



**Universidade de Brasília - UnB**  
**Instituto de Artes - IdA**  
**Departamento de Artes Cênicas - CEN**

RAMON LIMA DA SILVA

## **CINEMA IN PROCESS**

A experiência híbrida entre teatro e cinema no filme “*O ouro, o ladrão e sua família*”

**Brasília**

**2016**

RAMON LIMA DA SILVA

## **CINEMA IN PROCESS**

A experiência híbrida entre teatro e cinema no filme “*O ouro, o ladrão e sua família*”

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientadora: Professora Doutora Leo SykesLibânio.

Brasília

2016

## AGRADECIMENTOS

A Leo Sykes, pela incrível parceira e por atizar a chama que me faz progredir.

Às minhas avós, Maria e Emília, que aqui continuam, e aos meus avôs, Josés, que partiram, mas que aqui também continuam.

Aos meus pais, Arnon e Raimunda, por me darem esse sangue baiano e encherem minha vida de axé.

Aos meus irmãos, Sabrina e Raynon, por permitirem que eu observasse em seus corpos o progresso natural da vida, compartilhando comigo a nossa infância, juventude e fase adulta – e que eu espero que estejamos juntos também na velhice.

Ao meu sobrinho, Gustavo, pela simplicidade de ser.

Ao Roberto Dagô, pelo amor e por fazer nascer o Sol todas as manhãs, e também por me ajudar colocar em linhas retas o que eu digo em falas tortas.

Ao Nutra, pela eterna parceria e amizade, e também por essa viagem cósmica que fazemos juntos: o teatro.

A Larissa e ao VH, por me aquecerem com tanta patifaria e varistagem. Por cada noite e cada dia. Pelo amor.

Aos guerreiros dos arrozais de afetos: BrenndaGabrielly e Emanuel Lavor, pela aprendizagem e pelo carinho.

Aos viÇerais, por permitirem que eu vivesse e me desenvolvesse por quase um ano em seus corações.

Aos meus amados amigos que construíram comigo esse filme e me fizeram viver essa experiência incrível: Arthur Romão, Bianca Ludgero, Bruno Bloch, Cíntia Portela, IuryPersan, Lorena Píres, Louise Portella, Luciana Marinho, Marina Olivier e Ricardo Holanda.

Ao Glauco Maciel, pela beleza humana e pela viagem sonora.

A Rita de Almeida Castro, pela parceria e pelo cuidado.

A todas as mestras e mestres que eu tive na Universidade de Brasília.

E, por fim, a todos os amigos e amigas, os quais eu tive e tenho o prazer de amar.

## ÍNDICE DE IMAGENS

<b>Montagem 1:</b> Sequência do filme <i>A Busca do Ouro</i> onde, Black Larsen desaparece num desmoronamento.....	13
<b>Montagem 2:</b> Fotogramas do filme <i>O ouro, o ladrão e sua família</i> , em que, após o roubo do baú, a personagem Super-Homem prende com facas o irmão na porta. Parte 1 .....	15
<b>Montagem 3:</b> Fotogramas do filme <i>O ouro, o ladrão e sua família</i> , em que, após o roubo do baú, a personagem Super-Homem prende com facas o irmão na porta. Parte 2 .....	16
<b>Montagem 4:</b> Cena de <i>A Busca do Ouro</i> , em que Carlitos sofre ameaças de Big Jim, que tem alucinações pela fome extrema.....	18
<b>Montagem 5:</b> Cena de <i>O ouro, o ladrão e sua família</i> , e que o Gêmeo I tenta coagir a Bebê a partir de uma cena de teatro de objetos que conflui no assassinato de seu garfinho.....	22
<b>Montagem 6:</b> Cena de <i>A Busca do Ouro</i> em que Carlitos oferece uma linda coreografia com pães para suas visitantes imaginárias.....	23
<b>Montagem 7:</b> Cena de <i>O ouro, o ladrão e sua família</i> filmada em plano zenital. Parte 1 .....	32
<b>Montagem 8:</b> Cena de <i>O ouro, o ladrão e sua família</i> filmada em plano zenital. Parte 2 .....	33
<b>Montagem 9:</b> Cena de <i>O ouro, o ladrão e sua família</i> em que há referências de teatro de formas animadas e animação cinematográfica. Parte 1 .....	38
<b>Montagem 10:</b> Cena de <i>O ouro, o ladrão e sua família</i> em que há referências de teatro de formas animadas e animação cinematográfica. Parte 2 .....	39
<b>Montagem 11:</b> Black Larsen, Big Jim e Jack, respectivamente em <i>A Busca do Ouro</i> de Charles Chaplin.....	46
<b>Montagem 12:</b> Gêmeo I em <i>O ouro, o ladrão e sua família</i> .....	46

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	5
Primeiro Processo.....	5
Primeiros Passos.....	6
Primeiro Cinema .....	7
<b>CAPÍTULO 1: CINEMA MUDO E TEATRO</b> .....	9
1.1 A proposta silenciosa .....	9
1.2 Dois tempos, duas experiências .....	11
<b>CAPÍTULO 2: <i>WORKING IN PROGRESS</i> E O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO</b> .....	25
2.1 Primeiras pistas de roteiro cinematográfico processual .....	25
2.2 Dramaturgo-roteirista e um roteiro cinematográfico processual.....	28
2.3 Cinema in process ou cinema processual .....	40
<b>CAPÍTULO 3: ATOR EM “PROCESS”, ATOR EM “PROGRESS”</b> .....	41
3.1 Fotogenia e estereótipos .....	41
3.2 As ações e o personagem .....	47
3.3 Atuando no escuro.....	50
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	58
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	60
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	61
<b>ANEXOS</b> .....	62
<b>ANEXO II – Ficha técnica de O ouro, o ladrão e sua família</b> .....	63
<b>ANEXO III – Cartaz do filme <i>A Busca do Ouro</i> de Charles Chaplin</b> .....	65

## INTRODUÇÃO

### Primeiro Processo

Antes de tudo: o processo.

Depois de tudo: o processo.

Entre o antes e o depois: o agora, processando.

Nesse trabalho busco falar sobre **processualidade**.

Mas percebo que, quanto mais se escreve, mais fugidio e galopante o processo avança sobre mim; seu caráter mutante o torna *inapreensível, inlausurável, incapturável*. Nunca o tenho por completo, só me restam os rastros por onde está passando. Passou.

Seguir seus rastros me coloca em movimento e o caminhar também me transforma. Despreocupado me vejo, também, em processo. No mesmo instante em que me percebo nessa condição, olho para trás e me atento ao fato de que eu, também, já deixei rastros no caminho e que novas camadas nasceram em seus lugares.

Por isso, falar de processualidade, nesse trabalho, ultrapassou os limites imaginados previamente e assumiu um caráter mais coerente ao procedimento praticado no objeto analisado: o filme *O ouro, o ladrão e sua família*.

Nesse trabalho, processualidade se dá em todos os âmbitos vinculados a ele. Não compreende tão somente a prática da escrita, ou a escrita sobre a prática, mas também a rede em que se estabelece entre mim, a prática, a escrita e todas as intersecções possíveis desses aspectos: eu na prática escrita, a escrita na prática, eu na prática, a prática em mim, eu na escrita, a escrita em mim, a prática na escrita...

Esse aspecto de contaminações, intersecções e processamento faz parte de outro elemento presente no filme *O ouro, o ladrão e sua família* e também abordado nesse trabalho: **o hibridismo de linguagens**.

Busco, a partir da experiência de construção do filme *O ouro, o ladrão e sua família*, evidenciar a relação que se estabeleceu entre a linguagem cinematográfica e a teatral nesse processo. Bem como reconhecer as transformações empregadas em mim, artista proveniente do teatro, a partir desse contato.

Com isso a pesquisa busca identificar características da linguagem do *work in process* que têm consonância com a prática de *O ouro, o ladrão e sua família*; analisando aspectos “originários” do teatro e do cinema, assim como o regime processual vivenciado nessa obra.

## Primeiros Passos

O processo de pesquisa que culminaria na realização do filme *O ouro, o ladrão e sua família* se iniciou em março de 2015, na disciplina ministrada pela Prof<sup>ª</sup>Dr<sup>a</sup> Rita de Almeida Castro<sup>1</sup>, “Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas – MPAC”; ofertada pelo Departamento de Artes Cênicas – CEN, da Universidade de Brasília – UnB, para os alunos de bacharelado em Interpretação Teatral. Nesse período, que compreendeu os meses de março a junho do ano de 2015, buscamos arduamente encontrar pistas e desejos sobre a maneira com que se pretendia conduzir o futuro processo de diplomação: prática de conclusão de curso que consiste na criação de uma obra artística, que conflui na escrita e reflexão sobre aspectos da mesma em forma de monografia.

Nesse período surgiu o desejo pela construção de uma obra que tivesse como pilares de sustentação, o cinema e o teatro. Esse foi o primeiro norte que apontou na direção da construção de uma obra híbrida, onde as duas linguagens se apoiariam em função da criação de um único produto.

Como uma proposta de pesquisa, houve a decisão de levar o “ator de teatro” para dentro da produção audiovisual, bem como o processo de criação teatral. Pretendíamos, com isso, nos apropriarmos do nosso aprendizado dentro da linguagem teatral, como material diferenciador e gerador de potência, buscando, de maneira provocadora, uma via contrária à produção audiovisual mais acostuada ao naturalismo amplamente difundido, referenciado principalmente nas produções hollywoodianas.

Dessa maneira, o filme *O ouro, o ladrão e sua família* assemelha-se à prática do cinema *udigrudi* no que se refere à tentativa de retratar o mundo sob uma ótica diferenciada da estética naturalista e realista.

Talvez no cinema *udigrudi* (ou marginal, ou de invenção) houvesse um movimento, um desejo de uma nova dramaturgia, calcada na experimentação, na fragmentação e não linearidade temporal e, principalmente, na fuga de uma trama realista, encenada de forma naturalista. Não é de se estranhar que essa produção esteja sendo resgatada e revista cada vez com maior atenção e admiração por parte das novíssimas gerações. (REWARD, 2009: 286)

---

<sup>1</sup>Atriz, diretora e pesquisadora. Desde 1995 é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Atua como professora no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Coordena o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, juntamente com a professora Alice Stefânia, no Departamento de Artes Cênicas da UnB. Participa como atriz e diretora do grupo Teatro do Instante.

Não se buscava apenas uma adaptação da linguagem ou uma composição em que as linguagens coexistissem sem uma relação de afetação mútua. Pretendíamos que, a partir da fricção do que cada linguagem tem de mais específico, chegássemos a um lugar que pertencesse, simultaneamente, às duas linguagens. Um lugar de potência que ambas as linguagens contribuíssem para construir.

Por esses aspectos, compartilho das reflexões de Lucia Romano quanto à interação de linguagens e saberes: “[...] diferentemente da justaposição e da complementação, não é de interação entre formas artísticas, mas de transformação daquilo que cada arte conhece de si.” (ROMANO, 2005: 42)

Ainda nessa disciplina, buscamos um aliado que poderia assumir a frente dessa experiência em que desejávamos nos lançar. Assim, apontamos o nome da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Leo Sykes<sup>2</sup> como nossa líder nessa caminhada.

### **Primeiro Cinema**

Já sob o olhar de Leo Sykes, no semestre seguinte, decidimos ter como primeira referência para essa empreitada estética o **filme mudo**.

Para referenciar a estética e o caráter processual do filme *O ouro, o ladrão e sua família*, retomemos o **primeiro cinema**, período que compreende os primeiros 20 anos do cinema, de 1895 a 1915, que é considerado um período nebuloso de aperfeiçoamento técnico, quando começaram a delinear os princípios da técnica cinematográfica<sup>3</sup>, um lugar que se configura frutífero para se pensar processo e hibridismo.

Durante muito tempo, o cinema dos primeiros 20 anos foi considerado de pouco interesse para a história do cinema, como apenas um conjunto de desajeitadas tentativas de chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao meio, que se estabeleceria depois. Nesse período, por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o vaudeville e as atrações de feira, o cinema se encontraria num estágio preliminar de linguagem. Os filmes teriam aos poucos superado suas limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem, ligados ao manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa. Historiadores como Georges Sadoul, Lewis Jacobs e Jean Mitry, apesar da elevada erudição e do detalhamento de suas análises, privilegiaram esse ponto de vista evolutivo, entendendo os trabalhos dos "pioneiros" do cinema como experimentações que os levariam aos "verdadeiros" princípios da linguagem cinematográfica. (MASCARELLO (Org.), 2006: 22)

<sup>2</sup> Leo Sykes, diretora do Circo Teatro UdiGrudi, no Brasil, e diretora visitante do Teatret Om, na Dinamarca. É professora da Universidade de Brasília desde 2015.

<sup>3</sup> *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*, Flávia Cesarino Costa, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005.



Tateando, durante o processo, rastros que poderiam nos conduzir a esse produto almejado, dificilmente poderia se caracterizar uma segmentação clara em relação a quando foi feito apenas teatro ou quando foi feito apenas cinema. Pode-se estabelecer um pequeno paralelo entre a proposta de construção do filme *O ouro, o ladrão e sua família* e esse período de intensa experimentação que foi o primeiro cinema, pois o caráter processual, em ambos, foi o ambiente fértil de onde surgiu a tentativa de se criar uma outra forma de expressão, se apropriando da mistura de diferentes linguagens, culturas e expressões para sua consolidação.

Por conta dessas características, Flávia Cesarino Costa<sup>4</sup> relata a dificuldade de descrever o primeiro cinema, pelo seu caráter instável e processual, assim como pelo progresso de suas técnicas.

A dificuldade em descrevermos o primeiro cinema decorre do fato de que este período é um momento de constantes transformações. Há, como afirma Musser, poucos elementos de estabilidade. Existe mudança e diversidade nas formas de produção de filmes, nas práticas de exibição destes filmes, na composição do público, nas estratégias de comercialização, nos temas filmados e na maneira de filmá-los. (COSTA, Flávia, 2005: 35)

Ecoo a fala de Flávia Costa, agora, referenciando o processo criativo do filme *O ouro, o ladrão e sua família*. É difícil pensar nele numa perspectiva separatista ou bidimensional, pois foi da desterritorialização e da amálgama dessas linguagens que fincamos as bases para a experiência criadora da obra.

Numa ótica ampliada, propor a construção de material cinematográfico partindo de um processo criativo teatral é, de alguma forma, retornar às bases do primeiro cinema, em que podemos, também, visualizar a dúvida, a busca, a exploração e experimentação da linguagem, para construir aperfeiçoamentos e chegar a outras concepções sobre a maneira de fazer e veicular um filme.

---

<sup>4</sup>Flávia Cesarino Costa é professora adjunta do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, ambos da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atua no ensino e pesquisa nas áreas de Arte e Comunicação, Teoria das mídias audiovisuais, Análise Fílmica, Teoria e História do Cinema e do Audiovisual, Cinema Brasileiro, Primeiro Cinema, Cinema Latino-Americano e Estudos de Intermidialidade.

## CAPÍTULO 1

### CINEMA MUDO E TEATRO

#### 1.1 A proposta silenciosa

Falar da obra *O ouro, o ladrão e sua família* requer algumas escolhas quanto a nomenclaturas e definições. Essa dificuldade de definir o produto dessa pesquisa frisa suas qualidades híbridas e desterritorializadas. Nesse relato, escolherei chamá-lo: **filme** ou **obra**. Às vezes, o termo “obra” estará acompanhado, majoritariamente, dos adjetivos: **filmica** ou **híbrida**. Trago esses termos como os primeiros parâmetros que me contemplam no instante em que escrevo, e que eu achei mais apropriados para delinear em palavras a experiência vivida nesse processo. Talvez outras pessoas que viveram algum tipo de experiência com essa obra – tanto nas condições de ator, diretor, equipe técnica, espectador, sonoplasta, ou, até mesmo as que só ouviram falar sobre – tenham outros termos para defini-la. Essa possibilidade me anima e agita o meu ser criador e corrobora com a possibilidade de não-lugares, entre-lugares, sobre-lugares, sub-lugares, por onde essa obra se deslocou.

