



Universidade

Federal

Fluminense

Centro de Estudos Gerais

IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social

Departamento de Cinema & Vídeo

Parecer de Projeto Experimental

Aluno	Matheus Bizarrias Coutinho		
Curso	Cinema e Audiovisual	Mat	614057150

Título

Atuação no Cinema Brasileiro Contemporâneo: um estudo sobre a estética da espontaneidade e sua presença em João Neón

Banca

Orientadora	Prof ^a	Eliany S. Machado
	Prof ^a	Walmeri Ribeiro
	Prof	Reinaldo Cardenuto

Data de apresentação

03/07/2019

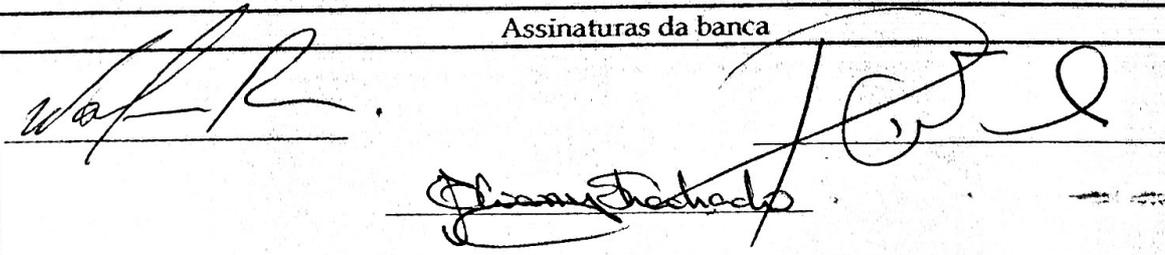
Parecer

Trabalho de grande qualidade. O texto apresenta o corpo em estudos do campo de cinema, importante e emergente. O aluno apresenta maturidade e segurança nas suas análises. A banca sugere que a pesquisa continue e indica o texto para publicação

Nota final

Dez

Assinaturas da banca



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CINEMA E AUDIOVISUAL

MATHEUS BIZARRIAS COUTINHO

ATUAÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO
Um estudo sobre a estética da espontaneidade e sua presença em Boi Neon.

Niterói

2019

MATHEUS BIZARRIAS COUTINHO

ATUAÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Um estudo sobre a estética da espontaneidade e sua presença em Boi Neon.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual como requisito parcial para conclusão do curso.

Orientadora:
Profª Drª Eliany Salvatierra Machado

Niterói
2019

MATHEUS BIZARRIAS COUTINHO

ATUAÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Um estudo sobre a estética da espontaneidade e sua presença em Boi Neon.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual como requisito parcial para conclusão do curso.

Aprovada em 01 de julho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª Eliany Salvatierra Machado (Orientadora) - UFF

Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto - UFF

Prof^ª Dr^ª Walmeri Ribeiro - UFF

Niterói
2019

AGRADECIMENTOS

À Adriana e Margarida, mãe e vó, por todo apoio que antecede e atravessa a graduação. A chegada até aqui só foi possível com vocês. Essa conquista é nossa.

À professora Eliany Salvatierra, pela generosidade e parceria na condução deste trabalho de orientação e por me fazer enxergar, sempre que conversamos, a potência de um processo de formação que acontece lado a lado.

À professora Walmeri Ribeiro pela disponibilidade e generosidade nas conversas e sugestões que muito me esclareceram e me fizeram resgatar a paixão por esse tema. Suas pesquisas abriram caminhos na minha trajetória da graduação.

Ao professor Reinaldo Cardenuto pela inusitada mediação com a professora Walmeri e pelas conversas sobre o filme de realização, que podem não parecer, mas tiveram relação direta com as reflexões desta pesquisa.

À minha família, sobretudo aos meus primos Natália, Mariana e Victor e a minha tia Maria Elvira, constantes companheiros dessa vida e fiéis ouvintes das minhas questões acadêmicas. Também à Thaíse Rezende, pela cumplicidade ao longo desses anos e pelas conversas sobre os novos sonhos que se desdobram deste. .

À Ariadine L. Zampaulo e Vinícius Mantovi, grandes amigos com quem tive o prazer de partilhar descobertas, conversas e interesses ao longo da graduação que, sem dúvida, contribuíram para que eu me encontrasse nesse tema. E também ao grande amigo Fabrício Basílio, pelas palavras animadoras e pelo trabalho de revisão .

À Adriana Sally, Amina Nogueira e Viviane Aragão, pelas risadas divididas nesse percurso e paciência por terem me escutado tanto nos últimos meses.

À equipe Unitevê - UFF, Zé Luiz Sanz, Rafael Saar, Rodrigo Moraes e Rafael Alt, cujo apoio (talvez eles mesmos não saibam) está extremamente relacionado à minha permanência na Universidade.

Um agradecimento simbólico às políticas de expansão das Universidades públicas, iniciadas pelo governo Lula, sem as quais o acesso a um curso historicamente elitista e desigual dificilmente seria possível para mim.

Não terá mais o condão de refletir sobre as coisas.
Mas terá o condão de sê-las.

Manoel de Barros

RESUMO

A proposta central desta pesquisa é compreender a ruptura de uma estética naturalista da atuação no cinema e refletir sobre as novas possibilidades de criação da cena surgidas a partir do corpo e da individualidade do ator, relacionando a discussão aos conceitos vindos do Teatro Físico e da Performance. A partir disso, estudo os desdobramentos e impactos estéticos dessas áreas de pesquisa na produção cinematográfica, procurando contextualizá-las ao conceito de estética da espontaneidade apresentado pela professora Walmeri Ribeiro. Explicitando a diferença entre a noção de interpretação e a vivência da cena, compreenderemos os fundamentos dos processos e procedimentos realizados na fase de preparação de elenco. Também perceberemos como essa etapa contribui tanto para construção estética e levantamento da obra final quanto para transformação da estrutura de produção de um filme, fomentando novos processos de criação atoral no cinema.

Palavras-chave: Ator. Corpo. Cinema. Preparação de elenco. Estética da espontaneidade.

ABSTRACT

The central proposal of this research is to understand the rupture of a naturalistic aesthetic of the performance in the cinema and reflect about the new possibilities of scene creation, which have been built from the body and the own individuality of the actor and related to the concepts coming from Physical Theater and Performance. From this, I study the developments and the aesthetic impacts of these research areas in film production, contextualizing them to the concept of aesthetics of spontaneity presented by professor Walmeri Ribeiro. Explaining the difference between the interpretation of the scene and living the scene, we will understand the fundamentals of the processes and procedures carried out during the preparation phase of the cast. We will also notice how this production stage contributes both to aesthetic construction and lifting of the final work as well as to the transformation of the production structure of a film, producing new processes of the actor's creation in the cinema.

Keywords: Actor. Body. Cinema. Cast preparation. Aesthetics of spontaneity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. BASES CONCEITUAIS PARA COMPREENSÃO DA ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA	11
2. ATUAÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA PROPOSTA ESTÉTICA QUE ORIENTA A PRODUÇÃO	25
3. A CAPTAÇÃO DO INSTANTE: UMA ANÁLISE CÊNICA SOBRE A ESTÉTICA DA ESPONTANEIDADE EM BOI	40
CONCLUSÃO	48
FILME CONSULTADO	55
PROGRAMA CONSULTADO	55

INTRODUÇÃO

Ao longo da graduação em Cinema e Audiovisual na UFF, procurei complementar minha formação com práticas e atividades relacionadas ao teatro e a preparação do ator. Nesse caminho, acabei me envolvendo com a função de preparador de elenco em curtas-metragens universitários¹, onde experimentei diversas abordagens de estilo de atuação, de preparação do corpo e formas de direção do elenco. Ao lado dos atores, pude experimentar novos processos criativos para a cena e pensar as relações estabelecidas entre eles e a equipe técnica no set de filmagem.

Esses encontros de preparação de elenco funcionaram como laboratórios, onde pude compreender um pouco melhor a função e importância do preparador no cinema, tanto na dimensão estética do filme quanto na questão estrutural das relações no set ao possibilitar novas técnicas de imersão do ator que influenciam o seu processo criativo e também a estrutura de filmagem.

Por meio desses trabalhos conheci pessoas de outras áreas do saber, sobretudo das Artes Cênicas (atores, atrizes e produtores teatrais) e, na medida que conversávamos a respeito de nossos processos de formação, enxergava cada vez mais a lacuna de ensino existente entre as nossas áreas, entre as discussões que envolvem a prática e teoria teatral e a cinematográfica.

Foi perceptível e quase unânime a queixa que, de um lado, nas instituições de Artes Cênicas não se discute suficientemente Cinema e Audiovisual, e do outro, nas instituições de ensino de Cinema e Audiovisual não se discute Artes Cênicas, seja por uma questão estrutural de ambos os cursos não possuírem uma grade de disciplinas que aprofunde o assunto, seja por uma questão histórica na divisão do ensino desses cursos.

Tendo em vista esse contexto, a ideia deste trabalho surge da necessidade de discutir a presença e os desdobramentos da potência criativa do ator no cinema, a partir da perspectiva da formação cinematográfica. Dessa forma, procuro me aproximar das pesquisas cinematográficas e das pesquisas oriundas das Artes Cênicas para que eu possa compreender as novas perspectivas formativas do ator.

A proposta do trabalho, portanto, é estudar a ruptura de uma interpretação naturalista e discorrer sobre um processo de criação que enxerga o ator e seu corpo como

¹ “Restos do carnaval” (2015); “Vazio do lado de fora” (2016); “O amor não basta” (2016); “Gardênia” (2017); “Convite Vermelho” (2017); “Alguns romances transitórios” (2017); “BR3” (2017).

uma nova potência criativa para a construção cênica e, nesse caso mais especificamente, também para a criação cinematográfica.

A representação naturalista consolidou-se nos filmes como um certo padrão hegemônico de estética da atuação, o qual raramente a historiografia do cinema, quando tratando sobre linguagem cinematográfica, no estudo procurou problematizá-la. Seja por uma questão mercadológica de promover a massificação da identificação espectral, seja por uma questão política pela busca da legitimação do cinema enquanto arte autônoma - que procurava não se envolver com as discussões estéticas oriundas do teatro.

A pesquisa abordará questões estruturais que podem contribuir para repensarmos a lacuna de ensino entre as duas áreas do saber, o status hegemônico da estética naturalista e as novas possibilidades criativas com o ator. A partir disso, reflito sobre os desdobramentos conceituais e estéticos do campo da atuação que nos ajudam a pensar a criação atoral no cinema brasileiro contemporâneo.

Por meio desses conceitos analisarei o trabalho de preparação dos atores do filme “Boi Neon”, procurando articular essa etapa de produção do filme às recentes buscas pela apreensão da espontaneidade no cinema. A partir da compreensão dos exercícios e fundamentos que perpassaram a preparação de elenco do filme, estudo como esse trabalho contribuiu para a construção da cena e para a dimensão estética da obra.

1. BASES CONCEITUAIS PARA COMPREENSÃO DA ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Este capítulo procura discutir as bases conceituais sobre as quais se orientam os trabalhos de atuação realizados em algumas produções do cinema brasileiro contemporâneo. Ele surge a partir de um interesse em pesquisar as novas estéticas e concepções de atuação que cada vez mais ganham espaço na produção cinematográfica brasileira e que procuram se distanciar do princípio da atuação naturalista/psicológica - aquela que ao longo da história do cinema se configurou como o tipo de atuação predominante nos filmes e atendeu as demandas e necessidades retóricas do discurso do realismo cinematográfico, permitindo a identificação do espectador com as dimensões psicológicas dos personagens e de suas ações.

Nesse sentido, para compreender melhor as questões que perpassam a atuação no cinema brasileiro contemporâneo e os tipos de atuação dos quais procura se distanciar, utilizarei como referências para o capítulo os livros “O teatro e seu Duplo” (2006), de Antonin Artaud e “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969” (2007), livro compilação de textos e materiais transcritos de palestras e conferências de Grotowski e Ludwik Flaszen, seu companheiro de trabalho e diretor literário do Teatro Laboratório. Desse modo, por meio da reflexão desses autores e de suas propostas, podemos compreender um pouco melhor as bases sobre as quais se erguem as concepções estéticas e mesmo filosóficas do trabalho do ator, como atingem e se associam às novas abordagens de espontaneidade da cena e o porquê perpassam por discussões como as da *performing arts*, processo e criação atoral e preparação de elenco.

Portanto, é por meio deste capítulo que procurarei desdobrar as teorias e saberes oriundos da pesquisa teatral para aplicá-las à discussão da atuação no cinema e refleti-las, no próximo capítulo, dentro do contexto da produção cinematográfica a partir de autoras que se dedicam a pesquisar a atuação e o papel da preparação de elenco no cinema brasileiro contemporâneo.

Antes de iniciar a reflexão acerca dos livros, acredito que seja importante ressaltar desde já o caráter experimental desta pesquisa e que, de alguma forma, justamente por isso, se articula ainda mais às fontes escolhidas para elaboração deste capítulo, desde a possibilidade de uma escrita que evidencia seu processo à ideia da constante necessidade de reflexão e transformação do próprio material já produzido - como acontece com os escritos de Grotowski constantemente revisados e reelaborados por ele diante de novas descobertas

sobre o assunto. O que procuro dizer com isso é que essa pesquisa tem consciência de um recorte temporal e não lida ou mesmo procura circunscrever o processo de atuação pesquisado numa redoma, como uma espécie de método, inalienável, imutável; pelo contrário, a pesquisa está sujeita a reformulações constantes diante das possibilidades cênicas que surgirem, e também à multiplicidade das possibilidades de atuação que se erguem a partir desse trabalho específico com o ator.

