

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PPGAC**

PEDRO ISAIAS LUCAS FERREIRA

**A ESPETACULARIDADE E A TEATRALIDADE NA CENA
CINEMATOGRAFICA**

Porto Alegre

2014

PEDRO ISAIAS LUCAS FERREIRA

**A ESPETACULARIDADE E A TEATRALIDADE NA CENA
CINEMATOGRAFICA**

Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas
para a obtenção do título de Mestre apresenta-
da no Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio Gran-
de do Sul com área de concentração em
processos de criação cênica.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre

2014

A Comissão Examinadora abaixo assinada avaliou a Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**A ESPETACULARIDADE E A TEATRALIDADE NA CENA
CINEMATOGRAFICA**

Elaborada por
Pedro Isaias Lucas Ferreira

Como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas com área de concentração em processos de criação cênica.

Orientadora:
Prof^a Dra. Inês Alcaraz Marocco

Comissão Examinadora:

Prof^a. Mirna Spritzer

Prof. Jean Marie Pradier

Prof. Glênio Póvoas

Porto Alegre, Abril de 2014

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, Elpides Antônio Ferreira, minha grande inspiração. Sem ele eu não teria aprendido a ler. À minha mãe, Janira Lucas Ferreira, minha primeira contadora de histórias, e que, à sua maneira, me legou o seu amor pela arte. Ao cineasta Eduardo Coutinho e sua obra.

Toda a morfogênese do conhecimento tem algo
a ver com a experiência do prazer.

Hugo Assmann

RESUMO

A pesquisa parte do pressuposto de que o trabalho do ator no Cinema enfrenta adversidades que são características do sistema de produção cinematográfico. Dentre elas está a necessidade de contracenar com o aparato tecnológico utilizado para o registro de imagem e som. Além disso, a dinâmica de trabalho em uma produção audiovisual não favorece uma interação entre a equipe e o elenco no momento em que a cena acontece; não visa estabelecer um elo de comunicação sensível entre atuação e demais presentes no “set” de filmagem. O aqui e agora do trabalho do ator na cena cinematográfica está sob constante risco de ter uma assistência pouco participativa durante o seu acontecimento. O objetivo deste trabalho é estudar algumas formas com as quais diferentes realizadores e pesquisadores lidaram com essa questão, utilizando como instrumental teórico de análise o conceito de espetacularidade sob a perspectiva da *Etnocenologia*. Para empreender esse estudo é necessária a realização de uma apropriação dos conceitos de espetacularidade e de teatralidade na relação entre equipe, elenco e aparato técnico na encenação cinematográfica. Nessa apropriação de conceitos algumas experiências de criação cênica em Teatro e Cinema do próprio pesquisador também serão utilizadas como material de apoio. O que se busca com essa pesquisa é fazer uma contribuição ao debate sobre a *Etnocenologia* e o trabalho do ator/diretor - de Cinema e de Teatro - em uma perspectiva que apresenta entrelaçamentos da arte teatral com a arte cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Espetacularidade, teatralidade e cinema

ABSTRACT

The research assumes that the actor's work in Cinema facing adversities that are characteristic of cinematic production system. Among them is the need to act with the technological apparatus used for recording image and sound. Moreover, the dynamics of working in an audiovisual production does not encourage interaction between the cast and crew at the time that the scene takes place, it's not intended to establish a sensitive communication link between the dramatic act and other gifts in "set" of the filming. The here and now of the actor's work on the film scene is under constant risk of having a little participatory assistance during your event. The objective of this work is to study some ways in which different directors and researchers have dealt with this issue, using as theoretical tools of analysis the concept of spectacle from the perspective of *Ethnoscenology*. To undertake this study is necessary to perform an appropriation of the concepts of spectacle and theatricality in the relationship between staff, cast and technical apparatus in cinematic staging. In that appropriation of concepts some experiments scenic setting in Theatre and Cinema of the researcher will also be used as support material. The intention of this research is to make a contribution to the discussion about *Ethnoscenology* and work of actor/director - Film and Theatre - in a perspective that presents twists of theatrical art with the art of cinema.

KEY-WORDS: Spectacularity, theatricality and cinema

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. ESPETACULARIDADE, PERFORMANCE, TEATRALIDADE E A CENA CINEMATOGRAFICA.....	15
1.1. Apropriações Conceituais.....	15
1.2. Relatos de uma Experiência Anterior.....	24
2. UMA PERSPECTIVA.....	26
2.1. Origens da Pesquisa nas Experiências Anteriores do Autor.....	26
3. ENCENAÇÕES CINEMATOGRAFICAS I.....	34
3.1. Relação Criativa entre Atores e Diretores.....	34
3.2. Diretor Espectador.....	36
3.3. A Filmagem Como Momento Único.....	43
3.4. O Olhar Corretor.....	50
3.5. Sergei Eisenstein e Glauber Rocha.....	57
4. ENCENAÇÕES CINEMATOGRAFICAS II.....	65
4.1. Processos de Agrupar.....	65

4.2. O Desejo de Futuro e o Fracasso do Reconhecimento Atento.....	69
4.3. O Drama da Realização e a Rota Rascunhada.....	73
4.4. Textura de uma Proposta de Encenação.....	79
4.5. Da Etnocologia para a Dramatização Cinematográfica.....	85
4.6. Nota sobre o Status da Câmera.....	95
5. NA TRILHA DOS DESEJOS.....	98
5.1. Narrativas de um Experimento Cinematográfico.....	98
5.2. Limites Observados.....	104
CONCLUSÕES.....	105
GLOSSÁRIO.....	110
REFERÊNCIAS.....	114
ANEXOS.....	128

INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa é a utilização do conceito de espetacularidade de Jean Marie Pradier, para analisar a relação entre atores, equipe e aparato técnico no momento de criação da cena cinematográfica. Os comportamentos espetaculares, como define Pradier em seu artigo *Etnocenologia: A Carne do Espírito* (PRADIER 1998), estão fundados numa relação especial estabelecida entre os participantes de uma manifestação coletiva. O autor afirma que o adjetivo “espetacular” se refere a um modo específico de tratamento da informação sensorial, e que uma de suas dimensões é a relação que se estabelece entre os que participam do fenômeno espetacular.

No teatro, a dramatização está fundada na celebração da presença dos atores e do público, que compartilham experiências no mesmo tempo e espaço. Na criação da cena em cinema, porém, a atuação não tem esse apoio na presença do público e, além disso, a relação entre a equipe técnica e os atores durante a *performatização* da cena é limitada. Segundo Pirandello, o ator de cinema se encontra em

situação de exílio do seu eu (APUD BENJAMIN, 2009). Pode-se afirmar que essa sensação de exílio se deve à interposição dos equipamentos cinematográficos entre a equipe e os atores? Talvez, mas, junto à isso é preciso notar que o caráter fragmentário da execução das cenas, e a maneira como a estrutura de filmagem é montada e operada, também exercem influência sobre esse fenômeno apontado por Pirandello. Vale observar que no Teatro a construção do cenário e de toda a estrutura cênica é feita ao longo dos ensaios, sendo que no momento da apresentação para o público, e até mesmo antes, ela já deve estar inteiramente pronta. No cinema a construção da estrutura cênica, os ensaios e as filmagens ocorrem em um período de tempo tão curto que são praticamente concomitantes. A equipe técnica e o elenco estão imersos em seus afazeres e ambos estão envolvidos no caos que o trabalho construtivo concomitante lhes proporciona.

É possível observar diferentes abordagens no trato dessa conjuntura. Essas abordagens foram desenvolvidas pela prática de realizadores e hoje fazem parte da cultura cinematográfica. Cito aqui três diferentes abordagens observáveis, sendo a primeira delas a mais objetiva: em caso de filme ficcional o procedimento mais utilizado é contratar atores que já conseguiram, em trabalhos anteriores, uma performance satisfatória diante da especificidade da atuação cinematográfica. Nesse caso a estratégia é trabalhar com atores que já conseguiram se adaptar às caracterís-

ticas do meio, e exercem o seu trabalho a partir de uma combinação bastante variada de técnicas. O diretor confia na competência dos atores que foram escalados, e portanto, é deles a responsabilidade de apresentar uma personagem. Uma segunda abordagem também trabalha com atores experientes, mas nesse caso a relação do diretor com os atores em cena é tão próxima que é possível afirmar que a direção se responsabiliza pela criação conjunta da personagem e da cena. Uma terceira abordagem é a que se utiliza da presença da equipe como elemento útil à criação cênica no cinema. E essa utilidade vale tanto para o trabalho com atores experientes, quanto inexperientes, e até mesmo no trabalho com pessoas que, por força de circunstâncias exteriores ao cinema, tornam-se personagens de documentário.

Esta pesquisa se concentra no estudo da segunda e da terceira abordagem aqui apresentadas. A amplitude temporal e a quantidade de realizadores proposto neste recorte, se deve ao fato de que existem poucas publicações que abordam, ainda que tangencialmente, a relação equipe/elenco/realizador, durante as filmagens. A carência de registros válidos para a análise aqui proposta, inviabiliza o estudo de apenas um realizador, ou, um período histórico de curta duração. O motivo da escolha da segunda e da terceira abordagem é o fato de que na primeira abordagem o perfil de direção se enquadra no que Walter Benjamin identificou como um fiscal de prova em um exame de seleção profissional (BENJAMIN, 2009). O ator parece

estar submetido a um teste onde o diretor julga o resultado, enquanto o resto da equipe controla os equipamentos. Muitos atores se adaptam bem a essa abordagem e diversos filmes importantes da cinematografia internacional foram produzidos a partir dela. Esse êxito talvez seja o motivo de sua cultura operacional ter sido conservadora ao longo de sua existência. A divisão do trabalho, a hierarquização das funções, a separação entre criativos e técnicos, a priorização das contingências dos equipamentos e da produtividade, são alguns dos princípios que pouco mudaram nessa cultura processual. Esses princípios foram herdados da experiência fabril que contribuiu para o êxito da revolução industrial a partir do século XIX, e da forte influência dos preceitos da modernidade que formaram as sociedades industrializadas, de acordo com Charney (2004). Algumas experimentações estéticas, valendo-se muitas vezes de tecnologia atualizada, têm buscado possibilidades de flexibilização desses métodos de produção. Paralelo a isso, vemos uma crescente demanda por preparadores de elenco nas produções cinematográficas, como observa Ribeiro (2008), um sinal claro de que a relação criativa entre ator e diretor tem sido considerada insuficiente para obtenção de um resultado satisfatório nesse sistema de produção. Muitas dessas características também estão presentes na segunda e na terceira abordagem, porém, de maneira menos intensa. Por esse motivo - e também por razões que ficarão melhor esclarecidas no desenvolvimento desse trabalho - a se-

gunda e a terceira abordagem apresentam material mais adequado para uma análise a partir da perspectiva da *Etnocenologia* (PRADIER 2000).

Avaliar a relação entre equipe, elenco e aparato cinematográfico, utilizando instrumental teórico da *Etnocenologia*, tem a vantagem de abrir espaço para a associação da cena cinematográfica às teorias do teatro, da performance, e dos comportamentos espetaculares. O uso do conceito de espetacularidade de Jean Marie Pradier para analisar a relação entre atores e equipe cinematográfica implica considerar que a ação dramática filmada é um fenômeno espetacular (PRADIER 1998), e que equipe e elenco são os seus participantes, o que exige de ambos uma comunicação especial, uma “reciprocidade peculiar” (GROTOWSKI 2001) durante o evento. Para operar esse sistema proposto, outros conceitos são necessários, como o de participação na performance (SCHECHNER 1988), e os de *liminaridade e communitas* (TURNER 1974). Esses conceitos abordam a relação entre os participantes de ações performativas e de eventos ritualizados, tais como espetáculos teatrais, ritos cerimoniais e outros.

1. ESPETACULARIDADE, PERFORMANCE, TEATRALIDADE E A CENA CINEMATOGRAFICA

1.1. Apropriações Conceituais

A realização da cena cinematográfica pressupõe o registro de um acontecimento performático, onde atores e equipe constroem e partilham o mesmo espaço e tempo. O caráter presencial dessa experiência pode ser comparado ao principal fundamento do teatro, que é a ação presentificada por atores e espectadores. Nessa perspectiva, os conceitos de performatividade e de teatralidade podem ser identificados na prática cinematográfica, com algumas similaridades em relação a cena teatral. Para Josette Féral (2004) a teatralidade é um deslocamento do real, é a criação de um espaço virtual que tanto pode partir do trabalho dos artífices desse espaço alterno (ator, diretor, cenógrafo, iluminador), quanto de um olhar que institui o espaço outro, baseado na observação e na percepção de algo que se destaca do real, mesmo em um contexto de acontecimentos cotidianos. A partir dessa definição, pode-se afirmar que há teatralidade na construção da cena cinematográfica, tanto ficcional, quanto documental.

No caso ficcional, a teatralidade pode partir da equipe e elenco, dentro do que Féral chama de conceito mais amplo do termo performer, *performeur* (FÉRAL 2004), que inclui todos os que operam na construção do espaço deslocado do real. Essa inclusão pode ser relacionada ao uso do termo participante, que Jean Marie Pradier (PRADIER 1998) atribui aos praticantes dos comportamentos humanos espetaculares. No caso dos eventos espetaculares, a construção do espaço outro é protagonizada por aqueles que performam e assistem, sendo que as duas funções podem ocorrer simultaneamente. Na cena de ficção cinematográfica também há essa possibilidade de uma ação criadora acontecer diante do olhar que observa e institui o espaço outro.

Em filmes documentais, o olhar dos realizadores sobre o real instaura a teatralidade. É a escolha dos ângulos e o recorte feito pelo enquadramento, que destaca e singulariza. Além disso, a própria presença da câmera delimita um espaço especial, onde a ação dos sujeitos se transforma a partir da constatação de que sua imagem e som estão sendo gravados. Já não é o real em estado puro, mas uma elaboração, uma derivação deste. Para Silvia Fernandes (2010) teatralidade é o fruto de uma disjunção espacial constituída por uma operação cognitiva, ou um ato performativo daquele que olha e daquele que faz. No cinema ficcional e documental, algumas funções requerem ambas ao mesmo tempo, especiação e ação.

É o que ocorre com a operação de câmera e de áudio. A movimentação dos atores é combinada com a movimentação dos técnicos e dos equipamentos. Os operadores observam e participam da ação que é criada na cena, ao mesmo tempo assistem e interferem no trabalho do ator. Pode-se dizer que há aqui o que Jorge Dubatti chama de *poiésis* espectral ou receptora (DUBATTI 2008). Segundo ele não há teatro sem função espectral, ainda que o espectador observe o espetáculo de dentro da *poiésis*. O mesmo ocorre no cinema, onde os atores sempre terão espectadores, uma vez que o funcionamento dos equipamentos exige a presença e a performatização da equipe técnica nesse acontecimento convivial, que Dubatti (2008) define como reunião de artistas, técnicos e espectadores no cronotopo. A utilização da expressão performatização da equipe técnica está apoiada em uma das definições de performance apresentada por Marvin Carlson, segundo a qual esta requer “a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance” (CARLSON 2010 p.13). Ele também apresenta outro uso do termo performance, que se refere ao desempenho de alguém, ou algo, em tarefas determinadas. O trabalho de uma parcela significativa dos integrantes de uma equipe de cinema se enquadra em pelo menos uma, das duas aplicações indicadas por Carlson para a utilização do termo

performance. Portanto, as referências que esta pesquisa faz à performance da equipe dizem respeito à esta parcela de integrantes.

A performatividade é outro conceito importante na dramatização cinematográfica. Ela está presente no trabalho do ator que realiza uma cena ficcional, está presente no documentário, onde o sujeito da ação filmada também é um ator que age e elabora a si como personagem (NICHOLS 2012), e, por fim, está presente no trabalho da equipe técnica. De acordo com Silvia Fernandes (2010) o que caracteriza a performance é a execução de uma ação estruturada no ato de fazer e não no ato de representar. A referência realista da atuação cinematográfica exige que em alguns planos ou cenas inteiras o ator evite o ato de representar, ou melhor, evite ser “teatral”, na linguagem usual dos diretores de cena quando orientam seus atores no *set*¹ de filmagem. Abrir uma porta, caminhar através de um corredor ou outras ações simples como estas não exigem, às vezes, uma qualidade especial na maneira de realizá-las e o diretor solicita ao ator que “apenas execute” da maneira como ele próprio - o ator - faria. Já a aparente ausência da representação é uma das características do filme documental, nesse gênero espera-se uma autenticidade da ação dos sujeitos. Apesar da impossibilidade de se eliminar a representação mesmo

¹ *Set* de filmagens é o local onde o aparato cinematográfico está montado para realização e registro das cenas de um filme. Esse aparato consiste no cenário, material de iluminação, câmera e acessórios, maquinaria para fixação e deslocamento da câmera, materiais de produção, objetos cênicos, figurinos e outros.

no documentário, o que se busca é o registro do ato legítimo, cujo caráter representacional é minimizado tanto pelos realizadores, quanto pelos sujeitos da ação filmada. Não raro diretores de documentário pedem para que os seus “personagens” realizem tarefas sem deixar transparecer que estas foram por ele requisitadas, dando a entender de que se trata de algo que surgiu da iniciativa pessoal do sujeito documentado (BERNARDET 2003). A equipe técnica também performa durante a realização da cena no *set* de filmagem. Na operação da maquinaria eles precisam realizar movimentos que combinem com a ação do elenco, para que os deslocamentos de câmera em *traveling* ou em *grua* sejam adequados ao teor da cena que se está filmando. Da mesma forma o operador de câmera, o microfonista e muitas vezes o iluminador e os produtores de *set* precisam performar durante a cena, direcionando refletores, corrigindo o enquadramento da câmera, deslocando microfones, fazendo chuva ou neve falsa e assim por diante.

Segundo Antonio Araújo (2009) o caráter autobiográfico, não representacional, não narrativo e baseado na intensificação da presença no momento da ação, num acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores, são os traços característicos da performance que promovem a sua aproximação com o teatro. Podemos afirmar que esses traços também aproximam a performance e o teatro da encenação cinematográfica. O uso do aparato técnico no cinema não é o

fato que diferencia o cinema da performance e do teatro. Cada vez mais observamos a utilização de equipamentos tecnológicos na cena teatral e na performance *Art*, e mesmo a contracenação de atores com máquinas ou a intermediação destas na encenação teatral são cada vez mais frequentes. Maria Heloisa Pereira (MACHADO 2010 p.1) questiona a diferença que existe entre a atuação no cinema e no teatro:

(...) em que medida atuar para diferentes linguagens e mídias requer novas e diversas técnicas? Em que medida o território estabelece um estranhamento para a arte de interpretar personagens, sejam eles realistas ou não? Qual o recorte verdadeiramente possível e necessário para se dizer que uma nova técnica de interpretação e de direção de atores se faz pertinente? Atuar num palco ou num set faz diferença? Qual? O que deve ser abstraído? O olhar do público ou o olhar da lente?

Essa é uma questão que embora não tenha uma resposta unívoca, que valha para todas as situações possíveis na encenação cinematográfica, deixa evidente a impossibilidade de se considerar o aparato técnico como elemento que distingue a atuação no cinema e no teatro. Para Machado (2010), tanto no teatro quanto no cinema a criação da “quarta parede” exige do ator a concentração da atenção, que produz a substituição ou a convivência da visão da realidade com a visão do território imaginado. Essa teatralidade presente no olhar do ator seria então um requisito comum à realização da cena teatral e cinematográfica.

Se a “abstração” da presença do público no teatro pode ser comparada com a “abstração” da câmera na atuação cinematográfica, o que dizer da participação espectral na cena teatral e na cena de cinema? Para Jorge Dubatti (2008) o caráter convivial do teatro produz mútua estimulação, onde a poíesis do ator está associada à poíesis do receptor. Mesmo em uma situação de “quarta parede” a presença viva do espectador e seu engajamento no evento teatral é um fator importante para a criação do espaço e da ação ficcional. Na abordagem que Richard Schechner faz do termo “performance” há uma incorporação dos rituais, das apresentações esportivas e do teatro na visão antropológica dos *performance studies*. Segundo Schechner (SCHECHNER, 1988, p.314) nos rituais xamânicos não há participação do público, porque não há público.

(...) O que existe são círculos de intensidade que aumentam cercando-se do êxtase. Aqueles que estão no centro mais quente - o xamã, o paciente e os dançantes - fazem o que chamaríamos de atuar; os demais que formam o público não são espectadores desinteressados, (...) são uma comunidade de participantes. Seu apoio é decisivo para o desenlace da cerimônia, para sua eficácia; seus cantos e bailes corroborativos, o calor de sua atenção, deve corresponder de uma maneira real ao calor do centro cerimonial.