Dito isso, apresento-lhe: *O ouro, o ladrão e sua família*. É o primeiro filme resultado de uma Diplomação em Interpretação Teatral do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, dirigido por Leo Sykes. Trata-se de um filme, em essência, mudo e com execução da trilha sonora ao vivo, construída e realizada pelos próprios atores do filme.

*O ouro, o ladrão e sua família* é ambientado numa casa mono cor, onde uma família nada comum, se reúne para comemorar o aniversário de 103 anos do patriarca da família: o Vovô. Em tempos longínquos, Vovô – que na época, ainda não era vovô – se aventurava pelo mundo do crime, cometendo a mais ousada das trapaças: parar um trem em movimento, roubando um baú cheio de ouro que ele transportava. Conseguindo se esconder da polícia durante todos esses anos, o Vovô ainda tem em sua posse o ouro, mantendo-se sempre atento e vigilante para evitar ser descoberto.

As comemorações do aniversário de 103 anos do Vovô envolvem um jantar, onde é servida uma macarronada elástica, com um bolo confeitado de sobremesa. Após o jantar, todos se reúnem para cantar os tradicionais parabéns. Contudo, é na hora do assoprar das velinhas que o Vovô passa por uma das experiências clímax da trama: após morrer com a cara no bolo, a família fica sabendo sobre o roubo do Vovô por meio uma chamada de plantão na TV, que é ligada misteriosamente. A correria e comoção se misturam com a ganância e

egoísmo numa caça ao ouro caótica, onde o defunto é colocado sobre a mesa, sendo revistado ao mesmo tempo em que são feitos os preparativos para sua despedida final. Nesse momento o milagre se realiza, logo após a família descobrir que o ouro não estava mais no baú que ele carregava junto de sua cadeira de rodas, o Vovô volta à vida numa dança de espasmos, que reanima o coração do velho, num misto de alegria e tristeza por parte dos familiares, que celebram, ou não, a volta do patriarca.

Escolher realizar um filme, em essência, mudo nos levou a um campo de pesquisa estética consolidado no período do cinema não verbal. Viabilizar a narrativa, retirando o discurso verbal, nos levou a um aprofundamento de outras características comuns à comunicação, como: códigos gestuais, placas e legendas, atuação dilatada e “mais teatral”, simplificação do enredo, personagens mais tipificados, entre outras escolhas; elementos estéticos recorrentes no cinema mudo. Com isso, produções cinematográficas originárias desse período fazem parte das fontes que subsidiaram a nossa pesquisa.

Claudiney Carrasco<sup>5</sup> elenca algumas das características que contribuíam para possibilitar “o cinema narrativo não-verbal” das primeiras décadas depois da consolidação da linguagem cinematográfica.

Nos primeiros anos a ausência de som obrigou os realizadores de filmes a desenvolverem uma série de procedimentos técnicos e estéticos de caráter não-verbal que viabilizassem o cinema enquanto arte narrativa. Dentre esses recursos estão o uso de legendas, a explicitação do signo gestual através da pantomima dos atores e, especialmente, os recursos de linguagem específicos do cinema, tais como as técnicas de enquadramento, os movimentos de câmera e a montagem, que viriam a se tornar as principais especificidades da linguagem cinematográfica. (CARRASCO, 1993: 13)

Utilizando dos pontos elencados por Carrasco, farei uma breve comparação entre os filmes: *A Busca do Ouro*<sup>6</sup> (1925), de Charles Chaplin e *O ouro, o ladrão e sua família* (2016). Nessa reflexão, buscarei discorrer sobre as características que possibilitaram a comunicação no cinema não verbal, bem como características marcantes no trabalho de Charles Chaplin<sup>7</sup>, ícone do cinema mudo, tendo como referência seu personagem: “Carlitos”.

<sup>5</sup>É professor do Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP desde 1989. Tem como área central de pesquisa as trilhas sonoras. Desde 2006 coordena o Grupo de Pesquisa em Música Aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual.

<sup>6</sup>Título original “The Gold Rush”, longa metragem de Charles Chaplin, teve estreia oficial em 1925.

<sup>7</sup>Charlie Chaplin, foi um ator, diretor, produtor, dançarino, roteirista e músico britânico. Além de atuar, Chaplin dirigiu, escreveu, produziu e eventualmente compôs a trilha sonora de seus próprios filmes, tornando-se uma das personalidades mais criativas e influentes da era do cinema mudo.

## 1.2 Dois tempos, duas experiências

Com estreia oficial em 1925, *The Gold Rush*, ou, *A Busca do Ouro* traz o personagem de Charles Chaplin, “Carlitos”, em meio ao Alasca tentando angariar riquezas como garimpeiro. O filme remete à corrida do ouro de 1898, período em que houve uma intensa extração de minérios no território do Alasca. No filme, Carlitos passa por várias dificuldades por conta do frio glacial e da escassez de comida. Nesse cenário hostil encontra, inicialmente, os personagens: Big Jim Mckay e Black Larsen. A trama do filme é muito dinâmica e rica em momentos cômicos; incluem desabamentos, brigas, festas, amizades, reviravoltas, jantares. Ao final, Carlitos consegue dar a volta por cima de todas as dificuldades, encontrando uma pepita de ouro que o eleva ao status de magnata.

O primeiro dos aspectos ressaltados por Carrasco, que tomarei nota, é o que ele chamou **pantomima**. Jacques Lecoq<sup>8</sup> define pantomima como uma “técnica-limite”, onde “os gestos substituem as palavras. Nela, onde no discurso utilizaríamos uma palavra, é preciso utilizar um gesto para dar significado.” (LECOQ, 2010:157). Utilizando dessa definição, trago exemplos de seu uso nos filmes *A Busca do Ouro* e *O ouro, o ladrão e sua família*, assim como potencialidades de seu contato com elementos propriamente cinematográficos, como: **enquadramento**<sup>9</sup>, **montagem cinematográfica**<sup>10</sup> e **movimento de câmera**<sup>11</sup>.

Em *A Busca do Ouro*, o uso da pantomima fica evidente, principalmente, no trabalho dos atores Mack Swain<sup>12</sup> e Tom Murray<sup>13</sup>, que interpretam os personagens Big Jim Mckay e Black Larsen respectivamente. Essa característica, mais expandida no trabalho dos dois atores, vem em contramão com a atuação de Chaplin, que se utiliza de uma gestualidade mais neutra e sutil. Esse contraste funciona como um reforço para delinear mais claramente os tipos, e, igualmente, evidencia a relação que é evocada com o jogo entre as ações dilatadas dos personagens Big Jim Mckay e Black Larsen, e a existência simples de Carlitos.

<sup>8</sup>Jacques Lecoq (1921-1999), ator e mímico francês nascido em Paris. Fundou em 1956 a *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* em Paris, onde lecionou até sua morte em 1999.

<sup>9</sup>O **enquadramento**, “aparece com o cinema, para designar o conjunto de processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contem certo campo visto de certo ângulo. [...] veio para designar os valores topológicos ou expressivos do quadro. (AUMONT, MARIE, 2003: 98)

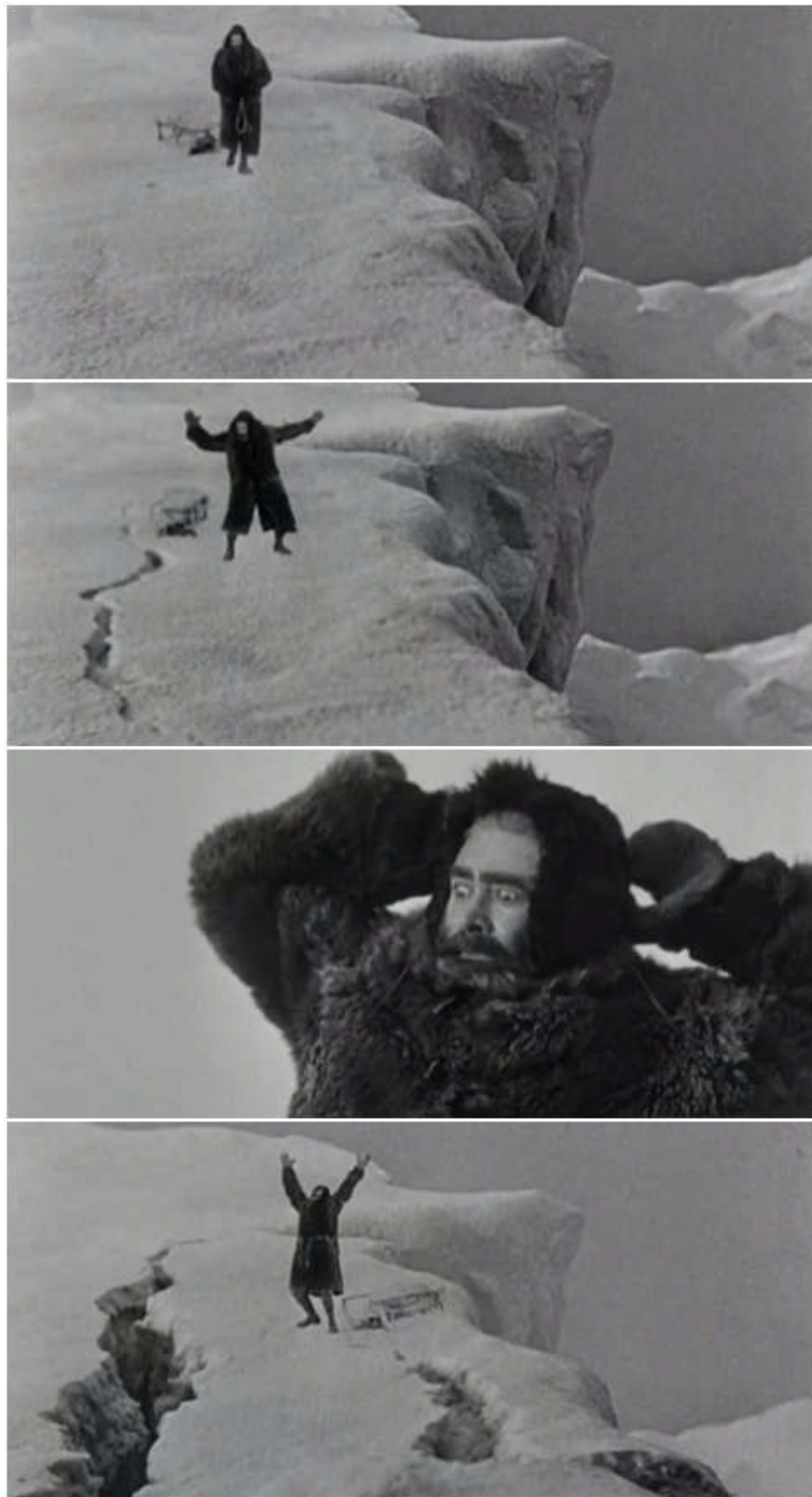
<sup>10</sup> A **montagem cinematográfica** “trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filmes, os planos cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão.” (AUMONT, MARIE, 2003: 196)

<sup>11</sup> A noção de **movimentode câmera** “é, com frequência, utilizada para descrever planos nos quais se constata um deslocamento do quadro em relação ao objeto filmado. (AUMONT, MARIE, 2003: 201)

<sup>12</sup>Mack Swain, ator norte americano, nascido em 16 de fevereiro de 1876 em Salt Lake City, Utah, atuou em outros filmes de Charles Chaplin, como *O Engano* e *O Casamento de Carlitos*.

<sup>13</sup>Tom Murray foi um ator norte americano, nascido em 8 de setembro de 1874, Stonefort, Illinois. Atuou em dois filmes de Charles Chaplin.

A pantomima, além de ser uma das características amplamente utilizadas nas produções cinematográficas não verbais, é um dos artifícios que contribuem para consolidar a narrativa dentro dessa estética. Porém, esta não vem sozinha; outros elementos vão construindo essa rede que sustenta a dramaturgia pretendida. Na próxima sequência, trago um exemplo no filme *A Busca do ouro*, em que montagem, enquadramento e pantomima são os principais elementos que regem a condução dos fatos.



**Montagem 1:** Sequência do filme *A Busca do Ouro* onde, Black Larsen desaparece num desmoronamento.

No primeiro fotograma vemos o personagem Black Larsen andando ao lado de um abismo. O ambiente hostil é apresentado num quadro aberto, definindo a localidade do fato, assim como introduzindo a possibilidade de um acontecimento catastrófico. Já no segundo fotograma, a iminência do perigo se torna real. É retratado em quadro aberto, o perigo, que se apresenta na forma de uma enorme rachadura que ameaça desabar junto com o malvado do filme. Ainda há a possibilidade de se safar; o clima é de tensão. No terceiro fotograma, a pantomima é o elemento que comunica como o personagem, Black Larsen, reage ao acontecimento, focando principalmente sua expressão facial. E no quarto fotograma, observa-se o agravamento da rachadura introduzida no segundo fotograma. Agora, a situação de perigo é mais grave. Mostra-se a progressão dos acontecimentos.

Esse exemplo evidencia uma das possibilidades de consolidação da narrativa utilizando-se da montagem cinematográfica, do enquadramento e do uso da pantomima. No caso desse exemplo, a narrativa se dá dentro dessa lógica de fenômenos: primeiro, apresenta-se uma situação aonde ainda não se evidencia um fato; segundo, é introduzido o fato; terceiro, mostra-se como o personagem reage ao fato; quarto, a progressão do fato.

Essa lógica nos coloca em um percurso narrativo onde o uso da oralidade não se fez necessário para concretizar a comunicação pretendida para esta cena.

Em *O ouro, o ladrão e sua família*, pôde-se evidenciar essa lógica de fenômenos durante a cena do “lançamento de facas” – cena que se dá logo após a “morte” do Vovô, quando o personagem Gêmeo I descobre o baú onde poderia estar escondido todo o ouro roubado pelo patriarca. Nessa cena é observado que os elementos da montagem e da pantomima são os pilares que sustentam e possibilitam a narrativa dramatúrgica. Nos fotogramas a seguir, pode-se conferir o percurso narrativo da cena.



**Montagem 2:** Fotogramas do filme *O ouro, o ladrão e sua família*, em que, após o roubo do baú, a personagem Super-Homem prende com facas o irmão na porta. Parte 1





**Montagem 3:** Fotogramas do filme *O ouro, o ladrão e sua família*, em que, após o roubo do baú, a personagem Super-Homem prende com facas o irmão na porta. Parte 2

A cena se inicia com o roubo do precioso baú do Vovô. O Gêmeo I inicia uma furtiva escapada em direção à porta. Num quadro aberto é mostrada a sala da casa e o desespero dos outros personagens que também procuram pelo ouro. Esse momento funciona como o primeiro passo da lógica dos fenômenos citados no exemplo anterior, em que o fato principal da cena ainda não acontece explicitamente, mas a atmosfera já é evocada. A fuga de Gêmeo I só é interrompida pelo flagra da personagem Super-Homem. Assim, ela inicia uma coreografia de ginástica rítmica utilizando facas, que, ao final de cada parte da sequência, são lançadas na direção de Gêmeo I. Esse fragmento funciona como a apresentação dos fatos: o lançamento das facas e a prisão do ladrão. Após cada lançamento, corta-se para Gêmeo I, que reage, em close, ao receber uma faca na manga de seu casaco, prendendo-o à porta pela qual pretendia fugir. Nesse plano é mostrada a reação do personagem ao fato. A sequência acrobática e o lançamento de facas progridem até Gêmeo I estar totalmente preso na porta pelas facas arremessadas. Assim é conduzida a progressão dos fatos, possibilitando a narrativa da cena.

Voltando ao filme *A Busca do Ouro*, gostaria de evidenciar mais um aspecto quanto aos registros de atuação dos personagens Carlitos e Big Jim. A presença rude e agressiva do personagem Big Jim, evidenciada pela pantomima, em contraste com a presença simples de Carlitos, causa uma sensação deslocada de permissibilidade, em que uma figura aparentemente tão frágil e simplória consegue lidar com as ameaças declaradas que eclodem dentro de um contexto tão opressor. Esse contraste também funciona como fator cômico do filme; aguça a expectativa de sobrevivência desse ser simplório e dá substância para os conflitos das cenas.