Portanto, o que foi escrito sobre o assunto não é um ponto final sobre ele nem mesmo sobre a pesquisa. Nesse sentido, gostaria de intentar desde já uma ideia de mimese à escrita e exposição dos próprios autores escolhidos para este trabalho, no sentido de que, ao longo do próprio trabalho e pesquisa (ou mesmo *a posteriori*) se descobre possibilidades e se escreve sobre isso, evidenciando assim uma noção de processo - palavra e ideia fundamentais para a compreensão da proposição e escrita de ambos autores no que tange o trabalho com o ator, como comentarei mais adiante.

Acredito que seja importante elucidar primeiro o que se conceitua ou se compreende por teatro naturalista/psicológico dentro das discussões que essa pesquisa pretende seguir, para que a partir daí, possamos não somente acompanhar as exposições de Artaud e Grotowski em relação às dissidências a esse estilo de teatro, como também para acompanharmos suas proposições, pesquisas e ideias relacionadas à transformação da linguagem teatral e do trabalho com o ator.

Foi por meio dos trabalhos de Stanislavski que o teatro europeu/ocidental alicerçou e sistematizou princípios do realismo dramático de modo que tornou-se uma linguagem cênica, com suas técnicas e estéticas a serem apreendidas e exercitadas.

Stanislavski formulou uma série de princípios para a preparação do ator com os quais os atores conseguiriam atingir a verdade do personagem e assim se articularem com o real, se conectarem com a realidade do espectador e por meio disso estabelecer com ele uma identificação. Isso implicava numa dimensão psicologizada do trabalho do ator e do texto, e assim, por meio de exercícios minuciosos como a elaboração e compreensão dos contextos, das circunstâncias dadas, das ações, intenções² e da psicologia da realidade de seus personagens é que o ator e o teatro se aproximariam da realidade ilusória da vida e da personagem. Seria essa a base metodológica praticada à época para concepção estética de realismo da cena.

² Essas são algumas das técnicas de composição do personagem apresentadas por Stanislavski em seu livro “A preparação do ator”.

Dentre essas técnicas stanislavskianas, talvez uma das mais conhecidas e que mais contribuem para a compreensão dessa discussão acerca da identificação psicologizada entre ator e personagem é o uso da partícula “se”, técnica que permitiria a projeção do ator às circunstâncias da personagem - o que apontava para uma construção racional e lógica do processo criativo do ator. Sobre essa questão, Ludwik Flaszen comenta em um dos trechos do livro, opondo a técnica de Stanislavski ao trabalho de Grotowski. Segundo ele, o teatro naturalista/psicológico

...pressupõe a colocação em movimento dos estratos da psique do ator, convergentes com a psique do personagem interpretado, colocando-o nas circunstâncias do personagem: o que faria, se fosse como ele e naquela situação? Diversamente o ator de Grotowski. Paradoxalmente ele interpreta a si mesmo enquanto representante do gênero humano nas condições contemporâneas. (FLASZEN, 2007, p.88)

Aqui é interessante observar o quanto o ator e o personagem ainda se configuram como “entidades” dissociadas uma da outra, de modo que o trabalho do ator seria encontrar a roupagem precisa do personagem que irá vestir. É interessante observar essa questão em particular, porque no atual trabalho do ator que a pesquisa procura analisar e nas próprias bases conceituais que este trabalho assume como referência para pensar o processo de atuação contemporâneo, há um desvelamento cada vez maior entre a ideia de personagem e ator.

Vale reconhecer também que o próprio Stanislavski, em sua vida profissional, passou por inúmeras fases de elaboração de suas pesquisas e exercícios e que muito do que fora importado em seu nome remete aos métodos sobre as concepções psicologizadas do trabalho do ator. Mas um de seus trabalhos centrais de pesquisa, o método das ações físicas, que fora repensado por ele diversas vezes e que assumiu no fim de sua vida uma perspectiva diferente da ação psicologizada, é também um embrião que conseguiremos ver desdobrado nas argumentações e pesquisas dos autores chave deste capítulo - seria de todo modo injusto não enxergar, portanto, influências do trabalho de Stanislavski nas pesquisas cênicas que se sucederam a ele, mesmo que fosse para confrontá-las ou reinserí-las em novos contextos de pesquisa da cena.

Antes que possamos entrar na discussão acerca das dissidências feitas por Grotowski e Artaud ao teatro naturalista/psicológico, é importante destacar as diversas formas com as quais discorriam sobre esse estilo, atribuindo-lhe inúmeras vezes ao longo de seus escritos, palavras e conceitos diferentes para designá-lo. Nesse sentido, cabe

salientar que quando me referir ao teatro da revivescência, teatro burguês ou teatro ocidental, estarei me referindo também aos conceitos utilizados pelos autores para mencionarem à mesma ideia de teatro, o teatro naturalista/psicológico.

Uma das primeiras associações que gostaria de traçar entre as discussões de Artaud e Grotowski tem a ver justamente com a total aversão de ambos ao estilo de teatro psicologizado/naturalista que acomete a Europa ocidental do século XX. Percebe-se que tanto Artaud quanto Grotowski acreditavam que esse tipo de teatro em nada conversava com o que para eles seria a essência do teatro - que deveria priorizar o que há de único no fazer teatral e não o caráter excessivo da psicologização das cenas ou a submissão da encenação ao texto dramático, portanto ligado à psicologia e à racionalidade da palavra. Grotowski e Artaud, aliás, abordam essa extrema dependência do teatro ocidental ao texto dramático, oriundo essencialmente da palavra escrita - a qual Artaud se refere como “linguagem articulada”.

A palavra no teatro ocidental sempre serve apenas para expressar conflitos psicológicos particulares ao homem e à sua situação na atualidade cotidiana da vida. Seus conflitos são nitidamente justificáveis pelo discurso articulado, e, quer eles permaneçam no domínio psicológico ou saiam dele para voltar ao domínio social, o drama continuará sendo sempre de interesse moral pela maneira como seus conflitos atacam e desagregam as personalidades. E será sempre um domínio em que as resoluções verbais da palavra conservarão sua melhor parte. Mas esses conflitos morais, por sua própria natureza, absolutamente não precisam da cena para se resolver. Fazer a linguagem articulada dominar a cena ou a expressão pelas palavras predominar sobre a expressão objetiva dos gestos e de tudo o que atinge o espírito através dos sentidos no espaço é voltar as costas às necessidades físicas da cena e insurgir-se contra suas possibilidades. (ARTAUD, 2006, p. 78)

Não é que Grotowski e Artaud possuíssem uma resposta definitiva para a questão ontológica sobre a essência da linguagem teatral, mas reivindicavam de modo premente a necessidade de retorno do teatro à sua teatralidade, de modo que pudesse compreender os elementos inerentes à sua própria linguagem e reconhecer suas potencialidades físicas e concretas no processo da criação cênica. Era preciso reconhecer os instrumentos indispensáveis da linguagem teatral para enfim subverter o que se configurava como superficialidade: a excessiva psicologização e racionalização das cenas e de todos os recursos que derivavam dessa perspectiva.

Segundo eles, o excesso de psicologização da cena e da atuação distanciava o teatro de sua verdadeira linguagem e o transformava num mero status de reprodução dos dramas e ações cotidianas assim como todos os outros elementos cênicos que se

desdobravam dessa necessidade de ilusionismo da realidade como os cenários, luzes, figurinos e o texto.

Ambos autores rechaçam a dependência da encenação, do trabalho do ator e de outros recursos do teatro ao texto dramático e sugerem que um trabalho pautado e realizado sobre essa dependência literária incorre por um cerceamento criativo ao próprio processo de encenação e de possibilidades orgânicas de criação do ator, de modo que nessa prática vê-se eliminada ou subjugada as potencialidades físicas e orgânicas do teatro para dar lugar ao que a abstração da linguagem articulada pode representar: um concatenamento de sentidos racionais e psicológicos que subjugam e orientam todo o trabalho de construção das ações, de compreensão do ator, do corpo e de seus movimentos com a mera finalidade de se alcançar um ilusionismo da realidade da vida - o que para eles era falso e esvaziado e se distanciava cada vez mais das possibilidades inerentes à linguagem teatral.

É nesse sentido que, em busca da compreensão da essência do teatro, Artaud sugere o ato da criação cênica como um lugar físico, de materialidade e linguagem próprias - uma leitura que permitirá abrir caminho ao reconhecimento das potencialidades criativas do corpo. O teatro necessitava então, assumir o que possuía de concreto e desfazer-se da linguagem articulada.

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (ARTAUD, 2006, p. 36)

Artaud dizia que a palavra explicitava o óbvio, ilustrava o que a ação sugeria e por isso mesmo esvaziava de sentido ambos, eliminava a possibilidade de expressividade do corpo e do ato transgressor que a palavra poderia assumir diante de um trabalho que visasse, por exemplo, a teatralidade de sua sonoridade e não de sua psicologia, uma vez que tanto o ato quanto o texto/palavra agiam como complementos um do outro e não rompiam com sua dependência à fidelidade psicológica da realidade. É nesse sentido que Artaud acusa a psicologia como um aprisionamento à própria expressividade e possibilidades de novos rumos criativos e revolucionários do teatro. Era preciso rompê-la.

A psicologia que se empenha em reduzir o desconhecido ao conhecido, ou seja, ao cotidiano e ao comum, é a causa dessa diminuição e desse desperdício assustador de energia, que me parece ter chegado ao último grau. E me parece

que tanto o teatro como nós mesmos devemos acabar com a psicologia.
(ARTAUD, 2006, p. 86)

Esse é um ponto interessante não só por marcar toda uma reflexão de como desassociar-se desse estilo de teatro como também de transgredí-lo - o que não quer dizer que existiam ali questões e descobertas importantes para a prática da cena.

Por mais que Grotowski se desassociasse desse tipo de expressão teatral, ele mesmo reconhecia a importância das técnicas relacionadas ao estilo de teatro naturalista/psicológico, que tem suas pesquisas e métodos relacionados ao nome de Stanislavski. Grotowski aborda o teatro psicológico pelo nome de teatro da revivescência na ideia de aludir a um teatro preocupado na manifestação ilusória da realidade no palco, de modo a reconstruir ações e psicologias vivenciadas em nosso dia a dia, de fácil e não caótica identificação com o espectador.

Ao refletir sobre o que o faz se distanciar desse tipo de teatro, Grotowski observa a importância dos estudos de Stanislavski, mas manifesta enfaticamente seu incômodo diante da irresponsabilidade de seus seguidores de reduzirem suas pesquisas ao nível do sentimento e da construção das ações por um processo de psicologização do personagem. Ele acredita que os estudos das ações físicas de Stanislavski são de extrema importância para a compreensão dos movimentos e da precisão da ação, mas que na medida em que são associados e realizados a nível da emoção e psicologia, em nada transformariam o anestésico teatro burguês que acometia o ocidente. Em relação a isso, Grotowski explicita suas próprias dissidências a esse estilo de atuação e aponta por qual caminho acredita que se deva seguir. Esse trecho em que Ludwik Flaszen comenta sobre o teatro da revivescência nos permite compreender os recursos da linguagem do teatro psicológico e também os elementos que fazem com que o Teatro Laboratório de Grotowski queira se distanciar dele em seus processos:

O método de Grotowski se diferencia da biomecânica, identificada comumente com o vanguardismo atoral; da assim chamada atuação distanciada considerada universalmente como o estilo moderno do ator; e da “revivescência”, considerada - não totalmente com razão - uma absoluta velharia teatral. A biomecânica exclui da expressão os processos espirituais; enquanto Grotowski, ao contrário, tendendo para a expressividade física levada aos limites extremos, reconhece a unidade daquilo que é espiritual e corpóreo: na atuação do corpo vê só a manifestação da sua anulação, da eliminação dos obstáculos que o organismo coloca à fluida realização dos impulsos interiores. A atuação distanciada pressupõe a supremacia do cálculo mental, dos estratos discursivos da personalidade do ator; enquanto Grotowski, ao contrário, procura aqueles estratos da espontaneidade, profundamente escondidos, que habitualmente consideram o

intelecto como o instrumento de uma falsa racionalização e o refúgio de um compromisso não cumprido na atuação. (FLASZEN, 2007, p. 88)

Vale ressaltar que Grotowski não se desassociava somente da revivescência stanislavskiana, embora fosse influenciado por ela, mas também de outros pensadores e pesquisadores da cena e do corpo como Meierhold, Delsarte, Dullin³ entre outros que, mesmo sendo extremamente importantes para seu desenvolvimento como diretor e pesquisador, não me caberia a digressão para esmiuçá-los nesse recorte, já que a proposta do capítulo é dialogar as divergências de Artaud e Grotowski à hegemonia do teatro naturalista e a estética que tal teatro impunha ao trabalho do ator e com o ator.

É nesse caminho de transgressão ao teatro naturalista/psicológico que Artaud e Grotowski, influenciados pela linguagem do teatro oriental, sobretudo ao enfatizado teatro de Bali⁴, lançam sua proposta de retorno à teatralidade, compreendida então como um retorno à gestualidade, às ações pantomímicas e ao estudo de movimentos desassociados da psicologia humana. Ou seja, ao que o teatro poderia apresentar de concreto e físico em seu processo criativo e de indispensável em sua linguagem cênica: o ator e seu corpo⁵ (e toda a dimensão do “ao vivo” de sua presença que o cinema nunca conseguiria reproduzir).

Inicia-se aí todo um interesse de ambos autores em estudar a anatomia humana, de modo que, a partir de sua compreensão, fosse possível codificá-la às necessidades da cena e enxergá-la como possibilidades e potencialidades orgânicas da criação teatral.

É por esse caminho que começa-se a discutir, nas teorias teatrais, a questão da pessoalidade do ator como ferramenta essencial para o processo criativo no teatro. Pois seria a partir do seu corpo e da compreensão física e anatômica do seu aparelho de trabalho que o ator, imbuído de toda a formação e experiências pessoais adquiridas ao longo da vida, reconheceria sua particularidade e autonomia diante do processo criativo.

É nessa chave de assumir a presença e a pessoalidade do ator que Artaud e Grotowski estudam os mecanismos necessários para despertar o ato de desvelamento do ator, para que de fato ele possa acessar a si mesmo e a partir daí estar disponível à criação cênica.

³ GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. 2007, p. 105.

⁴ Artaud dedica um capítulo homônimo ao Teatro de Bali em “O teatro e seu duplo”, analisando as influências do teatro oriental na linguagem concreta da cena.

⁵ Tanto Artaud (2006) quanto Grotowski (2007) sugerem como essência do teatro também a relação existente entre ator e espectador, mas, por conta de um interesse em manter a pesquisa em torno das potencialidades criativas do ator a fim de levá-las ao cinema, não me ateei à discussão do espectador e da espectadorialidade no teatro.

Não se trata mais de atuar [...] Esse é o fenômeno da ação total (eis porque queríamos chamá-lo de ato total). Ele, o ator, não está mais dividido, naquele momento não existe mais pela metade. Repete a partitura e ao mesmo tempo se desvela até os limites do impossível, até aquela semente do seu ser, que chamo de *arrière-être*. O impossível é possível. O espectador olha, sem analisar, sabe só que se encontrou diante de um fenômeno no qual está contido algo de autêntico. (GROTOWSKI, 2007, p. 135)

Portanto, se chegaria ao ato total do desvelamento por meio de um processo, de uma preparação física do ator e de seu corpo e não por uma circunstância pronta ou um método que conduzisse de maneira lógica esse processo. Cada ator é único diante do ato de desnudamento de si. Cada ator apresenta sua resistência, suas marcas pessoais e cada um apresenta formas, estados e reações a partir do confronto com suas questões mais íntimas - processos que configuram a importância de reconhecer-se sua personalidade, enquanto sujeito-corpo ativo permeado por informações e formações próprias, subjetivas e autônomas diante da condução de seu processo de desvelamento.

O ator consciente e disponível de si, do seu corpo, permite-se ao estado de desvelamento que tanto Artaud quanto Grotowski dizem ser as condições necessárias para se atingir a *catarse* que permitirá o verdadeiro fluxo da vida acontecer diante dos olhos. Seria nesses momentos de imersão que enxergaríamos a espontaneidade das ações, das reações e a possibilidade de renovação constante da energia mesmo que diante da repetição e das ações partituradas⁶. O instante embrião que poderá conduzir todo o processo de encenação posterior, mas que não perderá sua essência por pautar-se numa fonte orgânica e concreta do trabalho do ator: o corpo.

Nesse sentido, seria a partir de uma preparação do próprio corpo do ator, uma preparação que pautasse a dimensão física que conduzisse a sua *catarse*, que o processo criativo da cena seria erigido. Por meio dessa preparação ou como chama Grotowski, desse processo de autopenetração do ator, é que ele atingiria o transe e compreenderia as bases para o desvelamento de todas suas amarras morais, psicológicas e de seus bloqueios mais íntimos. Esse seria o estado no qual o ator vivenciaria a total disponibilidade de si, permitindo o fluxo espontâneo de suas ações e da sua verdadeira presença no aqui e agora da cena. Aqui o texto ou as construções psicológicas não orientam a criação da cena ou o trabalho do ator, seriam elementos que poderiam ou não ser inseridos ao longo do processo ou mesmo posteriormente, mas que de forma alguma teria centralidade na criação.

⁶ Partituras, aqui, devem ser entendidas como as ações, movimentos e reações possíveis de serem fixadas e reproduzidas pelo ator.

O processo de autopenetração do ator deve assumir frequentemente o caráter do excesso. E aqui está a segunda, não menos essencial, diferença que separa o método de Grotowski da “revivescência”. A “revivescência” refere-se principalmente aos sentimentos comuns, aos comportamentos cotidianos, acessíveis - segundo as circunstâncias - a cada homem. Ao contrário, o processo de autopenetração - de desnudamento espiritual - culmina em um ato excepcional, intensificado, no limite, solene, extático. O transe do ator que faz isso - na hipótese de que tenha realizado plenamente a sua tarefa - é um transe verdadeiro; um dar-se público, real, com todo o background da intimidade. E, portanto, torna-se o ato do cume psíquico. Já o próprio desvelar-se, privado das mordanças requeridas pela assim chamada boa educação, age na imaginação como uma indelicadeza[...] É como se o ator, abertamente, diante dos olhos do público, se desnudasse, vomitasse, se acasalasse, matasse, violentasse. Seguem com isso a sensação de piedoso horror, o tremor à vista das normas transgredidas. De qualquer forma elas devem renascer sobre um plano superior da consciência através da experiência catártica. (FLASZEN, 2007, p. 90)

É por meio desse processo de preparação psicofísica que o ator reagiria orgânica e espontaneamente em cena já que estaria no estado do transe necessário para que suas reações sejam respostas sinceras e orgânicas aos estímulos lançados. O instante da ação que nasce e reage bem diante de nossos olhos.

O ato de desvelamento pressupõe um processo de desvelamento, no qual se utilizará de estímulos e exercícios⁷ para se despertar esse estado. Esses estímulos codificados pelo corpo e pelo ator podem ser levados à cena de modo que o instante orgânico da reação continue a acontecer sempre de modo vivo e espontâneo, na dimensão do ao vivo do ato, sem que se perca sua precisão. Pois como diz Grotowski, “sobre o que era espontâneo, desenvolvia-se a artificialidade, a construção; sobre o que era quente, como um fluxo incontrolado de passionalidade, o frio da forma, sem a qual não existe a obra de arte”. (GROTOWSKI, Jerzy, 2007, p. 96).

Nesse processo de criação da cena que prioriza a preparação e o desbloqueio psicofísico do ator, o ato do desvelamento seria o procedimento inicial sobre o qual se ergueria a encenação, a forma, a artificialidade da arte (sem o qual não haveria teatro). E nesse sentido, não haveria a artificialidade se não houvesse a possibilidade de apreensão, reprodução e precisão dos elementos levantados ao longo do processo de treinamento do ator.

A questão aqui que marca e diferencia esse processo de criação cênica de outros reside justamente no estímulo que conduz à precisão cênica, que ganha força na organicidade das ações a partir da codificação de suas origens no corpo e do desbloqueio de

⁷ Grotowski e Artaud sugerem exercícios na condução desse processo com o ator que vão desde exercícios do Hataioga à exercícios de voz. Porém, acredito que seja mais contundente analisar o processo de criação que o detalhamento dos exercícios abordados por eles.

seus impulsos interiores. Seria possível, portanto, obter a precisão sem que fosse necessário circunscrever as ações e as partituras da cena (ou mesmo o corpo), numa zona de conforto ou numa dimensão racional da criação cênica. A base que gerou a partitura sempre conduzirá às repetições ao instante novo, a capacidade de reproduzi-las mas sempre com um ganho ou gatilho de espontaneidade e autenticidade diante dos olhos.

Podemos então nos perguntar como, tecnicamente, conseguiríamos despertar e codificar no corpo do ator tais informações e elementos levantados ao longo do treinamento e transportá-los com a mesma força ao instante da cena? É procurando responder essa questão que Grotowski trabalha com a ideia do “corpo-memória”.

Esse conceito procura compreender o corpo como um instrumento vivo que possui em sua anatomia pontos onde retém e guarda informações, sensações, lembranças, humores, portanto, uma configuração física de trabalho com a psique do ator a partir do seu próprio corpo. E caberia ao processo de treinamento do ator criar (ou resgatar) novos dispositivos de memória no corpo para serem despertados em cena. Estimulando esses pontos, estimula-se também os impulsos internos do ator e as reações orgânicas. E a partir dessa compreensão dos estímulos orgânicos que o levou àquele estado, encontraríamos a possibilidade das repetições e com isso as partituras de cena, mas de um modo que as próprias repetições sejam em si novos estímulos de renovação da energia e transformação das ações apreendidas - o que abre caminho para novidades e espontaneidades dentro da própria cena.

Toda reação autêntica tem início no interior do corpo. O exterior (os detalhes ou os “gestos”) é somente o fim desse processo. Se a reação exterior não nasce no interior do corpo, será sempre enganadora - falsa, morta, artificial, rígida [...] Nosso inteiro corpo é uma grande memória e em nosso “corpo-memória” criam-se vários pontos de partida. Mas uma vez que essa base do corpo é, em um certo sentido, objetiva, se estiver bloqueada durante os exercícios, estará bloqueada durante o espetáculo e bloqueará também todos os outros pontos de partida do “corpo-memória”. (GROTOWSKI, 2007, p. 172)

Toda essa ideia acerca do desvelamento do ator e da necessidade de libertação dos bloqueios impostos socialmente tanto ao próprio corpo quanto ao mundo dos desejos suscita uma perspectiva desmoralizante do ato, da ação, do estado de si. Seria como se o ator tivesse que se desfazer de tudo o que o conduziu até ali para justamente perceber o que o impossibilita de fruir, de expor-se de fato. Seria como desfazer-se de toda moral e informações precedentes da sociedade que o constituiu enquanto indivíduo para permitir-se à entrega, ao mergulho, ao novo. Um estado zerado de si que possibilitaria não só emergir

coisas como explicitar a verdadeira natureza humana, liberta de castrações morais e do medo. É nesse caminho que Artaud trabalha a ideia da necessidade de mostrar a natureza humana nua e crua. Ele constrói a logicidade desses argumentos de modo bem interessante.

Ao procurar discutir a necessidade da desmoralização do corpo e da importância do estado catártico para o trabalho do ator, Artaud introduz essa discussão a partir da análise do comportamento e do corpo das pessoas acometidas pelo surto da peste na Europa. Após fazer um estudo anatômico sobre o estado do corpo das pessoas contaminadas, ele percebe que os órgãos que sofrem alteração e que contribuem para despertar o estado manifestado do vírus são justamente os órgãos que podemos ter um mínimo de controle consciente sobre seu funcionamento (o pulmão e o cérebro)⁸ e que, aprendendo a regê-los e codificá-los, seria possível provocar conscientemente o transe. Ele avalia os órgãos dos infectados como possíveis propulsores de comportamentos sociais que diante das novas configurações, ultrapassam as construções morais e psicológicas da sociedade. Também sugere como o controle e conhecimento do próprio corpo poderia nos deslocar desse estado que desconhece moral e barreiras sociais a um estado cênico, que enfim nos permitisse a liberdade da forma e da dimensão psicologizada do teatro. A um estado do transe, da catarse.

... do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino, uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam. (ARTAUD, 2006, p. 29)

Independente da veracidade dos resultados dos estudos de Artaud acerca da anatomia do corpo das pessoas acometidas pela peste, o que me interessa aqui é mais a perspectiva de uma nova teorização do teatro e das novas concepções de trabalho com o ator do que necessariamente ratificar esses estudos anatômicos específicos dele. Interessame mais, portanto, reconhecer que essa nova perspectiva prioriza o conhecimento físico das capacidades do corpo e o associa a possibilidade de codificação de estados de espírito e humores e também a possibilidade de desbloqueio de impulsos interiores e íntimos.

⁸ “Também podemos precipitar, tornar mais lento e ritmar o pensamento. Podemos regulamentar o jogo inconsciente do espírito. Não podemos dirigir a filtragem dos humores pelo fígado, a redistribuição do sangue através do organismo pelo coração e pelas artérias, controlar a digestão, parar ou apressar a eliminação das matérias do intestino. A peste, portanto, parece manifestar sua presença nos lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar”. (ARTAUD, 2006, p. 16 - 17)

Acredita-se nesse momento de transformação da linguagem teatral que o corpo humano possui todos os instrumentos necessários para o trabalho criativo e revolucionário do teatro sobre o qual podemos codificar processos mas no qual não podemos prever reações, já que cada reação também seria a manifestação de uma individualidade ainda a ser desvelada.

Grotowski fala que o treinamento do ator e o já citado processo de autopenetração necessita percorrer um “caminho negativo”. A ideia desse caminho não seria fornecer ao ator um acúmulo de elementos e técnicas para a criação atoral, nem seria um processo que obedeceria a algum método ou racionalidade que levasse à construção de uma ação ou cena, mas sim um percurso que o conduziria ao desbloqueio psicofísico e à liberação de seus impulsos internos.

O caminho negativo seria o processo que o ator deveria percorrer em sua preparação para alcançar sua imersão, por meio de exercícios de inúmeros tipos e naturezas, na ideia de compreender e dominar seu aparelho de trabalho, o corpo, e criar as condições necessárias para codificar em seu corpo-memória os gatilhos que despertam seus impulsos internos e o conduz à catarse.

A formação de um ator no nosso teatro não consiste em ensinar-lhe alguma coisa; procuramos eliminar a resistência do organismo a esse processo psíquico. O resultado é a liberdade do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa em modo tal que o impulso é já uma reação externa. O impulso e a ação são coexistentes: o corpo se esvai, queima e o espectador vê somente uma série de impulsos visíveis. O nosso, portanto, é um *caminho negativo*, não um acúmulo de habilidades mas uma eliminação de bloqueios. (GROTOWSKI, 2007, p. 106)

Grotowski, nesse sentido, vai em contramão da forma, da produção exteriorizada e racional da encenação, pois ao procurar no próprio ator e no seu treinamento o desvelamento de seu todo, a eliminação de seus bloqueios físicos e psicológicos, busca também uma nova possibilidade estética e espectral da encenação. A captura da presença, do instante.

É nesse ínterim que podemos abrir caminho para conceituações contemporâneas da atuação no cinema brasileiro quando falamos, por exemplo, em estética da espontaneidade. Obviamente por uma questão tanto de tempo entre as pesquisas de Artaud e Grotowski e as teorias recentes da atuação no cinema, quanto de linguagens, novas perspectivas e questões surgem quando discutimos tais bases de atuação oriundas da prática teatral na produção cinematográfica - assunto que tratarei no próximo capítulo.