Essa definição de participação espectral na performance apresentada por Schechner, pode ser associada tanto à cena teatral, quanto cinematográfica. Mas, para que isso seja possível, é necessário que haja um envolvimento especial dos espectadores a ponto de torná-los uma coletividade de participantes. No caso

do cinema os espectadores que não estão no “centro mais quente dos círculos de intensidade”, ou seja, os técnicos que não performam junto com os atores, precisam estar engajados no acontecimento da cena a ponto do “calor de sua atenção” fazer parte da construção cênica. Essa natureza de envolvimento não pode ser atingida com cobranças, sanções ou ordens superiores. Pelo contrário, ela só pode existir a partir do desejo espontâneo e íntimo dos sujeitos que integram a equipe. Os sinais da presença engajada desse tipo de técnico/espectador, que reage de acordo com a sua vontade, são vetores de estimulação mutual para a cena e denotam uma espécie de volição criativa.

Uma participação dessa natureza não ocorre se os integrantes da equipe estão impedidos de agir criativamente, e de forma colaborativa, na construção da cena. Considerar que técnicos também possuem imaginação e sensibilidade implica no aproveitamento dessas potencialidades; implica flexibilizar a cadeia hierárquica da estrutura organizacional para acolher sugestões, *insights* e outras manifestações dessa natureza, sem restrição de função ou habilitação comprovada para tratar do conteúdo ou forma da cena. Isso não impede que os integrantes da equipe tenham as suas atribuições bem definidas em suas competências, pelo contrário, é necessário que as tarefas estejam claramente distribuídas, porém, de uma forma que favoreça o diálogo, a manifestação da alteridade e da opinião pessoal, sem a rigidez

na tomada de decisões que se observa na divisão do trabalho de uma fábrica, ou de uma organização militar, por exemplo. A volição que se deseja ver manifestada na equipe durante a performatização da cena, pode ser estimulada desde antes, numa espécie de desobstrução dos fluxos criativos e de manifestação da subjetividade dos integrantes, sejam eles atores ou técnicos. Esse funcionamento mais horizontal na produção tem o potencial de promover uma redução da distância que separa obreiros e artistas, equipe técnica e elenco.

Uma abordagem de trabalho como esta, que utiliza a colaboratividade como forma de integração, de canalização das potências criativas, pode constituir uma força de coesão, uma sinergia entre os membros da equipe e do elenco. E isso pode ser um caminho para torná-los “participantes” da experiência cênica. Em um *set* de filmagem onde se está construindo uma situação deslocada do real, seja no documentário ou na ficção, uma dinâmica de trabalho com potencial gregário estimula uma condição de *liminaridade* desse grupo de trabalho. *Liminaridade* que segundo Victor Turner (TURNER 1974) significa estar em um espaço de limbo, de margem, de fronteira entre dois campos. Masao Yamaguchi ao tratar da teatralidade na cultura japonesa conta que o teatro se desenvolvia em lugares como a fronteira entre duas cidades, entre a montanha e a praia, à beira da água e em outros lugares onde se confronta a desintegração de si (YAMAGUCHI 1985). No caso de um *set* de

filmagem, nas condições descritas nos parágrafos anteriores, a *liminaridade* se configuraria no destacamento, na separação desse grupo de trabalho, que se comporta de maneira especial como entidade coletiva e cria um espaço ficcional que é alterno ao real. O estado de margem, no qual esse grupo de trabalho se distingue do resto da esfera social onde está inserido, pode gerar o que Turner denomina de *communitas* temporária (TURNER 1974), que se caracteriza pela anti-estrutura na qual as “hierarquias encontram-se suspensas e relações espontâneas se estabelecem”. É importante salientar o que Ileana Diéguez chama de dimensão utópica da *communitas* (CABALLERO 2011), situada fora do âmbito estritamente sagrado. Dimensão utópica que indica o quão fugidio é esse estado transitório, que pode inclusive não ocorrer, mesmo que estejam satisfeitas as condições para a sua existência.

1.2. Relatos de Uma Experiência Anterior

Na realização do documentário de longa metragem **Argus Montenegro & A Instabilidade do Tempo Forte** (2012) observou-se a ocorrência de *liminaridade* e *communitas* em alguns momentos das gravações. O período longo de filmagem (2003 a 2010) propiciou o estabelecimento de uma relação especial entre a equipe e o músico protagonista do filme. Outro fator determinante foi a formação de uma equipe cujos integrantes tinham a capacidade de interessarem-se pessoalmente pela música e pela personalidade do protagonista do documentário. Isso criou uma

curiosidade genuína em toda a equipe, o que ampliou a capacidade investigativa da realização do documentário. Em diversos momentos a equipe se tornou um corpo sensível que descobria ou testemunhava algo que o diretor não pudera presenciar, durante a preparação para as gravações ou em outras situações, e que informavam-no, davam sugestões ou externavam impressões acerca de fatos ocorridos. Em algumas cenas do filme percebe-se que o diretor não é o único a fazer perguntas para o músico. A conversa às vezes se estabeleceu com o microfonista, com a diretora de produção, com o produtor de *set*, com a assistente de produção e outros. A presença atenta dos integrantes também era reforçada pelo magnetismo causado pela performance musical do baterista. A maneira peculiar de performar e a sonoridade obtida por ele na bateria, formavam um ambiente de partilha de sensações entre todos os presentes. Um ambiente sensorial especial era instaurado, onde a presença e a participação da equipe funcionava como a plateia de um recital, mas também, como se fosse um conjunto de músicos participando de uma *jam session* jazzística junto com o protagonista. Essa situação era extremamente estimulante para o baterista, que na velhice já não encontrava espaços para apresentar-se e passava muito tempo na solidão de sua casa. Os momentos de gravação eram para ele uma oportunidade de improvisar musicalmente, incentivado pela presença da equipe e dos equipamentos de registro

de imagem e som. Isso transformava as seções de filmagem em um evento festivo, um tipo de ritual de conagração, onde o baterista era uma espécie de xamã cerimonial. Nos momentos em que ele não estava tocando, mas falando para a câmera, a presença participante da equipe também excitava-o a improvisar e a fazer imitações em sua narrativa. O estímulo que a interação da equipe causava, era mais forte do que o poder intimidatório que a câmera ligada exercia sobre ele.

No caso específico aqui estudado, pode-se afirmar que as trocas mútuas entre performer e equipe, a suspensão temporária de estruturas hierárquicas, a criação de um espaço/tempo deslocado do real, onde os presentes são “participantes” que encontram-se em estado de margem, são aspectos identificáveis de teatralidade e de espetacularidade no âmbito da realização cênica dessa obra cinematográfica do gênero documental. Pode-se afirmar também que a ocorrência desses aspectos na produção do filme, exerceu influência capital no desempenho expressivo do protagonista diante do aparato tecnológico.

2. UMA PERSPECTIVA

2.1. Origens da Pesquisa nas Experiências Anteriores do Autor

Este trabalho é parte de um processo de observação antigo do autor, que por muito tempo ocorreu de maneira inconsciente e até mesmo acidental. O traba-

lho de formular e pesquisar o tema aqui proposto desencadeou um movimento de rememoração de eventos da prática profissional do autor. Esse fluxo autônomo de conscientização, e de inclusão no escopo da pesquisa, de situações ocorridas com o pesquisador no passado, ocorreu primeiro como consequência da leitura e reflexão de textos. Algumas situações tornaram-se uma referência importante na interpretação de relatos de realizadores como Stanley Kubrick, Eduardo Coutinho, Ingmar Bergman e outros. Essas experiências do pesquisador também foram uma referência no estabelecimento do diálogo entre o trabalho de pensadores de teatro e de cinema, e no cruzamento de informações sobre as práticas de criação da cena em teatro e em cinema. Por esse motivo, a exposição de algumas dessas experiências contribuem para destacar a perspectiva a partir da qual a pesquisa foi realizada.

O trabalho como assistente de direção da Professora Dra. Inês Alcaraz Marocco na montagem do espetáculo **O Nariz**² (2002-2003), foi a primeira aproximação do autor com a perspectiva da *Etnocologia* na prática artística e de pesquisa. A professora e encenadora trabalhava naquele momento com a primeira turma de sua pesquisa sobre **As Técnicas Corporais do Gaúcho e sua relação com a performance do ator/dançarino**³ (MAROCCO 2006). Essa primeira turma, composta por estu-

² Adaptação realizada a partir do conto homônimo do escritor russo Nicolai. V. Gógol (1990).

³ Pesquisa realizada no DAD/IA-UFRGS que contou com bolsa de iniciação científica da FAPERGS e CNPQ.

dantes do curso de interpretação do Departamento de Arte Dramática⁴, havia passado por um período de codificação de um conjunto de técnicas corporais, extraídas das atividades de trabalho de peões da região da campanha gaúcha, para a criação de um sistema de treinamento para o ator. O trabalho de coleta de informações e codificação dos movimentos aconteceram paralelamente a um treinamento diário em técnicas acrobáticas. Depois dessa etapa o grupo passou ao exercício diário dos movimentos por eles codificados, o que se constituiu como um treinamento até o início dos trabalhos com o texto de Gógol (1990). Ao longo de meses as situações do conto foram improvisadas utilizando prioritariamente o potencial físico dos atores. As cenas eram construídas a partir de atitudes corporais que sugeriam a ação e o próprio lugar onde a ação acontecia. As falas não foram memorizadas pelos atores antes das improvisações. Eles improvisavam o texto utilizando como referência o que lembravam das leituras e discussões. A recriação do texto e das falas aconteceu a partir das propostas corporais que o grupo todo apresentava e durante esse processo a professora Inês Marocco liderou a equipe de trabalho na busca de um “corpo espetacular”, que expressasse além da fábula, uma natureza peculiar e ao mesmo tempo orgânica ao discurso e à concepção - ainda em gestação - do espetáculo. O elenco era bastante propositivo e havia adquirido alguma coesão de grupo com o

⁴ O integrantes eram: Carla Tosta, Andressa Cantergiani, Cristina Kessler, Daniel Colin, Elisa Lucas e Nico.

processo de treinamento. Soma-se a isso o fato de haver uma grande sinergia entre direção e elenco. Porém, mesmo nessas condições, era evidente o estado de insegurança e fragilidade emocional dos atores em muitos momentos do trabalho de criação. No início do processo os ensaios eram ocupados com muitos testes e os atores se queixavam do pouco tempo contracenando e desenvolvendo as cenas. A experimentação de uma proposta durava pouco tempo, pois logo alguém interrompia apontando uma inconsistência e, muitas vezes, a proposta era abandonada ou substituída. Essa situação de fragilidade do trabalho dos atores em estado de criação sensibilizou o assistente de direção para o que Grotowski considera essencial no trabalho de um diretor: proteger o trabalho dos atores (GROTOWSKI 1987).

Em uma experiência como assistente de direção, na produção de um documentário sobre imigração italiana na zona rural de Bento Gonçalves⁵, o autor pôde observar algumas peculiaridades no funcionamento de sua equipe. No cinema, o assistente de direção possui a missão principal de aliviar o diretor dos problemas de produção, além de zelar pelo cumprimento do plano de filmagem do dia. O assistente conhece a concepção de direção, sabe o que será filmado e a maneira como a filmagem será conduzida pelo diretor. Por esse motivo, se a equipe de produção ou algum outro integrante da equipe técnica precisa fazer perguntas ao diretor, eles as farão ao assistente de direção. Então o assistente de direção no cinema é um inter-

⁵ Caminhos de Pedra (2008)

mediário entre o diretor e boa parte da equipe. Desta forma, o realizador fica concentrado em sua relação criativa com o diretor de fotografia, com o diretor de arte e os atores, ou personagens de documentário, enquanto o seu assistente trabalha para que as tarefas de *set* aconteçam sincronizadamente a fim de que tudo esteja pronto no momento da filmagem. Quando a filmagem inicia, o assistente de direção precisa evitar que hajam interrupções, porém, se elas ocorrerem, ele tem a responsabilidade de liderar a equipe na resolução o mais breve possível da causa do transtorno, para que as gravações retomem o seu curso. Nos primeiros dias de gravação do documentário em Bento Gonçalves, ficou evidente para o assistente de direção que o maquinista e o electricista estavam trabalhando com alguma contrariedade. Para evitar que isto prejudicasse o andamento dos trabalhos, o assistente chamou os dois colegas para uma conversa. Ambos relataram a insatisfação com o pagamento que receberiam para desempenhar suas tarefas em condições tão difíceis como aquelas. De fato, preparar a gravação de cenas com *grud*⁶ e *travelling*⁷ em terreno rochoso e acidentado como aquele, não era tarefa simples, além disso, o maquinista e o electricista fazem trabalhos de alto desgaste físico. Para contornar a situação foi propos-

⁶ Guindaste de uso específico do cinema que serve para fazer movimentos de câmera.

⁷ É todo movimento de câmera em que esta se desloca no espaço - em diferentemente dos movimentos de panorâmica, nos quais a câmera apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar. O termo *travelling* também se referir ao tipo de equipamento utilizado para obter tais movimentos que, na maioria das situações, é obtido movimentando-se a câmera com o auxílio de um carrinho sobre trilhos.

to um acordo de cooperação entre os três colegas, no qual ficou estabelecido que: não haveria atraso maior do que uma hora no horário do almoço; quando fosse necessário filmar à noite, a diária de filmagem começaria mais tarde no dia anterior e no dia posterior; no início da manhã e no início da tarde o assistente faria um resumo da ordem dos planos a serem filmados e o tipo de equipamento que seria utilizado, para que o maquinista e o electricista pudessem organizar na ordem de utilização os equipamentos dentro do caminhão. Isso evitava o deslocamento frequente de equipamentos pesados, que muitas vezes precisavam ser retirados do caminhão para que outros fossem acessados. O cumprimento desse acordo mudou consideravelmente a atmosfera de trabalho. O maquinista e o electricista exerciam influência sobre alguns de seus colegas e o engajamento deles tornou a equipe mais concentrada nas gravações. Antes disso eles se ausentavam do *set* quando não estavam desempenhando funções durante as gravações. Depois do acordo eles passaram a ficar mais presentes e proativos, mesmo após o término de suas tarefas, e isso mudou a dinâmica de trabalho da equipe.

Desde 2009 o autor desta pesquisa realiza um documentário de longa metragem com o grupo de Teatro de Porto Alegre **Ói Nós Aqui Traveiz**. Isto tem propiciado um acompanhamento - e registro - das atividades criativas, formativas e de manutenção da existência deste coletivo teatral. Uma das características do traba-

lho do Ói Nós é a criação coletiva. Esse fato é de extrema relevância, uma vez que o grupo produz e faz a gestão da sua sede de trabalho de forma coletiva, há mais de trinta e cinco anos. Todas as tarefas de confecção de figurinos, cenários, objetos cênicos e manutenção do prédio sede são realizadas pelos integrantes do grupo, que além de atores e encenadores, desempenham as funções de eletrecistas, iluminadores, carpinteiros, serralheiros, costureiros e outros. O Ói Nós se propõe a levar para a cena a experiência do trabalho braçal da produção, e utiliza a intensidade do trabalho pesado como elemento provocador da criatividade e da improvisação. Em cena o ator busca fazer valer a intimidade que possui com os elementos cênicos e canaliza as forças mobilizadas para a produção, direcionando-as para a criação dramática, para a atuação e para a improvisação. Outra importante característica desse coletivo teatral é o exercício de um teatro ritualístico, fortemente influenciado por Antonin Artaud, na busca por uma cena que é um compartilhamento de experiências vivificadas por atores e público. E é por esse motivo que uma das principais vertentes de criação do grupo se chama Teatro de Vivência (ALENCAR 1997). Outra influência basilar do Ói Nós Aqui Traveiz é o trabalho do dramaturgo e encenador Bertolt Brecht. Tanto por isso, é identificável nas montagens deles um tratamento de temas sócio-políticos que denota fé nas utopias humanas e objetividade poética na análise das forças que minam e conspiram contra essas utopias.. Pode-se dizer que o

trabalho em Teatro, de um modo geral, é coletivo porque todos participam da viabilização do espetáculo. O mesmo se diz a respeito do cinema. Porém, sabemos que existem processos em que a coletividade é mais efetiva na criação do que em outros, tanto em cinema, quanto em Teatro. O Ói Nóis radicaliza a criação coletiva a ponto dos integrantes se responsabilizarem por praticamente todas as tarefas de realização dos espetáculos, incluindo a direção e o trabalho braçal. O grupo busca levar para a encenação elementos da experiência de construir o espetáculo. Desta forma, os atores se utilizam da intensidade física do trabalho braçal, do conhecimento detalhado que possuem do funcionamento dos equipamentos necessários a cada cena, se utilizam do exercício intelectual do trabalho de direção, e do fato de terem, eles mesmos, construído o espaço de encenação e os objetos de cena. Assim, os atores iniciam o processo de apropriação do espaço ficcional enquanto o estão construindo. E depois, na fase de ajustes e acabamento, são eles mesmos quem fazem as modificações de acordo com o que foi experimentado e sugerido nos ensaios. Nos espetáculos do **Ói Nóis Aqui Traveiz** os cenários são construções híbridas de alvenaria, madeira, aço, corda, tecido e envolvem obras de construção civil, como a derrubada e construção de paredes, perfuração de piso, instalação de escadas e passarelas... Os espetáculos de vivência (BRITTO 2008) do Ói Nóis colocam o público e os atores juntos, imersos no cenário. Os cenários são concretos e a força da atuação está bas-

tante associada à apropriação que cada ator fez desse espaço cênico ao longo de sua construção e do processo de ensaios. Também é importante destacar que o Teatro praticado pelo **Ói Nós Aqui Traveiz** é uma celebração ritualística do encontro dos atores com o público; nesse encontro uma situação cognitiva particular se estabelece entre ambos. Ocorre uma participação intensa do público e sua presença é tão próxima e ativa que torna-se co-responsável pelo acontecimento espetacular. Por essas razões a prática teatral do **Ói Nós** está muito sintonizada com alguns conceitos de *Etnocenologia*, principalmente com o que Jean Marie Pradier chama de comportamentos humanos espetaculares, em que a participação é a premissa para que uma prática cognitiva particular estabeleça um “entre” os agentes.

3. ENCENAÇÕES CINEMATOGRAFICAS I

3.1. Relação Criativa entre Atores e Diretores

As encenações cinematográficas que serão analisadas neste capítulo dizem respeito ao trabalho de realizadores cujos métodos de direção podem ser considerados produtores de uma presença participativa no trabalho de atuação. A análise desses procedimentos sob a perspectiva da *Etnocenologia* implica considerar que eles se referem ao momento do “encontro câmera/objeto” (XAVIER 2003 p.35), e que coincide com o aqui e agora do trabalho do ator. É nessa situação de coinci-

dência entre as margens do teatro e do cinema (SPRITZER 2013) que incide a observação acerca dos meios pelos quais alguns diretores, na busca por consistência das interpretações - ou representações de acordo com Ferracini (2003) - desenvolveram uma relação de natureza cognitiva particular com os atores/performers de seus filmes. Essa relação é, muitas vezes, parte de uma estratégia para dirigir a atuação e expressar a perspectiva do realizador enquanto a cena acontece. Operação que os críticos inspirados na fenomenologia poderiam entender como a produção de um olhar específico, que segundo eles, está na origem de toda imagem cinematográfica (XAVIER 2003). Podemos deduzir então que os procedimentos desses diretores interferem ativamente na construção dos personagens - e da própria encenação - enquanto as tomadas são filmadas. Trata-se portanto de uma relação criativa, um jogo teatral entre atores e diretor no mesmo cronotopo em que a cena ocorre.

Antes do advento da gravação de som direto⁸ sincronizado com a filmagem das cenas, quando as falas eram dubladas pelos atores, ou até mesmo antes do cinema sonoro, era comum o hábito de diretores falarem e darem instruções aos atores durante a execução da cena. Esse recurso é utilizado ainda hoje quando não há gravação de som sincronizado, e por isso, pertence à cultura cinematográfica, não

⁸ Som direto é o áudio captado a uma distância de no máximo 3 metros da fonte sonora. A partir dessa distância (aproximada, pois depende de muitas variáveis) surgem sombras sonoras que são harmônicos produzidos pelo choque do som direto nos objetos e no próprio ambiente em que foi produzido.

pertence à um autor específico, mas é parte de um amálgama de experiências. A esmagadora maioria dessas experiências não foram registradas por seus realizadores em texto. Mesmo entre realizadores que publicaram textos, não são numerosos os que abordaram a questão aqui proposta. A seleção dos métodos de alguns cineastas, que serão analisados a seguir, foi executada com o critério de que esses métodos lidassem com essa cultura cinematográfica específica e que pudessem contribuir para o estudo da espetacularidade, e da forma como ela pode ser apropriada a partir da *Etnocenologia*.

