



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Ator cocriador da cena – Em busca de um
cinema ativo construído a partir do
improviso do ator

Amélia Cristina Araújo Ferreira

Orientação: Teresa Garcia Fernandes / Christine
Mathilde Thérèse Zurbach

Mestrado em Teatro

Especialidade: Actor/encenador

Relatório de Estágio

Évora, 2017



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Ator cocriador da cena – Em busca de um
cinema ativo construído a partir do
improviso do ator

Amélia Cristina Araújo Ferreira

Orientação: Teresa Garcia Fernandes / Christine
Mathilde Thérèse Zurbach

Mestrado em Teatro

Especialidade: Actor/encenador

Relatório de Estágio

Évora, 2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço às “forças do além”, que despertaram em mim o desejo de experimentar novas sensações pessoais e artísticas num outro continente. Graças a esta motivação que envolveu mudanças de paradigmas e de rumos, criei as condições para chegar à Portugal e realizar um mestrado, através do qual pude vivenciar outras experiências artísticas, desconstruindo-me e reinventando-me a cada descoberta.

Agradeço a mim, que motivada por um intenso desejo de renovação pessoal, decidi investir e voltar ao universo acadêmico após um longo tempo dedicada somente às atividades profissionais. Este retorno ao campo das experimentações permitiu-me abrir novas percepções e romper comportamentos artísticos que já estavam por demais padronizados. Entretanto, além do aprendizado artístico, o que mais me alimenta nesse processo são as experiências de vida geradas. A arte é apenas o pretexto para viver experiências pessoais que ativam em mim o estado de presença necessário à minha permanência nesta dimensão.

Agradeço à cidade de Évora e aos seus acolhedores habitantes que amenizaram os impactos da sensação de estranhamento gerados pela mudança de país.

Agradeço à Universidade de Évora, à Associação Os Filhos do Lumière e a todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para o desenvolvimentos desta obra.

Agradeço enfim, aos espíritos da Terra, Fogo e Ar, que me permitem essa conexão com o mundo das artes.

Evoé, Axé, Namastê!

RESUMO

Ator cocriador da cena - Em busca de um cinema ativo construído a partir do improviso do ator

Este relatório tem como objetivo investigar as relações que envolvem a cocriação do ator no cinema, buscando compreender como as relações de natureza colaborativa estimulam através do improviso o seu potencial criador e contribuem para a representação. Partindo de reflexões e exemplos obtidos através do estágio na Associação Os Filhos do Lumière, sediada em Lisboa, este trabalho foi motivado ainda pela necessidade de investigar uma forma de representação que no cinema, mostra-se mais intuitiva que técnica. Para desenvolver este trabalho, optei por um tipo de cinema onde o processo de preparação do elenco está mais associado a um ambiente de relações de natureza cocriadora, como veremos em John Cassavetes, Jacques Doillon, Marília Rocha e nas oficinas da Associação Os Filhos do Lumière. Aliando teoria e prática, este relatório foi feito a partir de conexões entre experiências práticas de realização e conceitos teóricos do universo artístico.

Palavras chave: Ator. Cocriação. Cinema. Improvisação.

ABSTRACT

Actor cocreator of the scene - In search of an active cinema built from the improvisation of the actor

The objective of this report is to investigate the relations that involve the co-creation of the actor in the cinema, trying to understand how the relationships of a collaborative nature stimulate through improvisation their creative potential and contribute to the representation. Based on reflections and examples obtained through the internship at Association of the Sons of Lumière, based in Lisbon, this work was also motivated by the need to investigate a form of representation that in cinema, is more intuitive than technical. To develop this work, I opted for a type of cinema where the casting process is more closely associated with an environment of co-operative relationships, as we will see in John Cassavetes, Jacques Doillon, Marília Rocha, and in Association of the Sons of Lumière,. Combining theory and practice, this report was made from connections between practical experiences of achievement and theoretical concepts of the artistic universe.

Keywords: Actor. Co-creation. Cinema. Improvisation.

Índice

Introdução.....	6
A Associação Os Filhos do Lumière.....	7
Mapeamento	09
1. O ator cocriador no audiovisual	13
1.1 Redes de criação.....	16
2. A “teatralidade ameaçadora”.....	20
2.1 A ameaça da racionalização	23
2.2 A ameaça da representação	26
2.2.1 O caminho da representação passa pela infância	27
2.2.2 A complexidade da análise da representação	27
2.3 Procura-se um natural cinematográfico	28
3. A criança cocriadora.....	31
3.1 É realizando que se aprende	31
3.2 A construção da cena a partir do jogar.....	33
3.3 A criança como cocriadora nos processos artísticos realizados por adultos	34
3.4 A criança interior do ator	37
4. Atores-realizadores.....	40
4.1 Charlie Chaplin - cocriador de si mesmo	40
4.2. John Cassavetes - a representação que nasce das relações e do improviso	45
5. Conclusão	52
Bibliografia.....	54
Anexos A - Vídeo “A primeira vez no cinema”	56
B - Impressões audiovisuais da oficina Camões.....	57

Introdução

Este relatório é consequência do estágio na Associação Filhos do Lumière em Lisboa, realizado de outubro de 2016 à março de 2017, totalizando duzentas horas de atividades, que envolveram o visionamento e análise crítica de filmes, a observação das oficinas de iniciação à prática da realização e a realização de experimentos de registros audiovisuais a cerca de algumas atividades presenciadas.

O estágio na Associação foi o espaço escolhido para a investigação intitulada “Ator cocriador da cena - Em busca de um cinema ativo construído a partir do improviso do ator”, onde refletiremos sobre a relação do ator com o cinema a partir da cocriação, passando por diversos realizadores que trabalham diferentes métodos, entre os quais destaco Jacques Doillon, Charlie Chaplin, John Cassavetes e Robert Bresson, sendo que os três últimos citados possuem tanto a prática da realização como da representação, fator que considero relevante para as reflexões levantadas ao longo deste relatório. Explorando e relacionando formas diferentes do realizar, atrevo-me a tentativas de compreender o papel do ator nesse universo cinematográfico que se constrói a partir de relações, buscando perceber que relações são essas e como elas podem contribuir para a dramaturgia do ator.

À observação prática das atividades relacionei pesquisas e estudos teóricos de autores e realizadores que refletem sobre o ator no cinema. Durante o estágio, além das observações escritas incluo ainda entre os métodos de pesquisa aplicados, a realização de vídeos e entrevistas com os envolvidos. Estes experimentos audiovisuais estão registradas nos anexos deste relatório.

Atento aqui para a escrita deste estudo, em que será utilizado (em sua maioria) o português utilizado no Brasil.

A Associação Os Filhos do Lumière

Este relatório que é parte integrante do Mestrado em Teatro (ator/encenador) foi feito a partir do estágio final realizado na Associação Os Filhos do Lumière. Localizada na Rua das Gaivotas, nº2, em Lisboa (Portugal), é coordenada por Teresa Garcia, que é membro fundadora da associação e também uma das orientadoras desta investigação. Além de Teresa Garcia, a associação conta com a colaboração das realizadoras Ana Eliseu e Rossana Torres.

A associação cultural Os Filhos do Lumière é uma instituição voltada para a sensibilização ao cinema enquanto forma de expressão artística. Sua filosofia se insere na idéia de que a melhor maneira de aprender é através da prática e do contato com os filmes, que proporciona um conhecimento decorrente da experimentação. Surgiu no ano de 2000 por iniciativa de um grupo de cineastas e amantes do cinema no âmbito da Porto 2001- Capital Européia da Cultura. Trabalha sobretudo com atividades que visam levar crianças, adolescentes e adultos a apreciar e compreender as obras a partir da prática cinematográfica.

O espaço caracteriza-se por promover diversas atividades destinadas à transmissão de conhecimentos cinematográficos e ao aprendizado do fazer cinema. Entre as quais, projeções de filmes abertas ao público e ações como workshops, encontros, eventos, projeções e oficinas. Entre os dispositivos pedagógicos o espaço dispõe das oficinas: “O Mundo à Nossa Volta” que integra “O Primeiro Olhar” e “Cinema, cem anos de juventude”; e ainda as oficinas “Filmar” e “O que é Cinema”. Durante o meu estágio tive a oportunidade de acompanhar várias oficinas que serão citadas ao longo deste relatório: a oficina “Filmar”, destinada a professores e agentes educativos; e a oficina “O mundo a nossa volta/Cinema 100 anos de juventude”, em que acompanhei dois grupos, na Escola Secundária de Camões e na Escola Básica Marquesa de Alorna (ambas em Lisboa).

Além das oficinas, a associação organiza ciclos de cinema (projeção-conversa) e os projetos europeus Moving Cinema e Cined. Participa de diversos seminários e encontros com temas voltados para a reflexão sobre a educação através da imagem em movimento. Destaca-se também pela realização de diversos filmes através da prática das oficinas. Atua em colaboração com entidades como a Cinemateca Portuguesa, Cinemateca Francesa, Fundação Calouste Gulbenkian, Doc’s Kingdom, Panorama (Encontros de Cinema Documental), Fundação

Lucinda Atalaia, Câmara Municipal da Moita, Institut des Hautes Études des Communications e Cinemateca de Bruxelas (Bélgica), Escola Carlitos e Cinemateca Brasileira (São Paulo), Universidade de Lille (França), etc.

Desde 2001, conta com o apoio financeiro de institutos como o ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual), e de entidades como a Cinemateca Francesa, o Instituto Camões, a Câmara Municipal de Lisboa, a Câmara Municipal de Moita, a Câmara Municipal de Serpa, Câmara Municipal de Mértola, a Fundação Calouste Gulbenkian, a Fundação de Serralves, de Comenius Regio, do Institut Français du Portugal, etc.

A associação possui ainda um site, cujo endereço é <http://osfilhosdelumiere.com> , e um blog, <http://osfilhosdelumiere.com/blog-2/> , onde divulga a programação das atividades a se realizar, os filmes realizados pela associação durante as oficinas, além dos contatos.

Mapeamento

Para começar foram diversas as motivações que me induziram à pesquisa do trabalho de cocriação do ator no cinema. A princípio surgiu de uma necessidade de abordar um tema que fizesse parte dos trabalhos que já exerço, pois assim, estaria colocando-a em sintonia com o meu ofício e fazendo com que, além de objeto de estudo para a sociedade e requisito para a finalização desse mestrado, ela servisse para o meu aperfeiçoamento profissional. Cheguei então a conclusão de que a maior parte das minhas experiências profissionais estavam ligadas ao audiovisual, em específico a televisão. E assim, diante do conteúdo que me foi apresentado durante o mestrado, encontrei na UC Laboratório de Interpretação I, que dividia-se em mais três disciplinas, voltadas especialmente para a representação no cinema, no rádio e no teatro, o material necessário para o desenvolvimento das minhas intenções. Nas disciplinas voltadas para o audiovisual, pude adquirir conhecimentos mais específicos na área de cinema e percebi que a cada contato com o universo cinematográfico o meu interesse por essa linguagem só aumentava. Entretanto esta escolha que motiva esta investigação não aconteceu nos primeiros semestres e a princípio busquei outros caminhos, mais voltados ao universo teatral, pois confesso que queria fugir do audiovisual e explorar campos menos conhecidos. Todavia ainda não estava tão latente em mim a relação entre as disciplinas apreendidas no mestrado e a minha experiência profissional. Foi então numa conversa informal com o professor José Alberto Ferreira, sobre a dificuldade em encontrar um tema para o trabalho final, que veio o primeiro despertar. Ele recordou-me de que aquela disciplina do primeiro semestre poderia ter alguma afinidade com as minhas intenções artísticas e vivências anteriores, isto fez-me pensar que explorar o ator no cinema poderia ser enriquecedor. Na caminhada em busca da motivação de pesquisa, outro acontecimento inseriu-me novamente no universo profissional do audiovisual, comecei a fazer participações no elenco de apoio de novelas e séries em Portugal, fato que inspirou-me a mergulhar definitivamente na temática. E embora a televisão e o cinema tenham linguagens completamente diferentes, ambos tratam da imagem em movimento. Decidi então por algo que desenvolvesse meus potenciais como investigadora e que agregasse ao meu trabalho profissional. A partir disso, adentrei no universo da Associação Filhos do Lumière, coordenada por Teresa Garcia, professora da disciplina Laboratório de Interpretação I (cinema).

A chegada à Associação trouxe-me outras dúvidas sobre o caminho a trilhar, pois

percebi que pensar a relação do ator com o cinema era mais do que estudar sobre a representação do ator. Após algumas conversas com a professora Teresa Garcia, chegamos a conclusão de que assim como no cinema, eu teria que me abrir ao processo do estágio e deixar vir as inspirações necessárias a elaboração de um tema específico. E assim ocorreu. Iniciamos uma temporada de visionamento de filmes e de acompanhamento de oficinas onde o realizar acontecia na prática. Surge-me então o filme *Ponette*, de Jacques Doillon, a inspiração que levou-me ao tema da cocriação. Encantada pela forma intuitiva com que Doillon trabalhou com seus atores, mergulhei no universo da obra e percebi que um filme onde diálogos e situações são criados a partir do material que surge de relações resultantes de um trabalho coletivo, fazem do ator um cocriador em potencial. E era isto que me interessava, um tipo de cinema onde o ator pudesse ser mais ativo. A partir de então, outros autores e realizadores surgiram e somaram com meu objeto de investigação.

Uma dúvida que surgiu logo no primeiro encontro com a professora Teresa Garcia foi o fato de que a Associação não era voltada unicamente para o trabalho do ator no cinema, mas sim, para o trabalho de realização como um todo, e dentro disto, o ator era apenas uma das partes. A questão levantada angustiou-me a princípio, pois a escolha de apostar minha investigação num espaço onde o trabalho do ator não era a prioridade trouxe-me insegurança. Entretanto, resolvi apostar no estágio na Associação, agarrando-me a idéia de que, se o cinema é uma arte coletiva que se constrói a partir de relações, adentrarei nessas relações e encontrarei o ator, sem limitar minha percepção. A princípio, encontrei dificuldades em perceber o ator no processo, pois no trabalho de realização conduzido pela Associação, todos os envolvidos passam por todas as etapas da realização de um filme. Isso significa dizer que antes de se escolherem os atores, a equipe analisa filmes, cria roteiros, sugere idéias, trabalha na câmara, no som, na luz e só depois, representam. Ao acompanhar esse processo, por vezes me indagava - não vejo o ator nisso tudo, como vão se preparar para a representação - Acontece que as relações já estavam sendo construídas, o papel já estava sendo memorizado no corpo e não na mente.

