

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LUIZ FELIPE ARAÚJO LEAL (LUPE LEAL)

**OLHARES EM FLUXO: MOVIMENTOS OCULARES COMO  
RECURSO PARA FAVORECER O PROCESSO DE PRESENÇA CÊNICA**

BRASÍLIA

2018

LUIZ FELIPE ARAÚJO LEAL (LUPE LEAL)

**OLHARES EM FLUXO: MOVIMENTOS OCULARES COMO  
RECURSO PARA FAVORECER O PROCESSO DE PRESENÇA CÊNICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Alice Stefânia Curi.

BRASÍLIA

2018

LUIZ FELIPE ARAÚJO LEAL (LUPE LEAL)

**OLHARES EM FLUXO: MOVIMENTOS OCULARES COMO  
RECURSO PARA FAVORECER O PROCESSO DE PRESENÇA CÊNICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas.

Aprovado pela Banca Examinadora em 07 de AGOSTO de 2018

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Alice Stefânia Curi – IdA/PPGCEN/UnB  
Presidenta da Banca

---

Profa. Dra. Hebe Alves da Silva – PPGAC/UFBA  
Membro Efetivo (externo)

---

Profa. Dra. Marcia Duarte Pinho – IdA/PPGCEN/UnB  
Membro efetivo

---

Prof. Dra. Rita de Cássia de Almeida Castro – IdA/PPGCEN/UnB  
Membro suplente

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora e amiga Alice Stefânia pela suave companhia durante todo o período de mestrado. Seu papel foi decisivo e insistente em me desafiar e incentivar a situar, firmemente, meu lugar de pesquisador no campo específico da prática e investigação teatral, valorizando que minhas descobertas tenham origem na experiência do corpo, antes de chegarem a essas páginas.

Ao meu grande parceiro, companheiro, amigo, marido Marcelo Nenevê, fonte ilimitada de novos vislumbres sobre o que venho descobrindo e que às vezes penso “já conhecer”. Obrigado por ser tão singular e tão diferente de mim.

Ao meu primo amado Paco Leal, parceiro de uma vida, figura fundamental nesta pesquisa. Admiro sua postura como investigador, sua disponibilidade me deu e me dá coragem para seguir.

À amiga Kamala Ramers, fiel parceira de descobertas, incansável e misteriosa atriz.

Ao amigo Leonardo Hecht por tanta disponibilidade em unir forças.

Ao amigo Yuri Fidelis pela partilha do interesse com inquietantes reflexões.

À amiga Carmen Mee por se deixar apaixonar por este projeto e mesmo se doar com ele.

À amiga Nayla Ramalho, parceira de devaneio na escrita de um roteiro nosso.

À Giselle Rodrigues pela semente que plantou em mim, sede de enxergar no universo movimento em tantas conversas e experimentos que me movem.

À Marcia Duarte pelos ensinamentos fundamentais, pela força e disposição em trabalhar conjuntamente de modo tão flexível.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pelo aval no processo com salas, armários, documentos, diálogos, em especial à Jéssica, que está nessa linha de frente, sempre aberta a contribuir.

Às e aos colegas do mestrado pela intensa participação nos rumos do que vivemos nesse processo especial de nos tornar mestres e mestras.

À professora Nitza Tenemlat pelo precioso período no curso “Prática artística e escrita”, em que práticas precisas e instigantes de escrita contribuíram imensamente para que eu fosse capaz de me comprometer mais e melhor com meu trabalho, desenvolvendo novas capacidades no ato de escrever.

Ao professor Gustavo de Castro e Silva pelas preciosas contribuições na banca de qualificação.

À Ludmila Coralina, Sérgio Morais, Isabela Vitória, Adriana Lodi, Ana Luiza Bellacosta, Clara Maria Matos, Julieta Zarza, Lucas Araque, Matheus Avlis, Tico Magalhães pela loucura de apostar na “Floresta que se vinga” comigo.

Aos amigos e amigas Murilo Abreu, Mariah Guerra, Ana Luiza Krüger, Martha Suzana, colegas da Cia Andaime de Teatro, Paulo Venceslau, Marina Menezes, Letícia Coralina, Luciana Matias, colegas do Teatro O Bando (Juliana Pinho, Diego Borges, João Brites, Guilherme Noronha), Catarina Accioly, Henrique Sertão, João Quinto, Denis Camargo por parcerias tão relevantes aqui e ali. Amo compartilhar a vida com vocês.

À professora Hebe Alves pela contribuição na banca e o sinérgico encontro.

Ao meu pai, minha mãe e antepassados, pedindo a benção para seguir.

Aos que esqueço por ora, mas que vivem em mim/comigo.

*Tudo perdido de novo  
depois da trama jubilosa vem sempre a  
sacanagem, a gota d'água é o espaço aberto  
para que qualquer coisa aconteça: tchá! Uma  
gota, oceano. Coitado do mirrado humano que  
sou. Viver passagem sofrida vez em quando.  
Dor é não conseguir derreter e fluir, fácil não é.  
Seguir... soltar o peso no chão, mover os olhos,  
namorar o detalhe, encarar a narrativa que se  
desdobra desdobrando. Nada a se fazer. Estar  
para nada, viver para nada, dançar PARA NADA*

## RESUMO

O trabalho apresenta relações entre potências dos movimentos oculares – saberes e fazeres dos campos da psicologia, psicolinguística, oftalmologia e da Trataka (*yoga*) desenvolvidos em prática de pesquisa em artes cênicas – e a questão da presença cênica. A noção de presença como atualidade em processo é relacionada ao potencial de processamento dos movimentos dos olhos. A noção de efeito de presença, como processo que alterna presença e ausência, é relacionada a um diálogo proprioceptivo que parece resultar de uma atenção à musculatura do olhar – denominada extraocular – em relação ao investimento expressivo em outras regiões do corpo em cena. Essa atenção define um princípio de foco na musculatura extraocular como modo de favorecer o processo de presença cênica. Na perspectiva desse princípio, o trabalho relata seis ações artísticas que constituem o corpo da prática de pesquisa. Traça relações entre os modos de exploração que emergiram nesse período e o princípio de foco na musculatura extraocular para a prática atorial, explicitando o papel de cada momento no percurso de pesquisa, que conduziu à organização desse princípio. Pretende-se reconhecer, também, como, no curso de cada ação artística, esses modos de exploração afetaram outras dimensões da pesquisa e da criação cênica, como a da estética e da ética.

Palavras-chave: Olhar. Movimentos oculares. Teatro. Presença/Ausência. Presença Cênica.

## ABSTRACT

This work presents relationships between the potential of ocular movements – knowledge and practices arising from the fields of psychology, psycholinguistics, ophthalmology and Trataka (*yoga*) and developed in performing arts' research practice – and the matter of scenic presence. The notion of presence as presentness is related to the processing potential of eye movements. The notion of presence effect, as a process that alternates between presence and absence, is related to a proprioceptive dialogue that seems to result from an attention to the musculature of the eye – called extraocular muscles – in relation to the investment on other regions of the body while on the scene. This attention defines a principle of focus on the extraocular musculature as a way to favor the process of scenic presence. From the perspective of this principle, the work reports six artistic actions that constitute the *corpus* of this research practice period. It traces relations between the modes of exploration that emerged during this period and the principle of focusing on the extraocular musculature for artistic practice, explaining the role of each moment in the course of the practical research that led to the organization of such principle. It is also intended to recognize how, in the course of each artistic action, these modes of exploration affected other dimensions of research and scenic creation, such as the dimensions of aesthetics and of ethics.

Keywords: Look. Eye Movements. Theater. Presence/Absence. Scenic Presence.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Anatomia do olho humano – Corte transversal – Localização da fóvea	16
Figura 2 – Músculos extraoculares (ou oculomotores)	16
Figura 3 – Movimentos sacádicos mapeados durante visionamento da imagem de um rosto	17
Figura 4 – Beatriz Segall como Odete Roitman, em cena da novela “Vale Tudo” (Rede Globo, 1988)	39
Figura 5 – Cena de “Odete!”	39
Figura 6 – Gravações de “Odete!”	40
Figura 7 – Exercitando decorar texto com palavras em letras maiúsculas e sem pontuação	41
Figura 8 – Exercitando decorar texto pelas iniciais	42
Figura 9 – Kamala – trabalho de interlocução	44
Figura 10 – Cena de “Encontro com um espelho”	45
Figura 11 – Cena de “Ser ou não ser Marta!”	53
Figura 12 – Algumas fotos dos “Retratos de um experimento para nada”	54
Figura 13 – “Movimentos de um ovo” em apresentação no Festival ¼ de Cena 2017	66
Figura 14 – Personagens de “A floresta que se vinga”, com exceção de “César”	82
Figura 15 – Cenas de “A floresta que se vinga”	96

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>1 1 SABERES E FAZERES EM TORNO DOS MOVIMENTOS OCULARES E O PROCESSO DE PRESENÇA CÊNICA</b>	15
1.1 A fóvea: “mudanças” e “fixações”	15
1.2 “Processamento”	23
1.3. A Trataka	28
1.4 Princípio para prática de criação cênica com foco em movimentos oculares	31
1.5 Novos horizontes para a prática com foco nos movimentos oculares	33
<b>2 ANTES DO PRINCÍPIO: MODOS DE CORPORIFICAR DESEJOS – AS AÇÕES ARTÍSTICAS COMO MOVIMENTO DE PESQUISA</b>	35
2.1. Primeiros experimentos audiovisuais	38
2.1.1 “Odete!” – modos de explorar oralidades	38
2.1.2 “Encontro com um espelho” – modos de explorar corporeidades	44
2.1.3 “Ser ou não ser Marta!” e “Retratos de um experimento para nada” – a presença do silêncio e o efeito de real	52
2.2 "Movimentos de um ovo" – da dinâmica dos movimentos oculares à dinâmica da dramaturgia: conexões entre técnica e estética	65
2.3 “A floresta que se vinga”	77
2.3.1 A direção: diretrizes para o roteiro na relação com a atuação	77
2.3.2 A preparação do elenco – questões éticas na relação com a técnica atorial	81
2.3.3 A câmera como olho-corpo em cena – olhar e imagem	95
2.3.4 A edição e a música de “Floresta” – minimizar intervenções	104
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS – ORÁCULOS</b>	108
<b>REFERÊNCIAS</b>	111
<b>ANEXOS</b>	
<b>ANEXO A – Poema em linha reta (Álvaros de Campos-Fernando Pessoa)</b>	113
<b>APÊNDICE</b>	
<b>APÊNDICE 1 – Roteiro de “a floresta que se vinga”</b>	114

## INTRODUÇÃO

Tanto caminhei para entender que esta pesquisa, que empreendi durante dois anos no contexto do mestrado – de agosto de 2016 a julho de 2018 –, buscava modos de experimentar o foco da atenção atorial na experiência do olhar como recurso para a cena e não apenas, como é mais recorrente no campo das artes cênicas, como efeito expressivo. Essa experiência parece revelar hoje uma potência em favor da qual procuro argumentar. O olhar pode ser um lugar de apoio para a criação de ator e atriz em vista de arejar a expressividade corporal como um todo. Ele parece ser capaz de engajar uma maior percepção do corpo atorial sobre si, favorecendo composições com pausas, suspensões e variações rítmicas no campo das poéticas de movimento.

Reconheço hoje que, por conta dessa potencialidade do olhar, que conforme discuto parece se justificar em sua própria fisiologia, é possível sugerir que o trabalho atorial com foco nele poderá revelar perspectivas favoráveis ao processo de presença cênica. Se aponto que o foco atorial na experiência do olhar como recurso é capaz de acentuar a percepção de ator e atriz em cena, então atingimos o tema do processo de presença cênica, uma vez que o aguçamento da percepção do corpo atorial sobre si parece aumentar o potencial de se produzir algo semelhante nos corpos da plateia.

O meu interesse pelo olhar deve suas origens ao meu processo de auto-investigação no Núcleo Experimental em Movimento – NEM. Nesta introdução, me dedico a falar brevemente sobre essas origens como modo de aclarar bases que ética e poeticamente apoiam o desenvolvimento de uma pesquisa que visa situar recursos que favoreçam o processo de presença e também, concomitantemente, certa autenticidade no movimento do corpo poético.

O NEM é ligado ao projeto de extensão acadêmica da Universidade de Brasília, Mover – Laboratório de pesquisa e criação em poéticas do movimento<sup>1</sup>. Esse vínculo entre o NEM e a pesquisa se estabelece não apenas pelo fato de que desde março do ano de 2013 eu integre esse núcleo – que considero como uma incubadora de pesquisas em arte. Mas, sim, porque as práticas com foco em

---

<sup>1</sup> Projeto vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, coordenado pela profa. Dra. Márcia Duarte. O NEM, por sua vez, é coordenado pela profa. Msa. Giselle Rodrigues. [www.facebook.com/nucleoexperimentalemovimento](http://www.facebook.com/nucleoexperimentalemovimento)

movimentos oculares que privilegio discutir neste texto são tributárias de experiências laboratoriais que se desenvolveram nele.

Foi no NEM que, em contato com uma prática laboratorial convencionalmente chamada de “Para Nada”, intensificou-se uma atitude de auto-observação mais engajada de meus processos e materiais de criação cênica como ator teatral. O “Para Nada” é uma prática de livre improvisação de movimento. Contudo, poderíamos dizer que se singulariza ao apostar em não enunciar objetivos, tarefas, temas, admitindo que um fluxo de criação potente na exploração corporal de atores e atrizes em prática laboratorial pode advir de que, na medida do possível, se possa minimizar intervenções sobre os movimentos. Veremos, no primeiro capítulo deste trabalho, que a discussão sobre saberes e fazeres em torno dos movimentos oculares pode propiciar uma perspectiva para “fluxo” na criação atorial.

Muitas nuances são possíveis a partir dessa premissa de fluxo presente no “Para Nada”. Ela não designa um desejo por abrir mão de toda a consciência do processo de criação cênica. Não se trata, somente, portanto, de desempenhar qualquer movimento. Vejo em perspectiva, a partir dos mais de cinco anos envolvido nessa prática, que o “Para Nada” contém o desafio de ampliar a permissão de que o corpo se mova mais autonomamente. É uma prática em que se pretende enxergar alternativas ao trabalho da consciência de, tendencialmente, induzir movimentos a partir de percepções preconcebidas.

Essa perspectiva pode definir o “Para Nada” como prática de treinamento atorial no qual se exercita uma certa capacidade de resiliência, não como busca, mas como premissa cujos desafios decorrentes vão sendo observados no próprio momento em que se pratica. É a observação contínua, portanto, desses desafios que define a potência desse treinamento.

Assim, podemos enxergar nessa potência um processo de acentuação da percepção sobre o corpo que se move livremente, ou seja, ampliação da capacidade de considerar qualquer movimento que insurja no corpo, como quem o observasse de fora. Sugiro, neste trabalho, que a prática atorial focada em movimentos oculares possa desenvolver essa potência em princípio enxergada no “Para Nada”.

Fundadora do NEM e primeira proponente dessa prática, a artista cênica e professora Giselle Rodrigues acredita que o “Para Nada” proponha certa despretensão no ato de improvisar, o que dá sentido ao seu título.

Essa ótica de Giselle dá sentido também aos princípios do “Para Nada” que acabo de apresentar, sugerindo que advém da provocação da artista um desejo por instigar a autonomia do corpo de se mover. Para ela, é central que, no “Para Nada”, quem se mova não pretenda nada demais, pois assim algo singular pode começar a aparecer. Giselle afirma que essa prática pode incentivar uma superação da dicotomia entre processo e obra na esfera da relação entre ator/atriz e seus materiais de criação.

Desde 2013, pratico o PN<sup>2</sup> como sinônimo de treinamento atorial individual. Em laboratórios com duração média de três horas, duas ou três vezes por semana, a livre improvisação de movimento nessa perspectiva é o que define uma dimensão de ateliê em meu ofício. O PN, portanto, se tornou prática basilar em minha rotina de trabalho, somando-se ao tempo que dedico a outras práticas de criação atorial, como montagens de espetáculos, ensaios, treinamentos coletivos, etc.

Minha relação com o PN é definida pelo exercício contínuo de modos de me disponibilizar ao material corporal que aparece, no momento em que aparece. Essa relação intensiva me parece ter dado a conhecer melhores condições de favorecer o processo de presença cênica. Essa discussão é desenvolvida no primeiro capítulo, situando o papel da prática atorial com foco nos movimentos oculares nesse favorecimento.

Observo que ao longo dos anos nessa prática, nós no NEM fomos sofisticando nossa maneira de vivenciá-la, cada qual a seu modo. No meu caso, o trabalho com os movimentos oculares resulta num desdobramento técnico-expressivo do PN como treinamento atorial individual. Esse fato aponta para um potencial subjetivo dessa prática: para cada uma e cada um que a acolhe, ao longo do tempo, ela pode gerar sentidos próprios, despertar autonomia técnico-expressiva e abrir caminho para uma pesquisa pessoal e singular.

Desse modo, me parece natural que minha proposição prática com foco nos movimentos oculares prolongue essa característica de recurso do PN que só se efetiva em subjetividade, ou seja, que não é um “modo de fazer”, mas um “modo de favorecer” a criação cênica.

A consciência dessa busca por “modos de favorecer” se acentuou a certa altura da experiência com o PN quando percebi uma sensação de vazio

---

<sup>2</sup> Neste texto quando me referir ao “Para Nada” de agora em diante usarei suas iniciais: *PN*.

composicional em vários momentos da livre improvisação de movimento. O que aconteceu comigo ao insistir nessa prática me parece ser que um desamparo, resultante da ausência de comandos e objetivos que orientem o laboratório, parece ter me obrigado, ao longo do tempo, a me inventar como artista no momento da criação. Inventar meus próprios recursos. Acredito que essa percepção tenha resultado de uma ênfase natural do PN de dar a ver obsessões, tendências, fixações no modo de cada ator e atriz se mover, o que pode promover apontamentos sobre questões artísticas, técnicas e também existenciais de cada sujeito.<sup>3</sup>

Crescentemente, então, me foi parecendo importante cuidar para que essa liberdade natural do PN não acabasse me conduzindo a uma perda absoluta de valores que acredito produzirem sentidos – entendidos em sua ambivalência de sensações e significados – em meu trabalho. Fui percebendo, por meio da prática, o desejo de incentivar o movimento corporal a ter uma característica cuja dimensão física não tendesse a apagar o valor de instâncias mais imponderáveis do trabalho, como o movimento da imaginação na esfera da consciência do ator e da atriz em cena<sup>4</sup>. Ainda no capítulo um, busco apresentar um pouco da relação que acredito haver entre “fluxo”, “imaginação” e o trabalho com movimentos oculares na criação atorial.

Nessa ânsia por complementar ou até mesmo endossar meu conhecimento acerca do tema, entrei em contato com saberes e fazeres dos campos da oftalmologia, da psicologia, da neurologia, da psicolinguística, da neurociência, da filosofia, da yoga entre outros. Trago esses materiais para o primeiro capítulo para que estejam presentes tais como estiveram na trajetória da pesquisa: como provocadores de questões que foram desdobradas especialmente na prática de criação cênica. Eles compõem um conjunto de referências que pretende facilitar o

---

<sup>3</sup> As provocações da artista cênica portuguesa Vera Mantero, em passagem por Brasília no ano de 2014, chamaram a minha atenção para essas dimensões do problema da ‘experiência’ na criação cênica nesses termos: “obsessões, tendências e fixações”. Juntos podem iluminar o que Mantero chama de “questões fundamentais” ou “QF’s”, que servem ao processo laboratorial no campo da cena. As QF’s podem ser artísticas, existenciais ou questões que emergem do instante.

<sup>4</sup> “A consciência do ator em cena” é o título da formação teatral oferecida pelo Teatro O Bando, grupo português que ao longo dos seus mais de 40 anos de trabalho foram reunindo num constructo os seus modos de criação cênica a que correspondem os sete módulos da residência artística que tive a oportunidade de experimentar no ano de 2016 em Palmela, Portugal. Me valho do título para me referir, tal como o grupo, a variáveis do trabalho técnico do ator e da atriz que constituem a consciência atorial em cena, tais como o “foco do ator”, o “foco do espectador”, parâmetros ligados aos “planos de expressão: corporalidade, oralidade e interioridade”, entre outros. Veja mais em: [www.obando.pt](http://www.obando.pt)

contato com o relato das ações artísticas – que traçam o movimento da prática de pesquisa –, que é o corpo do segundo capítulo.

De início, portanto, irei elencar os elementos mais relevantes nessa trajetória de contaminação entre áreas, sugerindo conexões com o campo das artes cênicas. Esse diálogo pretende sustentar um argumento de que o trabalho atorial focado nos movimentos oculares tem potencial de fazer emergir presença cênica.

Ao final do capítulo um, irei destacar um princípio para a prática com movimentos oculares no campo da criação cênica que deriva da análise dessas experiências e reflexões conceituais.

Assim, em vista do modo como organizamos esse princípio hoje, avançaremos para o segundo capítulo. Nele, observaremos pela perspectiva do princípio já organizado, a trajetória definida pela realização de seis ações artísticas que constituem o movimento da dimensão prática desta pesquisa – quatro ações na linguagem audiovisual, uma na linguagem teatral e uma na linguagem da fotografia. O capítulo se dedica a olhar outra vez para os modos de exploração que emergiram na prática focada nos movimentos oculares, explicitando o papel de cada momento no caminho que nos trouxe à organização atual do princípio apresentado no capítulo um.

Além disso, o capítulo se dedica a reconhecer como, no curso de cada ação artística, esses modos afetaram outras dimensões da pesquisa e da criação cênica, ou seja, para além da técnica e da poética, as dimensões estética e ética do trabalho.

## **1 SABERES E FAZERES EM TORNO DOS MOVIMENTOS OCULARES E O PROCESSO DE PRESENÇA CÊNICA**

### **1.1 A fóvea: “mudanças” e “fixações”**

A fóvea apresenta uma boa razão pela qual os olhos se movem. Se falamos de movimentos oculares do ponto de vista da fisiologia, há vários sistemas de classificação. Um me interessou particularmente por reunir os movimentos do olhar em termos de “mudança” e de “fixação”. Apesar do termo “fixar”, a “fixação”, assim como a “mudança”, é também uma característica de movimento. Grande parte das

“mudanças” que os “globos oculares” executam, movidos pelos chamados “músculos extraoculares” (seis em cada olho), se dão pelo fato de que a fóvea, região da retina capaz de registrar estímulos visuais com alta precisão, recobre apenas aproximadamente dois graus do nosso campo de visão.

Quando conheci o processo da “foveação”, por meio do ator, diretor e professor da Universidade da Califórnia, Robert Cohen, compreendi de imediato que nesse processo corporal estava uma boa resposta para o problema de olhos estáticos e inexpressivos que já me incomodavam em certos trabalhos atoriais.

Cohen (2011, p. 28-30) reflete que:

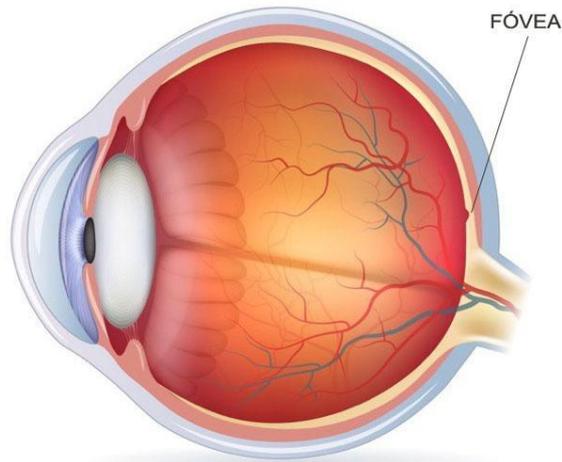
Olhar não quer dizer olhar fixamente. De fato, o olhar fixo é tanto uma indicação de inanimidade quanto o olhar vazio, ambos implicam que o personagem está morto ou, pior, 'morto atrás dos olhos'. Quando olhamos ativamente para um objeto em vez de apenas encará-lo, nossos olhos estão em constante movimento enquanto examinam o objeto sob investigação. Este não é um processo fluido como, por exemplo, deslizar uma câmera de cinema. Ao contrário, nossos olhos examinam um objeto em uma rápida sequência de movimentos do globo ocular, que podem mudar nosso foco várias vezes por segundo de um ponto para outro. Essas mudanças - que raramente conscientemente percebemos - são chamadas de movimentos sacádicos. Regulados pelo nosso sistema nervoso autônomo que opera inconscientemente, esses movimentos super rápidos do globo ocular podem acontecer na frequência de cada vinte milissegundos (isto é, até cinquenta vezes por segundo); Eles são, de fato, os movimentos mais rápidos feitos pelo corpo humano. Coletivamente, os movimentos sacádicos enviam uma série de microimagens aos nossos cérebros, que os monta no padrão geral que cremos ver como uma imagem completa. O que realmente vemos, no entanto, é um mosaico em constante mudança e infinitamente complexo. Nossos olhos orquestram um pontilhismo mental que compila continuamente milhares de pequenos fragmentos visuais formando algo muito parecido com uma pintura de Georges Seurat.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Looking doesn’t mean staring, however. Indeed, the fixed stare is as much an indication of lifelessness as the vacant stare, each implying that the character is dead or, worse, ‘dead behind the eyes.’ When we are actively looking at an object instead of just staring at it, our eyes are in constant motion as they scan the object under investigation. This is not a fluid process such as, for instance, panning a movie camera. Rather, our eyes scan an object in a rapid sequence of jerky eyeball movements, which can shift our focus several times a second from one spot to another. These shifts – which we are rarely consciously aware of – are called saccades. Regulated by our unconsciously operating autonomic nervous system, these lightning-fast eyeball movements can happen as frequently as every twenty milliseconds (that is to say, up to fifty times a second); they are, in fact, the fastest movements made by the human body. Collectively, saccades send a series of micro-images to our brains, which assemble them into the overall pattern that we think we see as a complete image. What we actually see, however, is a constantly changing and infinitely complex mosaic. Our eyes orchestrate a mental pointillism that continuously compiles thousands of tiny visual fragments into what is very like a Georges Seurat painting”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

Figura 1 – Anatomia do olho humano – Corte transversal – Localização da fóvea

### CORTE TRANSVERSAL DO OLHO

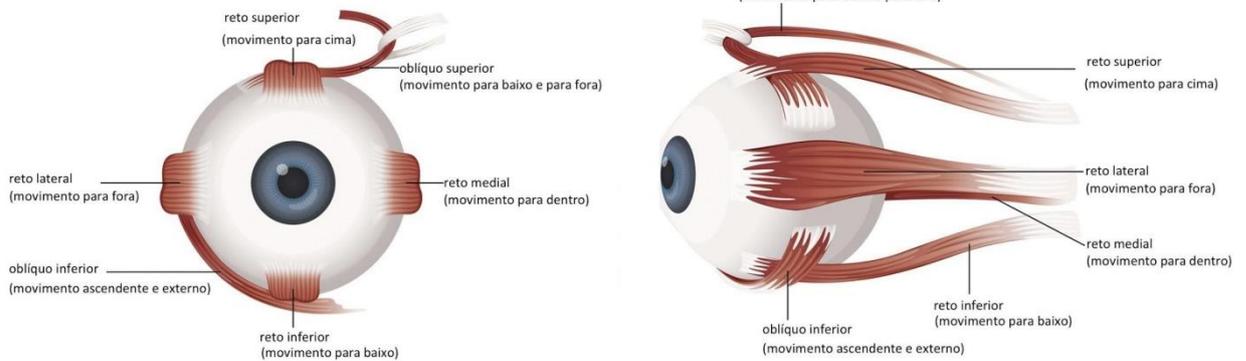


© Copyrighted - translated by Pro Visu

Fonte: <https://www.provisu.ch/pt/assuntos/olho-e-visao.html#anatomia> com adaptações.

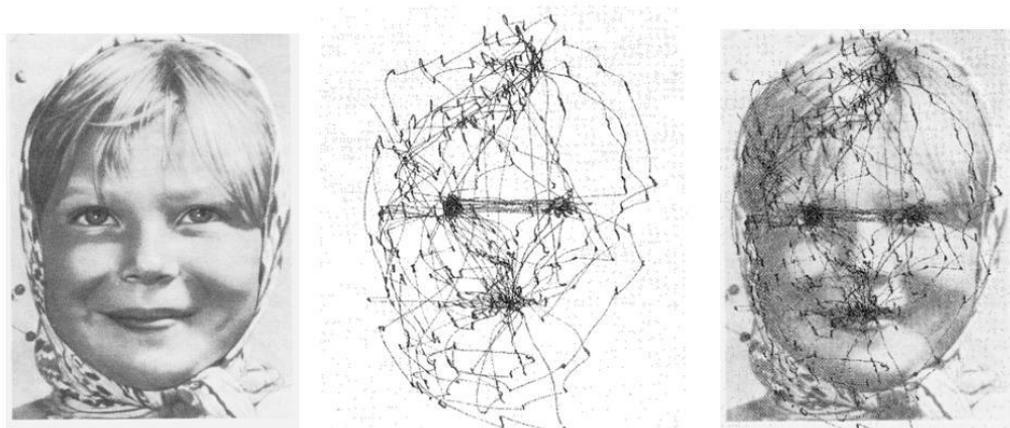
Figura 2 – Músculos extraoculares (ou oculomotores)

### Músculos do olho humano



Fonte: <https://www.provisu.ch/pt/assuntos/olho-e-visao.html#musculos> com adaptações.

Figura 3 – Movimentos sacádicos mapeados durante visionamento da imagem de um rosto



Fonte: <http://slideplayer.com.br/slide/1270342/> com adaptações.

Antes de conhecer essa característica da fisiologia do olho humano, eu tinha a clara sensação, ao me mover em contexto de criação, de que os meus olhos realizavam *clicks* aqui e ali e que a percepção disso estava relacionada a momentos em que eu enxergava novas potências em minha criação corporal. Na prática de pesquisa empreendida com os colegas Francisco Leal e Yuri Fidelis e as colegas Kamala Ramers e Carmen Mee entre janeiro e junho de 2017<sup>6</sup>, o pontapé inicial foi dado por esse apontamento de Cohen. Desejávamos explorar a prática de livre improvisação, como no PN, dando foco a esses movimentos do olhar.

Cohen (2011, p. 28-30) prossegue:

A razão pela qual os movimentos sacádicos são necessários para a visão humana é simples: nossos olhos podem se concentrar apenas em um pequeno ponto no centro de cada retina. Chamado fóvea, esse ponto é uma concentração densa daqueles receptores de imagem (bastonetes e cones) que são exclusivamente capazes de distinguir detalhes. Se você se concentrar constantemente em uma única palavra em uma linha impressa de texto, por exemplo, você perceberá imediatamente que você pode distinguir ao máximo uma palavra à esquerda e uma palavra à sua direita. Todas as outras palavras à esquerda ou à direita, acima ou abaixo da linha estarão em sua visão periférica, borradas além da legibilidade até que seu sistema nervoso inicie de forma autônoma um movimento sacádico para capturá-las. A leitura é, portanto, uma ação de mudar bruscamente seu foco de um pequeno grupo de letras para outro, várias vezes por segundo. Esse processo conhecido como foveação é o principal movimento ocular da

<sup>6</sup> A prática de pesquisa vinculada ao meu mestrado em artes cênicas contou, além do meu treinamento pessoal, com a participação regular das atrizes e dos atores que mencionei acima em encontros individuais duas vezes por semana por três horas ao longo desses seis meses, com exceção de Carmen Mee, que integrou o processo apenas no último mês junto à colega Kamala Ramers.

nossa vida em vigília. Isso acontece o tempo todo, mesmo no movimento rápido dos olhos que ocorre quando sonhamos. E há ainda outro movimento ocular, igualmente inconsciente, que combina com a foveação: é a convergência, o que nos faz reorientar cada olho individualmente em relação ao seu parceiro quando um movimento sacádico desloca nosso olhar para algo que está mais próximo ou mais distante de nós. Também controlado de forma autônoma, a convergência é essencial para reter a unidade estereoscópica e a tridimensionalidade do sujeito visualizado.<sup>7</sup>

A experiência focada nessa característica definida pela fovea nos permitiu perceber seu potencial para o campo da cena. A vitalização do corpo em cena por meio dos olhos apontada por Cohen veio então ao encontro de um desejo inicial desta pesquisa. Queria investigar modos de vitalizar a atuação num contexto em que confusões acerca do que caracterizaria o processo de presença cênica implicam em um possível apagamento do trabalho do ator e da atriz, em prejuízos para o próprio processo de presença cênica e, conseqüentemente, para a experiência do público. Sérgio Nunes de Melo (2014, p. 110) reflete que a “presença” seja

uma continuidade entre ludicidade, rigor e transcendência; e essa continuidade, encarnada pelo ator, um virtuoso, deve conduzir a plateia a uma vivência espiritual análoga à degustação. A analogia com o início da atividade soberana do organismo humano, mais uma vez, eleva o prestígio da profissão do ator, cuja preparação pode ser vista como o adentramento num processo de nutrição da vida espiritual coletiva.

Tendo em vista fatores que contaminam o campo da atuação teatral, Melo (2014, p. 115-116) complementa que se poderia considerar atualmente um cenário de crise de presença cênica:

Na segunda metade do século XX, o ofício do ator e o ofício do modelo passam a ser intercambiáveis. Os *reality shows* sobrevivem de uma qualidade de presença cuja suposta espontaneidade mediatizada pela consciência de transformar-se constantemente em objeto observacional é assistida sob o influxo da manipulação de um criador de regras em função de uma competição de produção quantitativa de simpatia e/ou identificação.

---

<sup>7</sup> “The reason saccades are necessary for human sight is simple: our eyes can focus only on a tiny point in the center of each retina. Called the fovea, this point is a dense concentration of those image receptors (rods and cones) that are uniquely able to distinguish details. If you focus steadily at a single word on a printed line of text, for example, you’ll immediately realize you can make out at most one word to its left and one word to its right. All the other words to the left or right, above or below the line, will be in your peripheral vision, blurred beyond readability until your nervous system autonomically initiates a saccade to capture them. Reading is therefore an action of jerkily shifting your focus from one tiny group of letters to another, several times a second. This process, known as foveation, is the main eye movement of our wakeful life. It takes place all the time, even in the rapid eye movement that occurs when we dream. And there’s yet another eye movement, equally unconscious, that partners with foveation: this is convergence, which causes us to refocus each individual eye relative to its partner when a saccade shifts our gaze to something that is either closer to or farther away from us. Also controlled autonomically, convergence is essential for us to retain the stereoscopic unity and three-dimensionality of the subject viewed”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

A partir do momento em que a presença cênica não é mais necessariamente uma conquista de autodesenvolvimento respaldado por disciplinas específicas, nem de ruptura com a homogeneidade, muito menos de virtuosismo, mas de mera resistência psicológica e/ou manutenção de empatia pública, não estaríamos diante da maior crise de presença já vivida? Seria mais difícil do que nunca conciliar a materialidade atorial com a missão estipulada por *Brahma*: a de orientar o povo rumo à felicidade e à iluminação? O perigo sobre o qual Platão nos alerta, a construção de mitos que tolhem a liberdade, seria mais eminente do que nunca?

A reflexão de Melo possibilita associar esse cenário de crise à ênfase do espetáculo contemporâneo na espontaneidade da atuação. Irei, adiante, desenvolver bastante essa discussão sobre o espontâneo, constatando que essa ênfase implica por vezes em um apagamento das técnicas teatrais como principal recurso para fazer emergir presença cênica.

Contudo, antes ainda de desenvolver esse aspecto do assunto, podemos encarar as visões de Melo (2014) em diálogo com as colocações de Cohen (2011). O cenário de uma crise de presença, visto em relação a problemas e potências da dimensão do olhar em cena, pode situar a nossa discussão sobre presença cênica – e aspectos que a favorecem e desfavorecem – em relação à prática focada nos movimentos oculares.

Na dimensão dos olhos, um aspecto que parece desfavorecer o processo de presença cênica é o “olhar vazio” do ator e da atriz em cena que Cohen associa à imposição de obstáculos ao processo natural da “foveação”, tal como complementa:

Então, quando atores e atrizes estão verdadeiramente empenhados em procurar algo, em vez de simplesmente olharem os objetos porque foram informados pela direção para fazê-lo, seus olhos estão continuamente, e de forma autônoma, foveando e convergindo.

Mas por que é importante saber sobre essas atividades inconscientes? Porque o público – e nossos parceiros e parceiras em cena – podem nos ver fazendo isso.

Quando os olhos de um ator ou de uma atriz estão foveando e convergindo, ele ou ela será visto como se estivessem, no atual jargão do ramo, ‘vivendo o momento’. Essas atividades oculares autônomas não são conscientemente aprendidas. Elas não podem ser ensinadas a nós e nem intencionadas ou falseadas por nós. São instintivas. Fazem parte da nossa história evolutiva – quase todos os mamíferos foveam, assim como nós. Esses movimentos naturais e inconscientes dos olhos mostram que estamos vivos: que estamos curiosos, que estamos ansiosos para ter sucesso, que temos medo de falhar ou de ser feridos. Estar vivo no palco é a característica mais importante de uma grande atriz ou de um grande ator. (COHEN, 2011, pp. 28-30)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> “So when actors (or boxers) are truly engaged in searching for something, instead of just blankly staring at objects because they’ve been told by their coaches or directors to do so, their eyes are continuously, and autonomically, foveating and converging. So why are these unconscious activities important to know about? Because the audience—and our acting partners—*can see us do them*.”

Ao promover esses *links* entre concepções dos movimentos oculares na oftalmologia e na atividade teatral, Cohen destaca como os olhos exercem papel fundamental na percepção espectral de um processo vitalizante do corpo em cena. Mas para além do que enfatiza Cohen a respeito da potência expressiva dos olhos no campo da cena, acredito que seja interessante, pelas mesmas razões fisiológicas elencadas, que valorizemos os movimentos oculares em sua potência recursiva, ou seja, enquanto recurso para a criação cênica, podendo instigar a essa vitalização da atuação não só na expressão do olhar, mas na expressão corporal como um todo.

Assim sendo, destaco uma distinção entre a dimensão expressiva do olhar – quando os olhos aparecem necessariamente no campo de visão do público; e da dimensão recursiva do olhar, que apresenta maior ênfase nesta pesquisa – quando o trabalho com movimentos oculares, mesmo sem aparecer expressivamente como tal, pode contribuir para disponibilizar o corpo atorial como um todo para a criação cênica.

Desdobrando os processos da “foveação” e da “convergência”, na reflexão acima, Cohen ainda chama a atenção para o fato de os “movimentos sacádicos” – que compõem a categoria de “mudanças” do olhar que mencionei de início – serem em grande parte controlados pelo sistema nervoso autônomo. Essa informação definiu uma perspectiva em nossa prática de pesquisa. Com isso começamos a experimentar modos de liberar os olhos para se moverem, para conhecerem o ambiente mais autonomamente. Ou seja, buscar modos de não deliberar demais sobre eles, em vez de modos de dominá-los.

Percebemos que essa liberação do olhar pode se dar pragmaticamente por uma liberação maior dos “músculos extraoculares”. Por conta da composição cênica, é comum definirmos focos do olhar para essa ou aquela direção da cena – como para um determinado rosto ou objeto. Porém, como veremos em detalhe adiante, me parece interessante buscar manter apenas o mínimo de tensão muscular extraocular

---

When an actor's eyes are foveating and converging, he is seen as, in the currently popular term of the trade, 'being in the moment.' These autonomic ocular activities are not consciously learned. They cannot be taught us, and they cannot be willed or faked by us. They are instinctual. They are part of our evolutionary history—almost all mammals foveate, just as we do. These natural, unconscious movements of the eyes show that we are alive: we are curious, we are eager to succeed, we are afraid to fail, or to be hurt. Being alive on stage is the most important single characteristic of the great actor". Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho

necessária para realizar intervenções conscientes na direção do olhar. Assim, essas intervenções serão minimizadas.