3.2. Diretor Espectador

Em princípio, todo diretor é espectador do trabalho dos atores, porém, a espetação a que nos referimos aqui é de um tipo especial, que emite sinais, induz atmosferas e produz sentidos complexos dentro do cronotopo da cena. Um dos diretores que exerceu esta habilidade foi Stanley Kubrick. Ele utilizava um método de trabalho que pode ser considerado uma busca obsessiva pela construção da cena que o surpreendesse, que tivesse o vigor da experiência única, consequência de muitas repetições e testes. Alguns atores que trabalharam com ele, como Jack Nicholson, Malcolm McDowell e Shelley Duval (CIMENT 2013) destacam sua observação meticulosa dos detalhes da atuação, sua rejeição à recriação ou simples citação ao que já havia sido feito, sua capacidade de criar atmosferas, sua busca inces-

sante por um modo de fazer a cena, que tivesse algo, que apesar de muita preparação ele nunca sabia exatamente o que era, e que ele só descobria, junto com os atores e a equipe, às custas de muito tempo dedicado. De fato, na medida em que Kubrick foi conquistando independência criativa, seu controle sobre a maneira de produzir seus filmes também aumentou (CIMENT 2013), e uma das características da sua maneira de organizar a produção era dedicar bastante tempo para realizar as cenas. A atriz Shelley Duval, sobre a gravação da cena em que a sua personagem no filme **O Iluminado** (1980) bate com um bastão no personagem interpretado por Jack Nicholson, comenta: “Demorou três semanas, e a cada tomada filmávamos a cena inteira - ou seja, uns dezesseis minutos. Foi exaustivo.” (CIMENT 2013 p. 308). Três semanas filmando uma mesma cena é um tempo consideravelmente alto, mesmo para o padrão de produção do cinema dos Estados Unidos. É claro que a atuação não era o único motivo de tanto tempo dedicado. Duval observa que a espessura da fumaça, a interpretação, o movimento do *steadicam*⁹, a iluminação, eram elementos que precisavam ser sincronizados, por isso, tudo era coreografado nessa cena. Durante os ensaios e as filmagens Kubrick trabalhava intensamente a atuação e construía um ambiente de desafio criativo entre ele e os atores. Sobre isso, Jack Nicholson declarou (CIMENT 2013 p. 38):

⁹ *Steadicam* é um equipamento utilizado para realizar movimentos de câmera na mão, porém com maior estabilidade.

Stanley é exigente. Vai refazer uma cena cinquenta vezes e para isso você deverá ser bom ator. Há tantas maneiras de entrar num cômodo, de pedir um café da manhã ou de morrer de medo em um closet. A pergunta que Stanley se faz é a seguinte: como fazer melhor do que já foi feito um dia? Ele lança um desafio enorme para você.

Essa característica exigente de Kubrick é reconhecida pelos atores, que também percebem que o diretor exige bastante de si próprio também. A construção da cena para ele era um processo de experimentação, que prioriza a atuação e elabora as filmagens a partir dela (CIMENT 2013 p.140).

Primeiro falamos do personagem em geral, depois falamos da cena que vai ser rodada e da atitude do personagem nessa cena, que às vezes é diferente da linha geral da história. Então chega o momento terrível do primeiro ensaio no lugar onde vamos filmar. É sempre uma surpresa. Você precisa modificar os diálogos, abandonar algumas ideias e procurar outras. A filmagem propriamente dita nunca é um problema. Difícil é levar a cena, durante os ensaios, até o ponto que desejamos. (...) A primeira abordagem do filme se dá quando começamos a escrever o roteiro; a segunda, quando ensaiamos - o que ainda faz parte da escritura, pois fazemos modificações no texto. E quando acontece algo que merece estar na tela, decido como filmar. Tenho sempre a impressão de que se algo realmente acontece, pouco importa a maneira como vamos filmá-lo - o que é errado, claro! - mas assim mesmo o que conta é o que os personagens fazem. Com certeza é melhor mostrá-lo de maneira cinematograficamente interessante, mas para mim, isso acontece com facilidade, uma vez que a cena exista. (...) Acontece de não termos tempo de escrever uma cena inteira, pois ela cria problemas que não podíamos resolver antes da filmagem. Quando, porém, o objetivo dessa cena é claro e preciso, quando o comportamento dos personagens é bem compreendido e quando a ação é adequada e interessante, então o diálogo parece vir por si só, sem grande esforço (...).

Nota-se que no processo descrito por Kubrick as filmagens e o roteiro estão submetidos à condição de que a cena “aconteça”. No final do relato o diretor nos dá um pista do que significava para ele um dos indícios de quando a cena acontece - o momento em que o diálogo parece surgir por si só - e sem muito esforço,

mesmo depois de trabalhar exaustivamente por semanas preparando o acontecimento da cena. Presume-se que quando “algo acontece” isso é inequívoco tanto para o diretor quanto para os atores. O ator Malcolm McDowell, em seus relatos, destaca suas conversas sobre seu personagem¹⁰ com Kubrick. Segundo o ator, o cineasta, longe de oprimi-lo, deixava-o livre para inventar gestos e sugerir variações, além disso, Malcolm deixa claro o que significava para Kubrick saber, e não saber, o que se quer de uma cena (CIMENT 2013 p. 278):

Todas as pessoas que trabalharam com ele lhe dirão que ele sabia o que não queria, mas descobria aos poucos o que queria realmente. As grandes cenas de *Laranja Mecânica* vinham da improvisação, mas nem por isso o filme foi improvisado. Havia um roteiro e nós o seguíamos, mas ele sabia quando não funcionava, e ensaiávamos sem parar, até ficarmos entediados. Então eu lhe dizia que ia tentar alguma coisa e ele me diria se aquilo convinha. Por exemplo, a sequência em que entramos na casa do escritor: o roteiro previa que batêssemos nele, estuprássemos sua mulher, roubássemos sua casa e quebrássemos as janelas com garrafas. Era muito chato. O fato é que também tínhamos acabado de filmar a sequência final no hospital, que era brilhante. Tínhamos visto os copões e ela estava tão incrível que Stanley correu em minha direção para me dizer: “Malcolm, meu Deus, não gosto de dizer isso, mas foi formidável. Estou realmente muito feliz”. Depois ele tentou filmar essa sequência na casa do sr. Alexander durante uma semana, e ficamos exaustos. Eu quis um ou dois dias de descanso. Finalmente, ensaiamos mais algumas vezes e não deu em nada. Então Stanley me perguntou: “Você sabe dançar?”. Respondi: “Claro!”- um ator sempre responde isso a um diretor, “Sabe montar a cavalo?” “Lógico!” Foi então que me veio à mente “*Singin in the Rain*”. Alex ficava eufórico quando estupra e batia, e para mim, como Hollywood nos ensinou, a euforia é Gene Kelly dançando em *Cantando na Chuva*. Então comecei a cantar e Stanley começou a dar gargalhadas. Era a primeira vez em uma semana que algo acontecia.

A descrição de Malcolm sobre a maneira como Kubrick improvisava as cenas, lembra muito os processos contemporâneos de criação teatral, porém com certas especificidades do trabalho de criação cinematográfica. Um exemplo é a eufo-

¹⁰ Personagem Alex no filme *Laranja Mecânica - A Clockwork Orange* (1971)

ria de Kubrick e Malcolm depois de assistirem os copiões de uma cena já realizada, e sua influência sobre a criação de uma outra cena que ainda seria filmada. Na narrativa de Malcolm, diretor e ator reagiram de maneira espontânea ao entrarem em contato com aquele produto do trabalho de ambos. A euforia parece indicar que o pacto - de fazer melhor do que já fora realizado - se concretizou para diretor e ator, e se estabelece entre os dois um estado temporário de comunhão de sensações, que mesmo diversas, são convergentes. Esse estado temporário foi para ambos o estabelecimento de uma referência para o nível de resultado a ser perseguido para o restante da produção do filme. Que resultado seria esse? Seria a indução do espectador do filme ao estado que os dois experimentaram? Se não o mesmo estado, pelo menos, algo da mesma ordem? Não seria levar o espectador a experimentar algo, que mesmo diverso, tenha o mesmo vigor do que provocou as gargalhadas de Kubrick durante a execução da cena do espancamento, e que deu a Malcolm a certeza de que “algo” estava acontecendo enquanto performava? Chama a atenção a comunicação verbal entre os dois no momento em que Malcolm tem a ideia de parodiar *singin in the rain*. Kubrick pergunta sobre dançar e montar a cavalo e deixa claro que está disposto a experimentar o que for possível, isso não apenas incentiva Malcolm a propor algo, como provoca a sua imaginação. Essa parece ter sido a atmosfera criativa da encenação de Kubrick: um estado de jogo entre ele e os atores, que funciona-

va em diferentes níveis e de diversas maneiras. Sobre isso, Malcolm acrescenta (CIMENT 2013 p.39):

(...) É por isso que Stanley é um grande diretor. Ele sabe criar uma atmosfera em que você não fica nem um pouco inibido. Você tentará qualquer coisa. Experimentará. Stanley lhe dá a liberdade e é um maravilhoso espectador. Eu o via atrás da câmera, com um lenço enfiado na boca de tanto rir. Isso me dava uma confiança enorme.

A atmosfera criada pelo diretor é apontada pelo seu ator como incentivadora de sua desenvoltura para a experimentação. Mas é a risada do diretor, que ele percebe enquanto realiza a cena, que lhe dará a confiança que tanto deseja. Novamente, “algo” se estabeleceu entre ator e diretor e uma comunicação complexa, uma produção de sinais, uma emanção acontece entre ambos. Kubrick se contém, mas ainda assim participa da cena, Malcolm sente que isso é positivo e reforça a sua confiança na própria ação e no universo diegético que está criando; fortalece a fé cênica, para utilizar um termo de Konstantin Stanislavski (1987). Essa relação que Kubrick estabelecia com seus atores é para Malcolm momentos de uma relação entre ator e espectador. O diretor realiza uma produção de presença que é definida pelo filósofo Hans Ulrich Gumbrecht como o que o sentido não consegue transmitir (GUMBRECHT 2010), que é um estado efêmero de encontro e engajamento, que também se observa em comportamentos espetaculares humanos, como os dos participantes da **Folia de Roça do Novo Gama**, estudados por Jorge das Graças Veloso

(VELOSO 2009), que participavam dos eventos incentivando os jogos entre os companheiros ou reagindo fisicamente às propostas dos outros foliões. O processo de trabalho de Kubrick é o de um espectador participante, que deseja ansiosamente experimentar “algo” entre ele e os atores.

O tratamento do espaço ficcional na encenação de Kubrick também exerce influência no trabalho de criação dos atores. No início da carreira de realizador, Kubrick filmava em locações, com luz natural minuciosamente escolhida. Isso significava poucos (ou nenhum) tripés de luz/refletores e muitas informações e sugestões que um local que existe de fato oferece à uma encenação. A luz produzida demarca espaço e restringe a movimentação dos atores. Isso não é um problema quando a cena já está pronta, pois os atores sabem trabalhar com marcas precisas. A restrição de movimentos pode ser indesejável quando a cena ainda não existe e está em processo de criação. Isto talvez não valha para todos os diretores, mas parece valer para Kubrick, pelas razões que veremos a seguir. A história de um lugar real, seus detalhes construtivos e o que os sentidos apreendem de sua arquitetura é material útil nas improvisações dos atores. Quando improvisam eles precisam dominar a ansiedade que a necessidade de agir lhes impõe. Enquanto tentam controlar a afobação eles buscam na memória, no que os olhos deles vêem e nos objetos que eles podem tocar, elementos que lhe sejam aproveitáveis para a ação. O mestre Stanislavski já

nos ensinara que o ator pode extrair dos objetos e do espaço cênico muitos elementos para a criação do seu personagem, e que também podem ser utilizados para apaziguar o desespero dos atores em estado de criação, e ser uma referência, junto com os dados que o texto fornece, na busca do tempo de execução da ação, seus ritmos e pausas (STANISLAWSKI 1987). Na fase madura da carreira de Kubrick, em suas produções mais dispendiosas, a iluminação para a fotografia do filme estava embutida no cenário, ou resolvida por ele de uma forma que incluía a luz dentro do espaço diegético do filme. Muitos dos ambientes insólitos e marcantes criados por Kubrick em seus filmes foram construídos desta forma: o interior da nave de **2001: Uma Odisséia no Espaço** (1968), a sala de guerra de **O Doutor Fantástico** (1963) e o bar do hotel de **O Iluminado** (1980). Estes lugares foram construídos para que Kubrick e seus atores pudessem improvisar a vontade, com vários benefícios para o trabalho de ambos. Os atores ficavam imersos em um lugar sugestivo e com liberdade de movimentação. Depois que “algo” acontecesse, o diretor tinha a possibilidade de apontar a câmera para qualquer direção, sem a interferência de estruturas metálicas, cabos e refletores.

3.3. A Filmagem Como Momento Único

O diretor brasileiro Eduardo Coutinho era um documentarista que utilizava a sua presença para provocar o universo que seus filmes abordam. Sob este as-

pecto, sua encenação tem ascendência nos filmes etnográficos de Jean Rouch e do que Bill Nichols chama de documentário participativo (NICHOLS 2012). Coutinho trabalhava a entrevista como uma troca, que gera surpresas, provoca confrontos e cujo desequilíbrio precisa ser observado (OHATA 2013 p. 22):

É claro que é preciso rejeitar a ilusão de que essa troca seja absolutamente simétrica. Esse diálogo é assimétrico por princípio, não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder.

Essa assimetria era reordenada pelo documentarista, que concentrava a sua atenção na pessoa com quem estava filmando e delegava boa parte das decisões técnicas para a equipe, enquanto interagia com o entrevistado em momentos de intensa interlocução. Durante as filmagens o realizador praticava uma escuta que ele chamava de esvaziamento de si, para então suprir a própria necessidade de contaminar-se com o outro. É esse ato que introduzia Coutinho no universo que era transformado com a sua presença (OHATA 2013 p.24).

Na realidade, não é a presença da câmera que muda realmente, o que muda realmente, o que muda é a presença de uma pessoa de uma outra classe social, que não pertence àquele mundo e que vem interrogar sobre uma questão. Essa possível interferência no comportamento, no gesto e na fala existe também para o historiador oral, que não tem a câmera, mas tem um gravador: (...) Trata-se, de um lado, de amenizar a presença da câmera pelo fato de que você fica conversando com a pessoa - porque eu quando dirijo, esqueço que tem a câmera - então, depois de um tempo a pessoa acaba ignorando também a presença da câmera, como também filmando em situações absolutamente esdrúxulas, que não são a situação típica de entrevista. Por exemplo, há entrevistas feitas com teleobjetiva em que o diretor fica a dez metros do personagem, o que torna absolutamente impossível um diálogo. Eu não conheço nenhuma pessoa no mundo que converse com outra a dez metros de distância (...) Por isso, não

filmo nunca a cinco, dez metros; prefiro aparecer no quadro, tornar a câmera mais pobre, tendo que filmar em *close*, mas estou sempre próximo do personagem, a meio metro, um metro.

Coutinho incluía a câmera na criação da situação que filmava, mesmo esquecendo-se dela depois de compensar a assimetria que ela causava. Ele priorizava o encontro com seus personagens sem esconder deles as diferenças que existem entre ambos, ao contrário, o elo temporário que se criava entre eles acontecia justo pelo interesse mútuo nas diferenças um do outro. A situação de filmagem era planejada de maneira que fosse uma experiência única, por esse motivo o diretor não participava das etapas de pesquisa de campo. Em um segundo momento, a partir das informações que a equipe de pesquisadores lhe fornecera, ele escolhia os personagens, sem nunca tê-los visto ao vivo. O dia da filmagem era o único dia em que eles se encontravam. Coutinho também preferia não fazer visitas depois da realização do filme. Filmar o encontro entre universos distintos e o inusitado que sua potência provoca, era a verdade da filmagem para o realizador: incrustar no registro audiovisual os dados do momento, da situação em que o encontro ocorreu e o que aconteceu de aleatório nele, que fosse revelador dos universos em contato. Para situar o seu ponto de vista a respeito desse assunto, Coutinho citava o antropólogo e cineasta David MacDougall, que afirmara que mesmo em um filme etnográfico ele não filmava o real (MOURÃO e LABAKI 2005 p. 119):

(...) “ele filmava o encontro entre um cineasta e o mundo”. O documentário é isso: o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferentes e intermediados por uma câmera que lhe dá um poder, e esse jogo é fascinante.

Um jogo que acontece com o improviso dos participantes. Coutinho canalizava a sua curiosidade pelo outro e mantinha seu estado de vigilância, como a atitude de alerta do gato, conforme descrito por Inês Marocco (2013). Ele criava uma empatia com o seu personagem expondo a própria ignorância acerca do universo alheio. Uma ignorância que era minimizada por um preparo anterior, mas que o realizador não escondia quando estava em contato com os seus entrevistados. A empatia era importante para Coutinho. Ele avaliava as informações da pesquisa de campo que sua equipe lhe realizava, e escolhia os personagens com os quais ele intuía que poderia desenvolver algum tipo de empatia no momento da filmagem. Esse é o motivo pelo qual o realizador declarou que não poderia fazer um documentário com um torturador (OHATA 2013), pois jamais conseguiria desenvolver empatia por ele. Além disso, o ato de esvaziar-se e de contaminar-se com o outro, nesse caso, seria catastrófico para o diretor. O crítico e pesquisador de cinema Ismail Xavier acredita que a empatia produz uma inscrição de subjetividade na imagem fabricada (MOURÃO E LABAKI 2005 p.113):

A foto se constrói na empatia entre fotógrafo e fotografado, nesse encontro que é capaz de produzir uma inscrição da subjetividade na imagem. Kracauer vai defender com muita veemência essa ideia do encontro do olhar com outro sujeito e a possibilidade de se traba-

lhar com a ideia da subjetivação que, certamente, apesar de ter um lastro de puro ilusionismo, estabelece um tipo de presença da imagem.

A presença da imagem referida por Xavier se configura - no cinema de Eduardo Coutinho - no momento em que os universos do personagem e do diretor se encontram e se atraem. Nessa situação, que Coutinho considerava extra-quotidiana por princípio, pode ocorrer o afloramento de comportamentos que não são usuais na rotina dos próprios personagens. Em alguns desses momentos os personagens revelavam fragmentos profundos da sua própria intimidade, como é o caso do homem que canta uma música de Frank Sinatra com uma emoção transbordante no filme **Edifício Master** (2002). O corpo, o gesto e a voz do personagem são extra-quotidianos, apesar dele cantar músicas de Sinatra com certa frequência. O dado novo é a presença de Coutinho e sua contaminação com a atitude dele como personagem. Para manter o estado de jogo com seus personagens o cineasta evitava desviar a sua atenção da conversa, por isso, se comunicava o mínimo possível com a equipe durante a gravação. O diretor se desvencilhava de algumas tarefas que lhe tirariam do âmbito do “encontro” com o seu personagem, o que poderia desfazer a sua “*communitas* temporária” (CABALLERO 2013) e passava para a sua equipe a responsabilidade de tomar algumas decisões importantes, que influem na determinação de características plásticas do registro de som e imagem (OHATA 2013 p.224).

O que cria a tensão é chegar à casa da pessoa com a câmera ligada; isso obriga toda a equipe a inventar: o câmera, o cara do som, porque eu tenho que estar absolutamente ligado na pessoa que está falando. Em muitos casos, portanto, o câmera é que tem que decidir o enquadramento.

No processo de filmar o encontro com seu personagem, o diretor Eduardo Coutinho encarregava-se de produzir o encontro que lhe interessava. Para realizar essa tarefa ele trabalhava com equipes que tinham autonomia no manuseio do aparato técnico, e eram capacitadas a fazer escolhas dialogando com a proposta de realização. A formação de equipes com autonomia pode ser observado desde o primeiro documentário desse realizador. Na equipe do filme **Cabra Marcado Para Morrer** (1984) Coutinho escalou quatro integrantes que também eram realizadores ou vieram a sê-los mais tarde (OHATA 2013 p.184):

Eu tinha dois assistentes de direção. Tinha o Vladimir Carvalho, que na realidade era o primeiro assistente. Foi o cara que mais me acompanhou. Nós éramos amigos já havia anos e foi a pessoa que me deu mais força em termos de contato com a região etc. Outro assistente era o Cecil Thiré. A continuidade era feita pelo Antônio Carlos Fontoura. Na direção de produção tinha o Marcos Farias. Quer dizer, só aí são quatro pessoas que acabaram trabalhando como diretores de cinema.