Após o primeiro mês de observação das atividades do estágio senti a necessidade de participar do processo como realizadora e por isso comecei a filmar alguns momentos das oficinas. Começo a ter novas percepções e observei mudanças na minha forma de olhar as

imagens. Nessa experiência enquanto realizadora de caráter documental, desvinculo-me um tanto da busca do trabalho de representação e passo a pensar em imagens, sobretudo no que se refere à luz e ao som. Começo a pensar em filmes e nos ambientes para a execução das cenas. O exercício foi de extrema valia na imersão ao processo do estágio, pois estava não só a observar mas a passar por todas as etapas da realização cinematográfica. Cada vez mais motivada pela experiência investi em material de realização e após uma pesquisa junto aos profissionais da Associação comprei câmara, tripé e microfone, material semi-profissional que utilizei para a realização de vídeo anexo a este relatório. Enquanto realizadora, desenvolvia noções de qualidade de imagem, foco, velocidade, tonando-me mais sensível aos ruídos de som, à interpretação dos atores, ao ângulo em que se posicionavam, à relação entre roteiro e imagens, à idéia dos elementos que “sujam” a cena, ao tempo de gravação, etc. Dessa experiência resultaram alguns vídeos, cujos links encontram-se nos anexos.

Estava assim a ampliar a percepção do ator que representa um papel e já conseguia identificá-lo em todas as atividades. O conceito de cocriação tornava-se gradativamente mais preenchido de significado, na medida em que me desvinculava da idéia de que cocriação era apenas aquele momento em que o realizador reunia-se com o ator para discutir sobre seu personagem. No que tange a expressão “ator cocriador”, quando refiro-me a ela neste estudo, significa dizer ator com potencial de cocriação, e não um tipo específico de ator, pois todo ator tem em si o potencial de cocriar.

Alguns dos profissionais de cinema que utilizo-me neste estudo, especialmente Robert Bresson, Charlie Chaplin, John Cassavetes e Jacques Doillon, são referências obtidas através do estágio na Associação Os Filhos do Lumière, durante as oficinas e através do visionamento dos filmes. Chaplin aparece nesta investigação pelo seu potencial cocriador. Após mais de 100 anos, desde a sua primeira aparição no cinema em 1913 no filme “Making a Living”, as obras de Charlie Chaplin continuam sendo referência por sua forma de fazer cinema. Ele trouxe para o cinema um ator cuja linguagem corporal era inspirada na comédia e no gestual e destacou-se sobretudo pela utilização de uma eficiente comunicação não-verbal no cinema, concentrando toda a sua atuação no corpo. Robert Bresson, embora não permitindo a participação cocriadora dos atores em suas obras, aparece neste estudo pela sua idéia de representação do ator no cinema, sobretudo no que tocava a subjetividade do olhar e a sutileza dos movimentos

corporais. Quanto a Jacques Doillon, inspira-me a forma como conduziu o filme *Ponette*. A sensibilidade do cineasta em aproveitar o instante e principalmente a característica de construir a obra a partir de relações que se formavam ao longo do realizar da obra, conduziram-me ao ponto de partida deste trabalho em que abordo a cocriação do ator no cinema. John Cassavetes foi outro realizador que encontrei no acervo filmográfico da Associação, que muito ampliou minha mente para as diversas possibilidades de atuação cinematográfica. Atuando de uma forma independente e um tanto experimental, Cassavetes faz das relações o seu laboratório. E é através dessas relações que o cinema se faz. Numa análise comparativa do “jeito” Cassavetes com as atividades da Associação, percebia que fazer a equipe experimentar todas as funções cinematográficas, era uma forma de construir relações. E era exatamente esse envolvimento que gerava a empatia e a sensibilidade necessária à criação coletiva. Isso fazia de todos cocriadores e gerava um sentimento de pertencimento.

A seguir a filosofia de que a representação é mais intuitiva do que técnica, a Associação Os Filhos do Lumière acredita no pensamento de que o ator deve partir do princípio da neutralidade e perceber gradativamente o estilo, o tempo e as características de cada realizador. Este entendimento me remete também ao fato de que, no que se refere ao ator, acrescento que as formas de atuar também diferem de ator para ator. Pois cada um traz em si a memória do corpo, que nos trazem uma série de informações derivadas de suas experiências profissionais e de vida. Portanto o ator tem a seu favor a experimentação. E a considerar o cinema mais como uma arte de criação, e menos de reprodução, a ação cinematográfica não consiste simplesmente na filmagem (reprodução) da representação do ator, mas principalmente na captação de um instante intermediado por um ator em relação com o espaço.

Outra dificuldade que se apresentou durante esse processo, foi relacionar prática e teoria. Comecei então uma longa pesquisa a cerca dos autores que analisaram o ator no cinema. Encontrava muito sobre o cinema, mas sobre o ator no cinema, foram poucos. A primeira descoberta foi a autora Jacqueline Nacache e a partir dela pude fazer novas conexões. Nesta trajetória que me levou a relevantes descobertas, pude contar também com a orientação da professora Christine Zurbach, que auxiliava-me na angústia de estabelecer conexões entre a prática e a teoria. Por vezes era um desafio realizar uma análise acadêmica numa arte carregada de subjetivismos, onde a intuição prevalece sobre a razão.

1. O ator cocriador no audiovisual

O ator cocriador é aquele que participa do processo de criação. Cocriação, o ato de criar algo em conjunto, implica um processo colaborativo. A escolha por um processo onde se permite a colaboração do ator na obra filmica acontece de várias formas. É preciso haver um espaço destinado a cocriação onde haja estímulos que o impulsionem a criar. Segundo Walmeri Ribeiro (2010, p. 45) o trabalho do ator cocriador no audiovisual pode acontecer de duas formas: na criação laboratorial e nas filmagens. No processo de criação laboratorial há o treinamento psicofísico do ator, e/ou a criação do roteiro, em que se desenvolvem os personagens e suas relações. Enumero neste capítulo quatro momentos durante o estágio, em que identifiquei momentos de criação laboratorial. Nas oficinas das escolas Luís de Camões e Marquesa de Alorna, realizadas com crianças; na oficina “Filmar”, realizada com professoras; no filme *Ponette*, de Jacques Doillon; e no filme *A cidade onde envelheço*, de Marília Rocha.

Sobre o filme *Ponette*, além dele, tive acesso ainda a um documentário intitulado *Jouer Ponette* (2006), de Jeanne Crépeau, onde pude ver detalhes do processo de preparação do elenco e observar a forma como o roteiro foi construído. Percebi que muitas das informações usadas no roteiro e nos diálogos foram retiradas de conversas que aconteceram em “espaços de investigação” (Ribeiro, 2010, p. 48). E foram nestes espaços que aconteceram as relações necessárias ao desenvolvimento dos personagens. Além de estimular nas crianças, diálogos a cerca dos assuntos que pretendia tratar no filme, Doillon criou um espaço para o desenvolvimento das relações, utilizando-se da “criação laboratorial”, citado por Ribeiro. A oficina “Filmar”, destinada a professoras, foi outro espaço onde percebi que a criação laboratorial ocorreu. Neste exemplo, o objetivo era a construção de um filme coletivo. O processo começa com o visionamento de trechos de filmes, onde elas são estimuladas a desenvolver um olhar crítico sobre a imagem. Num momento seguinte, o processo conduz elas a experiência de propor roteiros para a obra coletiva. A criação laboratorial já está a acontecer e no espaço de criação elas trouxeram sugestões inspiradas em leituras de livros, poemas, histórias do cotidiano, histórias pessoais, etc. Desse processo de criação laboratorial focada na criação de uma obra surge um roteiro com a seguinte sinopse: duas personagens (mulheres) que tem diferentes formas de olhar o mundo e as coisas ao seu redor. Em outras duas oficinas que

acompanhei, nas escolas Luís de Camões e Marquesa de Alorna, observei o mesmo processo de criação laboratorial, com uma diferença - o tema final do filme a ser criado já estava predefinido. O tema era o jogo, mas as sequências, os personagens e suas relações foram criados no laboratório. O estímulo de criação era o ato de jogar. Neste espaço, em parceria com os instrutores/realizadores elas vão escolhendo as sequências e as idéias que vão construindo o filme. “Como característica comum, os processos de criação que contam com a inserção do ator co-criador possuem bases de criação colaborativa, propõem uma investigação laboratorial e se fundamentam na improvisação como elemento propulsor da criação” (Ribeiro, 2010, p. 47).

Neste contexto de criação colaborativa cito outra atividade do estágio na Associação Os Filhos do Lumière, que consistiu no visionamento do filme *A cidade onde envelheço*, da brasileira Marília Rocha. Exibido no cinema São Jorge (Lisboa), o filme foi seguido de um debate aberto ao público e contou com a presença das atrizes portuguesas, Elizabete Francisca Santos e Francisca Manuel, que interpretam respectivamente as personagens Teresa e Francisca. *A cidade onde envelheço* conta a história de duas portuguesas morando no Brasil. As situações vividas por Teresa e Francisca nos inserem no universo das sensações que envolvem o estar num outro país. É um momento de partilha da experiência de ser/estar estrangeira. Sensações que envolvem sentimentos como a alegria de chegar, encantamento, euforia, solidão, medo do desconhecido, vontade de voltar e decisão de ficar. O processo de preparação das atrizes envolveu criação laboratorial e simulação do real. No espaço de criação destinado ao improvisado, a realizadora optou por criar uma convivência entre as atrizes no próprio local de gravação. Elas moraram alguns dias no apartamento onde foram feitas a maior parte das gravações e decoraram elas mesmas, algumas partes da residência. Esta estratégia de simulação do real, foi uma das formas encontradas pela realizadora para gerar uma relação de familiaridade das atrizes com o espaço, criando laços mais espontâneos e próximos do real. Elas relataram que esta convivência com o local de gravação fez com que adquirissem mais intimidade e facilidade em viver as personagens. Tinham um guião, mas muitas das cenas foram improvisadas em ações e falas. Cito aqui a cena em que uma das atrizes anuncia para a outra que vai embora, que vai voltar para Portugal. A notícia é dada na cozinha do apartamento onde vivem. A personagem que recebe a notícia fica aborrecida e para demonstrar isto, começa a fazer barulho com objetos na cozinha. As atrizes revelaram que esta cena foi improvisada. Ela

foi orientada a mostrar à amiga que estava aborrecida mas sem usar a fala, então ela começou a fazer sons com tudo que encontrava. Detectamos neste relato, uma cena que se construiu a partir de um exercício em que utilizou-se o princípio da ação física como ativador da sensação do ator. O ator partiu de uma sensação motivada por um jogo onde a regra era demonstrar um sentimento sem usar o recurso da fala, e através disso deu sentimento a sua personagem, sem recorrer a psicologismos. Neste jogo, insere-se também a relação das personagens com os objetos, que serviram de base para a materialização do som que comunicava a ação. Observa-se então a criação a partir da relação com o objeto, que transforma-se em mais um elemento cocriador da cena. Ocorre o rompimento da obviedade da ação e a atribuição de novos significados ao objeto, que ressignificado comunica histórias concretas a partir do abstrato. Esta prática é comum no teatro e visa o rompimento de convenções. No estágio, em todas as oficinas, este foi um dos exercícios aplicados com os participantes que estimulava-os a pensar além do óbvio. Como forma de estimular a criatividade e novas percepções de como isto pode ser aproveitado no cinema, diversas cenas eram apresentadas para visualização nas oficinas de prática de realização. Entre elas a clássica cena da dança com os pães, do filme de Charlie Chaplin, *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), em que utilizando-se de uma linguagem não verbal, Chaplin comunica através de objetos ressignificados.

Outro ponto a destacar é a mistura de atores e não atores no elenco. Somente as protagonistas eram profissionais, o restante do elenco não possuía nenhuma experiência com o cinema. Fato que não prejudicou a harmonia da obra, que foi dotada de uma fluidez e equilíbrio, onde não era evidente essa distinção. A busca da realizadora Marília Rocha por uma obra o mais realista possível, já começa na escolha do elenco. Ela revelou numa entrevista ao site brasileiro *Nexo Jornal*, que buscou meninas portuguesas que queriam emigrar.

No casting para encontrar a segunda personagem em Portugal, filmamos dezenas de meninas que procuravam uma maneira de sair do país, e que tinham também muitas fantasias com relação ao Brasil. O filme deve muito a elas, à suas conversas e aos seus sentimentos (Marília Rocha*)

Nota-se neste relato de Marília Rocha, que a cocriação acontece desde o início da obra,

*Entrevista concedida por Marília Rocha ao site do jornal brasileiro *Nexo* (13/02/2017). Entrevistador: Juliana de Lima. A referência do link à entrevista completa encontra-se na bibliografia.

onde ela já utilizava-se do conteúdo fornecido pelo elenco e das histórias fornecidas por personagens reais encontrados ao longo do casting.

No que se refere a simulação do real como forma de aproximar o elenco da almejada espontaneidade, trata-se de um recurso de imersão do ator num contexto real, estimulando-o a reagir à situação e a vivenciar o acontecimento e o espaço onde a ação se desenrola. As estratégias e recursos utilizados pelos realizadores para estimular seus atores a estarem com seus personagens impregnados em si, varia de realizador para realizador. Sempre depende do realizador, do tipo de filme e as vezes do ator. Em *“Ponette”* de Jacques Doillon, por exemplo, a atriz tinha um guião mas muitas vezes não o seguia. Assim, após inúmeras tentativas em algumas cenas, o realizador optava por deixar a atriz “improvisar”. Deste processo inesperado e não planejado surgiram cenas que foram fundamentais para o enredo do filme. O que implica dizer que realizador e atriz improvisaram e deste processo de partilha produziram-se muito do material que deu forma ao filme.

1.1 Redes de criação

Uma criação artística que nasce a partir das relações de colaboração - é dessa forma que podemos classificar a obra fílmica cujo realizador trabalha em cocriação com o ator. A obra que surge desse processo é uma construção pautada na flexibilidade que só é possível, sustentada por um modo de pensamento ligado a idéia de interatividade, rede e conexões. Para ampliar a reflexão sobre a idéia de que o cinema se constrói a partir de relações e compreender a complexidade que envolve o processo criativo, vamos imergir no universo conceitual do paradigma das “redes de criação” (Salles, 2006). A compreensão da expressão parte do princípio de que a criação da obra artística se faz a partir de relações e que a improvisação é o elemento propulsor dessa criação. Este conceito está mais ligado a um modo de pensamento, um paradigma ligado a um pensamento das relações. “Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações” (Salles, 2006, p.18). Este pensamento sustenta a idéia de que a criação artística é um processo em movimento contínuo, em estado de construção e renovação, que acontece através de relações. “A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em

contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade” (Salles, 2006, p.12). Para que a criação aconteça é preciso lançar-se num espaço de fluidez, é nele que as idéias proliferam e o cinema é um espaço artístico em que a possibilidade dessa fluidez é possível, devido a sua liberdade de estilo e infinitas possibilidades de construção de uma imagem. É por isso que o mundo do cinema está repleto de realizadores de estilos que diferem entre si mas que funcionam e encantam na mesma. Ao se pensar o cinema a partir de relações, entendemos como é possível uma pessoa que nunca representou, se comportar de forma tão eficiente diante das câmaras. É evidente que isto não se trata de uma regra e não acontece sempre, porém não foram poucas as vezes em que isso aconteceu. Quando a obra artística se constrói a partir de laços acontece uma sinergia que revela-se diante das câmaras em relações muito próximas às verdadeiras. Isso traz para a obra uma marca estética de espontaneidade e fluidez. Diante desse entendimento do paradigma a cerca das “redes de criação”, proponho a indagação: quais seriam então os procedimentos que tornam possível a construção da obra a partir das relações? Observamos nesse aspecto o seguinte fenômeno: num processo artístico onde a obra não está totalmente predefinida e fechada, abre-se um espaço vazio, e as conexões começam a ser feitas. A partir daí, as descobertas feitas saem de dentro dos próprios processos, e começam a ser utilizadas como material da obra de arte. São os diálogos que nascem das conversas, os depoimentos espontâneos, as angústias provenientes das tensões geradas pelas relações, as paixões, tudo isso transforma-se em anotações, textos, marcações, esboços, cenas, materiais artísticos. Segundo Cecília Salles, esse material depende das relações e caso elas não existam, a obra não sobrevive.