Com relação a “mudar” e “fixar”, que são momentos do processo de “foveação”, vai se definindo, portanto, um princípio. Ele consiste em nos empenharmos em não interferir tanto nas “mudanças” e “fixações” do olhar: o movimento de exploração visual do ambiente, alternando-se com interessantes suspensões que inevitavelmente se dão aqui e ali autonomamente. Então, pelo menos em princípio, nosso esforço é remover obstáculos para que os olhos “mudem” e “fixem” a qualquer tempo. Na prática essa sensação fica clara ao liberarmos os “músculos extraoculares”.

“Mudanças” e “fixações” vistas por aparelhos que mapeiam o movimento ocular com extrema precisão, como um *eyetracker*, revelam semelhanças. Como havia mencionado, a dimensão de “fixação” também constitui movimentos. Ela se subdivide em outros três tipos de movimento, inclusive dentre eles os “micro-sacádicos”, que têm dinâmica semelhante aos “sacádicos” – da dimensão de “mudança”. Contudo, os “micro-sacádicos” constituem movimentos menores em escala. Um *eyetracker* é capaz de mapeá-los. Esse equipamento é uma espécie de capacete com câmera especial posicionada diante do globo ocular e ligado a um computador cujo *software* é capaz de captar o desenho do movimento da íris num determinado período.

Ao mesmo tempo, se tomarmos por nossa própria experiência no mundo a olho nu, sabemos que há diferenças claras entre um olhar mais agitado e um olhar mais parado, dizendo a grosso modo. Quando trocamos olhares, podemos perceber um pouco dessa característica que constitui a dimensão expressiva do olhar. Mas quando vivenciamos modos diferentes de mover nosso olhar – velocidades, direções, ritmos –, que definem uma dimensão recursiva dos movimentos oculares, podemos permitir que nossa experiência corporal como um todo se transforme, especialmente o processo da respiração.

A atriz Kamala Ramers relatou, ao final do período de prática de pesquisa, que

Os exercícios que experimentamos afetam de maneira direta no desenvolvimento da cena porque geram uma integração entre olhar e o resto do corpo. O foco e a concentração evoluem de maneira íntegra, compondo uma unidade. O olhar fortalece os gestos dando uma veracidade temporal própria. Considero que em todos os trabalhos realizados ao longo

desse período havia uma segurança maior e uma garantia de que essa gestualidade servia como mote, norte e princípio para o resgate da expressividade almejada. Não tenho certeza se aumenta ou não a minha potência em cena mas tenho certeza da capacidade que gera internamente modificando diretamente os tempos da ação e proporcionando um relaxamento necessário para a execução.<sup>9</sup>

Também o colega Yuri Fidelis abordou em seu relato, ao final do período da prática, essa afetação do trabalho com foco nos movimentos oculares no corpo como um todo:

Essa pesquisa me apresentou o olhar também como técnica, tornando voluntário o involuntário. Antes achava que era algo meio dado, que simplesmente refletia de que maneira o corpo se engajava, mas penso hoje que não, que pode ser inclusive um lugar de sublinhar ou conflitar o que o resto do corpo está engajando. A pesquisa trouxe essa atenção para mim, passo a entender o olhar como um ponto de apoio para minhas *poiesis* em cena.<sup>10</sup>

Quase um ano após esse relato, revisitando-o a meu pedido, Yuri complementa:

A impressão que se sobressai quando penso no trabalho com os movimentos oculares, hoje, é como a qualidade de atenção na relação com o espaço se transforma quando engajo o olho. O trânsito das pupilas, as velocidades possíveis do olho assumir para percorrer o espaço são descobertas sempre surpreendentes em qualquer lugar de experimentação artística em que eu esteja.<sup>11</sup>

Podemos nutrir a impressão, a partir dos relatos, de que o trabalho com foco nos movimentos oculares implica em variações da qualidade de movimento do corpo como um todo, na relação com o tempo e o espaço da atuação, por exemplo. Por esse motivo, acreditamos que a ênfase na dimensão recursiva do olhar apresenta potências para favorecer a criação cênica e o processo de presença.

O que nos interessa como criadores e criadoras da cena me parece ser que a partir de um foco na exploração física do olhar possamos i) disponibilizar o corpo para o momento da criação cênica; ii) desempenhar esse recurso ao longo da exploração de movimento para alimentar uma atitude dinâmica de criação cênica, como um fluxo de criação.

---

<sup>9</sup> Entrevista concedida no dia 19 de agosto de 2017.

<sup>10</sup> Entrevista concedida no dia 19 de agosto de 2017.

<sup>11</sup> Entrevista concedida no dia 24 de junho de 2018.

Situamos, portanto, os movimentos de “mudar” e “fixar” em relação ao processo de presença. Iremos adiante reunir mais saberes em torno dos movimentos oculares para então produzir associações mais específicas entre presença e olhar.

## 1.2 “Processamento”

Em conjunto com a exploração do potencial dos movimentos oculares, empreendida sobretudo na dimensão empírica definida pela prática de pesquisa, avancei na investigação sobre o tema na dimensão bibliográfica e pude conhecer melhor potências do olhar afirmadas por outros campos do conhecimento.

Potências que observamos em nossa prática de trabalho com foco nos movimentos oculares – “mudanças” e “fixações” – refletem, em especial, uma característica dos olhos já verificada pela psicolinguística, por exemplo, que define que “mudanças do olhar constituem mudanças na atenção” (HAUSER, 2004). Sem me aprofundar no aspecto neurofisiológico dos olhos, traço paralelos que podem iluminar uma compreensão sobre atividades que desenvolvemos na prática artística.

Teorias como a do “Mundo Visual”, a dos “Movimentos Oculares Rápidos” (*REM*) e abordagens psicoterapêuticas como a do *EMDR* (*Eye Movement Desensibilization and Reprocessing*<sup>12</sup>) são alguns exemplos que sustentam a efetividade da relação entre mover os olhos e o “processamento” de informações/imagens/memórias no cérebro. É a esse “processamento” intenso que me refiro quando falo de fluxo na criação atorial, especialmente se falamos em dar fluxo à imaginação em conexão ao trabalho físico.

O psicolinguista Michael Tenenhaus – “para quem há dois aspectos intrigantes ao se estudar a mente e o cérebro: a visão e a linguagem” (HAUSER, 2004) – elaborou a “Teoria do Mundo Visual” e é amplamente conhecido pelos experimentos com um *eyetracker* voltados para o processo cognitivo que associa a visão e a compreensão auditiva de palavras. O interesse principal de Tenenhaus, que rendeu muitos resultados, é em como o cérebro humano processa a linguagem. Para ele, os movimentos oculares contribuem nesse “processamento” de informações sensíveis – como no caso do som das palavras – e ao mesmo tempo

---

<sup>12</sup> Na tradução: Dessensibilização e reprocessamento por movimentos oculares.

são capazes de nos dizer mais sobre como esse processo cognitivo da linguagem como um todo se dá.

Tenenhaus faz parte de um grupo de pesquisadores da psicolinguística que enxergam a linguagem como “ação” e não como “produto”. Talvez por essa ênfase no processo em curso, em vez de no produto acabado, consigo vê-lo num diálogo mais possível com uma perspectiva contemporânea da noção de presença que se define por sua natureza processual – movimento em movimento.

A partir da relação entre o pensamento arqueológico contemporâneo e a teoria da performance, *Archeologies of presence* (2012), editado pela professora de performance e novas mídias Gabriella Giannachi e o professor de estudos da performance Nick Kaye em parceria com o professor de arqueologia Michael Shanks, traz na forma de um compilado de artigos a seguinte visão de presença:

Presença, aqui, é um fenômeno sempre no processo de ser posto em ação e de ser lembrado, uma experiência nunca solucionada mas sempre um *efeito* persistente e relacional. Fenômenos de presença ocorrem portanto nesses atos de investimento de um tempo, lugar e posição sobre outro – sendo assim na performance de atos temporários de reciprocidade.<sup>13</sup> (GIANNACHI, KAYE, SHANKS, 2012, p. 24)

Essa noção processual do fenômeno de presença enfatiza sua natureza de ação, tal como na perspectiva de Tenenhaus. Essa ênfase em comum nos possibilita relacionar o potencial de “processamento”, característico dos movimentos oculares, ao processamento de presença cênica.

A prática do *EMDR* pode iluminar uma compreensão dessa questão. O *EMDR* é um método psicoterapêutico utilizado no tratamento de quadros diversos, como a ansiedade e a depressão. Conversei sobre minha pesquisa com a psicoterapeuta brasileira Jane Felipe, que trabalha com o método há mais de uma década, associando-o a outras abordagens. Em entrevista, Jane compartilhou comigo o seguinte:

O *EMDR* trabalha trazendo um fluxo de memórias a partir de uma dinâmica de mover os olhos de um lado para o outro. Os movimentos oculares acionados dessa forma são capazes de promover acesso à zona do corpo em que se sente o sintoma da ansiedade, por exemplo, e então ajudam a processar a memória ruim associada a esse sintoma. Com isso podemos

---

<sup>13</sup> “Presence, here, is a phenomenon always in the process of being enacted and remembered, an experience never resolved but always a persistent, relational *effect*. Phenomena of presence thus occur in these acts of investment of one time, place and position in another – and so in temporary, performed acts of reciprocity.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

dizer que ao longo do tratamento com o *EMDR* a lembrança associada à sensação corporal vai literalmente “ficando no passado”, enquanto a respectiva região do corpo vai sendo desbloqueada, ou seja, tornando-se novamente funcional.<sup>14</sup>

A associação produtiva que enxergo entre o *EMDR* e nossa pesquisa reside no fato de que, para ambos, mover os olhos significa disponibilizar o corpo para experimentar novas percepções a partir de sensações semelhantes. Observemos uma distinção entre “percepção” e “sensação”:

Sensação é um processo passivo, que traz informações do mundo até nós através do estímulo de nossos sentidos.

Percepção é um processo ativo, em que tomamos consciência de uma sensação. É um método mais complexo, que envolve a seleção, a organização, a interpretação e a reconstrução de informações (que recebemos pelos sentidos) por nosso cérebro. As percepções são armazenadas em nossa memória e são continuamente modificadas por novas percepções.<sup>15</sup>

Fatores como o processo de ensaios, memórias/referências pessoais, as indicações da direção, os parâmetros técnicos envolvidos numa movimentação cênica, etc. constituem percepções das quais já entramos em cena munidos. Acredito que se mover os olhos no *EMDR* propicie o processamento de imagens mentais associadas a um “sintoma” presente numa certa região do corpo, conforme afirma Jane Felipe, então mover os olhos, no campo da criação atorial, pode propiciar a desassociação de um certo material corporal a, necessariamente, essa ou aquela imagem mental que se instala por conta dos fatores que listei acima. Ou seja, por esse argumento é que movimentos oculares poderiam propiciar novas percepções a sensações semelhantes na esfera do trabalho atorial, conforme sugeri anteriormente.

O que os movimentos oculares têm a oferecer analogamente ao que se passa no processo terapêutico com o *EMDR* é justamente a insurgência de novas/outras imagens a cada vez que o material é experimentado novamente. Isso pode contribuir no desafio cotidiano do ator e da atriz de experimentar diferenças na repetição do seu material cênico, inclusive nos momentos de partilha com o público. Nesse

---

<sup>14</sup> Entrevista realizada em 6 de setembro de 2017.

<sup>15</sup> O texto foi extraído de quadro presente na Exposição “Aromas e sabores”, na “Japan House”, São Paulo, 2018. A foto, tirada por minha orientadora Alice Stefânia, foi compartilhada comigo. Criada pelo governo japonês, a “Japan House” é um ponto de difusão da cultura japonesa para a comunidade internacional. Em contato com a gerência do local, perguntei quanto à autoria do material, quando me orientaram a apenas mencionar que o material compunha essa exposição.

sentido, se o trabalho terapêutico do *EMDR* convoca o “processamento” de imagens no cérebro, em nosso trabalho atorial os movimentos oculares convocam fluxo na imaginação atorial no momento da criação cênica. Em vista do trabalho conjuntamente-mente-corpo, isso dá força às palavras do professor Cohen de que mover os olhos significa que ator e atriz estão “vivendo o momento” da cena, o que pode ser enxergado como uma definição para o processo de presença.

Assim, podemos associar esse potencial dos olhos de “processamento” ao caráter processual da presença, em sintonia com uma visão que rejeita a ideia de corpo como objeto estanque, especialmente no campo da cena. Se o processo de presença é enxergado como “aquilo que persiste – e que portanto é produzido em movimento e emergência” (GIANNACHI, KAYE, SHANKS, 2012, p. 10), o “processamento”, desempenhado por “mudanças” e “fixações”, pode apresentar um recurso para “persistir”, nesse sentido.

Para Erika Fischer-Lichte (2012) essa ênfase no processo contribui para o desempenho de uma presença cujo conceito é “forte”. Se um conceito “fraco” de presença descreve apenas a “*conditio sine qua non* para que uma performance aconteça – a co-presença corporal entre atrizes/atores e público”<sup>16</sup> (p. 106), um conceito “forte” de presença apresenta por sua vez um processo de “corporificação”<sup>17</sup>. Nele o corpo não somente aparece diante dos olhos de alguém com quem se compartilha o mesmo ambiente, mas é também percebido como algo que se transforma continuamente:

O corpo humano não conhece nenhum estado de ser, existe apenas num estado de devir. Ele recria a si mesmo a cada piscar de olhos; cada respiração e movimento traz à tona um novo corpo.<sup>18</sup> (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 111)

Tendo isso em vista, um conceito “forte” de presença é definido

---

<sup>16</sup> “*conditio sine qua non* for a performance to happen – the bodily co-presence of actor(s) and spectators.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

<sup>17</sup> Cf. BELÉM (2011): “O termo *embodiment* não tem uma tradução exata para o português, aparecendo na literatura teatral como ‘incorporação’ ou ‘encarnação’ – termos que caíram em desuso. A palavra *embodiment* se refere a tornar algo físico ou corporificar.” Opto por “corporificação” por crer que o termo pode expressar o que Fischer-Lichte (2012, p. 114) sugere com “a emergência de algo que só existe como corpo”. No original “(...) the emergence of something that exists only as body.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

<sup>18</sup> “The human body knows no state of being, it exists only in a state of becoming. It recreates itself with every blink of the eye; every breath and every movement bring forth a new body.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

pela habilidade atorial de ocupar e comandar o espaço e atrair a atenção exclusiva do público. O público sente um certo poder atorial que o força a focar toda a sua consideração no ator ou na atriz sem que se sinta oprimido, percebendo aquilo como uma fonte de energia. O público sente que o ator ou a atriz está presente de um modo não usual, conferindo ao público, em contrapartida, a sensação intensa de se sentir presente. Para o público, a presença ocorre como intensa experiência de uma atualidade em processo.<sup>19</sup> (FISCHER-LICHTE, 2012, pp. 108-9)

Para a autora, a presença atorial, definida pelo corpo num constante processo de devir, colapsa a recorrente visão dicotômica entre “corpo” e “mente”. Assim, corpos em cena aparecem como “mentes corporificadas”<sup>20</sup>.

No acontecimento teatral quando o público percebe “a energia em circulação como um processo transformativo e como energia vital”<sup>21</sup> (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 115), trata-se ainda, para Fischer-Lichte, de um conceito “radical” de “presença”. A autora complementa que além de um conceito “fraco” e “forte”, essa “PRESENÇA” – em letras maiúsculas – significa “aparecer e ser percebido como mente corporificada; perceber a PRESENÇA de alguém significa também experienciar alguém como mente corporificada”<sup>22</sup> (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 115).

A partir de Fischer-Lichte é possível refletir que se a “presença” como processo produz uma vitalização do ambiente compartilhado por ator/atriz e público, e se mover os olhos – por seu potencial de “processamento” – contribui para corporificar a mente/imaginação em fluxo, podemos crer portanto que os movimentos oculares representam efetivamente um recurso para disponibilizar o corpo para “devir um novo corpo a cada momento”. Sendo assim, esse recurso tem também potencial para fazer emergir “presença” e “PRESENÇA”.

---

<sup>19</sup> “(...) by the actor’s ability to occupy and (command) space and to attract the spectators’ undivided attention. Spectators sense a certain power emanating from the actor that forces them to focus their full consideration on him without feeling overwhelmed, perceiving it as a source of energy. The spectators sense the actor is present in an unusually intense way, granting them, in turn, the intense sensation of themselves as present. To them, presence occurs as an intense experience of presentness.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho. Por não haver tradução específica para o termo *presentness* ao português, optei por apresentar uma expressão que creio explicitar seu sentido: “atualidade em processo”. Outras traduções possíveis já registradas são “presentificação” e o neologismo apresentado por Milton Machado, “presentidade”.

<sup>20</sup> No original “embodied minds” cf. explicitarei em nota anterior.

<sup>21</sup> “(...) the circulating energy as a transformative and vital energy.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

<sup>22</sup> “PRESENCE means appear and be perceived as embodied mind; perceiving the PRESENCE of another means to also experience oneself as embodied mind.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

### 1.3. A *Trataka*

Assim chamada uma “yoga do olhar”<sup>23</sup>, a *Trataka* é considerada uma iniciação à prática meditativa. Um exemplo de *Trataka* que experimentamos em nossa pesquisa é manter os dois olhos voltados para a ponta do nariz ou para o intercílio sem piscar por quanto tempo for possível. Essa prática expressa um princípio fundamental da *Trataka* de manter olhos fixos numa determinada direção – que nem sempre exige convergir a direção dos olhos –, sempre sem piscar, por um longo período.

Por vezes sou crítico em relação à utilização de procedimentos da prática meditativa na atividade teatral porque me dá a sensação de que nos coloca num processo de relaxamento excessivo para a prática atorial, resultando em certa fragilização da dimensão expressiva<sup>24</sup>.

No entanto, princípios da *Trataka* parecem servir para compor um procedimento de chegada à sala de ensaio sem ter que relaxar todo o corpo no chão, por exemplo, ou ainda para acentuar a percepção sem recorrer a exercícios que levam à exaustão, outro exemplo.

A prática das *tratakas* que mencionei acima – voltadas ao nariz e intercílio – salientou para mim uma atenção mais plena no sentido da propriocepção: atenção à posição do corpo no ambiente e na relação espacial entre suas partes. Além disso, a prática da *trataka* chama a atenção para a inclusão da musculatura do olhar na preparação do ator e da atriz desde o momento do alongamento e do aquecimento. A atriz Carmen Mee refletiu a respeito dessa consideração em nossa prática de pesquisa:

---

<sup>23</sup> Em geral os materiais pelos quais entrei em contato com o assunto estão em língua inglesa e o termo original em sânscrito significa apenas “fixar o olhar”. Como não localizei reflexões específicas sobre a tradução da expressão “yoga of the gaze”, opto por traduzí-lo de modo aproximado para “yoga do olhar” apenas para produzir melhor compreensão neste texto. Sabemos porém que “gaze” também pode significar especificamente “olhar fixo”, o que faz todo o sentido na prática da *Trataka*.

<sup>24</sup> Assim como pontuou Jacques Lecoq (2009, p. 72): “Pode ser que os vários métodos de relaxamento que têm invadido o treinamento dramático sirvam para acalmar certos medos ou para ajudar um indivíduo a recuperar seu senso pessoal de harmonia, mas eles jamais lidam com a relação com a atuação. Para um ator ou uma atriz, a única harmonia interna que interessa é aquela do atuar.” No original: “The various relaxation methods which are invading drama training may possibly serve to calm certain fears, or to help an individual recover their sense of personal harmony, but they never deal with the relationship to acting. For an actor, the only internal harmony that matters is that of play.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

Esse trabalho anterior [do alongamento e do aquecimento] fez acender o meu olhar, como se eu jogasse a energia para os olhos e sentisse mais sua potência. É como se o olho não só visse as coisas, como se o olhar estivesse mais verdadeiro. O olhar fica então integrado a tudo e ao mesmo tempo o olho, o olhar, o que estou vendo ajuda a guiar os movimentos, integrar e ativar meus pensamentos, minha memória, é muito louco isso... Posso dizer que hoje acredito mais no olhar, no tempo do olhar e me sinto não só olhando para as coisas mas também sendo mais vista pelas coisas, sendo olhada, acho que isso pode ser muito potente para a cena, essa inversão da energia feita a partir do olhar.<sup>25</sup>

Mais recentemente, a *Trataka* iluminou a compreensão de que o foco na tensão da musculatura dos olhos parece resultar num relaxamento de tensões desnecessárias – ou esforços desnecessários – em todo o corpo. Isso pode convocar uma movimentação mais ponderada, que considera, além de investimentos expressivos, também desinvestimentos<sup>26</sup>. Essa consideração está em alinhamento com a proposta de despretensão no ato de se mover poeticamente presente no “Para Nada”, conforme a visão de Giselle Rodrigues que compartilhei na introdução do trabalho.

Quando me refiro a essa tensão da musculatura ocular, falo de quando, após praticar a *trataka*, os olhos retornam à sua posição anterior. Nesse momento se pode sentir uma leve tensão muscular como resíduo da prática. É uma tensão mínima, mas muito presente. Exatamente essa tensão residual sentida nos músculos extraoculares que nos interessa para começar o trabalho com esse recurso e também para mantê-lo em processo. O foco atorial direcionado a uma sensação muscular tão sutil parece possibilitar maior percepção do investimento expressivo em tensões e intenções presentes em outras regiões do corpo.

Sentidas em relação à sutileza do investimento na musculatura extraocular, as outras tensões encontram uma referência para que o seu investimento seja balizado. Se, por exemplo, em dado momento desempenho movimentos com um dos braços, ao manter o foco na tensão residual presente na musculatura extraocular posso comparar as sensações das tensões nesse braço com aquela dos olhos e, com isso, atualizar o grau de esforço investido no braço, minimizando a intensidade da ação que ele torna visível.

---

<sup>25</sup> Entrevista concedida no dia 19 de agosto de 2017.

<sup>26</sup> “Desinvestimento” é um termo muito utilizado pelo diretor e professor português João Brites ao longo da formação “A consciência do ator em cena” – que cursei em julho de 2016 – para se referir a uma diminuição do grau de intensidade expressiva do corpo, na perspectiva do Teatro O Bando, grupo fundado por ele há mais de 40 anos, em atividade até hoje. A escala vai de 1 a 10, sendo 1 o que chama de “Personagem Intermédia” e 10 um grau inalcançável.

Embora possa parecer em primeiras explorações, esse princípio não aponta necessariamente para uma expressividade minimalista. Essa atualização define um diálogo de propriocepção<sup>27</sup> entre a sensação da tensão/intenção presente na musculatura extraocular e a sensação de outras tensões/intenções presentes no corpo. Esse diálogo pode operar uma dinâmica entre investir e desinvestir a intensidade expressiva de um material corporal.

Mas se o princípio desse trabalho com foco na musculatura extraocular se pretende favorável ao processo de presença e implica atenção a desinvestimentos expressivos, um “ausentar-se” intermitentemente, podemos admitir que o processo de presença seja constituído também por “ausências”?

Josette Féral (2012, p. 32) reflete que “geralmente concebemos presença como o estado ininterrupto de um sujeito ou objeto, o qual o público irá apreender como um *continuum*, um fenômeno linear”<sup>28</sup>, mas complementa que “são os momentos alternantes entre presença e ausência que criam o estado de presença”<sup>29</sup>.

Assim como para Fischer-Lichte um conceito “fraco” de presença é definido pela simples ocupação do corpo no espaço, para Josette Féral a simples “aparição” do objeto no espaço não produz “efeito de presença”. Féral (2012, p. 34) afirma que o “efeito de presença reside outrossim na percepção dessa aparição”<sup>30</sup>. Do mesmo modo, para Fischer-Lichte só é possível ir de um “conceito fraco de presença” a um “radical”, ou “PRESENÇA”, na medida em que ator ou atriz se faz perceber como processo de “corporificação”, ou seja, gera “percepções” da sua “aparição” em cena. O processo de um “corpo em devir” seria, portanto, constituído por momentos de “aparições” e “desaparições”.

Ora, o princípio recursivo iluminado pela *trataka* de modular o investimento em tensões/intenções aqui e ali a partir do foco numa leve tensão/intenção muscular

---

<sup>27</sup> “Propriocepção também denominada como cinestesia, é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão.” Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Propriocepção>> Acesso em 15 de jun. 2018.

<sup>28</sup> “We often conceive of presence as the uninterrupted state of a subject or object, which the audience would apprehend as a continuum, a linear phenomenon (...)”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

<sup>29</sup> “It is this alternating moments of presence and absence that create the state of presence”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

<sup>30</sup> “Presence effect no longer resides in the act of apparition, but rather in perception of this apparition.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

nos olhos resulta em uma possibilidade pragmática desse processo de alternar aparecer e desaparecer em cena. A dinâmica de investir e desinvestir intensidades expressivas consequentemente pode contribuir para produzir “efeitos de presença”.

A partir da compreensão sensível dessa tensão/intenção, mesmo sem se praticar a *trataka* propriamente, se pode atingi-la a partir apenas do exercício da mera intenção física de voltar os olhos em direção ao nariz ou ao intercílio, mesmo sem concluir efetivamente esse movimento como *trataka*. Uma outra possibilidade é o alongamento da musculatura extraocular, extremando o deslocamento da direção do olhar para todos os lados, mantendo certo tempo em cada posição.

Essas possibilidades produzem foco na tensão/intenção da musculatura extraocular, além de ativar essa região, comumente negligenciada no trabalho atorial. Manter essa intenção muscular renovada a cada momento constitui um princípio em nossa prática com movimentos oculares.

#### **1.4 Princípio para prática de criação cênica com foco em movimentos oculares**

Avançamos na reflexão sobre a dimensão recursiva dos movimentos oculares no campo da cena. Viemos do “Para Nada” à prática de pesquisa vinculada ao mestrado, arejada pelos saberes e fazeres que discuti anteriormente. Somam-se a isso, experiências em meu treinamento pessoal que deram continuidade àquilo que exploramos coletivamente – tendo ainda passado por uma breve experiência de prática docente que não abordei diretamente neste texto.

Creio poder então organizar um compartilhamento acerca das práticas de criação cênica com movimentos oculares em um princípio que implica em um desdobramento:

i) o princípio do foco atorial numa mínima tensão/intenção presente na musculatura extraocular, que define um diálogo proprioceptivo entre musculatura extraocular e outras regiões do corpo. Este princípio relaciona a modulação do investimento expressivo nessa ou naquela região corporal ao processo de alternância entre “ausência” e “presença” que conduz aos “efeitos de presença”.

E como consequência do foco na musculatura extraocular:

ii) o desdobramento desse princípio será minimizar a interferência nas “mudanças” e “fixações” do olhar, o que define maior permissão ao movimento

autônomo dos olhos. Este desdobramento relaciona o potencial de “processamento” dos movimentos oculares à noção de um corpo-imaginação em fluxo de criação cênica, favorável ao processo de presença cênica.

No início de um período de trabalho (ensaio, laboratório, etc.) a seguinte prática com os movimentos oculares pode operar um gatilho – ou aquecimento – para disponibilizar o corpo:

a) por alguns segundos concentrar os dois olhos na ponta do nariz ou direcionados ao intercílio enquanto respira profundamente e oscila o peso do corpo suavemente entre um pé e outro;

b) mantendo sempre aquela leve tensão residual na musculatura dos olhos, resultado da *trataka* praticada anteriormente, mudar a direção dos olhos para a direita e para a esquerda repetidamente utilizando pelo menos as seguintes três zonas latitudinais como opções: alto, meio e baixo (como um zigue-zague). Observações: é interessante verificar se os olhos não estão simplesmente se movendo de um lado para o outro, mas, sim, se estão com visão aguçada, ou seja, capazes de enxergar detalhes por onde passam. Embora considere necessário chamar a atenção para isso, o foco na qualidade da tensão ocular residual de que falamos já está naturalmente associado a uma visão aguçada. Enquanto os olhos vão de um lado para o outro, se pode iniciar um deslocamento pelo espaço, pisando sem grande esforço, com os pés bem abertos e firmes.

A partir desse aquecimento já se pode abrir mão da obrigação do exercício de intervir na mudança de direção para direita e esquerda e então soltar o olhar para direções diversas e imprevisíveis, disponível a explorar o ambiente em diálogo com a exploração de movimento do corpo como um todo.

Sempre atentas e atentos ao princípio, e seu desdobramento, que vimos acima, aquelas e aqueles que experimentarem essa prática poderão perceber que podemos aproveitar a sensação de um trabalho intuitivo que desperta a partir do foco nos movimentos oculares para contaminar o movimento corporal como um todo.

No capítulo 2, como mencionei, irei relatar o processo de realização das ações artísticas no curso da prática de pesquisa, que nos conduziram, momento a momento, a vislumbres de como proceder a prática que aqui apresento organizada nesse princípio.

## 1.5 Novos horizontes para a prática com foco nos movimentos oculares

Hoje, sigo explorando esse potencial em minha prática de pesquisa e vejo surgir ainda tantas outras provocações. Ao explorar variar o “tempo” e o “ritmo” das “mudanças” do olhar, por exemplo, venho percebendo que essa exploração pode provocar outras variações rítmicas no movimento corporal como um todo. Um movimento simples, como o de acenar, poderá ser produzido naturalmente em qualidades diferentes de movimento se associado ao foco em um olhar mais acelerado ou mais lento. Surge a possibilidade de se explorar verdadeiras músicas do olhar que parecem afetar diretamente o material cênico trabalhado. São composições que podemos praticar a qualquer momento como uma partitura para os movimentos oculares, tão simples como: “muda, muda, fixa” ou “muda, fixa, muda, muda” ou “muda, fixa, muda, fixa, fixa”, em que cada verbo corresponda a uma unidade de tempo, por exemplo.

Josette Féral (2012, p. 35) diz que

As sensações estão em alerta, e são ‘solicitadas’. Dentre os sentidos solicitados, a visão é o mais importante, enquanto ‘efetivo’ (confirmando impressões). (...) Como apontou Merleau-Ponty no seu estudo sobre o visível e o invisível, a visão permite ao sujeito pensar em si mesmo pensando, flagrar a si mesmo pensando. Ao perceber, ao ver, o sujeito não só vê coisas e as cria para si, mas ao mesmo tempo também cria a si mesmo.<sup>31</sup>

A visão parece intensificar certa densidade na relação entre “sentir” e “perceber” o que se sente. Sabemos que a imagem visual que vemos a cada instante em verdade já foi vista pelo cérebro antes mesmo de nos darmos conta dela. E mais ainda: um impulso elétrico como resposta já foi devolvido aos olhos instigando a novos movimentos oculares no instante em que ainda estamos nos dando conta da imagem que lhe deu origem<sup>32</sup>. Ver é literalmente ver de novo porque

---

<sup>31</sup> “Sensations are on the alert, are ‘solicited’. Among solicited senses, the most important is vision, whether ‘effective’(confirming the impression) (...). As Merleau-Ponty notes in his study on the visible and invisible, sight allows the subject to think of himself thinking, to picture himself thinking. In perceiving, in seeing, the subject not only sees things and creates them for himself, but at the same time he creates himself.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

<sup>32</sup> Sem querer dar conta aqui do complexo processo neurofisiológico da visão, para a questão que quero iluminar basta saber que os estímulos que vêm da retina pelos nervos ópticos atingem no cérebro em princípio o “tálamo”, estrutura com várias conexões nervosas, central no processo sensorio-motor de nosso corpo. O interessante é que o tálamo envia basicamente duas respostas

quando percebemos visualmente – interpretamos o estímulo visual – sentimos, ao mesmo tempo, tanto o estímulo que levou a tal percepção quanto a sensação de a estarmos percebendo. Embora seja um processo hiper complexo tudo isso ocorre num período de tempo muitíssimo curto.

Os movimentos oculares em seu fluxo autônomo são orientados diretamente pela dimensão da sensação. Logo se nos permitirmos focar naquela intenção natural da musculatura do olhar de que falamos como princípio, pode ser que minimizemos os impedimentos à essa atitude autônoma, primando pela dimensão sensorial do corpo em devir. Assim teremos a oportunidade de irmos percebendo esse processo ao mesmo tempo que o experimentamos. Sabemos como a atenção aos movimentos do desejo, da intuição, dos impulsos corporais podem potencializar a criação cênica e nos fazer sentir e ser percebidos e percebidas como estando mais presentes.

Por esse motivo, acredito que a “visão” como objeto de estudo pode alimentar mais e mais a investigação em poéticas de movimento no campo da atuação. Poderíamos dizer que ao nos dedicarmos a explorar o potencial dos movimentos oculares para a criação atorial estamos cultivando uma entrega a uma sabedoria própria da percepção de processos autônomos no corpo? Poderia o corpo, a partir dos olhos, melhor do que nossas técnicas indutivas, conduzir a si mesmo no momento da criação cênica?

Concluo este capítulo, assumindo que o foco nos movimentos oculares pode ser produtivo na prática de criação atorial como potente acionador de criação de movimento corporal em fluxo. Não precisamos pensar em termos de “foveação”,

---

diferentes a partir da recepção dos primeiros estímulos sensoriais vindos dos olhos: uma ao córtex visual, que vai completar o processamento do estímulo visual (“sensação”) em imagens reconhecíveis (“percepção”); e outro que vai diretamente, e outra vez, aos olhos propulsionar novos “movimentos sacádicos”. Sendo assim, ao mesmo tempo em que o processo da “percepção” ainda se desenvolve no córtex visual, o estímulo devolvido aos músculos extraoculares já dá fluxo à exploração visual do ambiente em novas “mudanças” e “fixações”. Assim, os olhos continuam a se mover autonomamente em busca de construir uma imagem complexa do ambiente, antes mesmo que possamos decidir para onde apontá-los. A discussão contemporânea presente nos estudos corporais no campo da cena marcando as diferenças entre “sensação” e “percepção” parece encontrar, também aqui, seu ponto de contato com a prática cênica com movimentos oculares. A ênfase na “sensação” (sem prejuízo da “percepção”) tem aparecido como potencializadora de uma expressividade mais transformativa e genuína. Por esse motivo, me parece que essa dupla ação de percurso dos estímulos visuais dá força à nossa reflexão sobre o potencial dos movimentos oculares de nos disponibilizar à criação cênica e de fazer emergir “PRESENÇA”.

“convergência”, “movimentos sacádicos”, “processamento”, muito menos de “fluxo” ou “presença” enquanto trabalhamos. Podemos simplesmente, a partir dos princípios apontados, explorar esse movimento do corpo mais enfaticamente em nossa prática diária verificando e desenvolvendo suas provocações nas atividades que já constituem a prática atorial de cada uma e cada um.

## **2 ANTES DO PRINCÍPIO: MODOS DE CORPORIFICAR DESEJOS – AS AÇÕES ARTÍSTICAS COMO MOVIMENTO DE PESQUISA**

No início do período de mestrado, minha intenção – e intuição – era poder chegar a princípios concretos ligados ao olhar – como aquele ao qual chegamos ao final do capítulo 1 – que contribuíssem para o que expressei naquele primeiro momento como “máxima abertura para o mínimo movimento”.

Em cada uma das seções que seguirão, ao olhar para as seis ações artísticas que realizamos ao longo do período de prática de pesquisa, percebo como a própria experiência empírica, antes de qualquer organização como as que trago à tona no capítulo 1, foi lugar de dar corpo a modos variados de se explorar o que inicialmente eram desejos.

Analogias com o que a psicanalista Suely Rolnik apresenta em muitas de suas obras desde os anos 1970 podem servir para iluminar uma compreensão do processo definido pelo título deste capítulo. A visão de “desejo” de Rolnik se situa, em suas próprias palavras:

(...) em torno da *micropolítica*, ou seja, das questões que envolvem os processos de subjetivação em sua relação com o político, o social e o cultural, através dos quais se configuram os contornos da realidade em movimento contínuo de criação coletiva. (2016, p. 11)

O desejo, como produção insaciável de novas conexões, compreende para Rolnik<sup>33</sup> (2016, p. 36) dois movimentos:

Movimentos de territorialização: intensidades se definindo através de certas matérias de expressão; nascimento de mundos. Movimentos de desterritorialização: territórios perdendo a força de encantamento; mundos que se acabam.

---

<sup>33</sup> Sempre em diálogo muito estreito com conceitos que presentes na filosofia de Deleuze e Guatarri.

Se invoco esse conceito, é por acreditar que nosso movimento de pesquisa opera um processo dessa natureza. Retorno aos materiais que emergiram como ações artísticas no curso da prática de pesquisa entendendo como a diversidade de modos explorados a partir de um mesmo desejo expresso no enunciado “máxima abertura para o mínimo movimento” representam nossa postura pragmática de pesquisa.

Assim, esses modos representam “territórios” que se definiram a cada momento como possibilidade de dar corpo ao desejo que mobiliza a pesquisa. De modo análogo, como reflete Rolnik, aqui e ali “movimentos de desterritorialização” se deram definindo a perda de força de certos modos de explorar nossos corpos em pesquisa – termos, procedimentos, visões que configuraram “mundos” que nasceram e depois se acabaram, dando lugar a outros.

Conforme veremos, portanto, nessa trajetória vimos aparecer uma constelação de termos, como: avançar, recuar, concentrar, distrair; ou noções, como: apneia baixa, interlocução, entregar o movimento, pontes de pensamento, silêncio do olhar, *clicks* dos olhos, entre outras que, hoje “desterritorializadas”, constituem o estofado daquilo que situamos como nosso “território” atualmente: o princípio apresentado no capítulo 1.

Isso quer dizer, ainda com a ajuda da reflexão de Rolnik (2016, p. 35), que o princípio e seu desdobramento são o modo que hoje compõem um “plano de consistência para nossos afetos” em relação à prática com movimentos oculares. Ou seja, são territórios do presente, passíveis de se desterritorializar no processo de constante invenção de mundos, próprio dos movimentos do desejo. Aqui também reside uma analogia clara entre a natureza processual do desejo e da presença. No capítulo 1 afirmei o valor dessa compreensão para nosso trabalho e que, não por acaso, se vê agora reafirmado pelo pensamento de Rolnik.

A perspectiva da escrita deste capítulo é, portanto, olhar outra vez para os modos de exploração que emergiram ao longo da prática focada nos movimentos oculares, explicitando o papel de cada momento no caminho que nos trouxe à organização atual presente no primeiro capítulo, pela atual perspectiva. Além disso, pretendo reconhecer como, no curso de cada ação artística, esses modos de exploração afetaram outras dimensões da pesquisa e da criação cênica, ou seja, para além da técnica, outras dimensões do trabalho, como a estética e a ética.

O desejo por situar uma atuação com enfoque no “mínimo”, como mencionei, no sentido de um investimento expressivo que não excedesse suas necessidades, me pareceu conduzir a um paradoxo instigante em que o “mínimo” poderia propiciar “máxima abertura”.

“Abrir” definia, para nós, o mesmo movimento de criação hoje suscitado por “favorecer”. O termo “abertura”, portanto, “territorializou” no início desta pesquisa o desejo por – como expresso no título deste trabalho, hoje – favorecer a criação cênica e a presença. Minha ênfase em explicitar esse processo de mudanças ao longo do período da prática de pesquisa corrobora a ideia de que um movimento de reinvenção de mundos de fato define nossa investigação, tal como sugere a própria prática com movimentos oculares ao incentivar novas percepções a partir da exploração de sensações semelhantes.

Rolnik (2016, p.12) também nos ajuda a situar essa “potência específica do sensível” presente no modo de organizar este capítulo mas que, antes de mais nada, coincide com as potências que associamos ao trabalho com foco na musculatura extraocular. Essa potência

hoje, encontra plena comprovação na neurociência. Segundo pesquisas recentes, cada um dos nossos órgãos do sentidos é portador de uma dupla capacidade, uma cortical e outra subcortical. A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. Essa capacidade, que nos é mais familiar, é, pois, associada ao tempo, à história do sujeito e à linguagem. Com ela, erguem-se as figuras de sujeito e objeto, as quais estabelecem entre si uma relação de exterioridade, o que cria as condições para que nos situemos no mapa de representações vigentes e nele possamos nos mover. Já a segunda, que por conta de sua repressão nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo.