Mesmo preparando antecipadamente o encontro a ser filmado, Coutinho admitia que a coisa pode não acontecer. Isso está dentro da imprevisibilidade daquele momento de contraste e de tentativa de contato. O cineasta relatou situações em que tudo indicava que nada aconteceria de especial em uma entrevista, mas a partir de uma certa pergunta ou de um evento fortuito esse quadro mudava repen-

tinamente. A utilização de equipamentos digitais para a captação de imagem e som facilitaram bastante este tipo de escuta atenta e dilatada de Coutinho, porque ele sabia que não podia atropelar o fluxo dos acontecimentos, sabia também as consequências que a limitação do alto custo, e o curto tempo de duração, de uma carga de chassi de película, podia provocar em sua maneira de realizar documentários (OHATA 2013 p.225).

Por isso agora eu só filmo em vídeo, porque em cinema você é obrigado a ser tão econômico que não dá para contar a história de vida. Então você é obrigado a fazer o que todos fazem, conversar antes, ou é obrigado a fazer perguntas muito diretas.

Outro problema da filmagem em película no processo de Coutinho era a interrupção para recarga do chassi da câmera, que é o espaço de armazenamento do rolo de negativo. No Brasil as câmeras desse tipo utilizam rolos que duram no máximo quatro minutos filmando ininterruptamente. Isso significa que Coutinho precisaria interromper a sua entrevista a cada quatro minutos para trocar o rolo de negativos, o que inviabilizaria a situação cinematográfica mais cara para o cineasta, pois ela só acontece ao seguir o fluxo errático dos acontecimentos não previstos, que são provocados pelo encontro do cineasta e seus personagens. Fluxo errático que possibilitava ao cineasta a oportunidade de surpreender-se com o outro e com o próprio trabalho; e disso Coutinho não abria mão, porque era a condição elementar de sua encenação.

Ao avaliar os procedimentos de direção deste documentarista brasileiro, pode-se observar a possibilidade de uma analogia entre o encontro, produzido e filmado por Coutinho em seus documentários, e a *communitas* temporária, na forma como já foi exposta no primeiro capítulo deste trabalho. Ambas estruturam-se a partir de uma espécie de força de atração entre as partes envolvidas, e predispõem ao estabelecimento de um contato direto e impulsivo, que identifica afinidades dentre a floresta de contraste e dessemelhança. Coutinho, com seu método, apresentou uma possibilidade de se retratar momentos da inteireza de uma pessoa, em seu estado de férvido transporte de sensações para com uma outra pessoa que a filma. Além de uma possível resposta ao que Mouloud Boukala (2009) chama de dificuldade de ser um homem no cinema, a situação de filmagem criada por Eduardo Coutinho em seus documentários é também um ambiente propício para que diretor e personagens desenvolvam o seu jogo de improvisação.

3.4. O Olhar Corretor

O diretor Ingmar Bergman em suas entrevistas relata o ambiente conturbado de muitas de suas produções cinematográficas. Ele também descreve um pouco da rigidez e da severidade da educação que obteve tanto na escola, quanto de seu pai, que também era o pastor da comunidade onde morava na infância. Nos episódios que Bergman narra, pode-se observar um tanto de severidade no seu compor-

tamento no *set* de filmagem também. De uma maneira severa, consigo mesmo e com os atores, ele criava um ambiente de tensão na preparação e execução das cenas de seus filmes. O cineasta exercia uma vigilância e um controle constante sobre o trabalho dos atores, na construção do que Ismail Xavier chama de o olhar da câmera (XAVIER 2003 p.35):

Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmera, resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência (trata-se de imagens, e não das próprias coisas). Discutir essa identificação, essa presença do mundo em minha consciência é, em primeiro lugar, acentuar as ações do aparato que constrói o olhar do cinema. A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte, mas também se interpondo entre mim e o mundo. Trata-se de um olhar exterior ao meu, cuja circunstância não se confunde com a minha na sala de projeção. O encontro câmera/objeto (a produção do que me é dado ver) e o encontro espectador/aparato de projeção constituem dois momentos distintos, separados por todo um processo.

Para construir esse olhar que precede o do espectador, Bergman planejava muito as cenas e não raro executava-as em um ambiente de conflito com a sua equipe e com os seus atores, principalmente no início da carreira. O diretor também admitia que filmava o tempo inteiro com uma raiva que ele tentava não demonstrar, mas que lhe escapava do domínio. Ele reconhecia o enorme desgaste que isso significava e tentava minimiza-lo. Porém, não conseguia livrar-se de tal comportamento, que ele inclusive acreditava não ser de todo ruim. O fato é que a maneira de Bergman dirigir, os temas de seus filmes, que são pesados, e a atuação realista, levam à dedução de que muito da atmosfera de trabalho que ele criava era a matriz

das cenas dos seus filmes. O método de direção de Bergman, mesmo que indiretamente, utilizava-se daquele estado de ânimo alterado no *set* de filmagem. O crédito de muitas das performances memoráveis dos atores de Bergman se deve à capacidade artística de ambos, diretor e atores. Porém, é relevante observarmos o ambiente em que essas performances foram realizadas (BJÖRKMAN 1977 p.207):

Talvez isso não seja visível, mas interiormente estou sempre furioso. Este é, aliás, um dos meus grandes problemas - estou sempre com raiva. (...) Mas a mim não falta agressividade. Pelo contrário. Reajo no mesmo instante e antes mesmo de ter percebido, fico incrivelmente furioso. O que faz com que eu seja muito desconfiado, preste muita atenção e não leve muito a sério estes excessos de temperamento. Sei, com efeito, que todo descontrole de temperamento não é bom nem para mim, nem para o meu interlocutor. Mas isso não quer dizer que o fato de estar com raiva seja prejudicial ao trabalho. Não. Basta não perder o controle. Se você insulta alguém, empregando um vocabulário infeliz, esse alguém nunca o esquecerá. É por isso que nunca ninguém me ouviu pronunciar um único palavrão contra um artista, no decorrer dos últimos quinze anos. Porque sei que se (eu) o insulto o resultado não será nada bom. É verdade que gritei com Liv Ullmann duas ou três vezes, mas foi num plano mais particular. Aliás, ela conta com prazer, a vez em que corri atrás dela no braseiro de *Vergonha*.

Para o diretor sueco não era prejudicial ao seu trabalho estar constantemente com raiva e reagir impulsivamente ao trabalho dos colegas, mesmo com o reconhecido desgaste que isso gerava. O importante para ele era não perder o controle de si e da condução das filmagens. Se mesmo furioso ele não perdia o controle, então é sinal que, de alguma maneira, ele incluía a sua agressividade no processo. Do contrário, sua agressividade estaria fora de controle. O desgaste acontecia de fato, mas a tensão que a agressividade criava, o estado alterado e de limite que diretor e atores experimentavam eram úteis à encenação. Ainda que admitindo uma rai-

va constante com o que acontecia fora do que ele desejava, Bergman se considerava muito melhor do que no início de sua carreira (BJÖRKMAN 1977 p.49):

Quando a gente se inicia na direção, pelo menos na época em que comecei, a gente tem um medo terrível. E quando temos medo, não estamos muito seguros de si, mas isto não pode ser mostrado, e a gente adota a atitude oposta, a gente fica terminante, brutal. Isso pode também depender das circunstâncias, é claro. Eu fui assim muito duro, até 1955 ou 1956. Nunca sabia, com certeza, se me deixariam fazer outros filmes. Minha atitude era muito firme, muito ditatorial, eu era fechado em mim mesmo, sempre estava desconfiado.

Mesmo referindo-se à dureza do próprio método no passado, ele nunca mudou o caráter inflexível da sua encenação minuciosamente planejada e a consequente raiva com os fatos desviantes. Por isso, o método de Bergman estava longe de criar empatia com seus atores. Pelo contrário, o estado de alerta do diretor e dos atores está mais próximo do jogo entre o caçador e a caça. O diretor queria a intimidade do personagem, ele já havia planejado tudo detalhadamente e iria perseguir o que queria, mesmo que para isso ele e os atores tivessem que chegar ao limiar do descontrole. Os atores ficavam acuados, sem saída e respondiam de forma animalística e visceral. Além disso, Bergman reconhecia que utilizava as suas flutuações de humor para a criação da cena, para o posicionamento de câmera e escolha da lente a ser utilizada. Tudo com uma boa dose fúria (BJÖRKMAN 1977 p. 170):

(...) Esta questão do plano à distância e do *close* é uma ambivalência que existe no próprio seio do diretor. (...) Em certas manhãs, acordamos com um excedente de energia e de

vitalidade. Sentimos então uma necessidade urgente de nos atirmos à cena, apontar a câmera nesses malditos atores, o mais perto possível, encurralá-los na parede e não sem um certo prazer, extrair-lhes sua última expressão, fazer explodir os limites que eles fixaram, provocá-los! Às vezes, é claro, fazemos *close*s porque a situação exige *close*s, mas, às vezes, também, você faz isto porque você tem uma vontade furiosa de desafiar tuas ideias e as dos atores sobre a expressão cinematográfica. (...) E depois, em outros dias, você não tem vontade de trabalhar, você se sente cansado, tem vontade de mandar todo mundo às favas, de voltar para casa e ficar de papo pro ar. Então, digo a mim mesmo: “Oh! hoje vou fazer planos à distância, estou sem coragem, os atores devem ficar longe, muito longe da câmera!”

O prazer de Bergman ao encurralar os atores tem uma relação com a derubada de limites que eles se auto-impunham, que é reveladora de um aspecto muito importante do processo de encenação desse diretor. A expressão encurralar, associada ao limite auto-imposto, antecedida da afirmação da necessidade de apontar a câmera o mais próximo possível dos atores, nos conduz à seguinte situação: o ator tinha à sua frente um diretor que lhe pressionava com a proximidade dele e da câmera, além disso, a câmera estava montada com uma lente teleobjetiva para fazer o *close*¹¹ e, às suas costas, o ator está literalmente emparedado nos seus próprio limites. Exasperado com o que não consegue fazer, o ator reage com fúria e instinto, e se debate até entregar na cena o recôndito de si, obscuro até para ele mesmo. Bergman com toda a sua experiência no teatro realista, sabia que dessa forma os atores sofrem, mas, se eles já são bons de fato, podem crescer ainda mais com o processo. Quando estava disposto a enfrentar tarefa tão desgastante, o diretor tinha o prazer

¹¹ Plano bastante próximo do rosto, que invariavelmente preenche a tela. A borda superior da imagem usualmente corta a testa e a borda inferior corta o queixo, destacando a boca e os olhos da imagem do ator.

de ver o ator transcender o que até então ele acreditava ser o seu próprio nível de desempenho. Talvez seja por esse motivo que Liv Ullmann tenha contado com prazer o episódio em que Bergman correu atrás dela no braseiro. Passado o momento de estresse, a atriz reconheceu o quanto o seu trabalho e a cena cresceram e que muitos processos de crescimento envolvem situações dolorosas também. O que em princípio pode parecer puro sadismo do diretor, pode ser também o júbilo de participar de um momento de sofrimento que vislumbra um ganho futuro: expandir a expressão do próprio trabalho e deliciar-se com a descoberta, que o ato de ultrapassar limites implica, na difícil tarefa de enquadrar essa descoberta dentro do escopo do seu planejamento para a cena. Não quero dizer com isso, que não havia sarcasmo e sadismo nas atitudes do diretor; porém, aqui neste estudo, estes traços não são os dados mais relevantes. Bergman nesse caso em questão, usava a câmera como elemento de pressão corretiva, como a palmatória na mão do professor, que tem o seu aluno encostado na parede e de lá não tem para onde fugir. A presença enclausurante do diretor e da câmera faziam o cerco e pressionavam o ator a dar mais do que ele reconhecia ser o melhor de si; e o ator precisava fazê-lo, sem se desviar do planejamento cênico elaborado pelo diretor, que também era o roteirista do filme. Nos dias em que estava disposto ao confronto, Bergman estabelecia com seus atores uma relação que nos lembra o **Teatro da Crueldade de Antonin Artaud** (PAVIS

1999) e o **Teatro Pânico de Fernando Arrabal** (ARRABAL 1976). Ou seja, uma relação direta, torturante; um verdadeiro tratamento de choque para libertar ambos, diretor e ator, do pensamento discursivo e provocar uma vivência imediata e talvez até catártica. Bergman tinha consciência do tamanho do esforço e da exposição imposta aos atores em tais circunstâncias, mas também sabia que essa era a sua maneira de manter-se próximo e criar presença na cena, pois acreditava que os atores careciam de um olho “corretor” e “controlador”(BJÖRKMAN 1977 p. 17):

O ator se expõe, se exhibe. Ele exhibe seu corpo, exhibe sua vida psíquica diante de um público, seja sobre o palco, frente a uma câmera ou diante de um microfone. A partir do momento em que ele se exhibe, ele sente uma necessidade intensa de ter a seu lado a presença de uma orelha e de um olho corretor e controlador que o segue constantemente - exatamente como o dançarino diante de seu espelho ou o músico escutando a vitrola. É uma necessidade inteiramente legítima que nós, diretores de cena, devemos compreender, respeitar e satisfazer.

O olhar corretor de Bergman executava as suas funções de presença e criava uma situação extra-quotidiana, em que não é somente o ator que se expõe, porque o diretor também expõe a sua “vida psíquica” nesse tipo de processo. Essas eram as condições em que Bergman realizava o espelhamento dos atores em cena. Naquele “tempo provisório” (SPRITZER 2013 p.144) em que as cenas aconteceram, o diretor e os atores estavam em um estado de interação muito particular, que contrastava com o comportamento de outros integrantes da equipe, que talvez se afetassem com o clima, mas não participavam do jogo entre o diretor e os atores. Por esse

motivo, podemos supor que um dentro e fora daquele comportamento espetacular podia ser observável. Se assim fosse, o jogo tenso entre diretor e atores poderia ser caracterizado como um processo *liminoide* (SCHECHNER apud TUNER 1987 p.9), que é a criação de uma realidade apartada do real, similar à *liminaridade*, porém, com a diferença de que esta última se refere a eventos e ritos em sociedades tecnologicamente simples, enquanto o *liminóide* diz respeito processos artísticos e eventos esportivos em sociedades tecnologicamente complexas (MAROCCO 2013). Sendo assim, podemos inferir que a teatralidade de Bergman, ou seja, o descolamento do real que ele operava, ocorria a partir de uma exacerbação de ânimo, de um estado alterado dos atores e do diretor na criação de algumas cenas de seus filmes.

3.5. Sergei Eisenstein e Glauber Rocha

Esses dois diretores tiveram uma vivência em Teatro que antecedeu a prática cinematográfica, e ambos incluíram a experiência teatral na formulação cênica e teórica de suas cinematografias. Glauber tivera o primeiro contato com o teatro na adolescência à frente das **Jogralescas**, que segundo Ivana Bentes (1997) eram apresentações conjuntas de pequenas cenas, que misturavam poesia e textos dramáticos, quando o diretor baiano ainda cursava o ensino médio. Porém, a experiência esteticamente formadora de Glauber no teatro, segundo Jussilene Santana (2011),

ocorreu depois que ele abandonou o curso da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia (SANTANA 2012 p. 02):

Em final de 1958, ele começa a frequentar, mais assiduamente, para além dos espetáculos da Escola de Teatro, as aulas de diversos cursos da instituição, onde também estudava a a namorada, a atriz Helena Ignez, que se tornará em breve sua esposa. Apesar de nunca ter se matriculado como aluno oficial - algo que se explicaria tendo em vista a mentalidade da época - Glauber era aluno assíduo, o que o faz ser lembrado inclusive nos escritos memorialísticos de diversos professores que passaram pela instituição, entre eles, o português Agostinho da Silva.

Segundo Jussilene Santana, Glauber não teve um mero contato com estudos e práticas teatrais contemporâneas, mas uma verdadeira formação na Escola de Teatro da Bahia. A autora cita eventos que Glauber participou, e destaca o Folder da exposição **Bahia**, da Bienal de São Paulo de 1959, em que ele aparece na fotografia como integrante da Escola de Teatro. Essa exposição foi realizada pela arquiteta Lina Bo Bardi, em trabalho conjunto com Martim Gonçalves, que era o diretor daquela escola. O encontro do então estudante baiano com a arquiteta italiana no âmbito do Teatro, foi importantíssimo para Glauber, pois ambos tinham uma grande vibração pela cultura popular brasileira; e mais tarde, as formas de encenação popular e suas pulsões, tornaram-se as matrizes para a atuação e para a encenação dos filmes de Glauber Rocha. Porém, mesmo com a referida formação em teatro e a importância do Teatro na construção formal da sua obra cinematográfica, não existem à disposição escritos ou relatos do diretor a respeito de seus métodos de trabalho

com os atores. Sabe-se através de alguns atores que trabalharam com ele, e através de ex-colegas de equipe, que ele costumava falar constantemente com os atores enquanto filmava. Glauber não gravava o som dos diálogos enquanto filmava as cenas, por isso, aproximava-se o máximo possível dos atores e falava com eles, dava instruções, provocava reações físicas, como narra o ator Paulo Autran no documentário **Glauber O Filme, Labirinto do Brasil** (2004), de Sílvio Tandler. Nesse mesmo documentário um ex-integrante da equipe de filmagem de **Terra em Transe** (1967) afirma que Glauber deixava o ator Jardel Filho atordoado com tantas instruções, umas sobre as outras, sem dar tempo ao ator digerir cada uma delas. Além disso, mesmo ainda jovem, o diretor já era um personagem público e um polemista. Ivana Bentes (2007) chega a afirmar que Glauber não tinha o que se chama de “vida privada”, porque ele não distinguia a própria existência mais cotidiana e pessoal do perfil escandaloso e anticonvencional, que o fazia parecer com um personagem da sua própria obra cinematográfica. Dessa forma, os atores de Glauber em cena, precisavam lidar com o personagem glauberiano dirigindo-os, dando instruções e provocando-lhes a intuição, tanto quanto o intelecto. A pouca disponibilidade de fontes acerca do processo de trabalho de Glauber com os atores de seus filmes, impede um estudo mais aprofundado sobre este assunto. Espera-se que em um futuro próximo

tenhamos mais publicações sobre o trabalho desse diretor, que abordem, mesmo que tangencialmente, o seu processo de criação cênica e de direção de atores.

O diretor Sergei Eissenstein iniciou sua formação teatral desenhando e elaborando cenários durante a guerra civil russa. Em 1917 Eisenstein estudava no Instituto de Engenharia Civil de Petrogrado. No ano seguinte, em 1918, ele integrou o exército vermelho e depois de um destacado trabalho construindo defesas militares, fazendo trabalhos de propaganda revolucionária - como as caricaturas e exortações pintadas em caminhões que partiam para o *front* - passou a dedicar-se ao Teatro, divulgando a causa revolucionária pelo interior da Rússia. De acordo com Vanessa Teixeira de Oliveira (2008), Eisenstein elaborou cenários e figurinos para aproximadamente setenta e cinco peças teatrais nesse período. Em 1921 o diretor russo ingressou nos **Laboratórios Estaduais Superiores de Encenação** (GVYRM), a escola de Meierhold, de quem foi aprendiz, depois colaborador em espetáculos e no desenvolvimento da Biomecânica. Mais tarde, quando já era professor de cinema, Eisenstein reivindicaria o reconhecimento de sua participação no desenvolvimento das teorias atribuídas à Meierhold (OLIVEIRA 2008 p.09):

Eisenstein considerava que tinha ido muito mais além do que Meierhold no estudo da expressividade do ator. “O ponto é que a Biomecânica”, ensina Eisenstein aos seus alunos do Instituto de Estudos Cinematográficos, “é o primeiro passo em direção ao Movimento Expressivo. Além desse primeiro passo, que basicamente não era muito grande, o próprio Meierhold nunca foi.” O ponto é que Eisenstein desenvolveu uma forte rivalidade com Meierhold, que durou toda a sua vida. Conforme Bulgakowa, no dia 23 de novembro de 1928, Eisenstein

leu um artigo acerca da cineficação do teatro meierholdiano e fez uma lista das coisas que o ex-professor teria roubado dele. Chega a considerar a Biomecânica uma invenção sua e não de Meierhold.

A participação destacada de Eisenstein na elaboração da Biomecânica indica a sua preferência pelo formalismo na performance corporal dos atores, porque nesse método, o corpo do ator funcionava como mecanismo de expressão que quebrava o realismo e tornava-se expressão autônoma. Em outubro de 1922 Eisenstein foi nomeado diretor do Proletkult de Moscou, e no ano seguinte montou o espetáculo **O Sábio**, que será a experiência a partir da qual ele conceberá o manifesto “Montagem de Atrações” (OLIVEIRA 2008 p. 13):

Neste manifesto, Eisenstein propõe um novo método de construção de espetáculo teatral - evocando os princípios da encenação utilizados no circo, no music hall, no Grand-Guignol e no cinema -, com o objetivo maior de provocar “choques emocionais” no espectador para que este perceba “o aspecto ideológico do espetáculo apresentado, sua conclusão ideológica final”. Em outras palavras: os estímulos do espetáculo devem ser combinados de modo a propiciar ao espectador a inteligência do significado final daquilo que foi apresentado.