Por mais que Grotowski e Artaud se assemelhassem nessa perspectiva de transgressão à linguagem do teatro naturalista/psicológico e encaminhassem suas pesquisas para uma expressividade de espontaneidade e desnudamento da cena e do processo de encenação, eles exerceram suas reflexões em tempos distintos⁹. E nesse sentido cabe atentar o que o próprio Grotowski comentou a respeito de Artaud, lembrando que ele “era um extraordinário visionário, mas os seus escritos têm escasso significado metodológico porque não são fruto de uma pesquisa prática de longa duração. Eles são uma profecia surpreendente, não um programa”. (GROTOWSKI, 2007, p. 111)

Independente disso, Grotowski e Artaud compartilharam experiências e saberes que orientaram uma nova perspectiva da atuação, mais centrada na ideia da preparação do ator e do potencial físico e criativo desse processo, contribuindo para uma apreensão estética do instante da cena, da espontaneidade das ações e da presença do ator (lembrado aqui não como um personagem distante de si mas como o desvelamento de si mesmo que o permitiria viver e não simular).

Não queremos ensinar ao ator um conjunto pré-determinado de habilidades ou dar-lhe uma “bagagem de truques”. O nosso não é um método dedutivo para colecionar técnicas. Aqui tudo se concentra na “maturação” do ator que é expressa por uma tensão em direção ao extremo, por um completo desnudar-se, por um revelar a própria intimidade: tudo isto sem a mínima marca de egotismo ou de autocomplacência. O ator faz total doação de si mesmo. Essa é uma questão técnica do “transe” e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo em uma espécie de “transiluminação”. (GROTOWSKI, 2007, p. 106)

Essa ideia de assumir a presença do ator na cena, embebida da lógica da *performing arts* no que tange ao instante, a dimensão do ao vivo, ganha cada vez mais espaço no atual trabalho de preparação do ator no cinema brasileiro contemporâneo. É por meio das descobertas, criações e desvelamentos da preparação que consegue-se a compreensão necessária para se despertar os gatilhos das reações orgânicas do ator em seu corpo e da sua presença no instante da cena, e no caso que me interessa mais particularmente, no ato da filmagem. Com isso, torna-se possível transformar a cena com a espontaneidade da performance do ator a cada repetição, a cada *take*, como se a dimensão do ao vivo da repetição fosse a condição necessária para manter a atuação viva, pulsante.

É nesse caminho que procurarei desmembrar como esse tipo de atuação ganha espaço no cinema, observando a transposição dos conceitos estudados nesse capítulo à

⁹ Os escritos de Grotowski compilados no livro “O Teatro Laboratório” datam das décadas de 60, 70 e 80 do século passado. Já o livro “O teatro e seu duplo” tem sua publicação datada na década de 30.

linguagem cinematográfica. Dessa forma, levarei em conta nas análises do próximo capítulo a estrutura organizacional do set de filmagem, o planejamento de produção e o jogo ator e câmera, assim como as implicações que a assunção dessa estética de atuação gera nas concepções de fotografia e direção do filme.

Portanto, acredito que seja importante retomar algumas palavras tão frisadas e discutidas nesse capítulo no intuito de explicitar a importância delas também nas discussões que se sucederão. Nesse sentido, gostaria de ressaltar a noção que as palavras presença, espontaneidade, autonomia passa a nos remeter após essa leitura, assim como os conceitos de criação atoral e o treinamento do ator, pois eles serão de total importância para que possamos entender o processo do “ao vivo”, a discussão da presença e do desvelamento do ator no cinema. E mais especificamente, nos ajudarão a compreender o trabalho e os ganhos estéticos dos filmes que assumem a preparação de elenco como o trabalho norteador da atuação em algumas produções do cinema brasileiro contemporâneo.

2. ATUAÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA PROPOSTA ESTÉTICA QUE ORIENTA A PRODUÇÃO

Assumir uma atuação sustentada pela presença do ator em cena e não por sua representação ilusória e psicologizada, como discutido no primeiro capítulo, tem sido uma proposta estética presente em algumas produções no cinema brasileiro. Seguir por essa perspectiva de trabalho que tem o ator como epicentro do processo criativo é também assumir uma nova configuração da produção cinematográfica, onde a noção de processo e de criação colaborativa, pautada nas trocas das equipes criativas do filme a partir dos laboratórios com os atores, tornam-se ferramentas essenciais para a construção da obra.

Chegar a esta concepção estética de trabalho com o ator e seguir por essa metodologia de trabalho no cinema é perpassar também por diversas áreas do conhecimento que se inter-relacionam com o fazer audiovisual mas que não necessariamente tiveram a origem de suas conceituações no campo das discussões cinematográficas.

Como vimos, no primeiro capítulo, para trazermos uma nova perspectiva de trabalho do ator no cinema baseada na criação que emerge do seu corpo e da sua individualidade diante do processo de desvelamento, fez-se necessário recorrer às pesquisas e experimentações no teatro - o que não significa que tais recursos também não foram pesquisados e experimentados em outras linguagens. Desse modo, no presente capítulo, tratarei especificamente como os recursos de atuação se adaptam à estrutura cinematográfica quando incorporados como concepção estética direcionadora dos processos criativos de uma produção, procurando avaliar suas particularidades e seus impactos nas áreas criativas do filme e no set de filmagem.

Para tanto, acredito que também se faz necessário trazer para a discussão, na procura de transpormos conceitos oriundos de outras áreas do saber às análises relacionadas à atuação no cinema brasileiro contemporâneo, algumas ponderações mais específicas no que tange as conceituações sobre *Performance*, pois será nesse campo teórico e estético que irá se estruturar a discussão acerca da noção do instante enquanto uma estética a ser apreendida, e também será aqui onde surgirão novas conceituações que procuram apontar as diferenças semânticas entre interpretação e atuação, entre o “ser” e o “representar”, entre o ator-performer e o ator-intérprete - conceitos extremamente importantes não só para compreendermos e nos aproximarmos da busca por um cinema preocupado na apreensão da espontaneidade, do acontecimento diante dos olhos, como também para compreendermos

as reformulações nos processos criativos da cena, que passam a assumir mais a ideia da atuação que da interpretação.

Não atendo-me às discussões do campo da *Performance*, a proposta não é discutir sua historicidade ou mesmo segmentações estilísticas e metodológicas de criação, apenas procuro trazer o necessário para que compreendamos a busca por um corpo, por uma atuação no cinema que prima pela apreensão estética do instante, do acontecimento no aqui agora da ação, por um processo de criação cênica que nos conduza ao conceito de *estética da espontaneidade*.

Para melhor elucidar esse conceito de *Performance* que irá dialogar diretamente com as referências base deste capítulo sobre atuação no cinema e também com as teorias já discutidas no capítulo anterior, trabalharei com as definições de Renato Cohen presentes no livro “Performance como linguagem, criação de um tempo-espço de experimentação” (2002) para a partir daí, discutirmos a estrutura e as concepções estéticas que perpassam os processos de trabalho com o ator no cinema brasileiro contemporâneo.

Estabelecendo melhor essa contextualização de como a *Performance* também se associa e influencia estética e teoricamente o trabalho de atuação no cinema, seguiremos para a questão central do capítulo: o processo de criação cinematográfica que assume o ator como cocriador da obra, reestruturando um *modus operandi* do fazer cinematográfico ao visar a estética da espontaneidade. Nesse sentido, assumirei como referência central para esta escrita o livro “Poéticas do ator no cinema brasileiro” (2014), da professora Walmeri Ribeiro, trabalho chave para compreendermos o processo de criação atoral no cinema brasileiro contemporâneo e também uma importante pesquisa para produção de conhecimento na área cinematográfica no que tange a atuação no cinema, por abrir portas para conceituações e novas formulações teóricas em um campo tão incipiente de pesquisas relacionadas ao assunto.

Antes que possamos iniciar as discussões levantadas por Ribeiro (2014), gostaria de trazer as formulações de Cohen quando procura diferenciar o ator-performer do ator-intérprete, na ideia de já introduzirmos o que significa assumir a dimensão da presença do corpo e da individualidade do ator no processo de construção da cena. Segundo ele, o que caracteriza o processo de criação do ator-performer é a experiência pautada “muito mais por uma extrojeção (tirar coisas, figuras suas) que por uma introjeção (receber a personagem)”. (COHEN, 2002, p. 105) e o que distinguirá seu processo de trabalho do ator-intérprete é “que essa sua presença, pelo que já comentamos, será muito mais como pessoa do que como personagem.” (*Ibidem*, p. 109)

Cohen nos traz a ideia de “presentificação” ao discorrer sobre como a performance está associada à ideia de captação do instante, da vivência do tempo presente, no sentido de que o desafio do performer passa a ser a disponibilidade de si no momento presente da cena e não de sua representação, da interpretação ilusória da realidade, apontando para uma concepção cênica que busca uma articulação com o fluxo da vida diante dos olhos, no e durante a ação cênica - formulações que também serão recorrentes nos processos de criação estudados por Ribeiro. Cohen compartilha um depoimento de Joanne Akalaitis, no qual ela comenta sobre a noção de presentificação a partir de seus trabalhos: “Tem sido a minha experiência o fato de a atuação ser um dos meios de entrar em outro estado de consciência. Performance existe no presente [...] é uma das poucas situações em que você está vivendo totalmente o momento”. (apud COHEN, 2002, p. 109 - 110)

Ribeiro irá tratar a busca pela “presentificação” trazida por Cohen como “presentação” ao contextualizar que a procura por uma vivência da cena, do instante, também se configura como uma busca estética nos atuais processos de criação cinematográficos.

Permeados pela ideia do ‘ser’ e não do interpretar, os processos de criação cinematográficos, aqui estudados, apontam para a necessidade de investigar a ruptura com a ideia de interpretação de uma personagem, em busca da apresentação, nos aproximando assim dos estudos da Performance e do Teatro contemporâneo. (RIBEIRO, 2014, p. 14)

Nesse sentido, a Performance e o Teatro Físico abrem espaço para uma concepção cênica e estética focada no instante, na captação do ao vivo, onde as cenas nunca acontecerão da mesma forma e ir para esse lado é também assumir e enxergar os espectadores, o público que assiste aquela performance, como testemunhas de um acontecimento que não mais se repetirá, pois a “característica de evento da performance (muitas vezes os espetáculos são únicos, não se repetem, ou quando se repetem são diferentes) acentua essa condição, dando ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu. (COHEN, 2002, p. 98).

É nesse contexto investigativo e de uma busca estética pela apreensão do instante, de captura de uma ação ou reação que ocorre diante do público conferindo-lhe esse status de testemunhas de algo que não mais se repetirá, que as práticas de criação cênica, e, nesse caso mais específico, da criação cinematográfica brasileira, passarão a contar com o processo laboratorial com os atores, que antecede o momento das filmagens, como um espaço de criação coletiva para o levantamento do filme, dando uma impressão estética de

ter acontecido no momento das filmagens, mas sendo uma concepção fruto de todo um trabalho e preparação precedentes.

A espontaneidade traz consigo a singeleza e o frescor de algo que acontece no aqui e agora da ação, tornando-se, por um lado, uma característica estética, mas por outro um procedimento, gerando necessidade da preparação do ator e da inserção de um laboratório de criação. (RIBEIRO, 2014, p. 27)

Essa metodologia de trabalho que assume o processo enquanto uma estrutura criativa de uma obra audiovisual, sobretudo um processo focado e orientado na criação atoral como um meio de se estruturar uma obra cinematográfica através dos laboratórios de criação anteriores à filmagem, nem sempre foi uma condição de trabalho presente na estrutura de produção do cinema.

Para contextualizar um pouco mais essa ideia, acho importante trazer algumas breves observações apontadas por Nikita Paula em seu livro “Voo cego do ator no cinema brasileiro” (2001), também uma pesquisa referência para os estudos do ator no cinema e para as pesquisas cinematográficas, que procura discutir os espaços e formas de trabalho do ator dentro da estrutura cinematográfica e seu hibridismo de formação relacionado à ausência de escolas destinadas à sua formação para o cinema.

Procuro trazer Nikita Paula (2001) para esta discussão sobre atuação no cinema, mesmo estando em um contexto diferente das obras analisadas por Ribeiro (2014), porque acredito que algumas das reivindicações manifestadas no livro estão relacionadas ao tempo de preparação destinado aos atores no set, elucidando um quadro geral no qual se encontrava o ator naquela época onde já se procurava discutir a falta de tempo destinado ao trabalho e preparação deles dentro da estrutura de produção cinematográfica. Realidade que podemos constatar alguma modificação por meio dos processos de criação atorais adotados por algumas produções recentes do cinema brasileiro, tanto porque assume-se uma nova configuração da produção como porque essa própria produção passa a ser orientada pelas criações oriundas dos laboratórios com os atores, no qual o trabalho com o ator torna-se o centro da criação cinematográfica.

Se o ator estava à margem da estrutura de produção, a partir dos estudos realizados por Ribeiro, podemos enxergá-lo como um ator cocriador do processo de construção da obra audiovisual em algumas produções do cinema brasileiro. Produções essas que assumirão a emergência da obra a partir do corpo e individualidade do ator, estabelecendo relação com os estudos da Performance e do Teatro.

... a criação cinematográfica contemporânea, sobretudo a brasileira, ao propor como parte do processo criativo um laboratório de criação com os atores, que tem como princípio norteador o ator como cocriador da obra, busca, ainda de forma intuitiva e investigativa, base para o desenvolvimento das dramaturgias do corpo na obra cinematográfica. (RIBEIRO, 2014, p. 22)

Embora Nikita Paula procure discutir bastante os espaços incertos de formação do ator de cinema no Brasil, sem uma estrutura formal de aprendizagem, o que mais me interessa em levantar são seus apontamentos relacionados à hegemonia de atuação naturalista no cinema, fruto de uma perspectiva mercantilizada da produção audiovisual que ratificava uma determinada forma do fazer e do lidar com a atuação, assumindo aquela que melhor se adequaria às identificações do público, contribuindo para uma associação entre uma determinada estrutura de produção a uma determinada estética de atuação.

