANOA PARA DENTRO DA ÁGUA. EM SEGUNDO PLANO, AO FUNDO, VEM LOUISE E VITORIA CARREGANDO OS LAMPÍÕES	PG DA LAGOA, CANOA E MENINOS EM 1 PLANO, GURIAS VINDO EM 2 PLANO	AO NIVEL DA CANOA (CAMERA BAIXA) FRONTAL	LAGOA	3	TOCHA CANOA	TODOS
11	53	PA DOS MENINOS EMBARCANDO NA CANOA. LATERAL 3/4 A DIREITA, MENINOS EMBARCAM NA CANOA E COMEÇAM A REMAR	PA DOS MENINOS EMBARCANDO	3/4 A DIREITA, FIXO, AO NIVEL	LAGOA	3	TOCHA CANOA	TODOS
11	54	PG DA LAGOA, PLANO OPOSTO AO 34. LOUISE E VITORIA ENTRAM EM QUADRO EMOLDURANDO AS EXTREMIDADES COM SEUS LAMPÍÕES, A CANOA NO MEIO AFASTA-SE DA MARGEM. AO FUNDO O POR DO SOL	PG DA LAGOA. GURIAS EMOLDURAM, CANOA EM 2 PLANO DESLOCA-SE AFASTANDO-SE DA MARGEM	PLANO FIXO, AO NIVEL DA LAGOA (CAMERA BAIXA) FRONTAL	LAGOA	3	TOCHA CANOA	TODOS
12	55	PLANO DETALHE DE PORTA FECHANDO	PD PORTA FECHANDO		AP POA	3	SET MAQUIADO	-
12	56	TRAV OUT, PD CAM CENICA -> PG SET	INCEPTION OUT		AP POA	3	SET MAQUIADO	-

## 7.4 – Argos, ferramentas técnicas: Ordem do dia

DIA 1 – 14/12 – QUARTA-FEIRA (Cenas 10 e 11)

HORA	LOCAL	O QUE	EQUIPE	OBS	PLANO
08h	POA LOCALL	Retirada de equipamentos	PAULA RODOLFO AIRTON		
08h30	POA	Encontro do elenco e equipe no Largo da Epatur para saída	TODOS	<b>3 carros</b> Carro 1 – Louise (Elenco) Carro 2 – Rodolfo e Quinho Carro 3 (Lisi) – Eq. técnica	
11h	TAPES	Chegada em Tapes no acampamento* Casa do Quinho	TODOS	Arrumar pertences, equipamentos e etc.	
12h	TAPES	Retirada do almoço no Art e Sabor	Airton e Paula	Novo contato com apoiador, firmar apoio e notificar nossa chegada	
12h30	ACAMPAMENTO	Almoço	Todos		
14h	ACAMPAMENTO	Desprodução Almoço/digestão	Todos		
14h30	ACAMPAMENTO	Carregar materiais da diária 1	Elenco e Eq. técnica		
14h50	ACAMPAMENTO/ LOCAÇÃO	Deslocamento para locação	Elenco e Eq. técnica		
15h30	LOCAÇÃO/ PORTAL	Chegada na locação Montagem do set	Elenco e Eq. técnica		
16h	LOCAÇÃO/ PORTAL	Preparação abrir câmara no portal e filmar a cena 10	Elenco e Eq. técnica		
16h20	LOCAÇÃO/ PORTAL	Abrir câmara Cena 10 Plano 48	Elenco e Eq. técnica	Gurias ascendem as tochas	48
16h40	LOCAÇÃO/ PORTAL	Cena 10 Plano 50	Elenco e Eq. técnica	Gurias no portal. Guris atravessam portal correndo em direção a lagoa	50
17h15	LOCAÇÃO/ PORTAL	Cena 10 Plano 49	Só guris e Eq. técnica	Plongée IGUAL ao plano 34 da cena 5. Guris	49