Eisenstein desde cedo estava interessado na recepção do espectador, e nos “choques emocionais” provocados pela montagem de materiais de procedência diversa, mesmo antes de realizar seus primeiros filmes. A atuação era um dentre vários outros elementos expressivos em seus filmes, que eram pautados por um formalismo que “rompia o pacto ilusionista”, segundo Ismail Xavier (XAVIER apud Oliveira 2008 p.13). O pesquisador James Dudley em seu livro **As Principais Teorias do**

Cinema (ANDREW 2002) observa a polarização entre as teorias formativa e realista ao longo da história da crítica cinematográfica, e destaca que a primeira grande fase do cinema, até cerca de 1935, teve predominância das teorias formalistas. No formalismo cinematográfico de Eisenstein, o mais importante era a (ALBERRA 2011 p.216)

(...) organização de um conjunto de “fragmentos do meio ambiente arrancados segundo um cálculo consciente e voluntário, preconcebido para conquistar o espectador após tê-lo submetido a esses fragmentos em um confronto apropriado” (...).

Os filmes de Eisenstein não tinham uma aparente unidade de ação, pois a unidade possível se dava na recepção do espectador, que submetido aos fragmentos “em confronto apropriado” construía para si uma teleologia dessa experiência fílmica. Eisenstein em seu livro **A Forma do Filme** (1990) deixa claro o seu reconhecimento do que ele chamou de “elemento materialista factual do teatro” (EISENSTEIN 1990 p.18), ou seja, o aqui e agora do ator e do diretor na criação cênica. Porém, em seus escritos sobre cinema e teatro ele não aborda esse momento de criação, ou de extração de “fragmentos do meio ambiente”. Em seus textos, Eisenstein concentra-se nos aspectos construtivos de uma linguística própria do cinema e, segundo François Alberra (2011), desde a encenação de **O Sábio**, que foi seu primeiro trabalho de direção teatral no Proletkult de Moscou, Eisenstein já

mostrava o descentramento de sua atenção no trabalho do ator. Ele já havia mantido contato com a **Fábrica do Ator Excêntrico, de Petrogrado (FEKS)**, que era um grupo de influência futurista que fizera uma “eletrificação” do texto **O Casamento** de Gógol, montando o espetáculo com hibridismo de linguagem, em que cada cena tinha uma forma própria, inspirada no que eles chamavam de “gêneros desprezados e baixos” como o circo e as atrações de *boulevard* (ALBERRA 2011 p.236):

Quer a influência do FEKS seja aqui determinante ou não, um ponto é certo: o procedimento já não deve muito a Meierhold, e deriva até mesmo de uma crítica da Biomecânica. O trabalho já não se centra no ator, e sim no espectador, de quem se quer obter emoções determinadas. Por conseguinte, a unidade do espetáculo não é requerida, tampouco encadeamento das ações ou dos gestos; basta uma montagem de momentos fortes, agressivos, significativos, livremente associados em vista do efeito desejado.

O aspecto teatral comumente identificado nos filmes de Eisenstein, pode ser associado ao formalismo da atuação codificada que ele utilizava. O teatral na obra de Eisenstein tem muito a ver com o teatral na obra de Meierhold. São diferentes, porém, um descende do outro e ambos têm em comum a oposição aos métodos de Stanislawski. Vale lembrar que as encenações de Meierhold foram consideradas um retorno ao teatral, depois da hegemonia do **Teatro de Arte de Moscou** e do realismo de Stanislawski. A oposição que o trabalho de pesquisa e encenação de Meierhold exerceu frente ao trabalho do seu antigo mestre, fez com que este último aprimorasse muito os seus métodos. Stanislawski percebeu o valor do método físico de seu antigo aprendiz, e sua influência sobre as sensações dos atores. Ou seja, o

corpo podia agir e depois sentir, ao contrário de sentir antes para depois agir. Isso conduziu Stanislavski aos “procedimentos psicofisiológicos que têm origem em nossa própria natureza” (BARBA E SAVARESE 2012 p.138). Stanislavski tinha interesse no que os atores pensavam e sentiam no momento em que atuavam. Meierhold e Eisenstein estavam interessados no que o espectador sentia ao ver os atores em cena.

A visão etnocenológica do teatro está interessada no que se estabelece entre atores e público; está interessada nas emanções que se observa entre os participantes da cena. Para apropriar essa abordagem à encenação dos filmes de Eisenstein, seriam necessários relatos acerca da maneira como ele criava as cenas e se relacionava com os atores. Mas, ao que parece, esse não era o foco da atenção do diretor russo em sua produção intelectual sobre a prática cinematográfica. Até porque, para ele, o encontro entre câmera e objeto não era um dado relevante para a recepção da imagem, segundo Ismail Xavier (2003). No entanto, não quero sugerir com isso, que Eisenstein não se importava, ou não participava ativamente do processo de criação dos atores de seus filmes. É possível até que ele tenha desenvolvido uma relação criativa muito especial com os seus atores, porém, ainda não existem registros publicados do seu trabalho com eles. Talvez, a ênfase dada à recepção dos filmes tenha eclipsado a documentação dos seus processos, ou talvez o Stalinismo

tenha dispersado parte de sua produção escrita. De qualquer forma, o fato é que apesar da grande presença da expressão teatral no cinema de Eisenstein, ainda não há material suficiente para uma análise de como a espetacularidade se manifestava no comportamento deste diretor e dos atores, durante a encenação de seus filmes.

4. ENCENAÇÕES CINEMATOGRAFICAS II

4.1. Processos de Agrupar

No capítulo anterior foram analisados aspectos dos processos de alguns cineastas, que desenvolveram métodos de direção em que a própria participação do realizador na cena estabelece um jogo com os atores. O diretor experimenta com os atores a presentificação de forças que estrutura a dramatização/performatização da cena que é filmada. Agora, nesse capítulo, trabalharemos a abordagem da criação de presença através da participação da equipe de filmagem na encenação cinematográfica.

Algumas experiências com equipe participante podem ser observadas no *cinéma d'avant-garde* europeu, no qual pintores e escritores, formavam suas equipes com outros colegas artistas, nas primeiras décadas do século XX (KRACAUER 2013). Esses realizadores, de diferentes tendências modernistas, faziam oposição à normatização das formas narrativas da nascente indústria cinematográfica que, se-

gundo Ismail Xavier, era uma tentativa de “superação da moldura melodramática” (XAVIER 2003 p.41). Talvez de maneira indireta, alguns deles acabaram experimentando também na forma de produzir os seus filmes. No caso específico daqueles que trabalharam em conjunto com seus colegas artistas, é possível que tenham criado os seus filmes em processos colaborativos e assim, contornaram algumas restrições que o método industrial normatizado apresentava-lhes. Como, por exemplo, a quarta parede que separa a equipe técnica do trabalho dos atores; a divisão entre artistas e técnicos; e a divisão entre os próprios técnicos: técnicos criativos e técnicos operacionais. Talvez nessas experiências de *avant-garde* os atores tenham trabalhado em estado de criação com a equipe, e a equipe em estado de fabulação com eles, em um espaço de atuação e criação conjunta. Quando cito os atores me refiro não apenas aos atores e atrizes, mas também aos *performers* em geral e aos personagens de documentário também; enfim, todos os que atuam ou participam da ação dramatizada, que tanto pode ser documental, quanto ficcional e, frequentemente, é ambas simultaneamente.

No âmbito do documentário, a equipe de Robert Flaherty na realização do filme **Nanook, O Esquimó** (1922) talvez tenha impactado a rotina dos esquimós tanto quanto a presença e as atitudes do diretor. Não sabemos qual era a autonomia de ação dos integrantes de sua equipe, nem se eles se comportavam como uma pla-

teia atenta, mas podemos deduzir que a diferença cultural, o rigor da situação climática e das condições de vida no Ártico tenham envolvido a ambos, equipe e esquimós, em um convívio, que mesmo temporário e limitado, deu matização própria à presença dos estrangeiros, enquanto os esquimós agiam diante da câmera. Tanto na produção de documentário, quanto de ficção, quando as filmagens ocorrem em locais afastados, ou em condições restritas de sobrevivência, a necessidade de cooperação dentro do grupo de trabalho aumenta e isso pode gerar uma situação favorável à criação mais compartilhada.

Na realização do documentário **Argus Montenegro & A Instabilidade do Tempo Forte** (2012), foi muito saliente a participação da equipe na fabulação e na performance do baterista que é o personagem central do filme. Para ele, os encontros com a equipe de filmagem eram verdadeiras *Jam sessions* musicais, ou *canjas*, segundo denominação do próprio músico. É por esse motivo que são audíveis as vozes de tantos integrantes da equipe no documentário. E também porque o *Argus* conversava com todos e todos se relacionavam diretamente com ele. O diálogo com o baterista não era exclusividade do diretor. Nesse filme há um discurso acerca da desestabilização do tempo forte no cinema. O título relaciona a pessoa do baterista com a operação que desestabiliza o tempo forte musical, mas também é uma alusão à desestabilização de todos os tempos fortes possíveis, como o da vida e o do cine-

ma. Deleuze (2007) observa que, nos filmes do diretor japonês Yasujiro Ozu, não há um tempo forte se opondo a um tempo fraco, pois tudo é banal, e que existe nesses filmes a emanção da força do ordinário e do comum. De um modo um pouco diferente, com uma montagem mais descontínua do que em Ozu, o documentário com o Argus lidou com a potência do ordinário, a partir da desestabilização do tempo forte, tanto na montagem, quanto na filmagem. O tempo forte na filmagem de um documentário, ou ficção, ocorre com o uso do tempo de maneira pragmática, ou seja, quando a equipe vai até o local e filma o que foi previsto, e de lá parte para a próxima locação o mais rápido possível. As informações ficam impressas na imagem, mas o momento em que a filmagem ocorreu não está contemplado na sua potência caótica e imprevisível. Não possui o que Eduardo Coutinho chama de verdade da filmagem (OHATA 2013). Na relação que se estabeleceu entre a equipe e o Argus muitos assuntos e fatos paralelos surgiam além da pauta. O roteiro previa assuntos para as conversas que seriam gravadas, mas era frequente a inclusão caótica de temas, a partir da fluidez de uma conversa entre o personagem e a equipe. Não havia o esforço por manter a fala e a ação do personagem Argus Montenegro restrita à pauta, porque ela servia apenas como referência, como ponto de partida. Já o tempo fraco no cinema também é conhecido como tempo morto, o tempo em que nada relevante, para a história, acontece. Nos encontros com o Argus, muito tempo

fraco foi registrado porque não havia uma história conhecida de antemão para contar. Ela precisava ser criada e descoberta ao mesmo tempo. Esse estado de escuta da equipe possibilitou a captação de tempos fracos expressivos, carregados de informações íntimas sobre o músico, e que vinham à tona naquela conversa informal, ordinária e sem rumo com a equipe.

Além do carisma dos personagens de documentário, o roteiro também pode ser um elemento sedutor do engajamento criativo da equipe na encenação cinematográfica. O roteiro também pode ter o poder de atrair, de agenciar pessoas com interesse artístico e pessoal em realizar um filme, e junto com a proposta de direção, podem ser os elementos de liga, em torno dos quais diferentes percepções se reunirão para projetar os seus desejos. Nesse sentido, roteiro e concepção de direção, podem atrair a equipe e os atores para a proposta do filme. É como se fosse a formação do primeiro público, o público que vai viver uma situação de liminaridade, apartado do real e ao mesmo tempo dentro dele, e que participa da construção das cenas do filme.

4.2. O Desejo de Futuro e o Fracasso do Reconhecimento Atento

Além de um diretor disposto a criar de maneira mais colaborativa, o tipo de produção estudado nesse capítulo necessita de integrantes - da equipe e do elenco - interessados em experimentar a situação de filmagem como momento de

vivência especial. E queiram fazer acontecer um universo, uma língua, uma sequência de estados, tanto quanto produzir o que indica o roteiro. Mesmo que não haja narrativa, ou que ela não seja o elemento principal, mesmo que o texto das falas dos atores não apresente nada a respeito da história. Desobrigado da função de narrar, o texto pode se transformar em imagens muito mais caras e difíceis de se filmar. Basta que haja uma aceitação pessoal, uma atração ou empatia dos integrantes pela proposta de realização.

Propostas de trabalho que integram e canalizam a potência dos desejos da equipe e do elenco, normalmente surgem em produções independentes, com propostas estéticas desafiadoras, que quebram o esquema imagem-ação e seu prolongamento sensorio-motor, em busca de situações ópticas e sonoras puras, para tornar o pensamento visível e sonoro (DELEUZE 2007). Essa operação parece ser recorrente no trabalho experimental que se concentra em descascar o real, cavar nele e expor algumas de suas camadas e, ao mesmo tempo, sobrepor-se ao meramente identificável, numa intervenção de associação livre, multidirecional, que aceita o mistério, o não saber, o intervalo como um espaço que, apesar de vazio, é atravessado pelo campo gravitacional de muitos dos fragmentos do saber. A lacuna como ruptura, mas também como espaço onde ligações invisíveis sugerem conti-

nuidades. A lacuna é uma espécie de pergunta que também exerce um poder de atração e de provocação sobre a equipe e o elenco.

Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro. (DELEUZE, 2007, p. 32)

Essa tarefa de repor o que foi subtraído e suprimir o indevidamente acrescentado, tem uma relação muito forte com a ideia de atuação tanto da equipe, quanto dos atores no processo de realização de um filme. Há um tensionamento entre o ato documental e o ficcional, que se reflete em um tensionamento entre a representação e a performance. Essas linhas de força que conectam e apartam os atores do real também provocam o mesmo na equipe de filmagem. Acrescentar e rarefazer a imagem é um processo de observação, de leitura e de intervenção sobre o real. A cratera resultante da operação de supressão é utilizada para fazer “fracassar o reconhecimento atento” (DELEUZE 2007). Ao contrário de colocar algo no lugar para ocupar o buraco, provoca-se a necessidade de estabelecer um circuito de associações muito maior com essa falha do reconhecimento atento. E assim, estimula-se a ativação de um estado de visão panorâmica, que acolhe imagens heterogêneas e testa suas possibilidades de acoplamento, com uma natureza de encadeamento que a aproxima dos estados oníricos. O estado de sonho é particularmente especial para

um filme experimental. O estado de sonho é o estado cotidiano de todos os que desejam desesperadamente. E são muitos os que sonham. Em um ônibus que parte do ponto às 7h da manhã, quantos sonhos se acotovelam e buscam uma maneira de persistirem um pouco mais, até serem forçados a se esfumarem? Para logo retornarem à tona assim que for possível nova distração. Não é necessário ser um utopista para cair em devaneios, mas os utopistas são sonhadores especiais. Porém, os sonhadores comuns não são desprezíveis, pelo contrário, em sonho são capazes de ousadias estéticas impensáveis e que até detestam quando acordados. O uso de estados oníricos é também uma maneira de associar a “liberdade com um futuro coletivo ou individual” (DELEUZE 2007). O narrador que a tudo vê e tudo entende - o narrador Deus - é substituído pela viagem de certos estados de ânimo, que podem durar dias, que produzem vidências e impulsos rumo ao futuro. A busca pelo sentido é uma tarefa menos interessante do que o deleitar-se com o estado de livre encadeamento, cujo espaço é ideal para projeções das mais diversas. Projeções que estão saturadas do que não foi, do que não é. Estão prenhes de futuro.

A experimentação, a investigação artística e científica são também uma abertura para o futuro. A investigação trabalha com o passado, mas é no futuro que ela se concentra, há sempre a possibilidade de um dado novo estabelecer nova composição de variáveis, em equações cuja montagem permanece em aberto. A

transformação parece ser um atributo do futuro, uma ideia vaga e persistente que está frequentemente associada a ele, mas de forma não explícita; vinculada, mas, de maneira fantasmal. A ausência do estado de abertura para o futuro é a ausência da libido da vida, é a velhice terminal, ou a morte em vida. O estado de abertura para o futuro é o combustível de uma equipe participativa, porque seus integrantes querem viver o momento como experiência íntima, tanto quanto produzir uma obra cinematográfica. E o diretor precisa exercitar meios de canalizar a força criativa dessa libido, para a realização cênica do filme.

4.3. O Drama da Realização e a Rota Rascunhada

Essa pesquisa é consequência da reunião de questionamentos e de observações realizadas pelo autor durante a sua prática profissional. Antes da graduação em artes cênicas, o autor estudara engenharia e trabalhara como engenheiro de processos de fabricação em uma fábrica de autopeças. Mais tarde, nas suas primeiras experiências de trabalho em uma equipe de produção cinematográfica, trabalhou como assistente de áudio e microfonista, e nesse período percebeu que uma equipe de filmagem utilizava o mesmo modelo de gerenciamento dos recursos criativos que uma fábrica de autopeças utiliza. Essa experiência ocorreu antes de ingressar no curso de Teatro, portanto, ainda não havia a intuição de que essa estrutura operacional pudesse exercer influência sobre a encenação e o material filmado.

Não havia a suspeita de que métodos alternativos de produção também poderiam gerar propostas dramáticas diversas. Essas percepções surgiram, muitas vezes, do fato de o autor rejeitar espontaneamente certas propostas, antes mesmo de saber o porquê. Uma rejeição recorrente que fez pensar que havia algo mais por trás disso, e estimulou a procura dos possíveis motivos. Uma das rejeições mais elucidativas nesse processo, foi quando o autor percebeu que se incomodava com o tratamento dado à narrativa auto-centrada e onisciente: um monumento à sapiência e aos conhecimentos do roteirista e do diretor. Ainda não havia a suspeita de que esse formato de cinema tinha muito a ver com a divisão do trabalho como padrão de organização no *set* de filmagem, e que isso também possuía ligações, nem tão subterrâneas, com a ideia de verdade sustentada por essas mesmas obras. “O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada”. (Deleuze 2007 p.178)

Criar a verdade assumidamente parece ser a posição mais aceitável e mais justa para um artista. Se a verdade objetiva é uma miragem e nenhuma lamela da verdade absoluta pode ser tocada pela percepção humana, sem que essa se transforme em uma aresta subjetiva, melhor admitir que um ponto de vista que obtém fundamentação tenha o potencial de criar verdade. A criação que se assume como tal está mais próxima das essências. A grande aventura sempre foi tramar a susten-

tação da verdade. O noticiário de tv tem seus mecanismos de edificação da verdade, e é em torno deles que uma hierarquia de mão de obra se organiza. Ao contrário do artista criador, a direção de um telejornal precisa esconder todos os indícios de que a verdade dos fatos não passa de texto e imagens elaborados por um núcleo de mão de obra especializada. E que são interpretadas, são performadas por um ator declamador, cuja austeridade é sinônimo de idoneidade e atesta a veracidade de sua atuação, segundo Nichols (2012). O cinema hegemônico se assemelha muito à essa postura diante da verdade e diante do real. É curioso o fato de que a indústria do cinema, tão pródiga na recriação de universos, sempre cheios de detalhes que lhe atribuem verosimilhança, não consiga fabular maneiras artisticamente alternativas de se criar em grupo, que obtenham a mínima confiabilidade como método de trabalho.

A indústria talvez não consiga, mas uma legião de realizadores de nacionalidades diversas tem experimentado meios de produção alternativos. Nesse início da segunda década do século XXI, é possível combinar práticas utilizadas nas produções de Rossellini, de Glauber, de Godard e de Jean Rouch, porém, com equipamentos muito mais leves e de ótica muito mais clara, o que reduz bastante a necessidade do uso de luz produzida e aumenta a agilidade e a flexibilidade da equipe para lidar com o real. Muitos pequenos produtores espalhados pelo planeta estão

utilizando técnicas dos mestres do Neo-realismo, como ponto de partida para encontrar um modo próprio para viabilizar seus projetos de filme. A indústria do cinema já percebeu a insuficiência de seus padrões de trabalho, e um sinal disso é a proliferação de preparadores de elenco nas produções mais caras da última década no Brasil. É um sistema que reconhece que seu ambiente de produção não é apropriado para a criação dramática dos seus filmes.