Essa visão complementa informações que trouxe a respeito da distinção entre percepção e sensação já no capítulo anterior. Neste capítulo, à medida em que for ressaltando as potências que íamos enxergando no trabalho com o olhar a cada momento, veremos que essa distinção terá papel fundamental para a compreensão dos argumentos.

Na associação específica com o processo da visão, a relação entre percepção e sensação também apresenta analogias com os movimentos do desejo de fazer nascer e acabar mundos. Também iniciei essa discussão no capítulo anterior, sugerindo que incentivar a autonomia dos movimentos oculares parece favorecer a dimensão da sensação – conseqüentemente, a capacidade subcortical apresentada pela fala de Rolnik –, que situa processos invisíveis atribuídos comumente à capacidade de intuição.

Portanto, ênfase para abrir a leitura deste capítulo, o que já vinha sublinhando na organização do princípio para a prática. Uma potência do trabalho com foco na musculatura ocular e a conseqüente minimização das intervenções nos movimentos dos olhos pode ser a sofisticação dessa capacidade subcortical que, em vista do trabalho atorial, pode propiciar novos vislumbres na exploração corporal a cada momento. Essa nutrição correspondente ao incremento dessa capacidade é o que representa favorecimento ao processo de presença e, conseqüentemente, aos “efeitos de presença” e à “PRESENÇA”, conforme vimos<sup>34</sup>.

Os princípios são modos de propiciar, talvez não “máxima” mas certamente ampla, “abertura” da percepção do corpo-mente às sensações da atualidade em processo no ambiente e no corpo em devir<sup>35</sup>. Antes de os desejos se expressarem em um princípio, portanto, apresenta-se um caminho com variados modos de lhes dar corpo – o processo atualizando-se.

## **2.1. Primeiros experimentos audiovisuais**

### **2.1.1 “Odete!” – modos de explorar oralidades**

Baseado em cena da antológica personagem “Odete Roitman”, da novela “Vale Tudo” (1988), “Odete!”<sup>36</sup> é uma livre adaptação que nasce do desejo da atriz

---

<sup>34</sup> Cf. a visão de Féral (2012) e Fischer-Lichte (2012) que mencionei inicialmente nas páginas 25, 26 e 30. Em vários momentos neste capítulo farei menção a esses conceitos, remetendo ao que refleti a partir deles no primeiro capítulo.

<sup>35</sup> Cf. Fischer-Lichte (2012) “Atualidade em processo” (“*Presentness*”) e “processo de devir” (“*process of becoming*”) são aspectos do fenômeno de presença em relação ao corpo cênico discutidos no capítulo 1.

<sup>36</sup> “Odete!” está disponível na página do Núcleo Experimental em Movimento no *Facebook*: <[www.facebook.com/nucleoexperimentalemovimento/videos/1139982612790738/](http://www.facebook.com/nucleoexperimentalemovimento/videos/1139982612790738/)>.

Kamala Ramers<sup>37</sup> em explorar *performances* de cenas da teledramaturgia brasileira protagonizadas por mulheres. Como mencionei no capítulo anterior, meu desejo era ter pretextos para poder empreender um laboratório de pesquisa com enfoque no trabalho com os olhos. Para isso, nada me pareceu melhor do que convidar os próprios atores e as próprias atrizes a levantarem temas e materiais de interesse que pudessem nos acompanhar nessa exploração.

Nossa primeira decisão em relação a “Odete!” foi de não modificar as palavras do texto original da personagem “Odete Roitman”. Contudo, mudanças em relação à situação cênica foram feitas para, complementarmente, atingir efeitos de discurso diferenciados daqueles produzidos na época da novela.

Figura 4 – Beatriz Segall como Odete Roitman, em cena da novela “Vale Tudo” (Rede Globo, 1988)



Fonte: Rede Globo de Televisão

Figura 5 – Cena de “Odete!”



Fonte: Leonardo Hecht

---

<sup>37</sup> Kamala Ramers é atriz, *performer* e recém ingressa (2/2018) no PPG-CEN da Universidade de Brasília. Integra a Cia. Andaime de Teatro, de Brasília - Distrito Federal, há mais de uma década. As informações foram fornecidas pela própria atriz

Figura 6 – Gravações de "Odete!"



Fonte: Isabela Vitória

Para decorar o texto, primeiro desafio insurgente no curso dessa ação, começamos a explorar o foco nos movimentos oculares. Queríamos perceber se ofereceria alguma contribuição nesse sentido. Relatei<sup>38</sup> da seguinte forma o caminho que utilizamos para decorar o texto:

Primeiro transpusemos o texto todo para caixa alta e retiramos toda a pontuação. É um mix de caminhos que conheço<sup>39</sup> com caminhos que inventei. Desde o princípio trabalhamos o que chamamos de exercício de lançamento da palavra a um interlocutor<sup>40</sup>, ou seja, falando o texto sempre 'olhando para alguém'. Repetimos cada palavra numa mesma "música" ou entonação" monocórdica. Para entender isso, ajuda a ideia de dizer que essa "música" é como se na frase com as palavras x y z em sequência

<sup>38</sup> Notas acerca da prática de pesquisa, 21 de fevereiro de 2017.

<sup>39</sup> Alguns dos procedimentos que utilizamos podem remeter a uma "pragmática da voz e da palavra" organizada por Silvia Davini, que foi professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB, já falecida. Entrei em contato indireto com algumas dessas técnicas voltadas para a assimilação do texto escrito na prática atorial. Contudo, não saberia precisar o modo original de proceder nessa abordagem, conforme a própria Davini, já que não foi essa a característica do meu contato com essa prática.

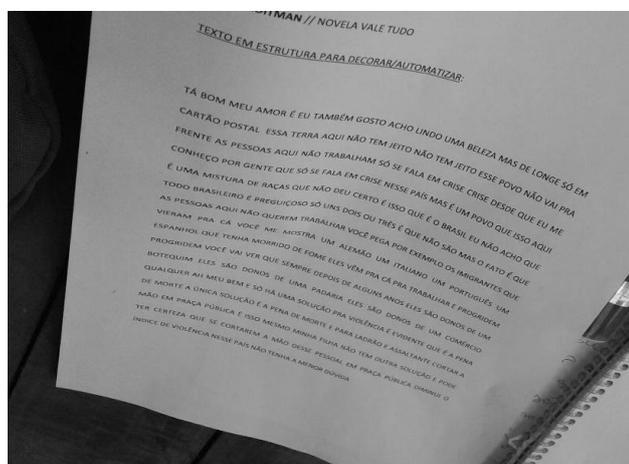
<sup>40</sup> Na época desse relato ainda não privilegiava, tal como o faço hoje, que o designativo de gênero viesse sempre tanto no masculino quanto no feminino. Prefiri relatar isso em nota do que modificar o texto do relato original.

lêsemos como num ditado 'A palavra x', 'A palavra y', 'A palavra z', palavra por palavra do texto, a cada vez aumentando uma palavra no repertório e regressando ao início. Nunca executamos as pausas em finais de frases nem ao meio. Isso exige grande esforço de concentração. O que essa exploração parece ter mais a oferecer talvez seja justamente desde o princípio não imprimir as marcas geralmente orientadas pela pontuação, quando pausas e suspensões ficam previamente definidas. Em seguida destacamos a letra inicial de cada palavra e passamos para outra página em branco, para então tentarmos retomar o texto apenas a partir da leitura das iniciais de cada palavra. Aqui nos ajudamos a evitar a ênfase na visualidade do texto escrito (com o exercício das iniciais podemos ser ajudados a esquecer a memória visual da página escrita). Além disso, alternar entre olhar o papel e olhar para o interlocutor, como quem entrega o movimento da palavra a ele, parece estar facilitando a familiarização com o conteúdo do texto.

Em seguida, destaco melhor o foco no olhar que podemos rever na perspectiva do princípio organizado atualmente:

O relaxamento do olhar está fazendo parte desse exercício no lugar dessa interlocução com alguém para quem supostamente se diz o texto. Primeiro, trazemos a imagem de relaxar a nuca e olhamos, sem muito esforço, o mais longe possível enquanto falamos, deslizando o olhar pela paisagem. Nesse momento a interlocução é com a paisagem. Intercalamos a leitura com olhares para o rosto um do outro ou para onde poderia estar um rosto. Já quando se abandona o papel, essa dinâmica de olhar parece evitar um ensimesmamento (natural quando se tenta 'puxar o texto na memória' em vez de apenas arriscar dizê-lo). Eu e Kamala também concordamos que nos dá a impressão de que abrir o olhar para o espaço ao longe e em detalhe para esse interlocutor parece também permitir que novas associações sejam feitas no momento em que se está decorando/repetindo o texto. Talvez isso aconteça pelo simples fato de que estamos focados no que dizemos ao mesmo tempo que atentos ao espaço do ambiente, o que gera um tensionamento da atenção interna-externa que parece instigante. São especulações, claro.

Figura 7 – Exercitando decorar texto com palavras em letras maiúsculas e sem pontuação



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 8 – Exercitando decorar texto pelas iniciais



Fonte: Arquivo pessoal

Nesse relato, foi descrito um modo de experimentar que ainda hoje considero eficaz e em sintonia com o princípio que organizei no capítulo 1. O fato de que explorávamos assimilar palavra por palavra – à parte da estratégia de retirar toda a pontuação e grafar tudo em mesma capitulação alta – parece beneficiado pela movimentação dos olhos “ao longe” “deslizando na paisagem” e também pela ênfase na “interlocução”.

Se pensarmos pela perspectiva do potencial de “processamento” do olhar, mover os olhos enquanto se pronuncia essa sequência de palavras pode, de fato, contribuir para promover percepções diversas a partir daquilo que se produz sensorialmente na dimensão oral. Sendo assim, essa prática pode associar ao texto um maior número de impressões diversas, facilitando que seja assimilado.

No caso da presença de uma figura de interlocução, percebo, pela perspectiva de hoje, que residia ali uma obrigação indireta de aguçar a visão, o que acredito ter desde já implicado em um investimento na musculatura extraocular que propiciava uma atenção especial ao trabalho com o texto. Essa relação se diferencia daquela comum no ato de decorar textos, quando podemos verificar um olhar mais “ensimesmado”. Nessa qualidade de olhar – vago e “para dentro” – percebo que a musculatura extraocular parece quase totalmente desinvestida. Talvez aí se situe uma diferença de potencial entre o que propomos e o que observo criticamente.

Complementarmente, sabemos que a memória humana não existe como uma unidade capsular, mas sim como redes de conexões que passam a existir a partir dessa e daquela experiência. Estudos neurocientíficos recentes sugerem que a memória seja uma formação de pontes neuronais construídas a partir de novos vislumbres – percepções – da experiência sensível a cada momento. Olhando essa exploração em perspectiva, suponho que ao decorar um texto – que se constitui por movimentos sonoros – o foco nos movimentos oculares pode oferecer uma nutrição desse tipo à experiência com esses movimentos. Se no capítulo 1 já defendi esse diálogo proprioceptivo entre o foco na musculatura do olhar e o investimento expressivo do movimento corporal em outras regiões do corpo, creio que o mesmo argumento também possa contemplar movimentos da voz.

O desafio de manter as palavras do texto original em “Odete!” também parece ter favorecido a exploração poética no campo da oralidade quando, já decorado o texto, passamos a investigar outros parâmetros da voz, como o timbre, as intensidades, o volume, o tempo e o ritmo da fala. Kamala experimentou dar corpo às primeiras impressões que a afetaram a partir da interpretação de Beatriz Segall.

Uma dessas impressões foi descrita por Kamala como “uma bola na boca”. A ideia de interlocução foi central nessa exploração do movimento sonoro. Nosso modo de exploração se resumia a ocupar o espaço da sala de ensaio, em deslocamento ou parando, enquanto dedicava o texto à figura de um interlocutor ou interlocutora que convencionamos situar nas paredes ao redor da sala. Assim, entendemos que aquilo que nos auxiliava sob a noção de “interlocução”, e que concordávamos estar trazendo benefícios para a exploração, coincidia com um aguçamento do olhar ao focar a visão em algum detalhe da paisagem externa, como era o caso de detalhes nas paredes.

Figura 9 – Kamala – trabalho de interlocução



Fonte: Arquivo pessoal

Outro benefício observado nessa época dizia respeito a variar a distância dessa interlocução – mais longe e mais perto do próprio corpo. Vejo que ali encontramos um modo de explorar algo que se aproxima ao princípio de observar “mudanças” e “fixações”. Observo, na perspectiva de hoje, que os comandos de “olhar perto” e “olhar longe” facilitavam a dinâmica entre essas duas dimensões do olhar de que hoje temos maior clareza. Complementarmente, a ideia de interlocução, mesmo que menos pragmática do que o trabalho direto com a musculatura ocular, talvez contribuísse para minimizar as intervenções nesses movimentos.

Ao visualizarmos alguém que recebe aquilo que dizemos, a dimensão relacional implicada no olhar parece propiciar naturalmente variações de ritmo à exploração oral. Nessa conjuntura, o trabalho nos pareceu, já naquele momento, revelar potências para a exploração de movimento – físico e físico-verbal – a partir do foco no olhar.

### 2.1.2 “Encontro com um espelho” – modos de explorar corporeidades

“Encontro com um espelho”<sup>41</sup> foi a ação artística em que culminou a prática de pesquisa com o ator Francisco Leal<sup>42</sup>. Assim como Kamala tinha interesse nas

---

<sup>41</sup> “Encontro com um espelho” pode ser encontrado na página do NEM no *Facebook*: <<https://www.facebook.com/nucleoexperimentalemovimento/videos/1181648155290850/>>.

telenovelas, Francisco queria desenvolver a *performance* de poemas em uma estrutura cênica: com personagem em ação. O principal poema a que nos dedicamos nessa ação artística foi “Poema em linha reta”<sup>43</sup> de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa.

Figura 10 – Cena de “Encontro com um espelho”



Fonte: Leonardo Hecht

Com o desafio de decorar o texto palavra por palavra, exploramos satisfatoriamente o mesmo modo que havia trabalhado com Kamala em “Odete!”. Aqui nos focamos mais ainda no desafio de encontrar as qualidades expressivas da figura que performaria o poema, explorando para isso enfaticamente o trabalho de interlocução que relatei na seção anterior.

Tínhamos referências no próprio poema para explorar características expressivas dessa figura. No texto, em nossa visão, aparece um ser à beira da sociedade, revoltado e crítico. No percurso de exploração, uma das propostas que

---

<sup>42</sup> Francisco Leal é ator, pesquisador e professor de teatro. Integrante do NEM e mestrando no PPG-CEN da UnB, tendo ingressado em 2/2017, pesquisa o “Grotesco como motor da interpretação”. As informações foram fornecidas pelo próprio ator. Interessante como tanto Francisco Leal, Yuri Fidelis e Kamala Ramers iniciaram pesquisas de mestrado após terem sido voluntários e voluntária na prática de pesquisa vinculada ao meu mestrado. Esse dado pode sugerir um efeito de contaminação da atividade artística experimental e investigativa no âmbito da Universidade, que se dá por meio do compartilhamento de práticas de pesquisa. Posso dizer que também fui motivado a desenvolver a pesquisa em nível de mestrado por esse motivo, em decorrência das atividades no NEM, provocadas por Giselle Rodrigues como investigadora.

<sup>43</sup> Incluo o poema como “Anexo I” deste trabalho.

acolhemos e que por mais tempo desenvolvemos foi a de buscar fontes externas em pinturas para inspirar a expressividade dessa figura.

Para além disso, um interesse de Francisco na estética do grotesco, que se tornou em seguida seu tema de pesquisa de mestrado em artes cênicas, nos conduziu a explorarmos qualidades que não o obrigassem, pelo menos em princípio, a aparecer como verossimilhante.

Uma das fontes encontradas foi uma representação<sup>44</sup> em pintura da personagem Florentino Ariza, de “O amor nos tempos do cólera”, de Gabriel García Márquez. Ela serviu como mote inicial para a exploração de uma corporeidade da personagem locutora do poema.

Num primeiro momento, Francisco explorou visualmente a imagem por um minuto. Depois fechou os olhos e pedi que se fixasse em um único detalhe bastante específico daquela imagem, o primeiro que lhe viesse à cabeça. Em seguida, que começasse a tornar visível a partir de um mínimo movimento a expressão daquele detalhe, absorvido da imagem, em seu corpo. Francisco então começou a fazer o que me pareceu um bico com a boca. Ao abrir os olhos, explorando movimentar o olhar pelo ambiente da sala – em atividade de interlocução – passamos à exploração daquela máscara que surgia.

Onde hoje está o princípio de que o foco em uma mínima tensão presente na musculatura extraocular pode criar um diálogo proprioceptivo entre essa e outra região do corpo, estava na época mais especificamente o diálogo entre foco no olhar e respiração. “Jogar todo o ar fora” foi o comando que, junto ao foco nos olhos, exploramos naquele momento para propiciar uma atenção especial ao investimento expressivo que se desempenhava corporalmente aqui e ali, como no caso da boca.

Observo hoje que o trabalho “com menos ar”, como dizíamos, ou em total apneia baixa<sup>45</sup> aparecia como modo de operar o desinvestimento necessário tanto na musculatura extraocular, que ainda não considerávamos como tal, quanto em outras regiões do corpo em que se investe expressivamente, como era o caso da boca nessa ocasião.

---

<sup>44</sup> Pintura de autoria de Emma Grace Larkin, óleo sobre tela, disponível em: <<http://www.zhibit.org/larks/painting/florentino-ariza-sin-camelia>> Acesso em 15 de jun. 2018.

<sup>45</sup> “Apneia” indica a contenção do fluxo natural da respiração. As designações de apneia “alta” ou “baixa”, por sua vez, indicam se a contenção se refere ao momento em que há ou não um grande volume de ar retido no corpo, respectivamente, por meio da inspiração. No nosso caso, portanto, a ênfase está em conter o fluxo quando se retira o máximo de volume de ar por meio da expiração: apneia baixa.

Já a partir do princípio organizado hoje, o diálogo proprioceptivo propulsionado pelo foco na musculatura extraocular me parece dar conta de potencializar essa modulação de intensidades expressivas sem que seja necessário um foco específico na respiração. O foco na musculatura já parece propiciar uma atenção especial à dinâmica de tornar mais ou menos visível um movimento corporal.

Thomas Richards, discípulo de Grotowski, parece destacar na obra de seu mestre algo bastante relacionado a esse trabalho quando chama a atenção para o conceito de “impulso”. Richards (1995, p. 94) relata a fala de Jerzy Grotowski à respeito do assunto em uma conferência que este último deu em Liège, na Bélgica, em 1986:

Antes de uma pequena ação física há um impulso. Aí reside o segredo de algo muito difícil de captar, porque o impulso é uma reação que começa dentro do corpo e cuja visibilidade só se dá quando se torna uma pequena ação física. O impulso é tão complexo que ninguém poderia dizer que está apenas no domínio do corpo.<sup>46</sup>

Se hoje enxergo que o foco na sutileza da musculatura extraocular pode atuar em diálogo proprioceptivo com uma ação física, creio que esse diálogo seja potente para ajudar a acentuar a percepção atorial dessas zonas de “impulso”. O autor parece sugerir que sejam zonas mínimas de investimento expressivo antes de tornar visível uma ação física ao público. Esse apontamento do “mínimo”, nesse caso, não incentiva uma movimentação necessariamente minimalista, mas sim uma atenção especial à zona em que a ação física se origina, por assim dizer. Ainda com as palavras de Grotowski, transcritas por Richards (1995, p. 94), podemos esclarecer a compreensão sobre esse apontamento e sua relevância para o trabalho atorial:

E agora, o que é o impulso? ‘Em-pulso’ – empurrar desde dentro. Impulsos precedem ações físicas, sempre. Os impulsos: é como se a ação física, ainda quase invisível, já tivesse nascido no corpo. É isso, o impulso. Se você sabe disso ao preparar um papel você pode trabalhar sozinho em suas ações físicas. Por exemplo, quando está no ônibus, ou esperando no camarim antes de voltar ao palco. Quando fazemos cinema perdemos tempo esperando; atores e atrizes sempre esperam. Você pode utilizar todo esse tempo. Sem ser percebido pelos outros, você pode treinar as ações físicas, e experimentar uma composição de ações físicas estando no nível dos impulsos. Isso significa que as ações físicas não aparecem ainda, mas

---

<sup>46</sup> No original: “Before a small physical action there is an impulse. Therein lies the secret of something very difficult to grasp, because the impulse is a reaction that begins inside the body and which is visible only when it has already become a small action. The impulse is so complex that one cannot say that it is only of the corporeal domain.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

já estão no corpo, porque estão ‘em-pulso’. Por exemplo: num momento de meu papel eu estou num banco de jardim, alguém está sentado ao meu lado, olho para ela. Agora, suponha que estou trabalhando sobre esse momento sozinho com uma parceira imaginária. Exteriormente – não estou olhando para essa pessoa, que eu imagino – somente dou o clique inicial: o impulso de olhar para ela – o impulso de inclinar, de tocar sua mão [isso que Grotowski faz é quase imperceptível] – mas não permito que isso apareça inteiramente como uma ação, estou apenas iniciando. Vê? Eu movo quase nada, porque é apenas a pulsão de tocar. Mas não a exteriorizo, agora eu ando, eu ando... mas estou sempre em minha cadeira. É assim que você pode treinar ações físicas. Assim, as ações físicas podem se fazer mais enraizadas em sua natureza se você treinar os impulsos, mais até do que as ações em si. Poderia se dizer que a ação física quase nasceu, mas ainda não a deixamos avançar, e dessa forma, em nosso corpo estamos ‘colocando’ a devida reação (como alguém ‘coloca a voz’). Antes da ação física há o impulso, que empurra desde o interior do corpo e podemos trabalhar nisso: podemos nos encontrar no ônibus, sem que ninguém perceba nada estranho, fazendo nossa preparação na mesma. Na realidade, as ações físicas se não iniciadas por um impulso se tornam convencionais. Quando trabalhamos sobre os impulsos, tudo se torna mais enraizado no corpo.<sup>47</sup>

Observo que naquele período da prática de pesquisa a exploração da respiração em apneia baixa aparecia, portanto, como modo de dar corpo justamente a esse desejo pela potência de se conhecer a mínima dimensão visível de um movimento. Já sentíamos que a atenção ao mínimo movimento parecia favorecer abertura ao potencial expressivo das ações insurgentes, mesmo que em termos composicionais optássemos mais adiante por movimentações nada sutis, como é o caso da expressividade grotesca. Não foi o caso de “Encontro com um espelho”

---

<sup>47</sup> No original: “And now, what is the impulse? ‘In/pulse’—push from inside. Impulses precede physical actions, always. The impulses: it is as if the physical action, still almost invisible, was already born in the body. It is this, the impulse. If you know this, in preparing a role, you can work alone on the physical actions. For example, when you are on the bus, or waiting in the dressing room before going back on stage. When you do cinema you lose a quantity of time waiting; actors always wait. You can utilize all of this time. Without being perceived by the others, you can train the physical actions, and try out a composition of physical actions staying at the level of the impulses. This means that the physical actions do not appear yet but are already in the body, because they are ‘in/pulse’. For example: in a fragment of my role I am in a garden on a bench, somebody is sitting beside me, I look at her. Now, suppose I am working on this fragment alone with an imaginary partner. Exteriorly—I am not looking at this person, who I imagine—I do only the starting point: the impulse to look at her. In the same way, I do the next starting point—the impulse to lean, to touch her hand [that which Grotowski does is almost imperceptible]—but I don’t let it appear fully as an action, I am only starting. You see, I move very little, because it is only the pulsion of touching. But I do not exteriorize. Now, I walk, I walk, ...but I am always in my chair. It is like this that you can train physical actions. Moreover, your physical actions can be better rooted in your nature if you train the impulses, even more than the actions. One can say that the physical action is almost born, but it is still kept back, and in this way, in our body, we are ‘placing’ a right reaction (like one ‘places the voice’). Before the physical action, there is the impulse, which pushes from inside the body, and we can work on this: we can find ourself on the public bus without anybody noticing anything strange, and we are all the same doing our preparation. In reality, the physical action, if not begun by an impulse, becomes something conventional. When we work on the impulses, everything becomes rooted in the body”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

como obra finalizada, mas sim de vários momentos no curso da investigação com Francisco.

Hoje, acredito que o princípio do foco na mínima tensão da musculatura extraocular traz um referencial sensível potente para que o investimento em outras regiões do corpo possa ser enxergado em sua zona de “impulso”. E mais, o foco na sutileza dessa musculatura parece contribuir para que essas zonas de “impulso” possam ser também enxergadas, em sua dimensão mais pragmática, como lugares de desinvestimento expressivo. Os “impulsos” poderiam se associar aos momentos de “ausência” que, conforme vimos no capítulo 1, alternando-se com os de “presença”, potencializam o “efeito de presença”.

Unindo essas reflexões ao princípio organizado hoje, isso quer dizer que ao comparar as sensações das tensões/intenções da musculatura extraocular e tensões/intenções de outras regiões do corpo, esse diálogo poderá propiciar a percepção de uma escala de intensidades expressivas de uma ação que vai do invisível – ou zona de “impulso” – a várias nuances da visibilidade de um movimento.

Associando a reflexão de Richards-Grotowski<sup>48</sup> (1995) e a de Féral (2012), podemos pensar que, no trabalho poético do corpo, é a dinâmica nessa escala que desempenha variações na escala expressiva entre “ausências” – ou “impulsos” – e “presenças”. Assim, podemos refletir que variar nuances entre menor e maior visibilidade das ações pode ser enxergada como um fator favorecedor da produção de “efeitos de presença”.

Assim, podemos refletir sobre como os momentos de ausência são instigantes para a cena, tanto do ponto de vista atorial quanto do público. Na perspectiva dessa potência para a cena, se compreendemos que o foco na mínima tensão da musculatura extraocular pode propiciar uma atenção especial aos “impulsos”, podemos pensar que a ação de olhar ganhará protagonismo quando outras ações físicas não estão em evidência no corpo em cena.

---

<sup>48</sup> Utilizo a notação com o hífen (-) em referência ao que Suely Rolnik apresenta na seção “Instruções de uso” de “Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo” (ROLNIK, 2016). Ali a autora apresenta a cartografia como “antropofagia” (2016, p. 23), o que resulta na ideia de que autores e autoras de referência para o cartógrafo e a cartógrafa são elementos de “devoração”. Ou seja, quando Richards apresenta a perspectiva de Grotowski o que se dá é uma devoração deste último pelo primeiro. Assim, conforme as notações inventadas por Rolnik, o hífen (-) define um caso em que não se trata de uma escrita conjunta, mas sim de um autor ou autora “já deglutido e metabolizado no interior do corpo” de outro ou outra (2016, p. 25).

É provável que o leitor ou a leitora já tenha experienciado algum momento no qual ator ou atriz em cena suspendeu toda a movimentação e apenas deu ao público o seu olhar. Pela experiência, podemos aludir a esse fato a potência expressiva desses momentos. A reflexão sobre os “impulsos” ilumina, portanto, uma compreensão sobre a relação dessa potência na dimensão expressiva com o trabalho de foco na mínima tensão da musculatura extraocular na dimensão recursiva.

Em um dos momentos da prática com Francisco, o ator Yuri Fidelis – que também compunha a prática de pesquisa trabalhando comigo individualmente – atuando como observador da prática naquele dia, comentou que nossa ênfase no olhar o tinha feito lembrar de uma parente sua, idosa, acamada e quase sem mobilidade. “Lhe sobravam os olhos”, me disse. “Os olhos são como os últimos que morrem, não é? São o fio de vida”<sup>49</sup>. Essa observação, complementarmente à reflexão de que os “impulsos” correspondem a momentos em que as ações físicas a que correspondem ainda não estão visíveis, desenha um elo entre o olhar e o nosso desejo inicial por investigar o seu papel na “abertura” ao potencial de um “mínimo movimento”. Podemos refletir que o foco nos olhos resulta eficaz, portanto, tanto como recurso para propiciar atenção aos mínimos movimentos expressivos quanto como protagonista da expressividade em tais momentos.

Como vimos, Richards-Grotowski acredita que podemos treinar nossas ações físicas de forma quase invisível, ao treinar os “impulsos”. Nesse treino invisível – num ônibus, por exemplo, como ele sugere – podemos imaginar como o olhar teria uma presença marcante. Num movimento em estado de latência, a sutil musculatura extraocular tem a oportunidade de destacar a sua presença. Nos olhos, nesse momento, estão expressas as intenções do corpo de agir. Talvez por isso, na dimensão expressiva, o olhar tenha naturalmente essa potência de revelar intencionalidades, processos no corpo do ator e da atriz que ainda não estão visíveis em nenhuma outra região do corpo.

Naquele momento da prática de pesquisa que produziu “Encontro com um espelho”, a apneia baixa estava chamando a atenção para essas potências ao contribuir para desinvestir intensidades em todo o corpo, enfatizando o que designamos como “relaxamento do olhar” – hoje claramente correspondente ao

---

<sup>49</sup> Encontro realizado em 17 de janeiro de 2017.

relaxamento da musculatura extraocular. Produzia-se uma sensação de um olhar mais aguçado e presente. Tínhamos a impressão de que essa exploração disponibilizava o corpo-olhar para novas percepções do material explorado, no caso a boca. Toda a reflexão anterior nesta seção nos revela, portanto, possíveis razões pelas quais estávamos experimentando essas impressões.

Enquanto explorávamos uma escala de intensidades expressivas da ação de fazer um bico com a boca, observamos que a apneia baixa retirava da musculatura facial a tendência a um investimento expressivo demasiadamente vigoroso. Nesse ponto, tal como refletimos, as ações dos olhos parecem ter ganhado protagonismo e, complementarmente, o “ausentar-se” definido por essa exploração propiciou uma atenção especial ao grau de investimento expressivo presente na ação da boca.

Essas observações surgiam naquele momento como relações que ainda não compreendíamos bem como organizar, mas estava claro que os momentos de protagonismo dos olhos coincidiam com momentos de acentuação da propriocepção corporal, propiciando naturalmente novas percepções do material. Francisco relatou na ocasião que a exploração

[...] ativou um outro lugar das imagens. Não tem aquele compromisso de imaginar. É um outro imaginar que é muito rico. Elas [as imagens] vêm de uma forma menos arbitrária. Você não estabelece de antemão. Elas vêm, elas acontecem...<sup>50</sup>

Consigo ver nessa insurgência “menos arbitrária” das imagens uma relação direta com o potencial de “processamento” que era provável já estarmos experimentando ali, mesmo sem conhecê-lo nomeadamente. Visto em perspectiva, hoje, acredito enxergar na *trataka* um caminho mais eficaz onde, naquele momento, a respiração se fazia necessária para destacar a sensação do investimento sutil na musculatura extraocular<sup>51</sup>.

Francisco relatou ao final da prática que:

Trabalhar o olhar abriu uma janela enorme para mim que antes era de certa forma ignorada. Acredito que trabalhar tecnicamente o olhar no treinamento faz com que ele esteja mais presente na cena, e temos mais consciência

---

<sup>50</sup> Encontro de 7 de fevereiro de 2017.

<sup>51</sup> Com isso, não quero dizer que o trabalho consciente da respiração tenha papel secundário em nossa prática. Conforme explicitiei no final do capítulo 1, atentar-se à respiração compõe o procedimento de aquecimento com foco na musculatura extraocular. O que sugiro é que manter o foco (atenção) na musculatura extraocular revela um potencial para um aguçamento da percepção de processos corporais, como o da respiração.

dele como movimento. Acredito que isso contribua para a concentração, o relaxamento e também para estabelecer o foco em cena.

Ter trabalhado o olhar fez com que minha interpretação adquirisse outras nuances nas tensões na relação com o público, especialmente no personagem N.I.N.A. que desenvolvi simultaneamente à prática de pesquisa e que apresentei em seguida (em “O Lá - sobre viver em quadrados”, espetáculo do Núcleo Experimental em Movimento). Também em momentos por exemplo em que estou em cena, mas fora de foco, me pareceu que trabalhar o olhar seja uma forma econômica de estar movimentando energia. A respeito do trabalho de câmera eu me sinto agora muito mais confiante e isso se deu por meio dessa prática que trabalha uma sutileza, um movimento mínimo que revela essa interioridade de uma forma contida, então hoje em dia tenho também um lugar para me apoiar quando penso em atuação para a câmera.<sup>52</sup>

Contudo, mesmo que ali essa exploração tenha sido muito proveitosa para nós, e hoje propicie reflexões melhor situadas, resultou muito difícil a manutenção do potencial desse recurso ao longo da prática com Francisco. Acredito que uma certa opacidade possa ter sido gerada no trabalho por conta da carência natural por maior organização naquele período de pesquisa, em que uma constelação de termos, comandos e conceitos se misturavam muitas vezes em torno de uma mesma atividade. Talvez também por desconhecer mais objetivamente o trabalho muscular dos olhos, vários rastros foram deixados apenas como pistas de modos de explorar a criação de figuras, personagens, etc.

No processo da ação artística “A floresta que se vinga”, de que falarei adiante, é que creio poder ter explorado com mais simplicidade e objetividade aquilo que aqui tínhamos apenas iniciado a dar corpo.

### **2.1.3 “Ser ou não ser Marta!” e “Retratos de um experimento para nada” – a presença do silêncio e o efeito de real**

“Ser ou não ser Marta!”<sup>53</sup> foi outra ação artística realizada na prática com a atriz Kamala Ramers. Aqui, a cena de referência era da personagem “Marta”, interpretada por Lília Cabral na telenovela da Rede Globo, “Páginas da vida” (2006).

---

<sup>52</sup> Entrevista concedida no dia 19 de agosto de 2017.

<sup>53</sup> “Ser ou não ser Marta!” pode ser encontrado na página do NEM no *Facebook*:  
<<https://www.facebook.com/nucleoexperimentalemovimento/videos/1192290804226585/>>

Figura 11 – Cena de "Ser ou não ser Marta!"



Fonte: Leonardo Hecht - *still* de vídeo.

No mesmo período, de meados de abril até o mês de maio de 2017, já na prática com o ator Yuri Fidelis<sup>54</sup>, nos propusemos a experimentar a livre improvisação de movimento do “Para Nada” com ênfase no olhar, já usual em nossa prática, propondo registrar a experiência por meio da linguagem da fotografia. A ideia inicial veio do fotógrafo Leonardo Hecht<sup>55</sup>, que já havia colaborado em “Odete!” e “Encontro com um espelho”, e que também colaborou nas demais ações artísticas audiovisuais após essas. As fotografias resultaram nos “Retratos de um experimento para nada”<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Yuri Fidelis é ator, bacharel em Artes Cênicas pela UnB e, como mencionei, mestrando no PPG-CEN da mesma universidade. As informações foram fornecidas pelo próprio ator.

<sup>55</sup> Leonardo Hecht é bacharel em Comunicação Social, hab. Audiovisual, pela UnB. É fotógrafo, documentarista e editor de vídeo. As informações foram fornecidas por Leonardo.

<sup>56</sup> “Retratos de um experimento para nada” pode ser encontrado na página do NEM no *Facebook*: <<https://www.facebook.com/nucleoexperimentalemovimento/posts/1177192389069760>>

Figura 12 – Algumas fotos dos “Retratos de um experimento para nada”



Fonte: Leonardo Hecht

Em “Marta!”, demos continuidade àquilo que exploramos em “Odete!”: no compromisso com o texto decorado palavra por palavra conforme o original, mas em nova situação cênica. A brincadeira foi associar a performance inspirada na personagem de Lília Cabral, uma mãe e avó nada amorosa, com a data comemorativa do dia das mães. No vídeo, Kamala performa o texto em simultâneo com Lília, na performance original – cada qual ocupando metade da tela do vídeo. Não houve, do ponto de vista dos modos de exploração, novidades marcantes que, observadas em perspectiva, me pareçam oportunas para iluminar uma compreensão sobre nosso caminho de pesquisa.

Assim, nesta seção, acredito que, mais do que observar o processo de realização da ação artística em si, a reflexão se produz a partir da observação do período de trabalho correspondente a essas ações no curso da prática de pesquisa, mesmo quando não diretamente ligado a elas. Esse momento foi marcado por maior

atenção a potenciais do olhar na dimensão expressiva implicados no trabalho com foco nos movimentos oculares na dimensão recursiva, o que produziu novas observações.

Se em “Encontro com um espelho” trabalhar a dinâmica de investir e desinvestir intensidades numa escala expressiva chamou a nossa atenção para o protagonismo dos olhos em certos momentos de desinvestimento, nesse período estávamos verdadeiramente focados em experimentar essas suspensões dos movimentos do olhar. Essa ênfase fez surgir na prática uma nova denominação para tais momentos: “silêncios do olhar”.

Especialmente em “Retratos” esse trabalho imprimiu marcas interessantes no resultado da ação, a meu ver. Percebemos naquele período, que os momentos de protagonismo do olhar – correspondentes aos “silêncios” – pareciam propiciar uma impressão maior de realidade nas ações desempenhadas. Essa observação ressoa na discussão sobre efeitos de real.

Mesmo sem definir o que entendemos por “real”, podemos dizer que o efeito de real é um direito do próprio teatro<sup>57</sup> de invocar certa confusão benéfica entre a realidade e a representação. Ele designa uma qualidade de percepção do público de que aquilo que se passa em cena seja plausível de acontecer na esfera do cotidiano, a despeito das técnicas empenhadas nos processos de composição cênica apontarem para a utilização de artifícios.

Tanto o “efeito de presença”, sobre o qual refletimos anteriormente, quanto o efeito de real definem momentos da experiência do público em que insurge a percepção de uma energia vital em circulação no espaço da experiência teatral. Se invoco o termo “real” neste momento é para enfatizar a relação entre o processo de presença e essa característica da experiência do público nos momentos em que atores e atrizes se fazem presentes. Resulta que todo real – das realidades que experimentamos – implica em efeitos de real, ou seja, em assumir que certa causalidade plausível de ser vivida ampara e dá coerência ao efeito experimentado na cena. Contudo, mesmo que todo real implique um efeito, nem todo efeito de real

---

<sup>57</sup> Cf. Féral (2008, p. 205) sugere em meio à reflexão sobre interpenetrações de real e ficcional no âmbito do teatro performativo. Nesse texto, ela menciona a expressão “efeito de real”, contudo sem defini-la como conceito. Já Patrice Pavis traz a expressão em seu “Dicionário de teatro”, designando o “efeito de real” a partir de Roland Barthes, como algo semelhante à nossa reflexão: “uma impressão de real quando o espectador tem a sensação de estar assistindo ao acontecimento apresentado, de ser transportado para a realidade simbolizada e de ser confrontado não com uma ficção artística, mas com um acontecimento real.” (PAVIS, 2008, p.120)

resulta da realidade em si, ou seja, no caso de ações cênicas de ficção, por exemplo, o efeito de real predomina e se despoja da necessidade de remeter a uma realidade factual.

Esse interesse pelo efeito de real corroborou meu desejo recorrente de que na prática de pesquisa déssemos corpo a inquietações sobre a impressão de espontaneidade na atuação, como já mencionei no capítulo 1. Nesse aspecto, para mim, reside um conhecido paradoxo da atuação – a que o princípio organizado no primeiro capítulo tenta dar uma possibilidade de exploração –: como parecer espontâneo em algo ensaiado? Como atuar espontaneamente sem incorrer em maneirismos? Assim, a quais investimentos recursivos no corpo atorial podemos atribuir a atuação espontânea e um efeito de real? Como, portanto, se fazer sentir plausível, verdadeiro, real, mesmo ao desempenhar expressividades alheias às dos corpos do nosso cotidiano, como corporeidades grotescas, entre outras?