				entram correndo	
18h	LOCAÇÃO/ PORTAL	Desprodução do portal e deslocamento para a beira da lagoa	Elenco e Eq. técnica		
18h30	LOCA/ LAGOA PINVEST	Montagem do set para a cena 11	Elenco e Eq. técnica		
19h	LOCA/ LAGOA PINVEST	Abrir câmera Cena 11 Plano 51	Elenco e Equipe técnica	PA lateral guris em direção a CANOA (cam oposta ao sol, a favor da luz)	51
19h20	LOCA/ LAGOA PINVEST	Cena 11 Plano 52	Elenco e Equipe técnica	Cam dentro da água Gurias com tochas ao fundo Guris embarcam	52
19h40	LOCA/ LAGOA PINVEST	Cena 11 Plano 53	Elenco e Eq. técnica	Guris remando $\frac{3}{4}$ em MPP	53
20h	LOCA/ LAGOA PINVEST	Cena 11 Plano 54	Elenco e Eq. técnica	PLANO SDA PGZÃO	54
20h30	LOCA/ LAGOA PINVEST	Desprodução Geral	Elenco e Eq. técnica		XX
20h50	LOCA/ LAGOA PINVEST	Retorno para o acampamento			XX
20h30	ACAMPAMENTO	QUINHO -> FAZER JANTA	QUINHO	PREPARAR JANTAR	
21h10	ACAMPAMENTO	Servir jantar	Todos		
23h	ACAMPAMENTO	Dormir			

## DIA 2 – 15/12 – QUINTA-FEIRA (Cenas 3, 4 e 5)

HORA	LOCAL	O QUE	EQUIPE	OBS	PLANO
6h	ACAMPAMENTO	Acordar o povo Preparar café da manhã	TODOS Quinho		
6h30	ACAMPAMENTO	Café da manhã [REFORÇADO]	TODOS		
7h	ACAMPAMENTO	Preparar saída para locação Carregar materiais no carro	Elenco e Equipe técnica		
7h30	ACAMPAMENTO	Saída para locação	Elenco e Eq. técnica		
8h	PINVEST	Descarregar o carro e partir para locação	Elenco e Eq. técnica		

8h30	LOCAÇÃO	Portalzinho Montar o set	Elenco e Eq. técnica		
9h	LOCA/PINVEST	Abrir Camera Cena 3 Plano 8	Lou e Vitoria	Pan gurias chegando com o espelho	8
9h30	LOCA/PINVEST	Cena 3 Plano 9	Lou e Vitoria		9
10h	LOCA/PINVEST	Cena 4 Plano 15	Lou e Vitoria		15
10h30	LOCA/PINVEST	Cena 3 Plano 10	Lou e Vitoria	<b>Airton pode ir buscar o almoço durante a filmagem dos closes/carregar câmera</b>	10
10h50	LOCA/PINVEST	Cena 3 Plano 11	Lou e Vitoria		11
11h10	LOCA/PINVEST	Cena 3 Plano 12	Lou e Vitoria		12
11h30	LOCA/PINVEST	Cena 3 Plano 13	Lou e Vitoria		13
11h50	LOCA/PINVEST	Pausa para almoço	Elenco e Eq. técnica	Chegada do Airton no set	
12h	LOCA/PINVEST	Almoço no set	Elenco e Eq. técnica		

DIA 4 – 16/12 – SEXTA-FEIRA (cenas 7, 8 e 9)

HORA	LOCAL	O QUE	EQUIPE	OBS	PLANO
05h	ACAMPAMENTO	Acordar o povo Preparar café da manhã	TODOS Quinho		
05h30	ACAMPAMENTO	Servir café da manhã	TODOS		
6h	ACAMPAMENTO	Deslocamento para locação	Elenco e Equipe técnica	Arrumar pertences, equipamentos e etc...	
7h	ACAMPAMENTO	Preparar saída para locação	Elenco e Equipe técnica		
7h15	ACAMPAMENTO	Saída para locação	Elenco e Equipe técnica		
7h30	PINVEST	Descarregar o carro e partir para locação	Elenco e Equipe técnica		
10h	ACAMPAMENTO	Preparar para ir para a locação da PINVEST	Elenco e Equipe técnica	BUSCAR MARMITAS DO ALMOÇO!	-
10h15	ACAMP/LOCA	Saída para locação na PINVEST	Elenco e Equipe técnica		-