Criar as condições para que a equipe seja consciente de que está a dramatizar, e que é esse o drama que será filmado, implica em abrir-se para as possibilidades do “devir das personagens reais quando estão a ficcionar” (DELEUZE 2007). Implica um roteiro que é um mapa de viagem provisório, de atualização constante. O roteiro é então uma espécie de sequência de lugares que um grupo de pessoas irá percorrer. Uma rota acidentada de um caminho que é o próprio drama. Essa é a trilha pela qual a equipe e o elenco serão os primeiros a passar. A encenadora Ariane Mnouchkine, do **Théâtre du Soleil**, em comentário sobre o seu espetáculo **Os Naufragos da Louca Esperança**, afirma que se utilizou da epopeia, do “aspecto épico que significa fazer cinema” (MNOUCHKINE 2012 p.11). O espetáculo tem como estrutura visual o bailar dos corpos da equipe e do elenco, que rodam um filme no limiar da primeira guerra, momento em que a indústria do cinema francês encerra seu apogeu. Um dos achados arqueológicos que a encenadora levou ao palco é a

forma como as equipes francesas operavam nesse período do cinema mudo. O espetáculo evidencia os rumos do filme e da equipe se entrelaçando em performances simultâneas.

Realizar um cinema de imagens-pensamento é como pegar o real pelos ombros e chacoalhar. Do imprevisto que isso pode gerar é possível que apareça algo útil para o pensamento. O imprevisto é necessário para que algo da ordem do pensamento ocorra. Muita elaboração e medições prévias são necessárias para possibilitar esse imprevisto que interessa à arte. A preparação é um momento de estudo intenso para que o imprevisto seja eloquente, e ajude a criar essa nova língua que é a obra. É possível que muitas imagens-pensamento sejam possíveis de se obter apenas na montagem. Mas mesmo essas imagens tiveram seu momento crucial na filmagem. É de lá que elas podem se projetar; é de lá que elas podem saltar para o futuro.

Para os atores essa proposta de incorporar o imprevisto é um chamado à concentração e à canalização dos seus recursos perceptivos, em uma escuta minuciosa, para que o imprevisto reverbere em seus corpos até atingirem meios expressivos e provoque mais e mais imprevistos, como o “pensamento se deduz do pensamento” (DELEUZE 2007), e como o improviso se deduz de outro improviso no trabalho do ator, desde épocas remotas. Também dessa experiência a equipe participa,

como um corpo heterogêneo, sensível, que nas tarefas mais prosaicas, inspira o real pelas narinas, e o expressa de forma diversa, mesmo que não esteja sendo filmada. A equipe nesse sentido pode ser considerada uma expansão do corpo perceptivo dos atores e realiza a improvisação junto com eles.

Um roteiro para improvisar tem um precedente nos *canovaccio* da *commedia dell'arte*¹², espécie de mecanismo de ação ao qual a improvisação dos comediantes servia de recheio (BERTHOLD 2003). A diferença é que o roteiro para improvisar - característica de filmes independentes de intensa participação da equipe - tem o improviso na sua própria estrutura. Os textos e diálogos, são escritos e adaptados na improvisação até comporem uma proposta de universo sensorial. A cena que não se limita em fornecer uma sequência; ela transcende a mera funcionalidade e “se torna a unidade cinematográfica” (DELEUZE 2007), substituindo o plano, que é a unidade usual. Tanto o escoar da história, quanto a própria história e seu final surgem como consequência inexorável do processo. Uma grande diversidade de propostas experimentais favorecem a criação de imagens, cuja coincidência da imagem atual com a virtual, transforma a imagem atual na carne assombrosa da virtualidade. Ao contrário da ilustração, que reforça a virtualidade tornando seus tra-

¹² A *commedia dell'arte* foi uma forma de teatro popular improvisado, que começou no séc. XV na Itália e se desenvolveu posteriormente na França e que se manteve popular até o séc. XVIII. Também denominada antigamente de *Commedia all'improvviso* ou *Commedia a soggetto*. Essa forma espetacular utilizava figurino e máscaras para caracterizar os personagens Arlequín, Colombina, Pantalone, Dottore, Brighella, entre outros.

ços mais previsíveis, a atualização reforça e vivifica a imagem virtual, fazendo ela se espantar consigo mesma. Com a ocorrência dessa imagem que atualiza o virtual, a cena tem sustentação própria, ela detêm os próprios anteparos para sua existência. Estamos a falar de uma encenação de tipo bastante especial, a qual Deleuze considera ser possuidora de uma teatralidade especial, uma “teatralidade propriamente cinematográfica” (DELEUZE 2007 p.105), talvez referindo-se ao forte potencial virtualizante do cinema, em combinação especial com o poder de presentificação e atualização de forças, características essenciais do drama.

4.4. Textura de uma Proposta de Encenação

Aristóteles inspirou uma tradição de desvalorização da encenação em relação ao texto, ao sentenciar na **Poética** que o espetáculo é estranho à arte e que está mais próxima do fabricante de acessórios do que dos poetas (ROUBINE 2003). Séculos de sacralização do texto marcaram profundamente o teatro até que o Romantismo e outras vanguardas conseguissem minar essa certeza, que nunca se dissipou completamente. O cinema primitivo teve criadores que transcenderam o texto, como é o caso de Charles Chaplin, que transformava ou recriava cenas inteiras até encontrar algo que o roteiro não possuía. Mas logo a supremacia do texto se impôs e o ato de compartimentar a cena dentro do texto proporcionou uma enorme praticidade para as produções, e isso, com o tempo, tornou-se procedimento padrão e até

questão de sobrevivência para as empresas do ramo. Foi a partir do Neo-realismo e, principalmente, do que esse cinema sugeriu aos cinemas novos que vieram a seguir, que a encenação cinematográfica voltou a ser tratada com maior relevância e equilíbrio de forças em relação ao roteiro. Glauber Rocha, em um texto que escreveu sobre o Neo-realismo, observa o estado de precariedade em que Rossellini criou boa parte de suas obras (ROCHA 2006), salientando a crença do realizador italiano na transformação de ideias em imagens, e a crença de que “o desejo de ideias materializa”. Essa perspectiva serviu de estímulo a uma abordagem menos fechada e pré-estabelecida da dramaturgia cinematográfica, para os cinemas novos que surgiram em diversos países, a partir do final dos anos cinquenta do século XX. Essa nova onda não durou tempo suficiente para que as experiências se mantivessem em processo de lapidação pelas gerações que se seguiram. Mas o acanhamento estético e a previsibilidade dos esquemas narrativos que acometeram o cinema industrial nas últimas décadas, pode um dia chegar à saturação, que muito possivelmente não vai acabar com esse tipo de cinema, mas já tem provocado rachaduras em seu receituário canônico. O cineasta brasileiro Rogério Sganzerla afirma que o “cinema clássico filma o destino” e tem um ponto de vista em relação à ação que é de cima para baixo, uma espécie de ponto ótimo de observação daquilo que acontece e que está circunscrito, está previsto por um esquema determinista, conclusivo e fatalista

(SGANZERLA 2001). Para ele o cinema “moderno” é uma passagem à relatividade, que toma o real como ponto de partida, enquanto o tradicional o tem como ponto de chegada. Encontrar esse ponto de chegada é então a grande faina da encenação no cinema industrial.

É relevante o fato de Aristóteles aproximar a encenação dos técnicos para afastá-la dos poetas, que seriam os verdadeiros artistas. Há em sua argumentação uma clara hierarquização da importância que os três elementos citados têm para o universo artístico. Na avaliação de Aristóteles, o técnico, na figura do fabricante de acessórios, aparece como agente desqualificado para o trato da arte e está no nível mais baixo do organograma. Essa perspectiva talvez tenha alguma relação com a hierarquia social da democracia grega da antiguidade. É possível que aquela democracia situasse em diferentes estratos sociais o poeta e sua função divina, o ator e seu trabalho de entretenimento; e o artesão inculto e seu ofício. No cinema de indústria essa organização estratificada do grupo de criação se perpetua, o que é estranho para o trabalho em arte, uma vez que o artista é um técnico que trabalha o seu discurso no exercício, na experimentação e no aprimoramento de sua técnica. Talvez em artes visuais e em música esse fato seja melhor observável, mas no teatro e até mesmo na literatura o discurso artístico é complexificado e transformado no terreno da técnica. Mesmo na arte conceitual, o pensamento e a técnica que gera a

obra estão tão tramados um no outro que é difícil de separá-los, pois formam um só corpo. O determinismo na encenação cinematográfica se manifesta no uso da técnica para concretizar uma ideia previamente elaborada, ao contrário de produzir descobertas e estimular o pensamento através da experimentação técnica.

O cineasta Julio Bressane, assim como Rogério Sganzerla, é da geração do cinema de experimentação que surgiu logo depois do Cinema Novo no Brasil (XAVIER 2012). Em seu livro **Cinemancia** (2000), Bressane se faz a pergunta sobre o que é *mise en scène*? Em resposta ele diz que se trata de uma passagem, uma metamorfose da “escritura dramática para a escritura cênica”, acrescida de um jogo “em termos de realidade cênica”. Ou não seria a encenação como criação da escritura dramática, em um jogo com o real e com o roteiro? Bressane acredita que a arte dramática é nefasta ao cinema, e que melhor seria apartar-se dela pois não há relação desta com a arte cinematográfica. Para Bressane empregar “métodos próprios do teatro” é “agir como a pessoa que tenta fazer polimento com uma serra” (BRESSANE 2000). Fica a dúvida a respeito de qual teatro Bressane se refere. Acredito que não se refira ao teatro de Artaud, nem de Grotowski e nem de centenas de grupos experimentais de teatro espalhadas pelo planeta, que desenvolvem o seu trabalho a partir desses e de outros referenciais teóricos do século XX teatral. O próprio Artaud, que pensara um teatro da crueldade originado das energias animalescas e

misteriosas do corpo, propusera também um cinema da crueldade, que seria um cinema dedicado a desenvolver sequências de “estados de espírito” em detrimento de narrar uma história (DELEUZE 2007). O cineasta Glauber Rocha, apesar de considerar o teatro mais ligado à palavra do que o cinema, não deixa de reconhecer o quanto o teatro envolve o cinema: “Tudo é teatro, o estúdio (de filmagem) é uma peça de teatro que se encena” (ROCHA 2006), e arremata que o que depende é a concepção teatral, se é teatro clássico, teatro realista, teatro de rua... Ao contrário de culpar o teatro pelos gestos ensaiados na encenação cinematográfica, como faz Bressane, mais justo seria apontar o teatro como elemento disparador de experimentações estéticas no cinema. De Eisenstein à Ingmar Bergman; de Elia Kazan à Lars Von Trier, incluindo Glauber Rocha, cada um à sua maneira utilizou do teatro o que melhor lhes convinha para realizar suas proezas formais. Glauber Rocha, por exemplo, admitia que a realização de seu filme **A Idade da Terra** (1980) está profundamente ligada ao teatro popular, que ele considerava irracional (ROCHA 2006).

Deleuze em seu livro **Conversações** comenta que Bergson distinguiu a percepção, a afecção e a ação como três espécies do movimento e que isso foi realizado na mesma época em que o movimento - dos corpos e dos objetos - foi introduzido na imagem com o advento do cinema (DELEUZE 2008). Diversas propostas de encenação cinematográfica experimentais utilizam essas três espécies de movimento

como interface, como relação criativa dos atores e da equipe com o roteiro: a percepção, a afecção e a ação, nessa ordem ou não, são constituintes do processo de improvisação pelo qual equipe e elenco irão fabular, movidos por um roteiro-imagem. Bressane diz que os minerais se movem por estímulo externo, que “os vegetais se movem por estímulo natural e que os animais se movem por imagens” (BRESSANE 2000). Como os animais de Bressane, algumas equipes de filmes experimentais se movem, enquanto grupo de trabalho, atraídos por imagens. O roteiro-imagem é o elemento provocador da percepção, da afecção e da ação do grupo de trabalho que realizará a obra experimental. É do movimento desse grupo de pessoas que imagens-tempo são criadas. Movimento que é a combustão das máquinas desejanças (BERNARD 1985), cuja produção será a recriação de um universo habitado por personagens que também tem muito a querer. É do jogo com o real e com o roteiro que os personagens são constituídos, gesto a gesto, com o avançar da experiência do grupo de trabalho. Em termos cinematográficos, esse procedimento favorece a realização de cenas em que as atitudes do corpo são também imagens-signo. Um cinema dos corpos, em que a história é a decifração de um segredo que nem mesmo os personagens conhecem, pois eles fabricam a si próprios a cada atitude corporal, e a “filmagem é para eles um revelador” (DELEUZE 2007).

4.5. Da Etnocenologia à Dramatização Cinematográfica

Em Etnocenologia o corpo é o índice principal da ocorrência de um modo específico de tratamento da informação sensorial, que um grupo de pessoas exercita ao mesmo tempo, e isso caracteriza a espetacularidade (PRADIER 1998). É o corpo que torna visível a espetacularidade em ritos religiosos e em ritos teatrais. Para o encenador e pesquisador Jerzy Grotowski os ritos teatrais são como um cerimonial de “reciprocidade peculiar” (GROTOWSKI 2001). Levando em conta tais afirmativas, a proposta de encenação cinematográfica experimental que interessa ao estudo da *Etnocenologia* é a que torna possível essa reciprocidade especial entre a equipe e o elenco no *set* de filmagem. Considerando que os personagens se constituirão através de seus corpos, em constante jogo com o roteiro lacunar e incompleto, é de se esperar que também a equipe contribua com seus próprios corpos para a constituição da história e dos personagens. Não apenas realizando as funções técnicas e contingenciais de uma produção, mas dando corpo ao ato dramático. A expectativa é que as interações equipe-elenco sejam o lastro da ação dramática, e que transcendam a simples ação e reação para estabelecer vínculos expressivos mais complexos, inusitados e até coincidentes.

Nesse tipo de experiência cinematográfica o importante é que a cena “aconteça”, que se concretize plenamente como ato dramático, seja ele mais per-

formático ou mais representacional. A narrativa pode ser uma das descobertas do processo de filmagem, e provavelmente será do tipo que Walter Benjamin vê livre da tarefa de informar e está tradicionalmente associada ao “miraculoso,” ao “extraordinário” (BENJAMIN 2008), ao impossível, ao impensável e ao inexplicável. No filme experimental de marcada colaboratividade, o que ocorre é a criação de uma língua estrangeira que não está conformada aos fonemas da língua geral e não se compromete com as expectativas da gramática dominante. É uma língua mais propícia ao pensamento, afastada da normatividade e que recusa a língua estabelecida, fixada em ideias que obtiveram grande adesão. Aqui trata-se de uma língua que surge da urgente necessidade de expressão, descompromisso com a verdade absoluta e a razão. Uma língua sensual, intimamente associada aos corpos, à curiosidade, ao assombro e ao desejo em todas as suas formas de ocorrência universal.

As experiências mais marcantes de cinema experimental no Brasil aconteceram em São Paulo, mais precisamente na região da boca do lixo, no final dos anos 1960, e boa parte dos anos 1970 (PUPPO 2004). Nesse período, dezenas de diretores, atores, atrizes e técnicos cinematográficos frequentavam os bares da região, onde pequenas produtoras se instalaram atraídas pelo baixo custo do aluguel, e também para ficarem próximas das distribuidoras de negativo, das empresas de transporte e da estação central de trens, a estação da luz. (PUPPO 2004). Aproxima-

damente cinco dezenas de filmes foram produzidos na boca do lixo em caráter de colaboração e de experimentação de linguagem. Mais tarde esse cinema foi denominado de cinema marginal, alcunha que os realizadores desse período da boca do lixo repudiavam, por que eles não queriam que o cinema feito por eles ficasse à margem do mercado exibidor. Porém, tiveram que enfrentar a marginalização de seus filmes no circuito de exibição e a censura do regime militar vigente desde 1964. Mas isso não impediu a realização de experiências compartilhadas, anárquicas e iconoclastas de diretores como Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Carlos Reichenbach, Neville d' Almeida, José Mojica Marins, Ozualdo Candeias, Maurice Capovilla, José Agripino, Andrea Tonacci e muitos outros. Também os diretores de fotografia Aloysio Raulino, Belarmino Mancini, Luis Carlos Saldanha, Jorge Boddansky e Peter Overbeck; os montadores Glauco Mirko, Sylvio Renoldi, Luis Elias, Geraldo Veloso, Mair Tavares; os cenógrafos Walcir Carrasco, Enzo Barone, João R. Camargo e Milton Gontijo. É preciso citar as atrizes Maria Gladis, Helena Ignez, Wilsa Carla, Ítala Nandi, Norma Bengell, Lilian Lemertz e Bete Faria, além dos atores Paulo Villaça, Jorge Loredo, Wilson Grey, Stênio Garcia, Milton Gonçalves, Paulo César Peréio, Nelson Xavier e Raul Cortez. Os atores e atrizes citados já eram experientes quando participaram das produções de diretores bastante jovens, que estavam estreando na realização cinematográfica. As equipes e os elencos eram escala-

dos nas conversas de calçada e as produções tinham orçamento mínimo. A formação dos elencos e das equipes acontecia pela adequação do perfil de cada um e afinidade mútua. Das afinidades entre eles pode-se destacar o interesse em trabalhar em sistemas de produção não convencionais, e isso era quase uma consequência da vontade de trabalharem juntos. Esse fator em comum foi muito importante para que as experimentações metodológicas fossem desenvolvidas sem contrariedade e estabelecessem um estado de ânimo favorável às experimentações no *set* de filmagem.

O ambiente nas ruas era de tensão e medo devido ao terrorismo de estado que prendia ilegalmente, torturava e matava pessoas próximas daqueles artistas e técnicos que trabalhavam e faziam a ronda boêmia da boca do lixo. Além disso, a boca do lixo não ficava muito distante do centro de repressão chamado na época de DOPS, afamado centro de tortura. Paralelo a esse clima de contrariedade, que ajudava a dar alguma coesão àquele agrupamento de pessoas criativas da boca do lixo, a chama da revolução de costumes do final dos anos 1960 ardia intensamente na vida desses artistas. Essa sintonia geracional também ajudava a formar *communitas* temporárias, até mesmo fora do ambiente de filmagens. É preciso destacar que o cinema de invenção da boca do lixo era descendente do Cinema Novo brasileiro (XAVIER 2012), mas se opunha a este. Se, por um lado, o cinema marginalizado da

boca do lixo era tributário da ousadia estética e da introdução do conceito de autor cinematográfico no Brasil, pelo Cinema Novo. Por outro lado, os realizadores da boca do lixo achavam caquético o nacionalismo messiânico e heróico de seus antecessores. A busca por compreender o Brasil, tarefa tão relevante para o Cinema Novo, depois do recrudescimento da ditadura militar em 1968, parecia empreitada inútil e insana aos cineastas marginalizados da boca do lixo, que não queriam explicar, e sim confundir, ou expressar a confusão da maneira mais concreta e libertária possível. O gosto dos artistas da boca do lixo pelo riso, pelo escracho e pela paródia era outra diferença marcante em relação ao Cinema Novo. Os artistas e técnicos que circulavam pela boca do lixo, partilhavam da situação tenebrosa de cerceamento dos direitos civis e o sufocamento dos meios artísticos de expressão e juntaram-se todos sobre o lema “quem não pode fazer nada avacalha”, uma máxima do personagem de Paulo Villaça no filme o **Bandido da Luz Vermelha** (1968), de Rogério Sganzerla. O ambiente burlesco e anárquico das produções da boca do lixo, era solo fértil para a improvisação e para a expiação da impotência civil dos participantes daquelas experiências cinematográficas, segundo relata o cineasta Inácio Araújo (HECO 2004 p.28):

O cinema era, como as putas, um renegado do Brasil Grande. Seu mundo não era o da beleza, mas o da agonia, da dor, e o da petulância. Já não se desprezava apenas o passado, mas também o presente. O bem-feito, a gramática ajeitada, a luz bem composta não queriam dizer muita coisa. O cinema não era uma arte, e sim uma guerrilha contra o bom gosto, contra o mundo estabelecido e às pessoas que estavam bem em sua pele.