Essa visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantém como sistema complexo (Salles, 2006, p.15-16).

Ainda tentando responder à pergunta sobre os procedimentos, cito os jogos de interação que Morin considera como causador da agitação necessária ao movimento criador.

Morin (2002b, p.72) descreve interações, em outro contexto, como ações recíprocas que modificam o comportamento, ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização. Morin fala também em jogos de interações, cujas regras podem parecer

como as leis da natureza. Há algo nas propriedades associadas à interatividade, em ambas as definições, que nos parece ser importante de se destacar para compreendermos as conexões da rede de criação: influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos (Morin apud Salles, p.18)

Outro procedimento para tornar possível a construção da obra a partir de redes é resistir à tendência de estabelecer nexos e nomeá-los. É preciso haver espaço para as novas relações que se formam e estar num estado de atenção às conexões. Comparo esta análise ao estado de presença dos atores, onde é solicitado a eles durante as gravações que não criem tipos ou planejem ações, mas apenas se mantenham em estado de presença, sensíveis e disponíveis. Ou ainda ao realizador que tenta prever e controlar a ação, não permitindo o acaso. “Narrar o que acontece de um gesto para outro não leva também à compreensão do movimento. Queremos entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a sequência dos eventos ou das ações do artista” (Salles, 2006, p. 31).

A obra construída a partir de relações traz também consigo o apelo do inacabamento, que alimenta a continuidade e abre espaço para as descobertas. Ao abordar o processo criativo sob essa perspectiva, compreendemos de que para que o processo aconteça não há a necessidade de uma grande idéia ou roteiro, pois isso lhe será apresentado ao longo do caminho. Se a obra tiver isto como proposta, então essa forma de criação é cabível.

Devemos aprender a lidar com a perspectiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo - no universo do inacabamento. Para tal, precisamos estar alertas à sua inserção na história e na cultural, compreender sua relação com o futuro e lidar com a impossibilidade de se definir início e fim (...) (Salles, 2006, p. 31-32).

Entretanto, caso haja a pretensão de um acabamento definitivo, há o risco de não se conseguir, pois as redes de criação caminham no campo da incerteza, as relações não cessam e o material criativo proveniente delas também não.

Em uma crítica de processo, temos que conseguir reativar o movimento da rede. Para tal empreitada, devemos abrir mão de pressupostos e hábitos que, outras posturas, preocupadas com os objetos estáticos, adotam. Nada é mas está sendo. A forma nominal associada a processos é o gerúndio (Salles, 2006, p. 31)

Outro aspecto importante de ser considerado é a cerca das dimensões do geral e do específico. Salles destaca que embora o movimento de “redes de criação” seja um trabalho de

natureza colaborativa, não se deve perder de vista a dimensão do específico, ou seja, o reconhecimento do individual. “Ao mesmo tempo, as discussões sobre características que são gerais a todos os processos devem contemplar ou abrir espaço para compreender aquilo que é específico de cada sujeito que está envolvido em percursos criativos” (Salles, 2006, p. 32). Trata-se portanto de uma inter-relação do geral e do específico.

2. A “teatralidade ameaçadora”

Começo este capítulo analisando a expressão “teatralidade ameaçadora” (Nacache, 2005, p. 73) para falar da expressividade que assusta o cinema. Uma representação “teatral” pode representar uma ameaça à sétima arte, o que deixa alguns realizadores resistentes aos atores oriundos de uma formação teatral. Diante dessa questão, lanço um questionamento: seria realmente a teatralidade uma ameaça aos ecrãs? E mais ainda, poderíamos classificar de “teatral”, todos os atores vindos do teatro? Ou “teatral” seria apenas um tipo de representação específica do teatro, enquanto espaço físico? São dúvidas que levanto no sentido de impulsionar a reflexão a cerca deste complexo tema.

Segundo o Dicionário de Teatro (2008) de Patrice Pavis, “teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) no sentido que o entende” (p. 372). Pavis aprofunda o tema, acrescentando a visão de Barthes:

(...) é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior (Barthes apud Pavis, 2008, p. 372).

Estamos a falar de um tipo de representação que acontece no teatro, onde os movimentos corporais são mais amplos e a voz é mais projetada. O que vemos então é um tipo de representação destinada a um espaço específico sendo testado em outras esferas, no caso o cinema. A “teatralidade”, assim, é a representação que não coube no espaço do cinema. E mesmo que esta representação seja carregada de verdade e qualidade cênica, ela requer uma condensação, uma adaptação ao novo espaço e a uma nova linguagem. A teatralidade simboliza neste aspecto uma representação exagerada para o cinema.

O realizador Robert Bresson destaca-se pela sua resistência a trabalhar com atores. Apesar de se tornar conhecido por este aspecto, na verdade o que ele rejeitava não eram os atores mas sim, a forma de representação mais “teatral”. “Aos teus modelos: ‘Não deves interpretar nem um outro nem a ti mesmo. Não deves interpretar ninguém” (Bresson, 2003, p. 60). Ele queria uma pessoa que em seus filmes não passasse a impressão de estar “representando”, e como não encontrava muito isso nos atores com os quais trabalhou, optou

por personagens reais, pessoas desprovidas de qualquer técnica ou habilidade anterior no que se refere ao ato de representar. “Um actor que vem do teatro traz necessariamente as convenções, a moral e os deveres para com a sua arte” (Bresson, 2003, p.50).

Em seu livro *Notas sobre o Cinematógrafo* (2003) Robert Bresson preconiza o estado de neutralidade e as sensações que o ator deveria ter no ato de filmar. “Modelo. É o seu “eu” não racional, não lógico que a tua câmara regista” (2003, p.74). Para ele o cinema é feito principalmente através das sensações e não da inteligência, e para que se chegasse à essas sensações era preciso não planejar, não controlar, não racionalizar. “Filmagem. Basear-se unicamente nas impressões, nas sensações. Nenhuma intervenção de uma inteligência estranha a essas impressões e sensações” (Bresson, 2003, p. 39). Numa das oficinas realizadas durante o estágio na Associação Os Filhos do Lumière foi possível observar o trabalho de representação de pessoas que nunca haviam tido a experiência de representar. Para atingir esse estado de abertura às sensações, os participantes que ao final da oficina tiveram a experiência de realizar um filme, tinham o desafio de realizar e representar, dispondo apenas de um guião, criado por eles mesmos. O nosso foco foi para as personagens da história, que no caso eram duas professoras vivendo a experiência da representação.

“O que é mais difícil é interiorizar e conseguir transmitir aquilo que estou a sentir mas não se está a conseguir ver na câmara (...), eu não transmito aquilo que estou a sentir” (Ermelinda Almeida)*. Durante as gravações e enquanto vivia a sua primeira experiência como atriz, Ermelinda relatou que a sua maior dificuldade foi conseguir transmitir uma sensação, de forma que a câmara captasse esse seu sentimento interior. Nas suas tentativas, Ermelinda destaca que decidiu parar de “pensar”. “Decidi pensar no vazio, tentei não pensar em nada, nem bom, nem mal, zero”***.

O caminho encontrado por uma pessoa sem formação dramaturgica para viver a personagem pode ser intuitivamente igual ao caminho de um ator, porém este último faz de forma mais consciente. Ermelinda ao tentar encontrar o vazio, tenta esvaziar os significados já prontos que estava a todo custo tentando expressar. Ela havia pensado, planeado algo, mas diante da frustração dessa tentativa, resigna-se e recorre ao vazio. Sobre esta noção de vazio,

*e** Ermelinda Almeida foi uma das participantes da oficina Filmar (atividade do estágio). Os depoimentos que constam neste documento foram obtidos a partir do vídeo “A primeira vez”, de minha autoria, realizado durante a oficina. Disponível nos anexos desta obra.

Peter Brook já preconizava.

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la (Brook, 2000, p. 4).

Tal fato nos conduz ao pensamento de que o trabalho do ator, seja profissional ou não, tem sempre como ponto de partida a intuição, como defende Robert Bresson e Jacqueline Nacache. “Quando não sabes o que fazes e que o que fazes é o melhor, é isso a inspiração” (Bresson, 2003, p.72). “O que importa no ator não é a composição mas a abstração” (Nacache, 2005, p.155).

Para tornar esse estado de abertura às sensações possível, Bresson estimula ainda o improviso, que ele acreditava ser a mola propulsora de um estado de alerta que deve existir em todos no cinema. “Filmar no imprevisto, com modelos desconhecidos, em lugares que não se previu que fossem próprios para me manter num estado tenso de alerta”. (2003, p. 32). Seguindo esse raciocínio onde uma ação ou um gesto não poderia ser racionalizado, mas sobretudo sentido, o realizador afirmava que os atores deveriam ser como modelos, mantendo um estado de neutralidade, pois os gestos, por vezes, podem vir estereotipados e carregados de superficialidade. Assim, a câmara tem o poder de captar as sensações, ela registra o que está dentro e torna visível também o que não é verdadeiro, ou seja, se o ator finge, ela capta.

Não filmar para ilustrar uma tese, ou para mostrar homens e mulheres apenas no seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria de que são feitos. Atingir esse “coração do coração” que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia (Bresson, 2003, p. 43).

Era desse tipo de interpretação que Bresson falava e que fazia os atores sentirem-se ameaçados e que deu à ele a fama de não gostar de trabalhar com atores profissionais. A autora Jacqueline Nacache cita Robert Bresson em seu livro *O Ator de Cinema* e comenta essa resistência. “Robert Bresson antagoniza, vigia e contém a teatralidade ameaçadora, e faz dessa resistência, em alguns fragmentos das *Notes sur le cinématographe* (1975) o princípio de uma teoria do ‘modelo’: Nada de Atores” (Nacache, 2005, p.73).

Diante da larga utilização das idéias de Bresson neste capítulo, considero relevante

esclarecer que, embora este trabalho de investigação esteja pautado no trabalho do ator cocriador e eu esteja ciente de que o método de trabalho de Bresson não envolvia a cocriação, a escolha pelo realizador e filósofo deve-se às suas propostas sobre uma forma de representação para o cinema, que no caso é o que ele chama de “não-representação”, e em especial à idéia de ator intuitivo, mais sensível e menos racional, a que ele chamou de “modelo”. E ainda que, seus processos fílmicos não incluíssem as criações do ator, as idéias apresentadas em seu livro *Notas de um Cinematógrafo* nos levam a crer que ele acreditava que o cinema só se fazia a partir de relações, idéia que também acrescenta ao que me proponho analisar nesta investigação.

2.1 A ameaça da racionalização

No que se refere à racionalização, cito Peter Brook (2000, p. 19) que a menciona como um dos elementos mais perturbadores do espaço interior. Segundo o dramaturgo e realizador Brook “quando não se procura a segurança, a verdadeira criatividade vem preencher o espaço” (2000, p. 20). A racionalização é uma tentativa de planejar o processo com a mente, o que pode oferecer mais segurança ao trabalho do ator, porém interfere no fluxo criativo. Brook aprofunda a discussão e afirma que a confiança excessiva na mente é um problema ocidental, e que nos atores orientais, especialmente o japonês, a entrega ao intuitivo ocorre sem grandes resistências. Na comparação, Brook salienta que “quando atua bem, não é porque elaborou previamente uma composição mental, mas sim porque criou um vazio livre de pânico dentro de si” (2000, p. 18). Por outro lado, ele reconhece a dificuldade para o ator ocidental, assumir essa postura. “É algo difícil de aceitar para a mentalidade ocidental, que durante tantos séculos consagrou as ‘idéias’ e a mente como divindade supremas” (2000, p. 19).

Utilizo-me do sentido de intuitivo neste estudo, como um processo onde o ator deixa fluir a intuição acima dos seus outros conhecimentos, não ficando preso a uma técnica ou a uma tentativa de entender com a mente todo o seu personagem, porém isto não significa dizer que o ator não possa utilizar-se das habilidades adquiridas ao longo de sua carreira artística. É por isso que o estado de improviso é bastante utilizado nesse processo, visto que ele alerta os sentidos e faz sair da zona de conforto. Sobre as possibilidades de expansão que a não racionalização pode trazer, Brook nos relata uma experiência que viveu na aldeia de Bengala,

durante uma cerimônia chamada Chauu.

Os participantes, que eram habitantes da aldeia, representavam cenas de guerra, movendo-se para diante em pequenos saltos. Pulavam olhando fixamente para a frente, e no seu olhar existia uma força extraordinária, uma intensidade incrível. Perguntei a seu mestre: “Como conseguem isso? No que estão concentrados, para ter um olhar tão forte?” Ele respondeu: “É muito simples. Digo-lhes para não pensarem em nada, só olharem para diante e manterem os olhos bem abertos”. Percebi que nunca teria conseguido tal intensidade se estivessem concentrados em algo como “O que estou sentindo?” ou se tivessem preenchido o vazio com idéias (Brook, 2000, p. 19).

O que podemos refletir através da experiência de Brook é que o excesso de racionalização prejudica o ator e impede que ele viva o momento presente com mais intensidade. Dessa forma, a busca por um vazio tende a intensificar uma qualidade de presença e evitar os movimentos desnecessários. Diante de tantas vantagens, confronto-me com a seguinte questão: então, é possível afirmar que nesta entrega completa ao jogo do vazio, o ator não correrá riscos? Brook responde afirmando que seria errôneo garantir essa idéia como infalível, visto que a noção de “vazio” não está associada à idéia de segurança.