10h40	LOCA/PINVEST	Montar o set	Elenco e Eq. Técnica		-
12h	LOCA/PINVEST	Almoço	Elenco e Eq. Técnica		-
13h	LOCA/PINVEST	Preparar atores e set para abrir câmara na floresta de pinus	Elenco e Eq. Técnica	Cenas 7 e 9	-
13h30	LOCA/PINVEST	Abrir câmara Trilha floresta de Pinus Cena 7 Plano 37	Douglas e Eriam	PG da floresta de pinus ao nível, guris entram correndo	37
14h	LOCA/PINVEST	Trilha floresta de Pinus Cena 7 Plano 38	Douglas e Eriam	PAN OS guris tocam-se os rostos	38
14h40	LOCA/PINVEST	Trilha floresta de Pinus Cena 7 Plano 39	Douglas e Eriam	PG lateral, cam baixa	39
15h	LOCA/PINVEST	Ensaio do Plano 46 João corre olhando para trás e para a câmara	Rodolfo e João	PM de João, cam na mão, os dois correm	46
15h30	LOCA/PINVEST	Trilha floresta de Pinus Cena 9 Plano 46	João	PM de João, cam na mão, os dois correm	46
16h	LOCA/PINVEST	Trilha floresta de Pinus Cena 9 Plano 47	João Douglas Eriam	PG lateral guris recolhem João e voltam a correr desaparecendo na árvore. Cam baixa. Fixo	47
16h30	LOCA/PINVEST	Trilha floresta de Pinus Cena 9 Plano 45	João	PG trilha, João correndo entra na floresta de Pinus	45
17h	LOCA/PINVEST	Desprodução	Elenco e Eq. Técnica		
17h30	LOCA/PINVEST	Retorno para o carro	Elenco e Eq. Técnica		
18h	LOCA/PINVEST	Trilha floresta de Pinus Cena 9 Plano 44	João	GPG TRAV. CAR	44
18h30	LOCA/PINVEST	Retorno para o acampamento	Elenco e Eq. Técnica		-
18h	LOCA/PINVEST	Preparar/buscar janta	Quinho		-
19h	ACAMPAMENTO	Chegada da equipe	Elenco e Eq. Técnica		-
19h	ACAMPAMENTO	Descarregamento dos equipamentos	Eq. Técnica		-

		necessários do carro		
19h30	ACAMPAMENTO	Jantar	TODOS	-
20h30	ACAMPAMENTO	Preparar equipamentos para a diária 3	Eq. Técnica	-

### DIA 3 – 17/12 – SÁBADO-FEIRA (cenas 2, 4 e 8)

HORA	LOCAL	O QUE	EQUIPE	OBS	PLANO
05h	ACAMPAMENTO	Acordar o povo Preparar café da manhã	TODOS Quinho		
05h30	ACAMPAMENTO	Servir café da manhã	TODOS		
5h50	ACAMPAMENTO	Deslocamento para locação	Elenco Equipe técnica	Arrumar pertences, equipamentos e etc...	
6h	LOCAÇÃO BEIRA DA LAGOA PERTO DO ACAMPAMENTO	ABRIR CÂMERA CENA 2 PLANO 3	Eq. Técnica	Pg da lagoa	3
06h20	LOCAÇÃO BEIRA DA LAGOA	CENA 2 PLANO 5	LOUISE	Louise atraca na beira. Cam baixa PG	5
06h40	LOCAÇÃO BEIRA DA LAGOA	CENA 2 PLANO 7	LOUISE VITÓRIA	Pg da beira, gurias vão em direção ao portal	7
7h	LOCAÇÃO BEIRA DA LAGOA	CENA 2 PLANO 6	LOUISE VITÓRIA	Vitória se desenterra. Louise passa em segundo plano	6
8h	LOCAÇÃO BEIRA DA LAGOA	CENA 2 PLANO 4	LOUISE	Plongée de Lou dentro da água	4
8h30	ACAMPAMENTO	Desprodução e volta para o acampamento	Elenco Equipe técnica		-
09h	ACAMPAMENTO	Pausa para lanche	Elenco e Eq. Técnica	Lanche no acampamento *CARREGAR BATERIAS!	-
10h	ACAMPAMENTO	Preparar para ir para a locação da PINVEST	Elenco e Eq. Técnica	BUSCAR MARMITAS DO ALMOÇO!	-
10h15	ACAMP/LOCA	Saída para locação na PINVEST	Elenco e Eq. Técnica		-
10h40	LOCA/PINVEST	Montar o set	Elenco e Eq. Técnica		-