Mas não seria única e exclusivamente pelo prazer de proporcionar aos espectadores um reflexo estético da realidade que o processo de industrialização do cinema consolidado - em algumas partes do mundo e em larga escala nos EUA -, sobretudo a partir de 1914, viria a incrementar a predominância do estilo realista na cinematografia [...] Para além da influência desses fatores, o sistema industrial de produção cinematográfica que emerge já no princípio do século privilegia o realismo porque o estilo atende, de diversas formas, aos interesses financeiros dos donos da indústria. Sob a proposta de reproduzir mecanicamente o movimento real, a ordem era, a bem da verdade, realizar, com o máximo de eficiência possível a encarnação, ou a aceitação, dos valores, da moral, enfim, da ideologia dominante, numa linguagem acessível ao maior número possível de espectadores da mensagem burguesa. (PAULA, 2001, p. 29 - 30)

Nesse sentido, é interessante pensar em como a atuação naturalista no cinema está associada a uma estrutura de produção cinematográfica onde o ator não está em questão nos planejamentos de produção, muito menos é pensado dentro de um sistema de criação processual. Percebe-se nesse sentido, que mesmo na realidade brasileira, desde os tempos da pesquisa de Nikita Paula existe uma queixa por parte dos atores em relação a necessidade de tempo de preparação para seu trabalho dentro da estrutura de produção cinematográfica. Segundo ela, tem-se a ideia de que há tempo para todos num set de filmagem, exceto para os atores.

Para os atores, ao contrário, a falta de ensaios prejudica sensivelmente a qualidade da sua participação no filme. Queixam-se, sobretudo, de que

normalmente se dispõe do tempo que for necessário para a preparação da luz, do som, do cenário etc., mas quando chega a vez deles, atores, cobram-lhes a imediata transformação num personagem de quem mal conhecem o nome, a execução perfeita, acabada, de uma cena que não lhes deram a chance de preparar (PAULA, 2001, p. 69)

É interessante pensar que tal estrutura de produção se relaciona também a uma determinada estética de atuação, aquela ligada a ideia de ilusão, de representação da realidade, relacionada ao naturalismo e com foco essencialmente no texto (que teve sua estrutura estética discutida no capítulo 1), do qual essas novas formas de trabalho procuram se distanciar, pois a “...inserção do ator como cocriador na recente produção cinematográfica, se faz presente em oposição à hegemonia do texto e da representação”. (RIBEIRO, 2014, p. 51)

Desse modo, ao estudarmos uma nova possibilidade de trabalho onde os laboratórios com os atores tornam-se o cerne do processo criativo também apontamos em direção não só a uma nova estrutura de set como de uma concepção estética de atuação que passará a influenciar diversas áreas criativas do filme, como comenta Ribeiro: “Se, por um lado, o ator cocriador contribui com a encenação, com a dramaturgia, com o figurino, ao apontar possibilidades para estes, por outro, traz como marca estética para a obra, a espontaneidade, a leveza e a fluidez”. (RIBEIRO, 2014, p. 35)

As exposições trazidas por Nikita Paula já sugeriam uma necessidade por parte dos próprios atores entrevistados em seu livro de haver um tempo de preparação destinado ao trabalho deles dentro de uma estrutura de produção. Essa relação começa a se transformar, no entanto, a partir do momento que a criação cinematográfica assume uma nova perspectiva criativa pautada no processo e na criação colaborativa, pois “Lidar com um processo de criação colaborativo, no cinema, exige novos procedimentos de organização da produção”. (RIBEIRO, 2014, p 45)

Desse modo, é a partir da reflexão das mudanças acerca da estrutura de produção que conseguiremos traçar um diálogo com as pesquisas mais atuais que enxergam o ator como cocriador da obra cinematográfica de modo que essas estruturas passam a se transformar a partir das perspectivas de trabalho que assumem o processo colaborativo de criação como um método para a emergência da obra. Um processo centrado na relação entre atores, diretores, preparadores e equipe, onde todos passam a traçar novas possibilidades de seus trabalhos a partir da criação atoral. Uma criação pautada no corpo e na individualidade do ator de onde, pouco a pouco, nascerá a obra.

Ribeiro propõe pensarmos o tempo da preparação de elenco como um laboratório, com intuito de reconhecermos que esse espaço anterior à filmagem se configura como o *locus* de criação no qual a obra emergirá a partir do trabalho realizado com os atores. Será nesse espaço-tempo do laboratório de criação que irão surgir elementos para composição cinematográfica, contribuindo para o processo criativo de todas as equipes do filme. Um espaço investigativo no qual diretores, preparadores, os próprios atores e a equipe técnica poderão experimentar e encontrar ferramentas para o levantamento das cenas. Pode-se encontrar nesse espaço uma nova concepção para fotografia, por exemplo, a reescrita ou mesmo escrita do roteiro, a elaboração de figurinos e objetos de arte ou mesmo os estímulos e ações físicas específicas que o ator poderá codificar em seu corpo para transportá-las ao instante da filmagem. É um processo focado no trabalho com o ator que retroalimenta toda a equipe.

Na inserção do ator cocriador para o desenvolvimento da obra cinematográfica, o espaço do laboratório torna-se fundamental. É o *locus* criador, é onde a obra germina. Fruto de um processo de investigação, pautado na incerteza [Morin, 2007] e aberto aos “acazos e erros construtores” [Salles, 2006], o laboratório é fundamentado em duas ações que poderão acontecer simultaneamente: treinamento do ator e a improvisação das cenas. (RIBEIRO, 2014, p. 36)

É interessante observar que uma metodologia de trabalho como essa respalda-se na ideia de criação colaborativa, pois assume-se a criação processual enquanto uma estrutura onde todos os integrantes da equipe criativa tornam-se importantes para o levantamento da obra, podendo contribuir e experimentar durante esses processos criativos.

É por meio da criação atoral, portanto, que a investigação para o levantamento da obra irá se estruturar. Nesse sentido cabe questionarmos como é conduzido esse processo criativo e como ele contextualiza toda a dimensão e teorização acerca da atuação que prioriza a presença e o corpo enquanto uma potência criativa e enquanto uma técnica para o trabalho com o ator. É na procura por uma resposta a esse questionamento que encontraremos um diálogo direto com os conceitos trazidos pelo teatro e pela performance, assim como conseguiremos compreender também o porquê parte do trabalho laboratorial com os atores baseia-se nas técnicas do improviso.

O trabalho laboratorial com os atores foca tanto no trabalho de preparação que antecede as gravações quanto no levantamento das cenas que serão levadas ao set de filmagem e, segundo Ribeiro, a estrutura desse laboratório pode ser pensada em dois

momentos: a preparação psicofísica do ator e o improviso das situações aproximadas do roteiro que conduzirão às cenas. Nesse sentido, é interessante pensar que existe a necessidade desse espaço para experimentação e investigação mas também de orientar essas criações ao instante da filmagem.

Seguindo essa perspectiva, Ribeiro irá comentar sobre como acontece, mais tecnicamente, as trocas e os processos de criação com os atores nesses laboratórios, traçando um diálogo direto com as noções estéticas da Performance e do Teatro Físico.

Esta aproximação entre Performance, Teatro Físico e o corpo no cinema, nos auxiliará na reflexão acerca do ator cocriador. Pois, seguindo uma atuação que pode beirar ao naturalismo, o trabalho do ator cocriador na cena audiovisual, ao partir de um processo de investigação que emerge do corpo, busca por esta corporeidade e pela veracidade em cena. Neste processo, todos são criadores, e o ato criativo se dá a partir do encontro das individualidades, do jogo estabelecido entre eles. É também um jogo, no momento das filmagem, que conduz esses atores cocriadores a levarem para a cena o frescor da improvisação, gerando uma estética da espontaneidade que, como veremos adiante, está presente em grande parte da produção cinematográfica brasileira contemporânea. (RIBEIRO, 2014, p. 33)

Nesse sentido, cabe ressaltar que o que conduzirá esse processo com os atores será a perspectiva de alcançar sua individualidade e seu corpo diante do processo criativo, o que nos permite contextualizar todo o repertório trazido por Grotowski e Artaud, referências básicas para pensarmos o trabalho de atuação pautado na compreensão do corpo enquanto uma potência criativa. Uma observação que também nos faz pensar o improviso como uma técnica de aproximação ao roteiro base da obra e um gatilho para estimular ações espontâneas.

A criação por meio do improviso é observada por Cohen, que relaciona o ato improvisado à ideia de vida, de presença, abrindo espaço para que a espontaneidade aconteça diante dos olhos. Não é difícil entender, no entanto, porque o improviso se torna um instrumento de criação tão presente em processos criativos que buscam a apreensão da espontaneidade no cinema.

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a live art, com as expressões happening e performance. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco. (COHEN, 2002, p. 97)

O improviso traz frescor, estabelece relação e cria uma dimensão de tempo sempre presente, de vida, estimulando instantes de espontaneidade. Ele traz a vivência de uma cena que acontece sempre em cena. Dessa forma, o improviso se configurará como uma das principais ferramentas de trabalho utilizadas pelo ator, diretores e preparadores no momento do laboratório.

Não existindo uma relação de criação pautada exclusivamente pelo texto ou roteiro (ou se existir, será sempre uma referência inicial para a obra), o improviso sempre se fará na ideia de aproximação às situações da obra referência, de modo que os atores possam trazer sempre acontecimentos novos, por vezes cenas novas a partir das suas improvisações. Também será por meio do improviso que a relação entre os próprios atores e equipe técnica será construída e fortalecida, dessa forma, passam a se esboçar possibilidades de diálogos, de ações físicas, de concepções de fotografia, de direção, de direção de arte etc.

Nesse sentido, é a partir dos experimentos e da possibilidade de construção a partir do improviso dos atores que chega-se aos poucos à cena. É no jogo e na disponibilidade dos atores que diretores, preparadores, os próprios atores e equipe técnica conceberão a obra final.

Assim, as improvisações, acompanhadas pelos olhos atentos dos diretores, preparadores e (algumas vezes) de equipe técnica, são como molas propulsoras da criação, impulsionam a criação atoral, alimentando a dramaturgia, propondo possibilidades de encenação, de sons, música, objetos de cena, figurino etc. (RIBEIRO, 2014, p. 36)

Ribeiro comenta que o trabalho realizado com os atores nesses laboratórios baseia-se na concepção de presença e individualidade do ator, guiada pelo já discutido processo de desvelamento, onde o corpo do próprio ator, atento e disponível aos estímulos lançados pelos diretores ou preparadores reage orgânica e espontaneamente à eles, abrindo portas para a criação e sugerindo uma atuação ligada à presença, a vida, ao instante.

A partir desse processo de desvelamento do ator no espaço laboratorial, situações do roteiro são propostas de modo que os atores passam a construí-las por meio de improvisações. É nesse momento do ato improvisado e do corpo disponível que emergirão as partituras da cena e do corpo, de modo que o ator possa compreender os próprios estímulos e despertá-los no ato da filmagem. Será então transportada para as gravações toda atmosfera intermediada pelo improviso, já que os atores podem dispor de todo um

repertório físico conseguido anteriormente nas vivências do laboratório para sustentarem o jogo e a energia da improvisação da cena durante a filmagem.

Portanto, ao falarmos em dramaturgia do corpo na cena cinematográfica, apontamos com base nos procedimentos de preparação e treinamento do ator, para uma cena que emerge da ação, desenvolvida em laboratórios de criação a partir do trabalho físico do ator, que poderá ter como base um roteiro, um livro, um quadro ou qualquer outro referencial dramático. No entanto, é construída a cena, a partir do desenvolvimento de partituras físicas, das improvisações que geram partituras, das investigações e experimentações que emergem do corpo. Um corpo potencializado, que é capaz de gerar “ações necessárias” e não inúteis, um corpo preparado para desenvolver ações espontâneas, para lidar com o acaso, com a câmera e com as rupturas ou, como preferirmos chamar, deslocamentos da linguagem cinematográfica. (RIBEIRO, 2014, p. 28)

Desse modo, será também nesse espaço dos laboratórios que o próprio ator, auxiliado pelos preparadores ou diretores, poderá buscar em si a compreensão e os estímulos necessários que permitirão o mesmo fluxo de energia dos laboratórios acontecer no instante da filmagem, de modo que possam trazer esses recursos para o set como uma preparação que antecede à gravação da cena. Nesse sentido, será nesse *locus* de criação que os atores encontrarão, por meio do imprevisto, as ações físicas que os permitirão despertar o estado alcançado nos laboratórios. Reconhecendo os pontos e estímulos que o conduz ao estado necessário para a cena, o ator constrói um repertório físico com o qual consegue transpor ao trabalho no set. É por meio desse processo que o conduz à vivência da cena, ao desvelamento de si, que o ator constrói as bases para imprimir a estética da espontaneidade nos filmes.

Atreladas à fluidez, as partituras físicas desenvolvidas pelo ator, a partir dos impulsos e dos estímulos, serão sempre renovadas no aqui e agora da ação e, portanto, geram uma impressão de espontaneidade. Impressão, pois a espontaneidade no trabalho do ator é algo construído, fruto da preparação e do processo criativo no qual o ator está inserido. (RIBEIRO, 2014, p. 27)

A partir desse processo de desvelamento do ator focado na extrojeção e não na ideia de uma concepção de personagem é que o trabalho de aproximação às situações do roteiro (ou de outras referências utilizadas para o levantamento da obra) é realizado, de modo que os atores possam cocriar e levantar as cenas a partir das suas próprias improvisações, assumindo sua autenticidade e presença em cena.

Será nessa construção do improviso e nas suas repetições que novos elementos cênicos e ações surgirão e assim, novas possibilidades da cena final. Ribeiro sugere que é a partir desse trabalho de aproximação às situações do filme por meio do improviso que se chega às partituras físicas que abastecem a cena, técnica sobre a qual o ator poderá se retroalimentar durante a própria performance em execução. Também é a partir desse trabalho que se desdobram as possibilidades não só de novas ações, mas de diálogos, figurinos, luzes, sons, que (re)estruturam as cenas e onde o próprio ator constrói em seu corpo as ações necessárias que o conduzem a um estado de espontaneidade.