Mas há um preço a pagar: diante desse vazio desconhecido surge, naturalmente, o medo. (...). Medo do vazio dentro de si mesmo e do vazio no espaço. Imediatamente, ele trata de preencher o vazio para livrar-se do medo, tentando achar alguma coisa para dizer ou fazer (Brook, 2000, p. 18)

Percebemos que preencher o vazio é uma atitude instintiva de sobrevivência do ser. Para atingir este espaço, o ator passa inevitavelmente pela desconstrução e pelo risco. E é justamente isso que permite o fluxo do que há de mais essencial e intenso no ser, trazendo a tona um estado de fluidez que permite a câmara captar esse estado de presença.

Recordo-me dum momento em que a atriz não dava a impressão de estar tão ligada ao foco que queríamos dar, então eu pedi que invés de caminhar com a idéia pra onde se deveria dirigir, centrasse no peito o caminho pra ser primeiro o corpo a ir a frente (...), visualmente menos mental e mais inteiro. (...) Uma consciência mais corporal pra ajudar o que na altura não parecia tão presente (Cibele Pereira)*.

Cibele Pereira, uma das participantes da oficina que viveu a experiência de dirigir uma das atrizes, cita em seu depoimento, que buscou de forma intuitiva, estimular na atriz uma relação maior com o seu corpo, apegando-se mais as sensações que ele emitia. Ao estimular

*Cibele Pereira, participante da oficina Filmar. O depoimento na íntegra encontra-se no vídeo “A primeira vez”, de minha autoria, disponível na seção de anexos deste relatório.

uma percepção mais sensorial e menos mental, a professora Cibele Pereira, que pela primeira vez estava tendo a experiência de direção de um filme, utiliza-se dos elementos que estimulam o estado de presença do ator. Ao desviar a atenção da atriz, tirando-a do psicologismo do seu personagem através de uma ação física, Cibele ativa um estado que favoreceu o desenvolvimento das energias necessárias na composição do personagem e da atmosfera da cena. O que Cibele pede a Ermelinda é que, ao invés de pensar no sentimento que deveria ter, ela simplesmente caminhe imaginando que uma força no centro do seu peito a conduza a ação. Associado a isso, foi orientada a focar-se na respiração, que constitui-se mais um elemento de ativação energética. Tudo isso, fez com que Ermelinda se desligasse do mental e ativasse um estado de alerta e de presença. “Pela respiração entra-se no corpo, dá-se vida à personagem teatral. Abandonou-se a própria pele sofredora. Mudou-se de corpo” (ASLAN, 2010, p. 258). Antonin Artaud aborda a estratégia da respiração, ao idealizar o ator como um “atleta afectivo”, no livro *O Teatro e seu Duplo*. Ele explica que através de uma respiração voluntária pode-se produzir sentimentos, utilizando-se de tempos e ritmos diferentes de respiração.

(...) ora, nos diz Artaud, a cabala ensina o tempo das diferentes respirações. (...). Através de uma respiração voluntária, pode-se fazer reaparecer a vida, remontar pela via dos estágios. O ator que não está conseguindo o sentimento requerido pode penetrar nele pela respiração, se conhecer aquela que convém a esse sentimento (Aslan, 1994, p. 257).

Cibele estava assim, através de um comando de ação corpórea ativando o imaginário a as diferentes energias necessárias à ação cinematográfica. E apesar da inexperiência com o universo cinematográfico, Cibele tinha formação na área de dança, o que, segundo ela, ajudou-a a perceber mais o corpo das atrizes que estava a dirigir. Por isso resolveu experimentar na gravação, determinados estímulos que poderiam auxiliar no despertar da sensação.

Se dizeis a um actor que o seu papel é profundamente trágico e cheio de psicologia, ele vai começar imediatamente a lançar-se em todo o tipo de contorções, a torturar o espírito e a forçar os sentimentos. Mas dai-lhe um problema estritamente físico para resolver, em circunstâncias interessantes e sedutoras, e ele resolvê-lo-á sem se preocupar e sem colocar a si mesmo questões inúteis (Stanislavski apud Borie, 2004, p. 385).

Em muitos momentos a equipe de filmagem solicitava à Ermelinda que o seu corpo estivesse alinhado com o olhar e a expressão do rosto. Seus movimentos eram mais lentos e a

câmara por vezes estava voltada para sua expressão, visto que no filme não haviam diálogos. O desafio era passar a informação da apreciação através do corpo e do seu movimento. É claro que esta informação não estava unicamente na expressão da atriz, mas no enquadramento, na ação, na paisagem escolhida, na luz, no som e em todos os elementos que compõem a cena.

2.2 A ameaça da representação

Representar tornou-se uma ameaça e para se conseguir realizar a façanha, é preciso fingir e convencer de que não há representação, mas é evidente que há. Nota-se que a palavra “representação” virou sinônimo de “teatralizada”, o que obviamente desperta equívocos, pois “teatralizada” é apenas um tipo de representação. Uma circunstância que pode ter dificultado a vida de muitos atores, que aprenderam a representar e, ao chegarem aos sets de filmagem, precisam provar que não são teatralizados e convencer de que não estão a representar. Uma contradição que nos leva a questionar o verdadeiro conceito do que seria representar. Para Bresson, representar significava excesso de expressividade. “Actores. Quanto mais se aproximam (no ecrã) com a sua expressividade, mais se distanciam” (2003, p. 58). Jacqueline Nacache, expandindo a reflexão teórica sobre a representação, divide-a em dois tipos: *representação mimética* x *representação energética*. Tais termos representam a idéia de que a proposta de uma representação que atenda às necessidades, seja do cinema ou do teatro, é a de que a representação é menos a imitação do real (mimética) e mais um estado de estar presente (energético). Diante de tal proposta e em busca de caminhos palpáveis para a representação cinematográfica, poderíamos ser induzidos a super valorizar o energético em função do mimético. Entretanto, Nacache faz referência a uma reflexão de Pavis onde ele cita a importância da interação entre os dois tipos, pois dependendo da situação, códigos gestuais familiares associados a uma interpretação pessoal podem se mostrar tão eficientes quanto o aspecto energético do ator. “Não obstante, os dois aspetos encontram-se em profunda interação: não se deve interromper a narratividade do gesto dos afetos corporais” (Pavis apud Nacache, 2005, p. 155). Dessa forma, o que está em jogo é a abstração e “a representação já não tem de ser considerada somente na sua dimensão mimética, como não tem de ser avaliada segundo critérios de visibilidade ou de talento”, trata-se portanto de uma “dupla apreensão de uma

representação ‘mimética’ e de uma representação ‘energética’” (Nacache, 2005, p. 155)

2.2.1 O caminho da representação passa pela infância

Prosseguindo com as reflexões sobre os caminhos para uma representação eficaz para o cinema, outra questão que levanto é sobre a necessidade dos atores se manterem em estado de criança. Sobre este estado, farei aqui um breve comentário, pois há nesta investigação uma sessão intitulada “A criança interior do ator” onde trato o assunto com mais profundidade. Quando Nacache fala no capítulo *Todos os atores são crianças* (2005, p. 24), não é no sentido de serem realmente ingênuos, mas de estarem receptivos, abertos, emotivos como uma criança em crescimento. Enfatizando essa necessidade, a autora cita uma frase de Jerry Lewis (*The Total Film Maker*) onde ele diz que “todos os atores tem nove anos, é nessa idade que param de crescer” (apud Nacache, 2005, p.24). Durante a minha investigação, tive a oportunidade de observar o processo de criação a partir de crianças e adultos. Numa breve comparação, notei que as crianças das escolas Camões e Marquesa, percebiam essa forma de atuar no cinema mais facilmente e fluíam mais que os adultos. Nos adultos (as professoras da oficina “Filmar”), há instintivamente uma resistência maior e isso se reflete nas tentativas de psicologismos dos personagens. As crianças não tentavam compreender os objetivos e motivações de suas personagens, elas simplesmente respondiam aos estímulos. Isso se explica se considerarmos que a criança dispõe de outra lógica de pensar e se relacionar, que aguça a sua disponibilidade. Segundo cita Marina Machado, no artigo “A Criança é Performer”, da Revista Educação e Realidade, “para Merleau-Ponty, o ponto de vista da criança pequena será sempre não-representacional, onírico (nas palavras do adulto) e polimorfo - e, portanto, bem diverso do nosso” (Ponty apud Machado, 2010, p. 119).

2.2.2 A complexidade da análise da representação

Na atividade vastíssima a que chamamos análise do filme, deveríamos ocupar-nos constantemente dos atores: quando falamos de cor, de corpo, de figura, de rosto, de olhar; de planificação, de grande plano, de campo e contracampo; de continuidade, de gesto, de voz. (Nacache, 2005, p.148)

O modelo canônico de análise têxtual tem dificuldades em analisar no ator tudo que é

pura sensação. “O ator baralha as categorias, enlouquece as metodologias; a representação e o conjunto dos efeitos ligados à presença do ator formam um instável, vago, fugidio...” (Nacache, 2005, p. 148). Ainda no campo na análise, outro autor que exerce comentários relevantes é Patrice Pavis, que afirma que

a descrição e a análise do ator/atriz é, convenhamos, muito mais complexa do que parece a primeira vista, exatamente porque a vista e o visível não bastam e que é preciso se habituar a perceber invisível por trás do visível, a subpartitura por trás da partitura, o outro por trás de si e o si por trás do outro (Pavis, 2003, p.98)

A complexidade que envolve a análise da dramaturgia de um ator onde o ato de representar pode não ser palpável de descrições objetivas faz com que seja preciso uma alta dose de subjetividade para compreender este universo carregado de abstração. O que leva-nos a pensar que, assim como o ator precisa percorrer caminhos abstratos para chegar à essência de uma representação mais autêntica, os analistas da dramaturgia do ator também precisam de percepções mais abstratas para compreender a obra e sobretudo os atores que dela participam.

Paradoxalmente, o ator de cinema quase não foi estudado pela semiologia, a narratologia ou a teoria da enunciação. É verdade que a análise da atuação obriga a abandonar as estruturas semiológicas, narrativas e enunciativas, para extrair o ator do discurso fílmico reconstituindo-o no profílmico, sem se preocupar muito com as formas, para ir diretamente ao seu encontro. (Pavis, 2003, p. 107)

Sobre dilema autenticidade x teatralidade, Pavis sugere um cuidado na forma de se relacionar com a câmara:

A polaridade autenticidade/teatralidade, aliás característica das encenações de Brook, verifica-se na relação do ator com a câmara: quanto mais o olhar para a câmara é frequente e insistente, mais a atuação é hiperteatral: quanto mais a câmara deve ir buscar o ator que finge ignorá-la e existir sem ela, mais a atuação se dá como naturalista e documentária. (Pavis, 2003, p. 108-109)

2.3 “Procura-se um natural cinematográfico”

O jogo interpretativo é menos “teatralizado”. Preferem-se trucagens com microfones e projetar menos a voz. Procura-se um natural cinematográfico, atenua-se a simulação careteira. A expressão do rosto é mais sóbria, os gestos também. O ator sente-se quase fotografado pelo espectador que se assemelha a uma câmara” (Aslan, 1994, p. 248).

Em busca do natural cinematográfico, é com muita frequência que se vê a participação

no cinema do não-ator, ou ainda, ator não profissional. Entre fazer o ator não representar, ou aproveitar o não-saber-representar do não-ator, alguns realizadores apostam na segunda opção, na tentativa de obter com menos esforços, a autenticidade de uma representação onde se finja não representar. Nacache explica que “de Capra a Bresson, apesar da diferença de estéticas, o espírito é o mesmo: a recusa do teatro como lugar por excelência da simulação” (2005, p.117).

Os atores vindos de uma outra estética modificam o comportamento em função do cinematográfico e buscam as novas linguagens necessárias a este tipo de representação. O que importa é o sincronismo entre atores e procedimentos técnicos, e é esta relação que sustenta as bases de uma obra cinematográfica.

Desde os começos do cinema acontece regularmente ao ator dever imergir, quer queira quer não, no real. Embora a montagem favoreça a manipulação das ações filmadas, o olhar e a proximidade da câmara tornam a simulação mais difícil do que no teatro. No cinema narrativo dominante, não somente as ações que tem lugar no ecrã devem parecer o menos simuladas possível, mas cada vez menos simuláveis à medida que decresce a tolerância do público ao artifício das convenções. Como exige o realismo da representação, um beijo já não pode ser o roçar pudico dos rostos; quanto à violência, as pancadas e as quedas já não convencem se não houver suspeita de um sofrimento real” (Nacache, 2005, p. 120)

Atualmente muitos são os cursos e escolas que preparam o ator somente para a atuação diante das câmeras. Teoricamente a naturalidade é a mesma que alguns dramaturgos buscam no teatro, o que muda é o movimento que gera a ação natural, pois uma ação que convença ser natural, no teatro, no cinema, pode convencer ou não. A questão que se levanta aqui seria a estética. O objetivo é o mesmo, mas as estéticas são diferentes para cada meio. Busca-se uma estética que se encaixe no audiovisual.

A idéia da busca por um “natural cinematográfico” levou-me à reflexões sobre um tipo de estética cinematográfica pautada na naturalidade. E diante de várias vertentes que o meio artístico apresenta, atentei para uma que a autora Walmeri Ribeiro denominou de “estética da espontaneidade” (2012). Esta estética propõe uma encenação desenvolvida em conjunto com os atores, a partir de uma dramaturgia que emerge da ação e transforma-se em cena. Para Ribeiro a estética da espontaneidade está ligada à idéia do ator cocriador, que além de contribuir com a obra traz como marca estética a espontaneidade, a leveza e a fluidez (2012, p. 4-5). É uma estética que privilegia a atuação em detrimento da representação e que valoriza mais a presença, enquanto idéia de tempo presente (Ribeiro, 2012, p. 09). “A espontaneidade, é fruto de uma

preparação técnica, de um treinamento baseado na poiesis, “ação de trazer algo à tona” (Bonfitto, 2009, p.37 apud Ribeiro, 2012, p.07).

“Assim, ao atuar o ator cocriador rompe com a interpretação ou representação de uma personagem já instituída por um roteiro, para lidar com o fluxo das experiências humanas, propondo possibilidades para a sua personagem e para a obra como um todo” (Ribeiro, 2012, p. 07).

Ribeiro nota ainda que este tipo de estética aproxima-se das propostas de criação presentes nas artes cênicas e que abre diálogos com as teorias da performance, com foco no ator-performer. É um caminho onde “(...) a performance trabalha com a individualidade do ator-performer ou atuante. Proposta por Burnier*, essa idéia de individualidade, do “ser” e não interpretar, está também presente no teatro” (Ribeiro, 2012, p.04). Neste contexto, a individualidade do ator converte-se em parte da criação.

A proposta de uma estética da espontaneidade como caminho para se chegar a uma atuação o mais próxima possível de um natural cinematográfico, estabelece um diálogo entre cinema, cocriação e performance. Entretanto, a intenção não é fazer desta uma estética realista ou uma busca pela verdade, mas como destaca a autora Ribeiro (2012, p.08), é a proposta de uma estética que prima pela espontaneidade e fluidez.