Esse assunto se apresenta, por exemplo, em reflexões de Grotowski e Stanislavski de modo semelhante conforme a visão de Thomas Richards (1995, pp. 81-2):

Esse ajuste ao parceiro e à parceira dentro de uma linha fixa de ações é o que Stanislavski e Grotowski consideram verdadeira espontaneidade. Alto nível de espontaneidade só pode ser atingido numa peça que esteja estruturada. Nesse ponto atores e atrizes podem encontrar liberdade dentro da estrutura, liberdade não para mudar sua linha de ações, mas para ajustarem-se levemente reagindo aos outros e às outras (e a tudo à volta), mantendo ainda as mesmas intenções e a mesma linha de ações. Isso é um tipo de improvisação sutil na qual a estrutura é precisa e, claro, perfeitamente memorizada. Grotowski afirmou que: “Espontaneidade é impossível sem estrutura. Rigor é necessário para haver espontaneidade”, ele continua: “De acordo com Stanislavski: ações que são absorvidas (decoradas, memorizadas) completamente, somente elas podem se tornar livres. [...] Eis a regra: ‘O que fazer em seguida?’ – é a paralisia. ‘O que fazer em seguida?’ é a pergunta que torna a espontaneidade impossível.”<sup>58</sup>

Embora a ênfase tanto de Grotowski quanto de Stanislavski, na perspectiva de Richards, pareça ser de que a espontaneidade é propiciada tão somente pela

---

<sup>58</sup> No original: “This adjustment to the partner within a fixed line of actions is what Stanislavski and Grotowski considered true spontaneity. High-level spontaneity can arrive only in a piece which is structured. At that point the actors can find freedom inside their structure, freedom not to change their line of actions, but to adjust slightly in reaction to one another (and to everything around), still keeping the same intentions and the same line of actions. This is some kind of subtle improvisation in which the structure is tight, and of course perfectly memorized. Grotowski stated: ‘Spontaneity is impossible without structure. Rigor is necessary to have spontaneity.’ He continued: ‘According to Stanislavski: actions which are absorbed (learned, memorized) completely, only these can become free. [...] Here is the rule: ‘What to do next?’—is the paralysis. ‘What to do next?’ This is the question that makes all spontaneity impossible.” Tradução do autor para fins específicos deste trabalho.

estruturação de uma linha de ações precisa e memorizada pelo ator ou pela atriz, acredito que possamos refletir de modo um pouco diverso.

Se compreendemos que os autores enfatizam que a “liberdade” própria da ação espontânea carece de amparo de elementos estáveis, podemos pensar que tal estabilidade possa ser definida tanto por uma linha de ações precisa, como sugerem, quanto por um trabalho amparado em outros recursos técnicos igualmente precisos. O foco na musculatura extraocular, por exemplo, pode atuar como elemento estável em situações de livre improvisação de movimento, como o “Para Nada”, conforme venho argumentando. Podemos, portanto, reconhecer a ocorrência de espontaneidade mesmo em dimensões de composição cujas ações não estejam alinhadas como partitura corporal memorizada, ou ainda em uma atividade de exploração poética corporal que não visa necessariamente um processo de composição.

Contudo, assim como os autores, evito a correspondência entre espontaneidade e maneirismos. No âmbito de meu interesse nesse assunto, observo, na perspectiva do princípio para a prática organizado no capítulo anterior, que como resultado do trabalho com a apneia baixa e a conquista dessa sensação de relaxamento do olhar, progressivamente fomos sofisticando a prática entre “mudar” e “fixar” o olhar – ou “avançar” e “recuar”, conforme nossa referência a esses movimentos, naquele momento, respectivamente – e enxergando sua relação com o jogo entre tornar mais e menos visível um movimento expressivo no corpo.

O nosso interesse especial pelos momentos de “fixação” do olhar nesse momento da prática de pesquisa – de “Marta!” e “Retratos” – passou a representar um papel importante, na dimensão recursiva, em correspondência com ações que considerávamos produzir efeitos de real, ou seja, em que a espontaneidade aparecia na dimensão expressiva como resultado do trabalho com o recurso do foco no olhar.

Nossa atenção nessa dimensão de “fixação” dos movimentos oculares – que naquele momento, portanto, correspondia à ideia de “recuar o olhar” – começava a nos trazer a impressão de acolhimento do tempo de cada ação.

Para explorar essa noção de “acolhimento” vou apresentar uma situação. Somos o público e assistimos a uma atriz ou ator em cena que derruba um pesado objeto no chão. Um grande ruído se propaga no ambiente. Os olhos dela ou dele, então, se mantêm fixos no objeto caído. Uma impressão possível é de que a “figura”

ou “personagem” esteja pensando sobre aquilo que acaba de se passar. Acompanhamos, então, o movimento de seu pensamento, movendo também o nosso próprio pensamento. O olhar fixo atua acolhendo o tempo que a ação de derrubar o pesado objeto no chão leva para dispersar o seu impacto.

Esse exemplo desenha uma trajetória emblemática do papel da “fixação” no acolhimento do tempo da ação que mencionei acima. Trata-se apenas de assistir, observar, ponderar aqui e ali, por meio do olhar, sobre o que se passa em cena na dimensão das ações. Ao mesmo tempo, no corpo do ator ou da atriz, esses momentos são acompanhados pelo desinvestimento da ação até sua menor visibilidade possível – aquela mínima visibilidade sem a qual as características daquela “figura” ou “personagem” se veriam desfeitas – o que favorece um protagonismo do olhar, como já refletimos. Assim, ao desinvestir a ação (ou, em alguns casos, ação física, lembrando Richards-Grotowski), o ator ou a atriz pode reconhecer e situar a zona de “impulso” dessa ação.

Conforme hoje nosso princípio de trabalho parece corroborar, observamos ali o papel do protagonismo do olhar, que já aparecia como potência na prática com Francisco, se tornar um aliado da composição cênica à maneira de pausas, suspensões, explorações de ritmo das ações num processo composicional. Escrevi algo sobre a exploração desses “silêncios do olhar”, em meu diário de bordo da prática, que hoje parece até mesmo parafrasear o que relatei no capítulo anterior como desdobramento do princípio de foco na musculatura extraocular, que se relaciona com a minimização das intervenções nos movimentos de “fixação” do olhar:

O silêncio do olhar não necessariamente define um tempo específico de reverberação do movimento que ele prolonga/acolhe. Percebo que se treinamos enfaticamente essa operação do olhar, micro silêncios podem intercalar-se com as ações em tempos-ritmo variados, mesmo os mais acelerados. Nesses casos os silêncios do olhar são apenas micro-suspensões quase invisíveis, mas que provocam diferenças no tempo da atuação. São permissões para que o olhar pare e olhe, simplesmente. Independentemente do tempo de parada... só sei que é preciso parar.<sup>59</sup>

De algum modo, nesse momento já tínhamos a percepção de que os movimentos oculares poderiam desempenhar uma dinâmica de oscilação entre “mudar” e “fixar”. Usei o termo “parar”, embora hoje saibamos que mesmo os

---

<sup>59</sup> Notas de observação da prática, dia 9 de mai. de 2017.

momentos de “fixação” são constituídos por micro-movimentos. Logo, as aparentes suspensões de um olhar fixo não configuram paradas e sim uma redução da escala do movimento, o que, no processo da atenção, parece implicar em um aguçamento da percepção. Esse aguçamento indica precisamente o processo de dedicar-se a perceber pormenores na relação com a cena, ou seja, esse é o papel dos momentos de “fixação” nos movimentos oculares em sua relação com o processo da atenção.

Relato recente do ator Yuri Fidelis, ao recordar nosso processo de prática de pesquisa, na perspectiva de seu trabalho atorial, hoje, parece dialogar com essa impressão:

Principalmente quando se trata do corpo aparentemente estático, engajar os movimentos dos olhos, além de oxigenar a atuação, cria uma atenção parecida com a que se dá à respiração no sentido de que, se me lembro que existe, passo a reconhecer nela possibilidades de composição ou criar mais interesse sobre os meus materiais atoriais. O trabalho com o olho também me ajuda a interrogar sobre o quão hesitante ou firme um personagem pode estar, a partir de como ele olha para o mundo.<sup>60</sup>

Por esse motivo, acredito que ter cultivado a exploração com foco especial nesses momentos em que os olhos se detêm em algo, enquanto a ação desaparece, pôde nos levar a perceber uma dinâmica de nutrição das ações praticada por essas suspensões. Se retomamos a analogia ao argumento de Richards-Grotowski em relação ao trabalho com os “impulsos”, poderíamos dizer que os “impulsos” definam um acolhimento do tempo das ações. Por sua vez, analogamente à perspectiva de Josette Féral, “ausências” propiciam acolhimento ao tempo das “presenças”, favorecendo o “efeito de presença”.

Essas “ausências”, “fixações” – ou “recuos” – passaram a ser exploradas mais e mais de modo não literal, para além, portanto, do desenho da situação que usei para exemplificar esse processo. Como consta no relato de meu diário de bordo, e também se verifica na própria característica desses movimentos oculares, esse tempo do acolhimento não necessariamente será cerimonial, ou seja, na dimensão expressiva não será sempre uma longa pausa após uma ação, necessariamente, de alto impacto. Podemos refletir que mesmo no curso de ações muito sutis podem se interpor esses “recuos do olhar” aqui e ali, como que arejando as ações a todo momento, enquanto são desempenhadas.

---

<sup>60</sup> Entrevista concedida no dia 24 de jun. de 2018.

Essa observação remete a um princípio bastante presente nas atividades de formação do Núcleo Experimental em Movimento – NEM, de que, como mencionei no início deste trabalho, faço parte há vários anos e a que se vincula esta pesquisa. O princípio de movimento é o de “puxar” e “empurrar”. Em conjunto com a prática do “Para Nada” esse trabalho de investir e desinvestir forças no contato com outro corpo atuou como atividade investigativa no âmbito de minha iniciação teatral que considero central em nossa trajetória no NEM para acentuarmos nossa percepção sobre as ações que praticávamos.

Se sugiro que o papel das “fixações” – ou “recuos” – é de arejar as ações com desinvestimentos, creio que podemos associar a dinâmica desse arejamento como a prática de “puxar” e “empurrar”. Nela, as nuances são potencialmente infinitas e, por vezes, muitíssimo sutis. Do mesmo modo, ao investir e desinvestir intensidades expressivas de uma ação não temos como única opção recuar à zona de “impulso” ou investir toda a sua intensidade até o nível mais alto possível. Podemos jogar, especialmente num diálogo proprioceptivo com a sutileza da musculatura ocular, com nuances entre intensidades do investimento nessa musculatura e intensidades de investimento nessa determinada ação. Assim, como venho argumentando, o trabalho atorial parece ser beneficiado por uma acentuação da percepção sobre aquilo que se pratica na dimensão da ação.

A palavra *mindfulness* parece definir essa acentuação da percepção. O dicionário Cambridge<sup>61</sup> define *mindfulness* como “a prática de estar consciente de seu corpo, mente e sentimentos no momento presente”. Por sua vez, “estar consciente” sendo definido por *being aware* aponta para “saber que algo existe” ou ainda “compreender uma situação, assunto ou objeto no momento presente”. Esses termos designam uma posição de observação do corpo sobre si mesmo, ou seja, como capacidade não só de sentir, mas de perceber que sente.

Analogamente, essa acentuação é que resulta, com relação ao processo de presença, na capacidade do corpo de não só aparecer, mas também se fazer sentir e perceber pelo público – conforme acompanhamos na reflexão de Féral (2012) – ou ainda não só estar presente, como mera ocupação do espaço, mas sim “PRESENTE”, como movimentador de energia vitalizante assim percebida pelo

---

<sup>61</sup> Disponível online gratuitamente em: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/>>. Acesso em 15 jun. 2018.

público – conforme acompanhamos na reflexão de Fischer-Lichte quando define um “conceito radical de presença”<sup>62</sup>.

Como mencionei no início desta seção, as ações artísticas existiram como pontos de culminância de períodos de trabalho em nossa prática de pesquisa, mas nem sempre estávamos inteiramente voltados e voltadas para a preparação dessas ações. Outras atividades, que acredito terem indiretamente favorecido as ações, eram realizadas sem grande preocupação em compreendermos a sua lógica em relação à ação a ser realizada.

Uma delas foi a investigação com o que chamei de “gestos fundamentais”, livremente inspirada na obra *Gestures – “Gestos”* – do filósofo Vilém Flusser (2014). Na obra, o autor reflete sobre movimentos que praticamos no cotidiano revelando-os como tentativas do ser humano de desenvolver inquietações de natureza ontológica.

Para além da reflexão de Flusser, e diferentemente dos gestos elencados por ele, elegi os movimentos de acenar, sorrir e caminhar a partir de observações do meu próprio treinamento pessoal.

Para mim, esses movimentos pareciam fundamentais na dimensão existencial da cena, ou seja, propiciavam a oportunidade de desempenhar ações mais e menos relacionais, o deslocamento, o trabalho tanto com a face como com os membros do corpo, além de serem movimentos muitíssimo presentes na performance do corpo cotidiano em, digamos, todos os tempos.

Embora fossem movimentos já observáveis em minha prática no “Para Nada”, acredito que algumas reflexões em outros campos do conhecimento, mesmo informalmente, nutriram minha confiança em suas potências no sentido de uma função ontológica.

O movimento de “acenar” ganhou nova densidade para mim a partir de impressões do poeta Gustavo de Castro e Silva, que foi meu professor de “Estética da comunicação” e orientador do meu trabalho de conclusão de graduação<sup>63</sup>. Silva (2006, p. 72), ao analisar o poema “Tabacaria” do poeta Fernando Pessoa, destaca um pormenor no final da obra:

---

<sup>62</sup> Cf. Fischer-Lichte (2012, p. 115), como mencionei na página 27 do capítulo anterior.

<sup>63</sup> Disciplina ministrada no segundo semestre de 2012 na Faculdade de Comunicação - FAC da Universidade de Brasília. Minha graduação é no curso de Comunicação Social, habilitação Audiovisual, na FAC/UnB.

um aceno entre ele [Álvaro de Campos] e o dono da Tabacaria, que faz com que todo o universo pareça se reconstruir (mesmo sem ideal e esperança), aceno que o poeta caracteriza como 'instinto divino': esse desejo nosso recorrente de voltar-se para o outro, comunicar-lhe existência.

Posso dizer que nutro intenso interesse pelo movimento de acenar em sua dimensão expressiva. Ele está presente em muitos dos materiais que desenvolvo em diferentes contextos. Um deles é a cena curta "Movimentos de um ovo", que também compõe as ações artísticas no contexto desta pesquisa. Falarei dela na próxima seção.

As impressões sobre o movimento de "sorrir" foram complementadas por reportagem que por acaso li no site da revista estadunidense *Scientific American*<sup>64</sup> em que é enxergada relação entre o sorriso nos seres humanos e nos primatas. O artigo de divulgação científica afirma que o movimento de mostrar os dentes está relacionado a uma expressão de submissão de um animal a outro. Segundo o texto, se lábios recolhidos e dentes de cima e de baixo separados indicam que o animal está pronto para morder, lábios relaxados e dentes de cima e de baixo juntos indicam claramente que não há perigo. O sorriso humano teria se desenvolvido a partir dessas qualidades de relação, que são de tal forma inconscientes que até mesmo crianças nascidas cegas, sem nunca obter referências visuais desse movimento, o desempenhariam nessa mesma lógica. Na minha perspectiva, essa abertura ao encontro propiciada, talvez, pelas impressões aludidas por esse movimento, de modo até mesmo inconsciente, são suficientes para considerá-lo como fundamental na dimensão de alteridade.

O movimento de "caminhar" ganhou especial densidade para mim a partir da obra "Caminhar: uma filosofia". (GROS, 2010). Essa e outras reflexões permearam o curso da disciplina "Elogio à viagem"<sup>65</sup>, que cursei durante o período de mestrado, em que a ênfase no deslocamento humano do ponto de vista de uma "geopoética" explicita desejos inerentes à atividade de caminhar. Do ponto de vista da cena, especificamente, vi fortalecida a percepção do movimento de caminhar como ação em si, uma vez que é comum percebermos sua banalização no campo da atuação,

---

<sup>64</sup> Disponível em: <<https://www.scientificamerican.com/article/how-did-the-smile-become-a-friendly-gesture-in-humans/>> Acesso em 15 de jun. de 2018.

<sup>65</sup> Disciplina ministrada por Karina Dias no Centro de Excelência em Turismo - CET da UnB, no segundo semestre de 2016.

muitas vezes desempenhada como ação acessória ou como mera ferramenta para mudança de posição no palco.

Enriquecida por essas reflexões, a exploração desses movimentos associados à prática focada nos olhos se deu enfaticamente no período correspondente a “Marta!” e “Retratos”, em conjunto ao trabalho de interlocução, que explicitarei na seção anterior. Ou seja, explorávamos variações – ainda não parametrizadas – do diálogo entre o foco no olhar e a performance desses movimentos. A prática consistia somente em investir e desinvestir intensidades na expressão de cada movimento, a partir da dinâmica de “recuar” o olhar para si e “avançar” o olhar para as paredes, por exemplo.

A partir dos relatos de gravações de áudio, que regularmente fazia ao final de cada encontro de prática de pesquisa com cada ator ou atriz, percebo que a impressão sobre a potência dessa exploração foi bastante presente. A atriz Kamala Ramers afirmou<sup>66</sup> a partir dessa prática: “Incrível, surreal, maravilhoso porque ataca direto na expressão. Empresta a energia do olhar na hora pro movimento que você estiver fazendo.” O ator Yuri Fidelis comentou<sup>67</sup>: “Parece abrir muito a minha percepção. Com esse tipo de atenção, estou descobrindo onde residem certos afetos relacionados a esses movimentos.”

Observando em perspectiva, vejo que nesse modo de exploração já aparecia bem claramente o que hoje organizamos em torno do princípio de um diálogo de propriocepção. Nesse caso, diálogo que tensiona a atenção entre o foco no olhar e o movimento de acenar/sorrir/caminhar. No caso de nosso princípio, diálogo entre o foco na musculatura ocular e um investimento expressivo em qualquer outra região do corpo no desempenho desses ou de outros movimentos.

Mais ainda, resulta instigante continuar investigando essas afetações do olhar na expressividade como um todo pela abordagem que mencionei ao final do capítulo 1: em vista da variação do ritmo de “mudanças” e “fixações”. Hoje, o que sigo explorando em meus processos de criação se relaciona muito com essa atitude de, ao variar ritmos dos movimentos oculares, perceber a diferença na qualidade expressiva de um movimento como acenar, sorrir ou caminhar.

---

<sup>66</sup> Encontro realizado em 19 de abril de 2017.

<sup>67</sup> Encontro realizado no dia 26 de abril de 2017, mesmo dia da realização da ação artística “Retratos de um experimento para nada”.

Ao longo da sessão de “Retratos”, experimentamos livremente um “Para Nada” com presença marcante do experimento com esses três movimentos. A dinâmica com o espaço do estúdio e com a câmera era a de interlocução, conforme nossa visão, em que o ator Yuri Fidelis de tempos em tempos olhava diretamente para a câmera ou para outro ponto fixo no espaço, jogando todo o ar fora – desinvestindo intensidades expressivas dessa ou daquela ação física – e dando protagonismo a ações físicas do olhar.

Em “Marta!” essa proposição está presente como recurso, embora de modo menos literal no campo da expressão, na relação do olhar de Kamala com os movimentos capturados da *performance* original da atriz Lília Cabral, que também se vê presente no diálogo com a câmera. Acredito, contudo, que o trabalho tenha sido mais intenso nos momentos de investigação do que na realização dessa ação. Creio que ela possa ter sido prejudicada por uma suspensão de duas semanas – imediatamente antes de sua gravação – na prática de pesquisa com Kamala, o que parece ter contribuído naturalmente para que a mesma qualidade do que havíamos trabalhado anteriormente, com o material original, não se tenha feito presente na obra finalizada, do meu ponto de vista.

O aprofundamento na exploração do “silêncio do olhar” parece, portanto, ter sido fundamental para avançarmos na questão do “mínimo”, que se expressa também, como já refletimos, numa capacidade atorial de desinvestir intensidades expressivas que não sejam necessárias para a composição em cada momento.

Por esse motivo, observando em perspectiva consigo perceber também analogias entre esse trabalho e o da “máscara neutra” desenvolvido por Jacques Lecoq na França, que, ao meu ver, resulta em uma sofisticação da expressividade do corpo como um todo a partir do enfoque no desinvestimento expressivo da face. Lecoq (2012, p. 39) explica que:

Por sob a máscara neutra a face do ator e da atriz desaparecem e seu corpo se torna muito mais perceptível. Ao falar com alguém, geralmente você olha para a face da pessoa. Com um ator ou atriz usando a máscara neutra, você olha para o corpo como um todo. O olhar é a máscara, então a face se torna todo o corpo. Cada momento se revela como potentemente expressivo. Quando ator ou atriz tira a máscara, se a usou bem, sua face está relaxada. Quase nunca preciso olhar para o que faz; basta observar sua face ao final para saber se a usou verdadeiramente. A máscara lhe terá subtraído algo, despojando-lhe do artifício. Sua face estará bonita, livre. Uma vez atingida essa liberdade, a máscara pode ser removida sem medo

algun de recair em gestos artificiais. A máscara neutra, no fim das contas, desmascara.<sup>68</sup>

Essa observação de semelhanças entre os propósitos do trabalho com a máscara neutra e nosso trabalho com foco nos movimentos oculares pode, portanto, nos ajudar a perceber a convergência num princípio fundamental: a do relaxamento da face em associação ao desinvestimento de intensidades expressivas que não favorecem a atuação – ou “desinvestimento de artifícios”, como afirma Lecoq. Essa associação se intensifica se sublinharmos a analogia traçada por Lecoq entre a “máscara” e o “olhar”, conforme vimos no trecho acima. Se o trabalho com a máscara, desmascara – no sentido de despojar a atriz e o ator de maneirismos – podemos refletir que o trabalho com foco no olhar tem potencial para atingir resultados semelhantes a esse.

No caso de nossa prática, acredito que todos os modos de exploração refletem esse desejo pelo relaxamento do corpo até intensidades que favoreçam a produção de “efeitos de presença”, ou seja, intensidades que se constituam também pelo desinvestimento necessário – ou ainda, por “ausências”, como temos refletido.

Em conjunto com as reflexões que se fizeram possíveis na associação com o conceito de “impulso” de Richards/Grotowski, essas últimas reflexões parecem salientar o potencial dessa pesquisa também em uma futura abordagem, especialmente voltada para a dimensão pedagógica do fazer teatral.

## **2.2 Movimentos de um ovo – da dinâmica dos movimentos oculares à dinâmica da dramaturgia: conexões entre técnica e estética**

“Movimentos de um ovo”<sup>69</sup> é uma cena curta que foi criada no contexto da disciplina “Seminário avançado em artes cênicas”<sup>70</sup>. O enunciado era compor uma

---

<sup>68</sup> No original: “Beneath the neutral mask the actor’s face disappears and his body becomes far more noticeable. Talking to someone, you often look that person in the face. With an actor wearing the neutral mask, you look at the whole body. The look is the mask, so the face becomes the whole body. Every movement is revealed as powerfully expressive. When the actor takes off the mask, if he has worn it well, his face is relaxed. I hardly need to watch what he does; it is enough to observe his face at the end to know if he wore it truthfully. The mask will have drawn something from him, divesting him of artifice. His face will be beautiful, free. Once he has achieved this freedom, the mask can be removed with no fear of falling back on artificial gestures. The neutral mask, in the end, unmask.” Tradução do autor para fins específicos deste trabalho.

<sup>69</sup> Apresentação da cena no Festival 1/4 de Cena - 2017, disponível em: < <https://photos.app.goo.gl/GkM33DjJWieb7cM7> >

ação poética que trouxesse à tona questões mobilizadoras de nossa pesquisa por meio da experiência artística com o público.

Naquele momento, de março a abril de 2017 – antes ainda das experiências que narrei na seção anterior em torno de “Marta!” e “Retratos” –, em trajetória por modos de abordar o que hoje reside como princípio nas noções de “mudanças” e “fixações”, essa dinâmica dos movimentos oculares encontrou “território”<sup>71</sup> nas ideias de “distrair” e “concentrar”, respectivamente.

Toda a criação da cena curta “Movimentos de um ovo”, portanto, se desenvolveu em torno dessa dinâmica ocular iluminada pelos termos “distração” e “concentração”. Isso, ainda, em torno de um “ovo” como elemento central na dramaturgia e na encenação.

Figura 13 – “Movimentos de um ovo” em apresentação no Festival ¼ de Cena 2017



Fonte: Ádon Bicalho

“Movimentos de um ovo” revelou, para mim, que a dinâmica entre “mudanças” e “fixações”, como vemos hoje, possibilitava a exploração de ritmos na composição corporal e, assim, também dramaturgias.

---

<sup>70</sup> Disciplina conduzida pela Prof. Dra. Alice Stefânia Curi no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB, no primeiro semestre letivo de 2017.

<sup>71</sup> Cf. Rolnik (2016), reflexão que fiz na abertura deste capítulo.

Desde a primeira apresentação<sup>72</sup>, tendo colegas do mestrado e nossa professora – e também minha orientadora, a atriz Alice Stefânia – como público, comentários de quem assistiu indicaram potências dessa ação artística. O colega Raoni Carricondo Leite comentou, em seguida àquela primeira apresentação, que tinha a impressão durante a cena de que “o ambiente mudava antes de o corpo [do ator] mudar”. Vendo em perspectiva, posso supor que esse efeito expressivo apareceu como implicação de uma atenção especial aos momentos de “concentração” – “fixação” ou “silêncios” – do olhar.

Essa reflexão de Raoni me chamou a atenção para ampliar ainda a visão sobre a potência dos “silêncios do olhar”. Começávamos a encarar as “fixações” em sua potência de acolhimento do tempo de uma ação. A partir daquela fala poderíamos refletir, também, sobre sua potência de indicar a iminência de uma ação.

Visto em perspectiva, o que aparece de novo para a nossa reflexão nesta seção é a visão de que os “silêncios” poderiam operar verdadeiras “pontes de pensamento” revelando, portanto, intenções daquilo que se segue e ponderações sobre aquilo que acaba de se passar. Podemos refletir que essa potência diz respeito à relação entre a expressividade dos movimentos do olhar e a instância poética suscitada por movimentos usualmente definidos como “subtexto”, “subpartitura”, “justificativa interna”, “motivação”, “pulsão”, “paisagem interna complexa”, etc. em variadas e diferentes abordagens da prática atorial.

De fato, creio que ali percebia que no trabalho com foco na dinâmica de “mudanças” e “fixações” os momentos de desinvestimento expressivo parecem produzir um efeito de iminência de algo a cada vez que se minimiza a visibilidade do movimento para uma zona de “impulso”, conforme refletimos anteriormente a partir de Richards na experiência com Grotowski.

Na dimensão expressiva, sobretudo nos momentos de “fixação”, os olhos parecem dar tanto a atriz/ator quanto ao público a sensação de que algo novo é levado em conta, considerando a acepção do termo *mindfulness*, que nesse caso aparece como atributo do ator e da atriz no presente da cena. Desse modo, pode resultar a percepção do público de que aquele ser em cena “percebe que sente algo”. Ou seja, o público literalmente percebe a percepção do ator/da atriz. Assim,

---

<sup>72</sup> Realizada no dia 30 de março de 2017, na sala João Antônio de Departamento de Artes Cênicas da UnB.

novamente se podem associar nossos modos de exploração e o favorecimento de ocorrências de “efeitos de presença” – e “efeitos de real” – ou até mesmo de “PRESENÇA” – um “conceito radical de presença”, conforme vimos anteriormente.

Para além do que já refletimos sobre esse potencial, é interessante relatar que a ideia de “pontes de pensamento” foi naquele momento uma perspectiva nova, que provocou mudanças na exploração prática que, somente a partir daí, resultaram adiante nas compreensões que tivemos no período da realização de “Marta!” e “Retratos”, como mencionei na abertura desta seção.

Também é interessante salientar que em “Ovo” eu estava sozinho no processo de investigação e criação, tendo eu mesmo roteirizado, atuado e dirigido a cena. Sabemos como o caminho de pesquisa pode abrigar infinitos pontos cegos, então, de algum modo, mesmo que algumas potências pudessem ter emergido em “Ovo”, só me dou conta de certas contribuições desta naquelas ações que vêm adiante quando agora as observo em perspectiva.

Contudo, observo também que os desejos nunca se distinguiram muito daqueles iniciais. Estava presente em “Ovo” a busca por aquela “abertura” ao movimento, que ali se “territorializava” nas “pontes de pensamento” como possibilidade de acentuar a percepção do público de que aquele ser em cena pratica movimentos que estão para além do visível, o que parece se refletir no comentário do colega Raoni. As “pontes de pensamento” se tornaram então um modo de nos referirmos a essa potência de o público perceber que aquele ser em cena literalmente pensa – ou sente – enquanto faz.

As “pontes” podem revelar na prática o limiar entre intensidades visíveis e invisíveis no corpo atorial. Esse potencial aproxima nossos desejos e modos de exploração da discussão cara ao que Peter Brook (1996, p. 49) chama de “Teatro Sagrado”, e que complementa dizendo que “poderia ser chamado de Teatro do Invisível-Tornado-Visível: a noção de que o palco seja um lugar onde o invisível pode aparecer”, o que, para ele, “tem grande poder em nossos pensamentos.”<sup>73</sup>

Na reflexão de Brook, ele considera que as artes são lugares onde aquilo que escapa aos nossos sentidos se materializa em ritmos e formas. Para o autor, essa consideração vai ao encontro da necessidade de se explorar modos de expressão

---

<sup>73</sup> No original: “I am calling it the Holy Theatre for short, but it could be called The Theatre of the Invisible-Made-Visible: the notion that the stage is a place where the invisible can appear has a deep hold on our thoughts.” Tradução do autor para fins específicos deste trabalho.

teatral que correspondam à capacidade de “comunicar”, em suas palavras, o invisível. Um dos exemplos de experimentos que o autor vivenciou, e que usa para iluminar compreensões sobre essa busca, nos ajuda a complementar essa discussão:

Um precioso exercício consistia em lutar em duplas, recebendo e dando golpes, mas sem jamais poderem se tocar, nem mover a cabeça, nem os braços, nem os pés. Em outras palavras um movimento do tronco é tudo que se tem permissão para fazer: não pode ocorrer nenhum contato realista, e ainda assim, é preciso que uma luta seja travada física e emocionalmente e levada até o fim. Esses exercícios não devem ser encarados como ginástica – liberar-se de resistências musculares é apenas um produto secundário – o propósito é sempre o de aumentar a resistência – ao se limitar as alternativas – e em seguida usar essa resistência na luta por obter uma expressividade verdadeira. O princípio é o de esfregar dois pedaços de madeira um no outro. Esta fricção de sólidos opostos produz fogo – e outras formas de combustão podem ser obtidas da mesma maneira. O ator ou a atriz descobre então que para comunicar seus significados invisíveis precisa de concentração, precisa de vontade; precisa convocar todas as suas reservas emocionais; precisa de coragem; precisa pensar claramente. Mas o resultado mais importante foi ser conduzido ou conduzida inexoravelmente à conclusão de que precisa-se de forma. Não basta se sentir arrebatado ou arrebatada – um salto criativo era exigido para cunhar uma nova forma que pudesse conter e refletir seus impulsos. Isto é o que se chama, verdadeiramente, de uma ‘ação’. (BROOK, 1996, p. 60)<sup>74</sup>

Sem grande esforço podemos associar o exemplo de Brook com o que vimos com Richards-Grotowski a respeito dos “impulsos”. A ideia, para ambos, parece estar em torno do ato de desinvestir intensidades expressivas como modo de propiciar “consciência” ao ator e à atriz em cena – no sentido definido por *mindfulness*, conforme vimos, de se dar conta do acontecimento presente. Ambos os exemplos definem um treinamento invisível de ações que sugerem um protagonismo do olhar, conforme nossa perspectiva.

---

<sup>74</sup> No original: “A valuable exercise was to fight in partners, taking and giving back every blow, but never being allowed to touch, never moving the head, nor the arms, nor feet. In other words a movement of the torso is all that is allowed: no realistic contact can take place, yet a fight must be engaged physically, emotionally and carried through. Such exercises should not be thought of as gymnastics—freeing muscular resistance is only a by-product—the purpose all the time is to increase resistance— by limiting the alternatives—and then using this resistance in the struggle for a true expression. The principle is the one of rubbing two sticks together. This friction of unyielding opposites makes fire—and other forms of combustion can be obtained in the same way. The actor then found that to communicate his invisible meanings he needed concentration, he needed will; he needed to summon all his emotional reserves; he needed courage; he needed clear thought. But the most important result was that he was led inexorably to the conclusion that he needed form. It was not enough to feel passionately—a creative leap was required to mint a new form which could be a container and a reflector for his impulses. That is what is truly called an ‘action.’” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

Assim, também nesse caso, a consideração dada a um “Teatro do Invisível-Tornado-Visível” parece implicar a experiência de se reconhecer zonas em que a expressividade começa a emergir, ou seja, zonas em que impulsos invisíveis são tornados visíveis como ações. Seriam modos de perceber o “mínimo movimento”, tal como no nosso trabalho.

O valor presente nisso, para além de uma filosofia do teatro, diz respeito à consideração com o público. Como já argumentei, a dinâmica entre investir e desinvestir intensidades expressivas pode incrementar essa experiência, ao favorecer os “efeitos de presença”. Para esse propósito, os “silêncios do olhar” – operando “pontes de pensamento” – aparecem como modo possível de se praticar um “Teatro Sagrado” na perspectiva de Brook. Para ele (BROOK, 1996, p. 50) “a face do invisível pode ter lugar na experiência do palco, transcendendo a experiência vital”<sup>75</sup>.

Complementarmente, a consideração de movimentos visíveis e invisíveis pode ser enxergada como atribuição de uma “mente corporificada”, conforme discutimos no capítulo 1 a partir da reflexão de Fischer-Lichte (2012)<sup>76</sup>. Podemos dizer, em referência a práticas como a das “pontes”, que essa designação indica a percepção do público de que aquele ser em cena se dá conta do que se passa no presente – ou seja, quando está *mindful*.

Para Fischer-Lichte, conforme vimos, é justamente essa percepção do público de uma “mente corporificada” que define um “conceito radical de presença”. Em resumo, estamos alinhando as noções de “efeito de presença”, “PRESENÇA”, “impulsos” e o ideal de um “Teatro-do-Invisível-Tornado-Visível” em uma perspectiva comum de: aparecer/desaparecer, investir/desinvestir, “mudar”/“fixar”, ausentar/presentificar, entre outras analogias que aparecem como “territórios” em nossa prática de pesquisa.

Assim, independentemente da terminologia, os argumentos em torno de cada uma dessas noções, incluídas as nossas, parecem sugerir o favorecimento do processo de presença cênica pela valorização de movimentos oscilatórios no âmbito das poéticas de movimento em cena – pela operação de gerar contornos

---

<sup>75</sup> No original: “The theatre is the last forum where idealism is still an open question: many audiences all over the world will answer positively from their own experience that they have seen the face of the invisible through an experience on the stage that transcended their experience in life.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

<sup>76</sup> Reflexão presente na página 27 do primeiro capítulo.

expressivos por meio do trabalho com características, fenômenos ou aspectos contrastantes na prática atorial. Podemos supor que o comentário do colega Raoni endosse um momento, na perspectiva dele, em que a cena apresentava um processo desse tipo.

Também pode ter sido ali que, pela primeira vez, pude atribuir à dinâmica entre “mudar” e “fixar” alguns comentários que escutei acerca da qualidade de espontaneidade na atuação dessa cena. Na simples observação dos corpos no cotidiano podemos considerar que: a) olhos em aparente suspensão de movimento geralmente nos dão a impressão de a pessoa estar ponderando a respeito daquilo a que dedica sua atenção; b) olhos mudando de direção geralmente indicam que a pessoa acompanha o processo daquilo a que dedica sua atenção. Esse movimento natural da atenção, que às vezes se detém em algum estímulo que em seguida abandona para acompanhar outro, parece já ser capaz de despertar em nós a sensação de espontaneidade na ação, ou ainda, um efeito de real, como vimos anteriormente.

Não é incomum associarmos à expressividade do olhar em cena, a partir de uma dinâmica tão ordinária como a descrita acima, a termos como “alma”, “sutileza”, “sensibilidade” ou até “vitalidade” do ator e da atriz. Retomando a reflexão de Cohen no capítulo 1<sup>77</sup>, esse processo pode quase sempre levar à impressão de que ator e atriz “estão, no atual jargão do ramo, ‘vivendo o momento’”. Em “Ovo”, certamente foi a primeira vez que pude desfrutar dessa impressão na companhia do público a partir da consciência de que isso apontava para uma potência do recurso do olhar.

“Ovo”, portanto, opera essa extensão de um elemento da prática na esfera da técnica (recurso) para a prática na esfera da estética (expressão) do corpo cênico e da dramaturgia da cena.

Pudemos também refletir naquele momento sobre como, ao favorecer o processo de presença por meio dessa dinâmica, a cena permitia que cada pessoa do público construísse significados singulares.

Ajuda saber que a cena foi livremente inspirada na leitura insistente do livro “Catatau”, de Paulo Leminski. Desde junho de 2013 leio e releio essa obra, muitas vezes levando o livro para o meu treinamento atorial em sala de ensaio. Assim, naturalmente passei a experimentar contaminações dele em minha criação de

---

<sup>77</sup> Cf. Cohen (2011, pp. 28-30), como mencionei na página 19 do capítulo anterior.

movimento e dramaturgicamente. Para mim, o romance – que Leminski chama de romance-ideia – parece algo bastante caótico, mas tendo, ao mesmo tempo, um fluxo de consciência muito atraente. Essas características unidas me agradam muito.

Há aí uma natureza meio oximórica<sup>78</sup>, como: uma confusa clareza, uma estranha familiaridade, um caos organizado, e por aí vai. O mecanismo principal da cena, portanto, também guarda em si uma dinâmica paradoxal – como a do oxímoro – de concentrar-se distraído-se. Ou seja, do ponto de vista da metodologia de criação, experimentei, com foco nos olhos, literalmente as dinâmicas de concentrar-me no ovo distraído-me dele e distrair-me dele concentrando-me outra vez.

Esse modo de explorar corporalmente resultou, portanto, no próprio princípio de movimento da personagem em cena, entendido como um processo vital de oscilar entre “mudar” e “fixar”. Acredito que se do ponto de vista da narrativa, como na obra “Catatau”, a cena possa parecer “não ter pé nem cabeça”, do ponto de vista da dinâmica de movimento há um trabalho que, para mim, é semelhante à exploração rítmica comum à esfera da dança. Com encenação simples, além de texto e movimentação bastante marcados, a cena é uma aposta na potência da dinâmica de movimento corporal focada nos movimentos oculares.

Selecionado em seguida para um festival de cenas curtas<sup>79</sup>, “Movimentos de um ovo” me surpreendeu ainda por despertar amplamente o riso da plateia. Em vista desse acontecimento é que tive a impressão de que o fluxo produzido pela dinâmica “concentrar/distrair” – ou fixar/mudar – possibilitou uma superação do desejo do público por compreender a narrativa praticamente incompreensível com tempero leminskiano. Em uma nota no *blog* do jornal “Correio Braziliense”, a jornalista Isabella de Andrade parece endossar essa impressão:

Com sutileza, humor e muita presença cênica, Lupe Leal se inspirou em trechos do livro *Catatau*, de Paulo Leminski, para criar sua cena. “Movimentos de um ovo” mostrou a eficácia de um ator bem preparado e seguro com seu próprio trabalho. O texto inteligente e, ao mesmo tempo, sem uma linha de tempo precisa e concreta, conquistou a simpatia do público. O treinamento com o olhar do ator em cena é outro ponto forte de

---

<sup>78</sup> Oxímoro é uma figura de linguagem da retórica clássica que consiste em relacionar numa mesma expressão ou locução conceitos contrários tais como *festina lente* (apressa-te lentamente) ou “lúcida loucura”. Definição disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Oxímoro>>. Acesso em 15 jun. 2018

<sup>79</sup> ¼ de Cena – Festival de Cenas Curtas, realizado no Teatro SESC Garagem, em Brasília - DF, no mês de agosto de 2017.