A seguir, temos um exemplo de como o contraste se estabelece entre a atuação de Chaplin e Swain. O fator cômico dessa relação de opressor e oprimido fica evidenciado pelos registros de atuação, acentuando o perigo que Carlitos sofre na presença Big Jim, exigindo dele algum tipo de resolução para essa circunstância.



**Montagem 4:** Cena de *A Busca do Ouro*, em que Carlitos sofre ameaças de Big Jim, que tem alucinações pela fome extrema.

Na sequência anterior de fotogramas, podemos ver o personagem Big Jim tendo alucinações por conta da fome extrema. Em seu delírio, Carlitos é visto como uma grande galinha apetitosa. Big Jim demonstra desejo de se alimentar da figura de Carlitos, evidenciado pela montagem que primeiro mostra Carlitos como galinha gigante, depois Big Jim, utilizando-se de uma interpretação pantomímica em que demonstra surpresa e logo depois entusiasmo pela iminência de resolver seus problemas. Toda essa situação passa despercebida para Carlitos, que quer apenas se aquecer. Sentado e descontraído do lado oposto da mesa, Carlitos percebe a histeria de Big Jim, que revela o motivo que lhe causam tantas gargalhadas. Só então Carlitos percebe que está correndo perigo e, quando avista uma faca entre os dois, sua manobra de sobrevivência é esconder a faca debaixo de alguns panos: uma medida provisória para afastar esse mal que o circunda.

A arte de sobreviver utilizando estratégias incomuns, capengas, frágeis, que ao mesmo tempo são elaboradas para a lógica do personagem, é uma característica que agrega comicidade e identidade ao trabalho de Charles Chaplin. Em *A Busca do Ouro*, os conflitos se estabelecem a partir do contato entre a lógica de Carlitos com as pessoas do dito “mundo real”.

A maneira como se relacionava com o “mundo real” é amplamente discutida por André Bazin<sup>14</sup> em seu livro “Chaplin”. Uma das características marcantes, elencadas por Bazin, é a forma incomum com que Carlitos lida com os obstáculos impostos em seu percurso, de maneira que o presente é sempre o suporte de suas ações, buscando soluções imediatas que, muitas vezes, desembocam em um novo problema pela sua fragilidade. Esse ciclo de soluções temporárias é um fator cômico presente no trabalho de Charles Chaplin e uma característica que dá suporte ao seu discurso.

Por exemplo, a ausência completa de obstinação quando o mundo lhe opõe uma resistência grande demais. Busca então contornar a dificuldade, em lugar de resolvê-la; uma solução provisória lhe basta, como se o futuro não existisse para ele. (BAZIN, 2006: 13)

Esse tipo de dissonância que se estabelece entre Carlitos e o “mundo real” não está presente só na relação com outras pessoas, como também com os objetos. Outra característica ressaltada por Bazin sobre essa relação que se desenvolve entre o “mundo real” e Carlitos pode ser verificada na maneira em que ele lida com os objetos.

---

<sup>14</sup> André Bazin nasceu em 1918 em Angers, na França. Renomado crítico e teórico do cinema, iniciou sua escrita sobre o cinema em 1943 e foi co-fundador do *Cahiers Du Cinéma* em 1951.

A função utilitária dos objetos refere-se a uma ordem humana e a própria utilitária e renunciadora do futuro. Neste mundo, o nosso, os objetos são utensílios mais ou menos eficazes, dirigidos para um objetivo preciso. Mas os objetos não servem a Carlitos como a nós. Assim como a sociedade se integra a ele provisoriamente apenas por uma espécie de mal-entendido, sempre que Carlitos quer fazer uso de um objeto segundo sua forma utilitária, isto é, social, ele age como um desajeitado ridículo (particularmente à mesa), ou são os próprios objetos que se lhe recusam, a rigor, voluntariamente. [...] Parece que os objetos só aceitam ajudar Carlitos à margem do sentido que a sociedade lhes atribuiu. O mais belo exemplo desses descompassos é a famosa dança dos pãezinhos, em que a cumplicidade do objeto explode numa coreografia gratuita. (BAZIN, 2006: 14-15)

Consonante a essa característica do trabalho de Charles Chaplin, desenvolvida também em seu filme *A Busca do Ouro*, a relação com os objetos foi experimentada no filme *O ouro, o ladrão e sua família*.

Um dos trabalhos desenvolvidos no filme *O ouro, o ladrão e sua família* foi a relação direta que as personagens desenvolvem com um arsenal de objetos individuais e coletivos. O uso que se deu desses objetos caracteriza de alguma forma o gênero pretendido na obra: o **cômico**. Com a permissão do gênero cômico, os objetos se emancipam de seus usos cotidianos para assumirem outros significados, transgredindo formas, símbolos e o referencial social atribuído a eles. Esse descolamento provoca a surpresa, anuncia o absurdo pretendido e estabelece uma lógica própria para a obra.

As experimentações que confluíram nesses deslocamentos surgiram a partir de provocações da diretora Leo Sykes, que, durante o processo de construção do roteiro, nos pediu para que desenvolvêssemos ações em relação a objetos cotidianos de uma sala de estar como cadeiras, mesa e talheres, buscando não cair no uso cotidiano desses objetos. Essa era uma forma de levantarmos materiais que davam substancialidade aos personagens e às cenas, construindo possíveis surpresas e particularidades para o conjunto da obra.

Pode se destacar um momento dentro da obra em que a família se senta ao jantar e os talheres metamorfoseiam seu uso de manipular comida durante a refeição, eles se tornam espelhos, pentes, fantoches de teatro infantil e até mesmo instrumentos percussivos.

Para evidenciar essa característica presente no trabalho de Charles Chaplin e experimentado por nós, trago exemplos em ambos os filmes: *A Busca do Ouro* e *O ouro, o ladrão e sua família*.

Em *O ouro, o ladrão e sua família*, discutirei o momento em que o personagem Gêmeo I – personagem furtivo, adora cometer pequenos crimes na mesa, roubando tudo o que brilha – ameaça a Bebê – caçula mimada da família, está sempre pegando algum dos irmãos no flagrante –, por meio de uma encenação feita com a manipulação de um garfo e uma faca. Na cena, Gêmeo I manuseia o garfinho da Bebê, fazendo-o “caminhar” cantarolando tranquilamente pela mesa. Em certo ponto da caminhada, o garfinho encontra sua amiga faca, também “andando” pela mesa; esse encontro gera uma atmosfera feliz, até que inesperadamente a faca ataca o garfinho, transpassando seu corpo num golpe violento. O garfo cai morto no chão da mesa, fazendo eclodir um choro histérico da Bebê. Dessa forma, Gêmeo I a ameaça, tentando coagi-la para que não conte sobre os furtos praticados embaixo da mesa, flagrados anteriormente pela Bebê.

Uma cena que se tornou referência para a construção dessa interação com a Bebê – e também a cena que eu trago como exemplo dentro do filme *A Busca do Ouro* – foi a famosa cena da “dança dos pães” realizada por Charles Chaplin. Nessa cena Carlitos imagina receber em sua casa a visita de belas dançarinas para celebrar o ano novo junto dele. A expectativa que ele tinha desse encontro e a felicidade evocada pela concretização desse desejo fazem com que ele ofereça a elas um presente: uma dança. Para tanto, se utiliza de dois garfos, fincando-os em um pão cada. Nesse momento, os garfos se metamorfoseiam em duas pequenas pernas, o que conflui em uma linda coreografia, realizada com sua manipulação.

Em ambas as cenas discutidas, o talher da mesa perde o seu uso habitual e referencia uma nova coisa, com uma nova proposta e atmosfera. Esse descolamento, que em ambos os casos acontece numa mesa de jantar, dá ludicidade às rotinas cotidianas e cria uma lógica diferenciada para as obras.

A seguir, podemos conferir os fotogramas das duas cenas explicitando o percurso dramático de cada uma e a maneira com que se dá a ressignificação do uso dos objetos.



**Montagem 5:** Cena de *O ouro, o ladrão e sua família*, e que o Gêmeo I tenta coagir a Bebê a partir de uma cena de teatro de objetos que conflui no assassinato de seu garfinho.





**Montagem 6:** Cena de *A Busca do Ouro* em que Carlitos oferece uma linda coreografia com pães para suas visitantes imaginárias.



O último aspecto, elencado por Carrasco, que tomarei nota nesse capítulo é o uso de **legendas e placas**.

Em *O ouro, o ladrão e sua família* o uso de placas foi um recurso muito importante para a condução dramática. Trazer a linguagem escrita como suporte narrativo funcionou como setas que conduziam o espectador pelo percurso dramático pretendido. Dessa forma puderam-se fazer saltos no tempo, apresentar situações, personagens, reproduzir onomatopeias, entre outras ações.

Outro aspecto das placas de *O ouro, o ladrão e sua família* era o teor cômico que elas carregavam e sua interação com as cenas. Não apenas exerciam seu papel de conduzir o espectador pelo percurso dramático, como, por si só, já estavam carregadas de comicidade.

A interação entre placas e cenas figurou-se tão importante quanto a junção de planos. As palavras escolhidas pretendiam-se tão interessantes e surpreendentes quanto as imagens. Um caso que representa bem essas tentativas dentro da lógica do filme *O ouro, o ladrão e sua família* acontece logo após o jantar de aniversário do Vovô. Logo depois da Mãe retirar o último prato da mesa, entra uma placa com o título: “Hora da sobremesa!”. Espera-se que após essa placa apareça algum tipo de pudim ou doce que a família degustaria. Porém, aparece a Bebê, que, logo após verificar que está sozinha, começa a comer a própria meleca de nariz, se deliciando dos próprios fluidos.

Comparar aspectos consonantes e dissonantes entre uma produção cinematográfica do início do século XX e uma produção do ano de 2016, nos aproxima desse período onde começaram a se consolidar os parâmetros técnicos e estéticos da linguagem. Para muitos de nós, essa foi a primeira experiência na atuação e produção de uma obra fílmica, nos colando numa recorrente sensação de redescoberta. Esses parâmetros colocam o filme *O ouro, o ladrão e sua família* numa condição de experimento – digo isso com entusiasmo, sem subjugar a qualidade do produto – assim como foi o período do primeiro cinema, aproximando dois períodos distintos em experiências próximas.

## CAPÍTULO 2

### *WORKING IN PROGRESS* E O ROTEIRO CINEMATográfico

#### 2.1 Primeiras pistas de roteiro cinematográfico processual

Escolher iniciar o processo de criação do filme *O ouro, o ladrão e sua família* sem ter um texto dramático ou literário como trilho nos colocou em uma posição ambígua. Em parte, estávamos sem qualquer caminho minimamente rascunhado por onde conduziríamos o processo criativo, o que elevava o risco de chegarmos a lugar nenhum. Contudo, esse *desnorte* também nos oferecia a excitante possibilidade de abriremos nosso próprio percurso dentro desse lugar nebuloso – o que eu acredito ter viabilizado diversas descobertas no processo –, tomando o risco como ação, transformando-o: **arriscar**.

Inspirados por esse aspecto experimental, processual e colaborativo, vivenciamos um verdadeiro mergulho na amálgama das linguagens cinematográficas e teatral. Esse movimento desterritorializado provocou vários deslocamentos referentes aos papéis mais comuns atribuídos às funções de cada linguagem, como o de **dramaturgo** e **roteirista**. A implosão da ideia de um texto prévio nos exigiu, também, a reconfiguração dessas figuras dentro do processo de criação do *O ouro, o ladrão e sua família*.

Primeiro, firma-se um desafio: criar um **roteiro cinematográfico** a partir de um regime de construção totalmente processual – mais comumente ligado às construções contemporâneas da cena teatral –, em que a presença de laboratórios de experimentação, adaptações de textos, pesquisas sobre temáticas, utilização do *background* do atuante e criador como material inventivo, atualização histórica de textos dramáticos clássicos, entre outros procedimentos, se consolidam como possibilidade inventiva; e que nós, atores oriundos dessa vertente criativa, acabamos transportando essa característica para a construção de um roteiro cinematográfico.

Renato Cohen<sup>15</sup> observa que, nos procedimentos da cena teatral contemporânea, “Privilegia-se a encenação - o texto cênico - em detrimento da dramaturgia, com o texto literário passando a ocupar hierarquia subliminar”. Esse ponto diverge do processo mais

---

<sup>15</sup> Renato Cohen (1956 - 2003). Diretor, performer e teórico. Após realizar mestrado e doutorado na ECA/USP, com temas associados às técnicas da performance, Renato Cohen torna-se professor da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), respeitado como um especialista em tais domínios.

consolidado no que Hans-Thies Lehmann<sup>16</sup> chama de “teatro dramático<sup>17</sup>”: um teatro “subordinado ao primado do texto”, ou seja, quando o texto dramático fixava-se como o centro da construção da cena teatral.

Comumente, a produção cinematográfica é mais semelhante à noção de “teatro dramático” de Lehmann, tendo, no caso, o roteiro cinematográfico como primado de seus procedimentos. A figura do diretor-autor e do roteiro cinematográfico estão, majoritariamente, atrelados aos centros construtivos do filme, e o “processo” se reduz a um período de preparação semanas antes das filmagens. Contudo, existem movimentos, menos comuns, que apontam para uma prática colaborativa na construção de roteiros, em que o caráter de experimentação e o processo são elementos fundamentais para se chegar ao filme.

[...] tal prática colaborativa aponta para um caminho diferenciado na atividade cinematográfica, à parte da rígida hierarquização industrial ou da super concentração de poderes na figura do diretor. Surge um campo de criação compartilhada, no qual os diversos indivíduos envolvidos têm a possibilidade de influir decisivamente na obra em movimento. (REWALD, 2009: 289)

A prática de um processo criativo na construção cinematográfica é um caso de excepcionalidade dentro do sistema mais consolidado na linguagem. Porém, alguns diretores têm nessa base a sua forma de produção. “Talvez o caso mais emblemático e pioneiro seja o de John Cassavetes<sup>18</sup>, o qual sempre tinha em mente a importância da experimentação em seus processos de filmagem.” (REWALD, 2009)

Outro exemplo muito importante é o cineasta brasileiro Glauber Rocha, destaque do chamado Cinema Novo, movimento surgido nos anos 60. Sua célebre frase sintetiza um

---

<sup>16</sup> Hans-Thies Lehmann é professor de Estudos Teatrais da Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt am Main. Membro da Academia Alemã de Artes Cênicas, trabalhou como dramaturgo com diretores de destaque na Europa, como o alemão Christof Nel e o grego Theodoros Terzopoulos. Reconhecido internacionalmente como um dos mais importantes teóricos da estética teatral e do teatro contemporâneo. Seu livro mais conhecido no Brasil é *Teatro Pós-dramático* (2007).

<sup>17</sup> “Teatro pensado tacitamente como teatro do drama. Incluem-se entre seus fatores teóricos conscientes as categorias ‘imitação’ e ‘ação’, assim como a concomitância quase que automática das duas características.” (LEHMANN, 2007)

<sup>18</sup> “John Nicholas Cassavetes (1929 -1989), além de ator, diretor teatral, dramaturgo e roteirista, é reconhecido principalmente por sua produção enquanto cineasta. Nascido em Nova Iorque, Cassavetes estudou interpretação na *American Academy of Dramatic Arts* na mesma cidade e atuou em inúmeros filmes, mas foi seu trabalho enquanto diretor de cinema que o transformou numa importante referência para a linguagem cinematográfica, principalmente quando relacionada ao trabalho do ator. Ele é considerado o ‘pai’ do cinema independente nos Estados Unidos por criar um estilo próprio e quase artesanal de trabalho. Trabalho esse que incluía orçamentos reduzidos, produção independente e praticamente a mesma equipe de técnicos e atores em seus diferentes filmes”. (JOUSSE, 1992)

pouco dessa perspectiva diferenciada que ele tinha sobre a produção cinematográfica: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça.”