12h	LOCA/PINVEST	Almoço	Elenco e Eq. Técnica		-
13h	LOCA/PINVEST	Preparar atores e set para abrir câmara na floresta de pinus	Elenco e Eq. Técnica	Cenas 7 e 9	-
13h30	LOCA/PINVEST	Abrir câmara Trilha floresta de Pinus Cena 7 Plano 37	Douglas e Eriam	PG da floresta de pinus ao nível, guris entram correndo	37
14h	LOCA/PINVEST	Trilha floresta de Pinus Cena 7 Plano 38	Douglas e Eriam	PAN OS guris tocam-se os rostos	38
14h40	LOCA/PINVEST	Trilha floresta de Pinus Cena 7 Plano 39	Douglas e Eriam	PG lateral, cam baixa	39
15h	LOCA/PINVEST	Ensaio do Plano 46 João corre olhando para trás e para a câmara	Rodolfo e João	PM de João, cam na mão, os dois correm	46
15h30	LOCA/PINVEST	Trilha floresta de Pinus Cena 9 Plano 46	João	PM de João, cam na mão, os dois correm	46
16h	LOCA/PINVEST	Trilha floresta de Pinus Cena 9 Plano 47	João Douglas Eriam	PG lateral guris recolhem João e voltam a correr desaparecendo na árvore. Cam baixa. Fixo	47
16h30	LOCA/PINVEST	Trilha floresta de Pinus Cena 9 Plano 45	João	PG trilha, João correndo entra na floresta de Pinus	45
17h	LOCA/PINVEST	Desprodução	Elenco e Eq. Técnica		
17h30	LOCA/PINVEST	Retorno para o carro	Elenco e Eq. Técnica		
18h	LOCA/PINVEST	Trilha floresta de Pinus Cena 9 Plano 44	João	GPG TRAV. CAR	44
18h30	LOCA/PINVEST	Retorno para o acampamento	Elenco e Eq. Técnica		-
18h	LOCA/PINVEST	Preparar/buscar janta	Quinho		-
19h	ACAMPAMENTO	Chegada da equipe	Elenco e Eq. Técnica		-
19h	ACAMPAMENTO	Descarregamento dos equipamentos necessários do carro	Eq. Técnica		-

19h30	ACAMPAMENTO	Jantar	TODOS	-
20h30	ACAMPAMENTO	Preparar equipamentos para a diária 3	Eq. Técnica	-

**DIA 5 – 18/12 – DOMINGO (Desprodução geral e retorno)**

HORA	LOCAL	O QUE	EQUIPE	OBS	PLANO
05h	ACAMPAMENTO	Acordar o povo Preparar café da manhã	TODOS Quinho		
05h30	ACAMPAMENTO	Servir café da manhã	TODOS		
6h	ACAMPAMENTO	Deslocamento para locação	Elenco Equipe técnica	Arrumar pertences, equipamentos e etc...	
7h	ACAMPAMENTO	Preparar saída para locação	Elenco e Eq. Técnica		
7h15	ACAMPAMENTO	Saída para locação	Elenco e Eq. Técnica		
7h30	PINVEST	Descarregar o carro e partir para locação	Elenco e Eq. Técnica		
8h	LOCAÇÃO	Arena Montar o set	Elenco e Eq. Técnica		