Lupe, que captura os olhos de cada espectador e os conduz para todos os pontos e instantes da história criada.<sup>80</sup>

A cena curta, cujo texto de apresentação indicava sua origem em nossa prática de pesquisa, ganhou o prêmio do júri popular do dia em que se apresentou junto a outras três cenas, também de curta duração. Meses depois, ao reapresentar a cena em outro contexto, a mesma jornalista me perguntou “a que atribuo o sucesso da cena com o público”. Respondi que em “Movimentos de um ovo” tenho a impressão de que o personagem em cena consegue despertar empatia e convidar o público a fruir da obra sem se ver oprimido pela ilogicidade que caracteriza sua dramaturgia. Ou seja, “Ovo” parece potente para convidar o público a compartilhar sensações, imagens, palavras, sem se preocupar demais com a lógica que as conecta.

O filósofo teatral Jorge Dubatti traz uma reflexão que pode ajudar a desenvolver impressões presentes no texto da jornalista, como a da potência de “capturar os olhos do espectador e conduzi-los para pontos e instantes da história criada”. Dubatti (2016, p. 161) apresenta características valorizadas por ele no acontecimento teatral, reconhecendo, para isso, a singularidade da “teatralidade do teatro” em distinção à teatralidade como atributo do ser humano:

Na filosofia do teatro, sustenta-se que a teatralidade, em sua definição genérica de raiz antropológica (política do olhar, óptica política), consiste na capacidade humana de fazer para organizar o olhar do outro. Segundo essa visão, a teatralidade é um atributo próprio e indissociável do humano (*Homo theatralis*) e, portanto, anterior ao teatro. Este participa da teatralidade fazendo dela um “uso” particular, ligado ao convívio, à *poiesis* e à expectativa. No amplo espectro dos usos da teatralidade, o teatro, como acontecimento, possui uma diferença em sua apropriação política do olhar e no uso dessa política para instaurar uma zona de experiência e subjetivação. Em suma, vamos ao teatro em razão dessa diferença, desse acontecimento que só o teatro pode oferecer, como teatro, na experiência do convívio.

Ainda segundo a reflexão do autor, ou seja, do ponto de vista de uma “filosofia do teatro”<sup>81</sup>, o “acontecimento teatral”, em sua singularidade, privilegia uma função ontológica – e não uma função semiótica, o que nos ajuda a refletir sobre o que aponte como motivo de “sucesso” em “Ovo”, a despeito de sua ilogicidade:

---

<sup>80</sup> Reportagem completa disponível em <<http://blogs.correiobraziliense.com.br/alemdacena/festival-cenas-curtas-chega-ao-fim-conheca-vencedores/>>. Acesso em 15 jun. 2018.

<sup>81</sup> Cf. Dubatti (2016, p. 17): “A filosofia do teatro é uma filosofia da práxis teatral. Daí resulta sua tripla necessidade: pensar as práticas teatrais e o pensamento teatral a seu respeito; confrontar as teorias disponíveis com as práticas e elaborar novas teorias a partir das observações sobre as práticas (...)”

A função primária da *poiesis* não é a comunicação nem a geração semiótica de sentidos ou, ainda, a simbolização cultural, mas a instauração ontológica: fazer um mundo existir, fazer nascer (ou renascer com variações em cada encontro) um novo ente, fazer um acontecimento e um objeto/diversos objetos existirem no mundo. Chamo essa capacidade de *poiesis*, enquanto geração de acontecimentos e entes poiéticos, de função ontológica, que remete ao 'sentar' um mundo, mais que a *repre-sentá-lo* ou *pré-sentá-lo*, no acontecimento teatral. Essa instauração determina o status objetivo da *poiesis*, seu caráter dado que não depende totalmente nem da subjetividade do produtor ou artista nem da do espectador [...] Ela possui uma dimensão *autopoiética* que sempre implica uma zona de sua entidade por descobrir, inclusive para o criador que a gerou em seu trabalho [...] Contagia, estimula e provoca mais do que comunica. (DUBATTI, 2016, p. 52)

Esse argumento parece ir ao encontro da reflexão sobre presença cênica no sentido de que a primazia da função ontológica coincide com a ênfase na dimensão sensorial como plataforma da experiência estética tanto de quem atua quanto de quem assiste. O processo de produção de significados e de concatenação lógica dos elementos da narrativa, embora tenham relevância no acontecimento teatral, não superam – ou, melhor dizendo, não deveriam superar – a potência do processo de energia vital em circulação no ambiente<sup>82</sup> que parece ser o que nutre os corpos do público para que possam, então, produzir significações a partir daquilo que, em primeira instância, os afetam pelos sentidos, ou seja, movimentos da sensorialidade que convocam o despertar da percepção.

Uma reflexão de Marcia Duarte Pinho, uma de minhas mestras no período de minha iniciação no ofício teatral, já há alguns anos propicia inquietações na prática artística precisamente em vista desse aspecto. Pinho (2009, pp. 38-9) descreve uma poética idealizada no contexto de sua própria prática de pesquisa:

(...) uma poética em que cada gesto se revele imbuído de significado, sem que isso determine um propósito de significar algo específico. A ação gerada não intenciona comunicar uma idéia restrita e exclusiva, mas ela não se realiza na ausência de intenção interna, da vontade e do objetivo que lhe dêem razão de existência. O corpo dramático é sensível aos impulsos que mobilizam suas forças, sem pretender torná-los legíveis ou comunicá-los; o sentido advém de sua totalidade. Almejo, dessa forma, uma presença que se afirma por sua corporeidade, que escapa da representação para liberar toda a sua intensidade. Essa presença pretende atingir, diretamente, o espectador por canais de sensibilidade, lançando-o ao imaginário e induzindo-o a não acionar mecanismos racionais pelo desejo de entendimento ou pelo sentimento de compreensão que lhe é natural.

---

<sup>82</sup> Cf. Fischer-Lichte (2012, p. 115), como mencionei na página 27 do capítulo anterior.

Podemos supor que nessa “presença” almejada pela autora, a função ontológica do acontecimento poético teatral predomina sobre a função semiótica. A autora parece sugerir que é pela consciência que o ator e a atriz tem sobre seu próprio trabalho – *mindfulness* – é que se propicia uma “presença que escapa da representação para liberar toda a sua intensidade”. De modo análogo às zonas de “impulso” na perspectiva de Richards-Grotowski, Pinho valoriza o corpo atorial como aquele que é “sensível aos impulsos que mobilizam suas forças”. O trabalho atorial em uma dimensão invisível, conforme já discutimos, aparece como “intenção interna” ou “objetivos” que dão aos movimentos “razão de existência”. Ou seja, podemos refletir, a partir de Pinho, que a proeminência da função ontológica indicada por Dubatti seja um aspecto de favorecimento do processo de presença cênica.

Pela perspectiva de Dubatti (2016, p. 161), podemos enxergar o processo de presença – ou especialmente de “PRESENÇA”, conforme vimos a partir da reflexão de Fischer-Lichte –, como aquele que

combine as ideias de originalidade e de maravilha (...), a concretização mais completa e acabada do uso teatral da teatralidade, pois essa consiste em levar à máxima realização aquilo que o teatro propõe como singularidade .

Assim, o que para Fischer-Lichte se define por um “conceito radical de presença” e para Josette Féral por “efeito de presença” – e ainda o que chamamos de “efeito de real” –, parece coincidir na reflexão de Dubatti com o que define por “excepcionalidade do acontecimento teatral”. Isso porque

Pode haver convívio, *poiesis* e expectativa, mas tratar-se de um acontecimento medíocre, que não desperta nada além de tédio, desinteresse, paralisia emocional e intelectual: por conseguinte, a teatralidade do teatro manifesta-se cabalmente não na mera dimensão do acontecimento, mas naquilo que chamamos de “excepcionalidade do acontecimento”. (DUBATTI, 2016, p. 161)

Pelos argumentos que reúno, considero a ação artística “Movimentos de um ovo”, no curso de minha prática de pesquisa, como ação que pôde produzir, para mim, contentamento e confiança nos recursos que desenvolvemos com foco nos movimentos oculares. A cena parece endossar o potencial recursivo e expressivo desse trabalho, além de corroborar uma ótica segundo a qual técnicas implicam estéticas.

A reflexão da pesquisadora Silvia Davini (2008) dá força a esse argumento, sugerindo a ênfase numa abordagem pragmática – e não numa “abordagem introspectiva” – nos processos criativos em artes cênicas. Davini aponta uma aderência nos anos 80 a uma tradição “psicologizante” e “interiorizante” nos processos de criação teatral como resposta a um momento de tolhimento da expressividade dos corpos. A autora distingue as dimensões de “emoção” e “comoção” na dinâmica da cena para chamar a atenção a como essas diferentes ênfases alteram a experiência do público no teatro:

A separação dentro/fora e o movimento individual e unívoco ‘de dentro para fora’ que invoca a ‘emoção’ ficam mais explícitos ainda quando confrontados com os múltiplos movimentos solidários que a comoção invoca. A constante procura em prol da emoção tem produzido frequentemente atores que, trabalhando sobre sua memória emotiva são capazes, por exemplo, de chorar proficuamente sem necessariamente produzir a menor comoção na plateia (DAVINI, 2008, p. 2).

Embora não tenhamos precisamente acolhido a metodologia desenvolvida por Davini – que propõe uma abordagem pragmática da voz e da palavra – esse apontamento ajuda a marcar nosso modo de opção por uma abordagem também mais pragmática, que busca executar o que o próprio Paulo Leminski sugeriu com a frase “o mais fundo está sempre na superfície”<sup>83</sup>.

Davini (2008, p. 3) ao criticar “a ideia da personagem como um ‘sentir’” argumenta que, desse modo, ou seja, “sem âncoras técnicas”, “[a personagem] se confunde na pessoa” do ator e da atriz. Como alternativa, a abordagem pragmática indica, em sintonia com a máxima de Leminski, a capacidade de “‘surfear’ na superfície do texto, dessa geografia que ‘dá’ forma, e nela, sedimenta múltiplos sentidos.” Também nesse argumento da autora é possível enxergar conexões entre os valores definidos pela ênfase na natureza processual da presença ou naquilo que no capítulo 1 compreendemos como “fluxo”.

Complementarmente, uma abordagem mais pragmática parece dialogar melhor com as noções que convoco ao longo deste trabalho, como a de “impulso”, por exemplo, que, muito embora possam ser enxergadas num movimento dentro/fora, não sugerem ênfase em memórias afetivas ou aspectos psicológicos.

Essa reflexão de que técnicas implicam estéticas, que na performance de “Movimentos de um ovo” certamente ganhou forte densidade, parece estimular e até

---

<sup>83</sup> Do livro “Toda Poesia” (2013).

mesmo legitimizar a dimensão prático-empírica no campo das pesquisas em artes cênicas. Ou seja, é interessante sublinhar como nossas pesquisas têm amplo potencial de produção de conhecimento e de material artístico, atingindo indireta e diretamente a comunidade externa à universidade, embora muitas visões optem por dizer o contrário.

### **2.3 “A floresta que se vinga”**

A empreitada com “A floresta que se vinga”<sup>84</sup> é a culminância das ações artísticas no contexto do mestrado. O roteiro foi desenvolvido ao longo de todo o período da prática que compreende as demais ações artísticas, de janeiro a junho de 2017, e contou com a colaboração da doutoranda Nayla Ramalho<sup>85</sup>. Em junho, com o roteiro finalizado, se iniciou o processo de ensaios indo até o início do mês seguinte. As gravações, em sua absoluta maioria, tiveram lugar no mês de julho de 2017, ao longo de três dias<sup>86</sup>.

Meu interesse inicial<sup>87</sup> pelo livro “O castelo dos destinos cruzados”, de Italo Calvino (1991), nessa ação artística se encontrou com os interesses da investigação no campo da técnica teatral. Assim, desde o roteiro à finalização do filme, buscamos dar corpo a esse trabalho a partir dos modos de exploração – em suas dimensões técnica, estética e ética – investigados até ali.

#### **2.3.1 A direção: diretrizes para o roteiro na relação com a atuação**

---

<sup>84</sup> Disponível para visionamento em <<https://youtu.be/zSCCNnkqUlw>>.

<sup>85</sup> Nayla Ramalho é doutoranda em Literatura. No mestrado, sua pesquisa tratou dos “rastros da escritura” de roteiros de cinema, em articulação à reflexão de Jacques Derrida, assim como a história do roteiro nacional e internacional e suas técnicas. Trabalhou principalmente com as peculiaridades dos rascunhos de roteiros de Glauber Rocha, por 5 anos. Possui graduação em Comunicação Social, hab. Audiovisual.

<sup>86</sup> As gravações aconteceram no Distrito Federal e em Goiás, em sua grande maioria nos dias 21, 22 e 23 de julho de 2017. As entrevistas presentes no filme e os planos iniciais foram gravados em datas pontuais esparsas, adiante, em agosto e setembro de 2017. A realização contou com recursos do Decanato de Pós Graduação da UnB por meio do Edital de Auxílio ao Discente de Pós Graduação, no total de R\$6.000,00.

<sup>87</sup> As provocações iniciais em torno dessa obra devem ser creditadas à amiga e artista Ana Carolina Matias, ainda no ano de 2015.

Quando iniciamos a escrita do roteiro<sup>88</sup>, “A Floresta que se vinga” era um projeto para *websérie* com quatro episódios, sendo que o material correspondente ao filme, em que acabou resultando, estava planejado para ser o primeiro desses episódios.

O processo de escrita, para mim, trazia à tona desafios que na dimensão do estudo corporal já conhecia. De modo análogo ao que refleti sobre a criação de “Movimentos de um ovo”, desejei que a dramaturgia também desse conta de desenvolver aspectos enxergados na dimensão técnica de movimento, fossem quais fossem os modos específicos de dar corpo a isso na linguagem do roteiro cinematográfico.

A questão da espontaneidade, em vista dos efeitos de real que discutimos anteriormente, era ainda para mim central no meu interesse em produzir na esfera do audiovisual. Essa questão serviu, também aqui, como gatilho para explorar as correspondências entre modos da prática atorial com foco no olhar e modos da prática escrita na linguagem cinematográfica. Essa preocupação em corresponder práticas nas distintas linguagens e suportes ampara o desejo de que o roteiro funcionasse como plataforma para a atuação. Isso porque não queríamos perder de vista que o nosso foco de pesquisa está no campo da atuação e não do roteiro cinematográfico ou da linguagem audiovisual, embora inevitavelmente tenhamos enfrentado desafios de criação nesses campos.

Empreendemos em “Floresta” uma incursão estética visando aspectos de verossimilhança ao nosso próprio cotidiano – algo plausível de se passar em Brasília, no ano de 2017. Desejávamos que essa exploração pudesse nos trazer a experiência tanto com o trabalho de ações bem marcadas pelo roteiro, quanto com momentos de improvisação livre amparada por qualidades definidoras das personagens.

Assim, buscando dar corpo a essas possibilidades, mapeei alguns recursos que considerei geralmente estarem associados a efeitos de verossimilhança no campo do audiovisual para estarem já indicados no roteiro, tais como: a inclusão de câmeras convencionalmente não-profissionais, a marcante presença de hesitações

---

<sup>88</sup> O roteiro original na íntegra consta como apêndice deste trabalho. Modificações em relação a esse documento foram feitas desde o momento dos ensaios, durante as gravações e, naturalmente, no processo de edição do material.

nas falas das personagens, o corte abrupto entre cenas – no meio de falas ou ações sem conclusão clara, etc.

Fomos então, Nayla e eu, sofisticando o pensamento sobre modos de operar essa exploração na escrita. O roteiro cinematográfico é, para mim, um roteiro de movimentos da câmera, do elenco, dos objetos da encenação e demais elementos envolvidos. A própria palavra “cinema” remete a *kinema* – do grego, “movimento” – afirmando a ênfase do roteiro como plataforma da ação, sendo ele um modo de grafar – de *graphein*, também do grego, “escrever, arranhar, sulcar” – o movimento.

A partir dessa consciência, seguiam-se alguns desafios: como expressar no roteiro cinematográfico a qualidade do movimento de uma câmera que aparenta natural distração do cinegrafista passeando pelos objetos de um cenário? Como expressar a polifonia de personagens que falam umas ao mesmo tempo que outras, que se interrompem a todo o tempo e que não concluem por vezes o raciocínio de uma frase? Como expressar a dinâmica assimétrica de corpos no espaço dando a impressão de que as ações são menos compostas e, portanto, possivelmente mais espontâneas? Como expressar uma composição irregular, em que nem sempre quem fala está em primeiro plano da câmera? Como expressar ausências, desaparecimentos, incompletudes, elipses...? Que elementos então devem despontar ao fundo e à frente, e como escrever isso? Essas questões pautaram as conversas de trabalho que Nayla e eu tivemos no desenvolvimento do roteiro e para as quais encontramos algumas pistas como implicações na composição. Umas, sim, aparecem diretamente no texto cinematográfico, outras se encaminharam para a dimensão de direção nos ensaios e gravações.

No trecho abaixo, destaco momentos em que procuramos enfatizar as ações que seriam desempenhadas a partir de – ou finalizando em – cortes abruptos do texto:

*CORTE PARA*

*Conversa entre Dani e Pedro **pêga no meio**. Ainda estão no caminho. A cidade no horizonte.*

*Dani: ... **sim, eu** só perguntei por isso, porque eu não tinha entendido, mas se você tá tão convicto e prefere manter o segredo... (pausa)*

*Pedro (delicadamente): não, não é questão de manter segredo... **eu-***

*Dani: - **tô** te zuando... (ri para ele) (...)*

E, além desses casos, também momentos que definem hesitação na fala:

#### CORTE PARA

**No meio da fala** de Débora:

Débora: (compenetrada) ... **da parte** administrativa e despachos... até mais por telefonema mesmo... aí.. é mais isso... assim, o dia todo. (risadinhas)

Pedro: (um pouco sem jeito) ... mas **você... você...** gosta **do.. da.. da...** rotina, **assim**, do dia a dia, você sente, **assim**, um ar **de.... de...**

Na experiência de grafar esses movimentos no próprio roteiro, nos incentivamos a encenar o espontâneo não a partir de maneirismos ou da literal espontaneidade da pessoa do ator ou da atriz ao despojar-se do compromisso com o texto, por exemplo. Nas repetições de palavras e as marcações expressas pelo uso de reticências, conforme vimos acima, movimentos oculares como os de “fixação” – operando “pontes de pensamento” – são convocados. Esse aspecto foi enfatizado na prática com as atrizes no momento da preparação do elenco.

Com relação aos movimentos de câmera, como ainda discutirei melhor adiante, podemos destacar o seguinte trecho como exemplo de modos de grafar o movimento de distração do cinegrafista, o personagem “César”:

**César vai se virando pra trás com a câmera e capta Dani** pegando um porta retrato, bastante distraída, apontando o gravador para Pedro, enquanto ‘absorve’ a foto.

Pedro: (VOZ OFF ao fundo) ... E... geralmente você sai do trabalho, vem pra casa... fica... aqui mesmo..?

Debora: (VOZ OFF ao fundo) Fico! Nossa, fico cansada, né...

**Dani atenta-se**, como quem desperta para a presença da câmera e com um leve sorriso **aponta para a ‘cena’ de Pedro e Débora, indicando para que César se vire e volte a filmá-los.** César ri e se vira para Débora.

Também em relação à variedade de câmeras – como mencionei: a alternância entre câmeras profissionais e não-profissionais – aparecem como movimentos em busca de um efeito de real. O seguinte trecho do roteiro, contendo informações importantes, antes do início da parte em que consta a narrativa do filme, funcionava para a equipe como prospecto dessa dinâmica entre câmeras, entre outras informações:

**CÂMERA (PERSONAGEM PONTO DE VISTA) - CÉSAR (o/a câmera)**

1. Registro pela funcionalidade (maior foco nos objetivos, nas ações funcionais do documentário, na entrevista); efeito de não-ficção, “efeito de real”; **CÂMERA A SER USADA: HANDYCAM**

2. Registro pelo desejo (mais detalhado, maior foco nas relações) efeito de não-ficção, “efeito de real”, mas câmera revela personalidade e desejo. **CÂMERA A SER USADA: HANDYCAM**

3. Personagem deixa de existir: Câmera passa a ser o olhar de Dani na dimensão ficcional. **CÂMERA A SER USADA: BLACKMAGIC**

Contamos ainda com uma terceira câmera que, no curso da ação, resolvemos utilizar no momento das entrevistas, uma “*Canon DSLR 7d*”, que compõe ainda uma quarta dimensão na lista acima. Poderia ser descrita como: “Registro das entrevistas. Câmera expressa uso profissional em regime de documentário ou reportagem.”

Ao implementar dinâmicas como essa na produção de efeitos de real – oscilando entre composições com estilo mais bem acabado e ares de profissionalismo e outras com aspecto de mero improviso, ainda que ambas tenham sido roteirizadas – desejávamos que o público pudesse compreender que ao longo de todo o filme o que fazemos são escolhas e não mera derrelição.

Pessoalmente, meu desejo como autor era de provocar inquietação pelo atrito entre realidade e ficção em momentos de forte insinuação do real. E essa inquietação parece se salientar quando, no bojo de uma composição mais despojada, insurgem momentos de composição cinematográfica mais facilmente reconhecida como tal – ou seja, mais comumente definida pela qualidade de *high definition (HD)*, alta definição de imagem digital.

Em “Floresta”, assim como na reflexão catalisada pela criação de “Ovo”, era importante que o movimento corporal percebido no cotidiano, como conhecemos convencionalmente no social, também pudesse ser encarado como “dança” no processo de atuação. Acredito mais e mais que uma perspectiva como essa esteja em total sintonia com o campo experimental nos estudos corporais em artes cênicas na atualidade. Acredito também que o processo de presença atorial impresso na imagem audiovisual seja favorecido por essa visão que aproxime a atuação em regime de verossimilhança ao movimento dançado – seja ele coreografado ou não.

Perguntada sobre impressões que se sobressaem quando rememora nosso processo de trabalho na escrita do roteiro, Nayla relata que:

Fizemos um trabalho de conhecimento mútuo, ambos apresentando ideias acerca do enredo e da necessidade prática-teórica-filosófica dos nossos pensamentos. Compreendo “necessidade do pensamento” como caminho em desdobramento, em processo: momentos de captura de questões nem sempre possíveis de serem respondidas e de respostas muitas vezes não suficientes aos questionamentos. Nossos encontros deixaram rastros que ainda provocam deslocamentos e inquietude.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Entrevista concedida no dia 24 de jun. de 2018.

### **2.3.2 A preparação de elenco – questões éticas na relação com a técnica atorial**

Nessa realização, naturalmente, colocamos em prática criativa o que se tinha desenvolvido em pesquisa até ali, ao longo de seis meses. Eu buscava observar como nossos modos de exploração serviriam para dar vida aos personagens de “A floresta que se vinga”.

As personagens “Débora”, “Daniela” e “Pedro Henrique” se diferenciam das demais personagens presentes no filme, “Sérgio”, “Lurdes”, “Adriana”, “Ana Luisa”, “Clara” e “Julieta”, do ponto de vista da técnica, já que essas últimas são desempenhadas por não-ator e não-atriz ou por pessoas em contexto de entrevista aparecendo como elas mesmas. A seguir, dividindo em pequenas seções não numeradas, falarei do trabalho em cada caso.

#### **Preparação de ator e atrizes profissionais**

No caso de Kamala, da atriz Carmen Mee<sup>90</sup> e de mim – intérpretes das personagens “Débora”, “Daniela” e “Pedro Henrique”, respectivamente – nos dedicamos aos ensaios do filme por quatro semanas, em três encontros de três horas cada. Inicialmente, buscamos no roteiro pistas para uma corporeidade que pudéssemos explorar durante esse processo.

---

<sup>90</sup> Carmen Mee adentrou a cena teatral brasileira em 2012, a partir de uma oficina gratuita oferecida no Espaço Cultural Renato Russo, enquanto também cursava a graduação em Tradução, na Universidade de Brasília. Participou de filmes e espetáculos como atriz e como tradutora e, atualmente, é brincante do grupo de cultura popular “Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro”. As informações foram fornecidas pela própria atriz.

Figura 14 – Personagens de “A floresta que se vinga”, com exceção de “César”



Fonte: Leonardo Hecht

Minha proposição foi que cada pessoa optasse por algo muito simples percebido no roteiro, um pormenor<sup>91</sup> presente no texto que pudesse expressar no corpo uma primeira impressão da personagem. Em seguida, voltamos toda a nossa atenção para explorar essa primeira corporeidade por meio do trabalho com foco no olhar.

A partir das impressões que emergiram do roteiro, a atriz Carmen Mee, que interpreta Daniela, trabalhou a partir de investimentos na musculatura do trapézio e na musculatura das pálpebras. Já Kamala trabalhou com um investimento na musculatura da máscara facial, explorando a sensação de a máscara pesar para baixo. A atriz também trabalhou a partir da exploração oral com forte presença de timbre anasalado, já que buscava desempenhar um sotaque semelhante a regiões dos estados de Goiás e Minas Gerais.

No meu caso, quanto maior era o meu desafio de atuar, dirigir e tomar notas ao mesmo tempo – além de ser também o único produtor do projeto –, menos incumbências me dava no campo da atuação. Fui impelido pela conjuntura a apostar na decisão mais simples possível, de fato agarrando-me em minhas primeiras

---

<sup>91</sup> “Pormenor” também é um termo muito utilizado pelo diretor e professor português João Brites ao longo da formação “A consciência do ator em cena” – que, como mencionei, cursei em julho de 2016 – para se referir, do meu ponto de vista, a um único aspecto que se destaque do conjunto das impressões suscitadas por uma determinada experiência vivencial.

impressões. Com referência à marcante presença da produção audiovisual no estado de Pernambuco no cenário do cinema brasileiro atual, me ocorreu investir num sotaque semelhante ao dessa região. O receio de definir as personagens regionalmente ao dar protagonismo aos sotaques fez com que, na narrativa, não fizéssemos referência explícita à terra natal das personagens, tanto no meu caso quanto no de Kamala. Ainda assim, certamente desejamos atingir uma qualidade de verossimilhança no desempenho da oralidade em cada caso.

Com relação à corporeidade de “Pedro Henrique”, trabalhei, a partir do roteiro, com investimento nos ombros. A intenção era de contraí-los para trás e para cima. Essa característica é fruto da observação de diversos corpos de rapazes do meu próprio convívio, em especial na escola de ensino médio e na universidade. Noto como um certo recuo do corpo para trás permite acentuar a presença do tórax. Curioso como esse investimento pode resultar numa tensão muito peculiar que, ao contrário do que parece ser a intenção original, encolhe o corpo em vez de expandi-lo.

Observando em perspectiva, reconheço em minha história pessoa a *performance* desse corpo no ambiente da escola de ensino médio, na adolescência, por exemplo. A demanda por um “corpo de homem” por vezes me levou a tentar elevar os meus ombros no desejo, até mesmo inconsciente, de aumentar o meu tamanho. Acredito que esse investimento revelou um modo interessante de dar corpo e movimento à dramaturgia dessa personagem. “Pedro” é alguém que, pelo menos em princípio, tenta impor um modo de proceder a realização do filme que ele, “Daniela” e “César” desenvolvem, mas o faz com grande esforço a despeito de valores e planejamentos que sustentem e comuniquem suas convicções artísticas.

A partir dessas escolhas, nossa preparação aconteceu em dois momentos: i) de exploração livre dessas corporeidades; e ii) de ensaios das cenas conforme o roteiro. Nesse primeiro momento, basicamente trabalhamos com tornar mais e menos visível o investimento expressivo, tendo foco nos olhos e beneficiados pelo recurso da apneia baixa ou do trabalho com menos ar, conforme já explanei.

Ainda sem muito discernimento sobre o potencial de “processamento” dos movimentos oculares, propus que experimentássemos um regime de livre improvisação, como o “Para Nada”, sem prever exatamente as ações: sentando-se, levantando-se, falando o que vinha à mente – ainda que fossem sons

incompreensíveis –, tocando as paredes, objetos ou simplesmente parando em determinado local para olhar detalhes na paisagem.

“Olhar em detalhe” foi nosso principal comando. Olhar enquanto age, observando o diálogo entre ações do corpo como um todo e os movimentos do olhar.<sup>92</sup> Respirar menos, relaxando e desinvestindo a expressão corporal, enquanto focamos na atividade do olhar. Parar para apenas olhar. Toda a nossa fase de exploração da personagem se deu desse modo, como num PN desempenhado pelas personagens.

Assim fomos melhor as conhecendo, criando oportunidades de, em vez de induzir suas corporeidades, deduzi-las da observação que a dinâmica de fazê-las aparecer e desaparecer no corpo propiciava. Me parece relevante acentuar essa diferença na direção dos movimentos criativos, de indução e de dedução, que uma prática como o PN parece incentivar. Em minha perspectiva, o ato de induzir sugere a presença de elementos indícios que, previamente estabelecidos, se associam à expectativa de um determinado resultado. O ato de deduzir, por sua vez, se define pela observação de ações orientadas por determinados princípios e se desdobra de modo inadvertido no curso dessa investigação. Este último é um processo que se atualiza na prática e cujos resultados estão sempre passíveis de se “desterritorializarem”<sup>93</sup> em vista de novas perspectivas suscitadas pelo movimento dedutivo. Isso sem contar, para além desses dois movimentos, com certos momentos abduativos – de abdução –, naturais em uma trajetória de pesquisa.

Assim, posso dizer que atravessamos a preparação do elenco profissional confiando em nossos princípios como modo de empreender uma jornada saudável, bem como maneira eficaz de explorarmos a corporeidade das personagens.

Falo em “jornada saudável”, porque nesse momento do trabalho o caráter pragmático presente na exploração da corporeidade das personagens correspondia, na dimensão ética, ao desejo por modos de preparar o elenco que funcionem como alternativas a abordagens que privilegiam a introspecção<sup>94</sup>. Esse movimento

---

<sup>92</sup> A prof. Marcia Duarte destacou na banca de defesa desta dissertação como este comando sintetiza um paradoxo interessante de nossa prática, que diz respeito a aprender a lidar voluntariamente com o olhar para, só então, conseguir minimizar as intervenções sobre ele, ou seja, permitir que atue involuntariamente. Há aqui, para a professora, uma relação semelhante ao processo meditativo e a atenção que, nela, se desenvolve em relação ao processo da respiração.

<sup>93</sup> Em sintonia com a visão de Rolnik (2016) que apresentei no início deste capítulo.

<sup>94</sup> Cf. Davini (2008), na reflexão que fizemos na seção anterior.

também está presente no discurso do filme, por meio da narrativa, especialmente desencadeado pela dramaturgia da personagem “Pedro Henrique”.

Para desenvolver essa reflexão, pode ser interessante destacar que tenho formação e experiência profissional no campo do audiovisual. Acabei me atentando para o fato de que, em produções cinematográficas, é comum que o desenvolvimento do trabalho de ensaios ou preparação do elenco se pautem em provocações da direção (ou de quem estiver conduzindo o trabalho) que sugerem que, para que ator e atriz em cena atinjam uma atuação “mais natural” – ou mais espontânea –, sejam necessários métodos de preparação que salientem a sua personalidade.

Retomando a reflexão de Davini (2008, p. 2), “provavelmente resida ali [na excessiva ênfase em uma emoção de caráter individual] a grande incidência dos caminhos introspectivos na atuação no cinema”. Como vimos, a autora distingue “emoção” de “comoção” para fortalecer o argumento de que as “abordagens introspectivas” muitas vezes incorrem em processos de atuação que não favorecem a experiência do público. Em “Floresta”, a convicção no trabalho com foco nos movimentos oculares está em sintonia com esse argumento.

Queria desviar de modos de preparação que muitas vezes vivenciei. Experiências com diretores, diretoras, preparadores e preparadoras de elenco que acreditavam que o ator e a atriz deveriam estar em confronto com surpresas no processo de criação para que se gerassem, em contrapartida, surpresas no resultado estético da atuação.

Como ator, essas situações me levaram a refletir que esse tipo de compreensão pode conduzir à desconsideração, ampla ou total, da capacidade técnica atorial de simplesmente atuar.

Minha visão é que, pautando-se em experiências psicologizantes que muitas vezes se assemelham à dinâmica de um *reality show*, esses modos de preparação de elenco no audiovisual comumente tentam colocar atrizes e atores em situações a que devem responder “instintivamente”, supondo que esse tipo de estratégia vá trazer maior frescor à atuação. Contudo, parece incomum perceber que isso possa apagar a especificidade do trabalho daquele ou daquela que atua a partir de técnicas que aprendeu e desenvolveu.

Essa posição, que situa uma ética, não designa, necessariamente, um rechaço à ideia de que a personalidade do ator e da atriz estejam presentes no trabalho de composição atorial de maneira indissociável. No entanto, ainda em sintonia com a reflexão de Davini (2008. p. 3), talvez seja produtivo, até mesmo para potencializar a experiência do público, rever criticamente as perdas e ganhos desse tipo de abordagem:

Se bem em suas origens os procedimentos introspectivos configuraram estratégias eficazes no sentido de superar estilos extremadamente representativos, ingênuos ou caricaturais de atuação, a prolongada reincidência neles nutre hoje uma intensa confusão entre a pessoa, o ator ou a atriz, e a personagem (...)

Ainda no sentido dessa crítica, como mencionei no capítulo anterior, em mim nutria um incômodo com a atuação em grande parte do que vejo de telenovelas brasileiras, que, na minha visão, também cultuam a espontaneidade na atuação à custa de abordagens dessa natureza.

Como também reflete Melo (2014), conforme mencionei no capítulo anterior<sup>95</sup>, a incidência de profissionais que atuam como modelos e manequins cumprindo funções de atores e atrizes talvez seja um dos motivos que fortaleceram na cena contemporânea essa atual densidade na relação pessoa/ator-atriz/personagem<sup>96</sup>. Esse cenário, definido pela valorização da capacidade de produzir empatia em detrimento do valor às técnicas de atuação – como parece concordar também Davini –, resulta em confusões nas atribuições da noção de presença e, naturalmente, pode desfavorecer a ocorrência desse processo.

Embora não seja meu objetivo neste trabalho analisar criticamente materiais audiovisuais que apresentem esse tipo de abordagem, ao longo da pesquisa estive focado em perceber essas características em diversos trabalhos com os quais entrei em contato. Minha impressão se acentuou por meio da observação específica da expressividade do olhar de atores e atrizes nos contextos do teatro, cinema e televisão. Em muitos desses casos, nutri a impressão de que os posicionamentos presentes pragmaticamente em nossa pesquisa não encontravam, em grande parte, correspondência na dimensão expressiva do trabalho atorial.

---

<sup>95</sup> Cf. Melo (2014, pp. 115-116) que mencionei na página 18 do capítulo anterior.

<sup>96</sup> Cf. Davini (2008, p. 1) explicita como problema de pesquisa: “Quando foi que o corpo em performance adquiriu a atual densidade na relação pessoa, ator/atriz e personagem?”

Para mim, numa simples observação, explicitam-se comumente na atuação em telenovelas, por exemplo, muitos momentos em que atores e atrizes em cena enfaticamente não movam os olhos. Para esse fato, a reflexão de Cohen (2011), presente no primeiro capítulo, já nos chamava a atenção<sup>97</sup>. Podemos falar também de uma variação desse problema. Parece recorrente que, mesmo quando a expressividade do olhar não esteja marcada por olhos vagos e aparentemente parados, esse trabalho tende a ser definido por maneirismos.

Na dimensão pragmática, esses maneirismos podem resultar de um trabalho excessivamente acentuado da musculatura ocular, ou seja, que não corresponde ao que sugerimos aqui em relação à mínima tensão/intenção muscular extraocular. Consequentemente o investimento excessivo nessa região parece coibir a autonomia do corpo em operar “mudanças” e “fixações”, conforme argumentei no primeiro capítulo na forma de princípio para a prática atorial.

Observo isso até mesmo como modo de iluminar uma compreensão sobre um possível diferencial desse princípio que apresentei, já que esse tipo de abordagem do trabalho com o olhar, como no caso específico que descrevi acima, não parece apresentar as potências que tenho defendido neste trabalho.

Atravesso essas observações acerca da atuação no audiovisual pelo fato de que motivaram reflexões que transformaram o modo de conduzir a preparação do elenco em “A floresta que se vinga”. Em resumo, podemos enxergar uma ligação entre os seguintes pontos: i) a recorrente perspectiva da condução de atores e atrizes no audiovisual de investir em uma “densidade específica”, como reflete Davini (2008), entre pessoa/ator-atriz/personagem; ii) a recorrente ênfase na espontaneidade da atuação, a qualquer custo, em produção televisiva; iii) um cenário de desvalorização do lugar das técnicas de atuação como principal modo de favorecer o processo de presença cênica.

Se no ponto “iii” podemos perceber uma desvalorização crescente da especificidade do ofício atorial, conjuntamente podemos pensar que o lugar esvaziado pela competência do ator e da atriz passa a poder ser preenchido por experimentos que invadem a pessoalidade de profissionais da atuação, sem pedir passagem. Como mencionei, essa discussão, embora ampliada a outros tipos de

---

<sup>97</sup> Cf. Cohen (2011, pp. 28-30), reflexão que mencionei na página 15 do primeiro capítulo.

processos criativos, compõe o argumento da personagem “Pedro Henrique” no enredo de “Floresta”.

Quando inserimos a dimensão das entrevistas no roteiro, por exemplo, foi um modo de dar corpo ao desejo por movimentar essa discussão na trajetória dessa personagem no filme. Na dramaturgia de “Floresta”, o jovem diretor audiovisual convida a personagem “Débora” para fazer parte de um processo experimental no campo do audiovisual. Ele oferece a ela dinheiro, mas sem lhe esclarecer praticamente nada sobre suas motivações, sobre o tema, o planejamento ou cronograma do projeto, os propósitos daquele trabalho, etc. A personagem “Daniela” é quem funciona como problematizadora dessa discussão. Ela é a presença de uma visão crítica, como a que empreendo nesta seção, pois não demora em se ver incomodada com a relação entre o diretor e o “objeto” da pesquisa do filme que, convinha lembrar, tratava-se de um sujeito.

Ali a personagem “Débora” não é, como nos tipos de preparação de elenco que mencionei, uma atriz em um processo artístico. Mas a questão, embora transposta de modo menos literal, faz ligar os mesmos pontos que listei anteriormente. Isso quer dizer que há em “Pedro” uma crença de que, ao omitir as visões que têm do próprio filme – não se dispondo a encontrar modos de a compartilhar –, o material capturado pela câmera poderia resultar mais potente, espontâneo, real. A fantasia seria de que a cena – seja ela em teatro, cinema ficcional ou documental – perderia de imediato o seu frescor quando se estabelecem pactos entre os entes criadores envolvidos no projeto.

Temos vários motivos para crer que essa fantasia não resulta num fator produtivo, como já temos discutido. Então, por que essa aposta ainda é tão comum nos diversos tipos de processos de criação, sobretudo em sua relação com a preparação das personagens, sejam elas desempenhadas por atores, atrizes ou não?

Se por um lado o desejo por essa discussão desempenha um papel crítico da minha parte como roteirista e diretor dessa obra, por outro essa reflexão pode ser encarada como um desdobramento natural de nossa prática com movimentos oculares. Pela observação de nossa perspectiva de pesquisa, podemos admitir que propus alternativas à aposta em “espontaneísmos”, nas palavras do ator e pesquisador teatral Matteo Bonfitto (2011, p. 142):

A utilização consciente de tais materiais [elementos estruturantes da prática atorial] não reduzirá as possibilidades criativas do seu trabalho. Ao contrário, pode criar um terreno fértil, gerador de descobertas, associações e abduções. Cada vez mais, as pesquisas no campo da arte mostram que o espontaneísmo é um estereótipo romântico e a consciência dos elementos que estão envolvidos no trabalho artístico não impedem, mas sim preparam para novas e inesperadas descobertas. Diante da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, o ator, a fim de ser criador, precisará saber compor. Mas para poder compor, ele deverá ser capaz não só de fazer, mas de “pensar o fazer”.

Podemos, a partir dessa reflexão, supor que a ênfase nos “espontaneísmos” seja um modo de dar conta do desejo pela vitalidade em cena, ou seja, desejo por presença e “PRESENÇA”. Mas, curiosamente, essas abordagens parecem fracassar e implicar justamente o contrário, ou seja, a crescente apatia do público. Davini (2008, p. 2) salienta que o desfavor das técnicas de atuação “resulta em uma certa desconsideração com relação ao público no teatro, mesmo quando derrubada a ‘quarta parede’” o que pode ter favorecido a “diminuição no fluxo de público em muitos circuitos teatrais”.