Glauber Rocha, a figura emblemática da época, filmava quase sem roteiro, uma dramaturgia viva que brotava da câmera, de seus jogos com os atores, de sua visão política e trágica do mundo. Várias vezes o filme estava em sua mente, havia só um argumento, alguns fiapos de cenas escritos, e ele jogava com isso, fazia desse desconhecimento da equipe um mote para a criação. (REWALD, 2009: 286-285)

É importante destacar, também, o trabalho de Mike Leigh<sup>19</sup> como um desses diretores que se utilizam do processo criativo para construir seu roteiro. Pois, muitas características de seus procedimentos são compartilhadas na construção do filme *O ouro, o ladrão e sua família*, mesmo que, esteticamente, sejam produções muito distintas.

Mike Leigh nunca escreve um roteiro a priori. No máximo possui algumas idéias e sensações. É no decorrer do processo anterior à filmagem que é elaborado um roteiro, o qual muitas vezes nem é escrito, pois já está internalizado pelos atores e equipe. Basicamente, seu processo de trabalho consiste num extenso período de ensaios, em que as ideias principais de Leigh são discutidas, pesquisadas e improvisadas pelos atores. As futuras cenas do filme vão sendo elaboradas por Leigh nos próprios ensaios, a partir do material levantado pelos atores. Tudo é criado nesse momento, os diálogos, a movimentação e, inclusive o subtexto dos personagens. (REWALD, 2005: XV)

E claro, lembrar que a linguagem cinematográfica surge de um movimento intenso de experimentações, que buscava incessantemente o aperfeiçoamento técnico e estético que nos levou à linguagem cinematográfica que reconhecemos hoje. Esse período, como foi citado anteriormente, ficou conhecido como *primeiro cinema* e vigorou durante os anos de 1895 a 1915, e que é uma fonte de inspiração estética onde bebemos para a construção do filme *O ouro, o ladrão e sua família*.

---

<sup>19</sup>Mike Leigh nasceu em 20 de fevereiro de 1943 em Salford, Greater Manchester, Inglaterra. Ele é diretor e escritor, conhecido por *Segredos E Mentiras* (1996), *Simplemente Feliz* (2008) e *O Segredo de Vera Drake* (2004).

## 2.2 Dramaturgo-roteirista e um roteiro cinematográfico processual

Em *O ouro, o ladrão e sua família*, praticou-se uma reorganização hierárquica que tem se firmado nos processos de criação da cena teatral contemporânea: a inexistência de um texto dramaturgicamente ou roteiro cinematográfico prévio. Nessa perspectiva, o ator-criador assumiu a responsabilidade de ser a fagulha geradora de materiais cênicos, em contato com as proposições criativas adotadas por todos os envolvidos no processo de criação cênica: diretora-encenadora e elenco.

O caráter processual na construção da obra, juntamente com o risco oriundo da exploração experimental de estruturas criativas pouco comuns à linguagem cinematográfica atual, é um apontamento que aproxima a linguagem do *work in process* ao procedimento que abarcou a aventura de primeira viagem de nós, atores providos do teatro, na produção cinematográfica.

O procedimento criativo *work in process* característico de uma série de expressões contemporâneas, enquanto processo gestador, delinea uma linguagem com especificidades na abordagem dos fenômenos e da representação, produzindo outras formas de recepção, criação e formalização. Apesar dessa fase processual existir também em outros procedimentos criativos, no campo em que estamos definindo como linguagem *work in process*, opera-se com maior número de variáveis abertas, partindo-se de um fluxo de associações, uma rede de interesses/sensações/sincronicidades para confluir, através do processo, em um roteiro / *storyboard*. (COHEN, 2013: 17)

Nesse tópico, me dedico a deixar evidente características consonantes entre a linguagem do *work in process* e o procedimento praticado em *O ouro, o ladrão e sua família*, assim como trazer as experiências vividas a partir das tentativas e experimentos nesse lugar desterritorializado que pretendíamos adentrar.

Gostaria de atentar as quatro características que, para Cohen, são axiomáticas a criação de um roteiro/*storyboard* em caráter processual:

- O *work in process* implica a presença do encenador/autor/roteirista - em geral a mesma pessoa - em todas as etapas da criação/encenação. Essa participação se efetiva na condução de laboratórios, na tecitura do *storyboard* (texto/imagem/sentido) e na ampliação da rede de pesquisa.
- O trabalho em processo não acontece somente no espaço-tempo anterior à apresentação, mas durante todo o curso do espetáculo e suas sucessivas apresentações, sendo conceitual, à semelhança de processos vitais, essa

constante mutação. Isto não implica que o espetáculo, gestado em *work in process*; seja um *happening* com improvisações a cada noite.

- A cena *work in progress* é gestada pelo grupo de criação e pelos atores-performers a partir de impulsos da direção, num processo distinto da "criação coletiva", e experienciado em laboratório.
- O trabalho de atuação é conduzido em duas vias: uma sensível, intuitiva, vivencial - própria do campo artístico -, criação esta que se dá por insights, gestos, imagens, frases, aforismos, estados de vivência mítica, fluxos de consciência; e, uma segunda via, intelectual, racional, relacional, que dá campo de referências/rede de associações. Este processo é muitas vezes penoso, apresentando dificuldades de visualização do todo, de fechamento das gestaltes, mas próprio de situações vivas. (COHEN, 1999:30-31)

A construção do roteiro do filme *O ouro o ladrão e sua família* parte de um sistema laboratorial de experimentação intensa, iniciado na disciplina “Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas”, no 1º semestre de 2015, sob orientação da professora doutora Rita de Almeida Castro, em que se iniciou uma pesquisa teórica com foco no universo da **família**. Dessa forma, o núcleo familiar foi implodido em dez temas e cada um dos dez atores-criadores ficou responsável pela pesquisa teórica de uma dessas temáticas. Os dez temas eram: *memória, incesto, suicídio, dependência química, hipocrisia, pedofilia, loucura, velhice, segredo e moralidade*.

Esse recorte temático aparece como uma primeira indicação dramaturgica, o que, dentro de um procedimento que se constrói processualmente com o que se descobre diariamente, nem sempre se configurará como alvo atingido ao final do processo. Essa característica “nômade” – pois há um deslocamento constante em busca de solos criativos mais frutíferos – nos levou a várias áreas de exploração e experimentação, nos afastando ou nos aproximando, ocasionalmente, desse primeiro norte dramaturgico. Esse movimento natural, ocasionado pela não cristalização do processo criativo, ampliou de forma rizomática<sup>20</sup> as possibilidades de se falar sobre família, que, no caso do filme *O ouro, o ladrão e sua família*, aparece como a roupagem de um conflito que envolve: um roubo, comemorações familiares e “herança”, abordado com humor e ironia.

Desta forma. O trabalho do dramaturgo no *work in process* tem que se equilibrar entre a flexibilidade às mudanças promovidas pelos envolvidos no processo e a uma diretriz dramática inicial que a todo momento corre o risco

<sup>20</sup>O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. Volto à questão: o que é filosofia? Porque a resposta a essa questão deveria ser muito simples. Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. Mas por um lado os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência." (DELEUZE, 1991: 05)

de se diluir pelas próprias andanças e desandanças do processo. Mas qual é, de fato, a força de restrição de tal diretriz? Até que ponto ela é limitante para as descobertas do processo? [...] o dramaturgo tem que ser extremamente sensível na pesagem de todas essas variáveis e decidir o que é mais rico em termos dramáticos para o processo: a manutenção de um elemento coerente a essa diretriz dramática inicial ou a introdução de um novo elemento surgido no processo e que se distancia de tal diretriz. (REWALD, 2005: 35-36)

Ao escolhermos a não existência prévia de um roteiro cinematográfico ou um texto dramático, que nos referenciasse nesse percurso, diluímos, mesmo que inconscientemente, o papel do dramaturgo entre todos os participantes do processo de criação: atores-criadores e encenadora-diretora. Ao negar a figura do dramaturgo clássico – aquele ainda central antes da crise do drama –, abre-se espaço para se pensar nos novos papéis do dramaturgo na cena contemporânea, ou, pelo menos, no dramaturgo inserido em um processo colaborativo, ou, num cenário de *work in process*. Dessa forma, Rubens Rewald<sup>21</sup> elenca diversas perspectivas em que a figura do dramaturgo está inserida, pensando principalmente nesses procedimentos em que o texto dramaturgico deixou de ser elemento preexistente à cena teatral.

O processo colaborativo abre também novos espaços de ação ao dramaturgo. Pois a idéia de dramaturgia sempre esteve ligada à escrita e à produção do texto dramático. Hoje, no entanto, há um leque amplo de leituras e compreensões do conceito. A dramaturgia não só se refere ao texto como também às estratégias, aos procedimentos e aos processos de criação do texto. É o grande movimento dos últimos vinte anos. No teatro contemporâneo, o dramaturgo não está só interessado na escrita do texto, mas também na proposição do jogo dramático do grupo. A dramaturgia tem como uma de suas novas qualidades o pensamento de uma estratégia de ação. Novas questões vem à tona: “Como vou conduzir o jogo da criação com esse grupo para produzirmos um texto dramático interessante? Através de workshops? Através de laboratórios? Leituras? Propondo um jogo de improvisações? Como abordar o tema? Qual a estratégia de ação para a proposição da criação dramática?” (REWALD, 2009: 284)

Já sob a orientação da encenadora-diretora Leo Sykes, no semestre seguinte, começamos a desenvolver estratégias dramaturgicas para a construção desse roteiro cinematográfico. Os dez temas elencados no semestre anterior foram colocados em exercícios de improvisação e experimentações guiadas, propostas pelos próprios atores-criadores, em que foi utilizada uma via contrária como estratégia para que se evitassem os clichês referentes a esses temas. Então, trabalhávamos com o oposto do que nossa temática propunha, servindo-

---

<sup>21</sup> Rubens Rewald é professor assistente da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de artes, com ênfase em Roteiro e Direção Cinematográficos. É o Presidente da Associação Paulista de Cineastas (APACI).

nos do caminho mais longo e menos óbvio para se atingir o tema originário. As improvisações sugeridas a partir dos temas foram divididas em duas categorias: o **espaço** e a **temática**. Ambas aconteciam no mesmo dia, tendo dois alunos como propositores, um responsável pela temática e outro pelo espaço.

A improvisação denominada “espaço” consistia na construção cênica de um espaço de atuação relacionado ao oposto das temáticas pesquisadas. A estruturação desse espaço deveria respeitar uma abordagem cênica, em que improvisos, experimentações e figuras que surgiam a partir das ações realizadas eram observadas pela encenadora-diretora. Leo Sykes desempenhava o papel de observação e captação de todo o tipo de materiais cênicos que surgiam nesse processo e que poderiam, ou não, ser utilizados no roteiro cinematográfico.

Vale frisar que os materiais cênicos encontrados não se estagnavam na maneira em que surgiam. Muitas vezes, acasos dentro das improvisações evocavam imagens que, posteriormente, eram experimentadas levando em consideração a viabilidade técnica de sua execução. Um exemplo desse procedimento aconteceu logo após uma experimentação exigente, em que os atores desabaram no chão, exaustos. A imagem dos atores deitados no chão fez com que a diretora-encenadora, Leo Sykes, imaginasse uma cena de salvamento, em que os atores se movimentariam somente no plano horizontal, apoiados no chão. Porém, ao serem capitados pela câmera num plano zenital<sup>22</sup> ou plongê absoluto, dariam a ilusão de verticalidade.

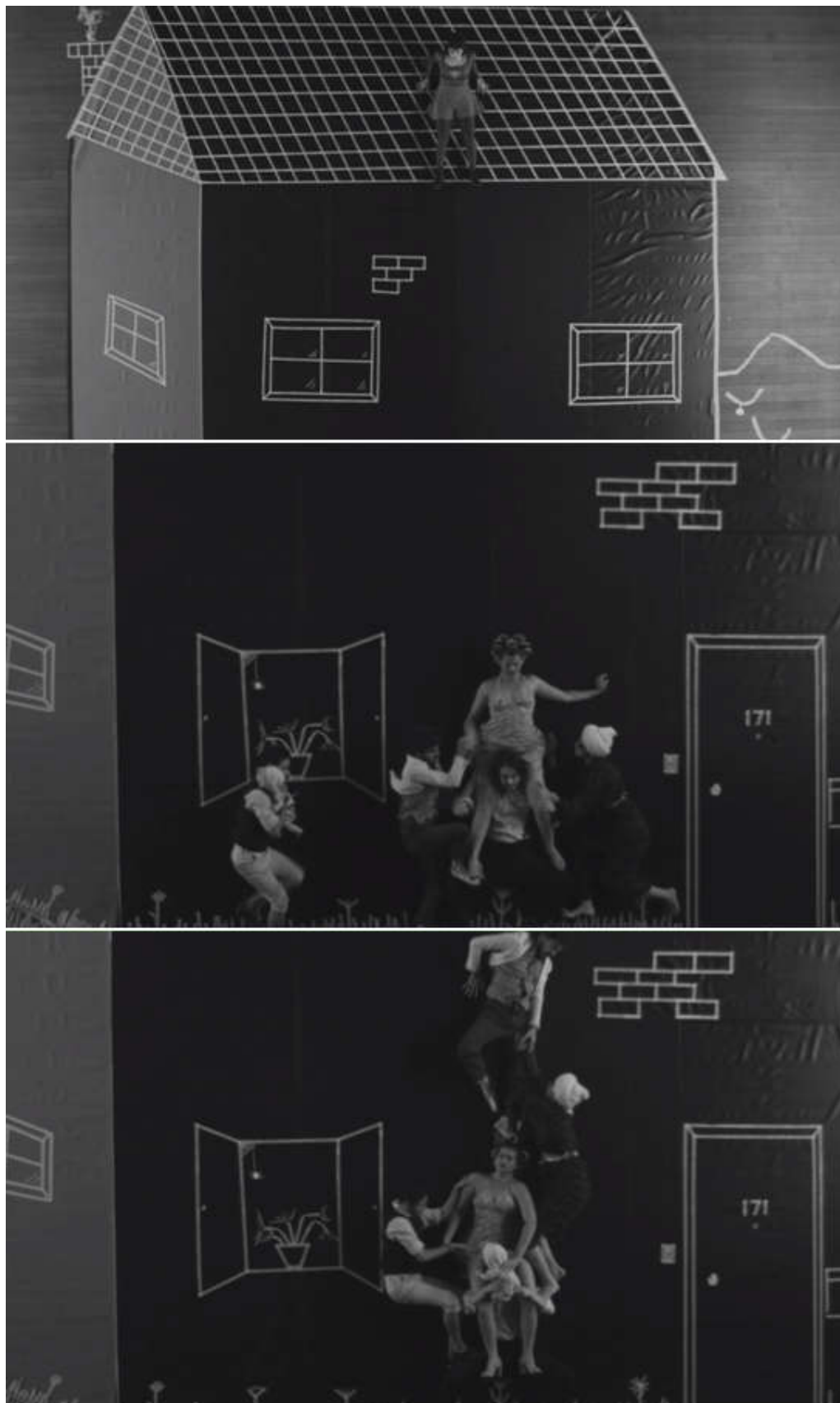
O dramaturgo, mais do que exercer a função de autor da obra, constitui-se como o intérprete textual das experiências vividas durante o processo. Para tanto, é fundamental um exercício de escuta incessante, afinal, ele, o dramaturgo, é a própria “antena” do processo, vislumbrando erros, problemas, descobertas, acasos, achados, que podem ser incorporados ou eliminados do texto. (REWALD, 2009: 283)

Dessa forma, uma reverberação do instante suscitou a imagem de uma torre humana, aonde todos os membros da família subiriam uns nos outros com o intuito de formarem uma escada de salvamento para que a personagem Super Homem descesse do telhado da casa – prática somente possível pelo posicionamento horizontal dos atores no chão, pois seria improvável, sem um preparo técnico anterior, que o ator que formava a base da torre, sustentasse e equilibrasse outros cinco atores em seus ombros.