## 7.5 – Tabela de análise

### Processo

<b>Obra Cênica</b>	<b>Obra Cinematográfica</b>
Mitologias são disparadores de criação, Objetos sensíveis explorados para a criação cênica.	O Experimento Cênico é o disparador de criação. As cenas, coreografias e atmosferas criadas no palco são o objeto sensível da criação cinematográfica.
Exploração do impulso criativo do ator. O corpo do ator como instrumento de fala.	Criação do roteiro a partir da leitura dos corpos em movimento na cena.
Processo gerador de imagens cênicas a partir da relação do corpo do ator com elementos cinematográficos (lanternas, espelhos, sombras, folley).	Interpretação e ressignificação das imagens cênicas levadas a um roteiro cinematográfico.
Utilização das ferramentas da montagem cinematográfica para ordenação das imagens cênicas e criação da escritura cênica que resultou no Experimento Cênico.	Escritura cênica como base de construção do roteiro cinematográfico e do projeto do curta-metragem. Adaptação do Experimento Cênico para a linguagem cinematográfica.
Descontinuidade narrativa e atmosférica entre as cenas a fim de explorar as propriedades da montagem.	Utilização da postura cênica do ator (prontidão, jogo e harmonização entre o grupo) como metodologia de trabalho no set.
A exploração da natureza como gatilho de criação vinha de dentro para fora. Era da imaginação e da memória dos corpos que nasciam as intenções e imagens cênicas.	A relação com a natureza vinha de fora para dentro, inseridos na lagoa dos patos na convergência de três ecossistemas diferentes (praia, mata atlântica e floresta de pinus) os atores e equipe estavam imersos na experiência relacional com a natureza.
O ator responsável por elementos da técnica cênica. Atores iluminavam a cena com lanternas, spots e um espelho. Além disso eram responsáveis pela montagem e desmontagem das imagens cênicas, incluindo cenário e por vezes o som.	Os atores participaram em diversas funções no set, no período de pré-produção foi combinado entre nós em que cada um estaria apto a ajudar. Quando não estava em cena o elenco não ficava parado, revezavam-se entre as funções e demandas das diárias. Estavam na equipe de fotografia, manipulavam maquinarias como butterfly e rebatedores. Arcavam com demandas de produção como buscar comida e objetos de set além de realizarem quase integralmente o making of. Além disso também estavam junto na equipe de assistência de direção, além de ajudarem os colegas antes de entrarem em cena, também faziam as planilhas filmagem e claquete.

## Composição

	<b>Obra Cênica</b>	<b>Obra Cinematográfica</b>
<i>Forma</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A floresta representada na tatuagem de Louise.</li> <li>• A água representada no balde.</li> <li>• Ação representacional de remar.</li> <li>• A ação de correr e o gatilho criativo da perseguição limitados ao espaço físico do palco.</li> <li>• A realidade impressa pela presença do ator, o risco de cair do palco e a exaustão física alcançada em cena.</li> <li>• O corpo do ator como realidade carnal, um comunicador vivo e latente, que estabelece relação entre palco e plateia.</li> <li>• A antecipação da não é valorizada, pelo contrário, a experiência e o vivenciar é o foco principal do ator quando este se afasta do ato representacional na sua criação.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A floresta presente.</li> <li>• A água presente na lagoa dos patos.</li> <li>• A experiência de remar uma canoa.</li> <li>• A ação de correr amplamente por largos corredores de pinus. A câmera persegue o ator.</li> <li>• A realidade impressa pela técnica cinematográfica de montagem e continuidade de planos.</li> <li>• A antecipação da ação foi forjada na montagem a fim gerar maior tensão na cena.</li> </ul>
<i>Discurso</i>	Jornada criativa, jornada ao desconhecido.	Jornada criativa, jornada ao desconhecido.

## 7.6 – Pendrive de Bordo

O *pendrive* de bordo pode ser acessado virtualmente através do *QR Code* abaixo ou do endereço:

<https://dramaturgiacinematografica.wordpress.com/pendrive-de-bordo/>



## 8. ANEXOS

### 8.1 Relato de Eriam Schoernadie

⇒ Em termos de experiência, quais situações foram as mais marcantes e desafiadoras para você no processo?

O processo todo foi atravessado por um cruzamento de linguagens as quais eu nem sempre estava familiarizado e que acabaram exigindo uma pesquisa mais cautelosa em um terreno que fui tateando aos poucos. Desde a desconstrução da caixa cênica proposta pela poética performativa até o olhar aproximado e ampliado da lente da câmera, todas foram experiências muito marcantes e transformadoras para mim, pois me fizeram procurar novas possibilidades expressivas. Do ponto de vista cênico, uma das principais dificuldades me pareceu ser a necessidade de que não nos prendêssemos a narrativas e conseguíssemos criar material principalmente a partir de ações concretas. Na realização do curta-metragem, entretanto, a manufatura do filme já aparece mais fragmentada pelos cortes e arranjos técnicos, o que fez com que esse aspecto fosse facilmente superado. Por sua vez, outros desafios se apresentaram na manufatura cinematográfica, como o contato íntimo e cru com a sempre selvagem natureza, bem como a exigência energética de uma grande fatia de trabalho em apenas poucas diárias, o que acabou concentrando muitos acontecimentos em um curto espaço de tempo.