Nesse sentido, é por meio do processo da preparação psicofísica do ator nos laboratórios de criação que diretores, preparadores e atores encontram os impulsos e estímulos necessários para o despertar físico no set, descentralizado do texto e aberto ao improviso. Vale observar que cada obra conduzirá seu processo e sua forma de preparação com os atores de um modo específico, possuindo semelhanças através das metodologias processuais que assumem a preparação psicofísica e o improviso mas seguindo sempre por caminhos diversos, fruto da própria natureza do trabalho.

Tratamos aqui o treinamento no sentido da preparação psicofísica do ator, que compreende trabalhos de voz, dança, máscara, palestras, leituras, ou outros elementos necessários diante das singularidades da obra a ser desenvolvida. Este treinamento contribui para que o ator desenvolva um vocabulário próprio. A partir dessa individualidade, a corporeidade é desenvolvida, e, com ela, pequenas ações que compõem as partituras de cada ator. (RIBEIRO, 2014, p. 36)

Essa metodologia de trabalho, pautada no corpo e na ação improvisada, nos permite entender porque, nesse processo de criação colaborativa, o texto (ou o roteiro, mais especificamente), não assume centralidade no processo criativo com o ator, é uma referência, um ponto de partida, mas não a totalidade do processo de criação, pois, como já comentado, a própria criação atoral a partir do improviso e do corpo do ator trará novas observações e possibilidades de cenas.

Não seria, nesse sentido, só o ato do desfazer-se do texto mas de toda lógica que acompanha uma criação pautada na dimensão psicológica da palavra, que impede a fruição de momentos espontâneos e do próprio desvelamento do ator em cena. Antes de tudo e mesmo do texto, seria preciso acessar o ator (e o ator a si mesmo) para a partir daí enxergar novas possibilidades de criação cênica e jogar com as possibilidades da criação atoral.

É por conta desse caminho que assume o ator enquanto guia do processo de criação e levantamento das cenas que Ribeiro trabalha com o conceito de ator cocriador.

Pois, a partir de um processo que permite a compreensão dos estímulos que o levam ao seu desbloqueio psicofísico e o permite conduzir o processo de criação cênica é que as cenas serão erguidas. O protagonismo aqui não seria mais da psicologia, do texto ou da realidade ilusória da cena, mas do fluxo da vida e da espontaneidade do ator que acontecem no instante da cena, despertados no ato da filmagem e compreendidos a partir de seu processo de preparação.

Ao propor um processo criativo laboratorial e inserir o ator como cocriador, almejando que este contribua com o desenvolvimento da obra, há um rompimento com a ideia de interpretação ou representação de uma personagem e de um contexto já dado, solidificado, em busca de um processo criativo que é fundamentado na singularidade do ator, ou seja, onde o ator não interpreta ou representa uma personagem, mas sim cria uma personagem a partir de seu próprio corpo e atua ao colocá-lo em cena, colaborando para a emergência da obra. (RIBEIRO, 2014, p. 46)

Desse modo, cabe nesse processo tanto aos atores quanto aos preparadores e diretores conduzirem os ganhos e descobertas dos laboratórios para as filmagens, assim como compreenderem os estímulos que potencializam o ator em cada cena, para que essa estética da espontaneidade, do “viver” a cena, do ser e não do representar possa estar presente no resultado final do filme. “Permeada pela fluidez e pela ideia de tempo presente, esta estética rompe com a ideia de realismo ou naturalismo, propondo à cena a impressão de algo construído diretamente em cena”. (RIBEIRO, 2014, p. 15)

Cabe ressaltar que essa estrutura de produção onde o ator está no centro do processo criativo pauta-se por uma busca estética de apreensão da espontaneidade no momento da filmagem e que, para vermos as condições levantadas nos laboratórios nas circunstâncias das filmagens, muitas são as formas que os diretores, preparadores e atores podem sugerir à estrutura de produção. Essas sugestões podem variar desde a deliberação de um tempo necessário a preparação do ator em set para que alcance com organicidade os estímulos necessários a uma determinada cena até a concepção de direção de fotografia que contribua para alimentar o jogo central do ator por sua espontaneidade no momento da ação. Esses planejamentos e concepções das áreas criativas do filme, ao contribuírem para esta estética de atuação, também configuram uma estrutura de *modus operandi* do set.

Assim, ao trabalharmos com a concepção de liberdade de criação do ator, do jogo entre câmera e ator nas filmagens, lidamos com algo construído pautado esteticamente na cocriação, na espontaneidade, mas fruto de um trabalho de criação denso e rigoroso, que, do ponto de vista da criação do ator, poderá contar com o auxílio de um ou mais preparadores que

contribuirão tecnicamente ou com estímulos direcionadores (RIBEIRO, 2014, p. 39)

Muitas são as formas com as quais os diretores, preparadores, atores e mesmo equipe técnica podem trabalhar para despertar essas condições de espontaneidade no set. Ribeiro cita exemplos no livro de algumas produções que transformaram suas estratégias de direção e fotografia para verem essa circunstância presente na filmagem. Desse modo, fica claro que para estabelecer e estimular o jogo de espontaneidade no set, novas relações precisam ser criadas e pensadas.

Uma das questões da adoção deste processo na criação cinematográfica nos parece ser a transposição dos ensaios para o set de filmagens com a mesma espontaneidade e fluidez criativa. Para isso os diretores lançam mão de procedimentos diferenciados, desde levar para o set toda a improvisação do ator como em *Contra Todos* de Roberto Moreira, quanto delimitar o espaço, aquecer o ator, provocá-lo novamente e só então, colocar a lente, como é feito por Luiz Fernando Carvalho, estabelecer que o comando “Ação!” será dado pelo ator após sua pré-cena, como proposto por Sérgio Penna e Laís Bodansky, ou ainda, reescrever as cenas continuamente e prepará-las para a filmagem como em *Céu de Suely* de Karim Ainouz. (RIBEIRO, 2014, p. 42)

Muitos são os exemplos de adaptação da direção e da equipe técnica do filme para que essa estética se sustente. Cada mudança e nova configuração a ser assumida será fruto da particularidade e necessidade de cada obra a ser desenvolvida, bem como o processo laboratorial com os atores também assumirá sua exclusividade de acordo com cada produção.

Essa forma de trabalho com o ator e da produção cinematográfica produz uma nova relação entre as áreas criativas, pois uma das propostas dessa estrutura de produção é a presença da equipe técnica nesses laboratórios de criação. Desse modo, a direção de arte pode conceber a partir do que é levantado na preparação dos atores, as cenas, textos, diálogos surgem a partir dessa etapa e mesmo jogo de fotografia se orienta a partir da concepção estética desse trabalho.

Tudo isso contribui para potencializar e fomentar as condições necessárias para que a impressão da estética da espontaneidade surja no ato da filmagem. Será então, no instante de cada *take* que surgirá a espontaneidade da ação de todo um trabalho precedente, pois, embora aconteça no ao vivo daquela cena foi fruto de todo um trabalho e processo de criação anterior, baseado na colaboração e numa produção que assume o ator como o centro do processo criativo.

Desse modo podemos contextualizar o conceito estruturado por Ribeiro, de que a procura por um corpo autêntico, presente, assim no cinema, oriundo de uma metodologia de trabalho e construção colaborativa que foque no desvelamento e no processo de preparação psicofísica do ator culmine numa estética da espontaneidade. Concepção esta que orienta as buscas pelas obras finais na arte cinematográfica. “É a partir desta perspectiva, que apontamos a estética da espontaneidade como uma marca da atual produção cinematográfica brasileira. Ao propor uma estética que valoriza mais a presença do que a representação, busca-se uma ideia de tempo presente.” (RIBEIRO, 2014, p.46)

Mesmo diante das possibilidades de repetição das cenas, a lógica se manterá esteticamente dentro da captura do instante em cada *take*, pois a base trazida para o trabalho no set se ergue sobre o improviso, sobre os impulsos, estímulos e partituras físicas que alimentam cada ator, de modo que as ações se reproduzem como se tivesse acontecido diante de nossos olhos sem combinação prévia com a câmera.

Quando Ribeiro cita que é necessário trazer a equipe para o espaço laboratorial ela não está simplesmente sugerindo uma possibilidade de trabalho com os atores, mas uma transformação na estrutura de produção cinematográfica que passa a assumir a criação colaborativa da equipe como fio condutor da obra. Quando ela discute essa necessidade da equipe estar presente no *locus* de criação laboratorial ela também ratifica que é um processo, é uma escolha, uma concepção estética para aquela obra ser criada.

Vale ressaltar que embora uma produção possa assumir uma estrutura de criação coletiva que se oriente pela criação laboratorial com os atores e que procure pela estética da espontaneidade, não significa que necessariamente no material final ela será atingida plenamente, pois muitas das vezes o processo pode acontecer mas ser enfraquecido ou mesmo intimidado pela própria prática de set ou pela incapacidade da produção de transpor às filmagens a mesma lógica de preparação do ator.

Com os traços inquietantes da confusão e do inextricável, como diria Morin, nestes processos a espontaneidade, objetivada pelos diretores e alcançada pelos atores, está presente nas telas, ainda que em algumas produções ela não fique em evidência diante dos procedimentos da práxis cinematográfica. (RIBEIRO, 2014, p. 42)

Nesse sentido, sustentar uma concepção estética que pauta-se na espontaneidade é reconhecer também os processos necessários para atingi-la e perceber que esses processos, esses percursos, estabelecem uma nova relação com as forças criativas de uma produção cinematográfica.

É a partir desse reconhecimento de uma procura pela estética da espontaneidade que propõe um modo de produção onde o ator torna-se cocriador da obra, ao lado de diretores, preparadores e equipe técnica, que podemos localizar o ator dentro de um novo status na estrutura de produção cinematográfica e nos campos de teorização da produção do saber ligados ao cinema.

É com esse intuito de reconhecer essa estética e percebê-la como cada vez mais presente e recorrente nos filmes do cinema brasileiro contemporâneo que procurarei, no capítulo seguinte, orientar esses embasamentos para análise de uma das cenas do filme “Boi Neon”, pois além de ser uma produção bastante interessante para pensarmos a presença da estética da espontaneidade, conseguiremos, a partir desse recorte, exercitá-la numa dimensão maior ao pensarmos os filmes que assumem a preparação de elenco enquanto um trabalho central de criação com os atores.

3. A CAPTAÇÃO DO INSTANTE: UMA ANÁLISE CÊNICA SOBRE A ESTÉTICA DA ESPONTANEIDADE EM BOI NEON

O intuito deste capítulo é relacionar as discussões anteriores a uma análise cênica, de modo que possamos refletir e identificar como as propostas da estética da espontaneidade se manifestam na captação da cena cinematográfica e são impressas no resultado final do filme. Acredito que a metodologia de conduzir as discussões a um recorte mais específico da cena contribua tanto para um desenvolvimento das ideias como para uma experimentação dos conceitos aplicados à visualidade do filme, abrindo portas para levantarmos questões mais pontuais relacionadas à função da preparação de elenco, dos procedimentos realizados nessa etapa de produção e de como o ator se enxerga nesse contexto.

Desse modo, procurarei orientar a análise deste capítulo para discussões mais específicas relacionadas à função do preparador de elenco e para as observações dos atores que pensam os desdobramentos do seu trabalho diante de um processo de criação que se utiliza da preparação como uma etapa de produção da obra.

Procurarei discutir, brevemente, as atribuições da função do preparador de elenco a partir do filme *Boi Neon*¹⁰, para em seguida contextualizá-las com as exposições dos atores do filme em relação ao seu processo de criação e de sua performance de cena, articulando à noção de como o processo de preparação contribuiu para o desenvolvimento do seu trabalho tanto no set quanto nas relações precedentes à filmagem criadas entre os próprios atores.

Nesse sentido, trabalharei, metodologicamente, com as observações trazidas pelos atores Juliano Cazarré e Maeve Jinkings, em entrevista concedida ao programa “O país do cinema” do Canal Brasil¹¹, onde puderam expor algumas opiniões relacionadas ao tempo de preparação e ao seus respectivos trabalhos no set de *Boi Neon*.

A ideia de trazer mais observações dos atores para a produção de conhecimento do cinema também se faz por um princípio metodológico, pois acredito que as contribuições dos próprios atores em relação à teorização dos procedimentos cinematográficos são de extrema importância para o desenvolvimento dos estudos acadêmicos relacionados à área, já que ainda possuímos uma incipiente produção de pesquisas referentes ao ator e a atuação no cinema. Gosto de pontuar que a proposta dessa pesquisa é pensar a relação de produção,

¹⁰ MASCARO, Gabriel. *Boi Neon*. Brasil, Uruguai, Holanda, 2015.

¹¹ CANAL BRASIL. *O país do cinema: Boi Neon*. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/5986611/>>. Acesso em: 05 jun. 19.

tanto de set quanto de produção de conhecimento, a partir do olhar do ator. E que teorizar cinema a partir da vivência e experiências do ator também é possível.

Com isso, procuro somar à discussão a importância do preparador de elenco para a concepção estética de um filme, enxergando-o como um importante profissional para a condução do trabalho do ator e do processo de criação da obra.

Nesse sentido, procuro reconhecer e defender o trabalho do preparador de elenco como uma função que traz uma concepção estética para o filme da mesma forma que outras funções que integram a equipe técnica, como a direção de fotografia, de arte, som; e que, por isso mesmo, também necessita de direcionamentos e propostas estéticas para que o trabalho possa se estruturar. Do mesmo modo que a direção propõe uma estética para as equipes de fotografia, de arte, de som, também se faz necessário propor uma estética de atuação ao filme e, nesse caso, a preparação de elenco abre portas para o desenvolvimento dessas propostas.

É desse ponto de partida que, abordando as atribuições e desdobramentos do trabalho do preparador de elenco, chegarei às experiências dos atores ao longo desse processo e de sua vivência no set, após a etapa de preparação, de modo que possamos ver discutidas os instrumentos utilizados e levantados por eles para verem o jogo estabelecido nos laboratórios de criação ainda no set.