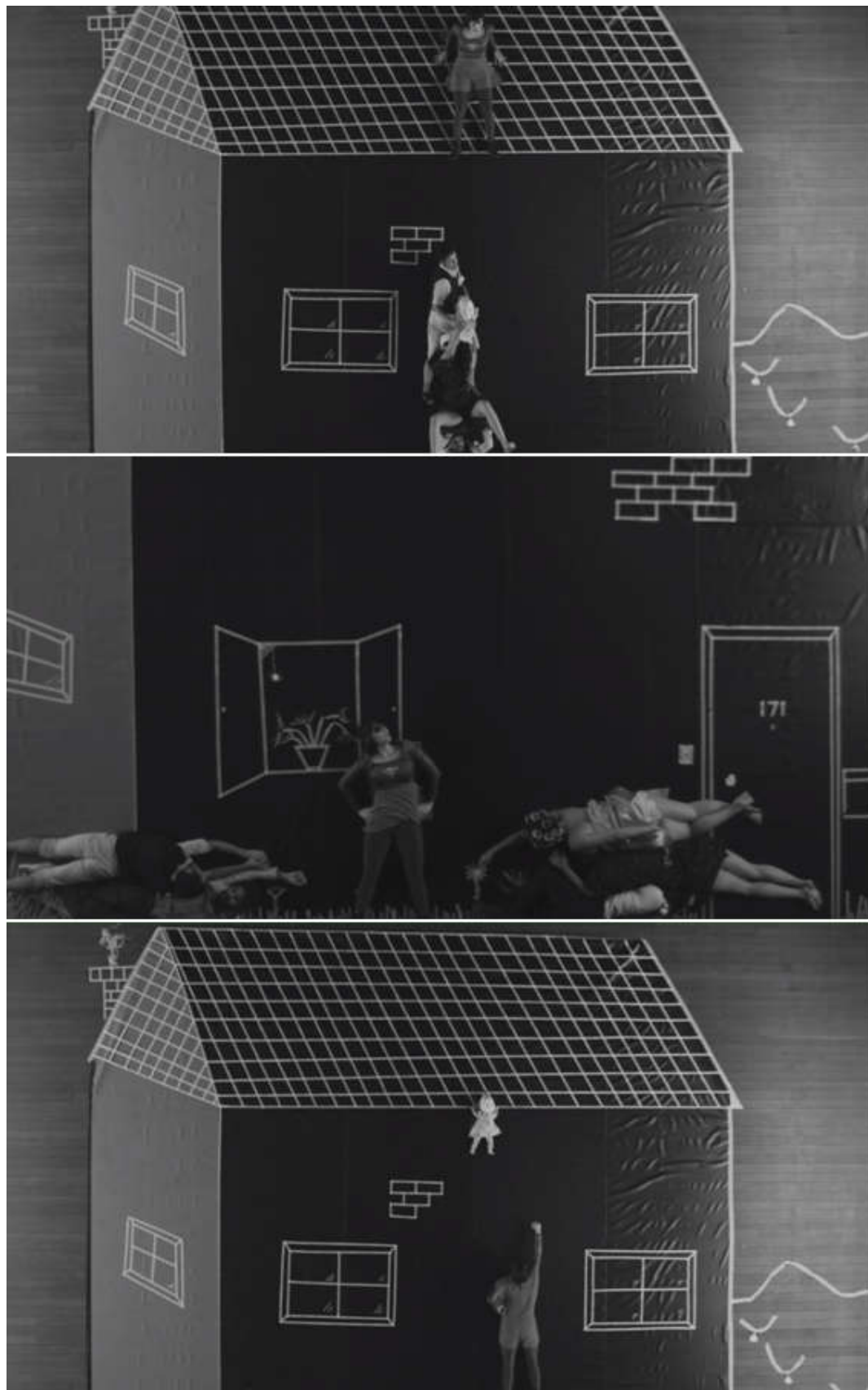
---

<sup>22</sup> Zenital (ou plongê absoluto): a câmara é colocada no alto do cenário, apontando diretamente para baixo. Seu nome provém da palavra *zênite*, que é o ponto central do céu quando olhamos diretamente para ele.





**Montagem 7:** Cena de *O ouro, o ladrão e sua família* filmada em plano zenital. Parte 1



**Montagem 8:** Cena de *O ouro, o ladrão e sua família* filmada em plano zenital. Parte 2

Além das experimentações relacionadas à temática, outras táticas foram usadas no período de recolhimento de materiais avulsos, como: o “Show de talentos” – denominado e proposto pela encenadora-diretora. Essa estratégia consistia numa apresentação livre, em que cada um dos atores-criadores demonstraria uma habilidade especial. Não se exigia que essa habilidade estivesse vinculada a alguma forma de virtuose ou que estivesse diretamente subordinada à pesquisa desenvolvida até o momento do processo.

Nessa aventura surgiram materiais avulsos, muito distintos do contexto em cheque, como uma sequência acrobática de ginástica rítmica, que se metamorfoseou numa coreografia de lançamento de facas para impedir o roubo do baú, onde supostamente estava escondido o ouro que o Vovô roubou. Igualmente, a improvisação de dança urbana, que foi transformada em uma espécie de “espasmos dançados”, que fazem o personagem Vovô ressuscitar, após ter morrido de cara no seu bolo de aniversário de 103 anos. Esses materiais – que foram utilizados posteriormente na elaboração do roteiro – trouxeram potência, tanto pelo seu distanciamento do contexto mais comum ao universo pesquisado, como pelo alargamento das possibilidades expressivas, trazendo o elemento surpresa para o filme.

No procedimento *work in process* texto/imagem (*storyboard*) vai ser composto a partir de emissões de vida, primeiridades, laboratórios, adaptação de textos, sinais e outras emissões que vão formar uma textualização viva. Essa tessitura desenrola-se ao longo da criação e da encenação com sucessivas mutações: é próprio do modelo *work in process*, de natureza gerativa, evitar a cristalização. (COHEN, 2013:27).

Quando Cohen fala que, pela natureza da linguagem, o *work in process* evita **acristalização** ou a **imutabilidade**, cria-se um pequeno paradoxo: como é que um filme poderia se encaixar – ou desencaixar – nos parâmetros desse procedimento?

É difícil de encarar uma obra cinematográfica em que, de alguma forma, essas duas características – cristalização e imutabilidade – não estejam intrinsecamente ligadas ao produto; pois se trata de uma linguagem em que a obra se encerra sob um suporte ao final do processo. Contudo, a proposta incomum de processo criativo e veiculação do filme *O ouro, o ladrão e sua família* borram essas características marcantes na linguagem cinematográfica, possibilitando pensar na hipótese de um **cinema processual**.

Ao propor a execução da trilha ao vivo, pelos próprios atores, abre-se a possibilidade de que cada sessão seja diferente da outra, mesmo quando seguido rigorosamente o roteiro de sons. Precisão e sincronia sofrem oscilações, mesmo que pequenas, pois todas as lacunas sonoras são preenchidas apenas no instante da projeção, sendo passível de modificações na

produção sonora, tanto de forma espontâneas, como também por reavaliação de alguns sons, que podemos decidir mudar para as próximas apresentações. Uma construção sonora também em transformação e executada em performance.

Além dessa característica de veiculação, a presença dos atores no palco executando a trilha sonora nas laterais do filme causa um constante deslocamento do lugar costumeiro do expectador de cinema, que geralmente tem somente a tela como ponto focal. Esse “ruído” cria outras demandas para o expectante, que agora pode escolher para onde olhar, multiplicando as possibilidades de recepção, deslocando cada vez mais a obra de um lugar cristalizado.

[...] a idéia de *work in progress* bem delicada em cinema, principalmente devido aos altos custos de produção de um filme e pela cristalização característica do suporte. Por exemplo, no teatro é possível que o dramaturgo veja cenicamente o resultado de sua escritura, e que a partir daí possa retrabalhar o texto, afinal trata-se de um meio efêmero, que não se cristaliza e que se reconstrói a cada apresentação. Essa possibilidade praticamente não existe no cinema, pois quando o roteirista assiste ao resultado de sua escritura, a obra já está filmada, sendo muito difícil convencer o diretor ou o produtor de que o filme necessita de uma re-escritura e conseqüente refilmagem. Tal fato seria economicamente inviável. A re-escritura de um filme, de fato, é na montagem. (REWALD, 2009: 286-287)

Considerando a prática comumente exercitada no cinema, onde o produto final, o filme, é uma obra que, depois de finalizada, estará para sempre cristalizada em seu suporte, o *work in process* é uma prática que se afasta da linguagem. Contudo, no caso do filme *O ouro, o ladrão e sua família*, tínhamos um contexto diferenciado da prática mais comum exercitada na linguagem cinematográfica. O caráter híbrido e experimental da obra nos deslocava de lugares puramente atribuídos ao cinema, assim como nos aproximava de outros costumeiramente ligados ao teatro, abrindo um espaço de ação em que a *work in process* se configurava como possível.

O contexto econômico em que realizávamos a obra não contava com a presença de um produtor que estivesse financiando o filme – o que nos livrava das cobranças por resultados imediatos e ações precisas durante o processo de filmagem. Outro aspecto que corrobora para a aproximação com a linguagem do *work in process* é a proposta de criação processual da obra utilizando da linguagem teatral como meio de construção. Fomos agraciados com o período de um ano para descobrirmos possibilidades de experimentação, levantarmos diálogos sobre a obra e vivenciarmos laboratórios – entre outras testagens – para, enfim, chegarmos ao

produto desejado. Nesse cenário, o tempo foi um fator determinante para nos aproximar da linguagem de *work in process*, e também um fator determinante para nos distanciar desse procedimento mais comum atribuído ao cinema, que impossibilita a realização de processos criativos longos e a possibilidade de refilmagens.

Levando em consideração abertura, processualidade, recepção e risco, o filme *O ouro, o ladrão e sua família* ecoa outras características comuns ao teatro e à linguagem *work in process*: o contato direto com o público e a reverberação imbricada neste contato. Tomando, também, os apontamentos levantados por Rewald, ao afirmar a inviabilidade de uma refilmagem que reconfigurasse a dramaturgia da obra, o que, segundo ele, fragiliza a ideia de cinema em sistema de *work in process*, trago a experiência de como a primeira exibição do filme configurou transformações concretas no roteiro, nos exigindo novas filmagens.

A decisão de fazer uma sessão aberta do primeiro corte do filme *O ouro o ladrão e sua família*, apresentada de maneira experimental e arriscada – pois até mesmo os atores estavam experimentando a execução de um esboço da trilha sonora de maneira improvisacional –, se consolidou como extremamente positiva. Foi proposto ao público, leigo ao processo, que opinassem e compartilhassem suas impressões quanto à obra numa roda de conversa logo depois da exibição. Nesse contato elementos como montagem cinematográfica, trilha sonora, recepção, cenas, argumento, dramaturgia, tempo, dinâmicas foram discutidos e ecoaram verdadeiramente na continuação do processo criativo.

No primeiro contato com o público surgiu a necessidade de se criar um novo final e um novo começo para o filme. Assim, foi reaberto o espaço laboratorial, onde elenco e diretora se realinharam para gerar materiais para as novas cenas do filme. O procedimento usado nesse ponto do processo foi parecido com o que já vinha se estabelecendo. Cada um dos atores e atrizes pôde assumir, temporariamente, a figura da direção e construir com o elenco uma possibilidade cênica. Ao final, tínhamos diversas formas de começar e terminar o filme. Por conseguinte, elegemos dentro de cada experimentação, o que de mais potente se constituía o material cênico. Os materiais selecionados eram testados e retrabalhados até se chegar a um ponto de refinamento – de argumento e estética – condizente com a outra parte da obra para, então, ser filmado.

É importante ressaltar que todo o material levantado a partir do procedimento de construção teatral era verificado em testes com a câmera. Até mesmo as experimentações mais vinculadas a aspectos oriundos do cinema – como ângulos e posicionamentos de câmera, enquadramentos e luz – eram feitos de maneira colaborativa, onde exercitávamos parâmetros técnicos do cinema em fricção com as ideias que surgiam no processo, buscando um diálogo

entre ambas as linguagens, tentando identificar a melhor maneira com que cada uma poderia contribuir para a construção do filme.

Algumas cenas não surgiram dentro das improvisações, mas a partir do fracasso de algumas improvisações, que não foram frutíferas. Um exemplo é a cena do roubo do trem, em que um trenzinho produzido bidimensionalmente – com aproximadamente vinte centímetros cada um dos quatro vagões, e animado pela manipulação de atores escondidos – interage com personagens humanos num jogo de proporções gigantescas e minúsculas. Essa cena surgiu a partir de uma ideia concebida após vários testes e improvisações que não chegaram a um ponto satisfatório. Nessa cena, temos como grandes referências o **teatro de objetos**<sup>23</sup> e a **animação cinematográfica**<sup>24</sup>. Nesse caso, usamos a manipulação direta, em que atores escondidos ou camuflados animam o objeto – técnica proveniente do teatro de objetos – para dar movimento ao trem. Uma maneira diferente da mais utilizada na animação cinematográfica, feita em *stop-frame motion*, que consiste na captura de fotogramas, um a um, para que depois de montados em sequência, produzam a imagem em movimento.

Para viabilizar a filmagem – que nesse ponto já estava com o cronograma apertado –, foi preciso que os testes técnicos fossem feitos durante a filmagem. As experimentações iam desde a maneira de manipulação mais atraente para o trem, até os quesitos técnicos para iluminar o trem sem que aparecessem as mãos dos atores-manipuladores. Esses testes fizeram com que a filmagem se estendesse mais que o previsto, contudo, nos iluminaram descobertas também imprevistas, enriquecendo o material da cena.

O caráter experimental esteve bastante presente nessa cena, pois muitos aspectos técnicos eram requeridos para essa filmagem não muito convencional. Por isso, o olhar da câmera foi essencial, tanto para criarmos uma interação coesa entre um pequeno trem bidimensional e seres humanos em escalas reais, quanto para produzir um jogo mais atraente e rico em elementos cênicos.

---

<sup>23</sup>**Teatro de objetos** é um “Termo bastante recente que às vezes substitui o de ‘teatro de marionetes’, considerado fora de moda e depreciativo. Ele engloba além das marionetes, a cenografia móvel, as instalações, as alianças entre atores e figuras.” (PAVIS, 2011: 384)

<sup>24</sup>**Animação:** “Utiliza-se esse termo para designar formas de cinema nas quais o movimento aparente é produzido de maneira diferente da simples cena analógica. A técnica mais freqüente consiste em fotografar, um por um, desenhos cujo encadeamento produzirá automaticamente a impressão de movimento, em virtude do ‘efeito phi’.” (AUMONT; MARIE, 2003)



**Montagem 9:** Cena de *O ouro, o ladrão e sua família* em que há referências de teatro de formas animadas e animação cinematográfica. Parte 1



**Montagem 10:** Cena de *O ouro, o ladrão e sua família* em que há referências de teatro de formas animadas e animação cinematográfica. Parte 2



### 2.3 Cinema in process ou cinema processual

O filme *O ouro, o ladrão e sua família*, ao propor a volta ao princípio do cinema friccionado com o *work in process* – característica marcante da cena teatral contemporânea –, alimentou um alargamento das possibilidades experimentadas. Por ser construído processualmente, amplamente experimentado e reconfigurado a partir da tentativa, erro e acerto, iluminou também outros métodos, além dos convencionais, de se fazer um filme, configurando-se como uma verdadeira experiência.

Por isso, figura-se em *O ouro o ladrão e sua família* uma espécie de **cinema in process** ou um **cinema processual**, praxe incomum nas produções cinematográficas atuais, mas que de alguma forma foi amplamente praticada na época do primeiro cinema, onde a experimentação de linguagem, de aparatos tecnológicos e novas formas de reprodução e veiculação dos filmes, foram essenciais para se firmar a linguagem cinematográfica como nós a reconhecemos hoje em dia.

Nesse procedimento, construído coletivamente, é importante referenciar os participantes como, também, seres em processo. Nesse caso, eu, participante, posso falar do que me processa e me marca. Digo no que se refere à vertigem digna do crescimento, ou à comichão por ser transpassado por experiências, à sede incessante de continuar em busca, ou à busca incessante que me torna mais sedento, à sabedoria de ouvir e falar, de agir e recuar, à possibilidade de se descobrir e reinventar, à loucura de se ver de fora e gostar dessa outra ótica, à conquista de olhar o outro e se enxergar nele, ou à alegria que vem da confiança e parceria, ao polimento despreocupado do fator tempo, ou a tudo o que se refere a esse ator em processo, ou – utilizando o termo mais otimista, e no qual eu prefiro crer – esse ator em progresso.