⇒ Quais elementos da sua prática e do seu entendimento podem ser observados no cruzamento dos dois processos? Você percebe que passou elementos do experimento cênico para o curta, e/ou percebe a influência fílmica no processo de criação do experimento?

Com certeza consigo apontar muitos aspectos que foram transmutados de sala de ensaio para campo óptico da câmera. Alguns quadros de cena do experimento cênico eram mais concretos e no filme se tornaram mais plásticos e simbólicos, como é o exemplo das cenas que envolvem o nascimento das criaturas.

Em contrapartida, enquanto em certo momento da encenação eu e outros dois atores sentávamos enfileirados no palco e fazíamos com os nossos corpos um movimento que sugeria o remar de uma jangada, no curta-metragem esse momento teve o próprio barco materializado, mostrando, então, que outras ações fizeram o caminho inverso e ganharam a uma maior concretude na adaptação cinematográfica. Acredito que os dois projetos compartilham as mesmas raízes, mas acima do solo mostram-se de uma maneira bastante distinta, embora equivalente.

⇒ Qual foi a sua participação na criação e produção desse processo? De que forma ele contribuiu com a sua prática artística?

Minha contribuição foi primeiramente dentro de sala de ensaio, empregando meu tempo vital e minhas forças expressivas (corpo, voz, intelecto, instinto) em favor da formação de uma rede de ações e reações de certa forma pós-dramáticas que por fim formaram uma determinada escritura cênica. Também estive ligado à produção mais material do projeto, contribuindo para estratégias de planejamento, elaboração e logística dos elementos materiais e condições de trabalho do experimento. Uma vez no cinema, assumi uma conduta mais dirigida, me concentrando no trabalho como ator e ajudando na produção somente em momentos mais pontuais, pois se tratava de um desafio maior para mim a exploração cinematográfica.

⇒ Em que aspectos você percebe o Experimento Cênico e o seu processo de criação refletidos no curta-metragem Argos?

Como já me referi antes, essa equivalência pode ser percebida mais nos sentidos actanciais do que estritamente estéticos. Enquanto no experimento cênico havia uma maior limpeza e organização dos elementos formadores da cena, no cinema há uma maior crueldade dos elementos em sua forma primária, que depois é processada na edição e ganha ainda novas nuances. De qualquer forma, é importante salientar que não se trata de uma via de mão única, pois a própria criação do material teatral e/ou performativo se deu intercortada pela ideia e por alguns experimentos com câmera que nos lembravam da interdependência entre as duas áreas. Acredito também que a linguagem do curta fecha mais o sentido da obra

para o espectador, pois é inevitável que a sequência ordenada de frames organiza um sentido para o leitor de uma maneira talvez mais pragmática do que no espaço teatral, que lida com uma maior simultaneidade de signos.

## **8.2 Relato de Vitória Tilton**

Acho que posso dizer que o Argos foi vivido em várias camadas: na Qorpo Santo, nos lanchinhos que a Paula preparava para nós no início do processo do experimento, nos vídeos da câmera, na água de Tapes. Enfim, vivemos um processo intenso e que podemos chamar de nosso. Cada um a sua maneira está lá, no resultado final, com a sua assinatura inscrita. É o que me encanta: esse encontro único de pessoas que compartilharam de suas várias camadas para produzir algo que as traduza.

## **8.3 Relato de Louise Pierosan**

⇒ Em termos de experiência, quais situações foram as mais marcantes e desafiadoras para você no processo?