Para sistematizar essas observações procurarei aplicá-las à análise de uma das cenas de *Boi Neon*, partindo da metodologia de trabalho de Fátima Toledo, preparadora do filme, e desenvolvendo o tema por meio das exposições e depoimentos dos atores Maeve Jinkings e Juliano Cazarré.

Boi Neon assume a preparação de elenco como uma das funções da equipe técnica do filme. Muitas são as dúvidas ainda relacionadas à função do preparador de elenco tanto no tange a repercussão do seu trabalho no set quanto à etapa que antecede a filmagem. Ribeiro propõe que a função do preparador se estabelece na aproximação poética que realiza entre o ator e a obra, compreendendo os direcionamentos e estímulos necessários para conduzir o ator nesse processo investigativo que fará a cena emergir.

...o preparador de elenco é o responsável por estabelecer as bases estruturantes do treinamento, mas também é aquele que lança estímulos ao ator, que instaura situações, que propõe o jogo, estabelecendo o processo improvisacional, que pinça partituras físicas que poderão ser trabalhadas ao longo do treinamento, enfim, é aquele que alimenta esta etapa de aproximação entre ator e obra, ou melhor, entre o ator e o projeto poético da obra. Assim, antes de qualquer ação, o preparador compreende as

buscas e os princípios direcionadores apontados pela direção na construção deste projeto poético. (RIBEIRO, 2014, p. 59)

Vale lembrar que não é só o preparador que pode se encarregar dessa etapa da preparação de elenco, em algumas produções o próprio diretor da obra pode optar por conduzir essa etapa, como observa Ribeiro ao estudar o trabalho de Luiz Fernando Carvalho (RIBEIRO, 2014)

Como já comentado, é a partir dessa base física fornecida pelos preparadores que os atores poderão compreender e contar com os estímulos direcionadores para atingir a energia necessária da cena. Ribeiro, ao estudar mais especificamente as metodologias de trabalho de Fátima Toledo, aponta algumas questões técnicas pelas quais a preparadora procura orientar seu trabalho. Processo no qual fica explicitado à busca pelo desvelamento, pela exposição da personalidade do ator e pela não racionalização do processo criativo.

Do trabalho de Fátima Toledo com os atores, podemos destacar quatro procedimentos fundamentais: exaustão física, aquecimento e levantamento de cena, relação com o roteiro, imersão no espaço cênico, estabelecendo uma relação espacial de criação. A exaustão física é uma técnica bastante aplicada na preparação e criação do ator. Com exercícios precisos - que, segundo Eugênio Barba, são procedimentos projetados para destruir as posições inertes do corpo do ator, alterando o equilíbrio normal e rompendo com a dinâmica dos movimentos cotidianos -, a exaustão contribui para o abandono do impulso intelectual, deixando que as ações nasçam a partir de impulsos físicos e emocionais. (RIBEIRO, 2014, p. 66)

É a partir desse trabalho de preparação, perpassando a exaustão física, que Toledo consegue alcançar a disponibilidade do ator, despindo-o de racionalidade e permitindo-o experienciar um estado de corpo presente para que de fato possa vivenciar a cena. Nesse processo a ideia do viver, do “ser” em cena orienta tanto os processos de criação com o ator quanto as concepções estéticas para a obra final, dissociando-a da atuação representativa, pautada pela ilusão de uma personagem construída, e aproximando-a de um corpo que vive a cena.

Toledo comenta no livro “Interpretar a vida, viver o cinema”(CARDOSO, 2014) que a base para a realização do seu trabalho é que o ator possa encontrar seu caminho - perspectiva conceitual que podemos associar também à procura do “caminho negativo” de Grotowski no que tange a preparação do ator para suas obras no teatro. Seria a partir do próprio caminho que o ator encontraria sua verdade na cena, não simulando, mas vivendo-a de fato. Segundo ela “o gesto verdadeiro não é a ‘boa representação’, mas algo mais

complexo e que nem sempre se revela. Às vezes, esse gesto pode até parecer falta de ação. A preparação deve lançar o ator numa busca pessoal genuína: a proposta é ‘encontrar seu caminho’. (apud CARDOSO, 2014, p. 24)

Nessa proposta de “encontrar seu caminho” podemos associar os procedimentos utilizados por Toledo aos processos de desvelamento e individualidade do ator (como também ao processo de extrojeção citado por Cohen) às fases que integram o processo de preparação de elenco.

Entretanto, não será somente pelo procedimento de exaustão que os atores, no trabalho com Toledo, criarão as ferramentas necessárias à vivência da cena e da construção dos estímulos em seu corpo. Como observado por Ribeiro, um dos procedimentos utilizados pela preparadora, a imersão do ator no espaço cênico, também é um dos recursos presentes em suas etapas de preparação e, mais especificamente em *Boi Neon*, possui relação direta com o processo de criação dos atores do filme.

Juliano Cazarré e Maeve Jinkings, em entrevista ao programa “País do Cinema”, comentam sobre as semanas que passaram no interior do país e como essa experiência contribuiu para o processo de criação de ambos, trazendo uma nova dimensão da temporalidade do filme para seus corpos.

Foi intenso porque a gente ficou retirado, né? A gente ficou num sítio primeiro. E mesmo quando a gente foi pra cidade de Picuí onde a gente passou muito tempo, era uma casinha afastada. Então a gente tava o tempo inteiro meio que num ambiente rural, na companhia dos nossos vaqueiros. (Juliano Cazarré - Entrevista)

São duas ou três semanas que parecem meses, outra relação com o tempo, com o tempo rural mesmo. Ia limpar bosta do cavalo no curral, tirar leite da vaca, cortar capim. (Maeve Jinkings - Entrevista)

Jinkings ainda acrescenta que segundo a própria Toledo “a maior parte da preparação foi a ida deles àquele lugar”¹². Desse modo, a partir da consciência de que esse espaço-tempo laboratorial contribui para emergência da cena e das relações com e entre os atores, procurarei orientar as análises desse processo na estética da cena, observando seus desdobramentos e explicitando a estética da espontaneidade presente na relação dos atores ao longo da própria cena, que pontua um objetivo de construção estética da obra, mas também sugere um trabalho precedente de preparação do elenco.

¹² CANAL BRASIL. *O país do cinema: Boi Neon*. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/5986611/>>. Acesso em: 05 jun. 19.

A cena que proponho como análise é a que Iremar (Juliano) está lavando o rosto em frente à casa. O caminhão que Galega (Maeve) dirige está logo ao lado. Ela pergunta à Iremar sobre sua filha, Cacá, e sai do caminhão. Iremar segue para dentro da casa. Galega vai até a traseira do caminhão e diz para Cacá acordar, mas quem responde é Zé, dizendo que a menina “passou a noite olhando os cavalos”. Galega retruca com a afirmação “essa menina só quer ter o que não pode”. Em seguida, segue para dentro da casa, apanha uma panela na parede e um pacote de fubá e se coloca ao lado de Iremar, que está passando um café. Todas as ações são acompanhadas em plano sequência. Na cozinha, Iremar e Galega possuem um breve diálogo sobre Cacá.



Cazarré comenta sobre essa cena quando perguntado por Fabúla Nascimento, até então apresentadora do programa, se existia algum momento do filme pelo qual possuía uma lembrança mais marcante¹³:

Tinha uma cena em que o texto do diálogo não estava todo escrito, mas era aquilo, um despertar ali, naquele sertão, tudo que acontece naquele tempo que um lava o rosto, o outro começa a passar um café e ela entra na cozinha brava porque a menina saiu de noite e foi olhar os cavalos da vaquejada. E ela entra e ‘ai, menina de novo [foi] olhar os cavalos, ela nunca vai ter um cavalo’. Aí eu falei pra ela, acho que falei de susto mesmo, de improviso, falei assim "isso aí a gente nunca vai saber". Cara, isso racha a Maeve no meio e você vê na cena, sabe? ... e isso aconteceu porque a gente tava vivendo ali já. (Juliano Cazarré - Entrevista)

Jinkings comenta sobre a mesma cena, dizendo que foi ao longo do seu próprio processo de filmagem que se esboçaram algumas ações e onde a relação entre ela e Juliano, necessária aquele instante da cena, foi se estabelecendo. Uma relação que se inicia nos processos precedentes à filmagem e que contribui para estabelecer novas relações e

¹³ Cazarré comenta sobre sua cena preferida:

"...a transa, é uma cena que tem 9 minutos, não tem corte, você jura que tem aquilo acontecendo na sua frente, você acredita que aquilo pode tá acontecendo na sua frente". CANAL BRASIL. *O país do cinema: Boi Neon*. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/5986611/>>. Acesso em: 05 jun. 19.

criações durante as gravações, tanto entre eles quanto com a equipe técnica. Também um exemplo pontual de construção relacionada ao improviso e parceria com a concepção fotográfica do filme.

...a gente tinha até um limite. Na medida que a gente foi criando as ações, até porque a própria fotografia foi pedindo um movimento de câmera, então a gente entendeu que tinha um espaço, que tinha que criar ação... e aí a gente foi criando relação. (Maeve Jinkings - Entrevista)

Essas observações trazidas por Jinkins e Cazarré contribuem para contextualizarmos essas relações de trabalho com as concepções de Ribeiro sobre a estética da espontaneidade. Comentários que permitem visualizarmos os atores como cocriadores da cena no instante da filmagem e também das possibilidades de reavivarem o que fora construído anteriormente, expressando as buscas de um projeto estético erigido sobre a natureza do improviso.

É este corpo pulsante, potencializado, que ao ser inserido no contexto da obra retoma e reaviva as partituras de encenação no aqui e agora das filmagens, trazendo consigo todo o frescor e a espontaneidade gerada por uma cena que emerge do corpo, no ato improvisacional, que neste momento performa diante das lentes, levando para o filme uma espontaneidade construída, almejada, proposta no projeto poético da obra. (RIBEIRO, 2014, p. 49)

Vale observar que o fruto dessa parceria em cena se desdobra das relações estabelecidas ao longo da preparação que antecede as filmagens. Esse é um período essencial para o que o ator encontre seu caminho e descubra as possibilidades criativas que irão orientá-lo tanto ao longo do seu próprio processo de desvelamento, em relação às propostas do filme, como para estabelecer intimidade e relação com os outros atores.

Cabe avaliar que essa estrutura na qual o ator pode contar com um tempo destinado à preparação no cinema nem sempre fez parte da estrutura de produção, como discutido no capítulo anterior, e que muitas pessoas não compreendiam, inclusive a própria equipe técnica, o que consistia o trabalho da preparação de elenco. Muitos alegavam, segundo Toledo, ser uma espécie de “perfumaria” para a produção que nenhum orçamento poderia aguentar (*apud* CARDOSO, 2014, p.45)

Nesse sentido, é interessante observar que a própria equipe técnica e a produção do saber ligada ao cinema não compreendiam ao certo quais as possibilidades e potências criativas que uma produção tinha ao assumir a preparação de elenco como uma das funções

técnicas do filme. Essas conceituações foram, pouco a pouco, se transformando na própria prática de set e no próprio processo de execução da função.

...ninguém sabia explicar o que era a preparação, apenas tinham notado que havia algo diferente na interpretação dos atores. Esta situação, na verdade, manteve-se por muitos anos e ainda ouvi gente confundindo o papel do diretor com o do preparador. (Toledo *apud* CARDOSO, 2014, p. 43)

Ribeiro relaciona a incompreensão da função do preparador à incipiência das pesquisas sobre o assunto e a falta de formação profissional para área.

No entanto, a falta de estudos e bibliografia sobre o assunto causa ainda alguns equívocos, por parte da crítica, na compreensão do trabalho desenvolvido pelos preparadores. Por outro lado, a falta de formação profissional nesta área, tanto por parte dos cursos de artes cênicas quanto de cinema, gera uma fragilidade nas atividades desenvolvidas por alguns preparadores e pela concepção e importância deste trabalho por parte dos diretores e atores. (RIBEIRO, 2014, p. 58)

Desse modo, gostaria de enfatizar o objetivo deste capítulo de observar a preparação de elenco enquanto uma função e recurso estético para a produção de um filme, que impactará e comporá criativa e tecnicamente a obra cinematográfica tanto quanto as outras funções mais tradicionais do cinema. Não é uma ideia de comparar importâncias de funções dentro de um set, mas de observar e legitimar o trabalho laboratorial dos atores e do preparador enquanto um instrumento também necessário para o fazer cinematográfico quando a intenção é uma determinada proposta estética de atuação.

A questão central, no entanto, é pensar essa função enquanto uma etapa necessária no processo de produção de um filme que vislumbre uma estética de atuação, que veja no ator a potência criativa para o surgimento de uma obra cinematográfica e não o coloque numa posição de adereço da produção ou um mero reprodutor de um texto, capaz de se adaptar a qualquer modo às urgências e demandas da equipe técnica ou mesmo da direção.

Nesse sentido, é importante pensar a preparação de elenco e o profissional que irá orientá-la enquanto um trabalho a ser elaborado séria e eticamente por alguém que compreenda a responsabilidade de assumir a condução do processo de desvelamento de uma pessoa; por alguém que veja nesse processo tanto as possibilidades criativas quanto a necessidade de uma ética profissional condutora, que permitirá sua diferenciação em relação aos demais trabalhos e o aprofundamento da relação com os atores.

É a partir dessa compreensão acerca da condução do processo de desvelamento que a confiança, tão necessária aos desdobramentos desse trabalho, será estabelecida com e entre os atores, preparadores e/ou diretores. Desse modo, cabe pontuar que “Propor um olhar sobre a dramaturgia do corpo, sobre a relação de cocriação do ator com a obra, é, portanto, discutir processos éticos e estéticos da criação cinematográfica”. (RIBEIRO, 2014, p. 35)

Esse capítulo procurou articular o trabalho do preparador de elenco ao discurso dos atores que experienciaram a construção cênica a partir do processo laboratorial, analisando a contribuição de tal etapa da produção para o processo de criação da obra final e para o seu desempenho no set.