## CAPÍTULO 3

### ATOR EM “PROCESS”, ATOR EM “PROGRESS”

#### 3.1 Fotogenia e estereótipos

Logo no início do processo criativo, já orientado por Leo Sykes, nós, atores de teatro, começamos a adentrar o mundo cinematográfico com aulas de atuação para a câmera. As especificidades técnicas exigidas nos exercícios, com marcações milimétricas aonde poderíamos desenvolver nossas ações, inicialmente foram um fator limitante para mim – ator acostumado a uma liberdade maior nas produções anteriores que realizei no teatro. Contudo, foi desse contato com o olhar da câmera que, um norte ainda não vislumbrado no meu percurso, foi apontado.

Os exercícios de câmera, que compreenderam o início do processo criativo, passaram por proposições aparentemente simples, mas que depois revelavam uma exigência técnica que não dominávamos ainda. Como o exercício em que devíamos buscar uma pessoa num restaurante usando somente o olhar e, logo após, pegar o telefone e ligar para essa pessoa, localizá-la antes de concluir a ligação e nos encaminharmos para ela.

A cada aprendizado se iluminavam coisas importantes para a atuação para a câmera – como construir ambientes utilizando apenas o foco do olhar, sem ter o suporte da existência real desses locais. Configurações espaciais não praticadas cotidianamente, mas que eram lidas pela câmera como normais. Um exemplo disso era conversar com uma pessoa olhando somente para um de seus olhos, o que estivesse mais próximo de onde a câmera capturava a imagem. Ou mesmo o famoso *cheating*(trapaça), que consistia em reposicionar coisas dentro do set de maneira não convencional, para que dentro do quadro, fossem lidas como um posicionamento normal.

Passamos por alguns exercícios mais complexos, que nos exigiam cenas com planos e contra-planos, movimento de câmera e mudança de foco. Todo esse arcabouço de técnicas que íamos desenvolvendo era filmado e depois assistido. E foi durante uma dessas sessões que algo importante e nunca pensado anteriormente, por mim, se iluminou: ao assistirmos minhas cenas gravadas, vimos um potencial muito grande, lido pela câmera, de uma pulsão vilanesca, marginal, mafiosa, emanada pela minha imagem na ótica da câmera. Foi surpreendente como unanimemente meus colegas concordaram com essa leitura feita da captura da câmera.

Chegamos aí a um aspecto originário da fotografia e do cinema: a noção de **fortogenia**.

O termo surge na fotografia em 1851 para designar, inicialmente, os objetos que refletem “luz o suficiente para impressionar a placa fotográfica” (AUMONT; MARIE, 2003). Com o desenvolvimento da imagem em movimento pelo cinema, o termo passa a ser incorporado na linguagem e se desenvolve sob as especificidades cinematográficas, ganhando outras noções através do tempo.

O primeiro aspecto que eu gostaria de destacar é a ideia de “pequeno milagre” citada por Jacques Aumont<sup>25</sup>. Nesse levantamento, destaca-se a forma imprevisível de como a fotografia poderá revelar em imagem algo “que nunca teria sido percebido sem ela”. Pois, a partir de uma amostragem de cenas filmadas, um aspecto que antes não tinha se identificado em mim, tornou-se algo ressaltado e claramente aparente para todos, apontando rumos dos quais eu poderia me apropriar na criação do personagem que eu faria no filme *O ouro, o ladrão e sua família*.

[...] sempre como um pequeno milagre, uma fotografia que revelará algo que não se percebera - e que nunca se teria percebido sem ela. É hoje sem dúvida a definição mais corrente da fortogenia, como esse milagre da fotografia; é nela que se pensa quando se diz que alguém ‘é fotogênico’ – o que significa simplesmente que ele(a) é “mais bonito (a)” em fotografia do que em natural, que a foto mostra um encanto eventualmente ausente da pessoa real. (AUMONT, 2012: 322)

Sobre a noção de beleza citada no trecho de Aumont, não trabalharei com essa definição, nem o juízo subjetivo desse parâmetro. Utilizarei apenas o caráter perceptivo que se resalta pela fotografia.

Essa revelação “milagrosa” de uma pulsão vilanesca e marginal, obtida como primeira leitura da imagem, desaguou num outro conceito, este originário do teatro, que é a noção de **estereótipo**.

Farei uma comparação entre esses dois conceitos, pois, de alguma maneira, ambos se caracterizaram como o primeiro procedimento na construção do personagem Gêmeo I. Para tanto, utilizarei as noções de estereótipo de Patrice Pavis<sup>26</sup> e Anne Bogart<sup>27</sup>, buscando

<sup>25</sup>Jacques Aumont é professor e pesquisador na Universidade de Paris III: *Sorbonne Nouvelle*. Escreve regularmente na revista *Cinéma* (Editora Léo Scheer) e dirige o Centro de História do Cinema da Cinemateca Francesa.

<sup>26</sup> Patrice Pavis é professor de Estudos de Teatro da Universidade de Kent em Canterbury. Ele tem escrito extensivamente sobre performance, focando seu estudo e pesquisa principalmente em semiologia e interculturalidade no teatro. Ele foi premiado com o Prêmio Georges Jamati em 1986.

observá-las e refletir sob ambas as óticas, numa perspectiva, inicialmente, menos depreciativa e condenatória do que a amplamente praticada, tentando subverter seu juízo pejorativo e evidenciando reflexões quando às formas de uso que se constituíram no filme *O ouro, o ladrão e sua família*. A primeira definição segundo o *Dicionário de Teatro*<sup>28</sup> de Pavis é um exemplo do quanto podem ser depreciativas as concepções de estereótipo.

Concepção congelada e banal de uma personagem, de uma situação ou de uma improvisação. Distinguem-se, no teatro, vários elementos estereotipados; personagens muito tipificadas, situações triviais e muitas vezes repetidas, expressões verbais em forma de clichês, gestualidade sem invenção, estrutura dramática e desenrolar das ações sujeito a um modelo fixo. (PAVIS, 2011:144)

Contudo, até mesmo neste conceito ressaltam aspectos, que com um uso consciente e reflexivo, podem ajudar imensamente na construção de personagens, ainda mais levando em conta a estética não verbal presente nos filmes mudos. Por isso, o caráter tipificado, ressaltado por Pavis, foi uma das características relevantes para se pensar antes de descartar todas as possibilidades que o estereótipo oferecia. Meu intuito era partir do estereótipo para chegar a um lugar próximo aos personagens tipos. Dessa forma, Pavis distingue a noção de tipo e de estereótipo como:

Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça: essas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e tofos os caracteres da *Commediadell'arte*). Esse termo difere um pouco daquele de estereótipo: do estereótipo, o tipo não tem nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo. (PAVIS, 2011: 410)

Sob o crivo dessas noções que me apoiei para a construção do personagem Gêmeo I, e utilizando das definições de Pavis, penso que o que mais distancia as duas práticas – tipo e estereótipo – é, em partes, o primeiro juízo condenatório de suas possibilidades. Outro fator

---

<sup>27</sup> Anne Bogart é graduada em Artes pelo *BardCollege* (1974), com Mestrado em Artes pela *New York University's Tisch School of the Arts* (1977). Fundou o *Saratoga International Theatre Institute (SITICompany)* com o diretor japonês Tadashi Suzuki, em 1992.

<sup>28</sup> “*Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis sintetiza em seus 560 verbetes as grandes questões da dramaturgia, da encenação, da estética, da semiologia e da antropologia da arte dramática, o que o constitui numa suma do saber sobre a história, a teoria e a prática da criação teatral”, trecho retirado da 3ª Edição publicada no Brasil pela editora Perspectiva.

negativo, que leva a propagação do uso banal do estereótipo é a falta de reflexão quanto a maneira de se fazer uso, conscientemente, de vários fatores viabilizados pelo seu poder de facilitar a comunicação e leitura.

O uso dos personagens tipificados foi muito marcante para possibilitar a comunicação em diversas estéticas teatrais, consolidados principalmente pela *commedia dell'arte*, mas também amplamente utilizado em comédias, farsas, melodramas – digo isso referenciando somente as práticas ocidentais. No cinema não verbal, sendo um recurso amplamente explorado pelos atores, os tipos também eram recorrentes, se assemelhando à prática dos atores da *commedia dell'arte* que desenvolviam o mesmo personagem por anos. No caso do cinema, o fator fotogênico direcionava o tipo de personagem que o ator poderia desenvolver em diferentes produções cinematográficas.

As personagens tipos se encontram sobretudo nas formas teatrais de forte tradição histórica onde os caracteres recorrentes representam grandes tipos humanos ou esquisitices com os quais o autor dramático se vê às voltas. Historicamente, o surgimento dessas figuras estereotipadas se explica com muita frequência pelo fato de que cada personagem era interpretada pelo mesmo ator, o qual elaborava, ao longo dos anos, uma gestualidade, um repertório de *lazzi* ou uma psicologia original. Certas dramaturgias não podem se privar dos tipos (farsa, comédia de caracteres). Às vezes, a representação do típico, isto é, do genérico, do “filosófico”, passa a ser uma reivindicação do dramaturgo. (PAVIS, 2011: 410)

Por isso, é importante ressaltar a necessidade de reflexão e cuidado sobre o uso tanto dos estereótipos quanto dos tipos, para não consolidar sistemas opressores que vigoram consciente e inconscientemente nas práticas de representação do real ou de realidades ficcionais. Mantendo-se constantemente atento e auto-vigilante para não ser um difusor de preconceitos e padrões excludentes, e, sim, utilizar de seus recursos para abrir um espaço de reflexão e desconstrução de dogmas repressores.

Estereótipos podem ser opressivos, se forem aceitos cegamente em vez de questionados. Eles podem ser perigosos porque sem “atear fogo neles”, reduzirão em vez de ampliar a compreensão. Podem ser negativos porque historicamente as pessoas foram diminuídas pelo preconceito do estereótipo. (BOGART, 2011: 102)

Assim como é importante refletir sobre o uso do estereótipo, é significativo, também, refletir sobre os padrões da noção de fotogenia hegemonicamente consolidados e que privilegiam a manutenção de parâmetros sociais excludentes, devido à recorrência de preceitos que valorizam uma imagem em detrimento de outra. Aumont critica e ressalta a

estagnação das noções de fotogenia e da padronização de parâmetros sensíveis, que não se utilizam dos avanços técnicos para apresentar a imagem de forma plural e constantemente renovada. Quem sabe, daí, surgiriam mais possibilidades e noções de fotogenia.

[...] a fotogenia tornou-se medíocre, banalizou-se, cristalizou-se em fórmulas feitas; os considerados progressos técnicos em matéria de filme e iluminação, o *know-how* impressionante de inúmeros diretores de fotografia, costumam servir apenas para incrementar efeitos sem grande originalidade. (AUMONT, 2012: 324-326)

Entender sobre o estereótipo foi fundamental para conseguir usá-lo de maneira criativa, aproveitando seu caráter comunicativo como potência para a construção do personagem. Alguns direcionamentos prévios que as figuras vilanescas me indicavam me serviam como primeiro trampolim para adentrar proposições mais profundas e surpreendentes. Sabendo dos perigos implicados em seu uso, foram necessárias uma consciência maior e uma constante revisitação ao que se fazia, buscando evitar a via pejorativa imbricada em seus conceitos.

Ao abordar o estereótipo como um aliado, você não o abraça para mantê-lo rígido; ao contrário, você o queima, redefinindo-o e permitindo que a experiência humana realize sua alquimia. Você encontra o outro em uma arena onde é possível transcender as definições costumeiras. Desperta oposição e discordância. Se o personagem que está fazendo é dissoluto e alcoólatra, você intensifica a energia dirigida para fora. Quando caminha para a frente do palco, não pensa em caminhar para lá; pensa mais em não caminhar para o fundo do palco. Você desperta o que não é. Desconfia das fronteiras e definições aceitas. Cuida da qualidade de espaço e tempo entre você e os outros. E mantém os canais abertos a fim de incorporar a história viva dos estereótipos herdados. (BOGART, 2011: 108)

Para exemplificar o uso do tipo ou estereótipo em filmes mudos, e o quão significativo é seu poder de comunicação, principalmente para estéticas não verbais, trago como exemplo um comparativo entre um clássico do cinema mudo do século XX, e o filme resultado do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília do ano de 2016. Nos fotogramas, temos os vilões, Black Larsen, Big Jim e Jack, do filme *A Busca do Ouro* de Charles Chaplin, e o personagem Gêmeo I de *O ouro, o ladrão e sua família*.



**Montagem 11:** Black Larsen, Big Jim e Jack, respectivamente em *A Busca do Ouro* de Charles Chaplin.



**Montagem 12:** Gêmeo I em *O ouro, o ladrão e sua família*.

Observa-se, sob uma primeira leitura, a possibilidade de se tratarem de vilões e isso, mais do que definir o indivíduo, indica um papel na trama do filme. Especula a possibilidade dessas figuras irem em discordância dos interesses do protagonista, ou, de uma grande parcela dos personagens que compõem o núcleo que auxilia o percurso da figura central da trama.

O caminho pelo qual eu segui na busca da composição do personagem Gêmeo I está relacionado a essa primeira leitura, que se faz pelo interesse de ampliar a compreensão sobre o percurso, suscitando no espectador domínio sobre a trama. Mesmo que essa sensação de controle seja frustrada numa reviravolta dramática, inicialmente a compreensão que se deu esteve sob a jurisdição da lógica do tipo. Além dos apontamentos que a própria figura suscitava para construção de uma corporeidade e vocalidade muito distanciadas das praticadas cotidianamente e socialmente por mim.

Como primeiro aspecto pra construção do personagem Gêmeo I, o uso resignificado do estereótipo e o fator fotogênico foram setas importantes. Contudo, a compreensão e reflexão sobre a prática foi fundamental para tentar me livrar de vários fatores negativos que poderiam se consolidar pelo uso cego dos mesmos. Essas características constituíram a roupagem e o universo em que o personagem estava inserido e indicavam setas no outro trabalho que era desenvolvido no processo: o trabalho com **ações físicas**.

### **3.2 As ações e o personagem**

O processo de desenvolvimento do personagem Gêmeo I pode ser segmentado em três momentos distintos. O primeiro momento compreende desde o apontamento sobre a fotogenia vilanesta, marginal, agressiva, até a descoberta de um arsenal de ações da lógica do personagem. O segundo momento abarca desde a descoberta de uma lógica base, passando pelo desenvolvimento de cenas, e desaguando na primeira e mais extensa filmagem. O terceiro se constitui das experiências de atuação junto com a projeção do filme.

Logo após a indicação dessa pulsão bandida, vilanesca, tive um período tentando incorporar às improvisações uma corporeidade tão distanciada da minha praticada socialmente. Nesse conflito que se estabeleceu, o estereótipo e o tipo foram fundamentais para conseguir caminhar sobre esse embate. As referências que eu tinha sobre essa figura eram experimentadas mesmo que de forma truncada e pouco verossímil, me trazendo um desconforto paradoxalmente positivo e negativo. Porém, só o entendimento desse lugar que eu estava Tateando já me auxiliava no desenvolvimento do personagem. E o que se configurou de forma bastante rica foi vivenciar a experiência de criar em um terreno tão distante do meu



conhecido ou recorrentemente praticado, exigindo uma criatividade enorme e um nível de escuta ampliado para descobrir aspectos individualizados numa proposição mais generalizada.

Nas improvisações eu ia coletando ações físicas que funcionavam para despertar estados e leituras coerentes para figura que eu estava criando. Nessas improvisações, começou a surgir um arsenal de ações físicas que me auxiliava nas proposições de cenas. A partir do trabalho de repetição e codificação dessas ações, um fluxo ia se abrindo, tornando as experimentações do personagem mais coesas e apontando novas setas, indicadas pelo próprio trabalho sobre as ações que eu ia fixando no percurso. Sobre o trabalho com a repetição das ações, Matteo Bonfitto<sup>29</sup> elucida uma constatação importante sobre o trabalho com ações físicas, e como o sentimento de desconforto experienciado por mim é recorrente na prática desses procedimentos.