Uma espécie de mutirão envolvia o fazer cinema na boca do lixo. Mutirão ao qual todos eram voluntários, pois muitas vezes técnicos e atores abriram mão de receber dinheiro pelo trabalho, para viabilizar a realização dos filmes. Os personagens não eram arquetípicos como os filmes do Cinema Novo. Pelo contrário, os atores, e os personagens eram, segundo o cineasta João Carlos Rodrigues, “apenas eles mesmos” (PUPPO 2004 p.30). A marca principal do cinema da boca do lixo não eram os roteiros bem preparados e sim a inventividade na criação cênica. Virgínia Kastrup (2001), utilizando como referência a filosofia de Bergson, afirma que invenção é sempre invenção do novo e de problemas. Esse princípio era verdadeiro para os artistas da boca do lixo em processo de criação; eles viam o filme pronto como uma formulação de problemáticas que se entrecruzam e não a exposição de respostas de alguma natureza. O desejo de invenção motivava o engendramento das cenas de maneira que o arco narrativo fosse construído pelo espectador, a partir de um contato criativo com a obra. Dessa forma, as descobertas não ficavam circunscritas apenas à esfera da direção do filme, mas de todos os que fizeram parte do seu processo. Nos filmes dessa vertente cinematográfica brasileira, a rede actancial de uma cena possui uma ligação paradoxal com a rede actancial das demais cenas do filme: ao mesmo tempo em que as ações possuem uma relativa

independência, que as constitui como micro-narrativas, há uma relação de atração, de vinculação com as ações das demais cenas, mesmo que essa vinculação não seja perfeita e inequívoca. Dessa forma, as micro-narrativas de uma parte do filme sugerem macro-narrativas possíveis para a recepção de uma outra parte da narrativa. Esse dispositivo substitui o encadeamento que indica apenas uma possibilidade de sequência de ação para estabelecer a trajetória dos personagens. Essa operação abre mão da relação de causa e efeito como dispositivo que concatena os acontecimentos para criar uma trilha narrativa única, baseada na distribuição de pistas em sequência com o fito de serem encontradas e traduzidas univocamente pelo senso comum, ou, pelo que Deleuze chama de logos universal (DELEUZE 2010).

Essa proposta estética rejeita o que Deleuze (2010) chama de objetivismo e articula seu discurso a partir das relações possíveis entre os signos sonoros e da imagem como indutores de narrativa. O aprendizado envolvido na experiência de autores e espectadores não se concentra na busca por explicar um conteúdo, muito menos de entendê-lo em sua totalidade, mas no exercício de experienciar a emissão e recepção do signo para além do seu objeto. Um roteiro elaborado com essa finalidade precisa manter-se aberto para o aprendizado constante do diretor, do elenco e da equipe durante o processo de realização do filme. Isso implica em

incorporar as descobertas do processo de produção no roteiro: as contribuições dos atores, da equipe, as potencialidades expressivas das locações e dos objetos de cena, os acontecimentos fortuitos e acidentais. A invenção pressupõe o imprevisível e o roteiro precisa garantir espaço a ele. Para que o envolvimento da equipe e do elenco na construção das cenas seja consequência das suas próprias vontades, é necessário que esse tipo de roteiro tenha a dupla função de estimular a imaginação e dar espaço para a participação da equipe e do elenco. A utilização dos signos tem a capacidade de provocar a “experiência de problematização”, cabe ao processo de roteirização e de produção das cenas coletivizarem esse potencial e beneficiarem-se dele de alguma forma. Se aprender envolve a criação do próprio mundo (KASTRUP 2001), um coletivo, ao criar cenas em conjunto, está imerso em uma aprendizagem. O processo de incorporar os fatos contingenciais que surgem ao longo da produção, é um ato de observação, de seleção do real - e uma reação a ele - a partir da rede de signos que o filme articula. É um processo de tornar-se sensível aos signos que se entrecruzam na tecedura do roteiro. A reação da equipe sensibilizada é a invenção do “si” de cada integrante, que tocado pelos signos do roteiro e do real, particulariza a execução das cenas e enriquece-as de detalhes. Essa particularização é resultado da vivência concreta da cena, ou de uma espécie particular de aprendizado, que reforça o tecido de estímulos proposto pelo roteiro, e contribui para o potencial de

sugestão das narrativas, além de multiplicar as possibilidades de leitura destas. O escritor francês Marcel Proust (2003) é uma referência na construção formal da obra a partir do processo de aprendizado que a criação exigiu.

O que impressiona na narrativa de Proust (2003) é a capacidade de apresentar a humanidade dos personagens através dos objetos, e dos signos que eles podem acessar por meio de contatos específicos com esses objetos. O que um personagem é capaz de ativar em si, quando em contato com um determinado objeto, mostra a intimidade desse personagem. E a intimidade do personagem frequentemente relaciona esse objeto a um outro, cujo motivo de associação é misterioso para o leitor e desconhecido até para o próprio personagem. Essas associações misteriosas entre objetos se sucedem e causam um estado de percepção muito particular no leitor. Nesse estado o leitor deixa de exercer a velha tarefa de detetive que utiliza a inteligência para encaixar as pistas e montar a história. Trata-se agora de experienciar a percepção atuando em um campo muito mais abrangente que o da inteligência. A arte está para além da memória (DELEUZE 2010) tanto voluntária quanto involuntária, é nesse lugar em que as conexões da memória já não atuam primordialmente, que pode haver sensibilização para os signos da arte, pois estes estão na esfera do apelo sensorial e do indizível. Na concepção do roteiro e na realização das cenas do trabalho de pesquisa, há também a intenção de provocar no

espectador um estado perceptivo peculiar, criar uma natureza cognitiva, um estado de cultura especial, em reordenamento sensorial, como se estivesse em inauguração de um universo, que se viabiliza fora das rejeições automáticas da inteligência. Essas possibilidades associativas, assim como em Proust, advêm da intimidade exposta dos personagens, cuja liberdade e irracionalidade diz mais da natureza humana do que o jogo simplório de adivinhar o óbvio. Samuel Beckett observou a capacidade de Proust em valer-se daquilo, que no primeiro contato, aparenta ser inútil para a narrativa, mas contém o sabor, o aroma e a ambiência da trama.

A mais trivial experiência, (...), está incrustada de elementos que não podem ser relacionados logicamente a ela e que conseqüentemente foram rejeitados por nossa inteligência: está encarcerada com certa fragrância, colorido por certa cor e elevado a uma certa temperatura. Estes vasos estão suspensos ao longo da linha de nossos anos e, inacessíveis à nossa memória inteligente, conservam-se de certo modo imunes, a pureza de seu conteúdo climático resguardada pelo esquecimento, cada um mantido à sua distância, em sua data. De forma que quando o microcosmo encarcerado é assediado da maneira descrita, sentimo-nos inundar por um novo ar e um novo perfume (novo precisamente porque já experimentado) e respiramos o verdadeiro ar do Paraíso. (BECKETT, 1986, p.59)

Na proposta estética do cinema da boca do lixo, as filmagens eram momentos reveladores e a equipe de trabalho, antes de vir a sê-lo, já havia feito uma escolha de um “eu” entre os possíveis, e dessa escolha surgia a possibilidade de um universo se colocar em funcionamento, mesmo que não completamente desvencilhado das limitações da inteligência, ainda assim, em uma nova relação de forças com estas. O que mais importava era que as cenas acontecessem de maneira potente

em sua presentificação de forças vitais, libidinais e sugestivas. Mais importante do que o delineamento de uma trajetória para os personagens, era a experiência que causava a emanção da presença criativa. A experiência tropicalista compartilhava esta característica com o cinema marginalizado de São Paulo. Vale destacar que muitos dos frequentadores da boca do lixo eram amigos dos músicos, compositores e cantoras da tropicália (XAVIER 2012). Na opinião do compositor Jards Macalé¹³ a experiência tropicalista aconteceu pela reunião daquelas pessoas, que em convívio criativo estruturaram um universo próprio, paralelo ao que se vivia no período pré-revolução dos costumes no Brasil dos anos 1960. Revolução de costumes que tanto os tropicalistas, quanto os artistas marginais da boca do lixo ajudaram a sedimentar na cultura brasileira, através de suas vivências artísticas.

4.6. Nota sobre o Status da Câmera

Nas produções da boca do lixo a câmera era utilizada como objeto cênico, ritualístico, que não marca a divisão entre o dentro e o fora do ritual porque está dentro dele, junto com a equipe e o elenco. Essa câmera provocava o real e estimulava os atores na criação de um espaço-tempo deslocado desse real. A câmera era utilizada, então, como um elemento que reforça a ocorrência da teatralidade no *set* de filmagem e misturava procedimentos documentais com ficcionais. O realizador

¹³ Em depoimento ao documentário *Canções do Exílio* (2010), de Geneton Moraes Neto.

francês Jean Rouch utilizou recursos semelhantes em suas Etnoficções (SJÖBERG 2006), mas com uma diferença fundamental: Rouch trabalhava com não-atores que improvisavam cenas apoiadas na própria experiência vivida, que abordavam temas e situações escolhidas pelo realizador em colaboração com o seu elenco. Nesse caso, a presença da câmera provocava os não-atores, que desconcertados, reagiam emitindo sinais a respeito de si próprios e de sua cultura, ainda que imersos na tarefa de recriar as suas realidades. Já o cinema da boca do lixo trabalhava com atores profissionais que se expressavam a si em seus personagens. O caso mais destacado é o perfil feminino das personagens do cinema da boca do lixo, que eram mais independentes, fortes, e até perigosas do que as personagens femininas do cinema novo.

A maneira como a câmera fotografava o lugar, seus objetos e a luz era utilizada como informação provocadora da imaginação da equipe e do elenco. A fotoetnografia (ACHUTTI 2004) classifica a fotografia em dois gêneros: pictórico e documental. Na fotografia pictórica, assim como no cinema ficcional a fabricação de imagem está vinculada à fabulação de uma realidade, e de uma visualidade que é guiada pelo fetiche (ideológico e estético) e pelo potencial de sedução (da história, das locações, dos atores, da luz). Já na fotografia e no cinema documental a fabricação de imagem está associada ao registro de aspectos do real. Em ambos os casos, ficcional/documental (para o cinema) e pictórico/documental (para a fotografia), há

uma distinção no regime de uso da câmera que se torna um fator distintivo. No caso pictórico e ficcional a câmera é utilizada para recriar o tempo. O real e seu tempo estão sujeitos à realidade e ao tempo que é forjado diante da câmera. Muitas horas do real são utilizadas para compor o cenário ou figurino que será filmado ou fotografado, mas esse tempo extraído do real não estará impresso, não estará inscrito na realidade da imagem que foi criada. A câmera é o objeto diante do qual o tempo do real é investido na operação artificial de recriação de um outro tempo. Nesse caso a câmera também é um objeto a ser enganado. É preciso esconder muita coisa da câmera para que algum efeito seja construído.

Desde o Neo-realismo o uso da câmera no cinema documental se assemelha ao de um equipamento de caça, que precisa estar sempre pronto para entrar em funcionamento. Nada que pareça relevante deve escapar ou se esconder, porque trata-se de uma câmera difícil de enganar. Ela está a espreita do real, aguardando o momento em que ele poderá ser enquadrado em síntese, esperando o momento imprevisível em que situações de um tempo real se apresentarão relevantes a ponto de serem registrados. Nesse regime o fotógrafo e a equipe de cinema precisam ser flexíveis no contato com o real, precisam se adaptar às suas contingências.

No cinema contemporâneo esses regimes de uso da câmera, descritos acima, são praticados tanto no documentário quanto na ficção. É bastante comum

assistirmos obras documentais em que o cenário foi minuciosamente preparado, assim como o figurino e até mesmo a sequência de perguntas da entrevista foi roteirizada previamente. Além disso, o ambiente sonoro é controlado e tudo é pensado para que nenhum imprevisto interrompa o tempo documental que se está criando. O contrário também é verdadeiro. Desde o Neo-realismo e o advento dos cinemas novos pelo mundo, há a possibilidade de que o tempo real seja captado durante a filmagem de cenas ficcionais. É o que acontece com o registro documental de não atores em suas tarefas cotidianas, ou quando câmera e atores se lançam no real a fim de improvisar a partir dos acontecimentos provocados por suas presenças naquele tempo-espaço. Na segunda situação talvez haja um elo mais forte entre ficção e documentário, talvez porque ambos estão presentes em mesma medida: há um movimento ambivalente da equipe/elenco de sujeitar e estar sujeito ao real.

5. NA TRILHA DOS DESEJOS

5.1. Narrativas de um experimento cinematográfico

O autor desta pesquisa desenvolve desde 2012 a realização experimental de uma ficção com os atores do grupo **Ói Nós Aqui Traveiz**, juntamente com uma equipe bastante jovem, mas com uma perspectiva de arte e política, que se harmoniza muito bem com o coletivo teatral. É um trabalho pensado para ser reali-

zado aos poucos, ao longo de um período de tempo longo. Uma espécie de *work in process*, realizado com os recursos dos próprios integrantes do experimento. As primeiras reuniões aconteceram aos trios e duplas, em cafés e bares da cidade, para falar sobre a realização do filme com a equipe. Nesse período, no final de algumas reuniões do Ói Nós, foram realizadas conversas sobre a proposta de realização do nosso filme. Uma outra reunião aconteceu na sede do grupo para ler um esboço do roteiro e fazer combinações. A seguir, uma das locações passou a ser o local de nossas reuniões coletivas. Na cobertura do edifício Jaguaribe, um marco da arquitetura modernista da cidade, situado na Avenida Salgado Filho, centro de Porto Alegre, passamos a fazer nossos encontros de produção. Essas reuniões foram realizadas com a equipe técnica para pré-produção das filmagens. Durante a pré-produção, o roteiro era constantemente discutido e atualizado pelas sugestões de integrantes. Esse processo ajudou na divisão de tarefas, e serviram também para agrupar a equipe, pois alguns ainda não se conheciam quando o trabalho começou. A agenda do Ói Nós no primeiro semestre não possibilitou a participação deles nessas reuniões com a equipe. Porém, nos ensaios, mesmo os atores que não estavam na cena, compareceram para contribuir com ideias, possibilidades de atuação, de ação, objetos e transformações de texto. Os ensaios foram os primeiros momentos em que a equipe tomou contato com o elenco. Foi importante para a equipe perce-

ber a força e a disposição dos atores. De outra parte, a presença da equipe no ensaio foi bem aceita. Alguns atores mais tarde comentaram comigo que observaram a concentração da equipe durante o ensaio. As diárias¹⁴ de filmagem foram marcadas de acordo com a disponibilidade das locações e com a agenda dos integrantes. Por esse motivo, essas primeiras diárias de gravação aconteceram com semanas de intervalo uma das outras. Isso se revelou favorável para a fabulação do roteiro, dessa maneira tínhamos semanas para agregar novas ideias e podíamos fazer a pré-produção de maneira mais concentrada: a cada encontro trabalhávamos a viabilização somente das próximas cenas a serem filmadas. O critério de escolha das cenas a serem filmadas a cada diária foi o de separá-las por locações. Para esse experimento é importante que haja tempo suficiente em cada locação para que se consiga filmar bem mais do que o roteiro prevê. Por isso, foram dedicadas diárias de filmagem inteiras para cada locação. Algumas vezes, duas locações por diária, uma na parte da manhã e outra na parte tarde. Fazer a pré-produção em etapas e concentrar-se em apenas uma, no máximo duas locações por vez, ajudou também a buscar sempre o máximo que cada locação podia oferecer à imaginação do coletivo de trabalho. Ajudou a nos prepararmos melhor para cada situação de filmagem também, além de minimizar os

¹⁴ Na prática cinematográfica uma diária corresponde à um dia de filmagem. De acordo com a legislação brasileira, a duração de uma diária não pode ultrapassar doze horas consecutivas.

atropelos e decisões precipitadas, comuns quando se faz pré-produção geral e filmagem em um só bloco de diárias em sequência.

A primeira locação na qual filmamos foi o salão nobre da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde foram realizadas as cenas da sala do juízo. Um dia antes da filmagem a reunião aconteceu no próprio salão nobre para resolver detalhes de produção, revisar a decupagem e fazer ensaios de movimentos de câmera. A decupagem foi planejada de modo a dar fluidez à ação, ao contrário do método usual, quando o planejamento é feito para otimizar o uso do tempo de filmagem. O planejamento mais pragmático filma em bloco todos os planos que tem o mesmo posicionamento de câmera, e dentro desse bloco, estão na mesma sequência os planos que utilizarão a mesma lente, e assim por diante. Isso é feito de forma fragmentada e em uma ordem de execução que é completamente estranha à ação, pois foi idealizada para gastar menos tempo com trocas de equipamento ou mudanças no cenário. Na decupagem utilizada nas filmagens que já foram realizadas, a ação acontecia inteira, e então era repetida e transformada muitas vezes, enquanto a câmera era posicionada para registrar algumas dessas repetições, em ângulos previamente estipulados, além de movimentos de câmera e outros ângulos que foram sugeridos pela equipe e o elenco.

Assim como no ensaio, no primeiro dia de filmagem integrantes do Ói Nóis que não trabalhavam na cena estavam presentes contribuindo com sugestões e partilhando a experiência da criação cênica audiovisual. É preciso observar a iniciativa de cada integrante do Ói Nóis que compareceu às filmagens e além das contribuições, significaram presenças especiais para a dramatização. As cenas que tiveram uma participação mais intensa do grupo de trabalho aconteceu nas locações que tinham maior potencial para fabricação de imagens, como na ruína da fábrica e na ilha da pintada.

Na ruína da fábrica a vastidão do espaço, a iluminação natural, a força gráfica das linhas compostas pela estrutura nua, completamente descoberta, sem telhado, mexeu com a imaginação de todos a ponto de serem criadas muitas ações improvisadas e planos que não constavam na decupagem inicial. Um estado de espanto com o lugar deixou o grupo de trabalho muito propositivo, e ficou evidente que a vivência na locação, ou o que um artista visual chamaria de ocupação artística, é importante para a criação de uma cena. Nessa ocasião, mais uma vez a equipe se mostrou surpresa com a disponibilidade dos atores, que encararam o trabalho pesado para dar acabamento ao ambiente cenográfico. E tão logo o fizeram, começaram a improvisar, numa espécie de aquecimento para a cena. Filmamos muito mais

do que era previsto, e no final do dia nós partilhávamos uma mesma sensação de saciedade misturada com exaustão.

Na Ilha da Pintada conhecemos o seu Maroca, um pescador de setenta e seis anos, cujo pai e avô também foram pescadores naquela ilha. Encontramos ele pela primeira vez em uma visita que fizemos à ilha, antes das filmagens. Procurávamos lugares para filmar quando pedimos informações a ele, que no mesmo instante se tornou nosso guia. Ele nos apresentou a outros moradores vizinhos e nos mostrou a orla da ilha. Além disso, seus relatos sobre a realidade da pesca naquela que é uma das zonas pesqueiras mais tradicionais do Brasil, apresentaram informações que tinham relação com temas abordados pelo roteiro do filme. Por esse motivo, mas também pela curiosidade e vontade de participar das filmagens, seu Maroca acabou se tornando um personagem do filme. A própria empatia criada entre ele e a equipe facilitou essa decisão que foi acolhida com entusiasmo por todos os participantes. Algumas cenas foram criadas por nós para que o seu Maroca contracenasse com o personagem interpretado pelo Eugênio Barbosa, integrante do Ói Nóis, que nasceu e cresceu em Manaus e teve bastante proximidade com a vida ribeirinha. Seu Maroca nos emprestou o seu barco, seus objetos de trabalho, seu rancho de pesca, nos contou histórias e performou diante de nós o perfil de um pescador daquele lugar. Ou seja, um descendente longínquo de portugueses da ilha de Açores,

que foram trazidos ao Rio Grande do Sul para colonizar regiões de interesse da coroa portuguesa e se adaptaram bem no interior das ilhas do Guaíba, nas cercanias de Porto Alegre - cidade que chegou a ser chamada de Porto dos Casais, em referência aos casais de açorianos que ali aportaram. A ideia de filmar na Ilha da Pintada foi do próprio Eugênio Barbosa. Inicialmente, filmaríamos na orla do Guaíba, porém, na margem de Porto Alegre. Durante as reuniões de preparação das filmagens, emergiu ao longo das discussões a conveniência de se filmar em um local de pesca. Essa possibilidade agradou bastante Eugênio, que sugeriu a ilha como locação, e enumerou situações que poderiam ser improvisadas lá, utilizando a sua experiência nas águas dos rios do estado do Amazonas. As experiências em comum entre o seu Maroca e o Eugênio proporcionaram momentos de improvisação de longa duração e nos ajudou a entender um pouco melhor alguns temas abordados pelo roteiro.

5.2. Limites Observados

Mesmo com a intensa participação da equipe de trabalho, nem sempre ocorreu a formação de *communitas* temporária nesse experimento. E quando ela ocorreu, ficava difícil saber se a presença participante contribuía ou não para o surgimento dela, porque sempre pareceu que os momentos de maior imersão e vibração ocorreram em situações em que o seu Maroca nos levava às gargalhadas com

alguma história, ou quando os atores surpreendiam a todos com uma performance improvisada. É muito difícil separar os fatores que propiciaram a *communitas* e avaliá-los individualmente. Além disso, vale observar que experimentar este estado temporário não é garantia de uma performance de alto nível dos atores, nem de excelência na encenação. A *communitas* é um estado favorável à dramatização, ao jogo, ao improviso, mas sua contribuição só será efetiva se os atores, o diretor e a equipe tiverem condições de transformar este estado temporário em criação artística. E para isso, os agentes precisam de atributos que lhes dêem as condições de levar a cabo tal transformação.