Portanto, uma das motivações de minha parte que levou à organização atual de um princípio para a prática com movimentos oculares tem a ver com a desmistificação dessa fantasiosa – ou até mesmo fetichista – derrelição. No nosso caso, a motriz do movimento, seja ele implicado numa estética verossímil ou não, situa-se em recursos físicos praticados conscientemente.

Embora, como sugere Bonfitto, haja compromisso consciente com elementos estruturantes da prática, nosso destino não será estagnarmos nos “modos de fazer”, e sim dar liberdade ao corpo-mente para surpresas na criação a partir de tais elementos como “modos de favorecer” a criação cênica.

Do modo como hoje organizamos, o princípio do foco no olhar sugere uma atitude de concentração no investimento mínimo da musculatura extraocular, assim minimizando as intervenções em “mudanças” e “fixações”. De modo análogo, essa concentração é que pode nos tornar mais aptos às distrações a que creio corresponder o que o autor chama de “novas e inesperadas descobertas”.

Assim, em “Floresta”, quando chegamos ao momento das gravações, creio que estávamos melhor preparados para tais descobertas e surpresas no caminho. Surpresas que se dão até mesmo por conta dos desafios naturais da realização audiovisual, em especial num regime carente de recursos financeiros proporcionais à dimensão do projeto.

Nas filmagens, acentuando a exploração que fizemos no período dos ensaios, meu principal – senão, por vezes, único – apontamento para o elenco creio que tenha se resumido ao que afirmei como princípio naquele momento: “estejam sempre olhando alguma coisa. Se esquecermos o texto, se quisermos ou necessitarmos acrescentar algo subitamente novo à composição, se estivermos em um momento de improviso, que estejamos sempre com foco em olhar alguma coisa em detalhe.” Hoje, esse olhar em detalhe coincide em grande parte, como explicitiei no capítulo anterior, com o trabalho sutil de foco na musculatura extraocular.

Esse princípio foi um modo de propiciar aproveitamento de momentos que poderiam ser encarados como erros de gravação e é nutrido pelos argumentos que neste trabalho temos discutido. Isso porque, na dimensão expressiva, o olhar pode provocar impressões intensas no público, pelo simples fato de estar em protagonismo.

O olhar – “pontes de pensamento” e “silêncios” – é, portanto, recurso basilar na preparação do elenco profissional em “Floresta”. E ainda, por tabela, na dimensão expressiva pretende convidar o público ao “infinito particular”<sup>98</sup> das personagens em cena.

### **A parceria com não-atriz, não-ator e entrevistadas – vários lugares do “real”**

Tivemos o desafio de vivenciar momentos da gravação do filme em que a contracena se deu com pessoas em condições de performance diversas da nossa.

Sérgio Moraes, proprietário do sítio agroecológico “Solo São”, aparece como ele mesmo, orientado por algumas sugestões acerca do tema sobre o qual falaria livremente ou acerca de aspectos básicos sobre a ação a ser gravada, como duração aproximada, posição inicial e posição final.

Ludmilla Coralina aparece como vizinha de Sérgio – tal como é, de fato – fundindo as personagens que no roteiro aparecem como “Mulher 1” e “Vizinha Ludmilla”, mas que pouco antes das gravações resolvi chamar de “Lurdes”. Embora não-atriz, performa momentos em que o texto foi roteirizado – como é o caso do trecho “XIII.b.” (ver apêndice). Dei a ela liberdade para parafraseá-lo como desejasse.

---

<sup>98</sup> Como canta a brasileira Marisa Monte em canção, de autoria dela, que leva essa expressão no nome.

As artistas Adriana Lodi, Ana Luiza Bellacosta, Clara Maria Matos e Julieta Zarza aparecem como elas mesmas sendo entrevistadas por “Pedro Henrique” num estúdio, sem muita contextualização – nem mesmo a pergunta feita por “Pedro”<sup>99</sup> foi incluída na edição, por sugestão do editor, endossada por mim.

A todas as pessoas envolvidas, sem exceção, foi entregue de antemão o roteiro da obra na íntegra. Os trechos não roteirizados vêm com indicações que esclarecem sobre a ideia geral do que iria ser experimentado em performance no momento da gravação. Para cada um desses momentos, uma breve conversa de esclarecimentos foi feita, em que, invariavelmente, eu questionava convidados e convidadas sobre dúvidas, desejos ou sugestões que poderiam ter com relação ao que faríamos em seguida.

Embora “Floresta” seja um filme roteirizado, sabia que não queria confundir as indicações do roteiro para atores e atrizes com as indicações para não-atores e não-atrizes. Mesmo que esse segundo grupo fosse, de algum modo, atuar na presença de personagens desempenhadas por ator e atrizes profissionais, não queria exigir dele habilidades técnicas específicas de um trabalho atorial, até mesmo por valorizar a complexidade desse trabalho, como discuti anteriormente quando refleti sobre a preparação do elenco profissional.

Retomando essa discussão, agora no âmbito da experiência com não-ator, não-atriz e entrevistadas, podemos acrescentar outros aspectos à reflexão crítica sobre o processo da preparação de elenco em produções audiovisuais.

A crítica às abordagens introspectivas nesses processos se fortalece quando falamos de atores e atrizes profissionais porque, nesse caso, há outros modos de processar o trabalho eficazmente sem lançar mão, necessariamente, de abordagens enfaticamente desse tipo. Contudo, historicamente no Brasil, a preparação de elenco empreendida nessa abordagem busca propor soluções para o trabalho de atuação com pessoas que não têm experiência como atores e atrizes. Embora tanto a performatividade quanto a teatralidade possam ser encaradas como atributos humanos anteriores à distinção do ofício teatral<sup>100</sup>, sabemos que há diferenças

---

<sup>99</sup> Conforme apresento adiante nesta seção, a pergunta feita às entrevistadas foi a seguinte: “Como você enxerga a possibilidade de que a pessoa na direção de um projeto artístico possa, em nome de seu desenvolvimento, cometer abusos contra outras pessoas envolvidas nele?”

<sup>100</sup> Cf. a visão de Jorge Dubatti que vimos na seção 2.2, distinguindo a “teatralidade” como atributo humano anterior ao teatro e a “teatralidade como acontecimento” propiciado pelo ofício atorial.

marcantes entre os modos de desenvolver o pensamento sobre a atuação na prática com ator/atriz e naquela com outras pessoas não profissionais dessa área.

A aparição no Brasil de uma figura como a preparadora ou o preparador de elenco é creditada a um dos nomes mais conhecidos da área hoje, Fátima Toledo, ainda nos anos 1980. Essa função aparece para auxiliar o contato e desenvolvimento – de quem irá atuar na obra – com um roteiro cinematográfico e/ou com a direção artística do trabalho. São conhecidos relatos de Fátima Toledo de que na ocasião dessa primeira experiência, na parceria com o diretor Hector Babenco – em “Pixote: a lei do mais fraco” (1981) –, mal sabia do que se tratava uma preparação de elenco.

O surgimento dessa figura no Brasil tem, nessa perspectiva, natureza incidental e é demandado sobretudo pela necessidade de, em “Pixote”, se trabalhar com pessoas (já ali) chamadas de não-atores e não-atrizes. Fátima Toledo, por sua vez, na época dava aulas de teatro a jovens internos da antiga FEBEM, em São Paulo, hoje Fundação CASA.

Toda essa conjuntura cava o leito pelo qual a preparação de elenco no Brasil acessa a produção audiovisual no presente. Surge como um trabalho que prima pela invocação da personalidade de quem atua, como caminho alternativo para dar corpo a uma experiência de atuação a jovens não profissionais da área. Acredito que até os dias de hoje as produções audiovisuais revelam, na dimensão de preparação do elenco, traços fortíssimos do desenvolvimento original desse trabalho.

Mais de 30 anos depois, essas experiências de preparação do elenco estão presentes no campo do audiovisual amparadas por metodologias diversas envolvendo tanto atores/atrizes quanto não-atores/não-atrizes e com maior e menor participação da direção, em processos de duração também diversa. Por se tratar de um assunto recente para um antigo desafio de afinar, por assim dizer, a comunicação entre direção e elenco, há ainda relativamente poucos estudos que proponham organizações possíveis da prática da preparação do elenco.

Embora, como mencionei, acredite que esse tipo de abordagem mais introspectiva possa propiciar um caminho plausível para a preparação de não-atores e não-atrizes, no nosso caso, com Ludmilla e Sérgio, optei por não realizar nenhum tipo de preparação corporal, nem rituais para a insurgência de um estado específico

ou muito menos para suscitar memória emotivas que acreditasse beneficiar os momentos de gravação.

Nossa única metodologia foi dialogar sobre o conteúdo do roteiro – que Sérgio, por exemplo, confessou sequer ter lido integralmente –, momento em que compartilhei visões, motivações e desejos que me acompanhavam na feitura desse filme.

Com relação ao elenco profissional, sabíamos que a contracena com não-ator e não-atriz iria implicar em um obstáculo para a repetição das ações desempenhadas em cada momento. Para nos liberarmos dessa preocupação, os trechos gravados no sítio agroecológico “Solo São” e na chácara “Casa de Cora/Frei Galvão” foram desde o princípio encarados como “takes únicos”. Não pedimos a Ludmilla e Sérgio que repetissem nada do que surgisse num dado momento de improvisação, a não ser que esse ímpeto viesse naturalmente dela ou dele.

Assim, no trecho “VI.e.” do roteiro, uma nota informa que nós do elenco profissional deveríamos nos preparar para lidar com “Sérgio” e “Lurdes” a partir de uma coerência de nossas próprias personagens, ou seja, improvisando a partir de qualidades expressivas específicas em nosso corpo, do mesmo modo que fazíamos na primeira fase de nossa preparação, com o PN em sala de ensaio.

O roteiro expressava humores que cada personagem apresentava naqueles momentos não roteirizados em detalhe. Com exceção de pequenos diálogos e movimentações, nesses trechos do roteiro essa era a única indicação com a qual, em regime de improvisação, fomos lidando para fazer os materiais cênicos-audiovisuais aparecerem. Além disso, vale lembrar que, como enfatizei anteriormente, nossa confiança estava no trabalho com foco nos olhos. Um pacto de se confiar nos “silêncios do olhar” para favorecer nossa presença em cena.

Com relação às entrevistas, a minha intervenção com as convidadas resultou ainda menor ou até mesmo mínima, eu diria. O desejo presente no roteiro, de que as entrevistas trouxessem à tona essa discussão sobre o atravessamento de territórios da personalidade num processo de criação artística, se manifestou apenas por meio de uma pergunta que enviei com antecedência de alguns dias às entrevistadas, junto ao roteiro na íntegra. A pergunta – elaborada após a feitura do roteiro original – era: “Como você enxerga a possibilidade de que a pessoa na direção de um projeto

artístico possa, em nome de seu desenvolvimento, cometer abusos contra outras pessoas envolvidas nele?” O único resultado é o que se pode ver nas entrevistas presentes no filme.

O momento de entrevistas funciona na dramaturgia como um rompimento abrupto da narrativa principal, que se estrutura principalmente na trajetória da personagem “Débora”. Do ponto de vista da linguagem cinematográfica, tanto nos parâmetros de fotografia – cor, enquadramento, movimento de câmera, resolução da imagem –, quanto da cenografia e da ação das personagens, esse rompimento parece de fato se produzir, pois a diferença entre o ambiente do estúdio e o ambiente do sítio é evidente em todos os aspectos.

Além disso a inserção das entrevistas parece produzir uma súbita instalação de uma realidade documental do ponto de vista do gênero fílmico. Podemos perceber, a partir dessa constatação, nuances diversas de realismo no filme, do ponto de vista do fator humano como elemento em cena. Começando pela atuação de ator e atrizes, se acentuando na relação de contracena com não-ator e não-atriz e distinguindo-se enfaticamente na dimensão documental nas entrevistas.

Passadas as entrevistas, novamente o movimento é de confusão do real. Se seguem, ainda no estúdio, momentos em que a personagem “Pedro Henrique” assume a cadeira das entrevistadas reais. Assim, do ponto de vista do roteiro, a composição retoma os trilhos conforme a dramaturgia prevista no texto cinematográfico. Nesse momento, também na dimensão da edição, que irei debater adiante, se produzem efeitos em que, pela primeira vez no filme, imagens de um outro ambiente se sobrepõem às imagens da cena em curso, explicitando a natureza poética e ficcional da obra.

Aqui também reside a instauração de uma dinâmica que se relaciona com nossos princípios na prática com foco nos movimentos oculares. Tanto no caso da inserção súbita das entrevistas, como no caso dessa confusão de dimensões do real proporcionada em seguida pela edição do material audiovisual, podemos reconhecer uma dinâmica de aparições e desaparecimentos. Já refletimos sobre a potência dessa oscilação para o favorecimento do “efeito de presença”.

Isso quer dizer que desviar do ambiente ou da narrativa principal, dando súbita ênfase a uma dimensão de realidade diversa à predominante no filme, pode

atuar como um desinvestimento expressivo no campo da narrativa audiovisual, trabalhado na montagem fílmica do material.

Desse modo, acredito que a dinâmica de alinhar e desviar caminhos no campo da linguagem cinematográfica ao longo do filme, em analogia aos princípios para nossa prática, pode favorecer também o fenômeno de presença da imagem fílmica e, por conseguinte, a experiência do público com a obra.

### **2.3.3 A câmera como olho-corpo em cena: olhar e imagem**

Convidei o artista Leonardo Hecht, cinegrafista do filme, para participar de alguns encontros de preparação de elenco junto às atrizes. Isso porque entendi que ele seria um corpo em cena, tal como os corpos do elenco, embora em grande parte não o víssemos. Mais efetivamente a câmera agiria como olhar de um personagem em cena: “César”, o cinegrafista. É pelo olhar de “César” que vemos grande parte do filme, por isso no próprio roteiro ele aparece como “câmera-olho”.

Desejava, então, que a câmera se comportasse com essa vivacidade dos olhos que vínhamos explorando na prática de pesquisa. Olhos que se movem pelo desejo de construir uma imagem complexa do ambiente, composta por detalhes, movendo-se em ritmos diversos, interpondo suspensões aqui e ali. Errando...

Assim, antes de trabalhar com a câmera, o desafio – ou brincadeira – foi conseguir compartilhar com Leonardo, que não tem experiência como ator, modos de dar corpo a essas potências do olhar. Praticamos exercícios com os olhos, experimentando olhar o ambiente em detalhe, variando entre olhar de perto e olhar de longe. Pedi a ele que trabalhasse usando uma das mãos para produzir um pequeno círculo feito com dois dedos em torno de um dos olhos. Esse movimento específico está presente em vários momentos de “Floresta”, indicando uma analogia entre a câmera e o olho. As imagens dos trechos a seguir apresentam o movimento a que me refiro:

Figura 15 – Cenas de “A floresta que se vinga”



Fonte: *still* de vídeo. Arquivo pessoal.

Parece haver no simples exercício com esse movimento uma possibilidade de enfatizar o foco na atividade ocular. Leonardo também experimentou compartilhar o ambiente de livre improvisação com as atrizes e, ainda sem a câmera, pedi que trabalhasse também explorando distâncias entre o seu olho e o corpo delas. Ele experimentou diversos tempos de olhar aquilo que as atrizes faziam e modos de se posicionar no espaço, por vezes parando aqui e ali para ver melhor ou ver a cada momento de um modo diferente do anterior. Como na prática com foco nos movimentos oculares, vivenciamos, portanto, com Leonardo uma dinâmica que busca acolher o desejo natural do corpo de “mudar” e “fixar” o olhar, que acredito ter tido implicações na estética do filme.

Perguntado recentemente sobre impressões que se sobressaem quando traz à lembrança esse período, Leonardo relata: “Rememoro o processo de preparação para ‘A floresta que se vinga’ quando sinto meu corpo atento ao seu próprio gesto. Sobressaem as impressões de *desviar* o olhar e criar com o desconhecido.”<sup>101</sup>

O próprio roteiro, como exemplifiquei na primeira seção deste subcapítulo, já continha trechos que sugeriam o deslizar errante do olhar-câmera do cinegrafista “César” pelo ambiente. Ou seja, na escrita do roteiro há trajetórias do olhar pela paisagem que constituem os movimentos da câmera, definindo uma crescente qualidade de distração de “César”.

---

<sup>101</sup> Entrevista concedida no dia 24 de jun. de 2018.

A trajetória dessa personagem no filme, com rosto aparente somente nas primeiras duas cenas, é de gradativamente ir tendo sua visão tomada pelo próprio desejo de conhecer. Em vez de atender à obviedade de registrar a ação de quem fala, por exemplo, César começa a liberar o seu olhar para elementos da cena supostamente secundários, em planos não-protagonistas, e assim, seu papel é ir acrescentando outras camadas de impressões ao olhar do público sobre a narrativa.

A partir de “César”, a reflexão sobre o olhar se acentua na dimensão da imagem visual, ou seja, lugar da relação entre olhos e luzes por excelência. Essa ligação natural entre o olhar, o fenômeno da imagem e o processo da imaginação, podemos refletir com auxílio da filosofia.

A filósofa brasileira Marilena Chauí (1988) associa o olhar a um filão de palavras utilizadas por nós há milênios em torno das questões do conhecimento, assinalando “o parentesco que enlaça visão, imaginação e palavra como resultado do ato da luz” (CHAUÍ, 1988, p. 34).

(...) não costumamos nos indagar qual a origem da palavra fantasma ou fantasia, como não nos surpreende a distinção entre as palavras alucinado e lúcido, isto é, que loucura e sanidade sejam designados como ausência ou presença de luz. (CHAUÍ, 1988, p. 32)

“Perspectiva”, “especular”, “espetáculo”, “prospectar”, e ainda “visionário” ou, como se vê acima, mesmo “fantasia” e “fantasma” são termos que se reúnem na ontologia do olhar revelada pelo ato de contemplar, sobretudo em torno de *phaós* – do grego, “luz” – e *theorein* – também do grego, “olhar para”, donde *theóros*, “espectador”. Toda “teoria” encontra sua origem no ato de olhar como contemplação.

Conforme Chauí, a reflexão de Platão, no diálogo “Timeu”, indica que a visão permitiu contemplar as estrelas, o firmamento e seus astros, e então convidou à interrogação do que está além do que se vê, o invisível.

Graças à visão, podemos conceber o tempo, pois com ela distinguimos dia e noite, meses e anos, e por essa distinção, a vista ajudou-nos a conceber o número. Com ela foi dado aos mortais o precioso dom da filosofia. (CHAUÍ, 1988, p. 47)

Podemos enxergar como o enfoque na experiência do olhar de certo modo é aspecto fundante de uma das matrizes culturais do ocidente, a grega. A concepção

do tempo por via do número, conforme a reflexão de Chauí-Platão<sup>102</sup>, sugere também a presença do olhar na palavra “hora”, que se supõe remeter a *horan* – do grego, o próprio “olhar”.

Destinados à contemplação, os olhos parecem ter necessidade natural de explorar o brilho do acontecimento, de reconhecer algo que lhes convida a verdadeiramente “olhar”, e não apenas “ver”. A reflexão do filósofo George Didi-Huberman (1998) situa o fenômeno da imagem no lugar do reconhecimento dessa distinção, em “O que vemos, o que nos olha”. Na obra, Didi-Huberman (1998, p. 31) sugere que: “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”.

O autor parece sugerir que o fenômeno da imagem está presente de modo irradiante em todo o tecido do espaço-tempo. Contudo, para nós, ela só acontece por meio da percepção. A filosofia, como ato de contemplar, parece convocar o olhar ao aguçamento da percepção. Por meio dele, ganha sentido também a palavra “reflexão”, justamente na experiência de perceber imagens.

O filósofo francês Henri Bergson (2006, p. 33-4) elaborou, no início do século passado, uma perspectiva dessa experiência entre corpo e as imagens das coisas do mundo, que pode nos ajudar a desenvolver esse raciocínio:

Ora, se os seres vivos constituem no universo "centros de indeterminação", e se o grau dessa indeterminação é medido pelo número e pela elevação de suas funções, concebemos que sua simples presença possa equivar-se à supressão de todas as partes dos objetos nas quais suas funções não estão interessadas. Eles se deixarão atravessar, de certo modo, por aquelas dentre as ações exteriores que lhes são indiferentes; as outras, isoladas, tornar-se-ão "percepções" por seu próprio isolamento. Tudo se passará então, para nós, como se refletíssemos nas superfícies a luz que emana delas, luz que, propagando-se sempre, jamais teria sido revelada. As imagens que nos cercam parecerão voltar-se em direção a nosso corpo, mas desta vez iluminada a face que o interessa; elas destacarão de sua substância o que tivermos retido de passagem, o que somos capazes de influenciar. Indiferentes umas às outras em razão do mecanismo radical que as vincula, elas apresentam reciprocamente, umas às outras, todas as suas faces ao mesmo tempo, o que equivale a dizer que elas agem e reagem entre si por todas as suas partes elementares, e que, conseqüentemente, nenhuma delas é percebida nem percebe conscientemente. E se, ao contrário, elas se deparam em alguma parte com uma certa espontaneidade de reação, sua ação é diminuída na mesma proporção, e essa diminuição de sua ação é justamente a representação que temos delas. Nossa representação das coisas nasceria portanto, em última análise, do fato de que elas vêm refletir-se contra nossa liberdade.

---

<sup>102</sup> Utilizo essa notação do mesmo modo que explicitiei anteriormente: no sentido de uma “devoração” que Marilena Chauí teria operado com respeito à obra de Platão, conforme Rolnik (2016, p. 25).

A complexa reflexão de Bergson indica que a imagem – e não somente a imagem visual – acontece para nós como obra da percepção, pelo fato de que a refletimos, o que designa “imagens” como “luzes”. Essas luzes estão sendo irradiadas a todo momento de toda parte a todas as outras, “apresentando umas às outras todas as suas faces ao mesmo tempo”. Contudo, complementando o sentido de que o olhar se destina ao conhecimento, nosso “interesse” é o que define se iremos “deixar atravessar” ou “reter” algumas dentre as infinitas imagens irradiadas.

Essa retenção corresponde a “refletir” – em alternativa a refratar – a luz que emana de um determinado detalhe, uma pequena área do mundo. Ou seja, podemos enxergar na fala de Bergson que as imagens/luzes que refletimos são aquelas que irão se tornar percepções, e que essa “reflexão” é tributária do movimento de nosso desejo na relação com as múltiplas possibilidades do ambiente.

Podemos associar essa perspectiva, que vincula “interesse”, “imagem” e “percepção”, ao movimento de distração em busca do brilho do acontecimento, que mencionei há pouco, definindo a trajetória da personagem “César” e, por conseguinte, o devir da fotografia de “A floresta que se vinga”. Em outras palavras, esse devir é o de distrair-se para melhor concentrar-se, aqui e ali, nos lugares em que o desejo é convocado. Nesses lugares é que haveria, portanto, uma verdadeira experiência de “olhar”, e não apenas de “ver”, conforme a reflexão de Didi-Huberman (1998).

Podemos pensar que o que “César” propicia ao filme – que é potência do próprio movimento cinematográfico ou até mesmo de qualquer obra de arte visual – é o que a artista visual Karina Dias (2008, p. 21) destaca como “ajanelamento”, a partir da reflexão de Alain Roger. Dias-Roger atribui ao “aparecimento da janela”, “a articulação do interior/exterior”, ou seja, articulação entre o invisível no corpo e o visível no mundo.

Para Dias (2008, p. 21), esse “ajanelar” configura uma experiência da paisagem “que se revelaria nos detalhes”. Sendo assim, conforme reflete a artista, a “paisagem” não é tudo o que se vê, ou seja, “o que nos é dado visualmente pelo mundo que nos cerca”, mas sim uma “espécie de aparição, como algo que inesperadamente surge diante de nossos olhos, uma espécie de epifania imprevisível”.

Toda essa reflexão, que designa a paisagem como experiência singular e não como mero dado visual, possibilita conexões com nossa discussão em torno do processo de presença. Se retomarmos a ideia de que, tanto para Fischer-Lichte (2012) quanto para Féral (2012), a ocorrência do processo de presença se define por uma mudança na qualidade da consideração que tanto ator/atriz e público dedicam à aparição de um objeto/sujeito no espaço, podemos então associar tanto o “efeito de presença” quanto a “PRESENÇA” – “conceito radical de presença” – a “epifanias imprevisíveis” que insurgem no processo da cena, quando se modifica o modo de lançar a ela um olhar – em diálogo com a reflexão de Karina Dias.

Assim, podemos considerar que o processo de presença assinala a insurgência de “paisagens” enquanto “uma maneira singular de ver no mesmo a diferença” (DIAS, 2008, p. 21). Seria o caso, no acontecimento teatral, de as enxergarmos como paisagens humanas.

Atravessamos essas reflexões podendo enxergar, no âmbito desta pesquisa, como o trabalho com foco nos movimentos oculares atua no processo cognitivo – o fenômeno do conhecimento – como elemento que propicia “diferença” em uma realidade que tem tendência a planificações.

Poderíamos dizer que, na esfera da prática atorial, a capacidade de “diferenciar” a experiência é o que possibilita a excelência do trabalho em artes cênicas. Em associação às palavras de Karina Dias (2008, p. 22) – que não se referem especificamente ao acontecimento teatral – podemos pensar que olhar o mesmo material cênico e conseguir inquietar-se, sempre outra vez mais, na relação com ele é “resistência a uma certa ordem cotidiana, é relevo, é fissura”. A prática com foco nos movimentos oculares tem, portanto, potente papel na insurgência desses instantes singulares da percepção, tanto de quem atua quanto de quem assiste, por incentivar a uma atenção acentuada aos detalhes.

Em uma realidade como a nossa, de iconofagia, devoração alucinada – e não lúcida, veja bem – de imagens, um grande desafio para os olhos parece ser o de conseguir experimentar o detalhe visual em meio ao caos visual cotidiano. O filósofo Nelson Brissac Peixoto (1988, p. 361) chamou a atenção para um “mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar”. Para o autor, é aí que se “coloca necessariamente o ver como um problema”.

Em “Floresta”, buscamos dar corpo a essa “fenomenologia íntima do olhar” (DIAS, 2008, p. 22) necessária diante do “problema do ver”, conforme Brissac Peixoto, em um mundo repleto de ofuscamentos. No filme, o movimento de distração que define a personagem-câmera “César” pode ser encarado como um desejo crescente pela experiência de “olhar”, propondo a “diferença na repetição” e na obviedade. “César” não é o tipo de câmera que dá, necessariamente, protagonismo a protagonistas.

O movimento do filme de, também progressivamente, explicitar a dimensão de ficção por meio do uso de câmeras diversas, resultando em texturas de imagens diversas, chama a atenção para a potência de criações com foco na experiência do olhar como poesia visual.

Em sintonia com esse desafio de enxergar o detalhe está a reflexão da personagem “Pedro Henrique”, já se encaminhando para o final do filme, sobre a dificuldade de situar uma história para contar, em meio ao fluxo de tantas histórias que nos atravessam a todo momento – às quais podemos somar as *stories* da rede social *Instagram*, uma enxurrada de imagens/luzes a cada segundo.

“Pedro” e “Daniela”, em viagem para o reencontro com “Débora”, expressam a angústia diante desse cenário indistinto, como quem pergunta: “quais dentre essas histórias constituem a minha própria?”

Essa indagação também está presente nas personagens de nossa obra de referência, “O castelo dos destinos cruzados”, de Ítalo Calvino. As pessoas dessa história chegam a um castelo vindos de uma floresta onde estiveram perdidas em meio ao mistério da paisagem. Chegam atravessadas por tantos estímulos – imagens e sons – indistinguíveis da floresta, que não conseguem encontrar em suas referências, modos de se expressar para contar as suas próprias histórias umas às outras.

É então que um baralho de cartas do tarô, desde o início presente no centro de uma grande mesa dentro do castelo, começa a ser aberto. Ao redor da mesa, as personagens se reúnem olhando para cada carta quando, pouco a pouco, uma pessoa ou outra se manifesta, ao reconhecer nas imagens algo que, subitamente, a faz remeter a si mesma. Se abrem, então, para cada pessoa que olha cada carta, possibilidades de contar a própria história a partir das imagens arquetípicas do tarô. Os arquétipos, nesse caso, são o detalhe em meio ao caos, ou seja, são o que

define a insurgência de uma “paisagem” interna singular. Esse é um movimento do olhar no sentido de um espelhamento entre o ser e o mundo.

Esse encontro entre a imagem – pela percepção – e o ser é também um aspecto que emerge da discussão sobre o trabalho com foco nos movimentos oculares. Em vários momentos neste texto mencionei como a visão apresenta a possibilidade de acentuar a percepção de que estamos percebendo o que sentimos. Essa tautologia define que “olhar” – como percepção – seja como “ver” de novo. Na prática com movimentos oculares, passear o olhar pelo ambiente, minimizando nossa intervenção sobre ele, é autorizar o movimento do desejo a operar esses encontros entre nós e as coisas do mundo, por meio de suas imagens.

Dias (2008, p. 22) complementa que o olhar guarda potencial para experimentar “transformações perceptivas” quando estabelece com o cotidiano uma prática poética da visualidade, por meio da observação de detalhes.

É uma tautologia poética na qual, pela constatação, a evidência nos é mostrada, de forma que um detalhe, um detalhe qualquer, um quase-nada, um ‘não-sei-o-quê’, teria a capacidade de nos interpelar e orientar nossa percepção espacial. (DIAS, 2008, p. 22)

Essa reflexão em tudo se relaciona com as potências que tenho apontado a partir da prática com foco no olhar, cuja dimensão recursiva me chama especial atenção. O foco na sutileza da musculatura extraocular parece ser potente para dirigir nossa atenção ao detalhe, fomentando essa relação poética com o ambiente, na dimensão da visualidade, e favorecendo que o mundo possa ser percebido como processo transformativo. Quando essa potência se inscreve no âmbito específico da cena, seu desdobramento natural seria o favorecimento do processo de presença.

Quanto a essa acentuação da percepção, Chauí (1988) observa que os olhos são tanto “janela da alma” quanto “espelho do mundo”. Reside aqui também a dupla dimensionalidade do olhar: de “janela”, como dimensão expressiva do insondável de um corpo; e de “espelho”, como dimensão recursiva do corpo de conhecer a si mesmo como coisa mundana ao espelhar-se em outras coisas do mundo.

É nessa dimensão do “espelho” que parece se definir a experiência do olhar no encontro com os detalhes. “Janela e espelho: os pintores costumam dizer que, ao olhar, sentem-se vistos pelas coisas e que ver é experiência mágica”, pontua Chauí (1988, p. 34), em sintonia com o que reflete Didi-Huberman (1998). Em toda essa reflexão sobre a percepção do detalhe, o que parece se sobressair como fator

comum é o valor da experiência de “olhar” em sua função ontológica, capaz de favorecer a impressão de integração entre corpo e mundo.

Esses apontamentos reafirmam a natureza do olhar, voltada para o conhecimento, conforme sublinha Chauí-Platão. Em analogia à nossa perspectiva de pesquisa, há o “olhar-janela”, como dimensão expressiva, que se apresenta como “silêncios do olhar”, por exemplo, aparições dos movimentos da alma. E há “olhar-espelho”, por sua vez, como potencial recursivo do olhar de, ao tornar-se foco de um trabalho, poder acentuar a percepção que se tem daquilo que sentimos no corpo como um todo, na experiência com o mundo tangível. Espelhar, metáfora curiosa levantada por Chauí, corresponde, portanto, ao dom do olhar que dá sentido ao fenômeno da imagem, o detalhe percebido pelo olho.

O olhar como lugar de percepção do encontro que existe naturalmente – embora nem sempre percebido – entre corpo humano e mundo é potencial que favorece o fenômeno da arte. Chauí (1988, p. 52) desenvolve esse pensamento:

A reflexão do olhar é o espelho, a da alma, a Natureza; a da Natureza, as artes. Essas reflexões são possíveis porque mundo, homem e arte são feitos do mesmo estofado (...) porque tudo participa em tudo e tudo se relaciona com tudo (...) matéria, alma do mundo, espírito do mundo, firmamento e divindade estão intrinsecamente vinculados, pois vincular é o ato primordial de cada ser, e cada ação, a magia, as artes, a memória, e a ciência não são senão o poder para fazer vínculos.

No livro de Calvino, esse encontro entre imagens potentes e pessoas é visto a partir do jogo de tarô, como mencionei há pouco. As palavras do autor, em nota, indicam que foram as imagens do tarô, também do ponto de vista do processo criativo, que propiciaram o mecanismo para desenvolver as histórias presentes na obra. Aqui, outra vez podemos enxergar analogias com nossa prática:

Preocupe-me principalmente em observar as cartas de tarô com atenção, com os olhos de quem não sabe do que se trata, e delas retirar sugestões e associações, interpretando-as segundo uma iconologia imaginária. (CALVINO, 1991, p. 170)

Esse processo de “iconologia imaginária” se assemelha ao que no primeiro capítulo chamamos de “fluxo de imagens”, amparado pelo potencial de “processamento” verificado nos movimentos oculares. A atitude de Calvino pode, igualmente, ser enxergada em analogia à uma prática de improvisação livre como o “Para Nada”.

Especialmente a qualidade de experiência do olhar, na relação com as imagens arquetípicas do tarô, salientam o potencial dos olhos de propiciar uma atenção diferenciada às coisas do mundo, desde que trabalhemos com “olhos de quem não sabe do que se trata”, nas palavras de Calvino. Essas palavras se assemelham ao que aparece no relato do colega Leonardo Hecht sobre nosso processo de preparação, conforme apresentei há pouco: “desviciar o olhar e criar com o desconhecido.”

Nosso princípio para a prática atorial com os olhos endossa essa atitude de resiliência na relação com o objeto que se deseja conhecer, quando sugerimos reduzir as intervenções nas “mudanças” e “fixações” do olhar, a partir do foco na sutileza de uma mínima tensão presente na musculatura extraocular.

Portanto, liberar o olhar para um passeio, sem tantas intervenções nele, parece poder, efetivamente, desempenhar uma “iconologia imaginária”, como sugere Calvino. Olhares – ou movimentos oculares – em fluxo parecem incentivar que essas relações entre ser e mundo possam se tramar naturalmente por meio do visível, ou seja, da imagem – ou percepção visual de detalhes.

Podemos pensar que, quando olhos “mudam” e “fixam” autonomamente, o que se passa é uma narrativa singular de conhecer o mundo – conforme a reflexão de Chauí-Platão (1988) – para então conhecer a si mesmo – em sintonia com Dias (2008) e Calvino (1991) – para inaugurar uma experiência diferenciada, de criar com o desconhecido, a partir do que se conhece.

É curioso que a discussão sobre a presença da câmera em “Floresta” possa propiciar uma discussão tão associada à ontologia do olhar e da imagem, sobretudo no campo da filosofia. Isso chama a atenção para como a linguagem audiovisual se relaciona, por esse motivo, com o fenômeno do olhar, o que pode iluminar uma compreensão sobre nossa aproximação espontânea a essa possibilidade de criação, no curso de nossas ações artísticas nesta pesquisa.

Essa reflexão, que pode solicitar uma imersão imensa no campo filosófico, nos ajuda a perceber potências da performance da câmera como corpo atuante, no caso de “A floresta que se vinga”. A partir da personagem “César”, portanto, em seu devir distraído, movido pelo desejo de conhecer, pudemos enxergar conexões entre a prática com movimentos oculares, o processo de presença e uma “iconologia imaginária”.

O fio gerado por essa conexão, em minha visão, coincide nos modos da arte de dar corpo ao desejo pela experiência de perceber a si mesmo no ato de perceber o mundo. Assim também é como podemos enxergar “Débora” no desfecho de “Floresta”, tal como uma “Macabéa”<sup>103</sup> experimentando a impressão de liberdade que emerge da simples percepção de que seu corpo atua no mundo, logo, existe.

#### **2.3.4 A edição e a música de “Floresta” – minimizar intervenções**

O que já se buscava acentuar no roteiro, na dimensão da atuação e da câmera, como modos de favorecer os efeitos de real, na edição apareceu como desafio a ser incrementado pelo sequenciamento das imagens em uma linha do tempo.

O filme editado que vemos hoje traz, como é comum no processo de criação audiovisual, uma versão da obra que abre mão de muitos momentos presentes no roteiro e que foram efetivamente gravados. Os cortes abruptos entre cenas, além de saltos dentro de uma mesma cena, previstos no roteiro, foram a principal orientação dada a Lucas Araque<sup>104</sup>, editor do filme.

Perguntado sobre impressões que se sobressaem quando rememora nosso processo de trabalho conjunto na edição do filme – dimensão do trabalho que mais tempo tomou para ser concluída –, Lucas relata:

Desde o começo senti que mantínhamos (Lupe e eu) um diálogo aberto acerca do material. Lupe tinha uma intenção com o material, em um primeiro momento, de ser um produto audiovisual mais compacto, mas percebemos ao longo das primeiras edições que ele poderia se tornar maior e assim fui construindo a montagem, sempre percebendo uma grande abertura e afinidade às minhas ideias sobre o projeto. Isso fez com que eu criasse uma edição para o produto sem medo, criando uma montagem com estética própria, e assim conseguimos chegar a um corte final em que ambos se sentiram contemplados e felizes com o resultado.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Personagem protagonista do romance “A hora da estrela” (1977), de Clarice Lispector. Macabéa é marcante, para mim, como personagem que só experimenta uma súbita consciência de si – como *mindfulness*, poderíamos dizer – na hora de sua morte.

<sup>104</sup> Lucas Araque é graduado em Comunicação Social, com habilitação em audiovisual, pela Universidade de Brasília. Trabalha há sete anos em projetos audiovisuais na cidade e há seis como editor e finalizador de vídeo. As informações foram fornecidas pelo próprio editor.

<sup>105</sup> Entrevista concedida no dia 24 de jun. de 2018.

No curso do processo de edição, portanto, com o propósito de dinamizar as ações cênicas, Lucas propôs intensificar a presença de cortes abruptos, mesmo onde não estavam previstos. Eles acabaram se tornando bem-vindos e parecem ter fortalecido os efeitos desejados de se criar um movimento sempre em contingência elíptica, ou seja, frases, movimentos corporais, raciocínios que se interrompem sem que pareçam se completar, necessariamente.

Se na prática com movimentos oculares, o diálogo proprioceptivo entre o foco na musculatura ocular e a percepção do investimento expressivo em regiões diversas do corpo atorial pode favorecer a que a atualidade desse corpo esteja sempre em processo<sup>106</sup>, e não finalizada, algo análogo pode ser enxergado na esfera da edição do filme.

Esses cortes em momentos-chave dentro de uma cena – os chamados *jump cuts*, muito presentes atualmente na estética de materiais audiovisuais produzidos especialmente para canais na plataforma de vídeo *YouTube* – parecem ajudar a propiciar uma sensação de insurgência de algo novo a cada momento, o que pode ser que estimule o público a, continuamente, dar ao filme uma consideração maior de sua atenção.<sup>107</sup>

Por outro lado, em outros momentos, a relação da edição com a duração é expressa na persistência em fazer durar um plano. Também é um modo deliberado de acreditar na potência do olhar que se indica no roteiro e se realiza na fotografia e na atuação. Queríamos, de fato, que momentos em que um olhar estivesse em cena, na tela, permitíssemos seu prolongamento, em contraste à lógica dos cortes abruptos e saltados. Em vários momentos, por exemplo, do ponto de vista da composição, a cena se constitui de olhos em movimento enquanto um texto é falado ao fundo, fora do campo visual da cena.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Retomando a noção de “atualidade em processo” como tradução possível para o termo em inglês *presentness*, conforme já explicitiei em nota anteriormente.