Elas [as ações físicas] não são a resultante imediata da aplicação de seus elementos construtivos, mas sim o produto de uma prática que necessita ser repetida. Tais repetições porém teriam um caráter peculiar, elas não se limitariam simplesmente à reprodução do que foi feito anteriormente, mas seriam repetições que levariam a uma transformação das próprias ações, a partir do seu processo de preenchimento, justificação e conseqüentemente apropriação por parte do ator. A repetição, portanto, tal como descrita aqui, seria um procedimento necessário para a constituição da linha de ações físicas, ou seja, não somente das ações executadas a cada momento, mas de uma linha que as uma e crie as ligações entre elas. (BONFITTO, 2011: 36)

O desconforto e a falta de verossimilhança evidenciados por mim começaram a se diluir a partir do trabalho de repetição e exploração das ações físicas. Nesse instante o tipo começou a ganhar consistência e seu papel dentro da trama começou a se delinear de maneira mais substancial. Esse trabalho me auxiliou tanto nas cenas em que tinha um caráter mais propositivo quanto nas mais receptivas, quando tinha que “apenas” reverberar o que se passava com o foco da cena. Ter um arsenal de ação para desenvolver amparava a continuidade do personagem, estabelecendo uma lógica para esse tipo, assim como requisitando novas ações para a continuidade da sua lógica.

Eu estava, principalmente, sob jurisdição dos verbos, *esquivar*, *observar*, *furtar*, *esconder*, *surgir* e *disfarçar*, verbos que eu vislumbrava como pertencentes ao universo do bandido, e que havia apreendido durante as improvisações. Porém, apenas a execução dessas

---

<sup>29</sup>Matteo Bonfitto é ator, diretor, e pesquisador teatral. cursou a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Tem vasta experiência na área de Artes, sobretudo no que diz respeito aos processos de atuação do ator-performer. Publicou inúmeros artigos sobre esse tema, bem como os livros “O Ator Compositor” (Ed. Perspectiva, 2002), “A Cinética do Invisível” (Ed. Perspectiva, 2009) e “Entre o ator e o performer” (Ed. Perspectiva, 2013).

ações não era elemento suficiente para compor o personagem; era preciso direcionar sob esses materiais outros parâmetros para que se desenvolvessem e os fortificassem mais. Dessa forma, o trabalho de reconhecer o ritmo e as dinâmicas do meu arcabouço de ações foi um passo a mais para se estabelecer uma gama maior de minúcias. “Cada ação física, portanto comporta em si um ritmo que a caracteriza e a diferencia das outras. O ritmo se torna, assim, um elemento fundamental no processo de construção das personagens.” (BONFITTO, 2011: 33)

Já no segundo momento, que compreendeu os ensaios e experimentações do roteiro, a repetição fazia que esse arsenal ganhasse mais complexidade e sua utilidade ficava mais clara para mim. Entender a lógica do personagem me dava liberdade pra criar e aumentar o espectro de sensações que ele poderia causar. Bonfitto destaca outro elemento mencionado por Constantin Stanislavski<sup>30</sup> sobre o trabalho com ações físicas, e que percebo diretamente relacionado ao desenvolvimento das ações físicas: o impulso.

[...] podemos dizer que o impulso seria uma manifestação que ocorre no ator, e que pode gerar uma ação interna e/ou externa. Além disso, a execução das ações pode produzir impulsos geradores de outras ações. [...] Os impulsos, portanto, enquanto geradores e resultantes de ações, estão diretamente ligados ao seu processo de preenchimento e justificação, o qual envolvem por sua vez, os outros elementos do sistema. Além disso, os impulsos corretos parecem ter a função de impedir a cristalização e a mecanização das ações não suficientemente elaboradas. (BONFITTO, 2011: 34)

Um exemplo de quando um impulso ocasionou uma reverberação, que confluuiu em uma pequena cena, respeitando o espaço de lógica entre os personagens Gêmeo I e Bebê e fortalecendo ainda mais a relação dos dois na trama, aconteceu durante a filmagem, despretensiosa, de material de corte da cena do jantar. Louise Portella, interpretando a Bebê, resolve, após mais um furto de comida praticado pelo Gêmeo I, cuspir no pescoço do irmão. Essa cuspidela inesperada provocou uma reação imediata do Gêmeo I, vomitando todo o macarrão furtado de volta ao pratinho de onde vieram. Esse pequeno material fortalece o conflito recorrente dos dois na trama e dá substância para a vingança da Bebê, consumada no final do filme.

Outra coisa importante nesse momento do processo foi descobrir nas contracenias o potencial de enriquecimento individual dos personagens e do roteiro. As lógicas de cada personagem, em intersecção, abriam um leque de novas ações, requisitadas pela entrada em

<sup>30</sup>Constantin Stanislavski (1863-1938 - Rússia) foi ator e diretor de teatro que, em 1897, Teatro de Arte de Moscou, na direção do qual manteve-se durante quarenta anos.

territórios distintos, criando outras áreas de atuação ditadas por essa terceira lógica, que é a soma das duas lógicas em contato. Quanto mais intersecções surgiam, mais elaborada a tessitura da trama se tornava e mais liberdade se tinha para criar, exigindo disponibilidade.

Durante a primeira e mais extensa filmagem, toda a habilidade de repetir as cenas elaboradas e amplamente ensaiadas, assim como a habilidade de improvisar sob sua lógica em momentos livres e de se adequar a um espaço físico diferente do que ensaiamos, foi colocado à prova. As filmagens duraram sete dias, variando cargas de 8 a 10 horas. O set é o lugar onde tudo o que se construiu foi exigido em intensidade máxima, e onde o exercício da concentração se figurou fundamental.

A experiência num set, num paralelo com teatro, se assemelha ao momento do espetáculo, porém, carregam características muito diferentes. Numa perspectiva geral, o acontecimento teatral se faz num contínuo, respeitando um percurso de cenas e finalizando quando se chega ao que foi estabelecido como término do espetáculo. O set, também em regra geral, se faz numa ordem que não prioriza o percurso do filme, e, sim, a otimização dos elementos técnicos, como fotografia e arte, que requerem um gasto de tempo maior para serem realizados.

Utilizo um exemplo mais generalizado sobre as diferenças do espetáculo teatral e do set cinematográfico, apenas para ilustrar o deslocamento que sofri nessa migração de linguagem, e porque essa não era o foco da pesquisa realizada nesse trabalho. Também o utilizo com intuito de frisar o domínio da lógica e das ações realizadas, viabilizando a atuação que se faz de forma fragmentada, sendo recorrentes as numerosas repetições para se conseguir, mais do que a melhor performance do ator, a melhor performance da câmera, do quadro, da luz, do foco...

Dando um salto no tempo, chegando ao filme montado, finalizado, editado e mudo. Era hora de dar voz ao filme. Talvez, por alguns momentos, tenham passado pela cabeça de nós, atores, que o momento de construção de personagem havia se encerrado no último dia de filmagem. Porém, foi durante a criação da trilha sonora do filme, que pudemos experimentar uma continuidade do personagem, uma reinvenção, um contato novamente aproximado. Foi quando atuamos no escuro.

### **3.3 Atuando no escuro**

Filme finalizado, eu volto a atuar longe das câmeras, agora no escuro. Assim se dava cada ensaio do período onde trabalhávamos para dar voz e som à projeção, elemento que

comumente é o foco prioritário para o público numa sessão de cinema. Contudo, eu viria a perceber que esta não se configurava como foco apenas para o público, mas também para mim. Eu assumia também o papel de espectador. Um espectador diferenciado, situado na penumbra do palco onde se fazia a projeção do filme. Um espectador que assiste ao filme enquanto atua para dar som ao mesmo e que, pela posição onde se encontrava, também era assistido pela plateia, a qual optava pelo que desejava ver durante a sessão de 40 minutos.

Partindo para as apresentações do filme *O ouro, o ladrão e sua família*, a presença da imagem fílmica dos atores projetada em coexistência com seus corpos em evidência no palco, executando ações para produção sonora do filme, faz emergir reflexões pertinentes sobre as noções de presença na cena contemporânea.

Questionar a noção de presença no teatro de nossos dias implica indagar sobre os modos de representação do sujeito, a concepção de corpo, as formas de lidar com a referência e o sentido, bem como com as relações entre o corpo do ator e a imagem virtual frequentemente utilizada em cena. Questões como a da identidade subjetiva, da mecanização do sujeito e da convivência do ator com a imagem (fílmica, videográfica etc.) de si mesmo, em cena, entram também em pauta inevitavelmente na discussão da presença e de suas múltiplas problematizações e redefinições no teatro de nossos dias. (COSTA, José da, 2004: 56)

Dessa forma, não pretendo adentrar profundamente nos estudos sobre presença e nem defini-la de alguma forma. Minha maneira de contribuir para essas discussões e provocar novas reflexões quanto às práticas contemporâneas é trazendo à tona minha experiência como ator que foi substancialmente multiterritorializado, transportado a várias áreas de produção artística e liquidificado para construir a peculiar experiência de veiculação do filme *O ouro, o ladrão e sua família*. Trarei alguns exemplos em ambas as linguagens, cinema e teatro, para, assim, situar os pontos que constituíram e me transpassaram nessa experiência.

Nessa perspectiva, para falar desse contato entre o ator ao vivo e seu duplo em forma fílmica, coabitando o mesmo palco, trago um pouco das reflexões de Marcelo Denny Leite<sup>31</sup> sobre o corpo na cena contemporânea e seus desdobramentos referentes ao convívio com tecnologias.

[...] o corpo contemporâneo, junto com as imagens tecnológicas, é um corpo performático e um corpo processador de imagens, sons, texturas, cheiros etc. Corpo esse que reconfigura o espaço interno e externo, transforma som em movimento, luz em ação, espaço em histórias. Além disso, somado às

---

<sup>31</sup>Marcelo Denny Leite é professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. É diretor teatral, diretor de arte, cenógrafo, performer e pesquisador da área de visualidades da cena contemporânea.

imagens tecnológicas, transforma a informação em contato com outras num processo de *input* e *output*, qualidade que somente um corpo afetivo e sensível pode conter e processar, e assim alcançar significados mais subjetivos e velados da alma. (LEITE, 2015: 141)

Pensar nesse corpo como “processador de imagens” é um ponto interessante para exemplificar o que se deu durante a experiência de construção sonora do filme *O ouro, o ladrão e sua família*. Gosto de pensar também na hipótese de um processador sensível, imbuído de toda a sua carga histórica e experiências, reagindo e atualizando esse produto cinematográfico, que, como descreve Andrei Tarkovski<sup>32</sup>, “faz ressurgir na tela o mesmo acontecimento”, caso pensemos numa perspectiva tecnológica de reprodução, que nesse caso seria o filme em processo de finalização/finalizado.

Meu corpo processador, nesse caso, se constitui de *receptividade e criatividade*, num ciclo inconstante. A ordem que se dá não se limita a, primeiro, receptividade e, depois, criatividade, ou, o inverso dela. Mas se constitui de um jogo caótico de *ação, reação, inação*, num constante fluxo. Henri Bergson<sup>33</sup> descreve esse percurso, o qual, nesse trabalho, estou me utilizando do termo *processador de imagens*.

Eis as imagens exteriores, meu corpo, e finalmente as modificações causadas por meu corpo às imagens que o cercam. Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 1999: 14)

Processar essas imagens, que majoritariamente eram nossa imagem em um contexto de cena, estabeleceu um lugar de lembrança, memória e recriação das sensações passadas nos momentos de filmagem. Assim como foram submetidas à atualização da maneira em que essas imagens me afetavam no espaço presente. Tarkovski diz que, diferentemente do teatro, por sua própria natureza, o cinema “é uma arte, por assim dizer, nostálgica”. (TARKOVSKI, 1998: 167-170)

<sup>32</sup> Andrei Tarkovski foi um cineasta russo. Seus principais filmes são: “Solarius”(1972) e “O espelho” (1974) .

<sup>33</sup>Henri Bergson foi um filósofo e diplomata francês, nasceu em Paris, a 18 de outubro de 1859 e morreu na mesma cidade a 4 de janeiro de 1941. Ensinou em Angers e, depois, em Clermont, até 1888. Retornando a Paris em 1889, ensinou no Liceu Henri 4º, na *École Normale Supérieure* e no *Collège de France*.

Esse lugar de nostalgia em fricção com a recriação das sensações no agora estabelece os primeiros parâmetros que eu gostaria de abordar sobre essa experiência: a ***noção de temporalidade***. Como um fator importante nessa intersecção de linguagens, o fator temporal é evidenciado de uma maneira latente por conta do hibridismo de linguagem proposto, tendo presente e passado como elementos inerentes à linguagem teatral e cinematográfica respectivamente. Estabelecido esse parâmetro, trago reflexões de Tarkovski sobre as noções de passado e presente.

Afirma-se que o tempo é irreversível. É uma afirmação bastante verdadeira no sentido de que, como se costuma dizer, "o passado não volta jamais". Mas o que será, exatamente, esse "passado"? Aquilo que já passou? E o que essa coisa "passada" significa para uma pessoa quando, para cada um de nós, o passado é o portador de tudo que é constante na realidade do presente, de cada momento do presente? Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação. (TARKOVSKI, 1998: 66-67)

O que se projetava no presente eram as imagens captadas meses antes. Essa característica da linguagem cinematográfica, nesse caso, representava apenas o que da obra se podia captar pela percepção óptica, já que o filme foi filmado inteiramente mudo. Essas imagens filmicas capturam um momento específico de nossas vidas, assim como características físicas referentes àquela época. Fazer ressurgir, em imagens, o passado no plano presente, sendo atualizado pelas percepções atuais, que mudam constantemente pelo atrito da nossa existência com o passar do tempo, é uma característica que gostaria de ressaltar sobre essa obra.

Como dito, a obra foi filmada completamente muda, localizando somente a imagem no passado. Pela particularidade de o som ser executado somente ao vivo, há um encontro dessas duas noções de tempo: a imagem que é o passado no presente e o som que é o presente referenciando o passado e que está em constante atualização pelo avanço temporal. Não quero com isso enaltecer o caráter do som em detrimento da imagem. Desejo apenas destrinchar ainda mais essa relação que se estabelece pelas características recorrentes das linguagens cinematográfica e teatral na veiculação do filme *O ouro, o ladrão e sua família*.

Essa ponte entre presente, ator executando som ao vivo, e passado, projeção filmica do ator captada anteriormente, provoca um tensionamento sobre a noção de temporalidade. Divirto-me ao imaginar os mesmos atores fazendo esse mesmo projeto daqui a 20 anos. Essa cisão ficará cada vez mais evidente, pois a imagem projetada não se modificará mais,

enquanto os corpos dos atores, sob o fator tempo, passarão por transformações, funcionando quase que como uma máquina do tempo.

Para falar sobre a coexistência entre projeção da imagem fílmica do ator e seu corpo no palco, adotarei os termos *atuale virtual* de Gilles Deleuze<sup>34</sup>.

Assim, utilizarei as expressões: *eu-atual*, para designar meu corpo presente no palco, e *eu-virtual* para minha imagem fílmica. Essa licença que tomo busca evidenciar as noções de passado e presente, e a maneira que esses preceitos oscilavam pela sua sobreposição. Ambos os planos são reais, mas por referenciarem o mesmo objeto, em temporalidades diferentes, no mesmo espaço físico, inflam a percepção de suas existências distintas.

Objeto atual e imagem virtual, objeto tornado virtual e imagem tornada atual: são essas as figuras que já aparecem na óptica elementar. Mas, em todos os casos, a distinção entre o virtual e o atual corresponde à cisão mais fundamental do Tempo, quando ele avança diferenciando-se segundo duas grandes vias: fazer passar o presente e conservar o passado. O presente é um dado variável medido por um tempo contínuo, isto é, por um suposto movimento numa única direção: o presente passa à medida que esse tempo se esgota. É o presente que passa, que define o atual. Mas o virtual aparece por seu lado num tempo menor do que aquele que mede o mínimo de movimento numa direção única. Eis por que o virtual é “efêmero”. Mas é também no virtual que o passado se conserva, já que o efêmero não cessa de continuar no “menor” seguinte, que remete a uma mudança de direção. O tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável numa direção é também o mais longo tempo, mais longo do que o máximo de tempo contínuo pensável em todas as direções. O presente passa (em sua escala), ao passo que o efêmero conserva e conserva-se (na sua escala). (ALLIEZ, 1966: 54-55)

O hibridismo, nesse caso, da linguagem cinematográfica e teatral, exigia que se ultrapassasse apenas a noção de sincronia entre som e imagem. Era necessário um comprometimento físico e um processamento sensível desses aspectos, para atingir realmente um produto híbrido com elementos substanciais referentes a ambas as linguagens artísticas. Mesmo sendo um trabalho em que a sincronia era um elemento chave, a execução ao vivo, contendo o humano como fator, paradoxalmente, de risco e de singularidade, elevava a técnica a outras camadas. Essa característica é consonante com os apontamentos de Leite, referentes ao uso de “novas” tecnologias na cena.