CONCLUSÕES

Alguns aspectos do processo de trabalho dos diretores Stanley Kubrick, Eduardo Coutinho e Ingmar Bergman, podem ser comparados entre si e aos procedimentos verificáveis em processos experimentais, como o cinema produzido na boca do lixo entre o final dos anos 1960 e metade dos anos 1970. No caso de Kubrick, podemos citar a subordinação do roteiro à experimentação da cena, que mesmo distinta da forma anárquica de roteirização e encenação do cinema experimental paulista, tem em comum com este a abertura para que as forças libidinais da dramatização e da performatização exerçam plenamente sua potência na encenação

cinematográfica. Forças libidinais que, para Antonin Artaud (2012), são a essência do teatro e podem ser comparadas a emanções invisíveis e silenciosas, que acometem os corpos suscetíveis, transtornando-os. Podemos perceber que a encenação de Kubrick e dos cineastas da boca do lixo colocam a construção da ação antes da palavra. Por muito tempo a palavra foi considerada o elemento primordial no teatro europeu, por influência do teatro grego. Até que Diderot, ao definir o drama sério burguês do século XVIII, criticou o teatro declamatório e sem expressividade de gestos. Ismail Xavier destaca esse evento como sendo o marco inicial da edificação do ilusionismo no teatro - fonte do envolvimento da plateia - que só daria os primeiros passos um século depois, na sociedade iluminista pós-revolução francesa, com a consolidação do melodrama no século XIX. Até que no final desse mesmo século, na esteira de todas as transformações decorrentes da revolução industrial e de descobertas científicas, emerge a crise do drama: o realismo, ou a dissociação entre a palavra e o gesto (SARRAZAC 2012). Porém, a primazia da palavra no teatro europeu ainda era vigente no início do século XX quando Artaud apontou uma natureza não discursiva do Teatro, que está vinculada às forças que trespassam atores e público, e que são provocadas pela vitalidade dos corpos, nos quais a palavra e o gesto são apenas dispositivos deflagradores. Esta proposição colocaria palavra e gesto em mesmo grau de importância dentro da encenação.

Nos documentários de Eduardo Coutinho podemos identificar forças semelhantes às identificadas por Artaud, no jogo de improvisação entre o cineasta e seus personagens. No processo de Glauber, também verificamos um jogo entre diretor e atores, mas de uma forma diferente. Coutinho se deixava levar pela empatia com seus personagens; escutava-os atentamente e fazia intervenções de acordo com a necessidade da conversa. Ele propiciava aos personagens uma condição favorável para a exposição de seus pontos de vista, e para a narração das próprias histórias de vida, a tal ponto que, no calor da conversa os personagens revelavam as suas vidas íntimas com desenvoltura. Glauber criava um jogo com os seus atores em que o personagem Glauber - impulsivo, paradoxal e barroco - passava uma profusão de indicações durante a filmagem das cenas. E os atores, precisavam interpretar as palavras do diretor enquanto atuavam, afetados pela presença vibrante e intempestiva do diretor a poucos metros deles. Desta maneira Glauber levava os atores a um estado de confusão e excitação, tirando-os da normalidade cotidiana. De forma semelhante, Ingmar Bergman também conduzia os atores de seus filmes à excitação e ao desespero, pressionando-os com a sua presença e com a presença da câmera. Assim como Kubrick, Bergman também desafiava os limites dos atores, nos dias em que encontrava-se mais disposto. A diferença entre ambos está no fato de que em Kubrick, o jogo de desafio era estabelecido antes das filmagens e de maneira direta.

Bergman, ao contrário, decidia ele mesmo - de maneira imprevisível para os atores - o momento em que o desafio seria lançado, e, sem avisá-los, utilizava o estado de ânimo que essa situação provocava neles, para a construção da cena. A utilização da câmera como objeto provocador pode ser observado também em alguns processos experimentais da boca do lixo, nos quais os atores e o operador de câmera improvisavam juntos a movimentação de ambos na cena. Em alguns filmes dessa vertente o espectador pode sentir a presença da câmera no espaço diegético, a partir da maneira como os atores contracenavam com ela. A câmera e os atores quebravam o pacto ilusionista e instauravam na encenação algo muito parecido com a verdade da filmagem de Eduardo Coutinho.

A partir desse estudo podemos perceber que os métodos de encenação cinematográficos aqui analisados são distintos em sua morfologia, porém, possuem em comum uma capacidade de produzir presença e de induzir à comportamentos *espetaculares* no *set* de filmagem. Comportamentos estes que também são observáveis em ritos teatrais. Sendo assim, fica clara a ocorrência de fenômenos essenciais do Teatro dentro da criação cênica do cinema, que vão além do simples fato de haver representação, interpretação ou performance em seu processo. O caráter transdisciplinar da *Etnocenologia* nos conduz à ideia de que tais fenômenos não são prerrogativas exclusivas do Teatro e, ao serem observáveis também na prática

cinematográfica, revelam traços definidores de uma cultura humana, que está além e entre as artes de encenação, em seu sentido mais abrangente.

GLOSSÁRIO

ÂNGULO DE CÂMERA - O ponto de vista criado pela posição da câmera diante do objeto. O posicionamento resulta na composição que tem características particulares de acordo com o ângulo.

ARGUMENTO - Percurso da ação, resumo contendo as principais indicações da história, localização, personagens. Defesa do desenrolar da história. Tratando-se de telenovela, chama-se sinopse. Não confundir com story-line que é o resumo resumido.

ÁUDIO - A porção sonora de um filme ou programa de tv.

CONTINUIDADE - Sequência lógica que deve haver entre as diversas cenas, sem a qual o filme torna-se apenas uma série de imagens, com pulos de eixo, ação e tempo. Há diversos tipos de continuidade: de tempo, de espaço, direcional dinâmica, direcional estática, etc.

CLOSE-UP - Plano que enfatiza um detalhe. Primeiro plano ou plano de pormenor.

Tomando a figura humana como base, este plano enquadra apenas os ombros e a cabeça de um ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais.

DECUPAGEM - Planificação do filme definida pelo diretor, incluindo todas as cenas, posições de câmara, lentes a serem usadas, movimentação de atores, diálogos e duração de cada cena.

DIÁRIA - Corresponde à um dia de filmagem. De acordo com a legislação brasileira a duração de uma diária não pode ultrapassar doze horas consecutivas.

DIEGESE - 1. A história compreendida como pseudo-mundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade; a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma; é também tudo aquilo o que a história evoca ou provoca no espectador; 2. Designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe ou “pós-supõe”, em todo caso, que lhe é associado; 3. O código cinematográfico por excelência, que organiza a lógica de ação e a mensagem global do filme.

DRAMA - Representar em ação.

DUBLAGEM - Inclusão de diálogo, narração, canto, etc. sobre a imagem filmada anteriormente.

EXTERNAS - Cenas filmadas nas praças, ruas, parques, campos, estádios, rodovias, enfim, ao ar livre.

MONTAGEM Arte de unir tomadas ou planos para formar uma sequência, e depois a de unir uma sequência do filme à seguinte e assim sucessivamente. Para muitos cineastas, é a parte essencial e mais importante da produção de uma obra.

PLANO-SEQUÊNCIA Um único plano, ou única tomada, sem corte, portanto, em geral usando movimentos de câmara, longo, que engloba toda uma sequência.

SEQUÊNCIA - Uma série de cenas ligadas por continuidade.

SET - Local de filmagem e seu aparato.

SOM DIRETO - Som correspondente à ação que está sendo filmada. Em geral, é gravado em aparelho de precisão, sincronizado com a câmara.

STEADICAM - É um equipamento utilizado para realizar movimentos de câmera na mão, porém com maior estabilidade.

TOMADA - Filmagem contínua de cada segmento específico da ação do filme. Cada vez que a filmagem de um mesmo plano é repetida, está se filmando uma nova tomada.

TRAVELLING - É todo movimento de câmera em que esta se desloca no espaço - diferentemente dos movimentos de panorâmica, nos quais a câmara apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar. O termo travelling também se refere ao tipo de equipamento utilizado para obter tais movimentos, que na maioria das situações, é obtido movimentando-se a câmara com o auxílio de um carrinho sobre trilhos.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Robinson. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

ALBERRA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo - A dramaturgia da forma em "Stuttgart"*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/FUMPROARTE, 2007.

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ARAÚJO, Antonio. A encenação performativa. São Paulo, 15 de Abril de 2009. *Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/265>>* Acesso em 30 Abril 2012.

ARRABAL, Fernando. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator - Um Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2008.

BENTES, Ivana (org). *Cartas Ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARD, Michel. *El Cuerpo*. Madrid: Editora Paidós, 1985.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. *O Cinema Segundo Bergman*. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1977.

BOUKALA, Mouloud. La Vulnérabilité au cinéma: la mutilation au deuxième degré. In: *L'Ethnographie Création Pratiques Publics*, Numéro 4. Paris: L'Entretemps éditions, 2009.

BRESSANE, Julio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2000.

BRITTO, Beatriz. *Uma Tribo Nômade*. Porto Alegre: Terreira da Tribo, 2008.

CABALLERO, Ileana Diéguez. Articulações liminares/metáforas teóricas. In: *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: Editora UFU, 2011.

_____. *Cuerpos Sin Duelo - Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.

CARLSON, Marvin. *Performance - Uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a Invenção da Modernidade*. São Paulo, Editora Cosac naify, 2004.

CIMENT, Michel. *Conversas com Kubrick*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II. A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DUBATTI, Jorge. Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado. In: *Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Editora Atuel, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FÉRAL, Josette. La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral. In: *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editora Gallerna, 2004.

FERNANDES, Silvia. Teatralidades Contemporâneas. In: *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. *A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

GÓGOL, Nikolai Vassílievitch. *O Capote*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1897.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2010.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. In: LINS, Daniel (org.).

Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MACHADO, Maria Heloisa Pereira de Toledo. *Artes Cênicas e Audiovisual: Territórios e Fronteiras reais e imaginário*. São Paulo: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

MAROCCO, Inês Alcaraz. Técnicas Corporais do gaúcho: da lide ao treinamento do ator/ dançarino. In: *Cone Sul: fluxos, representações e percepções*. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. O Sobrado: Aproximações entre a performance e a pedagogia teatral. In: *Performance e Educação*. Porto Alegre: Editora UFSM, 2013.

MOURÃO, Maria Dora; Labaki, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MNOUCHKINE, Ariane. Entrevista. In: *Revista Cavalo Louco*. Porto Alegre: Editora Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, 2012.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2012.

OHATA, Milton (org). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira. *Eisenstein Ultrateatral: Movimento expressivo e montagem das atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

PRADIER, Jean Marie. A Carne do Espírito. In: *Revista Repertório*. Salvador: Editora da UFBA, 1998.

_____. O Deserto Científico. IN: *Revista Repertório*. Salvador, Editora UFBA, 2000.

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *À Sombra das Raparigas em Flor*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

PUPPO, Eugênio (org). *Cinema Marginal Brasileiro e Suas Fronteiras*. São Paulo: HECO, 2004.

RIBEIRO, Walmeri. O Ator Criador no Cinema Brasileiro. In: *Anais do V Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*. Braga: Universidade do Minho, 2007

ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.

ROUBINE, Jean-Jaques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: Uma Escola de Teatro Contra a Província*. Salvador: UFBA, 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2011.

_____. Matrizes e Modelos Norte-Americanos na administração Martim Gonçalves da Escola de Teatro da Bahia (1956-1961) In: *Anais do VII Congresso ABRACE*. Porto Alegre: ABRACE, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. *El Teatro Ambientalista*. Cidade do México: Árbol Editorial, 1988.

SGANZERLA, Rogério. *Por um Cinema Sem Limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SJÖBERG, Johannes. The Ethnofiction in Theory an Practice. In: *Newsletter of the Nordic Anthropological Film Association*. Manchester: Comission of Visual Anthropology, 2006.

SPRITZER, Mirna. Entre Fronteiras: o ator, o teatro e o cinema In: *Cinema em Choque - Diálogos e Rupturas*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

STANISLAWSKI, Konstantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TURNER, Victor. Liminaridade e Communitas. In: *O Processo Ritual*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974, PP. 116-138. [572.7nT95 3R-P E.A BSCH]

_____. Body, brain and culture. In: *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987/88, pgs.156-179. Traduzido para o português por Leda Alcaraz Marocco.

VELOSO, Jorge das Graças. *A visita do Divino*. Brasília: Thesaurus, 2009.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

YAMAGUCHI, Masao. Théâtralité et Culture Japonaise. In: Féral, Josette. *Théâtralité, Écriture et Mise en Scène*. Québec: Editora HNH, 1985.

FILMES

A IDADE da Terra. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha. Elenco Principal: Tarcísio Meira, Norma Bengell, Jece Valadão, Antônio Pitanga, Danusa Leão, Geraldo Del Rey e Maurício do Valle. Companhia produtora: Glauber Rocha Produções Artísticas; CPC Filmes; Filmes 3; EMBRAFILME, 1980 (134 min), cor. 35mm.

ARGUS Montenegro & A Instabilidade do Tempo Forte. Direção: Pedro Isaias Lucas Ferreira. Produção Aletéia Selonk. Roteiro: Pedro Isaias Lucas. Companhia produtora: Artéria Filmes; Okna Produções, 2011. DVD (76 min).

CABRA Mercado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana. Roteiro: Eduardo Coutinho. Personagens: Elizabeth Teixeira e sua família, João Virgínio e Silva e os moradores do Engenho Galiléia em Pernambuco. Companhia produtora: Mapa; Eduardo Coutinho Produções, 1984. (119 min), colorido, 35mm.

CANÇÕES do Exílio. Direção: Geneton Moraes Neto. Roteiro: Geneton Moraes Neto.

Entrevistados: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Jorge Mautner e Jards Macalé.

Companhia produtora: Canal Brasil, 2010. (120 min), colorido, DVD.

CAMINHOS De Pedra. Direção: Pedro Zimmermann. Produção: Aletéia Selonk.

Roteiro: Pedro Isaias Lucas. Personagens: Moradores da antiga colônia italiana na região rural de Bento Gonçalves, chamada de Linha Palmeiro (RS). Companhia

Produtora: Okna Produções, 2008. (52 min), colorido, DVD.

Dr. FANTÁSTICO - *Dr. Strangelove or: How I learned to stop worruing and love the*

bomb. Direção: Stanley Kubrick. Produção Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley

Kubrick, Peter George e Terry Southern. Elenco Principal: Peter Sellers, George C.

Scott. Sterling Hayden, Keenan Wynn. Companhia produtora: Hawk Films. 1963.

(93 min), p&b, 35mm.

EDIFÍCIO Master. Direção Eduardo Coutinho. Produção: Maurício Andrade Ramos

e João Moreira Salles. Roteiro: Eduardo Coutinho. Personagens: Moradores do

edifício Master em Copacabana no Rio de Janeiro. Companhia Produtora:

Videofilmes; Riofilme, 2002. (110 min), colorido, 35mm.

GLAUBER O Filme, Labirinto do Brasil. Direção: Silvio Tendler. Produção: Silvio Tendler. Roteiro: Silvio Tendler. Entrevistados: João Ubaldo Ribeiro, Zuenir Ventura, Gustavo Dhal, Mario Carneiro. Helena Ignez, Cacá Diegues, Orlando Senna, Fernando Birri. Companhia Produtora: Caliban, 2004. (100 min), colorido, 35mm.

LARANJA Mecânica - A Clockwork Orange. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Elenco Principal: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates. Companhia produtora: Polaris; Hawk Films; Warner Bros, 1971. (137 min), colorido, 35mm.

NANOOK, o esquimó - Nanook of the north. Direção: Robert Flaherty. Roteiro: Robert Flaherty e Frances H. Flaherty. Personagens: Família de esquimós de Hudson Bay, no Canadá. Companhia Produtora: Continental, 1922. (55 min), p&b, 35mm.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Rogério Sganzerla, José da Costa Cordeiro, José Alberto dos Reis. Roteiro: Rogério Sganzerla. Elenco Principal: Paulo Villaça, Helena Ignez, Sérgio Mamberti, Renato Consorte, Maurice Capovilla, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, Itala Nandi,

Neville de Almeida. Companhia produtora: Urânio distribuidora, 1968. (92 min), p&b, 35mm.

O ILUMUNADO - *The Shining*. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Elenco Principal: Jack Nicholson, Shelley Duval, Danny Lloyd, Philip Stone, Tony Burton. Companhia produtora: Hawk Films; Peregrine; Warner Bros, 1980. (146 min), colorido, 35mm.

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Vianna. Roteiro: Glauber Rocha. Elenco Principal: Paulo Autran, Glauce Rocha, Jardel Filho, José Lewgoy, Paulo Gracindo, Paulo César Pereio, Hugo Carvana, Danusa Leão, Mário Lago, Flávio Migliaccio, Zózimo Bulbul, Maurício do Valle, Darlene Glória, Joffre Soares. Companhia produtora: Mapa Filmes; Difilm, 1967. (115 min), p&b, 35mm

2001: UMA ODISSÉIA no Espaço - *2001: A Space Odyssey*. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. Elenco Principal: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester. Companhia produtora: Polaris; Hawk Films; MGM, 1968. (141 min), colorido, 35mm.

ANEXOS

Stanley Kubrick - Laranja Mecânica (1971)



Stanley Kubrick - O Iluminado (1980)



Stanley Kubrick - 2001: Uma Odisséia no Espaço (1968)



Stanley Kubrick - Dr. Fantástico (1963)



Eduardo Coutinho - **O Fim e o Princípio** (2005)



Eduardo Coutinho - **Santo Forte** (1999)



Eduardo Coutinho - *Cabra Marcado para Morrer* (1964-84)



Ingmar Bergman - *Vergonha* (1968)

Ingmar Bergman - *Persona* (1966)



Ingmar Bergman - *O Sétimo Selo* (1957)



Glauber Rocha e Lina Bo Bardi

Na Bahia em 1958 e no *set* de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)



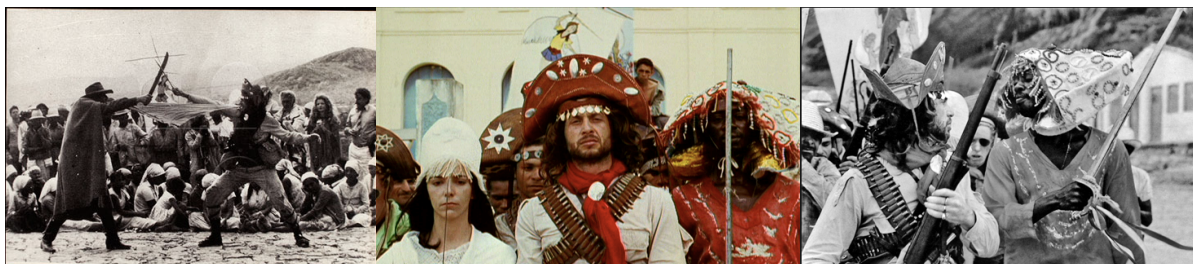
Glauber Rocha - *A Idade da Terra* (1980)



O personagem/diretor Glauber Rocha em ação



Glauber Rocha - O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969)



Glauber Rocha - Terra em Transe (1967)



Sergei Eisenstein - *O Prado de Bejin* (1937)



Sergei Eisenstein - *Ivan O Terrível* (1944)



Sergei Eisenstein - *O Encouraçado Potemkin* (1925)



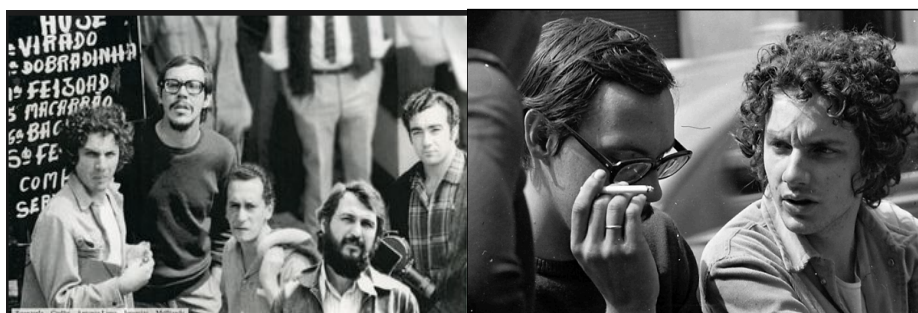
A Boca do Lixo e seus frequentadores na década de 1970



Boca do Lixo - Cineastas, atores e técnicos na rua Triunfo.



Boca do Lixo - Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach



Rogério Sganzerla e Júlio Bressane



Ozualdo Candeias e a equipe de *O Acordo* (1968)



João Silvério Trevisan e Carlos Reichenbach

Orgia ou o Homem Que Deus Cria (1970)