<sup>107</sup> Momentos do filme correspondentes aos trechos i) “II.b.c.d.e.” e ii) “IV.b.c” do roteiro trazem exemplos em que, desde o texto, os cortes abruptos estão previstos, tendo sido ainda mais acentuados pela edição. A minutagem correspondente a essas ocorrências no filme – conforme disponível pelo *link* que indiquei no início desta seção –, seria: i) de 3’37” a 5’36”; ii) de 16’10” a 17’42”. São momentos emblemáticos, embora tantos outros ao longo da obra pudessem ser apontados.

<sup>108</sup> Momentos do filme correspondentes aos trechos i) “III.c.”, ii) “III.f.”, iii) “V” e iv) “XIII.b.” do roteiro trazem exemplos em que, desde o texto, os cortes abruptos estão previstos, tendo sido ainda mais acentuados pela edição. A minutagem correspondente a essas ocorrências no filme – conforme disponível pelo *link* que indiquei no início desta seção –, seria: i) de 9’05” a 9’12”; ii) de 13’13” a 13’19”; iii) de 21’21” a 21’37”; iv) de 49’20 a 49’50”. São momentos emblemáticos, embora tantos outros ao longo da obra pudessem ser apontados, incluída a cena de abertura do filme.

Nos olhos, como já discutimos, estão convites à imaginação da personagem, que pode espelhar a imaginação de quem assiste. A experiência fílmica poderia ser vista como um “encontro com um espelho”, tal como fica implícito na relação entre as personagens da ação artística que leva esse título – aquela com o ator Francisco Leal. Essa ideia se fortalece na reflexão filosófica sobre a potência de propiciar autoconhecimento, que constitui a natureza do fenômeno de percepção da imagem, conformes vimos há pouco.

O resultado da edição prima pelo aparecimento dos olhos em momentos que poderiam ser encarados como tempos mortos, mesmo que brevemente. Contudo, em minha visão, esses momentos contribuem com impressões que convidam ao mistério da narrativa e podem ser paisagens de descanso – ou distração – para espectador e espectadora. Tal como no diálogo proprioceptivo presente nos princípios da prática com movimentos oculares, aqui se constitui um movimento dinâmico entre investir e desinvestir intensidades expressivas.

Na dimensão da composição musical posso dizer que há, diferentemente das demais áreas, pouquíssima participação direta de minha parte. O único que fiz foi compartilhar com o músico Matheus Avlis<sup>109</sup> a primeira versão editada do filme, sobre a qual ele iria compor em princípio três faixas musicais. De início, eu não queria que os momentos filmados em câmera *HandyCam* – aquela com menor resolução em relação a outras utilizadas no filme – fossem musicados. No entanto, a ousadia criativa de Matheus me fez rever essa expectativa. Pedi a ele três faixas musicais e ele retornou com nove. Assim ficou definida a trilha sonora do filme, que é toda original.

Perguntado sobre as impressões que se sobressaem quando rememora o processo composicional da música em “Floresta”, Matheus relata:

A encomenda da trilha sonora de “A floresta que se vinga” foi feita quando o filme já tinha seu primeiro corte finalizado. Assim, desde o início da concepção da criação musical eu podia ter uma noção geral da narrativa e da ordenação das cenas no filme. O diretor do filme, com quem já tenho parceria em projetos anteriores, confiou-me total liberdade quanto a proposta de trilha sonora para este projeto, então de antemão eu lhe falei da minha vontade de compor uma trilha sonora apenas com música para piano. O primeiro corte finalizado, havia sido editado com 3 faixas musicais não originais sugeridas pelo editor.

---

<sup>109</sup> Matheus Avlis é compositor e diretor musical, graduando do Departamento de Música da Universidade de Brasília. Informações fornecidas pelo próprio artista.

A posição em que essas faixas entram e saem no filme e o “afeto”, ou “*mood*”, sugerido por elas foram levados em consideração quando compus as músicas que as substituíram. Além dessas 3 faixas ainda compus outras 6, que entram e saem em pontos específicos do filme indicados por mim, observada a total autonomia do diretor e do editor quanto ao cumprimento ou não de minhas indicações.

Como afirmei em princípio, a perspectiva da escrita deste capítulo foi procurar perceber os modos de exploração que emergiram na prática focada nos movimentos oculares e como esses modos afetaram outras dimensões do trabalho de pesquisa e criação cênica no curso das ações artísticas aqui relatadas. Observo em perspectiva que em situações como essa, da composição musical, tal como no trabalho com movimentos oculares, é preciso minimizar nossas intervenções para dar a tão desejada “abertura” à autonomia do movimento criativo. Intervir menos, nesse sentido, propicia, ao meu ver, um terreno mais favorável à presença – também ela – do coletivo como corpo criador.

Foi interessante, portanto, que o trabalho de Matheus tenha sido marcado por tanta autonomia, já que do ponto de vista da ética, como já sugeri, é de meu interesse espelhar o que exploramos como técnica: a capacidade de operar um processo em persistente atualização, ao minimizar nossas intervenções excessivas no material criativo. O resultado pode ser uma distração mais proveitosa. Todas as sugestões de Matheus, sem exceção, foram respeitadas, incluída a definição precisa dos momentos de entrada e saída de cada faixa musical.

Diferentemente de outros momentos de resistência, e até mesmo teimosia, que desempenhei nesse processo, observo que ao longo da realização dessa ação artística, “A floresta que se vinga”, estava mais maduro e tranquilo em relação a me adaptar às circunstâncias de produção e de criação que apareceram no percurso. Creio que, assim, o filme possa ter sido favorecido em suas potências. Considero, portanto, que nossa prática na dimensão do movimento corporal com foco no olhar tenha possibilitado essa ética.

É como na prática do “Para Nada”, em que não importa tanto quem esteja conduzindo. Se cada corpo estiver disponível à criação, sua presença será favorecida, ou seja, a presença desse corpo terá densidade no tecido do espaço e do tempo que define aquela experiência, sem que para isso seja necessário atuar sempre como protagonista.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS – ORÁCULOS

Gosto de pensar que a obsessão por um tema de pesquisa possa ser salutar no sentido de que funciona para o pesquisador ou a pesquisadora como um oráculo. Como elucida Chauí (1988, p. 34): “*Orão* é ver com os olhos atentos e fixos, examinar, ver com o espírito, e *orátistés* é o visionário, donde para nós, oráculo. (...) de quem vendo em espírito, adivinha (...)”.

Ao eleger um lugar de pesquisa como os movimentos oculares – mais do que um objeto –, me encanta a ideia de entendê-lo como modo de adotar uma perspectiva temporária, mas específica, do mundo. Perspectiva temporária porque não a vejo como ideia fixa, opinião inflexível, mas sim como uma lente que propicia uma ótica momentânea.

Cada tema de pesquisa pode, assim, criar um caminho a partir de analogias e metáforas designadas por ele mesmo. E tal como no processo vital da percepção, que prolonga o que se sente naquilo que se interpreta, modos de exploração podem inventar outros modos num movimento de pesquisa, como uma geometria fractal. Modos da técnica em modos da ética, modos da técnica em modos da estética, modos de uma linguagem em modos de outra, etc.

Nessa espiral do movimento de pesquisa sugere uma “especulação” infinita – do grego *specere*, olhar – os princípios que definem se focar numa mínima tensão muscular dos olhos e minimizar intervenções sobre seus movimentos designam analogamente o projeto da filosofia de abrir novos espaços de conhecimento em espaços cada vez menores.

Olhar o oráculo e enxergar nele mundos infinitesimais que se abrem, para incessantemente abrir outros ainda. O que Rolnik (2016, p. 36)<sup>110</sup> define pela dinâmica entre “territorializar” e “desterritorializar” o “desejo”, inventando novos mundos continuamente, encontra na instância do oráculo uma força motriz.

Esse movimento dedutivo, especulativo e potencialmente infinito define, para mim, uma interessante atitude epistemológica. Num mundo que ofusca nossa visão, como refletimos, conseguir focar o olhar em detalhes, porque sensíveis aos nossos próprios desejos – e não porque submetidas e submetidos a atitudes disciplinadoras – apresenta um desafio do corpo contemporâneo no compromisso com a sua própria

---

<sup>110</sup> Conforme explanei ao longo da introdução ao segundo capítulo.

integridade. Esse compromisso pode, enquanto oráculo, revelar o caminho do trabalho que cada corpo tem maior potencial de desempenhar no mundo.

O filósofo Vilém Flusser (2014, p. 56) diz que o “trabalho é o gesto motivado pela decisão de transformar algo em outra coisa diferente do que é, por considerar que ela não está como deveria”<sup>111</sup>. Uma percepção acentuada do movimento das coisas do mundo se relaciona, assim, ao que Flusser entende por “trabalho”. O gesto de trabalhar se caracteriza por destruição e construção contínuas – em sintonia com os movimentos do desejo em Rolnik (2016). Trabalhar consiste em interrogar “o que o mundo é” (remetendo à ontologia), “o que pode ser” (remetendo à deontologia) e “como pode vir a ser” (remetendo à metodologia).

Essa definição propicia conexões com o desejo de que nessa pesquisa, conforme explicitiei anteriormente, pudéssemos corresponder técnicas, ética e estética em um certo plano de consistência. Com Flusser, podemos considerar esse desejo como movimento integrativo característico do “gesto de trabalho”. Minha ambição é escapar de um regime excessivamente funcionalista, em que essa dimensão visionária e idealista do “trabalho”, conforme a perspectiva do autor, se vê desfavorecida. Flusser (2014, p. 11) sugere que num mundo enfaticamente funcionalista,

A maioria das pessoas não trabalha. Elas servem de ferramenta no trabalho de outras pessoas. Em sua alienação, não têm desejo de saber como o mundo é ou como deveria ser, e a ideia de mudar o mundo não lhes ocorre.<sup>112</sup>

Assim, acredito que o tema como lugar de pesquisa, que se habita como modo de ver o mundo no desejo de reinventá-lo, corresponda a um “gesto de trabalho”. Esse “trabalho”, como processo vivo de atualização de mundos possíveis de se corporificar, em tudo se relaciona com o processo de presença que, por meio de nossa prática, desejamos favorecer. A pesquisa como trabalho/ética/ótica/lugar/oráculo é o que podemos enxergar no fluxo de um processo de presença na relação com o que se investiga.

---

<sup>111</sup> No original: “Work is a gesture whose motive lies in the decision to make something different from what it is, because it is not as it should be”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

<sup>112</sup> No original: “Most people don’t work. They serve as tools in the work of others. In their alienation, they have no wish to know how the world is or how it should be, and the idea of changing the world does not even occur to them.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

Nesta pesquisa, os caminhos me trouxeram ao foco na musculatura extraocular, que opera, na relação com outras regiões do corpo, um oráculo. Ou seja, o diálogo proprioceptivo é como uma instância em que um movimento como o de “acenar” vem, de tempo em tempo, consultar a musculatura extraocular, como quem faz uma consulta oracular.

Podemos pensar que observar essa possibilidade do foco “mínimo”, da experiência com o detalhe, possa ser factualmente uma carência presente em nosso ofício na atualidade. Essa reflexão pode ainda produzir atenções especiais na esfera da educação de artistas cênicos e cênicas. Nesse contexto, o trabalho com o “silêncio do olhar” pode aparecer como elemento pedagógico simples, mas de grande potência. Podemos pensar num estrondoso silêncio a ser experimentado – para continuar falando em oxímoros presentes no desejo por um “mínimo máximo”.

Desafiar a ênfase na virtude física, expressa por grande vigor físico, para se focar na sutileza de uma musculatura como a do olhar – da qual, muitas vezes, sequer nos damos conta – pode contribuir para favorecer o exercício de criação cênica e a emersão do processo de presença em cena.

## REFERÊNCIAS

BELÉM, Elisa. *A noção de embodiment e questões sobre atuação*. Sala Preta, São Paulo, v. 1, n. 11, 2011. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57466/60457> Acesso em: 23 mai. 2018.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo; de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone Books, 1996.

CALVINO, Italo. *O Castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Aduino. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-64.

COHEN, Robert. *Acting Power: the 21st Century Edition*. Hoboken: Taylor and Francis, 2013.

DAVINI, Sílvia Adriana. *O Corpo Ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo*. In: Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Belo Horizonte, 2008. p. 1-5. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/SILVIA%20ADRIANA%20DAVINI%20-%20O%20Corpo%20Ressoante%20estetica%20e%20poder%20no%20teatro%20contemporaneo.pdf>>. Acesso em 15 jun. 2018.

DIAS, Karina. *Notas sobre paisagem, visão e invisão*. In: *Tempo paisagem*, Karina Dias, livreto produzido para exposição homônima na Caixa Cultural, Brasília, Distrito Federal, outubro a dezembro de 2017, pp. 19-26.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBATTI, Jorge. *O Teatro dos Mortos: Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC, 2016.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, São Paulo, v. 8, 2008. p. 197-210.

FÉRAL, Josette. *How to define presence effects: the work of Janet Cardiff*. In: GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHANKS, Michael. *Archaeologies of Presence: art, performance and the persistence of being*. Londres e Nova York: Routledge, 2012.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Appearing as embodied mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence*. In: GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHANKS, Michael. *Archaeologies of Presence: art, performance and the persistence of being*. Londres e Nova York: Routledge, 2012.

FLUSSER, Vilém. *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHANKS, Michael. *Archaeologies of Presence: art, performance and the persistence of being*. Londres e Nova York: Routledge, 2012.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

HAUSER, Scott. *The Eyes Have It*. Rochester Review. Vol. 66. No. 4., 2004. Disponível em: <https://www.rochester.edu/pr/Review/V66N4/feature3.html> Acesso em: 23 mai. 2018.

LECOQ, Jacques. *The moving body*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2002.

MELO, Sérgio Nunes. *Por uma ontologia da presença cênica*. Sala Preta, São Paulo, v. 14, n. 2, 2014. p. 108-117.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *O olhar do estrangeiro*. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361-366.

PINHO, Marcia Duarte. *Quando a dança é jogo e o intérprete é jogador: Do corpo ao jogo, do jogo à cena*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de teatro / Escola de dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on Physical Actions*. London, New York: Routledge, 1995.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

SILVA, Gustavo de Castro e. *O mito dos nós – amor, arte e comunicação*. Brasília: Casa dos Musas. 2006.

## **ANEXO**

### **ANEXO A – Poema em linha reta (Álvaro de Campos-Fernando Pessoa)**

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.

Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,

Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,

Indesculpavelmente sujo,

Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,

Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,

Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,

Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,

Que tenho sofrido enxovalhos e calado,

Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;

Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,

Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,

Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,

Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado

Para fora da possibilidade do soco;

Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,

Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.

Toda a gente que eu conheço e que fala comigo  
Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho,  
Nunca foi senão príncipe - todos eles príncipes - na vida...

Quem me dera ouvir de alguém a voz humana  
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;  
Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!  
Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.  
Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?  
Ó príncipes, meus irmãos,

Arre, estou farto de semideuses!  
Onde é que há gente no mundo?

Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?

Poderão as mulheres não os terem amado,  
Podem ter sido traídos - mas ridículos nunca!  
E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,  
Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?  
Eu, que venho sido vil, literalmente vil,  
Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.

## **APÊNDICE**

### **APÊNDICE 1 – Roteiro de “a floresta que se vinga”**

**ATUALIZADO EM 14-07-2017**

**ESTE MATERIAL COMPÕE A PESQUISA DE Mestrado provisoriamente intitulada: “MÁXIMA ABERTURA PARA O MÍNIMO MOVIMENTO – O PAPEL DO OLHAR NA DINÂMICA DE ATENÇÃO DO ATOR EM CENA”, CONDUZIDA POR LUIZ FELIPE (LUPE) ARAÚJO LEAL ORIENTADA PELA PROF. DRA. ALICE STEFÂNIA CURI, NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. PERÍODO 2016/2 A 2018/1**

A PESQUISA É VINCULADA AO **PROJETO DE EXTENSÃO MOVER/UnB – LABORATÓRIO DE PESQUISA EM POÉTICAS DO MOVIMENTO**, PELO **NÚCLEO EXPERIMENTAL EM MOVIMENTO – NEM**.

O PRODUTO CÊNICO-AUDIOVISUAL DA PRÁTICA DE PESQUISA É A **REALIZAÇÃO DA WEB-SÉRIE "A FLORESTA QUE SE VINGA"** EM 4 EPISÓDIOS/HISTÓRIAS\*, QUE SERÁ DIVULGADA INTEGRALMENTE NA PÁGINA DO NÚCLEO EXPERIMENTAL EM MOVIMENTO NO FACEBOOK: [www.facebook.com/nucleoexperimentalemovimento/](http://www.facebook.com/nucleoexperimentalemovimento/)

\*Os 4 episódios são provisoriamente intitulados: *i. História da secretária menina; ii. História de Hamlet candango; iii. História do palhaço que viu um palhaço; iv. História do contador de histórias sem história.*

-----

**NESTE DOCUMENTO:**

1. **ROTEIRO DO PRIMEIRO EPISÓDIO DE A FLORESTA QUE SE VINGA**
2. **CRONOGRAMA DE GRAVAÇÕES**

**"EPISÓDIO #1 HISTÓRIA DA SECRETÁRIA MENINA"**

**PERSONAGENS:** PEDRO HENRIQUE (O DIRETOR), DANIELA (CO-DIRETORA E OPERADORA DE SOM), CÉSAR (CÂMERA-OLHO), DÉBORA (A SECRETÁRIA-MENINA)

**NÃO-ATORES ou PERSONAGENS NÃO-FICCIONAIS:** SÉRGIO (DONO DO 'SOLO SÃO'), MULHER1 (COOLABORADORA DO 'SOLO SÃO'), LUDMILA CORALINA (VIZINHA, DONA DA CHÁCARA FREI GALVÃO) ARTISTAS ENTREVISTADOS.

**AMBIENTES:** O CARRO, A PORTA DO MINISTÉRIO (ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS), A CASA DE DÉBORA (PORTA DO PRÉDIO, CORREDOR E INTERIOR DO APARTAMENTO, EDIFÍCIO SPOT HPLUS, ÁGUAS CLARAS SUL), A CHÁCARA SOLO SÃO (NO JARDIM ABC DE GOIÁS, DF 140, CIDADE OCIDENTAL-GO), A CHÁCARA FREI GALVÃO (IDEM), O ESTÚDIO DE FOTOGRAFIA (SCRN 713, ASA NORTE-DF), A PORTA DA CASA DE DANI (SQN 205, ASA NORTE-DF), A PORTA DA CASA DE PEDRO (SQS 407, ASA SUL-DF).

**DESCRIÇÃO DA PROGRESSÃO DAS PERSONAGENS:**

História atravessa 3 momentos em relação a CADA personagem:

**PROTAGONISTA - DÉBORA (a secretária)**

1. DESCONCENTRADA sem centro; Macabéa; sensação de descolamento; vulnerabilidade; agitação; constrangimento em se comunicar se manifesta em máscara social e clichês; máscara de 'correria'; máscara de 'luta', 'sacrifício'; 'performance da pressa' como subterfúgio para agregar valor às ações; vida ativa (Hannah Arendt) em detrimento de vida contemplativa; vontade de redenção
2. PROVOCADA se deixa absorver; dissolução e recuperação de si mesma.
3. CENTRADA maga; olho no olho, se torna a narradora da história; Narração enlouquecida. Ficção.

**PROTAGONISTA - PEDRO HENRIQUE (o diretor)**

1. insegurança; desejo; necessidade de triunfo artístico (triunfo no trabalho, de agregar valor às suas ações); pretensão (olhar perdido); vontade de redenção; perigo de propósito moralizante, moralista; Acredita que a poética aparece se se coloca as perguntas 'certas'; Ilusão de ter o controle da situação;
2. Há um perigo e uma perplexidade; dissolução e recuperação de si mesmo. Questionamentos artísticos de natureza ética.
3. Ele deixa de existir, desaparece como provocador quando Débora atinge a dimensão ficcional. Sua prescindibilidade no mundo ficcional como

narrador da história de Débora indica que a personagem já pode contar a sua própria história sem o auxílio de um diretor.

**ANTAGONISTA - DANIELA (a co-diretora e operadora de som)**

1. Contraponto, senso feminino, feminista; olhar a partir de si com o mundo, mais centrada; desconfiança, questionamento. Ética.
2. Há revolta; estado de alerta; brigas; preocupação, rompimento (Para ela ser indefinido politicamente é contribuir para status quo); dissolução e recuperação de si mesma.
3. Ela é a câmera/o olhar do final do filme. Na magia final de Débora, o olho de Dani se torna a câmera. É dela o olhar que, diferente do de Pedro (olhar masculino) vê a poética do banal e a narrativa ficcional no seio da realidade.

**CÂMERA (PERSONAGEM PONTO DE VISTA) - CÉSAR (o/a câmera)**

1. Registro pela funcionalidade (maior foco nos objetivos, nas ações funcionais do documentário, na entrevista); efeito de não-ficção, "efeito de real"; CÂMERA A SER USADA: HANDYCAM
2. Registro pelo desejo (mais detalhado, maior foco nas relações) efeito de não-ficção, "efeito de real", mas câmera revela personalidade e desejo. CÂMERA A SER USADA: HANDYCAM
3. Personagem deixa de existir: Câmera passa a ser o olhar de Dani na dimensão ficcional. CÂMERA A SER USADA: BLACKMAGIC

-----  
**ROTEIRO:**

[INÍCIO DO VÍDEO]

**FADE IN**

[**ABERTURA DA SÉRIE** - fotos em sequência formando um trajeto que vai do Memorial JK até o Congresso Nacional. Em alguns momentos aparece um bonequinho de um homem, de 3cm, posando nas fotos de modo a produzir um efeito que brinca com a escala monumental em contraposição à escala de uma formiga, por exemplo. Quando chega ao Congresso, as fotos seguem para imagens do céu e com a luz estourada em tela branca aparece o TÍTULO: A FLORESTA QUE SE VINGA]

[**CRÉDITOS INICIAIS:** realizadores, algumas notas: "inspirado em Ítalo Calvino", "esta é uma obra de ficção", apoiadores, contexto da pesquisa, selos institucionais, etc.]

[**CITAÇÃO** - aparece em tela preta: "Me perguntam o que é a floresta. Eu respondo: a floresta sou eu! Eu também sou viva! Eu sou maravilhosa... E se eu não me vingar logo, vocês vão acabar me matando!" Adele Okwüs]

[**TÍTULO DO EPISÓDIO:** HISTÓRIA DA SECRETÁRIA MENINA]

**-----I.a. CÉSAR**

NO CARRO

\*ESTÉTICA FICCIONAL (Câmera Black magic) CÉSAR, o câmera, está no banco de trás. Ele olha para os bancos da frente vagarosamente. Olha para fora do carro em movimento. Demora-se. Subitamente se vira para a sua mochila ao lado, abre, pega uma Handycam, abre e aponta para o banco do motorista.

**-----I.b. CÉSAR-OLHO**

CORTA PARA

Pela filmagem de César vemos então DANIELA, que dirige, e PEDRO HENRIQUE, que está no banco do passageiro. É de César o ponto de vista da ESTÉTICA DE REGISTRO do filme (*Câmera Handycam*). César registra o caminho para o encontro com DÉBORA. Pedro está lendo um livro e grifando algumas frases com lápis/canetas coloridas, faz desenhos na lateral do texto. Uma bolsa de lápis/canetas de cores em seu colo. A cidade passa pelo vidro, Eixo Monumental de Brasília. Pedro percebe a câmera e dá um olhadela.

Pedro: - é hora de morfar...? (*Uma risadinha estrangida para o Câmera*) Tá filmando, César?

César: (*baixinho*) - Morfando... (*risadinha*) ... .... (*mais sério*) só vendo a luz.

Dani dá uma olhadinha pelo retrovisor. A cidade fora do carro. Uma frase no livro.

**-----I.c. TEM GRANA**

CORTE PARA

Conversa entre Dani e Pedro pêga no meio. Ainda estão no caminho. A cidade no horizonte.

Dani: ... sim, eu só perguntei por isso, porque eu não tinha entendido, mas se você tá tão convicto e prefere manter o segredo... (*pausa*)

Pedro (*delicadamente*): não, não é questão de manter segredo... eu-

Dani: - tô te zuando... (*ri para ele*) ... eu falei 'segredo', mas assim, quis dizer que entendo você não querer explicar tão... exatamente o que você planejou pra esse primeiro encontro. (*pausa, olhando pra ele algo irônica*). Eu entendo, juro.

Pedro: (*algo evasivo*) não duvido... até porque eu falei pra vocês tudo que eu tenho, que eu sei até agora. Cara, isso é só um primeiro contato, eu já falei: tudo que eu fiz foi conversar com ela por telefone e convidar ela pra trocar uma ideia. Isso é tudo, tudo mesmo, eu-

Dani: Mas cê não falou mais NADA...?

Pedro: de que?

Dani: de... de... nada! Sei lá. Suas intenções.. sobre o quê é o filme... sei lá, qual é seu posicionamento. Qual o tema! Sei lá, Pedro, ela não perguntou NADA?

Pedro: (*algo irônico*) Pois é, cara, ela NÃO perguntou. Está esperando ver o que rola... esperando a gente falar com ela, ver o que rola é uma possibilidade, sabe? (*Ri nervosamente*)

Dani: Sei! Mas nossa...

Pedro: Quê, Daniela...?

Dani: que..? Nada (*super tranquila*) só acho que é uma coisa que eu não faria no lugar dela. Não tô gostando de fazer nem no meu lugar que te conheço há um século

Pedro: O que?

Dani: (*firme*) Fazer uma parada que eu não entendo, Pedro, que eu não escolhi, sacou... mas relaxa... só achei estranho ela aceitar um encontro... com com... câmera e gente que ela não conhece... Entrevista e tudo... sem saber pra quem, pra onde, por que... ainda mais sem grana, sem vínculo nenh-

Pedro: -não! É claro que ofereci a grana né.

(*Pausa*) (*olhares*)

Dani: ahhh você pôs grana... ah tá explicado... tá explicado, você seduziu a menina..

Pedro: aff, Daniela, menos.

Dani: *(olhando risonha pra câmera pelo retrovisor)* César tá ali só no desfrute.. fetichista! Adorando a briga. ... *(ácida)* dá audiência... *(risada cúmplice de Dani e César por trás da câmera)*

Pedro olha pra trás diretamente para a câmera.

Pedro: *(leve sorriso)* pode parar com o BBB aí, César *(rindo)*. Nosso filme é intelectual.

*(riem)*

Dani: *(para si)* Então tem grana.... ....

#### **-----II.a. MINISTÉRIO DA**

CORTE SECO PARA

#### **À PORTA DO MINISTÉRIO**

Estacionando o carro, pela janela o letreiro "Ministério da" no letreiro aparece de relance. Somente essas palavras aparecem.

#### **-----II.b. PEDRO À FRENTE**

CORTE SECO PARA (CORTE)

Pedro e Dani caminham à frente da câmera, ele um pouco à frente dela. Dani está com fones e aparelho para captação do som. Enquanto caminha se atenta ao aparelho. Estão chegando à porta funcional do Ministério.

#### **-----II.c DÉBORA**

CORTE

DÉBORA, secretária no local, vestida como tal, aparece sorridente e algo agitada, vinda da porta do prédio. Olha de imediato para a câmera e ri juntando as mãos na frente do rosto.

Débora: Ai gente, vai me mostrar no jornal não né? *(ri um pouco tímida)*  
Tô brincando... tô brincando... tudo bem?

Pedro: Tudo bem! Eu que sou o Pedro Henrique, falei com você no telefone...

Débora: *(compreendendo)* Pedro...

Dani: Eu sou a Daniela... tô... *(procurando as palavras, mas sem se constranger)* colaborando aí com o projeto... sou amiga do Pedro... do César... esse é o César. Atrás desse olho *(brinca)* *(riem)*

Débora: Oi, César!! Vou beijar na lente *(brinca que vai beijar)* *(ri)* tô brincando, tô brincando. *(recua)*

#### **-----II.d. BRINCO**

CORTE PARA

No meio da fala de Débora:

Débora: *(compenetrada)* ... da parte administrativa e despachos... até mais por telefonema mesmo... aí.. é mais isso.. assim, o dia todo. *(risadinhas)*

Pedro: *(um pouco sem jeito)* ... mas você... você... gosta do.. da.. da... rotina, assim, do dia a dia, você sente assim um ar de.... de...

Débora: *(displicente)* Gosto! Gosto... *(vê Dani e distrai-se com o brinco dela)* nossa, que lindo esse brinco.. vermelho... lindo. *(riem)*

Dani: *(tentando ser discreta, sorrindo brilhantemente)* Brigada...

Elas prolongam o olhar por um momento.

Débora: ... achei lindo *(voltando-se pra Pedro)*... gosto gosto sim... assim, cansa né. Trabalhar... cansa... *(leve risadinha)* aquela correria... todo dia é uma luta né...

Pedro: *(misterioso, preocupado)* é...

#### **-----II.e. ARRUMEI A CASA**

CORTE

Pedro: *(idealista)* ... de.... de... conhecer melhor mesmo como é a vida das pessoas nos trabalhos, né. A sua vida, num trabalho como o seu, por exemplo... é... né... Aí depois a gente vai... vai... pensando junto, o que a gente vai fazer... vai fazendo... assim *(lança um olhar tenso ao grupo e a câmera buscando apoio, riso nervoso)* né, desse, material aí que a gente conversar... do que você disser e...

Débora: *(concentrada nele, mas sem muito interesse)* ... tá, não, tão tá, então 18h tô saindo e a gente pode ir na.. Na minha casa. Hoje, *(segura o riso)* hoje pode ir porque é segunda feira eu arrumei ne... porque durante a semana *(faz sinal de embolar com as mãos e ri)*... *(olhando Dani)* cê vai também?

Dani: VOU... tamos aí.

Débora: Legal. Tão tá bom. Deixa eu ir que eu tô... cheia de... *(ri)* coisa né. Qualquer coisa que precisar, tô à disposição... assim, ainda não entendi muito *(risos)*, mas é só ir me explicando que... né. Então... Tchau tchau pra vocês. *(olhando pra câmera, fala para os outros dois)* Essa câmera fica mais caladinha né, só observando a gente *(risinho dela e de César, que concorda)*. *(para Dani)* Tão tá, tchau. *(arrisca um abraço, meio no impulso)* *(vê o brinco e comenta rapidamente)* Nossa, lindo, lindo o brinco. *(riem)* Tchau *(para Pedro)*, té mais então, brigada...

Sai, meio hesitante, olhando pros lados. Cumprimenta alguém que não vemos, bem rapidamente.

#### **-----II.f. CONVERSA NÃO É BONECO**

CORTE

NO CARRO PARADO Dani e Pedro no meio de uma conversa

Dani: ... pra que também ela possa construir alguma coisa que seja... seja interessante pra ela, entendeu? É isso que eu tô falando, entendeu...

Pedro: Não, eu entendi... eu entendi... só não acho que isso precisa ser falado entendeu.

Dani: Não é falado, Pedro, é dar uma abertura pra.. pra ela poder contar a própria história dela entendeu... do jeito que ela quiser... é tipo-

Pedro: -cara, isso é natural. Uma pessoa quando quer, ela fala. Só de ela estar ali, ela já tá mostrando quem ela é, entendeu... fica visível pra quem assiste. Tá ali! A gente tá fazendo perguntas... a história vai-

Dani: *(indignada)* não, Pedro... não é assim que funciona com gente, cara... uma conversa não é só posicionar um boneco na frente do outro! As coisas não aparecem só porque a pessoa tá na frente da câmera. Não é naturaaaal desse jeito-

Pedro: *(para César, no meio da fala de Dani, RINDO, e fugindo da conversa)*... só no BBB, né meu Brasil...

Um silêncio no carro.

Pedro: ... Mas, sim, sim Daniela, boto fé! Você vai ver hoje à noite como... como essa abertura ela acontece... ela vêm com com... as perguntas... "certas"

Dani: Perguntas "certas"... respostas óbvias...

Pedro: O que?

Dani: *(virando-se para entrar no carro)* Absolutas...

Silêncio. A cidade.

CORTE PARA

**-----III.a. SACOLA DE PADARIA**

**À PORTA DO PRÉDIO DE DÉBORA**

Eles chegam caminhando e a encontram parada na porta, esperando, da mesma forma que estava no Ministério, mas com uma bolsa e uma sacola de padaria. Ela sorri. Se cumprimentam.

**-----III.b. UM LAR**

**NO CORREDOR DO APTO DE DÉBORA**, TODOS CHEGANDO ATÉ A PORTA. ELA NA FRENTE. Há uma plaqueta na porta referindo-se a um "lar".

Pedro: *(apertando-se)* legal esse...

Debora: o que. AH! Brigada, ganhei no natal agora esse negocinho, lindinho né...

Uma troca de olhares muito sutil entre Dani e Pedro e Dani e a câmera que denota Dani tentando se abster e estar o mais discreta possível na situação. Ela está sempre atrás com o gravador de som e fones.

Pedro entra **NO APARTAMENTO DE DÉBORA** rastreando com o olhar. Débora vai até mais a frente, agitada, para abrir a porta da sacada, acender as luzes, deixar as sacolas. É uma kitnet pequena, pouco mobiliada, com paredes bem vazias. A cor branca predomina. Sem tapetes, sem cortinas. Uma mesa, dois bancos. Um sofá de dois lugares. Mural de fotos, com fotografias presas por ímãs. Debora liga a televisão.

**-----III.c. TADINHA**

CORTE

Pedro olhando pra TV, uma telenovela, enquanto Débora está na pia. Ele está inquieto, olha para a câmera e algo pressionado, pergunta:

Pedro: E Televisão cê gosta... tipo? Tipo, curte ver a TV mesmo...?  
*(engasgado)*

Débora: Eu gosto... assim eu chego em casa e já ligo até pra ter um... barulho, uma companhia. Assim, mais pra descansar a cabeça, sabe... eu gosto de vez em quando assim...

César vai se virando pra trás com a câmera e capta Dani pegando um porta retrato, bastante distraída, apontando o gravador para Pedro, enquanto 'absorve' a foto.

Pedro: *(VOZ OFF ao fundo)* ... E... geralmente você sai do trabalho, vem pra casa... fica... aqui mesmo..?

Debora: *(VOZ OFF ao fundo)* Fico! Nossa, fico cansada, né...

Dani atenta-se, como quem desperta para a presença da câmera e com um leve sorriso aponta para a 'cena' de Pedro e Débora, indicando para que César se vire e volte a filmá-los. César ri e se vira para Débora.

Débora: ... *(servindo um suco/refri)* então, assim, sair só fim de semana.... ou quando eu vou em Goiânia mais, né... *(fala displicentemente, vê Dani com o retrato na direção oposta da câmera)* Ah! Essa daí é minha mãe... *(Dani reage ao fundo... ela vai até Dani ver a foto, enxugando as mãos)*. Minha mãe, tadinha...

Dani: Tadinha?

Debora: Assim.. *(ri)* jeito de falar, né, assim, minha mãe morre de saudade, ela não conforma que eu vim morar aqui.... *(elas se olham magneticamente)* 8 anos já, né... então... mas ela vem de...

Dani: -e cê veio pra... trabalhar mesmo?

Debora: Trabalhar. *(algo absorta em Dani)* Né... porque eu passei num concurso, aí... não tinha como né... era... a única... assim, jeito que tinha era vir... né, a gente fica longe, mas... é, é a vida... né... não tem muito o que... *(algo pensativa)* fazer.. assim né... *(riso nervoso)*.

Dani: Aí ela morre de saudade...

Débora: Morre de saudade. Mas ela vem de vez em quando, eu vou também... me liga toda hora... manda zap. Manda foto... Nossa! Aqui...

Vai até o celular que está próximo à TV. Pedro está meio tenso e 'ausente' da cena. Ela pega o celular e traz para mostrar para Dani e para a câmera de maneira meio indireta, mas já mais despojada.

Débora: Aqui! *(rola várias fotos, figuras, etc estilo 'mwnsagens de reflexão' enviadas pela Mãe)*. Dia inteiro me mandando coisa... toda hora me manda 'oi! Que que cê tá fazendo?' Perguntando como que eu tô... eu falo 'Mãããe de Deus!'... tadinha... *(risinho, com um misto de compaixão, os olhos marejam muito sutilmente, Dani está encantada)*. Mas é né, a vida... *(olhando para o celular, dá rolagem displicentemente o whatsapp)* *(mudando o clima)* Ah! E semana passada fizeram esse grupo aqui, me acharam! Da minha escola que eu estudava *(enfática)* **15 anos** atrás, gente... *(rolando a conversa do grupo, algo absorta)*. Olha aqui! ... Cada foto!! *(mostra uma foto dela adolescente com outras meninas de uniforme)*.

Pedro está o tempo todo meio de lado, observando sem se intrometer muito, mudando entre a cena e a TV.

Silêncio.

Pedro: *(tranquilo, mas tendo um insight enquanto os olha)* ah! *(vai se direcionando à porta de saída)*

Todos se voltam a ele, subitamente.

Dani: *(séria)* Ué, vai embora? *(ri nervosa)*

Pedro: *(tranquilo, sereno)* Vou só pegar um negócio ali no carro pra você, Débora.

Débora: OPA. Cê quer que vai junto, se quiser-

CORTA

Débora e Dani conversam baixinho na sacada, algo cúmplices. Noite lá fora. A cidade. Vozes baixinho. Débora está falando de fazer mudanças no apartamento. Pedro entra pela porta, César se vira com a câmera para ele.

Pedro (*convicto*): Aqui. Hem, Débora, queria te convidar a...-

Débora e Dani vindo da sacada, lentamente.

Pedro: - ... fazer um desenho...

Debora (*ri*): Ish! Falou com a pessoa errada... não sei desenhar nadaaaa.

Pedro (*carinhoso*): não, mas, mas... é um coisa simples, assim. Um, um desenho livre, aqui (*dá a bolsinha com lápis de cores dele e caderno com folha sem pautas*). Queria ver você desenhando a... a casa dos seus sonhos...

Debora: hummmm (*empolgada*). Engraçado a gente tava falando agora disso... (*olha para Dani, Pedro sorri*) Assim, não sei se vou dar conta, vou fazer aquele *deseinho*.... de.... de... tá?

Dani mira Pedro, o caderno e os lápis/canetas de cor com curiosidade e um leve sorriso complacente.

Pedro: tá, claro!

Debora: é pra agora? Cês vão esperar? Vai filmar... é, ... César... a obra de arte? (*ri*)

Pedro: Vamo, vamo. Tranquilo, a gente tá aqui pra pra... pra... (*como quem encontra satisfeito a palavra*) você..

Dani: (*cúmplice, pegando o controle da TV*) posso só tirar o.. o volume aqui pra ficar mais... é...

Débora: Pode, pode! Pode! (*encarando o papel em branco. Sonhando.*)

### **-----III.e. TRAÇOS NO PAPEL**

CORTES DE

Débora desenhando e pintando o desenho. Traços no papel. Olhos de todos.

### **-----III.f. MARIDO**

CORTE PARA

Silêncio. (Talvez uma música de celular). Débora finalizando o desenho.

Débora: (*murmurando*) Acho que eu vou parar aqui, senão... eu... se eu for fazer tudo que vier na cabeça (*ri*)... Não vou parar mais, vou pintar o caderno inteiro (*ri alegremente*)... (*mostrando o desenho*) Aqui...

Pedro e Dani se aproximam, sorriem serenamente. Pedro com olhar pensativo, buscando como encaminhar a situação, mas sorrindo.

Pedro: Pode... pode... explicar pra gente? Assim... É... exp... contar! A história... do desenho...?

Débora: Ah! (*tímida, mas serena, pisca lentamente e contempla o desenho por um breve momento. Fala pausadamente.*) É uma casa, né... assim, num lugar bem verde, calmo... simples, assim... (*achando as palavras enquanto olha o desenho*). Aí eu cuido de uma plantinhas na porta... igual a casa da minha vó era assim... cheia de florzinha na porta, a gente arrancava... (*mão*)

vai à boca. Está explorando o desenho com olhos bem relaxados, leve sorriso)... janelinha, cortininha batendo aquele ventinho bom... (ri) Ai, que vergonha... mas assim, cê falou dos sonhos né... (olhando para Pedro, descontraído um pouco. Depois volta a contemplar o desenho e se concentra.) Ai eu pus eu mesma, né... e esse marido aqui... (gargalha). Gente, que engraçado... não sei pra que que eu pus esse marido (pensativa)... Pus sem pensar... (contempla o desenho, mordendo a mão, risonha e fazendo sinal negativo com a cabeça, lentamente).