[...] essa nova tarefa exige do performer um cuidado maior do que uma simples sincronização entre suas ações com as sequências programadas nos

<sup>34</sup>Gilles Deleuze (1925-1995), filósofo francês, vinculado aos denominados movimentos pós-estruturalistas.

aparelhos e nas imagens tecnológicas. Ele deve analisar as reações que se passam em seu interior, os ecos que esses canais geram com as informações que ele já possui (LEITE, 2015: 140-141)

Esse espaço sabido das ações que o *eu-virtual*, em projeção, sempre realizará fixa um trilho por onde o *eu-atual* deve seguir. Porém, o percurso estabelecido não condiciona sempre a mesma viagem. Os desdobramentos de cada passagem por esses trilhos são inesperados. A maneira como a cada apresentação é preciso se conectar, novamente, a esse trilho e reviver, recriando sobre cada instante, dá suporte a ideia de uma obra filmica em progresso no tempo. Corroborra, também, com o propósito de contínuo processo e aperfeiçoamento, sofrendo a ação do tempo, em que até mesmo a repetição é uma recriação que faz com que cada apresentação seja única.

Era preciso estar atento, num fluxo contínuo exigido pelo suporte filmico, que não permitia atrasos do *eu-atual*, aguçando um estado de percepção e antecipação. Antecipar o som é uma das técnicas usadas nas ilhas de edição para dar fluidez e liga entre planos diferentes. Conosco, recriadores de sons ao vivo, não poderia ser diferente. Essa antecipação, além de ser um aparato técnico para se fazer a trilha, ajudava a me preparar para o próximo *take* em que eu tinha produção sonora: como numa linha de largada, essa antecipação intensificava o estado de disponibilidade e reação. Era preciso ser preciso, mas só a precisão não era suficiente.

Majoritariamente, o *eu-virtual* se configurava como foco, tanto para o público quanto para mim. Contudo, eu atuava na penumbra para conseguir dar voz ao personagem, trabalhando as nuances e intenções da cena. Exigia-se, igualmente, um comprometimento total do corpo na produção vocal. Algumas vezes, eu me via realizando as ações projetadas pelo meu *eu-virtual*: como o impulso de tapar a boca da personagem Bebê. As ações eram retomadas de forma espontânea e em dimensões menores, porém com uma reconstrução próxima dos impulsos imbricados na ação realizada meses antes.

Outro exemplo é a briga dos Gêmeos I e II pelo chiclete. Meses antes, durante o período de filmagem, essa cena se configurou como a de maior nível de exigência física entre as cenas que realizava. A cada *take*, eu e Ricardo Holanda retomávamos uma luta vigorosa com pegadas, levantamentos, cambalhotas e quedas. Surpreendeu-me meses depois que, para dar voz a essa cena, exigiu-se novamente uma contração de várias cadeias musculares do meu corpo. Outro aspecto surpreendente é que essa pulsão era realizada de maneira quase involuntária, e tinha um caráter extremamente necessário para possibilitar aquela qualidade sonora obtida no momento das filmagens.



O acionamento e comprometimento do *eu-atual* para referenciar a produção vocal do *eu-virtual* era o registro que eu tinha desse som vivido, processado pelo meu corpo no momento presente.

A concentração-conexão que se estabelecia entre o meu *eu-virtual* e o *eu-atual* momentaneamente diluía minha percepção de separação de planos. A força focal emitida para a projeção diminuía minha percepção do *eu-atual*, ao mesmo tempo em que me comprometia fisicamente de forma substancial para recriar os sons do *eu-virtual* – no caso de Bianca Ludgero e Louise Portela, tiveram que recriar os sons e vozes vividos por outras pessoas –. Esse paradoxo, na busca de reviver o *eu-virtual* e atualizá-lo para o presente, contribui para sustentar a hipótese de que, mesmo nas laterais do palco, sob penumbra, nossos corpos estavam em estado cênico: estávamos atuando em proporções semelhantes ao período de filmagem.

Utilizo da definição de “corpo cênico” segundo Eleonora Fabião<sup>35</sup> para referenciar a experiência de “ator-espectador” durante a veiculação do filme *O ouro, o ladrão e sua família*.

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendomorrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena. (FABIÃO, 2010: 321)

O último parâmetro que eu gostaria de apontar se dá no momento em que a distinção entre *eu-virtual* e *eu-atual* suaviza-se o ponto de se tornarem praticamente indiscrimináveis. Nesse momento, os planos, presente e passado, criam uma ilusão temporal única. Esquece-se, ou, duvida-se que a produção sonora está num plano temporal e as imagens filmicas em outro. A comunhão dos dois aspectos, passado e presente, um mais próximo ao cinema e outro ao teatro, avoluma a natureza híbrida do filme *O ouro, o ladrão e sua família*.

Os virtuais comunicam-se imediatamente por cima do atual que os separa. Os dois aspectos do tempo, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva, distinguem-se na atualização, tendo simultaneamente um

---

<sup>35</sup> Eleonora Fabião é professora adjunta e coordenadora do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trabalha principalmente com os seguintes temas: arte da performance, estudos da performance, direção teatral, arte do ator, dramaturgias do corpo e dramaturgia experimental contemporânea.

limite inassinalável, mas intercambiam-se na cristalização até se tornarem indiscerníveis, cada um apropriando-se do papel do outro. (ALLIEZ, 1966: 55)

Esses aspectos corroboram com a ideia de um cinema processual, em constantes mudanças e permeado pelos desdobramentos do tempo. Avoluma a noção híbrida que perpassou todo o processo de criação do filme *O ouro, o ladrão e sua família*, assim como reforça a noção de contínuo progresso da obra. Pensar nesse “*cinema in process*” me faz atribuir humanidade à obra e, conseqüentemente, finitude. Pensar na produção artística dessa forma me movimenta e enaltece o lugar de experiência imbricada na área. Pensar em hibridismos de linguagens me faz pensar em convívio entre diferentes e a potência construtiva das intersecções das especificidades de cada percurso. Pensar em processo me faz pensar em progresso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de tudo: o processo.

Depois de tudo: o processo.

Entre o antes e depois: o agora, **progredindo**.

Foi dessa forma que comecei a escrita desse trabalho, e é dessa forma que eu busco finalizá-lo – espero que momentaneamente, pois a comichão da pesquisa que se instalou em mim quer dar passos além. Contudo, trago uma pequena substituição no que escrevi ao introduzir esse trabalho: *processando* passa a ser *progredindo*. E agora eu acredito que haja uma coerência maior com o percurso que se iniciou há aproximadamente cinco anos, com uma noite mal dormida por conta da ansiedade; com um deslocamento de aproximadamente quarenta minutos sobre trilhos de ferro e imersões no subterrâneo da cidade; com um ônibus abarrotado de olhares curiosos e preocupados; com um grande prédio de vidro; com um imenso jardim de gameleiras; com um monte de rostos novos e uma expectativa quanto ao que viria a seguir. Estava oficialmente na Universidade de Brasília

É do sumo da palavra **progresso** que eu saboreio ao viver essa experiência de fronteiras emaranhadas. Refiro-me não somente à vivenciada durante o filme *O ouro, o ladrão e sua família*, como também a tudo antes dele e –auspiciosamente – tudo o que vier a seguir. É também sob o parâmetro dessa experiência multiterritorializada que eu gostaria de vivenciar todos os outros saberes, e me descobrir sabendo menos ainda, e me agitar por ter muito mais para ser sabido.

Desse mundo que é terra de todos e desse mundo em que a terra não é de ninguém em específico é que eu quero experienciar. E é com a vivência em arte que eu busco consolidar essa multiterritorialização – não só ao que se encontra externo a mim, como, principalmente, ao que concerne a conjunção do meu ser –. Quero extrapolar barreiras e me manter atento para as descobertas/redescobertas do percurso frutífero que tem se mostrado a experiência em artes. E nesse processo conseguir construir progressos.

O caráter processual do filme *O ouro, o ladrão e sua família* corrobora com a noção de continuação e atravessamento do tempo. Ver nessa obra a possibilidade de um tensionamento temporal e a evidência de processo/progresso, atice uma expectativa por continuar pesquisando o caráter híbrido e processual de obras artísticas.

Pela dificuldade inicial em se falar de proressualidade na linguagem cinematográfica – por conta dos padrões de veiculação e produção dos filmes, assim como pela sua cristalização em um suporte –, o diálogo com a linguagem do *work in process* foi fundamental

para conseguir evidenciar verdadeiramente o procedimento que se deu em *O ouro, o ladrão e sua família*.

Esse diálogo com Renato Cohen – estabelecido pelas amplas reflexões contidas em seu livro “*Work in progress na cena contemporânea*” – se intensifica por termos como referência a gênese da linguagem cinematográfica: o **Primeiro Cinema**. Essa consonância é uma das características que eu creio ter possibilitado se pensar tão vigorosamente em processo e progresso. Evidenciar esse caminho o torna mais real e precioso. Ressaltar não somente os momentos de apresentação, como também os instantes em que experimentávamos a dinâmica entre as linguagens cinematográfica e teatral, foi essencial para se reconhecer a verdadeira experiência que foi vivida no filme *O ouro, o ladrão e sua família*.

Por conta disso, saborear a experiência vivida nesses dezesseis meses, em que tive o privilégio de criar com meus dez amigos e meus dois mestres-amigos, tem sabor híbrido. Do nosso processo juntos, deu uma fruta de multisabores. Do amargo gosto da precariedade de instrumentos técnicos ao doce sabor das soluções coletivas para transformar esse desfalque em algo positivo. Dos gostos mais palatáveis aos menos degustáveis, e isso é maravilhoso! Ao final, o que se faz dessa fruta é um constante celebrar a arte e as intersecções do caminho.

Finalizo essa escrita com uma questão da personagem Maria, da obra *E se elas fossem pra Moscou?*, livre adaptação da peça *As três irmãs* de Anton Tchekhov<sup>36</sup>, onde a diretora Christiane Jatahy<sup>37</sup> extrapola sua pesquisa de linguagem construindo um filme ao vivo, dentro de um teatro, sendo este projetado numa segunda sala de cinema, criando uma obra mista em que as linguagens cinematográfica e teatral se interceptam de uma maneira memorável. Na trama, Maria está no ápice da descrença quanto à possibilidade delas – as três irmãs da trama – vislumbrarem uma saída para o que elas viviam e chegarem a esse lugar utópico referenciado por Moscou.

Aqui, coloco essa questão com certo temor de que, por alguma hipótese, esse fato se concretize e calem as vozes que, sedentas, buscam vias de continuar seus cantos:

“E quando não houver mais mistérios?”

A partir dessa experiência, eu responderia: não haverá mais processo, não haverá mais progresso.

Que sempre haja mistérios.

<sup>36</sup> Anton Tchekhov era médico, escritor e dramaturgo russo.

<sup>37</sup> Christiane Jatahy é autora, diretora de teatro e cineasta brasileira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus Editora, 2012.
- \_\_\_\_\_; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2ª Edição. Campinas: Papirus Editora, 2003.
- BAZIN, André. *Charles Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória : ensaio sobre a relação do corpo com o Espírito*. São Paulo : Editora Martins Fontes, 1999.
- BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre teatro e arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- CARRASCO, Claudiney. *Trilha musical: música e articulação fílmica* (Dissertação de mestrado). São Paulo: ECA/USP, 1993.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- COSTA, José da. *Teatro Contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva*. Sala Preta v. 4, p. 56-65, Brasil, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57136/60124>>
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Lisboa, Portugal: Editores Relógio D'água, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs não formam uma montanha, eles abrem mil caminhos filosóficos*. [23 de Outubro de 1980] França: *JournalLibération*. Debate com Christian Descamps, Didier Eribon e Robert Maggiori. Extraído por Carlos Henrique de Escobar (org.), *Dossiê Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991.
- FABIÃO, Leonora. *Corpo Cênico, Estado Cênico*. Revista Contra Ponto, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>>
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- LECOQ, Jaques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora SENAC, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- LEITE, Marcelo Denny. *Corpos dilatados: relações contemporâneas brasileiras entre cena e tecnologias*. Sala Preta v. 15, nº2, p. 137-148, Brasil, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/103745/107055>>
- MASCARELLO, Fernando (Org). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- REWALD, Rubens. *Caos Dramaturgia*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor*. Sala Preta v. 9, p. 281-291, Brasil, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57412>>
- ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

## FILMOGRAFIA

A BUSCA DO OURO. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Fotografia: Roland Totheroh. United Artists, 1925. (96 minutos), preto e branco. Título original: The Gold Rush.

O OURO, O LADRÃO E SUA FAMÍLIA. Direção: Leo Sykes. Produção: Louise Portela e Ricardo de Holanda. Fotografia: Bruno Corte Real. Departamento de Artes Cênicas – CEN, Instituto de Artes - IdA, Universidade de Brasília – UnB, 2016. (27 minutos), preto e branco. Título original: O ouro, o ladrão e sua família.

## ANEXOS

ANEXO I – Cartaz do filme *O ouro, o ladrão e sua família*

**ANEXO II – Ficha técnica de O ouro, o ladrão e sua família****[DIREÇÃO]**

Leo Sykes

**[ESTRELANDO]**

Arthur Romão, Bianca Ludgero, Bruno Barbato Bloch, Cíntia Portella, IuryPersan, Louise Portela, Luciana Marinho, Marina Olivier, Ramon Lima e Ricardo Holanda

**[PRIMEIRA ASSISTENTE DE DIREÇÃO]**

Lorena Pires

**[SEGUNDA ASSISTENTE DE DIREÇÃO]**

Helena Dupin

**[ROTEIRO]**

Leo Sykes

**[PARTICIPAÇÃO ESPECIAL]**

Lorena Pires

**[CRIAÇÃO DE MATERIAL CÊNICO]**

O Elenco

**[DIREÇÃO DE ARTE]**

Arthur Romão

**[CABELO E MAQUIAGEM]**

Ana Luíza Meneses

Lorena Pires

Martha Carvalho

Nathália Mendes

Patrícia da Silva Nascimento

**[FIGURINO]**

Ana Luíza Meneses

Bianca Ludgero

Marina Olivier

Martha Carvalho

Nathália Mendes

Patrícia da Silva Nascimento

**[CONFECÇÃO DO TREM]**

Ramon Lima

**[DIRETOR DE FOTOGRAFIA]**

Bruno Corte Real

**[ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA]**

Gabriel Brito



Helena Sarmento

**[ELETRICISTA]**

IuryPersan

**[CONTINUIDADE]**

Bruno Arêa

**[PLATEAU]**

André Eduardo Gonzaga

**[PRODUÇÃO]**

Louise Portela  
Ricardo Holanda

**[EDIÇÃO]**

Leo Sykes

**[ASSISTENTE DE EDIÇÃO]**

Arthur Romão

**[SUPERVISÃO DE FOLEYS E SONOPLASTIA]**

Glauco Maciel

**[COMPOSITORES]**

Bruno Barbato Bloch  
Glauco Maciel

**[PRODUÇÃO DE FOLEYS E SONOPLASTIA]**

Arthur Romão  
Bianca Ludgero  
Bruno Barbato Bloch  
IuryPersan  
Louise Portela  
Luciana Marinho  
Marina Olivier  
Ramon Lima  
Ricardo Holanda

ANEXO III – Cartaz do filme *A Busca do Ouro* de Charles Chaplin