Stanislavski, cujos princípios inscrevem-se na corrente naturalista, dizia: “o ator precisa chegar a agir publicamente em cena com tanta naturalidade quanto em sua vida privada” (Aslan, 1994, p. 268). Nos trabalhos em que tive a oportunidade de acompanhar no estúdio na Associação observo que não há um trabalho de preparação psico-física do ator, porém o resultado final do processo acaba por construir atuações. É o próprio processo de construção do filme, entre eles criação de roteiro, filmagem e montagem, que acaba por “construir” um ator. Com o domínio completo da obra, o atuar é quase orgânico. Com o objetivo da cena em mente, eles posicionam-se em frente a câmara e fazem o que há de ser feito, de forma espontânea. “Hoje, não assistia a uma projeção de imagens e sons; assistia à acção visível e instantânea que eles exerciam uns sobre os outros e à sua transformação. A película enfeitada” (Bresson, 2003, p. 64).

* Luís Otávio Burnier (1956/1995) foi ator, mímico, pesquisador e um dos fundadores do grupo de teatro brasileiro LUME. Autor do livro “A arte do ator: da técnica à representação”, ele desenvolveu estudos voltados para a criação de uma técnica pessoal de representação.

3. A criança cocriadora

3.1 É realizando que se aprende

Neste capítulo analisarei a relação entre cinema, criança e realização coletiva. Para isto, utilizarei-me de uma das minhas atividades de estágio, que consistia na observação das oficinas de sensibilização para o cinema, feitas com crianças e adolescentes, com idades entre 7 e 14 anos, das escolas Luís de Camões e Marquesa de Alorna (ambas em Lisboa). Durante as oficinas, que são coordenadas pela Associação Os Filhos do Lumière, acompanhei e filmei o aprendizado dos alunos. Neste trabalho de observação realizado de novembro à março (2017), o meu foco foi compreender como - a partir do visionamento crítico de filmes e da prática coletiva do ato de fazer cinema - os participantes (crianças e adolescentes) conseguem estabelecer as relações necessárias para a realização de um filme, pois como afirma Robert Bresson, um filme é feito sobretudo de relações. “Filme de cinematógrafo, onde as imagens, como as palavras do dicionário, não tem poder nem valor senão pela sua posição e relação” (Bresson, 2003, p.21).

Com a missão de “ver, pensar e fazer filmes”, as crianças assistiam excertos de filmes e eram estimuladas a pensar nas cenas para depois executá-las. A primeira fase, “ver”, é uma forma diferente de assistir os filmes. É quando elas desenvolvem suas sensibilidades cinematográficas, aguçando os questionamentos e estimulando a criatividade. Essa etapa também envolve a análise de fotografias, em que os alunos em conjunto com os professores buscam captar detalhes da imagem e principalmente o que há por “detrás da fotografia”, ou seja, as possíveis sensações e interpretações que as imagens lhes despertam. Isto era uma forma de aguçar o olhar das crianças para as imagens, o que despertava um olhar mais técnico e fazia com que saíssem do lugar de mero telespectador. Um “modo estético” de “ver o filme interessando-se pelo trabalho em termos de imagens e sons” (Odin apud Fantin, 2006, p.133). A segunda fase era o “pensar”. Durante as gravações os alunos precisam pensar como realizadores. O maior desafio neste momento é o pensar através de imagens, pois não basta imaginar a história, eles precisam exercitar o ato de pensar as imagens que compõem essa história. Esta fase também envolve escolher o local de cada cena, os atores, a equipe técnica, o

enquadramento, entre outras coisas. As funções não são fixas, e com o decorrer das aulas, os papéis vão sendo trocados. Vivenciadas as fases do “ver” e “pensar”, chega o momento de “fazer”. Assim, os alunos ao final do processo precisam realizar um filme-ensaio cujo tema deve ser voltado para o jogo. As duas oficinas, nas escolas Camões e Marquês, possuem o mesmo tema, “Jogar, no cinema”. Nas cenas que ocorrem durante as oficinas, eles combinam entre eles como vai ser o jogo, ensaiam a cena e depois gravam. Eles passam por todas as funções - realizador, ator, cinegrafista, produtor e ainda cargos referentes à iluminação, som e claquete.

No que se refere ao ato representar, observo que os “atores” quando vão encenar, já estão de tal forma pertencentes à história que isto torna-se muito mais fluido. Não há laboratório específico para trabalhar a representação, o que há é um laboratório de criação, que envolve a passagem por todas as etapas de elaboração de um filme. Assim, quando chega a hora de “fazer o personagem” a ação torna-se orgânica, porque a história já está inserida neles. Eles são os próprios criadores da obra, tornando-se assim cocriadores.

Entretanto, mesmo sendo cocriadores do processo, um fato curioso, e que acho relevante destacar, me chamou a atenção. No momento em que se começam a gravar as sequências do filme e que se pergunta “quem será o ator/ atriz do filme”, na maioria dos casos que presenciei, uma vergonha quase coletiva se instala entre eles. A palavra “representar” parece vir carregada de algo muito denso e difícil de fazer, mas quando se diz “ok, não precisam representar, vamos jogar”, então a representação dos miúdos aparece. Percebe-se aí a necessidade e facilidade da criança de associar a representação à brincadeira. No jogo, a brincadeira e a vivência se confundem, a representação de uma cena se torna real através do jogo, não é preciso fingir. Truffaut é enfático ao afirmar que “atingiremos um nível mais alto de verdade filmando não apenas as brincadeiras das crianças, como também seus dramas, que são imensos e sem relação com os conflitos entre adultos.” (Truffaut, 2005, p. 36).

E durante o estágio, estando na posição de observadora, não foram poucas as vezes que me vi em imersão nesse processo do brincar, através do jogar. Quando se observa um jogo, há uma ação instintiva de se começar a jogar com a mente. A posição de observador e jogador se confundiam e eu me entregava ao processo da vivência. “O cinema é um jogo, estamos sempre a brincar com o cinema e com as regras dos cinema” (Teresa Garcia, coordenadora da

Associação Os Filhos do Lumière).

3.2 A construção da cena a partir do jogar

Um recurso que desencadeia um sentimento que desencadeia uma expressão, o jogo, ou o estímulo ao ato de jogar é uma estratégia que traz a espontaneidade, pois quando se joga o foco da atenção está nas regras do jogo e o corpo e a mente estão a trabalhar para atingir um objetivo que não é apenas o filme em si. A tensão da representação diminui e um movimento interno está a acontecer dentro do ator, potencializando a sua atuação. “O jogo do actor é definitivo, intransformável. Ele continua a ser quem é” (Bresson, 2003, p.94). O jogo que pode ser de ações físicas e/ou mentais traz um estado de diversão e isso faz com que os movimentos de tornem fluidos, prazerosos e mais precisos. Nos exercícios feitos com as crianças nas oficinas foram aplicados diversos jogos, entre eles o jogo do girar o corpo até perder o equilíbrio. Inspirados por uma sequência do filme “*Les quatre cents coups*”(1959) de François Truffaut, onde um menino chamado Antoine Doinel, personagem interpretado por Jean Pierre Léaud, aparece girando “grudado” na parede sem cair, devido a força do atrito gerado pelo giro rápido, as crianças participantes da oficina na Escola Luís de Camões, escolheram a brincadeira do girar até cair. Na sequência do filme exibida aos miúdos, eles puderam observar que o foco estava na expressão do garoto, que demonstra um prazer eufórico enquanto gira. “*Les quatre cents coups*” foi o primeiro longa do cineasta francês François Truffaut, que inspirou muitas de suas obras na infância.

A utilização de jogos como mecanismo propulsor da criação é um recurso que sempre esteve associado à preparação dos atores. É através dos jogos dramáticos que muitas vezes nos condicionamos para acordar o corpo para a representação e estimular o processo criativo. A técnica da improvisação é uma das que mais se utiliza do jogo. Sobretudo do jogo rápido onde se busca um tempo de reação acima do tempo que teríamos no cotidiano. O jogo carrega ainda uma componente lúdica, que aciona o brincar estimulando a imaginação. E enquanto ação física que desequilibra e causa desconforto, a técnica do jogar também prepara o corpo para a reação mais instintiva e menos mental. Sendo assim, de que forma este corpo poderia contribuir na representação das crianças? Tal desconforto induz a perda de controle sobre o próprio

movimento, o que leva o indivíduo a não pensar, a entrar num estado de confusão que deixa-o por alguns instantes em estado neutro, promovendo ações espontâneas, estimulando a criatividade e ativando um estado energético que favorece a presença. “Quando se perde as referências temporais, o corpo entra num outro sítio”, afirmou Ana Eliseu, realizadora, membro da Associação Os Filhos do Lumière e instrutora da oficina na escola Luís de Camões. Após, a realização do exercício do jogar, perguntava-se às crianças, “o que funcionou e o que não funcionou neste exercício?” A pergunta fazia com que eles voltassem a reflexão crítica do que estavam fazendo e isso estimulava-os a pensar com o realizadores. Ainda na escola Camões, outro momento que acompanhei e que considero importante relatar foi o exercício do enquadramento de partes do corpo. Neste exercício, filmavam-se partes como mãos, pés, pernas, com exceção do rosto. O objetivo era mostrar a reação que uma cena provoca no cinema quando não se vê o rosto. Ana Eliseu comenta que “quando não se filma o rosto, cria-se uma tensão”. No que se refere a essa técnica do cinema onde o foco está no enquadramento de partes do corpo, podemos citar, entre tantos, o realizador Robert Bresson. Observemos a cena do filme *O Carteirista* (Pickpocket), onde em muitos momentos o enquadramento está nas mãos do personagem Michel, interpretado por Martin LaSalle. Embora possamos ver o rosto de Michel, a tensão está concentrada no movimento das mãos dele diante do objeto com o qual ele se relaciona. Bresson valorizava também as relações e propriedades do objeto diante dos outros elementos do cinema. “Dez propriedades de um objeto, segundo Leonardo: claridade e obscuridade, cor e substância, forma e posição, afastamento e aproximação, movimento e imobilidade” (2003, p.103). Assim, para Bresson o filme acontecia a partir de ligações. “Montar um filme é ligar as pessoas umas às outras e aos objetos através dos olhares” (2003, p. 23). Nacache acrescenta a esta interpretação, uma reflexão a cerca da relação dos objetos com os atores, ao afirmar que “(...) no cinema os atores estão em pé de igualdade com os objetos, e que entre eles circula a mesma força expressiva” (2005, p.22).

3.3 A criança como cocriadora nos processos artísticos realizados por adultos

“Ao dirigir uma criança, diz Bela Balázs, o realizador não a deve fazer representar, mas representar com ela: não é a representação das crianças que é natural, é “a natureza dela que as

incita à representação”” (Balázs, 1977, p. 73, apud Nacache, 2005, p.128). Analisemos a partir desta reflexão como se estabelecem as relações na preparação de crianças-atores no cinema. A minha experiência em acompanhá-las no ato de fazer cinema trouxe-me a constatação de que a criança que se propõe a participar dos processos de criação cinematográfica é um dos seres mais cocriadores que existem. Isto porque dirigir uma criança no cinema, ou seja, fazê-las decorarem texto, marcações, conduzir os olhares, muitas vezes não é tarefa fácil e algumas vezes torna-se impossível. Se por um lado, elas tem facilidade em “embarcar” na história, por outro, elas tem mais dificuldade em seguir regras. Fato que ao meu ver, é totalmente coerente, visto que a liberdade caminha junto com a criatividade. Há casos em que a resistência em acompanhar a visão dos adultos e a curiosidade delas modifica diálogos e roteiros.

Assim, só podem ser dirigidas falando-se ao ator e à personagem que nelas se confundem, num gesto porém distinto do método de Stanislavski (o que pode uma criança reviver?), assim como do de Meyerhold. A criança pode igualmente, graças a sua “natureza brincalhona” (mas mais fielmente do que um animal) reproduzir uma mecânica gestual, efetuar um trabalho consciente do corpo e da voz, sem que se perceba o menor efeito de distância (Nacache, 2005, p. 128).

A eficácia do desempenho da criança que representa no cinema é um fato que tem levado muitos cineastas a apostarem na representação dos miúdos que, na maioria dos casos, já trazem consigo a tão almejada espontaneidade e naturalidade que se busca nesta arte. O estado de disponibilidade e sensibilidade, que o ator adulto se esforça para atingir, é uma ação orgânica nas crianças. Um dos exemplos que citarei aqui, é o filme *Ponette*, de Jacques Doillon. *Ponette* foi um dos filmes exibidos durante o estágio na Associação, que me trouxe significativa inspiração no desenvolvimento deste trabalho de investigação da relação do ator com o cinema.

De início queria filmar um documentário sobre a representação da morte nos miúdos. Assistindo a gravações, apercebi-me de que eles batizam o caixão como “a caixa”. E que para eles, quando alguém morria, ia para o hospital. Os pais têm medo de abordar o assunto e os miúdos acabam por se desencilhar sozinhos (Doillon, entrevista à Cinemateca Portuguesa)*

A personagem principal do filme *Ponette* não é uma atriz. Tornou-se durante o filme. O

Depoimento extraído da entrevista com o realizador Jacques Doillon ao site da Cinemateca Portuguesa em 15/10/2015. Entrevistador: Nuno Rodrigues da Costa e o link está disponível da bibliografia deste relatório.

diretor Doillon optou por uma menina de 4 anos que nunca tinha tido nenhum contato com a representação. Como uma menina que nunca teve nenhum contato com isso, conseguirá seguir texto, roteiro, direção e ser a protagonista de um filme de tamanha complexidade como *Ponette*? Que relações precisam se estabelecer entre ator e realizador para que consigamos obter o que é essencial? Além do filme, consideraremos aqui também o documentário *Jouer Ponette* (2006), da diretora canadense Jeanne Crépeau. Através do documentário, que faz parte do acervo da Associação, acompanhamos como foi o processo de gravação do filme, tendo o foco na atuação da protagonista e das crianças envolvidas no processo .

A construção do roteiro de *Ponette* realizou-se a partir de duas ações: consultas às crianças sobre o tema morte e compartilhamento de vivências em oficinas teatrais. Os diálogos nasceram das narrativas orais das crianças a respeito do tema.

Durante um ano, antes de atirar, eu os assisti, os escutei, joguei com eles, em oficinas às quartas e sábados com uma equipe de cinco, seis pessoas, incluindo uma psicanalista de crianças que continuou a segui-los. Ela me disse que a única coisa de que nunca falaram foi o filme, porque, aparentemente, para eles, o filme não era um problema. Isso faz sentido, a diversão para a criança deve ser fazer o filme. (Doillon, entrevista L'Humanité. Tradução minha)*

O mecanismo adotado por Doillon marcou o filme com o predomínio da visão das crianças, com idade entre três e quatro anos, sobre a morte. Doillon não queria a visão racional dos adultos ou ainda a memória deles do tempo em que eram crianças.