Desse modo, trouxe depoimentos dos próprios atores para que comentassem seus processos de criação no cinema e em como a fase da preparação de elenco contribuiu para a potencialização do seu trabalho. Procurando ouvi-los também pretendi construir uma teorização sobre cinema que partisse de suas experiências, de modo que possamos reconhecer a criação atoral, tanto na produção de conhecimento quanto na estrutura de um set, como uma possibilidade de construção de uma estética cinematográfica.

CONCLUSÃO

Como pude comentar no início desta pesquisa, o interesse pela preparação de elenco me acompanha ao longo do meu percurso na graduação. Foi trabalhando como preparador de elenco em filmes universitários da UFF que tive acesso a alguns questionamentos e descobertas relacionadas à área.

Geralmente iniciava os encontros sem um direcionamento ou uma proposta estética que pudesse me orientar e me conduzir nos planejamentos da preparação - era um caminho que acabava sendo estabelecido com os atores, sem que houvesse um diálogo com a equipe e, por vezes, com a própria direção, que já esperava encontrar as cenas levantadas.

Acredito que tal situação tem relação direta com a ausência de formação e interesse pela área tanto por parte do Departamento de Cinema, que não atribui uma importância política dentro do curso para formação nesta área (a ser percebida em seu próprio caderno de disciplinas¹⁴), ou mesmo procura manter-se atualizado diante das discussões para partilhá-las com os discentes; mas também tem a ver com a própria incompreensão por parte dos alunos e professores sobre o que consistiria a atividade do preparador de elenco. Trabalhar com essa função nessas circunstâncias, em um ambiente de formação em cinema, tornou-se então uma pesquisa “extra-muros” da graduação.

Essa interrogação acerca da real atividade do preparador de elenco, tanto no trabalho anterior à filmagem quanto nas suas possibilidades de trabalho no set, também era a minha questão e foi ao longo do próprio percurso acadêmico que fui conhecendo, descobrindo e experimentando a função, por meio de muitas conversas com outros amigos que também se interessavam pela área, como também por um interesse pessoal de procurar pesquisas e bibliografias relacionadas ao assunto - já que não me foram propostas dentro dos espaços formais de formação em cinema.

Existia sempre uma sensação de que o preparador de elenco estava associado ao produtor de elenco ou ao assistente de direção, ou a alguém que supriria a ausência de diálogo da direção com os atores.

Na verdade, percebi ao longo desse processo de descoberta da função que assumir a preparação de elenco de um projeto é também necessitar de direcionamentos e propostas estéticas para a atuação. Muitas vezes me vi na construção desses processos de modo

¹⁴ Não recorro, por exemplo, de ver dentro da grade semestral de disciplinas optativas de cinema pelo menos uma matéria relacionada à atuação ou a preparação de atores que contribuísse para o preenchimento dessa lacuna de formação.

diletante por não reconhecer essa necessidade e, por vários momentos, traçar somente com os atores esses direcionamentos - às vezes, a própria direção também não sabia o que propor, apenas solicitava a preparação. Entretanto, através das preparações, percebi a necessidade de termos uma proposta estética a ser investigada desde o início desse trabalho e também da importância de outros diretores de equipe reconhecerem os procedimentos realizados ao longo dessa etapa para que, de fato, ela se consolide nas filmagens.

Muitas foram as vezes que pude observar ganhos, imagens, cenas e potências incríveis nos atores que não conseguíamos, de forma alguma, retomar nas filmagens - aquela energia da espontaneidade tão presente na preparação era então esvaziada diante da prática de set e eu não entendia o porquê.

Por meio desta pesquisa, tornou-se compreensível e essencial associar esse trabalho de preparação precedente com o ator à uma nova lógica e estrutura de produção para que possamos transportar as potências da preparação ao set.

É compreendendo a participação da equipe e entendendo a importância e mesmo delicadeza de um processo de desvelamento, por exemplo, que conseguimos transformar alguma lógica da produção e aplicar os ganhos dos laboratórios aos instantes da filmagem.

Foi partindo dessas inquietações que me movimentavam dentro do Cinema UFF, que procurei elaborar um estudo sobre a atuação no cinema brasileiro contemporâneo a partir de produções que assumem o processo de criação colaborativo, centrado na criação atoral, como ferramenta para o levantamento da obra final, compreendendo seus desdobramentos tanto na concepção estética do filme quanto na estrutura de produção.

Dentre essas novas possibilidades de criação cinematográfica, procurei discorrer sobre o papel do preparador de elenco no atual cenário do cinema brasileiro, reconhecendo-o como o profissional responsável pela aproximação entre o ator e a proposta estética da obra.

Cabe ao preparador (ou diretor) a elaboração da etapa de preparação do ator, conduzindo-o em meio a esse processo criativo e compreendendo os estímulos necessários para que estruture seu trabalho e consiga aplicá-lo nas filmagens. É, portanto, por meio de um treinamento psicofísico, auxiliado pelo preparador ou diretor, que o ator compreende os recursos que podem conduzi-lo à vivência da cena e não à sua representação. Uma criação processual onde a cena é levantada pouco a pouco, contribuindo e dialogando com as outras equipes técnicas do projeto e construindo uma proposta estética de atuação para o filme. Um processo de criação atoral descentralizado do texto e da psicologia do personagem (ou

do processo de introjeção como diria COHEN), fundamentado no corpo e na individualidade do ator.

É reconhecendo os desdobramentos da etapa de preparação de elenco ou como chama Ribeiro (2014), dos laboratórios de criação, que situo o interesse da pesquisa em pensar o ator como uma potência criativa para o cinema e assumir o preparador de elenco como um profissional de importância técnica e estética para a concepção de uma obra cinematográfica. Nesse sentido, este estudo sugere a preparação de elenco como uma etapa criativa e conceitual de um filme, de tanta importância para construção estética da obra quanto o trabalho de outros profissionais que compõem a equipe técnica, como os diretores de fotografia, diretores de arte etc.

Apontar a atual procura por um corpo presente em cena, fruto de um processo laboratorial de criação, não significa circunscrever essa etapa da preparação como um método delimitado, onde seria possível igualizar os resultados estéticos ou sempre atingir um determinado resultado esperado, mas reconhecer um processo no qual cada obra contará com seus específicos desdobramentos e conduções.¹⁵

Como vimos, é um processo de criação fruto de incertezas (MORIN apud RIBEIRO), onde os próprios resultados são imprevisíveis. Cabe então, enxergarmos a preparação enquanto um espaço experimental e investigativo de criação cênica e construção estética.

Os processos aqui analisados são propostos enquanto uma busca pela estética da espontaneidade no cinema, por percebemos que as possibilidades criativas surgidas a partir do corpo e da individualidade do ator podem conduzi-lo a um estado de *apresentação* em cena; um estado em que possa vivenciá-la e não representá-la. O cinema passa a preocupar-se, então, pela captação do instante a partir das impressões de autenticidade do ator expressas nesses momentos de espontaneidade.

Compreender esse processo e essa estética é também assumir todo um trabalho de preparação precedente às filmagens que abre espaço para uma criação fundamentada no improviso, onde as ações e reações são estimuladas a nunca se repetirem da mesma forma. Um processo de criação que permite ao ator encontrar os estímulos e impulsos necessários para despertar essas ações diante de nossos olhos.

¹⁵ Ressalto que este foi um estudo sobre atuação no cinema e análises sobre o processo de criação atoral envolvendo outras mídias e plataformas não estão inseridas na discussão. Caberia outro processo investigativo e de estudo para elaborar a lógica criativa nesses espaços e mesmo se existem propostas estéticas de atuação neles. A atuação na televisão, por exemplo, requer outros estudos bem como a prática de produção audiovisual que conta com a presença de atores em outras plataformas como youtube, tv fechada e mesmo de emissora para emissora (ou até mesmo de obra para obra numa mesma emissora).

Procurei articular esse conceito aos resultados estéticos atingidos por um filme, onde a construção da atuação foi fruto desse processo laboratorial. Mas, vale observar, que pela própria natureza experimental e investigativa dessa etapa e mesmo pela incipiente produção de pesquisas relacionadas ao tema, outras possibilidades estéticas também podem surgir.

Dessa forma, cabe a observação de que não procuro circunscrever métodos ou instituir um único ganho estético oriundo desses laboratórios, mas sim observar que as recentes buscas que orientam os processos criativos da atuação no cinema almejam a captação do instante, a espontaneidade. Fica compartilhada então, a reflexão que me acompanha ao longo de todo esse processo de escrita: “quantas possibilidades estéticas para o cinema podem surgir a partir de um trabalho laboratorial com os atores?”

É nessa ideia de explicitar questões que ainda me instigam que procurarei, futuramente, dialogar tais propostas de preparação psicofísica e desvelamento do ator com os novos interesses de pesquisa que tem me atravessado: aplicar as discussões sobre preparação de elenco em um recorte racial e/ou estudar os desdobramentos de um treinamento psicofísico dentro de um recorte etário, observando preparações de atores crianças ou idosos.

A proposta, no entanto, é que pesquisa e pesquisador continuem em um programa de pós-graduação. Através desse estudo, percebi que teorizar sobre atuação sem uma prática, para mim, é esvaziado de sentido, mas praticá-la sem a possibilidade de uma elaboração crítica também pode me conduzir à práticas que não avaliam seus próprios processos. Pensando na continuação desta pesquisa e procurando um diálogo com outros assuntos mais recentes relacionados aos meus novos interesses de estudo, segue a apresentação de um possível desdobramento.

A partir de um notícia veiculada alguns anos atrás, intitulada “Grávidas negras e pardas recebem menos anestesia no parto”¹⁶ penso em como podemos associar o trabalho de desvelamento do ator às discussões raciais. Não procuro os desdobramentos da matéria na área da saúde, mas a provocação que o título nos sugere ao expor a permanência na sociedade de um estereótipo que ainda relaciona mulheres negras à força inumana e à ausência de práticas do cuidado.

É partindo desse argumento que começo a levantar um questionamento ético em relação ao trabalho de condução do preparador de elenco. Reconhecendo a delicadeza e

¹⁶ GELEDÉS, Instituto da mulher negra. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/gravidas-pardas-e-negras-recebem-menos-anestesia-no-parto/>> acessado em 16 jun.19.

seriedade de um trabalho que procura o “desnudamento” de uma pessoa, penso em como essas discussões podem se aplicar à realidade de atores negros, negras e indígenas em nossa realidade brasileira. Em que medida os preparadores podem acreditar que esses atores podem ir muito além do necessário em seu processo de extrojeção por um embasamento racista construído sobre o imaginário de seus corpos, como sugere Rodrigues (1988) acerca dos arquétipos construídos sobre o corpo negro no cinema brasileiro?

Em que medida, esses processos conduzidos e guiados por preparadores não podem reforçar estruturas raciais da sociedade brasileira (do preparador para com o ator e da própria obra em relação ao ator), reforçar estereótipos ou, de um lado oposto, em que medida esses processos não podem contribuir para uma total destruição desses arquétipos, já que também falamos de uma verdade inerente à pessoa vindo à tona?

Uma outra possibilidade é estudar os desdobramentos da preparação de elenco com atores idosos ou crianças. A partir do depoimento de Toledo (apud CARDOSO, 2014) em relação ao seu trabalho com Berta Zemel em “A casa de Alice” (2007), penso nos desdobramentos particulares que podem acontecer nesse processo de desvelamento do ator a partir do recorte etário.

Toledo comenta sobre um exercício que propôs aos atores de “A casa de Alice”, em que todos deviam encher bexigas projetando seus sonhos, e em seguida, para causar a atmosfera de violência presente naquele núcleo familiar e para que os atores pudessem compreender isso, solicitava que um estourasse a bexiga do outro. Em um dado momento, Toledo observa que Berta Zemel ao ter sua segunda bexiga estourada, decide estourar ela mesma todas as outras que lhe faltavam.

..Depois chorou transtornada durante algum tempo. Por ser mais velha, esse exercício das bexigas ganhou uma outra dimensão que eu nunca tinha visto. Eu só havia trabalhado com jovens, mas quando você fala de sonhos para pessoas mais velhas, que já abriram mão de muita coisa, isso tem outra proporção. (Toledo apud CARDOSO, 2014, p. 207)

A partir dessa observação de Toledo a respeito do desdobramento particular de um de seus exercícios, procuro levantar alguns questionamentos éticos relacionados à preparação de atores idosos ou crianças. Quais implicações reverberam no ator após esse trabalho e mesmo após o término das filmagens? Em que medida um processo de imersão pode engendrar ou expor traumas que a própria etapa de preparação não terá como lidar? Como se comporta nessas processos de preparação um corpo ainda em estado de formação cognitiva, no caso das crianças, e um corpo já acumulado de vivências, de sonhos e

sensações? Quais particularidades esses corpos podem trazer aos desdobramentos dos exercícios destinados a sua preparação física?

Perguntas ainda em estado de elaboração mas que, acredito, esboçam tanto uma intenção de permanecer na essência desta pesquisa, ligada à criação atoral, quanto de mantê-la relacionada ao campo das artes cênicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- COHEN, Renato. Da atuação: o performer ritualizador do instante-presente. In: _____. *Performance como linguagem, criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARDOSO, Maurício. *Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: LiberArts, 2014.
- GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva : SESC, 2007.
- PAULA, Nikita. *Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas*. São Paulo: Annablume / Belo Horizonte: Fumec, 2001.
- RIBEIRO, Walmeri. *Poéticas do ator no cinema brasileiro*. São Paulo: Intermeios, 2014.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

FILME CONSULTADO

Boi Neon, Gabriel Mascaro. Brasil, Uruguai, Holanda, 2015.

PROGRAMA CONSULTADO

CANAL BRASIL. *O país do cinema: Boi Neon*. Disponível em:

<<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/5986611/>>. Acesso em: 05 jun. 19.