Primeiro, acho que em relação ao experimento cênico me pareceu que algum momento do processo a gente teve que conversar um pouco sobre o que exatamente estávamos fazendo pois era uma linguagem diferente. Eu nunca tinha trabalhado com uma linguagem tão performativa e desconexa em relação a texto e dramaturgia. Um momento marcante foi quando a gente começou a pensar no discurso, por que por a gente não ter narrativa eu ficava muito confusa em relação as escolhas da cena e o que isso poderia passar em relação ao discurso. Como a ideia era deixar o mais aberto possível, eu me preocupava muito com as possíveis leituras (do público) e de poder estar dizendo alguma coisa que eu não queria dizer. Isso para mim foi o momento mais desafiador em relação ao Experimento Cênico. Também na parte do processo, a forma da criação, de aproveitar tudo o que os

atores experimentam, eu ficava um pouco insegura no sentido de se eu estava fazendo coisas legais ou não. Como chegar a coisas legais. Mas no final, com a direção e as escolhas isso foi de certa forma superado. Também considero minha falta de experiência nessas inseguranças, tanto no geral, a falta de experiência teatral, quanto com a própria linguagem, pois foi minha primeira experiência com o teatro performativo.

Já no filme o que marcou foi que a gente participou de todos os momentos, desde algumas escolhas de set, por exemplo, eu não participei, mas os meninos ajudaram (da escolha de locação), até a criação do roteiro. E isso eu achei muito legal por que mesmo a gente não tendo experiência podíamos falar e opinar nas coisas. Momento desafiador para mim foi em questão de atuação, pois a gente não tinha uma direção direta de atores e eu ficava um pouco insegura de saber se o que eu estava fazendo era esperado, inclusive acho que eu poderia ter experimentado mais e arriscado mais, ao invés de esperar uma indicação, uma corroboração, enfim. Pois foi minha primeira experiência com esse tipo de cinema que não tem um roteiro linear. Foi marcante poder acompanhar tudo, estar ali carregando equipamento e tal, e participar no roteiro também, poder sentar e pensar como transportar o experimento cênico para a tela. Foi muito legal participar nesse sentido, de pensar mais do que só como a minha imagem vai ficar, mas pensar no todo, em todos os processos de construção, desde o experimento até o filme.

⇒ Quais elementos da sua prática e do seu entendimento podem ser observados no cruzamento dos dois processos? Você percebe que passou elementos do experimento cênico para o curta, e/ou percebe a influência fílmica no processo de criação do experimento?

Sim. Afinal ajudei a fazer o roteiro. E acho que o roteiro ainda tem mais narrativa do que o experimento cênico. Isso talvez por que a gente possa ver o filme mais de fora e o experimento cênico não, por que a gente tá o tempo inteiro dentro. Mas sim, percebo muitos elementos que foram passados de um para o outro. Todas as cenas, as preocupações de narrativa, a questão estética, dos elementos. Tudo o que foi proposição de criação para o experimento cênico está no filme. Todos os nossos de gatilho de criação, que são as mitologias, estão ali, talvez não exatamente da mesma forma, mas esta ali os Argonautas e sua jornada, Moiras

traçando o destino, a cena da Árvore está ali só pelo set ser uma floresta, talvez. Os nascimentos estão ali saindo de vários elementos: água, fogo ar, tudo está ali. Acho que no filme o que menos eu me preocupei foi com atuação, o que pode ter sido um erro. Talvez eu estivesse esperando um pouco mais de indicações, mas me serviu muito para ter a visão de um todo, sobre como fazer o filme funcionar pensando em todas as etapas desse processo.

⇒ Qual foi a sua participação na criação e produção desse processo? De que forma ele contribuiu com a sua prática artística?

Foi como atriz, criadora também, pois o processo do Lisandro era muito de aproveitar as coisas que a gente experimentava, então acho que dá para dizer sim, somos criadores, atores, atuadores, etc. E também foi na concepção do roteiro que eu ajudei. Ajudei no primeiro tratamento. Varias coisas desse primeiro tratamento acabaram ficando no roteiro e então sinto que colaborei nesse sentido e também na arrecadação de verba e comunicação. E contribuiu muito essa questão da comunicação no meu outro lado profissional jornalístico, eu me senti um pouco responsável sobre se a gente ia conseguir ou não a renda para fazer o filme. Como criadora e atriz foi muito importante o Experimento Cênico, que, como eu falei antes, eu nunca tinha feito nenhum trabalho assim e isso me deu sustentação para outros projetos que vieram depois, então foi muito importante mesmo ter trilhado esse caminho. Esse caminho que era meio de tatear essa linguagem, esse universo e agora ter ele um pouco mais intrínseco em mim, ou seja agora já tenho uma experiência previa nesse tipo de coisa e fiz outros trabalhos depois do Argos que me mostraram o quanto foi importante para ganhar mais confiança no meu trabalho, alcançar certa liberdade de criação e pensar que dá para se arriscar mais