Vi bastantes filmes sobre crianças vistas pelos adultos. Queria fazer um filme dramatizado, filmado e escrito em conjunto com as crianças. Queria manter os adultos o mais longe possível (...) Se neste filme há um aspeto documental, que não me pareça atacável, o seu conteúdo interessa-me, e importa-me que a sua vertente de ficção faça falar as crianças doutra maneira, como fazem na realidade (Doillon apud Nacache, 2005, p. 131).

Doillon trabalhou com o “devaneio” das crianças. “A infância, soma das insignificâncias do ser humano tem um significado fenomenológico próprio, (...) puro porque está sob o signo do maravilhamento” (Bachelard, 2009, p.122). Não me refiro aqui ao conceito de devaneio enquanto distensão psíquica, mais utilizado pela psicologia clássica. O “devaneio”

L'Humanité é um jornal francês fundado em 1904. Título original da entrevista concedida em 25/09/1996: “*Ponette*” aurait dû être mon premier film”. O link da entrevista está disponível na bibliografia deste relatório.

a que me refiro é aquele que nos leva a uma fuga da realidade com consciência. Segundo o filósofo Bachelard, é um devaneio com inclinações positivas e que nos provoca “impulsos de imaginação”. Sendo assim, “um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento do nosso ser nesse universo que é o nosso” (2009, p. 08). É neste tipo de devaneio que está inserida a criança de quatro anos, por isso há uma razão específica pela qual Doillon escolheu uma menina com essa idade para o filme. Ele precisava que a criança recusasse a morte sem que isso parecesse loucura. O realizador afirmou numa entrevista à revista L’Humanité que aos cinco anos de idade a criança já sabe o significado da morte, não exatamente como os adultos mas já possui uma visão mais racional. “Eu precisava de uma criança que poderia se recusar a imundície da morte. (...) se eu fizer um filme com uma criança dessa idade (5), e se ela sabe o que é a morte e recusá-la, ela põe os pés na loucura. ‘Ponette’ não é um filme sobre a loucura” (L’Humanité). Ainda na entrevista, Doillon explica, “quatro anos é quase uma terra estrangeira. (...)”

3.4 A criança interior do ator

(...) a infância permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada a possibilidade de recomeçar. Tudo o que começa em nós na nitidez de um começo é uma loucura de vida. O grande arquétipo da vida que começa infunde em todo o começo a energia psíquica que Jung reconheceu em todo arquétipo. (Bachelard, 2009, p. 119)

Abordamos crianças cocriadoras que com sua visão de mundo e “devaneios” influenciaram totalmente a construção de um roteiro. Aproveitando esse exemplo, redireciono a reflexão para os atores adultos, onde o desafio é: como conservar essa sensibilidade infantil no seu processo artístico? Bachelard responde: recorrendo ao arquétipo da criança. “Por singular que seja o traço evocado, se tiver o signo da primitividade da infância ele despertará em nós o arquétipo da infância” (2009, p.121-122). Ele reforça o assunto ao dizer que “os arquétipos são do nosso ponto de vista, reservas de entusiasmo que nos ajudam a acreditar no mundo, a amar o mundo, a criar o nosso mundo” (2009, p. 119).

Em concordância com Bachelard que afirma que “a infância é um estado de alma” (2009, p. 125), ao tentar reencontrar esse estado de infância me inclino a recorrer ao

“devaneio”. É ele que nos permite acessar esse espaço vazio, encantando, imaginário que a criança possui e que nós queremos reativar.

“O devaneio poético (...) um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. (...). Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam” (Bachelard, 2009, p. 06).

A facilidade das crianças (dependendo da idade) de estar entre fantasia e realidade e de fazer do brincar um representar, é o que se perde na fase adulta. E é o “devaneio” que pode acionar o dispositivo dessa inteligência infantil que ficou perdida. Ainda a cerca da poética do devaneio, Bachelard enfatiza que não basta o devaneio para se atingir o todo desejado, ele é um recurso que vai impulsionar o estado de sensibilidade necessário à criação.

Mas o devaneio não conta histórias. Ou, pelo menos, há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. (...). Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. (...), essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indelévels. Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão. A infância conhece a infelicidade pelos homens. (...). É assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde toda a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? (Bachelard, 2009, p. 94).

Em síntese, recuperar ou ativar a “criança interior” do ator adulto é uma tática para manter a sensibilidade e tornar os corpos mais receptivos ao que está e ao que não está previsto nos sets de filmagem. O que está em jogo é o estado de presença do ator. Ao encontrar e manter-se neste estado de presença, o ator carrega-se de uma energia além do visível que lhe garante o verdadeiro sentir. Este fenômeno me levou ao conceito do “Invisível-que-se-torna-Visível”, de Peter Brook (2008). Seguindo a compreensão do diretor de teatro e cinema, Peter Brook, o invisível seria uma zona de energia que impulsiona o ator à plenitude do instante. É a parte da vida que escapa aos nossos sentidos, que toca uma realidade mais profunda que a do cotidiano, de coisas que faltam à vida. E a arte é o meio através do qual nós captamos as correntes invisíveis que comandam a vida. Segundo Brook, a energia do invisível habita no “espaço vazio” do ator. Este espaço está vazio de significados já prontos e é por isso que ele tem a força que leva a uma realidade mais profunda. O “espaço vazio” (Brook, 2008) está no ator como um espaço subjetivo. Embora Brook tenha aplicado os conceitos de “invisível” e

“espaço vazio” mais ao meio teatral (Teatro Sagrado), utilizo-me aqui destes conceitos numa abordagem mais subjetiva e não limitada a um espaço físico.

A reflexão que relaciona a idéia de “criança interior” com os conceitos de “devaneio” (Bachelard), “invisível-que-se-torna-visível” (Brook) e “espaço vazio” (Brook), são tentativas de sugerir caminhos que impulsionem o trabalho interno do ator, que na busca de uma representação mais autêntica luta contra a tão temida superficialidade. Uma busca que envolve a tentativa de um corpo mais receptivo dotado de extrema sensibilidade aos impulsos e estímulos físicos e psicológicos.

Entretanto, se por um lado, atores buscam formas de se tornarem mais receptivos e verdadeiros em suas representações, por outro, o cinema não é uma arte com características previsíveis e as regras estão sempre a mudar. Concluo esta reflexão citando a crítica da autora Nacache ao afirmar que “se é possível uma verdade da representação, sabe-se hoje que ela depende de outra coisa; no cinema, os truques de toda a espécie não impedem mais a verdade do que a suscitam (2005, p.118).

Depois, tradicionalmente, o melhor ator de cinema é aquele que faz esquecer em si o ator, e portanto a representação; por fim, o poderoso aparelho da ficção até a verdade dos corpos abocanha, e tritura-a até a deixar irreconhecível, até esbater a diferença entre o verdadeiro e o falso (Nacache, 2005, p.126).

4. Atores-realizadores

4.1 Charlie Chaplin - cocriador de si mesmo

O ator que se olha, que se filma, e que se olha a filmar, é uma distância absoluta, uma ironia perfeita. Ele aguenta-se ao longo de uma representação cujos gestos, como os do teatro épico de Brecht, poderiam ser tipografados e citados. [...] O desafio é somente entre ele e ele mesmo. (Nacache, 2005, p. 80)

A etapa do estágio que consistiu no visionamento de diversos filmes do acervo do espaço Filhos do Lumière, motivou-me a abordar mais minuciosamente o tema ator-realizador. Para isto utilizarei como exemplo o realizador, ator, produtor, escrito, empresário e músico, Charlie Spencer Chaplin (1889/1977), que destacou-se sobretudo por criar seus próprios personagens e filmes. Chaplin nasceu na Inglaterra e chegou a ter sua própria produtora de filmes. A partir da observação dos filmes *O Circo*, *Tempos Modernos*, *Luzes da Cidade*, *Luzes da Ribalta*, *O menino*, *Um Rei em Nova York*, *O Grande Ditador* e em *Busca do Ouro*, obtive inspiração para mais uma análise que envolve o trabalho do ator que utiliza-se de suas próprias criações para o cinema.

Podemos citar Chaplin como um realizador/ator que “libertou-se do realismo do cinema e inventou um ritmo” (T.S.Eliot apud Ackroyd, p.57). Além disso, um dos fatores que de imediato chama a atenção no trabalho de Chaplin é o fato de que ele trabalhava sobretudo com a imagem apoiada pela mímica e pela expressão corporal. Chaplin não se enquadra no método naturalista de representação. A pantomima revelou-se tão eficiente em comunicar os sentimentos que a obra exigia, que não percebe-se a obra de Chaplin como caricata ou exagerada, embora seus personagens fossem muitas vezes a caricatura de um estereótipo. Indago-me se seriam os gestos de Chaplin, algo próximo do “grotesco”, citado por Stanislavski? Não refiro-me aqui ao conceito de grotesco enquanto adjetivo, que evoca o ridículo e o caricato, mas ao conceito citado por Stanislavski de “grotesco” como uma

exteriorização vigorosa e arrojada, que tem por base um conteúdo exterior tão avassaladoramente abrangente, que chega aos limites do exagero. Um ator não deve apenas sentir e vivenciar as paixões humanas em todos os seus componentes universais; (...) deve, além disso, condensá-las e dar-lhes uma expressão tão vigorosa e irresistível, tão audaciosa e resoluto, que se aproxime do burlesco. O grotesco não deve ser ininteligível; depois dele não pode haver nenhum ponto de interrogação (Stanislavski, 2001, p. 98)

Ainda fundamentando-me nesta idéia de grotesco, os filmes de Chaplin revelam-me cada vez mais expressões carregadas de significado. Chaplin ousou experimentar novas linguagens, rompendo a idéia de que para atuar no cinema teríamos de nos limitar a uma técnica naturalista e minimalista. Entretanto, para se aventurar como Chaplin, somente com o domínio completo de sua técnica, caso contrário haverá o risco de cair no “pseudogrotesco”. O autor Ackroyd cita o caso de Ford Sterling, um famoso comediante holandês que contratou Chaplin em “Charlot e o Guarda-chuva”. Sterling era o oposto de Chaplin no modo de representar. Sterling tinha expressões mais exageradas.

Gestos floreados, expressões exageradas e uma tendência geral para ser excessivamente teatral em qualquer cena. Dava a impressão que cinema era teatro para os estúpidos. Chaplin em contraste, era mais contido e muito mais quieto [...] Vinha de sua aprendizagem com Karno e também da sua familiaridade com os garotos de rua de Londres-Sul. (Ackroyd, 2014, p.51-52)

O que me interessa saber quantas sobrancelhas ou narizes tem um ator? (...) O que importa é que sejam justificados pelo fato de seu conteúdo interior ser tão grandioso, que duas sobrancelhas, um nariz e dois olhos não lhe bastam para exprimir todo o seu imenso conteúdo espiritual. Se, contudo, as quatro sobrancelhas não estiverem fundamentadas numa necessidade (...) este aspecto grotesco diminuirá o ator (...) (Stanislavski, 2001, p. 100).

E fazendo uma distinção clara do “grotesco” do “pseudogrotesco”, percebemos que “o pseudogrotesco é a pior espécie de arte, e o verdadeiro grotesco a melhor. (...) O pseudogrotesco não é caracterização, e o verdadeiro é maior do que a mera caracterização (...). O verdadeiro grotesco é o ideal de nossa criatividade teatral” (Stanislavski, 2001, p. 101).

No que se refere ao gesto de Chaplin, há um domínio na condensação do gesto, de acordo com a observação da autora Jacqueline Nacache. “Domina-se a técnica que consiste em ‘diminuir cada vez mais os gestos, em conferir todo o sentido a um piscar de olhos, a um franzir das narinas, a um movimento do dedo mindinho” (Nacache, 2005, p.42). Chaplin utiliza-se do gesto com função cênica, carregado de significado interior, citado por Stanislavski.

De nada nos servem os métodos de balé e as poses ou gestos teatrais, que são superficiais em sua origem. Eles não podem exprimir a vida de um espírito humano. Faríamos melhor se adaptássemos essas convenções, poses e gestos teatrais, à execução de algum objetivo substancial e à expressão de alguma experiência anterior (Stanislavski, 2001, p.98).

Acompanhamos nos filmes de Chaplin, uma variedade de gestos (macro e micro), danças e expressões que traziam à tona personagens que dialogavam com a sociedade, preenchendo todas as lacunas daquele tipo de filme autoral. “As vezes ensaiava uma explicação metafísica, com o bigodinho como “símbolo de vaidade” e as calças largas como “caricatura da nossa excentricidade, da nossa estupidez, da nossa falta de jeito” (Ackroyd, 2014, p. 51). A inovação de Chaplin tornou-se então um estilo, consagrando o cinema mudo, impondo uma representação animada e viva que chegou a um ponto onde a palavra já não se revelava necessária. Entretanto, ao citar o cinema de Chaplin como um cinema de gestos e mímicas, não estou a associar-me a idéia de que basta ser um bom mímico para desenvolver-se uma representação eficiente no cinema.

(...) as coisas não são tão simples como parecem, e o ator do cinema mudo, eliminando a sobreexpressividade teatral, tem de promover o gesto como fundamento de uma linguagem expressiva. A sua interpretação será portanto envolvida numa série de tensões, entre superinterpretação e subinterpretação, humano e inumano, ênfase e despojamento (Nacache, p. 22).

O gesto de Chaplin é apenas um detalhe a ser analisado, em meio às várias relações que aconteceram para que o gesto se destacasse. A considerar o fato de que o cinema se forma a partir de relações, não foi somente a mímica de Charlie que o projetou, mas as relações que se formaram entre o que seu corpo produzia (mímica, gestos, dança) e o todo que envolve uma produção cinematográfica.

A emoção não é questão de mímicas limitadas, mas de uma expressão plástica que implica o corpo inteiro do ator, a relação com os objetos que o rodeiam, a montagem, enquadramento, a iluminação. Nesse contexto marcado simultaneamente pelo “grotesco” de Meyerhold e pelo futurismo de Marinetti, o ator é desportista, bailarino, acrobata, improvisador permanente - e nesse aspecto é exemplar o slapstick norte-americano. Chaplin, considerado a forma mais perfeita do excentrismo cinematográfico, (...), é o ator puro, não contaminado pelo teatro literário, (...) a mostrar “o absurdo como sistema” (Verdone-Amengual, 1970, p.56). (Nacache, 2005, p. 36)

Em vista de uma comunicação tão eficiente quanto a que Chaplin realizava, o momento da transição do cinema mudo para o cinema falado sacudiu as estruturas da obra do ator-realizador. Como colocar “fala” numa obra em que a “não fala” havia tornado-se uma de suas características principais? Para comunicar além das imagens Chaplin utilizava-se apenas de curtas legendas que eram colocadas em alguns momentos do filme, como uma espécie de fio

condutor narrativo.