### -----III.g. CÊS NÃO VAO ACREDITAR

CORTA PARA

Estão numa conversa acalorada. Débora já está de pé, estão formando um triângulo em volta do desenho no centro deles.

Dani: ... de... de várias coisas que só depois que você viu é que você... é... é... você-

Débora: ... é.. eu entendi! Né... assim eu vi e parece que eu lembrei assim, né... e...

Pedro: (fala em cima) Lembrou!

Débora: (segue, elevando o volume) não! E e... a sensação de que eu já conheço esse lugar, sabe, essa história que nem você falou. Me faz lembrar de uma coisa que eu... tipo que muito tempo eu não penso sabe... tipo a casa da minha vô.. e esse lugar... (para, e fica pensativa) Gente... (olha na direção da porta do quarto) que louco isso... Nossa! Cês vão achar bem louco. Deixa eu ir ali ver... (vai até o quarto)

Dani e Pedro estão felizes. Se olham. Dani pega o desenho. Leva a mão à boca. César-câmera faz menção de ir ao quarto enquanto Débora fala lá de longe:

Débora: (VOZ OFF) Gente... a minha mãe veio aqui semana passada e trouxe isso aqui (voltando à sala, esbarra em César. Riem.) Opa! (Débora fecha a porta do quarto firmemente, atrás dela)... A minha mãe trouxe essa caixa (bem ávida e confiante) que é tipo assim o resto do resto das coisas de criança que eu tinha e ela tá meio assim, terminando de me botar pra fora sabe... (ri suavemente) Ai ela trouxe essa caixa. E eu abri (vai abrindo a caixa e vasculhando o interior) essa caixa ontem. Quando você me ligou eu tava com a caixa aberta e acabei parando de mexer, mas eu vi que aqui tinha, deixa eu ver (vai vasculhando e tirando pequenas coisas de infância e adolescência. Cartinhas, fotos... objetos diversos, latas, outras caixinhas, passa os papeis). Aqui!! Gente (ela olha o papel maravilhada, leva a mão à testa na cabeça) Olha isso aqui!! (mostrando o desenho, que é muito semelhante ao que ela acaba de fazer, mas em papel mais envelhecido, amassado)

Silêncio.

Dani e Pedro sem entender. Hesitantes.  
César "mergulha" no desenho antigo.

Débora: (VOZ OFF) Eu - fiz esse desenho - quando eu tinha uns... 7 anos.

Dani: (VOZ OFF) Não acredito...

Pedro: (VOZ OFF) Na escola?

Débora: (VOZ OFF) Não... eu acho que não. Acho que eu fiz esse desenho assim, à tarde em casa, brincando, e... eu peguei e dei pra minha mãe. De presente... quer ver.. Ela escreveu aqui, eu lembro ó, atrás (pega o desenho, César "mergulha" no outro desenho mais recente, que está ao lado) (Silêncio. Débora gargalha.) Olha aqui, minha escreveu atrás, né:

"Débora fez para mim esse presente no dia 14 de junho de 1987. Perguntei por quê estava me dando um presente e ela respondeu: 'por que sou feliz'" (ri...)

Todos riem.

**-----III.h. CÉSAR VAI FICAR COMIGO**

CORTE PARA

Dani e Pedro saindo pela porta, com Débora os acompanhando. Eles conversam e riem. Débora se vira para César, que ainda está dentro da casa.

Débora: Ah! Olha aqui, o César vai ficar comigo aqui... ó (*puxa o olho, no sinal de "estamos de olho"*), Vai ser o BBB 24 horas aqui em casa agora. (*riem, ela se vira para Dani que a toca*)

Dani: ... mas aí então você vai tirar só dez dias, até o dia...?

Débora: ... até o dia 16, porque eu já tirei 20 dias em janeiro....

César dá as costas (do olhar da câmera) para eles e se vira para a mesinha com os desenhos, se aproxima do 'antigo' lentamente e com sua própria mão o vira. Está escrito: "Débora fez para mim esse presente no dia 14 de junho de 1989. Perguntei por que estava me dando um presente e ela respondeu: 'porque sou feliz!'" em letra cursiva e caneta azul. Há um coraçãozinho desenhado ao lado do comentário.

CORTE PARA

**-----IV.a. ARAUCÁRIAS**

NO CARRO, noite, no meio da fala de Dani:

Daniela: (*de olho no trajeto, murmurando pra si*) Ué... não tô achando aqui. Confundi...

Pedro: (*sorridente, contemplativo*) Muito diferente do Plano Piloto, né.

Dani : (*distraída*) É... (*olhando a rua*) será que é nessa aqui?

Dani avista alguém caminhando e encosta para perguntar:

Dani: Oi! Boa noite. Você sabe como eu faço pra pegar a EPTG daqui?

Pedro está olhando pela janela. Avenida das Araucárias, Águas Claras.

**-----IV.b. OFUSCANDO**

CORTE PARA

Estão mais agitados, no meio da conversa. Lá fora, a EPTG:

Dani: do.. Do.. jeito que as coisas foram aparecendo sabe.. uma coisa saindo da outra, um assunto brotando do outro.. fiquei.. nossa.. como as coisas vão surgindo né? Esse lance do desenho que...-

Pedro: As perguntas não tavam dando em nada, assim, eu, eu... eu... nem sei porque, mas eu fui me sentindo meio duro, sabe? Meio morto. Aí eu vi você com o porta retrato, e me deu um... sei lá... me deu uma sensação forte assim quando eu te olhei mesmo, do que eu poderia fazer, sabe?

(*encantado*) Eu de repente soube mesmo o que fazer, sabe? Só de... de... de... olhar, assim sem querer... é...

Dani: -... sem querer definir o que você vai fazer, né...

Silêncio por um instante. Eles se olham. Brilho nos olhos. Dani, entre a pista e o olhar de Pedro.

Dani: *(de súbito, quebrando o silêncio)* Mas também não quer dizer que seja qualquer coisa, assim... essa, essa... intuição ela tem uma... uma... *(é ofuscada pela luz da câmera)* gente! *(se vira pra César)* Essa luz dessa câmera ainda vai me fazer ficar cega *(ri)* tá ofuscando... a minha intuição *(gargalha)*....

Pedro: *(emendando)* Eu entendi o que você quer dizer, é por isso que eu tô pensando se agora a gente não leva ela-

#### **-----IV.c. MATERIALIZAR O DESENHO**

CORTE SECO PARA

Pedro: *(bastante empolgado)* Não é? Porque aí a gente meio que materializa o desenho. Assim... em parte eu acho que esse sonho dela pode ter a ver com alguma coisa dela que quer encontrar com...com.. aqueles elementos ali que ela desenhcou, pelo menos pra saber se ela quer aquilo mesmo, né...

Dani: *(delicada, hesitante)* É...

Silêncio. Dani olha pelo retrovisor. Lá fora, o Plano Piloto.

#### **-----IV.d. TÁXI?**

CORTE PARA

Pedro desce do carro, se despede.

Dani: *(virando-se pra trás)* Vai de táxi, Big César Brasil?

César ri.

César: Não. Vou contigo.

César passa para o banco da frente, sem parar de filmar.

#### **-----IV.e. O BRASIL ESPIA DANI**

CORTE PARA

Dani dirigindo, pensativa. Uma música no som do carro. Ela percebe a luz da câmera e dá uma leve risada para a câmera.

Dani: *(brinca, quase murmurando, bem baixinho, e sem olhar para a câmera)* E o Brasil não se cansa de esssspiarrrr... *(logo fica séria e se concentra no trajeto)*

#### **-----IV.f. ENCANTO DE DANI**

Alguns CORTES. A música cortando.

De repente, outros CORTES entre estética de registro (não ficcional) e outra estética (ficcional). A música deixa de cortar, e se torna não diegética. Imagens turvas: registro de rua, Dani no banco do passageiro, olhando diretamente para a câmera ficcional no banco do motorista, boca, olhos, luzes, números no rádio, no painel, hora. Imagens convulsas.

Dani: (VOZ OFF) ... Um encanto que adormece, a magia abandonada ao previsível. / Mulher inofensiva. / Como uma ferroadada, algo a mais faz o intransferível da beleza. / Dilatar-se em surpresa, susto e surto. / Ou um ou outro êxtase entre dias mornos; / um ou outro êxtase entre coisas mortas. / O que se pode ter além...

**-----IV.g. DANI PARA TODO O BRASIL!**

CORTE SÚBITO E DEFINITIVO DE VOLTA PARA A ESTÉTICA DE REGISTRO

Dani: (tranquila, murmurando para si) ... de uma boa dose de destino? (pausa, sorrindo muito sutilmente) (leve olhadela para a câmera). (Abruptamente e num volume bem maior, brinca) Essa foi especialmente para todo o Brasil, queria agradecer a..-

**-----V. ÁUDIOS DE PEDRO**

CORTE PARA

À PORTA DA CASA DE DANI. Meio do dia seguinte, ela com o celular na mão:

Dani: -... do Pedro... deve ser porque falou com ela. (Grava áudio) "Peraí, pára de mandar, a gente não escutou nem o primeiro!!"

Dá 'play' no primeiro de 4 áudios longos na tela do celular.

Pedro: (no áudio) Então, Daniela, eu falei com a Débora hoje de manhã e ela confirmou, ficou interessada... disse que vai dar certo porque ela vai tirar aqueles dez dias, então ela poderia usar metade com a gente, eu também agora vou colaborar com mais um pouquinho... de... de grana (Daniela dá uma olhada irônica para a câmera e murmura '- Claro...') e ela vai pra lá, fazer a experiência de... de.. Estar lá, assim, eu já falei com o Serginho, ela tá super ocupado, trabalhando pra caramba mas disse que quando a gente for vai ver um jeito de receber ela e a gente super tranquilo, explicar tudo, etc. Que é só ir. (Fim do áudio)

Dani: (ironizando) Só ir... na tora, mermão. Falou o rei Henrique (já dando 'play' no seguinte)

Pedro: (no áudio) aí é isso, só ir... O Sérgio disse-

Dani: Quer ver que ele vai repetir tudo...?

Pedro: ... -que tá de boa, que se for o caso a gente pode falar com ele antes, que ele tá meio atolado, mas... de boa. Então é isso... com a Débora também ok. (fim do áudio)

Dani: Mais um... (dando 'play') ele ainda tá gravando outro.

Pedro: (no áudio) Aí a gente vai no domingo (fim do áudio)

Dani: Domingo qual? Será que agora já?

Pedro: (no áudio) Domingo agora... de manhã. (fim do áudio)

Dani: Ah! Respondido... gente... muito em cima. Mas ok. (dando 'play' no último)

Pedro: (no áudio) O César tá com você? (fim do áudio)

Dani: (rindo levemente, irônica) (mostrando a tela do celular para a câmera) Essa pergunta é para (levemente irritada) o Brasil!!! (olhando para a câmera, brinca) Vocês ainda tão aí? Por que eu mesma estou pensando (virando-se de costas para entrar no bloco) em pular fora...-

**-----VI.a. MELANCOLIA DF-140 IDA**

CORTE PARA

NO CARRO Dani dirigindo, César no passageiro. Lá fora a DF-140.

Silêncio. Num giro para trás, César vê Pedro, que está olhando pela janela. E em seguida Débora, que faz o mesmo. César se volta para frente

e fica em Dani, que dá uma olhadela. De imediato mira o rádio, e o liga. É uma música melancólica.

**-----VI.b. SOLO SÃO CHEGADA**

CORTES DE

Trechos NO CARRO da chegada ao "Solo São". Imagens gerais.

**-----VI.c. SÉRGIO ACOLHE**

CORTE PARA

SÉRGIO (não é personagem-ficcional), dono da chácara recebe os quatro, descendo do carro.

**-----VI.d. SÉRGIO FALA**

CORTE PARA

Sérgio fala um pouco sobre a Chácara e o trabalho que faz lá. Comenta também a possibilidade de receber pessoas que queiram ganhar experiências em práticas agroflorestais, etc.

**-----VI.e. CONHECENDO O SOLO**

CORTES DE

Todos conhecendo o lugar, a casa, os cômodos, o espaço externo etc. Débora está muito calada e age timidamente. Em dado momento, Sérgio apresenta onde Débora irá dormir, ela põe suas coisas. Dani leva a mão à cabeça e coça. Todos de volta ao lado de fora da casa, vão conversar com MULHER1, coolaboradora do Solo São. Pedro puxa conversa. Débora está inquieta, não presta atenção no grupo, mira a paisagem ao longe. Daniela observa Pedro e Débora, intermitentemente. César está interessado nos detalhes, sobretudo nos olhares de Débora.

*NOTA: Esses trechos não serão roteirizados em pormenor por conta de contarem com a participação de pessoas "reais" em atitudes espontâneas. O que devemos nos atentar é para o estado emocional das personagens e lidar com as situações espontaneamente por via dessas qualidades e de maneira coerente com a apresentação de cada uma (física e psicológica).*

O grupo acompanha a Mulher1 e Sérgio que mostram o plantio, os alimentos na terra. O som da cena é convulso, muito distante. Pedro presta atenção, mas repara Daniela longe do grupo, observando desde a porta da casa. Comenta algo inaudível para a câmera, aponta o olhar para Daniela e grita:

Pedro: Vem com o som!!! (*mais baixo, para a câmera, de relance*) Porra!  
Dani: (*com áudio bastante audível, fala à boca do microfone do gravador*)  
A caminho, Diretor.

Dani caminha em direção ao grupo devagar. Quando chega permanece calada. O gravador, que veio com Dani, proporciona a aparição das vozes da Mulher1 e Sérgio, que respondem a perguntas de Débora, interessada, mas tímida. Pedro olha rapidamente nos olhos de Dani, fuzilante. Ela só aproxima o microfone da boca e diz:

Dani: Som foi! (*ironicamente*)

Pedro respira fundo e se volta para a conversa de Mulher1 e Sérgio com Débora, se aproximando dela, pondo uma das mãos em suas costas. Mulher1 mexendo na terra.

Pedro: *(para Debora)* Vai ser uma experiência nova, hem.

Débora: *(incomodada)* Vai ser!... Vai ser...

Pedro: Já mexeu com plantio antes?

Débora: Só... só plantei flor... *(ri)*

Pedro: Agrofloresta você já tinha ouvido falar?

Débora: Tinha... assim, um pouco... mais sobre alimento orgânico... eu-

Pedro: *(interrompendo)* -vai ser bom! Na, na... sua vó não era assim... fazenda, como cê desenhou no... na... naquele dia?

Débora: Era, mas eles não plantavam mais, assim, plantar, plantar, não. Era mais gado... gado assim, um ou outro e galinha e porco... e as florzinhas... *(ri)*

Pedro: *(parece desapontado)* AH!... Eu tinha entendido como se isso da agricultura... fosse da seu... tipo assim, bem do seu passado... *(hesita, procura as palavras)*

Débora: Não... eu nunca... ish! Nunca vivi isso aqui... pra mim vai ser assim, aprender mesmo... se é que eu vou aprender alguma coisa em 5 dias né *(ri)*.

Pedro: Ah!.... *(olhar perdido)* *(desperta)* Mas vai ser bom! Vai ser bom! *(leva novamente as mãos às costas de Débora)* Vai ser bom! *(sai andando na direção de Dani, se olham)*

A vizinha Ludmila chega ao fundo da conversa e Pedro se vira para cumprimentá-la. Se apresentam, Débora está desconcertada. Também cumprimenta a vizinha.

#### **-----VII.a. FIM DE TARDE ADEUS**

CORTE PARA

À porta da chácara, fim de tarde, estão entrando no carro. César já está dentro, no banco de trás. Só Débora os acompanha, Sérgio e Mulher1 não estão mais. Dani abraça Débora prolongadamente, sem nada dizer.

Débora: Até mais então. Vamos ver se eu sobrevivo, né! *(ri)*

Dani parece incomodada. Apenas sorri sem muita empolgação. Se vira e entra no carro no banco do passageiro. Pedro dá uma leve olhada enquanto ela entra, logo se vira e abraça Débora.

Pedro: Já já tamos aí pra.. Pra... deixar você se adaptar e aí a gente conversa, pra saber como foi... assim... e aí a gente vê o que faz...

Dani está atenta à conversa, mas fria em relação a Pedro.

Débora: Tá bom! Acho que eu vou é praquela piscina da vizinha ali... *(ri, está sendo muito simpática em contraposição ao clima tenso dos outros e certa agitação de Pedro)* ficar de férias né...

Pedro: *(hesitante)* Pode ser também, ué...

Débora: Não, tô brincando, falei que ia fazer... vou... entrar de cabeça agora... virar agricult... como é? Agrofloresteira! *(ri)* Então tá... tchau!

Pedro dá leve risada, se vira para o carro, olha para Dani no banco do passageiro.

Pedro: É...-

Dani: Pode dirigir, tô passando meio mal.

Débora: *(simpática)* Tá passando mal?...

Pedro: Tá mal? (pausa) É.. Então tá, mas... é, tô sem carteira, cê sabe...  
Dani: Dá nada... (sendo prática) Beijo, Débora. Fica bem tá, beijão.

Pedro entra no carro. Fecha.

**-----VII.b. MANOBRANDO**

CORTES DE manobrando o carro. Débora do lado de fora se move, acena, e vai ficando pra trás. Dani ainda a acompanha até se virar de costas. Não se vê mais nenhum movimento na chácara, como se Débora ficasse só. Há apenas uma luz acesa na casa.

CORTE PARA

**-----VIII. SILÊNCIO ESCURO NA DF-140 VOLTA**

NO CARRO, silêncio. Lá fora a DF-140 no escuro.

CORTE PARA

**-----IX. DEIXEI UM RATO?**

À PORTA DA CASA DE PEDRO, ele olha para Dani, abre a porta, desce do carro. Dani também se ajeita, passando para o banco do motorista. Pedro se apoia na janela.

Pedro: (para ela) E aí...

Dani: (não o olha por um longo momento) Não sei... muito estranho.

Silêncio.

Pedro: (sereno, olhando a rua) Também achei.

Dani: (olhando para baixo, reflete) Parece que eu deixei um rato no laboratório e daqui a cinco dias volto pra ver como ele tá reagindo. (olha para ele virando a cabeça devagar). Tipo. assim. Nem acompanhar o processo em si a gente vai... então... o que ela tá fazendo lá, sabe? Que doido isso...

Ficam em silêncio, se olhando. Pedro, visivelmente abalado, olha para a rua, ao longe.

**-----X.a. ENTREVISTAS**

CORTE PARA

Pedro arrumando uma cadeira no fundo branco de UM ESTÚDIO DE FOTOGRAFIA. INSERT DE ENTREVISTAS NUM ESTÚDIO DE FOTOGRAFIA COM ALGUNS ARTISTAS DE BRASÍLIA num mesmo fundo branco. Serão trechos breves em que eles responderão a uma única pergunta/provocação: *Quando o artista está abusando do público?* Espera-se que nas gravações eles comecem a resposta com essa frase "O artista está abusando do público quando..." para que haja uma unidade nas respostas. Ao final da última entrevista na sequência, CORTE PARA Pedro sozinho no estúdio. Senta-se na cadeira. Ele olha o espaço, olha para a câmera, como quem a percebe lá e diz:

Pedro: (desafiando) Você! Aja naturalmente em 1, 2, 3!

**-----X.b. QUAL É A HISTÓRIA?**

CORTE PARA

César: *(voz off)* Mas cê acha que não deu nada?

Pedro: *(ainda sentado, diante da câmera)* Não... *(pausadamente, refletindo)* só acho que... sei lá... foi uma ideia meio vazia. Uma ideia vazia só isso. A gente... pescou ela... a Débora... depois soltou ela numa experiência diferente da vida dela e... não sei... não sei... onde é que tem... *(triste, olhos varrem o espaço)* onde é que isso é uma história, sabe? Onde é que é uma narrativa...? Assim, tipo assim, de repente você tá lá no maior papo, mas aí você para e *(para a câmera)* qual é o assunto, entendeu? *(ri)*. A história de uma mulher, que é real, vive num trabalho que não gosta... quer dizer.. EU é que não gosto, acho que no fundo eu não gosto dela, não gosto de como ela vive, então eu resolvi fazer um filme sobre ela pra ensinar ela a viver, sacou, mas na real, eu é que tô levando na cara, porque ela tá... quer ver *(levanta-se subitamente, sai do quadro, volta com um tablet, senta-se)*. Aqui! *(procura algo no tablet, e depois vira, mostrando a tela para câmera)* Aqui! *(a câmera aproxima, é uma foto de Débora com Mulher1, bastante sorridente, mas com olhar distante)*. Ela postou hoje *(virando o tablet pra si outra vez, desdenhoso)*. A legenda é: "Agora eu virei da roça mesmo! Adorando a experiência no #SoloSão!".

Silêncio. Pedro fita a câmera como quem aguarda uma resposta.

César: ... não tá bom?

Pedro: Não... tá bom, tá ótimo... só que isso não é nada... ela, sei lá... que que tá acontecendo com ela? Que que... Que que dá pra contar disso, sabe? Pra quê contar essa história? Qual é a história, em primeiro lugar? *(levantando-se da cadeira e saindo de quadro)* É a síndrome de Jesus Cristo.

César: É o que?

Pedro: *(voz off)* Síndrome de Jesus Cristo. Eu queria salvar a Débora de sua vida de pecadora concursada, frustrada, engessada, sem vida...

Silêncio.

Pedro: *(voz off)* Só que eu só um tremendo de um *(entrando em quadro, ajeitando uns objetos, está sério, fala suavemente)* prepotente, né...

César: Como assim?

Pedro: Acho que a realidade meio que esfrega na sua cara onde você poderia chegar e não chega, sabe. Eu sou *(sentando-se, reflete suavemente, quase ironicamente)* mais um dos milhões de jovens prepotentes. Eu é que sou o trabalhador infeliz que eu queria achar. Olha pra mim! Eu é que preciso ir pra aquela floresta lá, pra aquela agrofloresta. *(rindo de si)* Eu sou um fudido, cara. Pretensioso... *(pausa)* que loucura! *(pausa, mãos no cabelo)* Não. Tem filme! Tem filme sim! Esse filme aqui... ...-esse filme aqui é sobre um garotinho metido a artista, só que no fundo a amiga dele tem razão, ele tá trabalhando na verdade é com projeto de ciências, cara. Rato de laboratório! *(pausa)* Rato de laboratório... com a menina... com... com.. A... A secretária. A Débora. Coitada.

#### **-----X.c. FOGUEIRA**

\*Possibilidade de INSERT ao longo dessa fala de Pedro: Débora em ESTÉTICA FICCIONAL levanta-se da cama durante a noite, na Chácara. Abre a porta do quarto e caminha em direção à noite, ao mato no escuro. Grilos, bichos... Só se vê sua nuca, suas costas numa imagem muito turva. Ela vai se aproximando de uma fogueira pequena. Senta-se. Volta ao estúdio ESTÉTICA DE REGISTRO.

Silêncio.

Pedro: Sabe... tipo assim quando o artista abusa do público?

**-----XI. INTERFONE**

CORTE PARA

Pedro a pé, À PORTA DA CASA DE DANI, César o acompanha enquanto ele caminha à frente em direção ao interfone. Chegando toca.

Pedro (*para César*): (*patético, faz papel de apresentador*) Estamos chegando aqui na casa da nossa amiga Daniela Vallés, que como nós todos acompanhamos está em crise com seu papel nessa história. Assim como eu, assim como nós, Assim como toda a humanid-

Dani: (*voz no interfone*) Oi...

Pedro: (*desinveste a figura de apresentador bastante*) Hola! Soy yo.

Dani: (*voz no interfone*) Hummm... qué tal?

Pedro: Bien. E aí, vamos?

Dani: Aonde? Buscar a exilada?

Pedro: (*neutro*) Sem violência, por favor...

Silêncio

Pedro: Vam-

Dani: (*interrompe*) É... já tá bom de violência, né?

Pedro: (*monta o 'apresentador'*) Líder Daniela montando "o" paredão de fuzilamento neste momento, Brasil....

Dani: Eu vou! Mas não vou fazer som, nem trabalhar, nem nada...

Pedro: (*neutro*) Ótimo! (*Dani desliga o interfone*) Eu faço. (*saindo, para si*) Eu sou um multi-artista...

CORTE PARA

**-----XII.a. TARÔ**

NÓ CARRO, Dani dirigindo. Pedro tem nas mãos o livro "O castelo dos destinos cruzados", abre em uma página repleta de desenhos de cartas de tarô.

**-----XII.b. CADÊ A MINHA HISTÓRIA, DF-140???!**

CORTE PARA

Meio da conversa:

Pedro: ... no hashtag Solo São". Tipo adorando estar lá e tal... acho que ela vai estar bem, mas não sei o que vai falar né. Talvez a gente transforma numa reportagem de 2 minutos sobre a chácara.

Dani: (*sorrindo*) Tadinho...

Pedro: Contar uma história é uma coisa difícil, viu...

Dani: E rara... tá raro contar a história... a história tá aí ó! (*Fala apontando para a paisagem*) Tá aí, tá aí, tá aí, na sua frente, mas você não consegue juntar as cartas, você não consegue.. É...-

Pedro: -pôr numa ordem pra contar! Você não consegue enxergar a história, cara, no meio de tudo...

Dani: - (*leve sorriso*) ... do caos de histórias de todo mundo né... da enxurrada de história que você assiste o tempo todo, você fica... ai meu Deus, cadê a minha história? (*gargalha, olha para a câmera pelo retrovisor*)

Todos riem.

Silêncio. Risadas arrefecem.

Pedro: *(bem baixinho, reflete)* É isso aí... ai meu Deus, cadê a minha história...

Do lado de fora, a DF-140. Estrada filosófica.

Pedro: *(repentinamente, grita)* Cadê a minha a história, DF 140!!!??????

Pedro volta-se pra dentro com um sorriso.

Dani: *(tranquilo)* Credo... assim você não vai encontrar...

Pedro: Mas posso entrar na história de alguém...

Dani: Verdade. Como "o louco"... .. da DF-140...

-----**XIII.a. ELOGIO NO ALMOÇO**

CORTA PARA

NA CHÁCARA todos almoçam. Débora e Dani estão lado a lado à mesa. Débora está de chinelos e com os pés marrons de terra. Bastante serena. Conversa baixinho com Dani e a vizinha Ludmila, enquanto comem. Não se sabe o que falam. César segue para Pedro, que está mais ao canto, com Mulher1, o áudio deles é que está audível, pois Pedro tem o gravador nas mãos. Mulher1 elogia Débora, que percebe e ri.

-----**XIII.b. VIVER É TREM SEM FIM**

CORTE PARA

Mulher1 fala livremente e Dani e Pedro, mais próximos a escutam. Débora ao fundo, quieta, mas atenta. Ele fala algo em torno do seguinte texto:

Mulher1 *\*texto-guia:* E... viver é isso... cê tá forte, aí cê trabalha, cê planta... batata... couve... banana... depois cê vai lá molha elas, depois cê colhe tudo, come a batata, come a banana, come os trem tudo, aí os trem vira você, né... aí cê fica forte, aí cê vai lá, planta mais batata, planta melancia, planta tudo que é trem, depois cê colhe de novo, come... vai virando os trem tudo que cê plantou vira o corpo, né. Depois o corpo vai lá e planta de novo... é um trem sem fim... *(ri)*

Débora se põe reflexiva, absorta ao longo da fala.

-----**XIV. CAMINHANDO NO MATO**

CORTE PARA

Débora caminha em direção ao mato, à frente com Dani, e Pedro atrás com César. Ludmila se despede ao longe. Um singelo aceno. Ouve-se as respirações de Pedro e César e a conversa de Débora e Dani, muito tranquilas, mas pouco audível, alguns risos.

-----**XV. TEATRO**

CORTE PARA

Estão sentados abaixo do pequizeiro Inácio (Chácara Frei Galvão *\*não precisamos compreender a geografia real do lugar*). Silêncio. O ambiente. Folhas, luz, árvores. Débora absorta sentada de um lado, triturando uma folha seca com os dedos. Dani, de olhos fechados com Pedro, no lado oposto de Débora. César registra a cena entre os dois lados. Débora varre o espaço com o olhar. Brilho nos olhos.

Débora: *(diz muito baixinho)* Muito interessante..

Pedro: O que?

Débora: *(olhando em seus olhos)* A vida.

Riem.

Débora: Também... assim... mas tô lembrando, mais especificamente do que a "Mulher1" falou ali. *(pausa, é absorvida pela lembrança outra vez, olhar em si)* O mundo vai girando e as coisas vão virando a gente e a gente vai virando as coisas... eu não... eu.. É tão simples isso né... mas que não penso nisso... Eu não penso nisso..

Pedro: É... *(reagindo, inquieto)* é... eu também não..

Débora: E eu, assim... igual... Eu tô lá no meu trabalho, assim, sentada. *(a todo o tempo, procura as palavras, as imagens para narrar)* É a mesma coisa. Onde começa e onde termina? Assim, de onde vem aquelas coisas né? Pra onde que eu levo as coisas?

César vira-se. Silêncio. Pedro e Dani discretamente intrigados. Volta a Débora.

Débora: Eu tô sentada. Comi, tô forte, tô viva, tô sentada trabalhando. Aí... fulano ali me chama *(está encenando tudo)* eu me levanto *(trata Pedro e Dani como plateia)*, tenho energia, tô forte, comi, uso as pernas, levanto! *(levanta-se)* Vou lá *(caminha)*. Bato na porta *(bate no tronco de árvore como se fosse uma porta)* E a porta é de madeira, hem! A porta é uma árvore MESMO! É uma árvore... eu vou lá e bato na árvore *(bate)* Ele fala 'pode entrar', eu abro a árvore, quer dizer, a porta. Entro. '- Pode me trazer o documento tal' ' Posso! Claro! Sou forte, comi batata, comi melancia, comi banana *(Os outros dão leve risada. Ela fala cada vez mais agilmente, apesar de mais absorta)* Vou lá buscar o tal documento. *(caminha de volta ao tronco onde estava, procura as imagens, como se estivesse no escritório onde trabalha)*, sento *(senta-se)*. Procuo lá, cadê, cadê... *(remexe a terra, as folhas secas no chão)* Meu Deus, que trenheira, cadê, esse tanto de folha *(vai ajuntando folhas secas na mão)*... aí meu Deus... achei! *(ergue uma folha apenas)*. Aquele tanto de papel... e papel... árvore também né... aquele tanto de árvore, vou lá ponho as árvores na mesa, pego só um pedacinho de uma *(destaca a folha que eleger, mira a porta fictícia do escritório e caminha até lá)* Volto lá... abro a árvore, com a árvore na mão *(pausa)* Falo. Sou forte, comi... tenho energia, aí eu falo né... eu falo... *(completamente absorta)* eu falo *(desperta para a encenação)*: Ah! Oi! Tá aqui o documento *(Mostra a folha que carrega para alguém invisível além da árvore-porta)*. Deixo lá com ele... *(põe a folhinha apoiada na árvore)* Volto. *(caminha de volta ao banquinho cantarolando...)* ' tchurutu tchurutu', sentei! *(senta-se, contempla o ambiente)*. Minha mesinha *(mostra a mesa invisível, orgulhosa)* Ó *(bate na mesa, fazendo som)* TOC TOC TOC, árvore também... tudo árvore. Cercada de árvore!!! *(louca)* Na floresta!!! *(pausa)* Toca o telefone.

Um som clássico de telefone soa.

Débora se abaixa e pega uma casquinha árvore. Devagar leva ao ouvido, com olhar totalmente absorto.

Débora: *(atendendo ao telefone, falando à casca no ouvido)*  
Secretaria!...

César inicia uma panorâmica que passa pelo ambiente e chega a Pedro e Dani, totalmente encantados e calados. Silêncio. A câmera volta a

Débora. Que está calada "ouvindo algo ao telefone". A panorâmica continua e outra vez passa pelo ambiente até chegar no lugar onde estavam Dani e Pedro e agora vê apenas Dani ali. Vê-se seu colo nu, acima dos seios e o rosto. Ela está com olhar encantado, fixo em Débora. César se aproxima. Ela vagarosamente leva uma das mãos a um dos olhos, e com o dedo polegar e o indicador forma um orifício com o qual simula uma câmera. Fecha o outro olho.

**-----XVI.a. VESTIDINHO AO TELEFONE**

CORTE PARA

ESTÉTICA FICCIONAL DO PONTO DE VISTA DE DANI

Seguimos no mesmo momento da cena, do ponto de vista de Dani, em uma outra estética, vendo Débora com a casca ao telefone, da mesma forma que há pouco, mas com uma roupa diferente, um vestidinho de menina, bem simples. Ela olha para a câmera, sem se desconcertar, "termina de ouvir o que dizem ao telefone", abaixa a casca de árvore devagar, e diz para a câmera:

Débora: Recebi um telefonema de uma árvore.

**-----XVI.b. MENINA SOLTA NO MATO**

\* EM SEGUIDA CORTES DE Débora em situações variadas na chácara, usando o vestidinho. Escalando o pequizeiro, correndo. No mato. Comendo frutas. O que verdadeiramente importa é um espírito brincante. O texto segue em off.

(...)

**-----XVII. (ÁUDIO - TELEFONEMA DE UMA ÁRVORE)**

*Recebi uma mensagem de um futuro possível.*

*De um encanto que adormece,*

*E a magia abandonada, enquanto tudo se repete.*

*Muito interessante... o que? A vida.*

*Mulher inofensiva.*

*O que se pode ter além de uma boa dose de destino?*

*Como uma ferroadada, algo a mais faz o intransferível da beleza*

*Dilatar-se em surpresa, susto e surto.*

*Ou um ou outro êxtase entre dias mornos;*

*um ou outro êxtase entre coisas mortas.*

*A bondade é dar-se em medida certa,*

*destilar o veneno puro do ser.*

*Algo de imaculado repousa na água,*

*algo intocado e verdadeiramente temporal.*

*A superfície verde*

*tecido vivo*

*faz-se espelho opaco das profundezas.*

*A água dorme e sonha verde.*

*O musgo respira sendo-se água.*

*(ri)*

CORTE PARA

**-----XVIII. MENINA SOLTA ENTRE OS MINISTÉRIOS**

NA ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS

Débora, com espírito de menina, brincante, e o vestidinho, correndo no gramado. São imagens turvas, muitas luz do sol, flashes de movimento, imagens em detalhe.

*Concentrar-se é também encrespar-se em espinhos.  
Ser urtiga em mundo mineral.  
Ser choque no transe da pedra.*

*Há recados pulsando em sangues diferentes.  
Nos ouvidos de uma árvore:  
o berro do vento penteando as copas,  
o silêncio negro da noite  
abocanhando os ínfimos de nós.*

*As ninfas sobrevoam o silêncio  
e vivem por ser urtigas  
e vivem sendo vivas as miudezas.*

*Uma pedreira, uma cachoeira, é como um rasgo,  
um imperativo das vontades da terra,  
a história maior atravessada no tempo.  
Arranho o espelho do agora  
sem deixar vestígio que se assemelhe.*

*Sou apenas um pensamento de uma urtiga  
solitária encrustrada no deserto.*

*Minha pele é casa para a dor do encontro,  
o calor de meu corpo uma ofensa à meditação vegetal.*

*Retiro-me. Retiro-me. Retiro-me. Sem me repetir.  
Querem que eu me repita, querem me matar, me matar, me matar..*

Débora canta enquanto corre em direção ao Ministério, passa pelo letreiro "Ministério da" e some. A câmera se vira e vê Pedro vindo atrás com a câmera de registro na mão.

**-----XIX. ÚLTIMO REGISTRO DO OLHO**

CORTE PARA  
ESTÉTICA DE REGISTRO

Dani com o dedo formando o orifício diante de seu olho, desfaz a forma.

**FIM**

\*roteiro em elaboração. Elaboradores: Lupe Leal, Nayla Ramalho. Poema "Telefonema de uma árvore": Ana Carolina Matias (adaptado)

**PRESENTES:**

LUPE LEAL (PEDRO HENRIQUE) - CONDUÇÃO DA PRÁTICA E ENSAIO PERSONAGEM  
KAMALA RAMERS (DÉBORA) - PESQUISA PRÁTICA E ENSAIO PERSONAGEM  
CARMEN MEE (DANIELA) - PESQUISA PRÁTICA E ENSAIO PERSONAGEM  
LEONARDO HECHT (CÉSAR) - PESQUISA PRÁTICA, ENSAIO DE CÂMERA/PERSONAGEM,  
ÀS QUARTAS

\*EVENTUAIS VISITAS: ISABELA VITÓRIO (APOIO PRODUÇÃO DE ARTE, CENÁRIO E FIGURINOS)

-----

**PLANO DE FILMAGEM**  
**CRONOGRAMA**

4 DIAS DE FILMAGEM NO TOTAL

DIAS 21, 22 e 23/07. \*QUARTO DIA A AGENDAR (Cenas no estúdio e gravação do áudio do poema)

**EQUIPE:**

LUPE LEAL (PEDRO HENRIQUE) - *CONDUÇÃO DA PRÁTICA E ENSAIO PERSONAGEM*  
KAMALA RAMERS (DÉBORA) - *PESQUISA PRÁTICA E ENSAIO PERSONAGEM*  
CARMEN MEE (DANIELA) - *PESQUISA PRÁTICA E ENSAIO PERSONAGEM*  
LEONARDO HECHT (CÉSAR) - *PESQUISA PRÁTICA, ENSAIO DE CÂMERA/PERSONAGEM*  
ISABELA VITÓRIO (APOIO PRODUÇÃO DE ARTE, CENÁRIO E FIGURINOS)\* *TALVEZ, PONTUALMENTE*

**DIA 1**

a. *MANHÃ:*

*CENAS ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS, BRASÍLIA:*

- A.1 interior do carro no eixo monumental;
- A.2 porta do Ministério (conversa inicial);
- A.3 porta do Ministério (cena final, menina correndo).

b. *TARDE/NOITE*

*CENAS EDIFÍCIO SPOT HPLUS, AV. JACARANDÁ, ÁGUAS CLARAS*

- B.1 porta da casa de Débora;
- B.2 interior da casa de Débora;
- B.3 interior do carro na Av. Araucárias.
- B.4 interior do carro na EPTG

\*IDA PARA A CHÁCARA

**DIAS 2 e 3**

SÁBADO (MANHÃ, TARDE e NOITE)

c. *CENAS CHÁCARA SOLO SÃO E FREI GALVÃO (JARDIM ABC)*

- C.1 interior do carro na DF-140 (*ida para levar Débora*)
- C.2 interior do carro na DF-140 (*ida para buscar Débora*)
- C.3 interior do carro (*chegada à Chácara*)
- C.5 interior do carro (*saída da Chácara*)
- C.6 cenas no ambiente da chácara (*chegada de Débora*)
- C.7 INSERT Débora na fogueira (NOTURNA)
- C.8 cenas no ambiente da chácara (*resgate de Débora*)
- C.9 interior do carro na DF-140 (*volta após deixar Débora - NOTURNA*)

DOMINGO (TARDE E NOITE)

d. *CENAS À PORTA DAS CASAS (SQN 205, BLOCO L e SQS 407, BLOCO A)*

- D.1 à porta da casa de Daniela (*cena no celular*)
- D.2 à porta da casa de Daniela (*ao interfone*)
- D.3 à porta da casa de Pedro (*desembarque após casa de Débora*)
- D.4 à porta da casa de Pedro (*desembarque após Chácara Solo São*)

**DIA 4**

- e. *ESTÚDIO DE FOTOGRAFIA (SCRN 713 ASA NORTE, ESTÚDIO O BARCO)*  
E.1 entrevistas com 4 artistas  
E.2 desabafo de Pedro

- **DEPOIS REPASSO DECUPAGEM SEGUINDO NOTAÇÃO EM ALGARISMOS ROMANOS (CONFORME ROTEIRO), CENA A CENA EM TABELA.**