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALMEIDA, Maria Teresa. Um estudo sobre uma possível utilização da modelagem semi quantitativa na educação ambiental para a explicitação de concepções de alunos de uma escola de ensino fundamental do Rio Grande sobre problemas socioambientais. Rio Grande: FURG, 2001.
- AUMONT, Jaques. MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema – 2 Edição. São Paulo: Editora Papyrus, 2006.
- BACHELARD, Gaston. A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. São Paulo: Editora Edições 70, 2009.
- BAZIN, André. *O cinema - Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. in: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1.* São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- BORGAT, Anne. *A preparação do diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CAMPBELL, Joseph, *As Transformações do Mito Através do Tempo*, Editora Cultrix Ltda.: São Paulo, 1993.
- CARRIÉRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1994.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GAUDREAULT, A . & JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover faleiros. Brasília. Ed. UnB. 2009. ISER, W.

GOLDBERG, RoseLee. A arte da performance – do futurismo ao presente. São Paulo: Martins. Fontes Editora, 2006.

ISAACSSON Marta - Cena, corpo e dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade. Rio de Janeiro, RJ: Editora Pão e Rosas, 2012.

JUNG, Carl Gustav. O eu e o inconsciente. Petrópolis: Editora Vozes. 2008

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Campinas: Papyrus, 2012.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas: Papyrus, 1997.

MORIN, Edgar. O paradigma perdido: a natureza humana. São Paulo: Editora Europa-América (Edição 6), 2000.

MCKEE, Robert. *Story – Substância, estrutura e estilo*. Curitiba: Editora Arte e Letra, 2006.

METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. Linguagem e cinema. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONTEIRO, Gabriela. *Cinema e Teatro: Interfaces*. Rio de Janeiro: Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ (volume 2, número 19), 2011.

MONTEIRO, Gabriela. *Teatro e Cinema: Uma perspectiva histórica*. Uberlândia: ArtCultura (volume 13, número 23), 2011.

MONTEIRO, Gabriela. Poéticas Cênicas em Espetáculos Intermediais. in: O percerverjo (volume 5 p. 95-105) 2014.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PETHÓ, Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

PRADIER, Jean-Marie. Towards a biological theory of the body in performance. In: New theatre quartely, vol VI, number 21, 1990. (tradução de Leda Marocco).

SAMS, Jamie. Cartas Xamânicas. São Paulo: Rocco. 2001.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. London: Routledge, 2004.

SHARMAN-BURKE, Juliet. *Tarô Mitológico*. São Paulo: Editora Madras, 2007.

SONTANG, Susan. *Film and Theatre*. Nova Iorque: The Tulane Drama Review (volume 11, número 1), 1996. (Traduzido por Paula Martins para fins acadêmicos).

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TIETZMANN, Roberto. Leituras múltiplas de filmes plurais: interpretando o cinema de Peter Greenaway. In: Dossiê Peter Greenaway. FAMECOS PUCRS, 2007.

TURNER, Victor. *Corpo, cérebro e cultura*. In: *The Anthropology of Performance* NY, Editora PAJ, 1987.

YAMAGUCHI, Masao. In: *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec: HNH, 1985.

WHITE, Julian. *Tarot de Marselha*. São Paulo: Editora Isis, 2015.

#### **REFERÊNCIAS NA WEB:**

AZÉMA, Marc.

Entrevista Europa Press:

<http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-origen-cine-surgio-paleolitico-marc-azema-20130209213835.html>

Midi Libre:

<http://www.midilibre.fr/2012/01/03/l-art-parietal-est-anime,438833.php>

Animation in Paleolithic Art:

<http://lisahistory.net/hist106/pw/articles/AnimationinPalaeolithicArt.pdf>