Chaplin opôs-se desde o início à introdução do som. Achava que isso seria o fim da sua arte. Nos começos de 1929 queixava-se numa entrevista: “estão a estragar a arte mais antiga do mundo - a pantomima. Estão a arruinar a extraordinária beleza do silêncio. Estão a esvaziar o sentido da tela” (Ackroyd, 2014, p. 157).

Em 1936, com o filme “Tempos Modernos” Chaplin colocou voz no seu personagem “Carlitos”.

Mas como poderia o “homenzinho” falar? Que voz atribuir-lhe? O vagabundo tinha-se tornado toda a gente, um emblema do mundo humano, e toda a gente não pode ter uma só língua. (...). ‘As crianças chinesas, japonesas, hindus, hotentotes, todas me entendem. Duvido que entendessem o meu chinês ou o meu hindi’ (Ackroyd, 2014, p. 157)

Ele falou pela primeira vez no cinema, cantando uma música que não tinha uma língua conhecida. Era um dialeto próprio do Carlitos, um improviso que não priorizou um povo de uma determinada língua, mas que continuou a se comunicar com o mundo. E esta era uma das características que Chaplin queria preservar em seus filmes, ou seja, a linguagem universal, a linguagem do corpo.

Numa outra entrevista disse: ‘Durante anos especializei-me exclusivamente num tipo de comédia - a pantomima. Medi-a, pesei-a, estudei-a. Consegui estabelecer princípios exactos para gerir as reacções dos públicos. Tem o seu andamento e o seu tempo. O diálogo, a meu ver, retarda sempre a acção, porque a acção acaba por ter de ficar ao serviço das palavras’. Estava firmemente convencido de que os filmes sonoros eram apenas uma fase passageira e de que o cinema voltaria a abraçar a pureza do silêncio (Ackroyd, 2014, p. 158).

Durante o estágio, nas oficinas de sensibilização do cinema, diversos excertos da obra de Chaplin eram utilizados como referência, nas aulas de preparação dos novos realizadores (crianças, adolescentes e adultos) com o intuito de despertá-los para o poder da linguagem não-verbal no cinema. Entre os principais trechos avaliados, está a sequência do filme “O Circo”, que se passa numa galeria de espelhos . Nesta cena, o homenzinho é perseguido por policiais, e ao tentar fugir vê-se encurralado na galeria; este é um exemplo de cena que desperta para a poética do cinema de Chaplin e sobretudo sensibiliza para as diversas possibilidades de construção de linguagens do audiovisual.

No que se refere ao ator que também era seu próprio realizador, o desafio (imagina-se) maior seria analisar a si mesmo e depois escolher o que fosse melhor para o filme, para o conjunto da obra, resistindo a tentação vaidosa do olhar narciso.

No que diz respeito à análise, paradoxalmente, o duplo papel do ator-cineasta confunde mais do que ilumina, e não põe de parte as discussões sobre a superioridade de um ou de outro. Chaplin, suspeitamos, está no centro do debate. O que admiramos no homenzinho, o ator, a fábrica de gestos, ou o realizador? (Nacache, 2005, p.80)

Chaplin tinha um diferencial que dava-lhe ainda mais propriedade de suas ações - a comicidade. Ele era comediante e como representante do gênero, sabia mais do que ninguém o “timing” de seus números. “O filósofo Theodor Adorno pensava que ‘a sua agilidade potente, explosiva e perspicaz lembra um predador pronto a atacar’. E acrescenta: ‘Ele está constantemente a representar...’” (Ackroyd, 2014, p. 147). Este tempo exato do riso, Charlie aprendeu sobretudo nos music-hall, nas ruas de Londres, nas companhias de teatro que participou na adolescência e juventude, e em especial a “Trupe de Karno”, que conheceu aos 18 anos de idade. Karno era um empresário que sabia muito de comédia e era conhecido por ser rigoroso especialmente no que diz respeito à marcações perfeitas e tempo impécavel. “Estava aí a velocidade e o ritmo que Chaplin aplicou a todos os seus filmes. Karno também lhes ensinou que o humor deriva do inesperado ou de uma súbita mudança de andamento” (Ackroyd, 2014, p.36).

Para além de Chaplin, no entanto [...] a questão coloca-se em termos semelhantes para a maioria dos atores-realizadores cómicos; Jerry Lewis sobretudo, que até os seus admiradores franceses elogiam mais nos seus próprios filmes do que nos de outros. Desde o burlesco que os grandes cómicos são grandes autárquicos [...], que concebem, produzem, dirigem e interpretam os seus filmes; muitas vezes porque o gênero impõe modos de produção marginais; mas mais frequentemente, porque a coesão e a organicidade dos mundos cómicos só funcionam com homens-orquestra, que não aceitam para encenar a sua ‘vis comica’, outra vontade que não a sua (Nacache, 2005, p. 81).

Além da comicidade, Chaplin também criava muitos personagens auto-biográficos. No que se refere ao personagem Charlot, por exemplo,

podemos pois ver na vida do rapazito as semente do pequeno vagabundo. Nos seus primeiros filmes é muitas vezes irascível e cruel, pretendendo a todo custo obter desforço da vida e particularmente das figuras de autoridade que o ameaçam. Anseia por comida e segurança. Procura desesperadamente o amor mas nunca o encontra. Aprendeu

a lidar com as vicissitudes da existência com uma indiferença fingida. Não tem raízes, não tem lar que se veja. E a maior parte dos filmes mais recentes de Chaplin trata também da arte de sobreviver num mundo hostil ou pouco acolhedor (Ackroyd, 2014, p. 14)

Chaplin tornou-se Charlot. Seguiu a esteira da personagem, descobrindo constantemente aspectos da sua personalidade. Na sequência de filmes da Keystone em que entrou, uns trinta e cinco ao todo, começou a criar o “homenzinho” como uma dimensão viva de si mesmo. (Ackroyd, 2014, p. 51)

Charles Chaplin reflete a idéia de que o cinema está e sempre esteve longe de comportar métodos de representação. E caso assim fosse, a existência de métodos só viria a limitar o potencial criativo de cada ator que ousasse criar outras linguagens no cinema. Entretanto não são todos os casos de representação com bases circenses que se encaixam na linguagem cinematográfica e sobretudo nas linguagens adotadas pelos diferentes perfis de realizadores. Mas há de se destacar que este foi um bem sucedido caso.

A minha inclinação por Chaplin nesta investigação deve-se também ao fato de considerá-lo o ator de cinema mais cocriador que já existiu. E quando assinalo o seu trabalho de representação que tem como base o gestual, a mímica, a dança, a pantomima, o circo, é para enfatizar nesta pesquisa as diversas linguagens que se cruzaram e estabeleceram relações com os elementos do cinema, sustentando os pilares de sua representação e realização. O poder de comunicação do corpo de Chaplin no cinema nos inclina a uma demasiada admiração pelo não verbal e reforça a frase do filósofo chinês Confúcio de que “uma imagem vale mais que mil palavras”. E são estas as motivações que fizeram-me dedicar um capítulo a este ator/realizador onde encontro um instinto de natureza cocriadora que me impulsiona na liberdade do experimentar.

4.2 John Cassavetes - a representação que nasce das relações e do improviso

A escolha de trazer um pouco da obra de John Cassavetes para esta investigação deu-se principalmente pelo diferencial do modo de trabalho do realizador que dedica especial atenção ao ator, permitindo-lhe uma liberdade criativa para estar em cena em estado de fluidez. O realizador e sua equipe são cocriadores em sua essência, e no tipo de cinema feito por Cassavetes não há como ser diferente.

John Nicholas Cassavetes (1929-1989) foi um realizador e ator estadunidense que tornou-se referência de um tipo de cinema autoral, independente e artesanal, e que passou a ser reconhecido como o “pai do cinema independente dos Estados Unidos”. Nos filmes de Cassavetes, os atores são mais do que cocriadores, são também realizadores, técnicos e o que mais for preciso, característica que assemelha-os às trupes de teatro. O seu elenco e equipe técnica é quase sempre o mesmo e uma das atrizes é sua esposa Gena Rowlands. Distinguindo-se sobretudo pela liberdade que dá aos seus atores, em Cassavetes a atuação é mais acentuada pela presença do que pela construção de personagens a partir de composições. É uma espécie de acolhimento da presença humana que expõe tanto as potencialidades quanto as fragilidades de seus atores. No cinema de Cassavetes, “(...) a representação nasce tanto de uma dinâmica coletiva como de uma troca individual entre atores e realizadores” (Nacache, 2005, p. 67). Neste caso, observa-se uma atuação que emerge do coletivo e das relações que se formam desse processo, resultando numa representação que provém mais da troca entre atores e realizadores, do que do estudo individual do personagem. “O que importa no ator de Cassavetes não é a composição mas a abstração, o facto de que ele ‘transmite intensos efeitos afetivos, pois inventa absolutamente uma forma de presença, em vez de imitar as aparências da vida’ (Brenez 1992, p. 102, apud Nacache, p.155-156).

Para John Cassavetes, o elo com o ator é sem dúvida menos solene, mais apaixonado e tumultuoso: muito se falou do amor do cineasta, ele próprio ator, pelos seus atores, e da atmosfera fraternal e elétrica da “família” Cassavetes. Durante a rodagem, toda a gente faz tudo, seja escrever, carregar o material, ou segurar a câmara” (Nacache, 2005, p. 77).

Esta tentativa de compreender o cinema de Cassavetes nos remete a uma análise onde buscamos as conexões entre vida ficcional e vida real, a partir das relações humanas. Na vida real, nós não recebemos um personagem e levamos para casa para estudá-lo ou criá-lo. Os personagens ou papéis sociais que representamos na sociedade surgem de necessidades e de relações que vão se formando. E o que John Cassavetes faz é aproximar o máximo possível essa realidade instantânea da vida à realidade cinematográfica. Numa tentativa de se afastar da superficialidade imposta por um sistema que prima em imitar estereótipos e convenções sociais, ele cria em seu universo fílmico uma atmosfera fraternal, que também pode e se apresenta por vezes, passional e tumultuosa. “(...) Cassavetes impele menos os atores a procurar sua verdade

do que os obriga a construir-se ao longo do filme. É por isso que muitas vezes há uma atmosfera de improvisação; esta, menos usada do que se pensa (...)" (Nacache, 2005, p.77-78).

Podemos compreender o trabalho de Cassavetes através do paradigma das "redes de criação", que trabalha o conceito de criação como rede em processo (Salles, 2006), tema aprofundado no item 1.1 deste relatório. O realizador desenvolve um trabalho de natureza colaborativa e movimenta-se através das redes de criação, é um exemplo de criação artística (filme) que se constrói a partir de relações. Ele estimula o improviso, que é a mola propulsora da criação e trabalha as interações que produzem as tensões e trocas necessárias a construção da obra. Dentre as características de seu método que também se enquadra neste paradigma está a flexibilidade de sua obra, que em sua maioria começa aberta e os diálogos e cenas vão sendo construídos ao longo dos ensaios e gravações, tendo como base o material fornecido pela equipe. A criação alimenta-se das relações de troca e a obra é um sistema aberto em interação permanente com o que lhe cerca.

Isso nos leva, por exemplo, a diferentes possibilidades de obra apresentadas nas séries de rascunhos, tratamentos de roteiros, esboços, etc.; propostas de obras se modificando ao longo do processo; partes de uma obra reaparecendo em outras do próprio artista; ou ainda fatos lembrados ou livros lidos sendo levados para obras em construção. Uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo (Salles, 2006, p.12).

Na obra de Cassavetes, que conserva sobretudo seu caráter experimental, toda ação pode se tornar ficção confundindo muitas vezes ensaio e gravação. O elenco já está por demais entrosado e o que está em jogo é a sinergia que há entre eles. O improviso de sua obra está enquanto idéia de fluxo e não de descontrole, mas contudo há o risco. O que Cassavetes propõe é "o ator, imerso no mundo do filme (...). O seu abandono é confiante, ativo, o que é em tudo diferente do esmagamento dos atores por um sistema" (Nacache, 2005, p. 78). Dessa forma, o realizador segue numa filosofia de representação que prioriza mais os reflexos do que os movimentos de significação dramática, e as filmagens seguem marcadas pela flexibilidade e trabalho de grupo, buscando o máximo de qualidade que se pode obter com poucos recursos.

Da câmara ou do ator, não saberíamos dizer qual vem primeiro: a cena é ao mesmo tempo ensaio e filmagem, não se tornando um no outro porque ainda é necessário fixar as imagens - mas a graça da representação de Rowlands está no seu caráter provisório, sempre prestes a enriquecer-se com uma nova atitude, com uma nova intuição corporal (Nacache, 2005, p. 78).

Uma das características mais singulares de John Cassavetes é a escolha por personagens femininas, cujas emoções tendem ao desequilíbrio. Suas obras trazem infinitas possibilidades de leituras e o comportamento de seus personagens nos conduzem a uma análise psicológica e a um reconhecimento dos nossos próprios dramas. Embora tentada a adentrar o universo psicológico de suas personagens, neste estudo me limitarei ao estudo da relação de Cassavetes com seus atores e a perceber, quais são os caminhos que levam os seus atores a uma representação que se distingue pela visceralidade e espontaneidade marcantes? Que relações desencadearam essa presença pulsante diante das câmaras?

Para o aprofundamento dessas e outras questões prossigamos a reflexão tendo em foco uma das obras mais marcantes do realizador em questão. Refiro-me ao filme *Noite de Estréia* (Opening Night) estreado em 1977.

(...) no filme *Noite de Estréia* (...) o personagem mais importante no jogo é o público (...). Eu estava no fundo da sala, observando a reação do público na sala de cinema. E percebi que o público da sala de cinema teve a mesma reação do público do dia em que foi filmado. (...). É muito emocionante pra mim ver que não fingimos, ver que uma audiência pode ser fiel a si mesmo no filme. (Entrevista de John Cassavetes para *Television Sucks* - tradução minha)

O visionamento do filme *Noite de Estréia* de John Cassavetes, que fazia parte do acervo filmográfico da Associação Os Filhos do Lumière, despertou-me o interesse por mostrar-me um dos mais eficientes diálogos entre cinema e teatro já assistidos. A característica mais marcante de *Noite de Estréia* (1977) é a inserção do universo teatral numa obra fílmica, onde acompanhamos a angústia de uma atriz em crise existencial. Assistimos a uma peça que se reinventa ao longo do filme e observamos as semelhanças que podem haver entre peça de teatro e vida. Outro fator a ser considerado é o fato de que o realizador conseguiu associar teatro e cinema, misturando as linguagens, sem contudo nos passar aquela sensação de peça filmada. E o mais notório é que a peça estava realmente a ser filmada e havia a presença de uma platéia ativa. A personagem principal Myrtle, interpretada por Gena Rowlands, vive uma angústia que a leva gradativamente a um desequilíbrio que beira a loucura. Essa angústia que move a trama é desencadeada por um acidente de atropelamento que envolve a morte de uma fã. A partir daí, ela passa a questionar a vida, seu guião e sua função no teatro. O enredo apresenta a influência da

ficção na vida real e vice-versa, ou seja a história da personagem de teatro afeta o equilíbrio psicológico e físico da atriz e conseqüentemente, o seu desequilíbrio afeta a personagem e o desenvolvimento da obra.

Como já mencionei anteriormente o filme abre inúmeras possibilidades de interpretação, entretanto não é intenção explorar esta vertente, mas somente enfatizar a reflexão metalinguística entre ator e personagem, abordada no filme, e analisar certos aspectos da relação de Cassavetes com seus atores, nessa obra em específico.

Em Noite de Estréia, Cassavetes utiliza-se muito do improviso, inclusive em uma das cenas finais, quando Cassavetes contracena com Gena no teatro. Nesta cena a personagem Gena, não concordando com o texto, resolve criar um outro, e convida o personagem Maurice, interpretado por Cassavetes, a entrar no jogo da improvisação. Ele a princípio se recusa, mas depois aceita. O momento representa a essência do filme, que questiona a relação entre ator e teatro, com ênfase na função desse ator diante de uma sociedade. Seria ele um mero reproduzidor de textos ou ele teria algo a dizer?

Nessa perspectiva, podemos observar como as idéias e os ideais de Cassavetes dialogam com inúmeras inquietações do ator na cena contemporânea, desde a procura pelo instante, pelo presente, até o modo como o pode transgredir sua função de interpretar/representar um texto, posicionando-se também como produtor de um discurso, que pode e deve ser utilizado como material dramático, ideológico ou estético para a cena (Fischer, 2015, p.91).

O improviso, um dos principais métodos de Cassavetes para estimular a pulsação do ator tornando-o mais presente em cena, tornou-se uma característica marcante do seu trabalho.

Tratava mais da exposição como uma presença, por meio do jogo estabelecido entre os atores, a mise-en-scene e a câmera. Um jogo que intentava, a todo o momento, afrouxar as fronteiras entre realidade e ficção, propiciando que os atores atingissem um estado de presença e exposição (Fischer, 2015, p.88)

Cassavetes fazia seus filmes com o material humano que recebia de seus atores, por isso era tão primordial este espaço de liberdade. Nada era estático e o mais importante eram as relações entre pessoas, espaço e objetos. Os aspectos técnicos da obra vinham depois. “Cassavetes privilegiava, no set de filmagens, o trabalho dos atores, enquanto muitos cineastas davam preferência à composição do enquadramento, procurando o melhor ângulo, selecionando a melhor tomada” (Fischer, 2015, p. 90). O laboratório do realizador era as relações e ele

potencializava isso escolhendo familiares e amigos para compor o elenco de seus filmes.

Mesmo tratando-se de uma obra de criação coletiva, durante o percurso criativo John Cassavetes dava importância a individualidade do ator e explorava suas singularidades. “(...) É minha função tentar reter todas as características individuais que eles (atores) expuseram no filme” (Cassavetes apud Carney, 2001, p.178, apud Fischer, 2015, p.93 - tradução Fisher). Isso se revela quando percebemos as nuances e ambiguidades de cada personagem. O realizador faz o reconhecimento do individual, ele conserva aquilo que Cecília Salles chama de dimensão do específico, conceito abordado no item 1.1 deste relatório.

(...) não se pode perder de vista um outro ponto de extrema importância: as relações entre geral e específico. O pensamento da complexidade, como vimos, deve estar apto a reunir, contextualizar, globalizar; no entanto deve estar apto também para reconhecer o singular, o individual, o concreto (Salles, 2006, p. 32).

Trata-se portanto de um trabalho de criação colaborativa onde o individual é potencializado. E Cassavetes conseguia isto porque tinha como foco as pessoas e suas emoções. Dessa forma, “(...) seus filmes se concentram mais na relação que se estabelece entre as pessoas (personagens) do que no desenvolvimento da ficção” (Fischer, 2015, p.81). Na sua percepção, os atores precisavam de liberdade, tempo e motivação para se desenvolverem. “Ele entendia que o grande problema dos atores não era a falta de técnica, mas a artificialidade de suas relações (...)” (Fischer, 2015, p. 83).

Para concluir este capítulo, ressalto que a escolha pelo realizador John Cassavetes e sobretudo de sua obra *Noite de Estréia* como um dos temas a serem discutidos nesse trabalho que investiga a relação de cocriação do ator com o cinema, deve-se ao fato de que a forma de trabalhar do ator e realizador Cassavetes, traz em sua essência as bases que fundamentam as relações que motivam elementos profundos na representação. As relações que me motivam nessa relação ultrapassam as afinidades de pensamento artístico com o realizador. É algo mais subjetivo e que acho importante citar neste capítulo, visto que a arte e sobretudo o cinema enquanto expressão artística é movido mais pela subjetividade do que pela objetividade. Desde o momento em que, orientada pela professora Teresa Garcia, assisti pela primeira vez a uma obra de John Cassavetes na Associação, senti logo nas primeiras cenas uma espécie de acolhimento enquanto atriz e mulher. Tratava-se da obra *Noite de Estréia*, que logo me identifiquei. Entretanto, foi difícil ter um olhar crítico e objetivo, devido a empatia com a

obra. Tive que assistir várias vezes e era preciso manter estado de vigília para não abandonar o papel de investigadora e acabar por entreter-me no emocional da trama. Tal experiência me fez perceber que o realizador toca nos instintos e através duma relação onde se prioriza o afeto, ele ativa não só o estado de presença de si mesmo e de seus atores, como ativa esse estado na platéia, gerando um outro tipo de relação. Ele provoca na platéia uma empatia e uma sensação de reconhecimento com o outro, a partir das fraquezas, dores e desejos de seus imperfeitos personagens. Além disso, John toca através de sua obra, outra questão polêmica que envolve a participação no cinema dos atores de teatro. É interessante observar como, mesmo trabalhando com atores oriundos do teatro, John consegue provar que independente da origem do ator, são as formas de dirigir que fazem a diferença no processo.

Conclusão

Na caminhada que me levou a esta investigação, a princípio fui movida por uma angústia gerada pela impressão de que ator de teatro e realizador não falavam a mesma língua. Entretanto esta impressão foi se desfazendo na medida que eu adentrava o universo dos cineastas e conseguia perceber as nuances das diferenças de linguagem entre os veículos teatro e cinema. E neste caminho adentrei no conceito da “teatralidade” que abordo nos primeiros capítulos, numa tentativa de ampliar a perspectiva a cerca desse distanciamento que pode afetar a relação entre ator e realizador. Noto que é o medo da “teatralidade” que por vezes, afasta-os. Como exemplo encontro Robert Bresson, conhecido por preferir não atores em seus filmes. Afastava-os, pois temia os exageros. Deparo-me então com Charlie Chaplin, que rompe todos os padrões de que o cinema deve ser “assim”. Ele surge e impõe seu próprio jeito de fazer cinema. Realiza-se enquanto ator, realizador e todos gostam. É caricato? É grotesco? É exagerado? Não nos parece. É provável que tenha conseguido a dose certa de “teatralidade” para os ecrãs. Prosseguindo mais adiante na investigação, me deparo com John Cassavetes e me sinto abraçada. O ator-realizador, pai do cinema independente, praticamente adota os atores e não os larga mais. Teria ele encontrado a forma mais próxima do exato para diminuir as distâncias entre o teatro e o cinema? O fato é que Cassavetes sintoniza as duas linguagens e faz de seu cinema, uma espécie de companhia de teatro cinematográfica.

Em busca de um cinema ativo a partir do ator cocriador, encontrei exemplos de obras que surgiram das relações de cocriação. Entretanto percebi que o ator cocriador está por demasiado ligado aos outros elementos do cinema, para ser um objeto de estudo isolado. A representação de um ator inserido num sistema de cocriação cinematográfica depende mais do aprofundamento de suas relações do que da composição de personagens, embora esta também seja importante. O que percebi nesta questão é que num ambiente de cocriação, o personagem nasce de um outro lugar. Este lugar está mais ligado a um espaço de relações que envolvem troca, afeto, interações e diálogo. E dele nascem os improvisos que se agregam às idéias iniciais do realizador, dando vida aos roteiros. Isto conduz-me ao pensamento de que o cinema se faz em sua essência de relações, com pessoas, espaço, natureza e objetos.

Na experiência do estágio na Associação Os Filhos do Lumière encontrei as

bases que precisava para dar seguimento a este trabalho. Além de ter acesso a inúmeros realizadores de diferentes estilos, encontrei nas oficinas o material que precisava para dar corpo ao tema da cocriação. Sendo a Associação uma instituição de natureza colaborativa, que tem como metodologia envolver os participantes das oficinas em todas as etapas do fazer cinema, desde o pensar o roteiro até o representar, pude desenvolver minha análise e inclusive abrir minha visão para outras reflexões além das existentes. A experiência do estágio foi ainda enriquecedora na medida em que permitiu-me contato direto com o universo da criação no cinema, estimulando assim minhas habilidades como realizadora, o que gerou uma nova forma de olhar. E a reflexão que toda esta experiência no campo da investigação me traz e que me atrevo a expressar é a de que: no cinema assim como na vida, há inúmeras formas de expressão, invente a sua e cocrie-se.

Bibliografia

- ACKROYD, Peter (2015). *Charlie Chaplin*. Tradução de Luís Ruivo Domingos. Lisboa: Teodolito
- BACHELARD, Gaston (2009). *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- BRESSON, Robert (1979). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Tradução de Pedro Mexia. Porto: Porto Editora
- BROOK, Peter (2008). *O Espaço Vazio*. Tradução de Rui Lopes. Lisboa, Orfeu Negro [The Empty Space, Londres, Penguin Books, 1968].
- NACACHE, Jacqueline (2005). *O ator de cinema*. Paris, Armand Colin.
- PAVIS, Patrice (2003). *A Análise dos Espetáculo: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema* (pp 01-25). Tradução: Sergio Salvia Coelho. (Título original L'Analyse des Spectacles), São Paulo: Perspectiva
- RUIZ, Fernández Beatriz (2013). *Algún día este dolor te será útil: Elaborar un trabajo de investigación*. Blasco (ed.) Investigación Artística e Universidad: materiales para un debate (p. 73-85). Ediciones asimétricas
- SALLES, C. A.(2006). *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte
- STANISLAVSKI, Constantin (2001). *Manual do Ator*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre o cinema*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Referências Bibliográficas Eletrônicas

- FANTIN, Monica (2006). *Crianças, cinema e mídia-educação: Olhares e experiências no Brasil e na Itália*. Tese de doutorado em Educação. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/88793/223085.pdf> (consultado em 03/07/2017)
- FISCHER, Rodrigo Desider (2015). *Poéticas entre o cinema e o teatro: reflexões sobre a presença e atuação cênica a partir da obra de John Cassavetes*. Tese (Doutorado em Artes).

UNB. Brasília. Disponível em <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18791> (consultado em 01/08/2017)

LAMARE, Viviane de. *O corpo no cinema de John Cassavetes*. (Artigo). Disponível em <https://www.uva.br/trivium/edicao1/artigos-tematicos/9-o-corpo-no-cinema-de-john-cassavetes.pdf> (consultado em 20/08/2017)

MACHADO, Marina Marcondes (2010). *A Criança é Performer*. Revista Educação & Realidade, Porto Alegre, v.35, n.2, p 115-137. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/11444/9447> (consultado em 10/04/2017)

RIBEIRO, Walmeri (2012). *Ator co-criador: desdobramentos e deslocamentos do processo de criação cinematográfico*. Artigo realizado durante o Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição. Disponível em <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Walmeri.Ribeiro.pdf> (consultado em 25 /06/2017)

RIBEIRO, Walmeri (2012). *Estética da espontaneidade do cinema brasileiro contemporâneo. Crime delicado: o percurso como espaço da criação*. CUAC-Coloquio universitario de análisis cinematográfico (p.1-15). Mexico. www.coloquiocine.org. Disponível em <https://coloquiocine.files.wordpress.com/2012/09/walmeri-ribeiro.pdf> (consultado em 01/03/2017)

Entrevistas obtidas na internet

Entrevista com Jacques Doillon no site da Cinemateca Portuguesa. Página - para ver na Cinemateca - Jacques Doillon. Disponível em <https://ciclosdacinemateca.wordpress.com/2015/09/30/jacques-doillon/> (consultado em 03/07/2017)

Entrevista com Jacques Doillon publicada em L'Humanité, "Ponette" aurait dû être mon premier film. 25/09/1996. Disponível em: <https://www.humanite.fr/node/140515> . (consultado em 02/07/2017).

Entrevista com Marília Rocha sobre o filme "A cidade onde envelheço"

<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/02/13/5-perguntas-para-Marilia-Rocha-diretora-de-%E2%80%98A-Cidade-Onde-Envelhe%C3%A7o%E2%80%99> (acessado em 02/08/2017)

Entrevista com John Cassavetes para Television Sucks. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ePptcNqXRJA> (acessado em 10/08/2017)

ANEXO A - Vídeo “A primeira vez no cinema”

Vídeo/documentário (anexo) realizado durante os trabalhos de investigação da dissertação de mestrado “Ator cocriador da cena - Em busca de um cinema ativo construído a partir do improviso”.

Link:

<https://www.youtube.com/watch?v=yBOBwrhSefo>

Considerações sobre “A primeira Vez no Cinema”

Este vídeo foi um dos meus experimentos cinematográficos que realizei durante o estágio e que me permitiram praticar a experiência da realização, enquanto investigava o tema da cocriação. Trata-se de um vídeo/documentário onde realizei entrevistas e registrei as sensações de pessoas que pela primeira vez viviam a experiência do cinema. Eram “não atores” sem nenhum conhecimento de técnicas de representação. As imagens, os depoimentos e todas as pessoas envolvidas no processo fizeram parte da oficina “Filmar”, uma das atividades da Associação Os Filhos do Lumière. A oficina aconteceu em fevereiro de 2017. O vídeo foi realizado com recursos próprios. Filmagem, roteiro e edição são de minha autoria. Após editado, o trabalho foi visto pela orientadora Teresa Garcia e aprovado. Foi apresentado às participantes da oficina “Filmar” no Museu das Comunicações, em Lisboa.

ANEXO B - Impressões audiovisuais da oficina Camões

Este vídeo contém alguns registos da oficina de sensibilização ao cinema, na escola Luís de Camões, em Lisboa. Trata-se de uma oficina destinada a crianças voltada para a prática da realização.

Link:

<https://www.youtube.com/watch?v=Z08TbX0CUBw>